UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI "ALDO MORO"

DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA
SCUOLA DI DOTTORATO IN LINGUE, LETTERE E ARTI

XXXVII CICLO
CURRICULUM ARTI, TEATRO, MUSICA E SPETTACOLO
SETTORE DISCIPLINARE L-ART/01
STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE

La scultura lignea medievale in Puglia: un'indagine per la creazione di un *corpus*

DOTTORANDA:
Dott.ssa Antonella Ventura

COORDINATORE:
Chiar.ma Prof.ssa O. Imperio

DOCENTE TUTOR:
Chiar.mo Prof. M. Mignozzi

ANNO ACCADEMICO 2024/2025
ESAME FINALE 2025

SOMMARIO

NOTE INTRODUTTIVE 1

CAPITOLO I. La storia degli studi della statuaria lignea medievale nel Meridione italico 6

I.1. *L'interesse della critica tra la fine del XIX e la seconda metà del XX secolo* 6

I.2. *La svolta degli anni Novanta e le linee comuni di ricerca tra le regioni dell'Italia centro-settentrionali e quelle meridionale della penisola* 9

I.2.1. *La Campania* 16

I.2.2. *L'Abruzzo* 31

I.2.3. *La Calabria* 43

I.2.4. *Il Molise* 45

I.21. *La Basilicata* 50

I.2.6. *La Puglia* 54

CAPITOLO II. "Prima di partire per un lungo viaggio": premesse a un repertorio della scultura lignea del Medioevo pugliese 76

II.1. Origine della statuaria lignea dipinta a tutto tondo 76

II.2. Iconografia: i soggetti principali della statuaria lignea dipinta 83

II.2.1. *I soggetti iconografici ricorrenti nella statuaria lignea medievale* 83

II.2.2. *Il Crocifisso* 84

II.2.3. *La Vergine con il Bambino* 105

II.2.4. *Altri soggetti* 112

II.3. Aspetti tecnici, materici e formali della statuaria lignea dipinta tridimensionale 115

II.3.1. *La scultura lignea nella trattatistica medievale* 115

II.3.2. *La materia e la tecnica* 117

II.3.3. *Scultori o 'dipintori' di statue: il problema della policromia nella statuaria lignea medievale* 124

II.3.4. *Restauro della scultura lignea: metodologie e problematiche* 128

II.3.5. *Considerazioni finali* 133

Apparato iconografico 136

CAPITOLO III. Esposizione, impieghi e fruizione della statuaria lignea medievale 147

III.1. Lo spazio-chiesa. La localizzazione e l'azione catalizzante dei simulacri 147

III.2. L'esperienza multisensoriale, il 'voyeurismo' medievale e la perspicacia mendicante 158

III.3. Strumenti devozionali e performances sacro-teatrali: le sculture lignee fulcro di processioni e drammi religiosi; le confraternite e la letteratura eucologica 166

Apparato iconografico 183

CAPITOLO IV. Introduzione al *corpus* 186

Apparato iconografico 197

Il *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese. La schedatura 200

NOTE CONCLUSIVE 492

I. *Coordinate spazio-temporali e riflessioni 'statistiche'* 492

II. *Gli aspetti 'collaterali' del culto: modificazioni e manipolazioni delle sculture* 494

III. *'C'era una volta'. I* topoi *della narrativa miracolistica* 495

IV. *Dati alla mano: le fonti d'archivio* 499

V. *Termini e condizioni d'uso: gli aspetti funzionali e formali* 500

VI. *Iconografie e stili: dialogo tra le arti e riflessioni 'estetiche'* 503

VII. *Un cerchio che si chiude* 506

BIBLIOGRAFIA 509

NOTE INTRODUTTIVE

Il presente lavoro di tesi, quale esito conclusivo del progetto di ricerca condotto nell'ambito del corso triennale di Dottorato in Lettere, Lingue e Arti (*curriculum* Arti, Teatro, Musica e Spettacolo), presso l'Università degli Studi 'A. Moro' di Bari, si pone l'obiettivo – esplicitato nel titolo – di costituire il *corpus* della statuaria lignea tridimensionale e dipinta pugliese di epoca medievale. La scelta del tema da approfondire è stata mediata dalla consapevolezza circa l'esistenza di una bibliografia alquanto limitata indagante l'argomento e valida per il territorio regionale, e, dunque, dalla necessità intellettuale di tentare di colmare tale 'lacuna': questa viene stimata ancora più vasta nel momento in cui la quantità dei prodotti editoriali scientifici pugliesi viene approssimata alla ricchezza degli studi pertinenti alle altre regioni del territorio italico (nonché a quelli di più ampio respiro e a carattere internazionale). L'evidenza maggiormente eclatante riguarda la mancata realizzazione per la Puglia di un'esibizione apposita per questa produzione (contrariamente a quanto realizzato per la Campania già negli anni Cinquanta del Novecento e per la Basilicata e la Calabria nel primo decennio del terzo millennio) e la contestuale pubblicazione di un relativo catalogo. Sovente si rintracciano, in margine ai contributi firmati da esimi studiosi del patrimonio artistico medievale regionale, riferimenti alle intenzioni di allestire mostre sul tema o di compilare una schedatura di questa classe di oggetti; proponimenti che, non essendo stati mai portati a compimento, sono stati colti quale stimolo per l'avanzamento delle ricerche della Storia dell'Arte pugliese, accolti e fatti propri da chi scrive e convogliati nel presente elaborato.

Dal momento che la genesi del progetto di ricerca affonda le proprie radici nella storia degli studi sul tema della scultura lignea medievale della regione, il primo capitolo della prima sezione del presente lavoro di tesi dottorale sarà dedicato proprio alla sua disamina. Per esplicitare chiaramente il delta sopraccitato (sussistente tra quanto edito per la Puglia e quanto, invece, per gli altri territori del Meridione italico), si opterà *in primis* per un inquadramento generale dell'argomento e, quindi, per una sua precipua analisi, che principierà a partire dagli studi risalenti alla seconda metà del XIX secolo: è in questo frangente cronologico, difatti, in linea con un diffuso apprezzamento per il periodo e la cultura dell'Evo Medio, che hanno visto la luce i primi contributi indaganti le attestazioni di statuaria lignea medievale. Alla panoramica che ricostruisce l'evoluzione delle indagini sul tema tra la seconda metà dell'Ottocento e i tempi più recenti, seguirà un approfondimento specifico per ciascuna circoscrizione amministrativa in cui attualmente è suddiviso il Meridione italico: le regioni esaminate saranno la Campania, l'Abruzzo, la Calabria, il Molise e la Basilicata; le pagine conclusive del primo capitolo saranno dedicate, in ultimo, alla Puglia, *focus* geografico della ricerca.

Nel secondo capitolo sarà delineata la storia di questa manifattura e la sua evoluzione nel corso dei secoli. L'analisi iconografica dei soggetti maggiormente diffusi – il Crocifisso e la Vergine con il Bambino (in trono o stante), a cui si aggiungono in numero minore le attestazioni ritraenti santi – costituirà l'*incipit* delle riflessioni che convoglieranno in un approfondimento specifico sugli aspetti tecnici che denotano questa produzione. Questi ultimi saranno indagati partendo dalle loro descrizioni che si ricavano dalla lettura delle fonti medievali (del genere della trattatistica): l'analisi si concentrerà in particolar modo sui numerosi procedimenti necessari per la messa in opera di una scultura lignea, dalla scelta del blocco ligneo più adatto, alla sua predisposizione per ricevere prima gli strati preparatori e poi la pellicola pittorica. A tal riguardo, si rifletterà anche sul dualismo insito in questa manifattura – concernente il *modus sculpendi* e

quello *pingendi* – al fine di comprendere le modalità e le motivazioni che hanno indotto, nel corso dei secoli, a interpretare questi oggetti come 'ibridi' tra le forme d'arte propriamente scultoree e quelle pittoriche e che ne hanno determinato le vicende di alterna fortuna critica. L'ultima parte del secondo capitolo verterà sull'approfondimento degli aspetti inerenti le operazioni di restauro che oggigiorno permettono di disporre di informazioni aggiornate e scientificamente corrette: queste ultime migliorano e completano la conoscenza di questa classe di attestazioni e ne consentono la sopravvivenza.

La scelta di dedicare due capitoli (il secondo e il terzo) a un'indagine di più ampio respiro sulla manifattura lignea medievale nasce dall'esigenza squisitamente 'didattica' di individuare utili strumenti propedeutici all'approccio a questa produzione e, nello specifico, a quella pugliese: ci si è messi nei panni di quanti (come chi scrive prima di intraprendere questo lavoro di ricerca) abbia considerato solamente in parte (o per nulla) questa produzione come un tassello fondamentale per la completa gnoseologia della Storia dell'Arte. In tal senso, si è giunti alla decisione di esplicitare, nel modo più chiaro possibile, tutti i molteplici aspetti che contraddistinguono la statuaria lignea medievale; risoluzione che, peraltro, sarà utile per accostarsi più facilmente alla lettura delle schede del *corpus*.

Il terzo capitolo prenderà in esame gli aspetti propriamente funzionali di questa manifattura, connessi con il suo utilizzo concreto in epoca medievale. Un primo *focus* verterà sull'analisi dello spazio-chiesa: con tale locuzione si allude alla praticità con cui gli ambienti fisici dei luoghi di culto venissero 'manipolati' per rispondere in maniera più efficace a esigenze giornaliere e/o a eventi 'straordinari' dell'anno liturgico; si tenterà di comprendere che ruolo abbiano avuto, nel contesto di tali modificazioni, gli oggetti afferenti alla classe in esame. Procedendo dal generale al particolare, si cercherà di delineare le differenti e molteplici modalità con cui le stesse sculture

siano state adoperate quali strumenti devozionali 'manipolabili' e quale connessione sussista tra questa 'attività', le pratiche meditative e predicative maggiormente diffuse nell'arco cronologico dell'Evo Medio e, in ultimo, la nascita delle associazioni confraternali. L'analisi di questi aspetti *a latere* dello studio della statuaria lignea medievale permetterà di comprendere il grado di complicatezza di questa produzione, il suo essere indagabile da plurime prospettive, nonché la sua insita multidisciplinarietà (una peculiarità, questa, che la connotava prima ancora che lo stesso termine venisse usato e abusato, come lo è oggi).

La seconda sezione del presente elaborato coinciderà con l'effettivo *corpus* della statuaria lignea tridimensionale e dipinta pugliese di epoca medievale e sarà interamente incentrata sulla schedatura dei cinquantuno esemplari individuati tra quelli meglio e/o mal noti e quelli inediti. Il catalogo vero e proprio sarà preceduto da un'introduzione al cui interno verranno esplicitati i criteri costitutivi del *corpus* e le scelte che hanno condotto all'inclusione e/o all'esclusione di determinati manufatti. In questa panoramica preliminare alla schedatura, inoltre, saranno menzionati i simulacri di cui si ha contezza solamente grazie al dato documentario, ma che concorrono a pieno titolo al raggiungimento dell'obiettivo della costituzione della raccolta. Sarà resa manifesta anche la strutturazione del catalogo e delle singole schede e, in ultimo, verranno dichiarati e motivati gli strumenti utilizzati per la formulazione delle datazioni e le scelte terminologiche adoperate, al fine di restituire in maniera limpida e scevra di preconcetti, lo stato dell'arte relativo alla statuaria lignea tridimensionale e dipinta pugliese di epoca medievale.

Concluderà l'elaborato la sezione bibliografica, contenente le fonti edite e inedite, indagate e citate, e comprendente i testi a carattere scientifico (che prendono in esame gli aspetti prettamente tecnici, cultuali, iconografici), nonché quelli di natura locale (solitamente pertinenti alla

conoscenza della storia dei comuni, dei luoghi di culto e del loro patrimonio monumentale e storico-artistico in cui le sculture del *corpus* sono custodite o a cui afferivano in origine).

CAPITOLO I

La statuaria lignea medievale nel Meridione italico: una storia degli studi

I.1. *L'interesse della critica tra la fine del XIX e la seconda metà del XX secolo*

L'interesse attorno ai problemi storiografici nel settore della Storia dell'Arte è di fondamentale importanza per comprendere come determinati fattori, come ad esempio quelli socio-politici e culturali o quelli legati alla formazione personale degli studiosi, abbiano condizionato le indagini nell'ambito di tale disciplina e come, di conseguenza, specifici 'rami' siano stati prediletti a discapito di altri[1]. A fronte di una manualistica di settore che continua a essere ancora impostata, in maniera infruttuosa, sulla base di quella che si potrebbe definire una 'gerarchia delle arti', allo stato attuale delle ricerche ci si chiede se il divario tra le cosiddette 'arti maggiori' e le loro 'sorelle minori' possa considerarsi effettivamente superato. Essendo la risposta a tale quesito tendenzialmente negativa, si prende atto del fatto che una delle branche che 'soffre' maggiormente a causa di questa 'disparità di trattamento' sia proprio quella della scultura lignea medievale, ancora oggi parzialmente ritenuta un argomento 'periferico' rispetto allo studio della statuaria lapidea e delle restanti forme d'arte 'capitali' della medesima epoca[2].

La ritrosia nell'indagare questa classe di oggetti è figlia di un pregiudizio sorto nell'ambito della trattatistica rinascimentale, che aveva elaborato un'ideale piramide gerarchica dei materiali adatti a essere adoperati in scultura: al vertice spiccavano il marmo e il bronzo, la cui dignità dipendeva direttamente dal loro impiego nella statuaria d'età classica – punto di riferimento anelato e ineguagliabile per gli artisti e i letterati dell'epoca moderna[3]. Tra costoro, in special modo

[1] BARRAL I ALTET 2009b; da ultimo si veda: D'OVIDIO 2023, pp. 697-698, con bibliografia.
[2] CASTELFRANCHI VESAG 2005; EADEM 2020[2]; MIGNOZZI 2025.
[3] FUSARI 2004, p. 23; D'OVIDIO 2023, p. 13.

per la storiografia successiva, è stato determinante il giudizio espresso da Giorgio Vasari, che in poche righe del capitolo XIV delle sue "*Vite*"[4], intitolato "*Come si conducono le figure di legno e che legno sia buono a farlo*"[5], definiva questo materiale come privo di "*quella carnosità o morbidezza*"[6] (insite invece nel marmo e nei metalli), e, dunque, poco adatto al raggiungimento delle qualità estetiche ricercate dagli artisti della maniera moderna[7]. Affermando, inoltre, che "*questa sorte di figure* [in legno] *si è usata molto nella religione cristiana*"[8], l'autore relegava questi manufatti al mero ambito devozionale e, "*atteso che infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse altre cose*"[9], bollava questa produzione come seriale, privandola di un intero sistema di valori – certamente ben percepito dall'uomo medievale – e condannandola, di fatto, a una plurisecolare svalutazione, tutt'oggi non ancora completamente superata. Il parere di G. Vasari, insieme alla scelta di non soffermarsi sulla produzione lignea di un artista del calibro di Giovanni Pisano (1248-1315 ca.) – che nella nota iscrizione apposta sul pulpito del Duomo di Pisa (eseguito nel primo decennio del XIV secolo) si firmava, autocelebrandosi, quale scultore IN PETRA LIGNO E AURO – ha innescato una 'reazione a catena', che ha condotto la critica moderna prima e contemporanea poi a trascurare l'indagine di questa manifattura, etichettata con i termini di 'devozionale' e 'popolare', con un chiaro intento svilente[10].

La condizione attuale dello *status studiorum* relativo a questo argomento è specchio di una graduale rivalutazione di questa produzione, che a livello storiografico europeo affonda le

[4] VASARI 1986.
[5] *Ivi*, pp. 69-70.
[6] GIUBBINI 1973, p. 12; VASARI 1986, p. 69; BARACCHINI 1996, p. 7; FACHECHI 2001, p. 9; FUSARI 2004, p. 23; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 4; LUNGHI 2011, p. 299; COLLARETA 2016, p. 22.
[7] BAGNOLI 1987a, p. 12; FACHECHI 2001, p. 9; D'OVIDIO 2013, p. 14.
[8] VASARI 1986, p. 69; LUNGHI 2011, p. 299; COLLARETA 2016, p. 21; MOR 2019, p. 13.
[9] VASARI 1986, p. 69.
[10] CARLI 1960, p. 41; BAGNOLI 1987a, p. 12; CASTELNUOVO 1995, p. XXIII, ricorda, insieme all'esempio di Giovanni Pisano, anche il vescovo Gebhard di Costanza (al quale le cronache del tempo attribuivano grandi capacità artistiche, soprattutto nell'ambito della statuaria lignea) e il prete Martino, autore nel 1199 della Madonna di Borgo Sansepolcro (oggi custodita a Berlino); BARACCHINI 1996, p. 7; NOVELLO 2004; AMERI 2015, p. 561.

radici intorno alla fine del XIX secolo e trova le sue premesse nella riscoperta, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, della policromia nella statuaria antica: secondo parte della critica erudita dell'epoca, difatti, tale componente contribuiva ad "*attutire la crudezza della materia*"[11]. Grazie a stucchi e policromia, dunque, anche la statuaria lignea poteva risultare di un qualche interesse. Ulteriori fattori che hanno favorito un accrescimento della curiosità nei confronti di questa categoria artistica sono stati la sensibilità nutrita dalla cultura romantica verso i secoli dell'Evo Medio e, in ultimo, la fervente attività dei collezionisti europei – che, tuttavia, ha sovente comportato un'alienazione delle opere d'arte dal loro contesto (ecclesiastico) originario e una loro dislocazione in raccolte private o in contenitori museali[12].

A partire dal secondo quarto del XX secolo alcuni nomi illustri della storiografia storico-artistica hanno iniziato a dedicare contributi, saggi e articoli scientifici alla scultura lignea medievale prodotta in Italia o importata nella penisola da territori d'oltralpe e d'oltremare: si pensi, soprattutto, ad A.O. Quintavalle, G. de Francovich, E. Carli, G. Previtali[13]. La loro attività, sicuramente e precocemente incentivata per alcuni territori (principalmente quelli dell'Italia centrale, che possiedono una grande quantità di attestazioni) da occasioni di esposizione di tali manufatti, ha contribuito a gettare nuova luce su questa produzione[14]. Si tratta di un interesse che in linea di massima si è mantenuto vivo fino ai tempi più recenti, tanto da permettere a S. D'Ovidio

[11] D'Ovidio 2013, p. 21.
[12] Castelnuovo 1995, p. XXIII; Spalletti 1995; Fachechi 2005, p. 365; Eadem 2011, p. 23; D'Ovidio 2013, pp. 20-22; Fozi 2020; D'Ovidio 2023, pp. 697-698; Kessler 2023, p. 264.
[13] Castelfranco 1929-1930; Mariani 1930; Quintavalle 1932; Krautheimer-Hess 1933; Quintavalle 1934; de Francovich 1935; Idem 1935-1936; Idem 1937; Idem 1938a; Idem 1938b; Carli 1941a; de Francovich 1943; Morisani 1947.
[14] Oreffice 1890; Forcella 1895; Fogolari 1903; D'Achairdi 1904; Rossi 1908; Ferrari 1910; Castelfranco 1929-1930; Quintavalle 1932; Idem 1934; de Francovich 1935; Idem 1935-1936; Idem 1938a; Idem 1938b; Idem 1943; Morisani 1947; *Mostra della antica scultura* 1949; *Sculture lignee* 1950; *La mostra* 1951; Previtali 1965; *Mostra di sculture* 1957; Previtali 1966; *Tre secoli di sculture* 1971; Previtali 1991; Pace 2004; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 53-55; Fachechi 2005; Speranza 2007b, p. 7; Cobuzzi 2019, p. 7; D'Ovidio 2023, p. 699, con bibliografia.

nel 2013 di affermare che "*per quasi tutte le regioni italiane esiste oggi una discreta letteratura critica sull'argomento*"[15].

I.2. *La svolta degli anni Novanta e le linee comuni di ricerca tra le regioni dell'Italia centro-settentrionali e quelle meridionali della penisola*

A partire dagli anni Novanta del XX secolo e, soprattutto, dall'inizio del terzo millennio, le ricerche su questa manifattura di epoca medievale si sono intensificate, potendo giovarsi, come annunciato, di numerose occasioni di esposizione, nonché dei sempre più assidui interventi di restauro sugli oggetti in esame – eseguiti con tecnologie all'avanguardia e non invasive – e del supporto di quelli che si definiscono 'filoni collaterali' degli studi sul tema (sviluppati sulla scorta delle tendenze registrate a livello internazionale[16]): ci si riferisce alle sempre più sistematiche indagini sullo 'spazio-chiesa' e su come questo, nel Medioevo, venisse 'plasmato' in virtù di una piena fruizione dei momenti liturgici e para-liturgici da parte dei fedeli e, in ultimo, alle ricerche che presuppongono di analizzare gli aspetti demo-etno-antropologici della produzione artistica di questo esteso frangente cronologico (e che, dunque, mirano a una 'riqualificazione' delle pratiche devozionali/folkloriche connesse agli oggetti d'arte/di culto – nella fattispecie a quelli lignei). Si precisa che nel caso della statuaria lignea medievale sono state proprio tali prassi a fomentare la convinzione che questa manifattura fosse ad appannaggio esclusivo delle classi meno abbienti – dunque 'popolare' – e perciò non degna di essere inserita a pieno titolo negli studi della Storia dell'Arte; d'altro canto, la forte componente cultuale insita in questo fenomeno artistico ha

[15] D'OVIDIO 2013, p. 32.
[16] PAOLETTI 1992; CARLETTI, GIOMETTI 2003; COOPER 2006; KOPANIA 2010; SOBCZYK 2013; KOLLANDSRUD 2014; RAUCHER 2015; *Dolls, Puppets, Sculptures* 2017; *Devotional Cross-Roads* 2019; KOLLANDSRUD, PLAHTER 2019; *Christ on the Cross* 2020.

generato quella continuità devozionale, che in alcuni casi si mantiene viva tutt'oggi e che ha consentito alle sculture di valicare i limiti temporali del Medioevo e di giungere fino al presente attuale – sebbene in numerosi casi 'alterate' da superfetazioni di epoca moderna che non sono altro che una riprova della suddetta imperitura venerazione[17].

Un esempio della proficua influenza esercitata dalle occasioni espositive sulla conoscenza della plastica lignea medievale è la mostra "*Scultura lignea. Lucca 1200-1425*" curata da C. Baracchini, il cui catalogo è stato pubblicato nel 1995[18]. All'interno del volume si percepisce la volontà dell'autrice e dei contributori di conferire "*dignità critica*" a questa produzione, focalizzandosi soprattutto sui suoi aspetti tecnici, materici ed esecutivi; riflessioni che vengono supportate dalla consultazione delle relazioni dei restauri effettuati sulle opere in mostra[19]. Il concentrarsi su singole evidenze ha comportato, tuttavia, una maggiore 'contrazione' delle ricerche su casi specifici, indagati insieme a esemplari similari nell'ambito di ristrette circoscrizioni geografiche a carattere locale, comunale o, in linea di massima, regionale (come ben si intuisce dal titolo del testo sopraccitato). Questo criterio, senza dubbio funzionale per poter gestire la strutturazione delle ricerche (soprattutto per quei territori che possiedono un'ingente quantità di sculture lignee, quali la Toscana *über alles*, ma anche l'Umbria e le Marche[20]), non riflette la situazione geografica-amministrativa del Medioevo, epoca in cui i manufatti in esame sono stati

[17] MANSELLI 1983; BELTING 1986; PAOLINI 1993; BACCI 2000; IDEM 2005; *L'arte medievale nel contesto* 2006; BINO 2008; *Statue di legno* 2008; D'OVIDIO 2014; BINO 2016; EADEM 2017a; EADEM 2017b; EADEM 2017c; EADEM 2017d; EADEM 2018; D'OVIDIO 2019, p. 141; BINO 2019a; EADEM 2019b; *Arte medievale. Le vie* 2019.
[18] *Scultura lignea. Lucca* 1995.
[19] FACHECHI 2005, p. 367; FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012, p. 1.
[20] *Custode dell'immagine* 1987; *Scultura dipinta* 1987; Imago Mariae 1988; NERI LUSANNA 1992; *Il gotico europeo* 1994; *Museo di Sant'Agostino* 1994; *I legni devoti* 1994; CORSINOVI 1994; Mater Christi 1996; *Il Crocifisso di Ariberto* 1997; *La devozione dei Bianchi* 1998; *La cultura lignea* 1999; *La Croce* 2000; LUNGHI 2000; *Sacre passioni* 2000; FATTORINI 2000; FACHECHI 2001; *Scultura lignea pisana* 2001; *Tra Gotico e Rinascimento* 2001; *Verso Cimabue* 2001; *La bellezza del sacro* 2002; CARLETTI, GIOMETTI 2003; *La sacra selva* 2004; *La Deposizione lignea* 2004; *La scultura dipinta* 2004; *L'arte del legno* 2005; *Legni sacri e preziosi* 2005; *Scultura lignea dipinta* 2005; VENTUROLI 2005; *Il Volto Santo* 2005; *Iacopone da Todi* 2006; NATALE 2008.

realizzati e fruiti[21]. L'‘indagine territoriale' – per citare D. Catalano[22] – condotta per ‘praticità logistica' tenendo conto delle moderne suddivisioni amministrative del territorio italico, difatti, non considera (o lo fa solamente in parte) quelli che, invece, G.M. Fachechi definisce "*contesti geoculturali*"[23], che, al contrario, potrebbero riflettere in maniera più verosimile la situazione geo-politica del Medioevo italico, in cui la sensazione di ‘valicare un *limes*' era più blanda, poiché meno ‘segnalata', e le moderne percezioni di ‘centro' e ‘periferie' perdevano in parte di significato.

A tal riguardo, dalla disamina che segue si comprenderà come negli ultimi trent'anni lo studio della statuaria lignea medievale della penisola italica sia stato portato avanti ‘territorialmente' da personalità che si potrebbero definire ‘alfiere' delle ricerche sul tema. Si pensi a F. Cervini, che si è concentrato ad ampio raggio sui territori toscano, piemontese, ligure, umbro e marchigiano, estendendo le proprie ricerche a un frangente cronologico che comprende il pieno Medioevo e i primordi dell'epoca rinascimentale[24]; a V. Natale che in alcuni suoi lavori ha preso in esame il contesto piemontese[25]; a L. Mor che si è orientato maggiormente verso le zone centro-orientali dell'Italia settentrionale, tangendo con i suoi studi principalmente l'Emilia Romagna, la Lombardia, il Trentino Alto Adige e il Friuli Venezia Giulia[26]; a Z. Murat che ha legato il proprio nome alla città di Aquileia, spaziando anche nell'intera regione friulana e in quella veneta[27]; a C.

[21] FACHECHI 2005, p. 367, a tal riguardo preferisce utilizzare il termine "*contesti geoculturali*".
[22] CATALANO 2004, p. 341.
[23] FACHECHI 2005, p. 367; TOSCANO, SAPORI 2005, p. 15.
[24] CERVINI, BOGGERO 1995; CERVINI, TIGLER 1997; CERVINI 1999a; IDEM 1999b; IDEM 1999c; IDEM 1999d; IDEM 2003a; IDEM 2003b; IDEM 2004a; IDEM 2004b; BARTOLETTI, BOGGERO, CERVINI 2004; CERVINI 2005a; IDEM 2005b; IDEM 2005c; IDEM 2006; IDEM 2007; IDEM 2008; IDEM 2010; IDEM 2011; IDEM 2013a; IDEM 2013b; IDEM 2014; IDEM 2016; IDEM 2018.
[25] *Sculture lignee* 2002; NATALE 2006; IDEM 2008; *Scultura lignea* 2008; NATALE 2010.
[26] MOR 1998-1999; MOR 1999a; IDEM 1999b; IDEM 1999c; IDEM 2000; IDEM 2002; IDEM 2003; IDEM 2004a; IDEM 2004b; IDEM 2005a; IDEM 2005b; IDEM 2006; IDEM 2009a; IDEM 2009b; IDEM 2010a; IDEM 2010b; MOR, TIGLER 2010; MOR 2010c; IDEM 2011; *L'Uomo della Croce* 2013; MOR, CASTRI 2013; MOR 2013a; IDEM 2013b; *Il Crocifisso di Cividale* 2014; SILVI 2014; *Il crocifisso di Araceli* 2017; Imago splendida 2019; MOR 2018; IDEM 2019; IDEM 2020a; IDEM 2020b; IDEM 2022.
[27] MURAT 2021; MURAT, VEDOVETTO 2021, *passim*.

Baracchini[28], M. Burresi e A. Caleca[29], R. Bartalini[30], che si sono focalizzati principalmente sul territorio toscano, la prima incanalando i suoi interessi attorno al territorio lucchese, i secondi specializzandosi su quello pisano e il terzo, invece, concentrandosi maggiormente sull'area senese insieme ad A. Bagnoli[31]; a P. Venturoli e P. Cavazzini che hanno circoscritto le loro indagini all'ambito culturale lombardo e piemontese, con il primo autore che si è soffermato anche sui rapporti tra questo contesto e la produzione dell'Italia meridionale[32]; a F. Boggero e C. Di Fabio che si sono focalizzati sulla Liguria[33]; a G.M. Fachechi e a G.B. Fidanza che si sono dedicati al Marchigiano[34]; a E. Lunghi che si è occupato specificatamente dell'Umbria[35]; ad A. Delpriori che ha spaziato sull'argomento tra Umbria, Abruzzo e Marche[36]; a G. Benazzi che ha toccato nei suoi studi tutti questi ultimi territori[37]. Oltre alla specializzazione geografica, parte della critica ha approfondito maggiormente gli aspetti tecnico-esecutivi della statuaria lignea medievale, intrecciando le proprie indagini con gli esiti dei restauri, imprescindibili per la comprensione

[28] *Il Volto Santo* 1982; BARACCHINI, BURRESI 1983; BARACCHINI 1995; *Scultura lignea. Lucca* 1995; *Scultura lignea dipinta* 1996; BARACCHINI 1999; EADEM 2004; EADEM 2005.
[29] BARACCHINI, BURRESI 1983; BURRESI 1990; BURRESI, CALECA, LESSI 1991; BURRESI 1999; EADEM 2000a; *Sacre Passioni* 2000; FATTORINI 2000; *Scultura lignea pisana* 2001; CALECA 2004; IDEM 2005; BURRESI 2005; EADEM 2022.
[30] BARTALINI 2005; *Scultura gotica senese* 2011.
[31] *Scultura dipinta* 1987.
[32] CAVAZZINI 1998; VENTUROLI 2001; CAVAZZINI 2001; EADEM 2002; *Scultura lignea in Basilicata* 2004; VENTUROLI 2005; IDEM 2007a; IDEM 2007b.
[33] *Restauri in Provincia* 1995; CERVINI, BOGGERO 1995; *La sacra selva* 2004; BARTOLETTI, BOGGERO, CERVINI 2004; BOGGERO 2004; DI FABIO 2011.
[34] *Scultura e arredo* 1997; FIDANZA 1998; *Scultura e arredo* 1999; FACHECHI 2001; *Legni marchigiani* 2001; *Scultura e arredo* 2002; FACHECHI 2004a; FIDANZA 2005; FACHECHI 2005; EADEM 2011; FIDANZA 2011; FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012; FACHECHI 2012; FACHECHI, BRACCI 2019; FACHECHI 2022.
[35] LUNGHI 1994; IDEM 2000; IDEM 2005; IDEM 2010; IDEM 2011; IDEM 2012; IDEM 2013; IDEM 2015; IDEM 2021.
[36] DELPRIORI 2009; IDEM 2014; IDEM 2015; IDEM 2016; IDEM 2018a; IDEM 2018b.
[37] BENAZZI 1994; EADEM 2005; EADEM 2014.

completa di questi manufatti: alle personalità già menzionate, si associano quelle di G. Fatigati[38], a S. Cuzzolin[39], T. Perusini[40], L. Speranza[41], P. Refice[42].

La sempre maggiore settorializzazione delle indagini sulla scultura lignea, inoltre, non è regolata solamente da una *ratio* di tipo geografico, ma consente anche di concentrarsi, da un lato, su singoli soggetti iconografici (si pensi ai contributi indaganti la produzione sarda, che prediligono il filone incentrato sul tema del Crocifisso doloroso – la cui punta di diamante è il simulacro di Nicodemo di Oristano[43] – oppure ai due convegni su "*La Deposizione lignea in Europa*" realizzati nel 1999 ed editi nel 2004[44]); dall'altro lato permette di valorizzare un determinato 'legame storico' che specifiche regioni avvertono nei confronti della propria statuaria lignea dell'Evo Medio[45] (è il caso del Friuli Venezia Giulia che, oltre a poter vantare uno dei più antichi esemplari noti italici – il Crocifisso di Cividale[46] – è un territorio la cui produzione trova proficuamente confronti con quelle prossime oltremontane tedesca, slovena e austriaca[47]).

Per quanto concerne specificatamente le regioni meridionali della penisola, in linea di massima, è possibile constatare che all'episodicità che contraddistingue la maggior parte dei contributi editi tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e gli anni Ottanta del secolo successivo, fa da contrappunto una maggiore organicità degli studi, che, al contrario, denota la produzione degli ultimi quattro decenni. Questi territori – alcuni con risultati migliori rispetto ad altri – hanno

[38] FATIGATI 2010a; IDEM 2010b; IDEM 2014; IDEM 2015.
[39] CUZZOLIN 2002; EADEM 2012.
[40] PERUSINI 1984; EADEM 1994; EADEM 1998; *La scultura lignea* 1999; PERUSINI 2002; *Scultura lignea dipinta* 2005; PERUSINI 2007a; EADEM 2007b; EADEM 2007c; PERUSINI, DEAN 2007; PERUSINI 2018; *Nuovi restauri* 2022.
[41] SPERANZA 2002; *Il Crocifisso di Badia* 2004; SPERANZA 2007a; EADEM 2009.
[42] *Verso Cimabue* 2001; REFICE 2002a; EADEM 2002b; EADEM 2002c; EADEM 2002d; EADEM 2002e; EADEM 2002f; EADEM 2002g; EADEM 2002h; EADEM 2002i; *Arte in terra d'Arezzo* 2010; REFICE 2010; *Sculture lignee da Tino* 2010; *Arte in terra* d'Arezzo 2010; Mater amabilis 2012; *Passioni scolpite* 2017.
[43] *Crocifissi dolorosi* 1996; SARI 2016.
[44] *La Deposizione lignea* 2004. Al riguardo si veda anche *Il teatro delle statue* 2005.
[45] FACHECHI 2005, p. 367.
[46] *Il Crocifisso di Cividale* 2014; MOR 2014; SILVI 2014; MOR 2020b; *Nuovi restauri* 2022; PIZZOLONGO 2022.
[47] *La scultura lignea in Friuli* 1985; EKL 1999; *La scultura lignea* 1999; FACHECHI 2005, con bibliografia; *Nuovi restauri* 2022.

recepito in maniera moderatamente tardiva i progressi apportati dai già citati nuovi filoni di ricerca, tant'è che dopo una stasi degli studi che ha occupato l'ultimo decennio del XX secolo, è solamente a partire dagli anni Duemila che si sono registrate iniziative espositive ed editoriali volte a diffondere la conoscenza di questa classe di manufatti. Inoltre, similmente al resto del territorio nazionale, anche per le aree del sud della penisola si è assistito a un 'confinamento' del raggio di interesse entro le attuali frontiere delle singole circoscrizioni amministrative; delimitazione che si intuisce facilmente dai titoli dei volumi o dei contributi, che palesano l'ambito territoriale di riferimento[48].

Dalla disamina relativa alle personalità scientifiche che hanno approfondito lo studio della statuaria lignea medievale nelle zone centro-meridionali della penisola, emergono i nomi di I. Toesca, che per prima ha battuto la zona del Lazio, successivamente presa in esame da A. Ludovisi[49] e da G. Curzi, che ha spaziato anche in ambiti geografici più vasti, comprendenti la Toscana, l'Umbria e, in modo particolare, l'Abruzzo[50]; quest'ultimo è stato capillarmente preso in esame da A. Tomei[51], S. Paone[52], I. Carlettini[53], L. Abrace[54], mentre il Molise è diventato 'di prerogativa' di D. Catalano (sulla scia delle riflessioni di A. Trombetta)[55] e la Campania di A.

[48] Si pensi su tutti a: *Scultura lignea in Basilicata* 2004; *Sculture in legno* 2009. Si discosta da tale considerazione il testo di V. Pace pubblicato nel 1994 in lingua tedesca, nel quale lo studioso prende in esame le evidenze artistiche di "*Apulien, Basilicata, Kalabrien*", fornendo analisi e descrizioni concise di alcuni manufatti lignei medievali delle tre regioni: al riguardo si veda: PACE 1994c.
[49] LUDOVISI 1998-1999; EADEM 2000; EADEM 2005.
[50] TOESCA 1964; FABJAN, BERTORELLO, CORONA, LO MONACO 2001; CURZI 2003; IDEM 2005a; IDEM 2005b; IDEM 2005c; IDEM 2007a; IDEM 2007b; Universitates *e baronie* 2008; CURZI 2009; IDEM 2010a; IDEM 2010b; *Abruzzo: un laboratorio* 2011; CURZI 2011a; IDEM 2011b; IDEM 2012a; IDEM 2012b; D'ALBERTO 2013, pp. 125-146; CURZI 2014a; IDEM 2014b; IDEM 2014c; IDEM 2020; IDEM 2021.
[51] *L'Abruzzo in età angioina* 2005; TOMEI 2005; IDEM 2010; IDEM 2011a; IDEM 2011b; IDEM 2012a; IDEM 2012b.
[52] D'ALBERTO, PAONE 2008; PAONE 2010a; EADEM 2010b; EADEM 2011.
[53] CARLETTINI, BRUNI 2004; CARLETTINI 2011.
[54] *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010; *La Sapienza risplende* 2011.
[55] TROMBETTA 1971; EADEM 1984;CATALANO 2000a; EADEM 2000b; EADEM 2001; EADEM 2004; EADEM 2005; EADEM 2011.

Braca[56], ma soprattutto di S. D'Ovidio e di P. Leone de Castris[57]; a costui si deve anche il merito di aver permesso l'avanzamento delle ricerche in Basilicata e in Calabria[58]. Per quanto concerne le due isole, in ultimo, l'esame della produzione scultorea lignea medievale è stato affidato maggiormente ad A. Cuccia, G. Travagliato, P. Russo, T. Pugliatti per la Sicilia[59] e ad A. Pala per la Sardegna[60].

Non tutte le aree meridionali hanno avuto, peraltro, la fortuna di sfruttare l'occasione di eventi espositivi per approfondire – o, alle volte, avviare *ex novo* – le ricerche sul tema: si pensi, per esempio, al Molise, dove non è mai stata allestita una mostra di sculture lignee medievali o alla Sardegna dove, invece, l'unica risale ormai al 1996[61]. In ogni caso, seppure con tali lacune, l'avanzamento degli studi ha comunque trovato 'canali alternativi' da sfruttare, come, per esempio, l'organizzazione di convegni nei quali la produzione statuaria lignea ha trovato spazio nell'ambito di indagini più vaste sul fare artistico del Medioevo di una data regione o compagine territoriale[62].

In questa panoramica storiografica introduttiva è stato volutamente evitato un qualsivoglia accenno alla situazione pugliese, che merita un approfondimento a sé stante sia in virtù dell'essere l'ambito geografico di riferimento per il presente lavoro di ricerca e sia della sua 'alienazione' scientifica rispetto alle restanti aree già esaminate. Inoltre, prima di prendere atto di quello che è lo stato dell'arte sul tema nel sud della penisola (utile a corroborare la singolarità del contesto

[56] BRACA 1995; IDEM 2000; IDEM 2003a; IDEM 2003b.
[57] LEONE DE CASTRIS 1986; D'OVIDIO 2001; IDEM 2004; LEONE DE CASTRIS 2006; D'OVIDIO 2006-2007; LEONE DE CASTRIS 2007; D'OVIDIO 2008; IDEM 2012; IDEM 2013; *Sculture in legno* 2014; LEONE DE CASTRIS 2014a; D'OVIDIO 2014; *Sculture e intagli* 2015; LEONE DE CASTRIS 2016a; IDEM 2016b; D'OVIDIO 2017; LEONE DE CASTRIS 2018a; IDEM 2018b; D'OVIDIO 2018a; IDEM 2018b; IDEM 2019; IDEM 2023.
[58] *Scultura lignea in Basilicata* 2004; LEONE DE CASTRS 2004a; IDEM 2004b; IDEM 2004p; *Sculture in legno* 2009; LEONE DE CASTRIS 2009a.
[59] TRAVAGLIATO 2009; Manufacere et Scolpire 2012; CUCCIA 2012a; IDEM 2012b; PUGLIATTI 2012; CUCCIA 2014; RUSSO 2015; IDEM 2019; IDEM 2020; TRAVAGLIATO 2020.
[60] PALA 2004; IDEM 2008; IDEM 2009; IDEM 2010a; IDEM 2010b; IDEM 2011; IDEM 2012; IDEM 2013; IDEM 2017. Si veda anche SALIS 2008; CERDÀ GARRIGA 2014; TOLA 2018.
[61] *Crocifissi dolorosi* 1996.
[62] *I beni culturali in Molise* 2004.

pugliese, che sarà trattato in coda), è bene precisare che per una più agevole organizzazione dei contenuti anche il presente studio si pone in linea con la scelta – ampiamente adottata dalla critica – di rispettare l'odierna suddivisione territoriale, pur nella consapevolezza che tale segmentazione a carattere regionale non rispecchia le frontiere amministrative e, soprattutto, quelle diocesane in cui era organizzato il territorio dell'Italia meridionale nell'Evo Medio.

I.2.1. *La Campania*

Sporadici, ma significativi, sono i contributi pubblicati tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del successivo per quanto concerne l'ambito partenopeo. Un precoce interesse si registra nel periodo post-unitario, quando furono avviate le prime campagne di catalogazione atte a fornire informazioni circa lo stato di conservazione dei manufatti e le relative peculiarità formali e materiche[63]. In tale contesto si colloca l'operazione di G. Filangeri di Satriano, il quale tra il 1883 e il 1891 pubblica i suoi "*Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane*", nei quali fornisce notizie formali, tecniche e documentarie circa i simulacri lignei che lo stesso intercetta negli edifici religiosi di Napoli[64]. Una particolare, nonché, precoce attenzione ai temi della salvaguardia e della conservazione del patrimonio scultoreo ligneo regionale si rintraccia nel saggio di L. Molinaro del Chiaro, che nel 1905 pubblica le immagini della Vergine di Piedigrotta prima e dopo il restauro, precedente di tre anni[65].

Nel lasso di tempo compreso tra il terzo e il quarto decennio del XX secolo vedono la luce i primi studi dedicati alla scultura lignea in terra partenopea a firma di A.O. Quintavalle: costui è

[63] *Ivi*, p. 23.
[64] FILANGERI DI SATRIANO 1884, p. 89; IDEM 1885, pp. 358-359, si sofferma a indagare, con un'esegesi avanguardista rispetto ai tempi, il Crocifisso della chiesa del Carmine di Napoli.
[65] MOLINARO DEL CHIARO 1905.

il primo a riflettere in maniera organica su questo tipo di produzione (dopo che, nel 1920, A. De Rinaldis aveva biasimato la mancata citazione di alcuni esemplari locali da parte di É. Bertaux nella sua opera "*L'art dans l'Italie méridionale*")[66]. Egli, in prima istanza, ha il merito di aver indirizzato la metodologia della ricerca verso la lettura degli aspetti formali, tecnici, iconografici e funzionali propri della statuaria lignea medievale. Sebbene vittima di alcuni 'preconcetti', che lo inducono ad affermare che "*di solito la scultura lignea segue quella in pietra*"[67], nei due saggi pubblicati nel 1932 e nel 1934 egli pone l'attenzione su "*un nutrito gruppo di crocifissi lignei*" romanici custoditi in alcune chiese di Napoli e della provincia[68], conscio del fatto che questa manifattura abbia avuto nel Medioevo uno "*sviluppo grandissimo*" nel Mezzogiorno, ove era diffusamente praticata nei contesti monastici, anche in virtù della 'facilità' di lavorazione del legno rispetto alla pietra[69]. Pur biasimando quelle "*deficienze*" e quei "*manierismi* [stilistici] *che sono inequivocabilmente regionali*", A.O. Quintavalle è avanguardista nel fornire informazioni circa l'utilizzo funzionale di questi simulacri, che all'interno dell'edificio ecclesiastico si configurano come "*ornamento comune sulle travi delle iconostasi*" oppure risultano "*sospesi ai pilastri o agli intercolumni*"[70]. Illuminanti, inoltre, sono le riflessioni che lo studioso propone a livello tecnico, grazie alle quali giunge ad affermare che nell'ambito della statuaria lignea medievale "*non è possibile scindere l'opera nei suoi elementi costitutivi*", quali l'intaglio e la pittura[71]. L'analisi degli esemplari lignei campani permette, in ultimo, all'autore di confermare che "*sin dal volgere del XII secolo*" nella regione siano state attive maestranze d'oltralpe, la cui cultura transalpina ha

[66] DE RINALDIS 1920, p. 126, si riferisce ai casi trecenteschi dei Crocifissi delle chiese napoletane di Santa Chiara e Santa Maria Donnaregina Vecchia; QUINTAVALLE 1932; IDEM 1934.
[67] QUINTAVALLE 1932, p. 927.
[68] QUINTAVALLE 1932; IDEM 1934, nel primo testo prende in esame gli esemplari delle chiese di San Giovanni Maggiore e di San Giorgio Maggiore di Napoli; nel secondo, invece, si sofferma su quelli delle chiese Santa Maria a Piazza, di Sant'Angello e dei Gerolamini di Napoli, su quelli della Confraternita della Pace di Acerra, del Duomo di Aversa, di Ischia e di Napoli. Al riguardo si veda anche quanto espresso da D'OVIDIO 2023, p. 701.
[69] QUINTAVALLE 1932, pp. 927-928.
[70] *Ivi*, p. 925.
[71] *Ivi*, p. 928.

condizionato la produzione locale – imbevuta di "*involuta e rozza regionalità*" – attecchendo maggiormente rispetto agli influssi bizantineggianti e arabeggianti[72], affiancandosi alle contaminazioni lombarde e padane di "*risonanza antelamica*", ugualmente diffuse *in loco*[73]. Tali discorsi avrebbero certamente creato presupposti utili all'apertura del dibattito critico sul tema.

Qualche tempo più tardi, G. de Francovich inizia ad accostarsi allo studio della scultura lignea medievale con un approccio di stampo nazionalistico e internazionale[74]. In un suo articolo pubblicato sul numero corrispondente agli anni 1935 e 1936 della rivista "*Bollettino d'Arte*", l'autore propone una panoramica dei "*Crocifissi lignei del secolo XII*" presenti in Italia e afferma che "*l'arte di intagliare il legno ebbe scarsa diffusione*" nella penisola italica a causa della "*manchevole perizia tecnica degli artefici*" che, a sua volta, ha determinato "*la qualità scadente delle poche sculture*" rintracciabili in questi territori[75]. G. de Francovich ricorda, inoltre, come il gruppo più corposo di tali manufatti si rintracci nel Napoletano e, al riguardo, cita i lavori di A.O. Quintavalle – con il quale, tuttavia, lo studioso goriziano è in disaccordo relativamente alla cronologia dei pezzi esaminati, a suo dire "*quasi tutti del Duecento*"[76].

Pietra miliare degli studi sulla scultura lignea di epoca medievale, avente come soggetto iconografico il Crocifisso, è il corposo contributo pubblicato ugualmente da G. de Francovich nel 1938 all'interno della rivista "*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*". Il saggio, intitolato "*L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*"[77], ha determinato la nascita di una nuova

[72] QUINTAVALLE 1934, p. 433.
[73] *Ivi*, p. 447.
[74] Oltre ai contributi che di seguito si prendono in esame, dello stesso studioso si consideri anche quanto pubblicato nel 1943. Al riguardo si veda: DE FRANCOVICH 1943, testo che si configura come un primo tentativo di sistemazione organica della scultura lignea medievale italiana. Circa la figura dello studioso si veda: PACE 2004; FIDANZA 2011; TRANCHINA 2020.
[75] DE FRANCOVICH 1935-1936, p. 503; IDEM 1943, p. 22, in cui specifica che le cause della limitatezza di esemplari lignei medievali nelle regioni del Meridione italico sono imputabili "*all'imperante dominio di Bisanzio*" che mal tollerava la scultura a tutto tondo.
[76] DE FRANCOVICH 1935-1936, p. 503; IDEM 1938a, pp. 152-153.
[77] DE FRANCOVICH 1938b.

categoria iconografica – quella esplicitata, per l'appunto, nel titolo – codificata dallo studioso sulla base di determinate peculiarità, che saranno esaminate all'interno dell'apposito capitolo dedicato alle evoluzioni figurative dei soggetti della statuaria lignea medievale del presente lavoro. Nonostante in questo testo G. de Francovich affermi che l'archetipo di tale tipologia possa essere individuato nella produzione di Giovanni Pisano – in particolare, nel Crocifisso che l'artista realizzò nella lastra del pulpito della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (eseguito tra il 1297 e il 1301)[78] – lo studioso innalza a esemplare principe di questa categoria il Crocifisso ligneo custodito presso la chiesa di *Sankt Maria im Kapitol* di Köln; ed è a questo manufatto, datato intorno al 1304, che egli tenta di apparentare attestazioni similari presenti nella stessa città, per poi estendere il campo di indagine all'intera nazione tedesca e agli stati esteri, compresa l'Italia e "*le regioni dell'Italia centrale e meridionale*", dove, a suo parere, si rintraccia "*il numero più ragguardevole di crocifissi affini al tipo trecentesco renano*"[79]. Sebbene pioneristico, il contributo di G. de Francovich è stato condizionato da fattori socio-culturali e politici fortemente improntati a un approccio di stampo nazionalistico: in tal senso, la storiografia germanica è stata incentivata ad avvertire questi manufatti come la "*perfetta espressione dello spirito tedesco*"[80], mentre quella italiana, non cogliendo con immediatezza l'importanza conferita dallo studioso alla produzione dei Pisano, si è limitata nell'accomodante tendenza a bollare tutti quei manufatti, che per elementi iconografici e stilistici si allontanavano dai casi allogeni come 'prodotti locali', privandoli della dignità artistica utile a incuriosire la critica e così, di fatto, scoraggiando nuovi approfondimenti. In ogni caso, nell'ambito di questa indagine – che utilizza soprattutto lo strumento del confronto iconografico e stilistico, volto a determinare la precedenza o la discendenza delle attestazioni

[78] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 227-261.
[79] *Ivi*, *passim*.
[80] ZULIANI 2006, p. 16; RAUCHER 2015, pp. 4, 20-32.

esaminate rispetto al prototipo capitolino – vengono annoverati anche alcuni esemplari napoletani, quali quelli delle chiese di Santa Chiara e di Santa Maria a Piazza[81].

Sulla scia dell'operazione di censimento iniziata da A.O. Quintavalle negli anni Trenta del Novecento si colloca il contributo di O. Morisani pubblicato nel 1947, con cui lo studioso presenta all'attenzione della critica ulteriori "*Quattro crocefissi lignei a Napoli*", "*inediti, malgrado siano chiaramente visibili e offerti alla pietà dei fedeli, nelle chiese*" cittadine[82]. L'intento dell'autore è quello di estendere l'indagine a esemplari che non siano esclusivamente afferenti all'età romanica, ma anche ai secoli successivi del Trecento e del Quattrocento. In tal senso, O. Morisani analizza i casi di San Lorenzo Maggiore, di Santa Maria a Piazza, quelli del complesso di Donnaregina e di Sant'Agrippino, per i quali fornisce informazioni a carattere storico e formale e circa il loro stato di conservazione[83]. Sebbene l'articolo si inserisca nell'alveo di una generale attenzione che, in quegli anni, viene riservata a questa classe di manufatti e che consente un preliminare avanzamento delle ricerche, è pur sempre sintomatico il fatto che il testo si apra con una considerazione sul "*tono spesso minore*" di tali sculture, realizzate con un "*intento fuor dell'arte*"[84].

Altra tappa fondamentale per le ricerche attorno alla statuaria lignea medievale del Meridione italico in generale e, nello specifico di questo territorio, è il catalogo della mostra "*Sculture lignee della Campania*", dato alle stampe nel 1950 a cura di F. Bologna e R. Causa[85] (un'operazione che può essere considerata un'eco dell'esposizione organizzata l'anno precedente

[81] DE FRANCOVICH 1938b, *passim*, analizza i simulacri della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi, della Cattedrale di Sulmona, della Cattedrale di Lucera, della chiesa di Santa Chiara di Napoli, del Duomo di Andria e della chiesa di Santa Maria a Piazza di Napoli.
[82] MORISANI 1947, p. 122.
[83] *Ivi*, *passim*.
[84] *Ivi*, p. 122.
[85] *Sculture lignee* 1950.

a Siena, ugualmente incentrata sulla statuaria lignea medievale di quel territorio[86]). Il volume mira ad analizzare la produzione della regione entro un ampio periodo di tempo che si estende dal IX al XVI secolo. Contrariamente a quanto proposto da G. de Francovich e così come riportato dall'allora soprintendente B. Molajoli nella sua "*Introduzione*" all'opera (in cui si sfata quella "*diffusa convinzione*" che la scultura lignea sia un "*genere tipico*" di aree geografiche diverse da quella italica)[87], nel frangente cronologico considerato, questa particolare manifattura concorre a costituire – "*nonostante la qualità non sempre altissima*" – un "*intero capitolo*" del patrimonio artistico campano, che, come auspica F. Bologna, necessita di essere analizzato senza pregiudizi[88]. Oltre a fornire una prima catalogazione dei pezzi noti, l'importanza di quest'opera risiede nello sfruttare la cospicua documentazione scritta e fotografica, ottenuta grazie alle operazioni di ricognizione sul territorio e di restauro sulle attestazioni; inoltre, in virtù dello strumento critico del confronto, gli esemplari lignei vengono qui messi in relazione con manufatti realizzati in *media* differenti e, in ultimo, si menzionano anche alcuni casi abruzzesi e pugliesi, confrontati con la produzione napoletana e inseriti in un panorama di studi più ampio, dal carattere transregionale[89].

Non vi è dubbio che, pur avendo riscosso negli anni immediatamente successivi una scarsa risonanza, la mostra del 1950 e il relativo catalogo abbiano 'fatto scuola', influenzando il metodo di indagine che può ritenersi ancora valido oggigiorno, nonostante i più recenti aggiornamenti[90]. Unico neo di questa importante operazione potrebbe consistere nel suo essere stata talmente avanguardista e 'monopolizzante' da aver generato una sorta di 'stasi' negli studi successivi (che

[86] *Mostra della antica scultura* 1949; BORRELLI 2007; D'OVIDIO 2023, p. 706, ricorda che le due esposizioni "*si distinguevano tanto nel metodo quanto nel merito*", poiché la prima è stata organizzata "*crocianamente*" sulla base di nuclei tematici relativi a personalità di spicco, analizzate nel catalogo in ordine alfabetico, mentre la seconda è stata pensata secondo un criterio cronologico.
[87] DE FRANCOVICH 1935-1936, p. 503; IDEM 1938a, pp. 169-172; IDEM 1943, pp. 22-23; MOLAJOLI 1950, p. 9, lamenta la difficoltà di reperimento delle opere e del loro pessimo stato di conservazione.
[88] BOLOGNA 1950a, p. 28.
[89] D'OVIDIO 2023, p. 706.
[90] *Ivi*, p. 708.

forse confortati dalla possibilità di avere un 'punto saldo' su cui fare affidamento, non sono stati in grado di produrre prontamente ulteriori riflessioni aggiornate). Probabilmente è a questa situazione che si riferisce P. Leone de Castris quando, nel 2014, afferma che la ricerca sulla statuaria lignea medievale è 'ferma' a quell'ormai lontano 1950[91] – considerazione già avanzata nel contributo di A. Braca, pubblicato nel 1995, in cui lo studioso prendeva in esame le "*Sculture trecentesche nel Duomo di Salerno*", eseguite sia sul *medium* lapideo che su quello ligneo[92].

Dopo l'occasione espositiva del 1950, difatti, bisogna attendere il 1986 per individuare un ulteriore punto di riferimento nel volume sulla "*Arte di corte nella Napoli angioina*"[93] – imprescindibile caposaldo per la conoscenza della storia dell'arte medievale dell'Italia meridionale, a firma di P. Leone de Castris. All'interno dell'opera trova spazio una dissertazione relativa alla scultura lignea del sud della penisola che, come afferma lo studioso, è stata proficuamente influenzata da un "*episodio di una certa importanza*": si allude alla realizzazione a Cosenza della tomba di Isabella d'Aragona – commissionata nei primissimi anni Settanta del XIII secolo dal consorte Filippo l'Ardito a uno "*scultore certamente francese*"[94]. Si tratta di un'opera che, a parere dell'autore, "*afferma a Sud la presenza in carne e ossa della maniera*" francese, influenzando felicemente il gusto degli "*scultori locali*", compresi gli intagliatori del legno: tra costoro, il "*fresco irrompere di linguaggio francese*" fu subitamente accolto dal *magister* (o dai *magistri*) che tra gli anni Sessanta e Settanta del Duecento eseguirono il noto gruppo della Deposizione di Scala[95].

[91] LEONE DE CASTRIS 2014a, p. 9.
[92] BRACA 1995, p. 106.
[93] LEONE DE CASTRIS 1986.
[94] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161. Sul medesimo tema si veda più di recente: MIGNOZZI 2013, pp. 100; IDEM 2022, pp. 100-102.
[95] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161.

Similmente a quanto constatato per le altre regioni, anche in Campania si assiste a una ripresa delle riflessioni sul tema a partire dagli anni Duemila del XXI secolo. Dopo il già citato contributo di A. Braca (in cui sono approfondite maggiormente la Vergine con il Bambino e il Crocifisso del Duomo di Salerno)[96], ulteriori riferimenti alla plastica lignea campana si individuano in uno dei volumi capisaldi per lo studio della "*Storia dell'Arte nell'Italia Meridionale*", pubblicato nel 1998 a firma di F. Abbate. In questo testo l'autore annovera alcune sculture lignee, tra cui quelle delle Madonne con Bambino di Pugliano e di Maiori, quali testimonianze della penetrazione della cultura gotica transalpina nel Meridione italico[97].

Una 'nuova' occasione di riflessione è rappresentata dalla mostra organizzata a Napoli tra il marzo e il maggio del 2000, curata da B. Ulianich. Tale iniziativa gravita attorno al tema de "*La Croce. Dalle origini all'inizio del secolo XVI*"[98], prendendo in parte le mosse dal convegno sul medesimo argomento, che si era ugualmente svolto a Napoli nell'anno precedente[99]. Nell'ambito di tale esposizione – indagante le modificazioni iconografiche del *signum crucis* nel corso dei secoli – trova spazio anche l'analisi di alcuni Crocifissi lignei tridimensionali, provenienti da luoghi di culto, collezioni e contesti museali di Napoli[100]. La prossimità dei simulacri nell'allestimento espositivo ha consentito di mettere in evidenza le componenti umane e drammatiche, che "*prima ancora della predicazione domenicana, e soprattutto francescana*" erano veicolate da questi oggetti che dialogavano felicemente con la cultura nordica[101].

[96] BRACA 1995, pp. 106-119.
[97] ABBATE 1998, pp. 18, 62, 172.
[98] *La Croce* 2000.
[99] ULIANICH 2000, p. 13; D'OVIDIO 2001.
[100] MIDDIONE 2000a; IDEM 2000b; IDEM 2000c; PASTORELLI 2000. Si tratta dei casi della collezione Salini, di Santa Maria a Piazza, della Quadreria dei Gerolamini, della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli e del Museo Nazionale di San Martino.
[101] D'OVIDIO 2001, p. 215.

Nell'anno successivo V. Pace firma un *excursus* in cui affronta "*alcuni argomenti che lo studio della scultura campana impone*"[102]: in tale sede l'autore delinea brevemente una panoramica della scultura lignea, nella quale, prendendo in esame solamente alcuni esemplari ritraenti il Cristo Crocifisso[103], inserisce questa produzione nell'alveo dell'arredo liturgico e la restituisce a una sfera che è, di fatto, pratica e funzionale, poiché risponde alle esigenze devozionali dell'uomo medievale[104].

Nel 2003, il già citato A. Braca affronta nuovamente il tema della "*Scultura medievale in Costa d'Amalfi*", inaugurando l'*excursus* con l'analisi del noto gruppo di Deposizione di Scala e in seguito indagando l'effige custodita nel Museo del Duomo di Amalfi (che lo studioso identifica come l'apostolo sant'Andrea)[105].

A partire dal 2004 prendono avvio gli studi di S. D'Ovidio sul tema. Le sue prime pubblicazioni prendono le mosse dall'analisi di singoli casi (quali, per esempio alcune opere del periodo napoletano di Pacio Bertini oppure la Vergine con Bambino di Piedigrotta), per poi ampliare il raggio d'interesse a "*La scultura lignea di primo Trecento in Campania*" e allo "*Spazio liturgico e rappresentazione del sacro*"[106]. Nell'arco di un decennio S. D'Ovidio riesce a far convogliare i propri studi in un'unica monografia, edita nel 2013, che comprende una schedatura della "*Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*"[107]: questo volume si configura come una *summa* delle riflessioni sull'argomento, un ulteriore punto fermo per le ricerche sul tema – dopo l'imprescindibile catalogo del 1950 e il volume del 1986 di P. Leone de Castris – nonché una base per successivi approfondimenti.

---

[102] PACE 2001a, p. 72.
[103] *Ivi*, pp. 97-99, ci si riferisce al Crocifisso della chiesa di San Giorgio Maggiore di Napoli e a quello di Mirabella Eclano.
[104] *Ivi*, pp. 97-99.
[105] BRACA 2003b, pp. 249-266; PACE 2005.
[106] D'OVIDIO 2004; IDEM 2006-2007; IDEM 2008: IDEM 2012; IDEM 2014.
[107] D'OVIDIO 2013.

Tornando agli albori del terzo millennio, al 2004 risale la pubblicazione del già citato testo su "*La Deposizione lignea in Europa*" che, come anticipato, fornisce una riflessione a tutto tondo sul tema, indagandone diffusione geografica (tra Italia, Francia, Belgio e Spagna) e cronologica (indicativamente estesa tra la metà del XII secolo e la metà del successivo), tecniche, funzioni liturgiche e paraliturgiche, tipologie e varianti iconografiche e compositive, nonché correlazione con contesti socio-ecclesiastici determinati (solitamente di pertinenza benedettina)[108]. La premessa da cui parte questo lavoro risiede nel considerare questi gruppi scultorei lignei come "*un oggetto di studio 'a parte'*", da prendere in esame separatamente rispetto ai restanti esemplari iconograficamente 'singoli'[109]. Nell'ambito di tale indagine su vasta scala, trova spazio anche l'analisi e la schedatura di alcuni esemplari di Deposizioni campane, tra cui il noto gruppo della Cattedrale di Scala e un altro simulacro spurio ovvero il Deposto dell'abbazia di Montevergine[110].

Nel maggio del 2005 si svolge a Pergola il convegno su "*L'arte del legno in Italia*"[111], i cui atti, curati da G.B Fidanza, si aprono con un'audace affermazione di P. Scarpellini, il quale constata che "*il legno ha conquistato uno spazio suo proprio nella Storia dell'Arte*" tale da non poter più essere confinato entro i margini dell'artigianato o dell'arredo e neanche considerato "*un parente povero, in sottordine ai materiali nobili*"[112]. Il curatore del volume, invece, traccia il punto della situazione circa le metodologie adottate nello studio di questa classe di oggetti e riflette sull'esistenza di differenti approcci adoperati dai singoli studiosi – alcuni di stampo "*formalista*", altri più "*materiale*" – a cui si assomma l'analisi dei "*dati oggettivi*" storico-documentari[113]. Nel volume è anche un contributo di A. Braca su "*La scultura lignea medievale nel salernitano*"[114] –

[108] *La Deposizione lignea* 2004, *passim*.
[109] SAPORI, TOSCANO 2004, p. 15; TOSCANO, SAPORI 2005.
[110] ACETO, BRUNI 2004; TREVISANI 2004; TREVISANI, BRUNI 2004; MOR 2004a; IDEM 2004b; D'OVIDIO 2019, p. 145.
[111] *L'arte del legno* 2005.
[112] SCARPELLINI 2005, p. II.
[113] FIDANZA 2005, p. III.
[114] BRACA 2005.

un territorio parecchio esteso, che comprende ben "*tre aree geografiche distinte*", il Cilento, la costiera amalfitana e l'agro nocerino-sarnese[115]. Nell'ambito di tali distinzioni geografiche, l'autore specifica che "*non esiste una scuola salernitana capace di esprimere propri livelli di cultura artistica*" e né, tantomeno, sia possibile individuare una predominanza di un "*filone napoletano*"[116]: la sostanziale autonomia che denotava questo contesto nel Medioevo aveva, difatti, contribuito all'affermarsi di un'indipendenza culturale che aveva favorito l'afflusso *in loco* di "*sollecitazioni esterne non mediate dall'ambito partenopeo*"[117]. Dopo questa breve premessa, lo studioso ricorda come dopo la nota mostra del 1950 il *corpus* di sculture lignee medievali campane si sia arricchito di pezzi inediti, i più vetusti dei quali risalgono al XII secolo – datazioni che, come giustamente sostiene A. Braca, sono approssimative poiché a esse si risale "*solo attraverso ragionamenti*", a causa della mancanza di fonti documentarie e di riferimenti culturali utili per circoscrivere un inquadramento cronologico maggiormente preciso[118]. Tra le opere più antiche lo studioso menziona la statua di san Filadelfo, attualmente conservata nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (ma originariamente proveniente dal monastero di Santa Maria di Pattano)[119]: A. Braca data il simulacro al "*pieno XII secolo*", in virtù di "*riferimenti alla cultura romanica transalpina*"[120]. In ultimo, a tale frangente cronologico l'autore assegna anche alcuni Crocifissi monumentali campani, come quelli di Mirabella Eclano e di Santa Maria Maggiore a Napoli o, ancora, il già menzionato gruppo della Deposizione di Scala[121].

---

[115] *Ivi*, p. 201.
[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*.
[119] Circa le discordanti proposte cronologiche relativamente a questo manufatto si veda *in primis* FALLA CASTELFRANCHI 1999 che ne circoscrive la datazione tra il X e l'XI secolo; poi PACE 2001, p. 98, che la posticipa all'inizio del XIV secolo; MARCHIONIBUS 2004, che avvalora l'ipotesi di M. Falla Castelfranchi e, infine, BRACA 2005, p. 204, che la retrodata al pieno XII secolo. Si veda anche TOSCANO, SAPORI 2005, p. 18; D'OVIDIO 2013, p. 90, che avvalora una datazione alla fine del XII secolo; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 23-28.
[120] BRACA 2005, p. 204.
[121] *Ivi*, pp. 204-212.

Due anni dopo G. Vitolo si concentra sul "*Culto della croce e identità cittadina a Napoli*" nel volume contenente gli atti del già annoverato convegno svoltosi nella città nel dicembre 1999 ed edito solamente nel 2007[122]. Come ricordato, nel corso della tavola rotonda si indagava il tema dello sviluppo iconografico e dell'interpretazione del *signum crucis* dall'età antica al Medioevo e, in tale occasione, lo studioso aveva preso in esame la nascita nel centro partenopeo delle staurite, ovvero organismi associativi di natura laica o ecclesiastica tributati all'assistenzialismo, alla *cura animarum* e al culto della Croce[123]. A tal riguardo, l'autore connetteva tale devozione con la venerazione dei simulacri lignei, acquistati o donati, che divenivano detentori di lasciti testamentari[124]. Sebbene G. Vitolo precisi che non intenda entrare "*nel merito dell'analisi e dei confronti stilistici* [di tali esemplari]*, lasciandoli alla competenza degli storici dell'arte*"[125], egli fornisce comunque importanti riferimenti storici per lo studio di alcuni casi, da cui si riesce a risalire all'utilizzo funzionale e liturgico proprio di queste sculture tridimensionali[126].

Nel 2010 si registra l'iniziativa locale promossa dalla diocesi di Acerra che organizza nel Museo Diocesano cittadino la mostra dal titolo "*L'Uomo della sofferenza*", curata da G. Niola[127]. Nel piccolo catalogo prodotto per l'occasione si indagano alcune sculture lignee custodite in luoghi di culto del territorio in esame, aventi come soggetto iconografico il Cristo Crocifisso: il fine è quello di appurare, mediante l'analisi di tali simulacri, i modelli iconografici maggiormente diffusi nell'area in questione. Tra le schede, redatte da P. Addeo, vi è anche quella dedicata all'esemplare conservato nella chiesa di Maria Santissima Annunziata di Acerra, che l'autore confronta – in virtù

[122] *La Croce* 2007a.
[123] VITOLO 2000, *passim*; IDEM 2007, p. 106.
[124] VITOLO 2007, pp. 113-115.
[125] *Ivi*, p. 116.
[126] *Ivi*, *passim*.
[127] *L'Uomo della sofferenza* 2010.

dell'iconografia del *triumphans* – con il caso di Mirabella Eclano e data in un momento a cavallo tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo[128].

A partire dal 2014, dopo la pubblicazione del già citato volume di S. D'Ovidio su "*La scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*", lo studioso seguita a occuparsi di tale manifattura, proponendo riflessioni mirate che circoscrivono l'ambito di indagine ora a uno specifico segmento cronologico, ora a una determinata tipologia iconografica di manufatti: è il caso del saggio che prende in esame lo "*Spazio liturgico e rappresentazione del sacro*", nel quale l'autore si concentra sui "*Crocifissi monumentali d'età romanica*" custoditi nell'intera regione campana, ma soprattutto a Napoli[129]; si tratta, nello specifico, di undici casi di *Christus triumphans* di cui l'autore esamina la funzione liturgica e cultuale, influenzata da fattori 'visuali e testuali': i primi attengono alla fruizione dei manufatti da parte dei fedeli, in un'ottica di 'allestimento scenico' dello spazio liturgico della chiesa; i secondi, invece, trovano nelle fonti documentarie specifiche indicazioni in merito al culto della Croce, fortemente avvertito a Napoli in maniera precoce rispetto ad altre regioni d'Italia[130].

Nel medesimo anno P. Leone de Castris cura gli atti del convegno, svoltosi a Napoli nel novembre del 2011, nel quale si prendono in esame le "*Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*"[131]. All'interno del volume lo stesso studioso e G. Curzi indagano il soggetto iconografico della Vergine con Bambino: mentre P. Leone de Castris si sofferma "*Sulle più antiche Madonne in legno campane*"[132], G. Curzi esamina l'origine e la diffusione della tipologia delle Madonne in Maestà nell'Italia centro-meridionale[133]. Il primo autore principia il suo

[128] ADDEO 2004; IDEM 2010.
[129] D'OVIDIO 2014.
[130] *Ivi*, *passim*.
[131] *Sculture in legno* 2014.
[132] LEONE DE CASTRIS 2014a.
[133] CURZI 2014c.

intervento con la considerazione che in Campania sia sopravvissuto "*un numero assai modesto di esemplari*" lignei virginei, rispetto ai più diffusi Crocifissi[134]. Nell'alveo di questo ristretto gruppo, lo studioso circoscrive ulteriormente l'indagine a quei casi che, a suo parere, possono datarsi "*anteriormente al tardo Duecento*"[135]. In secondo luogo P. Leone de Castris ricorda come la lettura di queste opere sia ancora "*inficiata*" da quelli che egli definisce "*"strati" di restauri devozionali*" e di ridipinture di epoca moderna[136]. Dopo aver preso in esame alcune attestazioni attinenti alla tipologia della *Sedes Sapientiae*[137], l'autore conclude affermando come l'ampliamento del *corpus* della scultura lignea medievale campana consenta di corroborare l'ipotesi che questa produzione fosse pregna di "*caratteri suoi propri e originali*": tali elementi, a loro volta, consentono a questa regione di imporsi "*come uno dei centri propulsivi*" – così come l'Abruzzo e la Basilicata – della manifattura lignea tridimensionale nel momento di passaggio dal Romanico al Gotico[138].

Similmente, G. Curzi apre il suo contributo ricordando che i casi più antichi di statuaria lignea medievale a soggetto mariano presenti nell'Italia centro-meridionale vengano tacciati di "*bizantinismo*", sebbene palesino caratteri filo-francesi[139]. Nonostante il saggio dello studioso si focalizzi maggiormente sugli esemplari laziali, egli comunque propone una serie di confronti con alcuni simulacri campani[140].

Ancora P. Leone de Castris nel 2015 approfondisce la tematica delle "*Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna*", spostando lievemente in avanti la cronologia della ricerca e circoscrivendola a un periodo compreso tra il XV e il XVIII secolo[141]. Il volume, che contiene

[134] LEONE DE CASTRIS 2014a, p. 9.
[135] *Ibidem.*
[136] *Ivi*, p. 10.
[137] LEONE DE CASTRIS 2014a, si tratta dei casi di Buonalbergo, Sant'Agata dei Goti, Santa Maria a Vico, Alatri, Frasso Telesino e Durazzano.
[138] *Ivi*, p. 15.
[139] CURZI 2014c, p. 24, si riferisce agli esemplari della chiesa di San Martino a Vico nel Lazio, di Santa Maria della Vulturella, nonché alle Madonne di Acuto, di Subiaco e di Alatri.
[140] *Ivi*, pp. 29-30.
[141] *Sculture e intagli* 2015.

gli atti del Convegno Internazionale svoltosi a Napoli nel maggio di quell'anno, si configura come l'epilogo di un "*capitolo d'un intenso lavoro*" di ricerca condotta da esperti del settore a livello europeo[142]: questi sono stati chiamati a confrontarsi sul tema della circolazione di artisti e di opere in un contesto geografico che interessa Italia meridionale e Spagna[143].

Negli anni più recenti i due più importanti studiosi di plastica lignea medievale campana – S. D'Ovidio e P. Leone de Castris – hanno continuato a riflettere su questa produzione, il primo ponendo l'attenzione su quello che appare come un "*nuovo approccio allo studio della scultura lignea medievale*"[144], ovvero sull'utilizzo funzionale e liturgico di questi manufatti, oppure concentrandosi su specifici casi di studio; il secondo, invece, focalizzando maggiormente l'attenzione su circoscritte aree geografiche della regione campana, come, per esempio, quella della penisola sorrentino-amalfitana[145]. Nello specifico, con il volume edito nel 2018, P. Leone de Castris aggiunge alla storiografia dedicata specificatamente alla statuaria lignea medievale campana un ulteriore prezioso tassello, circoscrivendo il raggio d'azione a un territorio delimitato, i cui manufatti hanno sofferto di un interesse ridimensionato, rispetto ai casi più noti (soprattutto del capoluogo di regione), a causa della loro 'provincialità'. Dall'analisi condotta adottando il duplice criterio cronologico e topografico, emerge, invece, che proprio la prossimità dei ducati amalfitano e sorrentino alla fucina napoletana e, soprattutto, la loro subordinazione politica alla capitale del Regno, abbia innescato in queste zone fenomeni di proficua ricezione delle esperienze artistiche che si andavano sperimentando nell'importante centro culturale, nel lasso di tempo considerato; suggestioni che suscitarono interesse e curiosità nelle alte sfere ecclesiastiche e aristocratiche locali

[142] LEONE DE CASTRIS 2015a, p. 7.
[143] LEONE DE CASTRIS 2015a, p. 7. All'interno del volume si considerino, soprattutto, i contributi di LEONE DE CASTRIS 2015b; SCHIATTARELLA 2015; RUSSO 2015; FATIGATI 2015.
[144] D'OVIDIO 2019, p. 141.
[145] D'OVIDIO 2017; IDEM 2018a; IDEM 2018b; LEONE DE CASTRIS 2018b; D'OVIDIO 2019.

che si resero committenti di questa classe di manufatti[146]. In ultimo, G. Curzi nel 2024 indaga i rapporti tra 'centri' e 'periferie' nell'ambito della diffusione della cultura gotica nel Regno di Napoli, alludendo anche alla compartecipazione della scultura lignea (tra cui quella campana) a tali proficui scambi[147].

I.2.2. *L'Abruzzo*

Per quanto concerne la manifattura abruzzese, risale al 1905 la prima mostra intitolata "*Antica Arte Abruzzese*", organizzata a Chieti tra il giugno e l'ottobre di quell'anno, al cui interno trovano visibilità alcuni dei più prestigiosi casi di statuaria lignea medievale della regione[148]. Questo iniziale interesse nei confronti della tematica si è mantenuto vivo, negli anni immediatamente successivi, grazie all'attività di V. Balzano, che ha dedicato una discreta percentuale delle sue pubblicazioni a esemplari lignei medievali[149], e di F. Hermanin, che nei suoi lavori ha indagato gli oggetti danneggiati dallo "*scempio spaventoso*" del terremoto del 1915[150]. Ai primissimi anni Venti del Novecento risalgono i due articoli firmati da G. Gradara che già nel titolo palesano il focalizzarsi dell'autrice sulla scultura lignea in Abruzzo[151] – un territorio che "*si presenta ricchissimo*" di questa tipologia di manufatti[152]. Appare emblematica la constatazione che, a quell'epoca, un numero cospicuo di esemplari lignei giacesse "*in oscuri angoli di sacrestia, in ripostigli di soffitte inesplorate da secoli*" oppure fosse obliterato "*sotto strati di spesse cornici e*

[146] LEONE DE CASTRIS 2018b; CARADONNA 2020.
[147] CURZI 2024.
[148] *Catalogo generale* 1905; TOMEI 2011, p. 12.
[149] Tra tutte si veda in particolare: BALZANO 1907; IDEM 1910.
[150] HERMANIN 1915, p. 50, fornisce un'immagine della statua lignea della Vergine con Bambino detta 'della Vittoria', che "*re Carlo d'Angiò collocò nella monumentale chiesa*" omonima di Scurcola Marsicana.
[151] GRADARA 1921; EADEM 1923, indaga le sculture virginee provenienti da Fossa, Paganica e L'Aquila.
[152] GRADARA 1921, p. 270.

colori" o, ancora, risultasse ricoperto da "*pomposi abiti, inghirlandati di fiori*"[153] [condizione che, in parte, ancora oggi è valida per il patrimonio ligneo medievale italiano]. Nel 1927 e nel 1930 V. Mariani firma rispettivamente l'articolo "*Sculture sacrée dans les Abruzzes*"[154] – con il quale conferisce dignità di studio a carattere internazionale a questa classe di manufatti – e il volume "*Sculture lignee in Abruzzo*": si tratta della prima opera che fornisce una iniziale e organica panoramica sul tema, in quanto si concentra su un frangente cronologico che va dal XIII al XV secolo e ha il merito di focalizzarsi su attestazioni fino a quel momento inedite, prese in esame dal punto di vista stilistico e, soprattutto, in rapporto con la coeva e similare produzione dell'Italia centrale[155].

Un giudizio poco dignitoso nei confronti della manifattura scultorea lignea medievale abruzzese è quello offerto da M. Gabbrielli nel 1933 nella sua "*Plastica lignea*" della regione: sebbene nel testo l'autrice esordisca affermando che questa produzione costituisce "*insieme all'oreficeria uno degli aspetti più caratteristici e più ricchi dell'arte abruzzese*", successivamente ella attribuisce alla "*enorme quantità di statue 'mediocri'*" l'appellativo di "*paesane*", ritenendole frutto di una produzione locale di bassa qualità[156]. Un riferimento al Crocifisso della Cattedrale di Sulmona si rintraccia nel già citato contributo a firma di G. de Francovich del 1938, incentrato sullo studio della tipologia dolorosa: nello specifico lo studioso inquadra questo manufatto come derivato dalla "*serie italo-tedesca di Crocifissi dalmato-marchigiani dello scorcio*" del XIII secolo[157].

[153] *Ibidem.*
[154] MARIANI 1927.
[155] MARIANI 1930; TOMEI 2005, p. 185; IDEM 2011, p. 12.
[156] GABBRIELLI 1933, p. 114, prende in esame i manufatti provenienti da Scoppito, Corcumello, Pescina, Carsoli e la notissima Madonna di Castelli. Dell'autrice si veda anche quanto pubblicato nell'anno successivo: EADEM 1934.
[157] DE FRANCOVICH 1938b, p. 17.

Le ricerche sul tema compiono un passo in avanti nel 1941, con la pubblicazione del saggio firmato da E. Carli[158]: il testo si apre con alcune considerazioni da cui si deduce il biasimo che lo studioso avverte nei confronti di chi 'ancora' reputa questa produzione come pregna di "*caratteri* […] *conservatori e tradizionalisti* […] *simbolo delle qualità morali, delle consuetudini e delle virtù di un popolo sobrio e forte, di una razza di montanari austera*"[159]. Questo contributo si configura come la prima tappa verso un'indagine criticamente consapevole intorno al diversificato patrimonio della regione: per la prima volta le opere prese in esame divengono "*prove concrete di un determinato linguaggio stilistico*" e, in quanto tali, vengono investite di un reale valore artistico, poiché contribuiscono a "*definire la fisonomia artistica della regione durante l'epoca gotica*"[160]. L'Abruzzo indagato da E. Carli si mostra proficuamente recettivo nei confronti delle esperienze provenienti sia dalle zone immediatamente limitrofe – quali la Toscana, l'Umbria e il Lazio – ma anche dai territori d'oltralpe, la cui cultura gotica, peraltro, già pregnava il Mezzogiorno italico[161]. Non è dunque un caso se nel grande coacervo di "*prodotti artigianeschi*", che tra il XIV e il XV secolo palesano il "*ritardo*" culturale della regione, lo studioso individui alcuni manufatti scultorei "*goticheggianti*" dal carattere 'sorprendentemente' "*nordico*"[162].

Dopo la citazione di alcuni casi lignei abruzzesi all'interno del già menzionato catalogo della mostra partenopea del 1950[163], un particolare interesse è quello nutrito da G. Previtali per la produzione lignea medievale centro-italica[164]: tale attenzione si concreta, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, in una serie di pubblicazioni incentrata sulla costituzione del *corpus* del cosiddetto Maestro di Santa Caterina Gualino, attivo tra Umbria e Abruzzo in un periodo compreso

[158] CARLI 1941a.
[159] *Ivi*, p. 435.
[160] *Ibidem*.
[161] CARLI 1941a, p. 436.
[162] *Ibidem*, tra gli altri cita i noti casi virginei di Scurcola Marsicana, di Fossa, di Pescina e de L'Aquila.
[163] BOLOGNA 1950b, pp. 34-36; CAUSA 1950a.
[164] PREVITALI 1965; IDEM 1966; ABRACE 2019.

tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV e stilisticamente prossimo a quanto si sperimentava, ai primordi del Trecento, presso la fabbrica del Duomo di Orvieto[165]. L'importanza di tali studi risiede nell'aver contribuito a inserire il contesto artistico abruzzese in un più vasto panorama culturale esteso alle regioni dell'Italia centrale, rendendo questo territorio una 'sentinella avanzata' verso il Meridione della cultura 'gotica' di stampo umbro-toscano; d'altro canto, G. Previtali esprime un giudizio alquanto inclemente nei confronti della produzione lignea della regione, affermando che "*un'arte del Trecento abruzzese degna di tal nome è ancora da definire*"[166]. Le ricerche dell'autore proseguono fino agli anni Ottanta del XX secolo[167], per poi convergere nel volume pubblicato postumo nel 1991, con il titolo "*Studi sulla scultura gotica in Italia*" – una colonna portante per chiunque voglia approcciarsi, ancora oggi, a questo tema[168].

Nel 1983 vede la luce il primo dei sette volumi dei "*Documenti dell'Abruzzo teramano*"[169], un'operazione editoriale che ha avuto termine nel 2006[170]: all'interno delle singole edizioni si rintracciano "*schede ragionate*" che si concentrano su alcune tra le più importanti sculture lignee medievali conservate in tale territorio[171].

Nell'anno successivo M. Andaloro firma la "*Premessa al "*Corpus*" della scultura lignea in Abruzzo*" [172], adottando come caso di studio principe per inaugurare le sue riflessioni sul tema il Deposto di Penne, un'opera che in quel momento storico risultava inspiegabilmente "*inedita*" e che la studiosa reputa "*a un esame veloce* […] *antica, qualitativamente di spicco*"[173]; l'autrice attribuisce questa scarsa conoscenza alla tendenza, propria degli storici dell'arte, a "*isolare "i*

[165] CARLI 1984; ANDALORO 1990, p. 309; TOMEI 2005, p. 185; IDEM 2011, pp. 15-16.
[166] PREVITALI 1965, p. 21.
[167] PREVITALI 1981; IDEM1986.
[168] PREVITALI 1991.
[169] *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1983.
[170] BOLOGNA 1986; AMOROSI 1991; EADEM 1996a; EADEM 1996b; EADEM 1996c; EADEM 2001a; EADEM 2001b; BOLOGNA 2003a; IDEM 2003b; AMOROSI 2003; EADEM 2006a; EADEM 2006b.
[171] BOLOGNA 1983; PAVONE 1983.
[172] ANDALORO 1987.
[173] *Ivi*, p. 9.

capolavori", gli artisti noti, le tematiche consolidate" a discapito del "*tessuto connettivo*", che, inevitabilmente, "*ha scarso risalto*"[174]. Al fine di garantire una migliore gnoseologia di esemplari poco noti, M. Andaloro incentiva le cosiddette "*indagini territoriali*" a carattere topografico che, circoscrivendo il campo d'indagine attorno all'oggetto d'esame, risultano così "*su misura*" e, dunque, maggiormente proficue in termini di risultati[175].

Alcuni riferimenti alla plastica lignea medievale abruzzese, nello specifico alla Madonna di Fossa o alla produzione ascritta al Maestro di Santa Caterina Gualino, si rintracciano nel già menzionato volume del 1998, redatto da F. Abbate[176]. E. Carli torna a riflettere sul patrimonio scultoreo ligneo abruzzese tra il 1998 e il 2000[177], dando avvio a una serie di successivi aggiornamenti sull'argomento: ai suoi studi fanno seguito nel 2003 i "*Cenni sulla scultura lignea in Abruzzo*", firmati da G. Albertini, nei quali l'autrice, presenta una limitata schedatura di opere scelte[178], accomunate dall'essere "*tridimensionali* […] *stilisticamente pregiate e ben inserite nel tessuto erudito del tempo*", poiché palesano contatti con le vicine produzioni umbra, toscana e laziale e con gli "*influssi provenienti dalla Francia*"[179].

Al 2004 risale la pubblicazione dei già citati atti di Montone[180], al cui interno si rintracciano analisi e menzioni della produzione lignea abruzzese afferente all'iconografia della Deposizione[181], tra cui il contributo di I. Carlettini, che si sofferma su un Crocifisso esposto nel Museo Nazionale d'Abruzzo[182]. Nei già menzionati atti di Pergola del 2005, contenenti contributi che spaziano tra i territori veneti, lombardi, umbro-marchigiani, friulani e laziali, si rintraccia anche

[174] *Ibidem*.
[175] *Ivi*, p. 10.
[176] ABBATE 1998, pp. 76-77.
[177] CARLI 1998-2000.
[178] ALBERTINI 2003, si pensi alla cosiddetta Madonna 'delle Concanelle', a quella di San Silvestro, alla Santa Balbina, alla Madonna di Castelli de L'Aquila e ad altri esemplari abruzzesi.
[179] ALBERTINI 2003, p. 512.
[180] *La Deposizione lignea* 2004.
[181] CARLETTINI, BRUNI 2004; SCARPELLINI 2004, pp. 344-345.
[182] CARLETTINI, BRUNI 2004; MOR 2004b.

l'unico testo dedicato alle "*Sculture lignee in Abruzzo*", firmato da A. Tomei[183]: nel riassumere lo stato dell'arte relativo alla statuaria lignea medievale dell'intera penisola, l'autore afferma che, da un lato, questa regione possa vantare solamente "*contributi sporadici*", che forniscono "*indicazioni di massima*", e, dall'altro, possa fregiarsi di "*contributi pioneristici*", frutto delle penne di V. Mariani, E. Carli e G. Previtali[184]. Successivamente, lo studioso passa in rassegna alcune "*novità*" della statuaria lignea medievale abruzzese – che, all'epoca di questa pubblicazione, annoverava circa centocinquanta pezzi, dalla cronologia compresa tra il XII e il XIV secolo[185]. Gli esemplari cristologici che A. Tomei porta all'attenzione della critica pertengono ad alcuni edifici di culto dei comuni di Roccamorice e di Bucchianico e vengono inseriti dall'autore nel novero dei Crocifissi dolorosi "*che tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento cominciarono a popolare le chiese abruzzesi*"[186].

Due anni dopo vede la luce la monografia a firma di G. Curzi, intitolata "*Arredi lignei medievali*", un'opera che indaga la produzione dell'Abruzzo e dell'Italia centro-meridionale tra i secoli XII e XIII. Sebbene non esplicitamente dedicato alle sculture tridimensionali eseguite in questo materiale, il volume assume una specifica importanza nell'ambito degli studi di settore, in virtù del suo essere incentrato su una differente tipologia di arredo ecclesiastico, ovvero le ante lignee, intendendo con questa locuzione porte, pulpiti, iconostasi, altari, cattedre, *armaria*, che nel Medioevo ornavano i varchi di accesso ai templi cristiani (nello specifico, di quelli abruzzesi) e ne scandivano gli spazi interni, contribuendo, insieme alla restante suppellettile – non soltanto lignea – a restituire ai fedeli un'esperienza di fede totalizzante e multisensoriale. La pubblicazione di G.

[183] TOMEI 2005.
[184] *Ivi*, p. 185.
[185] *Ivi*, p. 187.
[186] *Ivi*, pp. 190, 192. È doveroso segnalare, in ultimo, i due contributi contenuti all'interno del medesimo volume, redatti da C. Baracchini e da G.M. Fachechi, utili per una riflessione generale sullo studio della statuaria lignea medievale. Al riguardo si veda: BARACCHINI 2005; FACHECHI 2005.

Curzi, inoltre, evidenzia il grande impiego nel Meridione italico medievale del legno quale materiale altamente versatile e, pertanto, si pone in prima linea nell'intento di risarcirlo di quella dignità scientifica di cui a lungo è stato privato[187].

Un approccio singolare è quello adottato nel 2008 da L. Lorenzi, che nel suo saggio crea un parallelismo tra "*Scultura lignea e arte orafa*", indagando il territorio corrispondente a "*La via degli Abruzzi*" nel periodo angioino-durazzesco[188]. Secondo lo studioso la relazione tra le due manifatture sussisterebbe in quanto entrambe palesano "*un impasto stilistico singolare, generato dalla sintesi di stimoli*" provenienti sia dalle aree settentrionali e sia da quelle meridionali della penisola[189]. Nello stesso anno C. D'Alberto e S. Paone si dedicano a "*Una schedatura della collezione lignea medievale*" del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Chieti – "*indispensabile al fine di individuare le originarie componenti linguistiche e di verificare se, realmente, esista una specificità territoriale abruzzese*"[190]. Ancora al 2008 si data l'ulteriore pubblicazione sul tema a firma di A. Tomei[191]: nel testo lo studioso indaga le manifestazioni artistiche dell'Abruzzo medievale in un periodo compreso tra "*Il Duecento e il Trecento*". Tra le numerose produzioni, quella della statuaria lignea pare essere stata "*prima delle altre* […] *veicolo di diffusione delle cadenze gotiche*"[192]: relativamente a tale manifattura, l'autore prende in esame alcuni dei casi più celebri della regione, a soggetto mariano e cristologico[193].

[187] CURZI 2007b.
[188] LORENZI 2008.
[189] *Ivi*, p. 137.
[190] D'ALBERTO, PAONE 2008, p. 75.
[191] TOMEI 2008.
[192] *Ivi*, p. 205.
[193] TOMEI 2008, pp. 203-206, si riferisce alla Madonna della Natività di Assergi, a quelle di Scurcola Marsicana, di Fossa, di San Silvestro e di Bugnara, quest'ultima di grande importanza in virtù dell'iscrizione che palesa la data di realizzazione (il 1262) e i nomi degli esecutori, Machilone e suo figlio (forse nei ruoli di intagliatore e pittore). Al riguardo si veda anche: SAPORI, TOSCANO 2004, p. 31; CURZI 2010b, p. 21; IDEM 2011a, p. 21; IDEM 2011b, p. 33.

Tra il dicembre 2010 e il novembre 2011 vengono allestite due mostre – identiche – incentrate sul tema delle "*Madonne d'Abruzzo*" ed entrambe curate da L. Abrace[194]. Sintomatico è il fatto che i due allestimenti non siano stati realizzati nella regione adriatica, bensì a Trento e a Rimini. Nei due cataloghi, anch'essi equivalenti nei contenuti, si rammenta che questo territorio conservi "*un notevole patrimonio di sculture in legno*", che palesa scarse affinità con la coeva produzione lapidea; questo elemento ha indotto gli studiosi a ipotizzare l'esistenza di "*botteghe specializzate*" esclusivamente nella 'manipolazione' di questo materiale[195]. In secondo luogo, un'indagine su alcuni esemplari specifici aventi come soggetto iconografico quello della Madonna con Bambino, spingono A. Tomei a riflettere su quanto sia stata importante, per l'intero Meridione italico, la presenza della dinastia angioina, che dagli anni Sessanta del XIII secolo ha favorito contatti con il clima culturale francese e ha promosso la penetrazione *in loco* di maestranze e di opere che parlavano un 'nuovo' linguaggio artistico e che, per tale ragione, sono state in grado di influenzare le produzioni locali – compresa quella lignea[196].

Ugualmente al 2011 risale la pubblicazione di uno dei testi capisaldi per lo studio della statuaria lignea medievale abruzzese: si tratta degli atti del convegno dal titolo "*Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*", curati da A. Tomei e G. Curzi: nella loro "*Premessa*" al volume i due autori ricordano che le attestazioni abruzzesi "*costituiscono una delle emergenze più rilevanti, dal punto di vista qualitativo e quantitativo, del patrimonio artistico regionale*", tornato all'attenzione della critica – dopo vicende di alterna fortuna – a seguito del terremoto che ha danneggiato il Museo Nazionale d'Abruzzo, contenitore d'eccellenza di questa classe di manufatti[197]. Interessante è la volontà degli organizzatori di non "*ingabbiare*" gli interventi del

[194] *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010; *La Sapienza risplende* 2011.
[195] CURZI 2010b, pp. 19-20; IDEM 2011, pp. 19-20.
[196] TOMEI 2010, pp. 22, 29; IDEM 2011a, pp. 22, 29.
[197] TOMEI, CURZI 2011, p. 7.

convegno in un contesto strettamente e geograficamente "*localistico*": dopo una prima relazione, firmata dallo stesso A. Tomei[198] – che fornisce lo *status studiorum* sulla statuaria lignea medievale abruzzese – i contributi non si focalizzano esclusivamente sulla manifattura regionale, ma si allargano idealmente a toccare quasi l'intero territorio nazionale, nonché le zone d'oltralpe e d'oltremare[199].

Nell'anno successivo vede la luce un numero speciale della rivista "*Bollettino d'Arte*" che accoglie gli atti del convegno dal titolo "*Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*", organizzato da G.B. Fidanza, L. Speranza e M. Valenzuela[200]. All'interno di questo testo, imprescindibile per lo studio ad ampio raggio della scultura lignea medievale – uno dei primi, peraltro, a focalizzarsi con puntualità sugli aspetti tecnici propri di questa manifattura – si rintracciano i contributi a firma di A. Tomei, G. Curzi ed E. Sonnino, che si soffermano sulla produzione abruzzese, indagandola da prospettive differenti: il primo incentra la sua indagine sugli aspetti materici e policromi[201]; il secondo propone un *excursus* delle "*Madonne della Maiella*"[202]; la terza tange in parte il patrimonio abruzzese in una riflessione in merito a "*Il restauro di alcune statue lignee policrome centromeridionali*"[203].

Ancora nel maggio 2012, a L'Aquila e a Castelvecchio Subequo si sono svolte le Giornate di studio dal titolo "*Tra Napoli e Firenze. Percorsi storico-artistici lungo l'Appennino centrale abruzzese (secc. XIII-XV)*", i cui risultati hanno dato vita al volume, pubblicato due anni più tardi,

[198] TOMEI 2011b.
[199] *Abruzzo: un laboratorio* 2011.
[200] *Scultura lignea* 2012.
[201] TOMEI 2012, prende in esame i casi di Scurcola Marsicana, quelli provenienti dalle chiese di San Silvestro e di Santa Caterina alle mura a L'Aquila, quello della chiesa di Santa Maria *ad cryptas* di Fossa, confrontandoli anche con la coeva produzione francese e tedesca.
[202] CURZI 2012, indaga gli esemplari virginei provenienti da Palombaro, Lettopalena, Santa Maria Imbaro, Ari, Civitaluparella, Fallo e quello cristologico della chiesa di Sant'Agostino alla Scarpa di Chieti.
[203] SONNINO 2012, relativamente all'Abruzzo si sofferma sulla Madonna di Lettopalena e sul Santo Pellegrino dell'omonima chiesa di Bominaco.

"*La Via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV)*", curato da C. Pasqualetti[204]. All'interno dell'opera trova spazio il contributo firmato da G. Curzi che si dedica alle "*Sculture lignee lungo "le vie degli Abruzzi"*", che l'autore, in apertura, definisce "*così sfuggenti ai consueti paradigmi metodologici*"[205]. Dopo aver presentato, con opportuni confronti e descrizioni, una serie di esemplari – in taluni casi tra i più noti della statuaria lignea medievale della regione, messi a sistema con attestazioni similari delle vicine Umbria e Toscana – lo studioso giunge alla conclusione che lo strumento del raffronto non debba servire necessariamente a "*delineare improbabili* corpora *o a definire autografie*", ma solamente a esplicitare quel fenomeno che egli definisce "*moltiplicazione del sacro*": questa reiterata riproduzione di immagini venerabili tridimensionali potrebbe giustificare l'esistenza, tra la seconda metà del XIV secolo e i primi decenni del successivo, di caratteri condivisi da un cospicuo gruppo di manufatti lignei abruzzesi, quali per esempio il "pattern *delle pieghe serialmente ripetute* […] *con una riconoscibile sezione triangolare e una spezzatura centrale*"[206]; elementi che non si rintracciano esclusivamente nella statuaria a soggetto mariano, ma anche in ulteriori esemplari ritraenti santi[207]. Nel medesimo volume, inoltre, A. Delpriori offre nuove "*Considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e L'Aquila*"[208], partendo da un palese assunto, ovvero "*la mancanza* [per l'Abruzzo] *di una macchina d'altare su modello toscano o veneto, con figure dipinte intere o a mezzobusto*"[209]. In virtù di questa lampante assenza, lo studioso ritiene che nella regione dovessero essere maggiormente diffusi "*tabernacoli monumentali, con la figura centrale scolpita e tabelle laterali*

[204] *La via degli Abruzzi* 2014.
[205] CURZI 2014a, p. 49.
[206] CURZI 2014a, p. 57. Nello stesso anno questo autore incentra un suo studio "*Sui Crocifissi lignei attribuiti a 'Giovanni Tedesco'*": nell'*excursus* che geograficamente si concentra nella zona dell'Italia centrale, G. Curzi tange anche il patrimonio scultoreo ligneo abruzzese. Al riguardo si veda: CURZI 2014b.
[207] CURZI 2014a, pp. 57-58, annovera le sculture di sant'Urbano di Bucchianico, di san Franco di Assergi e di un santo vescovo di Leonessa.
[208] DELPRIORI 2014.
[209] *Ivi*, p. 59.

richiudibili", queste ultime dipinte con scene tratte dai cicli mariani o agiografici. A suo parere, tale ipotesi potrebbe trovare conferma nel fatto che la maggior parte delle sculture lignee medievali abruzzesi note manifesti un'impostazione centrale e, pertanto, fosse destinata a una fruizione esclusivamente frontale (a maggior ragione, si noti che le porzioni tergali sono completamente cave); inoltre, un ulteriore dato interessante che accomuna questa classe di oggetti è la spiccata policromia, che con molta probabilità doveva accordarsi a quella delle valve laterali dipinte. Questi elementi consentono allo studioso di ipotizzare che, a partire dal XIII secolo, nella regione esistessero maestranze specializzate nella realizzazione di altaroli che operavano in qualità sia di scultori che di pittori[210].

Al 2015 risale il saggio di V. Gambi sulla "*Statuaria lignea*" che si rintraccia all'interno di un'opera dedicata a uno dei più importanti 'tratturi' italiani, il cosiddetto Tratturo Magno, un percorso che collega l'Abruzzo con la Puglia, attraversando il Molise[211]. In apertura del saggio l'autore ricorda che "*la lavorazione del legno* […] *rappresenta una delle tecniche più antiche e significative della scultura medievale*" e che la sua "*diffusione capillare a partire dall'età romanica*" abbia interessato anche l'epoca rinascimentale – periodo in cui "*il legno divenne oggetto di una sostanziale discriminazione rispetto a materiali quali il marmo e il bronzo*"[212]. Nell'analizzare la manifattura abruzzese, lo studioso afferma in maniera emblematica che "*non esiste paese o borgo* […] *che non conservi nella propria chiesa o santuario una scultura lignea oggetto di antica venerazione*"[213].

[210] *Ivi*, *passim*.
[211] GAMBI 2015, *passim*, l'autore indaga la santa Giusta di Bazzano, le Madonne di Fossa, Barisciano, Pizzoli, Atessa e Penne (attualmente esposte all'interno del Museo Nazionale d'Abruzzo) e quella proveniente da San Demetrio ne' Vestini, custodita nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma, il san Pellegrino di Bominaco, la santa Lucia di Rocca di Cambio e, in ultimo, il gruppo dell'Annunciazione di Cugnoli.
[212] *Ivi*, p. 347.
[213] *Ivi*, p. 348.

Nel 2017 viene pubblicato il volume "*L'Arte per l'Arte. Patrimonio d'Abruzzo restituito dalla Fondazione Venanzo Crocetti*", frutto di un'operazione volta al restauro delle testimonianze d'arte danneggiate nel corso del sisma del 2009, tra cui compaiono anche numerose sculture lignee di epoca medievale: di tali esemplari si sono occupati V. Di Gennaro, S.M. Pomante e G. De Angelis in un contributo dedicato a "*La scultura lignea policromata nella cultura artistica abruzzese*" prodotta tra il XIV e il XVI secolo[214].

Nell'ultimo decennio, dopo una fervida stagione di mostre e convegni, l'attenzione verso la statuaria lignea medievale abruzzese pare essersi affievolita, sebbene non si possa effettivamente affermare di aver esaurito *in toto* le linee di ricerca: nei contributi che prendono in esame questa manifattura – invero più sporadici rispetto ai decenni precedenti – si assiste alla volontà di concentrarsi maggiormente su singoli contesti artistico-culturali o su casi di studio 'isolati', che vengono analizzati nell'ambito della loro sfera localistica e inseriti in determinate temperie culturali sulla base di confronti con esemplari affini; diversamente si procede con analisi generalizzate che tendono a prediligere aspetti più tecnici, tra i quali, per esempio, quello della policromia, indagata in particolar modo dal punto di vista funzionale[215]. Su questo aspetto riflette C. Pasqualetti in un suo contributo del 2020 in cui, prendendo le mosse da "*inedite testimonianze ad affresco riconducibili all'attività dei trecentisti umbri nell'Aquilano*", coglie l'occasione per soffermarsi sul gruppo ligneo della Vergine con il Bambino assegnato alla cerchia del cosiddetto Maestro di Fossa, attivo tra il quarto e il quinto decennio del XIV secolo[216]. Questo manufatto, insieme ad altre "*opere mobili*", sollecita alla "*revisione dei tempi di divulgazione dei modelli giottesco-assisiati nel territorio*" abruzzese. L'esemplare è chiamato in causa dalla studiosa,

[214] DI GENNARO, POMANTE, DE ANGELIS 2015, si tratta del Crocifisso di Fagnano Alto, dei santi Paolo e Sisto papa dalla chiesa di Santa Maria del Ponte a Tione e del Crocifisso della Cattedrale di Teramo.
[215] LEONE DE CASTRIS 2016b; FACHECHI, BRACCI 2019; ROSSI 2022a; EADEM 2023.
[216] PASQUALETTI 2020.

insieme con l'altro caso mariano proveniente dalla chiesa di Santa Maria *ad Cryptas* di Fossa, in virtù del suo essere stato originariamente 'incapsulato' in un tabernacolo ligneo con le ante laterali dipinte con episodi cristologici. Come già ricordato, questa tipologia di manufatti e, soprattutto, la sua presenza in terra d'Abruzzo si configura come "*il frutto di una pervasiva diffusione dei modelli assisiati entro i confini settentrionali del Regno di Napoli*"[217]. In ultimo, G. Curzi nel 2024 delinea il già citato rapido *excursus* sulla produzione lignea medievale meridionale, nell'ambito dell'analisi del rapporto tra 'centro' e 'periferie' all'interno del Regno di Napoli; in tale disamina vengono annoverati anche alcuni tra i più noti manufatti abruzzesi[218].

I.2.3. *La Calabria*

In un momento a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo si rintracciano i primi sporadici riferimenti alla manifattura scultorea lignea della Calabria: tali menzioni si devono ad A. Frangipane, che nel 1927 e nel 1933 pubblica rispettivamente "*L'Arte in Calabria*" e l'"*Inventario degli oggetti d'arte in Italia. La Calabria*"[219].

Il merito di aver approfondito l'argomento per questa regione va, invece, a P. Leone de Castris, che ha coordinato i lavori per la realizzazione di una mostra sulla statuaria lignea dal Medioevo al Settecento in Calabria: il catalogo, curato dall'autore ed edito nel 2009[220], si configura come l'unico testo scientifico effettivamente adeguato per lo studio del tema per questa regione che può vantare solamente poche e vetuste ricerche, nonché una grande quantità di lavori a carattere prettamente locale e devozionale (che, in ogni caso, si configurano come gli unici che hanno

[217] *Ivi* 2020, pp. 3-5, 8.
[218] CURZI 2024, pp. 33-34.
[219] FRANGIPANE 1927; IDEM 1933. Su questa personalità si veda: *Alfonso Frangipane* 2009; BILOTTO 2014; VESPARI 2019.
[220] *Sculture in legno* 2009.

permesso, seppure con criteri non sempre pienamente scientifici, il proseguimento delle indagini)[221]. L'esposizione calabrese, come afferma P. Leone de Castris, è utile per colmare "*un grande silenzio*" e per sopperire a una "*endemica carenza*" di studi relativi a questa manifattura nella regione. Inoltre, l'evento e il contestuale catalogo prendono le mosse dall'operazione che lo stesso autore aveva condotto, in collaborazione con P. Venturoli, nel 2004 per la Basilicata e, dunque, si rifanno alle medesime "*indicazioni teorico-metodologiche*" postulate per quell'occasione da F. Bologna[222]. Ancora nel 2009, lo stesso P. Leone de Castris circoscrive ulteriormente il raggio ulteriormente di interesse, analizzando soltanto le "*Sculture in legno d'età angioina*" attestate nella regione[223]: il contributo si rintraccia all'interno del volume dedicato ai "*Capolavori d'arte in Calabria*", che propone un *excursus* di opere che si estende cronologicamente dal Medioevo al Novecento, curato da M.P. Di Dario Guida[224]. È da segnalare, inoltre, che quest'ultima studiosa ha contribuito notevolmente alla conoscenza del patrimonio artistico regionale: in alcuni dei testi da lei redatti o curati, seppure *a latere* di discorsi più ampi riferiti principalmente alle attestazioni pittoriche o di statuaria lapidea, alle volte si fa cenno ai più noti casi di plastica lignea[225]. Più di recente, P. Leone de Castris ha inserito la scultura della Madonna con Bambino di Altomonte all'interno dell'*excursus* relativo allo studio dell'iconografia della Vergine stante, che prende le mosse dal caso specifico custodito presso la chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori[226]. In ultimo, una rapida menzione della sopraccitata scultura altomontese ricorre nel già citato contributo di G. Curzi, redatto nel 2024[227].

[221] LEONE DE CASTRIS 2009a, p. 23, con bibliografia.
[222] *Scultura lignea in Basilicata* 2004; BOLOGNA 2004; ABITA 2009, p. 12.
[223] LEONE DE CASTRIS 2009c.
[224] *Capolavori d'arte in Calabria* 2009.
[225] ABBATE 1998, pp. 88-93; DI DARIO GUIDA 1999; EADEM 2006.
[226] LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 57-66. Da ultimo, per una panoramica sulla cultura artistica gotica calabrese si veda anche: *Calabria angioina* 2024.
[227] CURZI 2024, p. 37.

I.2.4. *Il Molise*

I primi accenni alla produzione scultorea lignea medievale della regione si rintracciano (tardivamente rispetto agli altri territori già esaminati) nel 1971, quando viene pubblicato il testo a firma di A. Trombetta, intitolato "*Arte medioevale nel Molise*"[228]; il contenuto di quest'opera trova una migliore organizzazione nell'ulteriore volume che la studiosa dedica alla "*Arte nel Molise attraverso il Medioevo*", edito nel 1984: all'interno di quest'ultimo testo – che tutt'ora costituisce un imprescindibile riferimento per chiunque si interessi alla cultura artistica medievale molisana – vi è un intero paragrafo relativo alla scultura lignea[229]; quest'ultima, stando a quanto afferma la studiosa relativamente alle opere prese in considerazione, deve essere inquadrata cronologicamente tra la fine del XIII secolo e il XIV e stilisticamente palesa "*caratteri del romanico avanzato, del romanico gotico*", similmente alla produzione delle regioni vicine, l'Abruzzo e la Campania[230]. Interessante, inoltre, è l'approccio franco con cui l'autrice si accingeva a prendere in esame la plastica lignea molisana, conscia del fatto che si sarebbe potuta fornire un'analisi più completa qualora si avesse avuto a disposizione un numero maggiore di simulacri, di cui molti a quell'epoca risultavano "*nascosti in alcuni esemplari, alterati a causa di una falsa e radicata esaltazione religiosa popolare*" incapace di "*apprezzare il valore intrinseco di espressioni stilistiche non più in voga*"[231]. A tal riguardo, A. Trombetta lamentava la fuorviante adduzione di "*spessi strati di stucco*" o di "*vesti vaporose e sgargianti*", applicati sugli originali lignei medievali al fine di celarne il loro aspetto primigenio[232].

[228] TROMBETTA 1971, pp. 56, 70, 130, 138-139, 153-155, 167-168.
[229] TROMBETTA 1984, pp. 299-328.
[230] *Ivi*, p. 304.
[231] *Ivi*, p. 305.
[232] *Ibidem*.

A partire dagli anni Settanta, in anticipo rispetto alle restanti regioni, lo studio della plastica lignea medievale molisana ha anche potuto giovarsi dell'interesse che la critica di settore ha rivolto ad alcuni aspetti collaterali della ricerca: oltre a focalizzare le indagini sulle caratteristiche formali e stilistiche delle opere – e, pertanto, a sfruttare lo strumento del confronto stilistico e iconografico – gli esperti hanno iniziato a rivolgere la propria attenzione verso i caratteri funzionali di questa produzione, avvertita come tra le più 'pratiche' della sfera religiosa/artistica medievale. Inoltre, contestualmente all'organizzazione di un numero maggiore di esposizioni sul tema, che hanno riguardato la maggior parte del territorio nazionale, i molti manufatti in esame sono stati oggetto di importanti operazioni di restauro, che hanno consentito di approfondirne gli aspetti materici, tecnici ed esecutivi[233].

Questo "*taglio critico aggiornato*"[234] si ravvisa, in particolar modo, nella produzione testuale degli anni Ottanta del Novecento. V. Pace nel 1980 traccia un "*Profilo di storia dell'arte dal Medioevo ai giorni nostri*"[235], indagando le esperienze artistiche molisane: sebbene in questo *excursus* l'autore si limiti a segnalare solamente pochi casi inediti rispetto al censimento eseguito un decennio prima da A. Trombetta[236], il merito del suo contributo è quello di riflettere in maniera puntuale sull'inquadramento cronologico di questi esemplari che partecipano appieno a quel clima 'gotico-francesizzante', che a partire dalla seconda metà del XIII secolo si respirava in tutto il territorio nazionale (in particolare nel Meridione), grazie all'avvento della dinastia angioina[237]. Le riflessioni innovative proposte da V. Pace non sono state, tuttavia, recepite da L. Mortari, che nel 1982, all'interno del suo capitolo sulle "*Sculture lignee medievali nel Molise*"[238], afferma che "*non*

[233] FACHECHI 2005, p. 367; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 53-60; SPERANZA 2007b, p. 7; D'OVIDIO 2013, p. 32.
[234] TOMEI 2011, p. 11.
[235] PACE 1980b.
[236] TROMBETTA 1971.
[237] PACE 1980b, p. 124.
[238] MORTARI 1982.

si può certo dedurre che le opere siano prodotto di una determinata corrente culturale" riferendosi a un gruppo di statue lignee – restaurate – visionate nel corso del suo soggiorno *in loco*[239]. All'interno dell'opera trova spazio l'analisi della scultura ritraente san Basso, attualmente custodita nella Cattedrale di Termoli, per la quale la studiosa individua "*sicuri influssi d'Oltralpe*"[240].

Quest'opera è stata indagata nel 1998 da M.S. Calò Mariani, nel suo *excursus* dedicato alla scultura lignea medievale della "*Capitanata medievale*": la studiosa propone una precisa descrizione del manufatto, che ella data al XIV secolo, momento in cui nelle regioni del Meridione italico – e, dunque, anche nel Molise e nella Puglia – si coglie l'influenza della plastica abruzzese "*nella sua stagione migliore*" (contesto territoriale entro cui l'autrice circoscrive la produzione di questa scultura)[241]. Nello stesso anno F. Abbate menziona brevemente "*Madonne e Crocifissi dalla chiara intonazione franco-abruzzese o umbro-abruzzese*" che adornano i principali luoghi di culto della regione, tra cui cita la Madonna della Strada di Matrice e la "*bella santa orante*" di Cercemaggiore[242].

Anche il Molise, a partire dagli anni Duemila e grazie all'attività di indagine e di censimento sul territorio avviata da D. Catalano[243], può vantare un rinnovato interesse nei confronti della statuaria lignea di epoca medievale. I primi frutti di tale ricerca sono stati presentati all'attenzione della comunità scientifica dalla stessa studiosa nel 2004, in un contributo dal titolo "*Scultura lignea medievale in Molise. Primi risultati di un'indagine territoriale*". Nel testo, l'autrice raccoglie un primo *corpus* composto da circa una cinquantina di statue databili tra il XIII e il XV secolo, rinvenute "*nella quasi totalità delle realtà comunali*" molisane[244]: alcune di queste,

[239] MORTARI 1982, p. 102. Al riguardo si veda anche EADEM 1984, pp. 27-29.
[240] MORTARI 1984, p. 28.
[241] CALÒ MARIANI 1998a, p. 184.
[242] ABBATE 1998, p. 86.
[243] CATALANO 2000a; EADEM 2000b; EADEM 2001.
[244] CATALANO 2004, p. 341.

all'epoca della pubblicazione, risultavano "*ridotte ad uno stato frammentario*" ed erano riemerse da "*improbabili magazzini e androni di case parrocchiali*"[245], altre, invece, erano degnamente collocate entro i propri altari e lì sentitamente venerate. Dopo aver fornito una limitatissima storia degli studi sull'argomento, l'autrice biasima il fatto che sia avvenuta "*una sorta di rimozione psicologica dell'area territoriale molisana*"[246], relativamente all'ambito storico-artistico in generale e, più nello specifico, per quanto concerne questa classe di manufatti; ella lamenta, inoltre, che il territorio regionale sia stato avvertito come una realtà "*impermeabile a stimoli esterni*", una "*periferia estrema e silenziosa*" di un 'centro' che la storiografia ha ritenuto maggiormente degno di essere indagato[247]. In ogni caso, l'analisi condotta da D. Catalano, in maniera insperata, raddoppia il numero degli esemplari rispetto ai casi già noti alla critica e fornisce indicazioni in merito alla loro "*compattezza cronologica*", che si orienta tra il Duecento e il Quattrocento[248]. La studiosa, inoltre, esplicita intelligentemente il binomio statuaria lignea-insediamenti benedettini (a cui si aggiungono, in alcuni casi, quelli di origine mendicante), che diviene una cifra peculiare di questo fenomeno artistico in terra molisana[249]. D. Catalano conclude il saggio con l'analisi di alcuni casi specifici accomunati dal soggetto iconografico mariano. Nel 2005 ella torna sul medesimo argomento, presentando una casistica maggiormente ampliata[250], mentre negli anni a seguire continua a trattare questo tema con *focus* specifici su singoli esemplari[251]: tra questi si pensi alla Madonna della Libera dell'omonima chiesa di Cercemaggiore, alla quale, nel medesimo torno d'anni, S. Vannozzi dedica alcuni brevi contributi[252].

[245] *Ibidem*.
[246] *Ivi*, p. 342.
[247] *Ibidem*.
[248] CATALANO 2004, p. 345.
[249] *Ivi*, p. 346.
[250] CATALANO 2005.
[251] CATALANO 2011.
[252] VANNOZZI 2002; IDEM 2005; IDEM 2006.

Nel già citato volume "*Abruzzo: un laboratorio di ricerca*", edito nel 2011, trovano spazio alcune schede incentrate su manufatti lignei di epoca medievale, custoditi in chiese molisane. I contributi firmati da V. Marino e da F. Della Ventura sono inseriti nella sezione che propone un "*censimento della scultura lignea* […] *nelle aree limitrofe*" [all'Abruzzo] e sono relativi alla già menzionata Madonna della Libera di Cercemaggiore e al Crocifisso della chiesa di San Giacomo Apostolo il Maggiore di Pietracatella[253].

Qualche anno più tardi, precisamente nel 2016, V. Marino torna a occuparsi della statuaria lignea medievale con un contributo in omaggio ad A. Trombetta e ai suoi studi pioneristici[254]. Riepilogando brevemente lo *status studiorum* sul tema prima di procedere con l'analisi di alcuni casi noti, l'autrice ricorda come, sebbene a seguito della pubblicazione delle opere di A. Trombetta "*l'attenzione verso la scultura molisana e la sua nobilitazione avevano ormai iniziato il loro corso*", allo stato attuale non sia possibile considerare tali studi come "*maturi ed esaustivi*". V. Marino difatti, denuncia le difficoltà che deve tutt'ora fronteggiare chi vuole occuparsi di statuaria lignea: si accenna al mancato o flemmatico aggiornamento della documentazione cartacea e fotografica, alla "*conservazione arbitraria e personale*" delle opere e, soprattutto, alla non 'comoda' fruizione delle stesse – 'sequestrate' in luoghi di culto perennemente chiusi al pubblico o le cui chiavi d'accesso sono affidate a privati cittadini oppure dislocate "*in punti poco agevoli all'osservazione diretta*"[255].

Similmente a quanto riscontrato per l'Abruzzo, anche per questa regione negli ultimi decenni si assiste a un nuovo affievolirsi dell'interesse verso questa produzione e a una tendenza a concentrarsi maggiormente su singoli casi di studio, indagati ora in opportuni saggi e contributi,

[253] MARINO 2011; DELLA VENTURA 2011.
[254] MARINO 2016. Più di recente, ad A. Trombetta è stato dedicato un ulteriore contributo, a firma di M.C. Rossi, nel quale l'autrice, oltre a omaggiare la figura della studiosa tracciandone un breve profilo biografico, fa riferimento ad alcune sculture lignee di epoca medievale di cui A. Trombetta si era occupata. Al riguardo si veda: ROSSI 2022b.
[255] MARINO 2016, p. 57.

ora in monografie dedicate. Tra le più recenti, a titolo di esempio, si pensi a quella che prende in esame la Vergine con il Bambino 'Ritrovata' di Toro[256].

I.2.5. *La Basilicata*

La produzione statuaria lignea medievale lucana ha tardato parecchio prima di destare attenzione nella critica: risale, infatti, al 1981 il catalogo della mostra "*Arte in Basilicata*"[257], nel quale vengono messi a sistema i "*Rinvenimenti e i restauri*" relativamente alle esperienze artistiche lucane a carattere scultoreo, pittorico e suntuario. L'operazione editoriale, curata da A. Grelle Iusco, intende focalizzarsi sull'età normanno-sveva, "*certamente più ricca di memorie* […] *nel campo delle arti figurative*" e individuare le tangenze culturali con la vicina Puglia[258]. All'interno del percorso realizzato dalla curatrice, si rintracciano taluni riferimenti alla scultura lignea dell'Evo Medio e alcune primigenie riflessioni a carattere stilistico – a fronte di una produzione che, a cavallo tra XIII e XIV secolo, è ancora pregna, a parare dell'autrice, di "*stilemi tardo bizantini*", ma che comunque è in grado di guardare verso l'orizzonte francesizzante[259].

La 'nuova stagione' di ricerche, invece, è stata inaugurata con la mostra organizzata nel 2004 presso il Palazzo Lanfranchi di Matera, curata da P. Venturoli, in collaborazione con P. Leone de Castris[260]. Tale iniziativa, in realtà, affonda le proprie radici in ulteriori occasioni dalla risonanza maggiormente locale. La prima è stata approntata nel 1990, con la coordinazione di S. Abita: si tratta di una mostra che presentava le cosiddette "*tracce del sacro*", ovvero opere d'arte restaurate "*nel decennio 1980-1990*", tra le quali figuravano anche alcune sculture lignee lucane a soggetto

[256] *La Madonna della Tenerezza* 2019.
[257] *Arte in Basilicata* 1981. Si ricorda che nel 2001 è stata pubblicata la ristampa anastatica del catalogo, corredata da note di aggiornamento: al riguardo si veda: *Arte in Basilicata* 2001.
[258] GRELLE 1981, p. 13.
[259] *Ivi*, pp. 33-34, 46-48.
[260] *Scultura lignea in Basilicata* 2004; LEONE DE CASTRIS 2004p; VENTUROLI 2004.

mariano[261]. Tra il 1995 e il 1999, presso lo stesso Palazzo Lanfranchi di Matera sono state allestite altre tre esposizioni dei "*Restauri in Basilicata*" effettuati tra il 1988 e il 1997 e delle "*Opere scelte*": nei cataloghi, curati rispettivamente da A. Altavilla e A. Basile, da V. Savona e da S. Abita, si rintracciano alcune schede dedicate alla statuaria lignea lucana virginea di epoca medievale[262]. Nel 1999 a Potenza è stata allestita la mostra dal titolo "*Madonne lucane. Secoli XIII-XVI*", curata da M. Saponaro con la collaborazione della Regione Basilicata[263]; risale al 2001, invece, l'organizzazione di una ulteriore esposizione che riprende, anche nel titolo, il tema di quella precedentemente menzionata: questa si è svolta a Matera tra il febbraio e il marzo di quell'anno, con la curatela di S. Abita[264]. In ultimo, nel 2002 è stato pubblicato il catalogo di "*una mostra che non c'è*"[265], un volume che accoglie i risultati di anni di ricerca – coordinata da F. Abbate e avviatasi dal 1993[266] – sul "*Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*". Nella sezione dedicata a "*La scultura lucana nel XV secolo*", R. Bianco prende atto della difficoltà – a suo parere – di "*ravvisare nelle sculture in legno policromo una elevata qualità artistica*", in quanto queste si configurano come il prodotto di 'artigiani locali' anonimi dalle 'modeste' qualità esecutive[267]. Tale giudizio, in realtà, mal si concilia con l'elevata quantità di manufatti lignei di epoca medievale dislocati nelle chiese e negli spazi espositivi della regione e, soprattutto, con l'elevato valore artistico – e non solamente devozionale – che queste opere possiedono. Nelle pagine a seguire, la studiosa declina i soggetti

[261] *Le tracce del sacro* 1990. In realtà, già nel 1985 si era svolta a Matera una mostra delle "*Opere d'arte restaurate*" tra il 1982 e il 1983, tra cui figuravano anche una scultura lignea medievale a soggetto mariano, ovvero quella della chiesa dei Santissimi Pietro e Paolo di Marsico Vetere. Al riguardo si veda: DI MASE 1985.
[262] *Restauri in Basilicata* 1995; *Restauri in Basilicata* 1998; FRANCIONE 1998a; EADEM 1998b; *Cultura artistica* 1999.
[263] *Madonne lucane* 1999. Nell'anno successivo S. Abita ha curato una mostra incentrata sul tema della "Imago Christi", che è stata allestita prima ad Assisi e poi a Potenza. L'iniziativa indagava gli "*Aspetti dell'iconografia cristologica nell'arte lucana*". In quell'occasione il curatore ha redatto una scheda relativa all'unica opera scultorea lignea di epoca medievale esposta, ossia il Crocifisso della Cattedrale di Rapolla. Al riguardo si veda: Imago Christi 2000; ABITA 2000.
[264] *Madonne lucane* 2001.
[265] D'ELIA 2002, p. XIII.
[266] *Ivi*, p. XVII.
[267] BIANCO 2002, p. 99.

iconografici maggiormente diffusi, ovvero la Vergine in trono con Bambino – in alcuni casi incoronata alla stregua di una regina – il Crocifisso, nella sua accezione di *patiens* e il tedesco tema del *Vesperbild*, per poi proporre una schedatura di esemplari scelti, alcuni dei quali lignei[268].

Tornando, invece, al catalogo del 2004, questo vanta una "*Introduzione*" firmata da F. Bologna e, per quanto concerne il periodo medievale, un capitolo redatto da P. Leone de Castris che si concentra sulla plastica lignea prodotta in Lucania tra il XII e il XIV secolo[269]. Un intervento apposito di E. Silvestrini si focalizza maggiormente sugli aspetti devozionali – che, è innegabile, sono imprescindibili per l'analisi di questa manifattura – andando a chiudere la prima sezione dell'opera, a cui segue la schedatura dei singoli manufatti e un approfondimento sugli interventi di restauro (con relative schede). Nel suo contributo P. Leone de Castris tenta di fornire una spiegazione in merito alla ritrosia che, in passato, la critica ha avvertito nei confronti di questa classe di attestazioni – tale da indurla a trascurarne volutamente l'analisi – affermando che "*proprio in questo loro essere mimetiche e altamente simboliche, realizzate con materiale vivente*" si deve comprendere la loro componente 'popolare', che, in ogni caso, non deve essere intesa in senso dispregiativo[270].

La mostra organizzata nel 2004 a Matera si è configurata come una tappa fondamentale per la storia dell'arte medievale lucana, una *summa* degli studi precedenti, per la maggior parte a carattere locale, e un punto di partenza per le future riflessioni sul tema. Sebbene all'interno dell'esposizione e nel rispettivo catalogo siano stati presi in esame manufatti aventi come soggetto iconografico sia quello mariano sia quello cristologico, negli anni successivi si è sviluppata maggiormente la linea di ricerca virginea: già due anni dopo, difatti, si registra la pubblicazione di un ulteriore catalogo di mostra, quest'ultima a carattere fotografico, svoltasi a Torino nel dicembre

[268] *Ivi*, pp. 100-158.
[269] BOLOGNA 2004; LEONE DE CASTRIS 2004b.
[270] LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 4.

del 2006. Questo evento ha avuto il merito di far 'emigrare' la conoscenza del patrimonio scultoreo ligneo medievale e moderno lucano al di fuori dei confini regionali, grazie alla collaborazione dell'Associazione Lucana Carlo Levi, con sede nel capoluogo piemontese. Nel catalogo, intitolato "*Madonne lucane*" e curato ancora una volta da M. Saponaro, oltre alla schedatura delle sculture lignee mariane, si propongono alcune riflessioni circa le origini e l'evoluzione del culto virgineo in Basilicata e dell'iconografia della Madre di Dio[271].

Nello stesso anno P. Leone de Castris fa riferimento alla statuaria lignea della regione nel suo *excursus* intorno alle "*Arti figurative*" del XIV secolo, ricordando che questa produzione si giovava anche "*di un'importazione di alto profilo europeo e dal sapore ben presto gotico*", soprattutto in riferimento ad alcuni Crocifissi, come quello di Rapolla[272].

Nel 2012, M.S. Calò Mariani prende in esame le "*Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata*": in questo contributo – che si apre con una disamina inerente lo sviluppo del culto mariano nelle due regioni meridionali e il *topos* delle cosiddette Madonne nere – trova spazio l'analisi specifica del caso del Sacro Monte di Viggiano, la scultura lignea virginea maggiormente venerata in Basilicata, e di quello della Madonna della Rupe di San Martino – ai quali è anche dedicato un approfondimento relativo alle metodologie di restauro[273].

Nell'anno successivo, nell'indagine condotta da S. D'Ovidio sulla scultura lignea campana si rintracciano anche numerosi riferimenti ai manufatti lignei lucani (si, pensi, a titolo di esempio, alla Vergine con il Bambino di Marsico Nuovo e al Crocifisso di Rapolla)[274].

Sulla scia delle iniziative precedentemente annoverate si pone anche la mostra tenutasi a Firenze nel 2017, il cui catalogo, curato da E. Acanfora, indaga le "*Maternità divine*" lucane, in un

[271] *Madonne lucane* 2006.
[272] LEONE DE CASTRIS 2006, p. 793.
[273] CALÒ MARIANI 2012, pp. 42-48; VAN DER WERF, LAVIANO, SABBATINI 2012, pp. 51-54. I medesimi argomenti sono stati ripresi dalla studiosa nel 2017. Al riguardo si veda: CALÒ MARIANI 2017, pp. 43-45.
[274] D'OVIDIO 2013, pp. 99, 108, 173, 220.

delta cronologico che si estende dall'epoca medievale al Settecento[275]. Un riferimento alla sopraccitata scultura di Marsico Nuovo ricorre nella già annoverata opera di P. Leone de Castris, pubblicata nel 2018, nell'ambito dell'analisi dei rapporti del Meridione italico con la cultura artistica gotica europea del primo Trecento[276]. Studi dedicati a singoli manufatti lignei medievali lucani (quali la scultura di Santa Maria in Elice di Rapolla e la già annoverata Vergine con il Bambino di Marsico Nuovo), sono stati realizzati dalla scrivente e da M. Mignozzi[277]. In ultimo, nel già annoverato contributo di G. Curzi, pubblicato nel 2024, trova spazio anche la citazione di alcuni casi di scultura lignea medievale lucana[278].

I.2.6. *La Puglia*

Diversamente dalle altre regioni, lo stato dell'arte della produzione scultorea lignea pugliese di epoca medievale segue un andamento altamente discontinuo, nel quale gli studi editi appaiono come monadi isolate nel tempo in cui sono state prodotte. Se per i restanti territori del Meridione italico si assiste, come già ampiamente ricordato, alla nascita di un interesse generalizzato verso questa produzione che, in linea di massima, coincide con gli anni Trenta del XX secolo e si concreta con la pubblicazione delle prime 'schedature', nel medesimo periodo in Puglia si annovera solamente il contributo di T. Krautheimer-Hess dal titolo "*Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*" all'interno del numero della rivista "*L'Arte*", edito nel 1933[279]. Nell'articolo la studiosa analizza scientificamente, per la prima volta, i simulacri del Crocifisso e della Vergine con Bambino custoditi all'interno della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi,

[275] *Maternità divine* 2017.
[276] LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 58-66.
[277] VENTURA 2019; MIGNOZZI 2022, pp. 94-100.
[278] CURZI 2024.
[279] KRAUTHEIMER-HESS 1933.

sculture "*poco studiate*" che ella circoscrive cronologicamente alla prima metà del XIII secolo e per le quali propone tangenze con alcune attestazioni d'oltralpe, poiché quelle con gli esemplari italiani sembrano invero labili[280].

La fortuna critica della manifattura lignea medievale pugliese viene 'troncata sul nascere' l'anno dopo, quando A.O. Quintavalle, nel suo saggio "*Sette Crocifissi romanici nelle chiese napoletane*"[281], si riserva di studiare in un secondo momento la "*Puglia che tante e così chiare aderenze ha con la scultura oltremontana*", pur accentuando il carattere di "*involuta e rozza regionalità*" dei manufatti lignei meridionali di epoca romanica, che, a parere dell'autore, si orientano verso una maggiore adesione a "*forme e concezioni lombarde*"[282]. Una simile opinione viene espressa anche da G. de Francovich, il quale nel 1936 afferma che nell'Italia meridionale "*l'arte di intagliare il legno ebbe scarsa diffusione*" a causa della "*manchevole perizia tecnica degli artefici*" che determinò "*la qualità scadente delle poche sculture*" che si possono rintracciare in questi territori[283].

Nel 1938 lo stesso G. de Francovich dà alle stampe l'importante contributo dal titolo "*Holzkruzifixe des XIII Jahrhunderts in Italien*", pubblicato all'interno della rivista "*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*"[284]: in questo testo l'autore afferma che accanto alla produzione scultorea lignea duecentesca di Toscana, Umbria, Lazio e Marche – stilisticamente di grande qualità e iconograficamente differenziata – ne esiste anche una 'monotona', eseguita da "*bescheidene Lokalkünstler* [modesti artisti locali]" e indirizzata a soddisfare le esigenze spirituali della pietà popolare[285]. Nell'ambito di tale indagine lo studioso riflette sulla diffusione dei soggetti

[280] *Ivi*, p. 18.
[281] QUINTAVALLE 1934.
[282] *Ivi*, p. 447.
[283] DE FRANCOVICH 1935-1936, p. 503; IDEM 1938a, pp. 169-172; IDEM 1943, pp. 22-23, menziona solamente la Madonna con Bambino di Brindisi, inserendola nel gruppo di manufatti francesizzanti.
[284] DE FRANCOVICH 1938a.
[285] *Ivi*, pp. 152-153.

iconografici della Vergine in trono con il Bambino e del Crocifisso e menziona anche alcuni esemplari pugliesi, come la già citata Madonna "*französischer*" di Brindisi, insieme con il simulacro cristologico (che risente della 'eco della maniera tedesca') e la "*byzantinisierende*" Vergine di Siponto[286]. Nello studio caposaldo – "*L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*"[287] – pubblicato dallo stesso G. de Francovich nel medesimo anno, l'autore prende in esame nuovamente l'esemplare brindisino[288], insieme a quello della Cattedrale di Lucera[289], e a quello della Cattedrale di Andria inserito nell'alveo delle cosiddette "*interpretazioni spagnole*" della suddetta categoria iconografica[290].

Dopo quanto pubblicato negli anni Trenta del Novecento bisogna attendere la già più volte ricordata mostra di Napoli del 1950 per rintracciare nuovamente brevi menzioni di alcuni dei più noti esemplari pugliesi, ovvero il Crocifisso della Cattedrale di Andria e le due sculture della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi[291].

Le citazioni di tali attestazioni proseguono sporadiche[292] fino al 1964, anno in cui vede la luce la prima vera disamina inerente la scultura lignea medievale pugliese: l'occasione viene colta da M. D'Elia che organizza la nota "*Mostra dell'arte in Puglia dal Tardoantico al Rococò*", presso l'allora Pinacoteca Provinciale di Bari, curando la contestuale pubblicazione del catalogo[293]. All'interno del volume trova spazio quello che appare come il primo tentativo di catalogazione di una minima parte dell'effettivo *corpus* di manufatti lignei dell'Evo Medio della regione adriatica – ovvero di quanto all'epoca era noto e meglio indagato. Tra gli esemplari censiti vi sono il

[286] *Ivi*, pp. 154-167.
[287] DE FRANCOVICH 1938b.
[288] *Ivi*, pp. 173-174, riporta che all'epoca il manufatto era collocato "*sopra l'arco trionfale*".
[289] *Ivi*, pp. 196-197.
[290] *Ivi*, pp. 199-201.
[291] BOLOGNA 1950a, p. 29; IDEM 1950c, p. 39; IDEM 1950h, pp. 53-55.
[292] URBANI 1954; WENTZEL 1954, p. 187; CARLI 1960, p. 24; MASTROBUONI 1960, pp. 11-34, 51-118, 134.
[293] *Mostra dell'arte* 1964. Un fugace riferimento alle attestazioni lignee medievali pugliesi, prese in esame all'interno del catalogo, si rintraccia anche nella recensione all'occasione espositiva, pubblicata da CASANOVA 1965, p. 102.

Crocifisso della Cattedrale di Nardò[294], quello di Andria[295], i due simulacri brindisini[296] e quello di San Leonardo *in Lama Volara* di Siponto[297].

Negli anni successivi all'esposizione barese i manufatti già annoverati, con l'aggiunta del Crocifisso del Monastero di Santa Maria di Colonna di Trani, continuano a essere menzionati singolarmente, nell'ambito di indagini relative al contesto museale o ecclesiastico entro cui sono custoditi o dal quale provengono[298]. Ridotta è anche la loro conoscenza in ambito internazionale, al quale erano stati presentati grazie ai contributi di G. de Francovich[299]: le indagini condotte da questo studioso sul soggetto iconografico del Crocifisso gotico doloroso vengono ampliate nel volume "Crucifixus Dolorosus" a firma di M. von Alemann-Schwartz, pubblicato nel 1976; quest'opera si configura come un vero e proprio catalogo ragionato degli esemplari – non soltanto tedeschi – che rientrano nella sopraccitata categoria. Nella seconda parte del volume dedicata, per l'appunto, alla schedatura dei simulacri cristologici, l'autrice dedica una pagina al Crocifisso di Lucera, collocandolo nel gruppo da costei definito 'renano-westfalico'[300].

Al 1980 risale la pubblicazione del volume "*La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*"[301], nel quale si rintraccia il primo approccio di M.S. Calò Mariani al tema della statuaria lignea medievale pugliese – argomento che la studiosa continua ancora oggi a trattare. Nell'ambito di un *excursus* che si estende cronologicamente tra l'età sveva e quella proto-angioina, l'autrice inserisce la

[294] *Mostra dell'arte* 1964, pp. 12-13, scheda 11, fig. 14.
[295] *Ivi*, pp. 13-15, scheda 12, fig. 15, ricorda la datazione del Crocifisso della Cattedrale di Lucera (non inserito nel contesto della mostra), compresa tra il 1335 e il 1345.
[296] *Ivi*, pp. 14-16, schede 13-14, figg. 16-17.
[297] *Ivi*, p. 25, scheda 25, fig. 28, ritiene che al medesimo frangente cronologico possa riferirsi la Madonna sipontina e un'altra – non meglio precisata – scultura lignea virginea, custodita "*nel Museo di Lucera*" [potrebbe, forse, trattarsi del manufatto attualmente esposto presso il Museo Civico 'G. Fiorelli'].
[298] PETRUCCI 1964[2], pp. 54, 57-58, 135, 551-552, 558-560; CONTINI 1965, pp. 75-76; *Breve guida* 1969, pp. 12-13; BELLI D'ELIA 1971, pp. 399-400; *Bari Pinacoteca Provinciale* 1972 p. 18.
[299] DE FRANCOVICH 1938a; IDEM 1938b.
[300] VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976, p. 390.
[301] CALÒ MARIANI 1980; EADEM 1984, pp. 46 fig. 50, 55 fig. 64, nel volume "*L'Arte del Duecento in Puglia*", la studiosa rielabora le informazioni già presentate nel volume di quattro anni precedente.

statuaria lignea e gli oggetti afferenti alla suppellettile liturgica all'interno delle "*molteplici testimonianze*" di matrice occidentale che hanno influenzato il territorio dell'Italia meridionale nell'arco di tempo considerato. In tale disamina ella ribadisce l'importanza della "*penetrazione dei più moderni apporti d'oltralpe*", grazie alla quale è possibile attestare in Puglia la presenza di sculture lignee afferenti alla tipologia iconografica del Crocifisso doloroso ("*di accezione spagnola*" per quanto concerne specificatamente la regione adriatica, ma fondamentalmente di origine francese)[302]. I casi pugliesi annoverati da M.S. Calò Mariani sono il Crocifisso ligneo sipontino ("*il più antico del gruppo*")[303]; quello dalla "*pacata plasticità*" della Cattedrale di Nardò[304]; il simulacro della Cattedrale di Andria[305]; i due esemplari della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi[306]. In ultimo, vengono brevemente menzionati il Crocifisso e la Madonna della Vittoria, nonché il "*disperso*" gruppo del *Crucifixum ligneum cum b. Virgine et b. Iohanne* della Cattedrale di Lucera, la Vergine Sipontina e il simulacro ritraente san Matteo, custodito presso l'omonimo Santuario di San Marco *in Lamis*[307].

Relativamente discreta in Puglia è l'attenzione suscitata dagli interventi di restauro condotti sugli esemplari oggetto di tali operazioni di 'ripristino' del loro aspetto originario (interesse che, come ampiamente ricordato, negli stessi anni in altre regioni stava garantendo un approfondimento su larga scala del tema in esame): una breve scheda redatta da M. Tocci nel 1983, riporta gli esiti delle attività svolte sul citato gruppo scultoreo ligneo della Vergine in trono con Bambino della Cattedrale di Manfredonia, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Siponto[308].

---

[302] CALÒ MARIANI 1980, p. 307.
[303] *Breve guida* 1969, pp. 12-13; BELLI D'ELIA 1971, pp. 399-400; *Bari Pinacoteca Provinciale* 1972 p. 18; CALÒ MARIANI 1980, p. 309.
[304] CALÒ MARIANI 1980, p. 309.
[305] *Ibidem*.
[306] *Ivi*, pp. 309-310, circa l'influenza del modello francese la studiosa ipotizza che possa essere stata favorita dalla comunità dei Padri Predicatori che gestiva il luogo di culto sin dalla sua fondazione.
[307] *Codice diplomatico* 1917, p. 363; CALÒ MARIANI 1980, p. 310. Due anni dopo G. Gelao pubblica "*Tecta depicta*" al cui interno si rintraccia un riferimento al Crocifisso della Cattedrale di Nardò. Al riguardo si veda: GELAO 1982.
[308] TOCCI 1983, p. 192.

Dopo ulteriori fugaci riferimenti ai casi più noti[309], nel 1986 P. Leone de Castris si occupa per la prima volta della produzione lignea tridimensionale pugliese di epoca medievale all'interno del già richiamato volume "*Arte di corte nella Napoli angioina*"[310]: con questo studio, difatti, la manifattura della regione adriatica viene inserita in una temperie culturale più ampia che trova nella capitale campana il suo fulcro principale. In tale occasione si rintraccia la prima menzione della statua della Madonna di Valleverde[311], custodita presso l'omonimo Santuario di Bovino e un approfondimento circa la lignea Madonna 'Patrona' (talvolta detta anche 'della Vittoria'), conservata presso la Cattedrale di Lucera: in virtù di un "*gusto prettamente francese*", questa attestazione divenne, a parere di P. Leone de Castris, il "*prototipo nobile*" per altre sculture virginee lignee cronologicamente più tarde, concentrate nella zona della Capitanata. A tal riguardo, l'autore cita i casi della Madonna con Bambino nella chiesa lucerina di Santa Maria del Carmine e quello della Vergine Incoronata dell'omonimo Santuario di Foggia; in ultimo, ritiene che tale modello possa aver influenzato anche la già annoverata scultura ritraente san Matteo apostolo[312]. Relativamente al soggetto iconografico cristologico, invece, l'autore menziona gli esemplari di Nardò, Andria e Lucera[313].

L'anno successivo vede la luce il volume "*Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XV secolo*"[314], a cura di J. e P. Lorenzelli e A. Veca. All'interno di questa "*iniziativa*" editoriale si prende in esame "*la statuaria lignea dell'intero arco del Medio Evo*". In questo *excursus* si rintraccia il riferimento al caso della chiesa di San Leonardo di Siponto, che a quell'epoca era ancora esposto presso l'allora Pinacoteca Provinciale di Bari: il simulacro viene

[309] BERTELLI 1984b, p. 118.
[310] LEONE DE CASTRIS 1986. Nello stesso anno M. Falla Castelfranchi dedica un trafiletto al Crocifisso di Nardò all'interno del volume "*Città e monastero*", curato da B. Vetere. Al riguardo si veda: FALLA CASTELFRANCHI 1986, p. 252.
[311] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161.
[312] *Ivi*, pp. 161-162.
[313] *Ivi*, p. 162.
[314] *Custode dell'immagine* 1987.

preso in esame nell'ambito di un approfondimento sul tipo del cosiddetto "*Crocifisso «misto»*"[315]. Nel volume, inoltre, trova spazio anche un breve riferimento alla Vergine lignea brindisina, menzionata nel paragrafo relativo alle "*Maestà italiane*" di XII e XIII secolo[316].

Al 1988 risale la pubblicazione degli atti del convegno internazionale svoltosi tre anni prima a Monopoli e incentrato sull'approfondimento degli aspetti socio-culturali della città "*nell'età del Rinascimento*". All'interno del volume si segnala il saggio a firma di A. Pepe dal titolo "*Note sulla scultura monopolitana fra XV e XVI secolo*"[317], importante non soltanto poiché vi si rintraccia la prima menzione scientifica di un ulteriore simulacro ligneo medievale – inedito fino a quel momento – ovvero il Crocifisso della chiesa di San Francesco d'Assisi[318], ma anche perché nel ricordare che "*a Monopoli* […] *la tradizione dell'intaglio era particolarmente viva*", la studiosa afferma di non volersi addentrare in un approfondimento più ampio sul tema, dal momento che presso la cattedra di Storia dell'Arte medievale e moderna dell'Università di Bari era in corso, all'epoca, la preparazione di un "corpus *della scultura lignea pugliese*" [mai portato a compimento][319].

Ulteriori riferimenti alla produzione scultorea lignea del Medioevo pugliese si rintracciano nella miscellanea curata da V. Pace e M. Bagnoli, intitolata "*Il gotico europeo in Italia*" e pubblicata nel 1994. Nell'ambito di tale collettanea, proprio V. Pace approfondisce il tema delle "*Presenze europee nell'arte dell'Italia meridionale*"[320], partendo dal presupposto che il sud della penisola sia stato influenzato dalle "*esperienze artistiche delle terre dell'Europa settentrionale*"[321].

---

[315] *Ivi*, pp. 75-76 fig. 32.
[316] *Ivi*, p. 154 fig. 176, 155.
[317] PEPE 1988.
[318] L'esemplare era stato già preso brevemente in esame da BELLIFEMINE 1981, pp. 32-34. Al medesimo autore si rinvia anche per le prime citazioni del Crocifisso ligneo, datato alla seconda metà del XIV secolo, oggi esposto nelle sale del Museo Diocesano di Monopoli, del quale lo studioso fornisce alcune fotografie nei suoi volumi del 1979 e del 1982. Al riguardo si veda: BELLIFEMINE 1979, p. 242; IDEM 1982, pp. 124-126.
[319] PEPE 1988, p. 821 nota 62.
[320] PACE 1994b.
[321] *Ivi*, p. 221.

Nell'ambito di questo *excursus*, l'autore indaga i legami tra la statuaria architettonica meridionale e la medesima produzione d'oltralpe, proponendo anche raffronti e rapporti di dipendenza di questa manifattura da quella suntuaria. Oltre all'analisi delle sculture lapidee, lo studioso prende in considerazione alcune "*opere d'arte 'mobili'*" che, a suo parere, risultano "*indebitate* […] *con la scultura gotica europea*"[322]: tra queste egli menziona le statue lignee della Vergine con Bambino e del Crocifisso di Brindisi[323]. Nello stesso anno queste due sculture divengono l'oggetto di uno specifico studio di M. Bagnoli nel saggio "*The Brindisi Cross*"[324], che si apre con la perentoria affermazione che 'le sculture lignee del Meridione italico di XIII secolo appaiono *remarkably* non italiane'[325].

Nel già annoverato volume di F. Abbate, edito nel 1998, l'autore si focalizza sul "*Sud angioino e aragonese*". All'interno del paragrafo incentrato sull'analisi delle "*preesistenze sveve e innovazioni angioine*", l'autore delinea una breve rassegna delle sculture lignee medievali "*di cultura transalpina*", dislocate in tutto il Regno di Napoli. Tra queste attestazioni vengono menzionati il *Crucifixum ligneum cum b. Virgine et b. Johanne* (donato da Carlo II alla Cattedrale di Lucera nel 1303 – che l'autore ritiene disperso e per il quale ipotizza una prossimità al "*grande prototipo*" del Duomo di Scala) e la duecentesca Madonna con il Bambino di Valleverde a Bovino, che egli ritiene di poter datare con più precisione "*agli esordi dell'età angioina*"[326].

Nello stesso anno, M.S. Calò Mariani dà alle stampe il volume "*Capitanata medievale*"[327], una miscellanea che si pone l'obiettivo di diffondere le conoscenze in merito al patrimonio archeologico e storico-artistico della zona settentrionale della Puglia. Nell'ambito dell'*excursus*

[322] *Ivi*, p. 230.
[323] PACE 1994a, p. 176 nota 62; IDEM 1994b, p. 230, 233.
[324] BAGNOLI 1994.
[325] *Ivi*, p. 689.
[326] ABBATE 1998, p. 18.
[327] CALÒ MARIANI 1998a. Prima di questo momento, la studiosa aveva preso in esame alcuni casi di manifattura lignea medievale pugliese in altri suoi contributi. Si rinvia a: CALÒ MARIANI 1991; EADEM 1997.

relativo alla produzione scultorea, un paragrafo è specificatamente dedicato alla statuaria lignea di questi territori, che "*intessè rapporti con aree culturali esterne italiane e transalpine*", nonché con quelle che si affacciano sulla "*altra sponda dell'Adriatico*"[328]. Si tratta, a tutti gli effetti, di un ulteriore 'punto fermo' per le indagini sul tema, dopo quello della mostra barese del 1964[329]. L'indagine condotta dalla studiosa prende avvio dal presupposto che questa tipologia di immagini sacre sia "*saldamente legata alla religiosità popolare*" – per la Capitanata particolarmente votata alla Madre di Dio. Non è un caso, difatti, che la maggior parte delle sculture lignee virginee pugliesi sia concentrata proprio in questa zona, dove, in ogni caso, si rintracciano "*in una misura* […] *esigua*", anche simulacri ritraenti il Crocifisso e alcuni santi[330]. Per quanto concerne le attestazioni virginee, M.S. Calò Mariani ricorda, innanzitutto, le "*immagini più venerate*" citate da S. Montorio nella sua opera del 1715 intitolata "*Zodiaco di Maria*" (un testo a carattere spirituale in cui sono annoverate le effigi mariane maggiormente venerate nelle dodici province del Regno di Napoli)[331]; successivamente riflette sulle condizioni in cui questi esemplari sono giunti fino al presente più attuale – non sempre ottimali, in quanto interessati da manomissioni, superfetazioni di epoca moderna, trasferimenti, decontestualizzazioni e continuità d'utilizzo che ne hanno alterato l'aspetto originario, alle volte obliterandolo[332]. All'interno dell'*excursus* vengono presi in esame il Crocifisso e la Vergine con il Bambino di Siponto[333]; la Madonna Incoronata di Foggia (di difficile lettura a causa delle "*preziose vesti*" con cui è stata agghindata, nonché dei pesanti rimaneggiamenti che ha subito nel corso dei secoli e che hanno compromesso irrevocabilmente il suo aspetto originario, non consentendo all'autrice di riflettere ulteriormente su questo manufatto)[334]; la

[328] CALÒ MARIANI 1998a, p. 175.
[329] *Mostra dell'arte* 1964.
[330] CALÒ MARIANI 1998a, p. 175.
[331] MONTORIO 1715.
[332] CALÒ MARIANI 1998a, p. 175.
[333] *Ivi*, pp. 175-177, nel descrivere la Madonna Sipontina, la studiosa ricorda la presenza di una grande aureola scolpita insieme all'alto seggio; nella porzione tergale del nimbo si individua l'immagine dipinta dell'*Agnus Dei*.
[334] *Ivi*, p. 178.

monumentale scultura del Santuario di Valleverde di Bovino[335]; la Vergine Patrona di Lucera, le tre statue "*sorelle*" (la Santa Maria della Vittoria nella chiesa di San Giacomo, la Madonna mutila del Museo Civico 'G. Fiorelli', la Madonna della Libera nella chiesa del Carmine) e la Madonna della Misericordia nella chiesa di San Giovanni Battista nella medesima città[336]; la trecentesca Madonna con Bambino, in quel momento custodita all'interno della chiesa del Padreterno di Cerignola [oggi, invece, esposta presso l'ala sinistra del transetto della Cattedrale cittadina][337]; la Santa Maria del Mare che si venera presso l'omonima abbazia dell'isola di San Nicola, del complesso delle Tremiti; la Madonna con Bambino custodita nella chiesa della Purificazione di Candela[338]. Dopo aver annoverato le attestazioni mariane, la studiosa prosegue ricordando il Crocifisso di Siponto, quello della Cattedrale di Lucera "*straordinario* […] *isolato per forza espressiva e carica patetica*"[339] e quello di Varano, oggi venerato nell'omonima chiesa affacciata sul lago, in territorio di Ischitella, ma in quel momento custodito presso l'edificio di culto cittadino di Santa Maria Maggiore[340]. M.S. Calò Mariani conclude l'*excursus* con l'analisi di alcune sculture ritraenti santi: ella menziona la statua, "*di severo impianto medievale*" ritraente san Matteo di San Marco *in Lamis*[341], e quella che raffigura il beato pontefice Urbano V nella chiesa matrice di Castelnuovo della Daunia, che, a suo dire, manifesta tangenze con "*la pittura pugliese di indirizzo gotico*"[342].

[335] *Ivi*, p. 179, 181-182, ricorda che nel medesimo centro si rintraccia un'ulteriore Madonna con Bambino, qui citata per la prima volta, che allora risultava conservata presso l'attuale sede del Museo Diocesano. Per quanto concerne quest'ultimo caso, si tratta, a parere della studiosa, di un'opera di "*profana eleganza*", attribuibile a un maestro meridionale attivo nel pieno Quattrocento.
[336] *Ivi*, pp. 180-181.
[337] *Ivi*, p. 181.
[338] *Ivi*, p. 183, tra le opere citate vi è anche la Santa Maria di Ripalta dell'omonima abbazia, in territorio di Lesina: secondo la studiosa quest'opera risente di influenze gotiche tardo-trecentesche, non di matrice francese, bensì pisana e, per tale ragione, rimanda alla produzione di Nino Pisano.
[339] *Ibidem.*
[340] *Ibidem*. Sul Crocifisso di Varano si veda anche: ESPOSITO 2001, p. 255; CARRASSI 2020.
[341] CALÒ MARIANI 1998a, p. 183.
[342] *Ivi*, p. 185.

Nel 1999 vede la luce il volume intitolato "*Il ritorno a Brindisi dei frati Cappuccini*", pubblicato in occasione della mostra documentario-fotografica che celebrava il quarantesimo anniversario della fondazione della chiesa cittadina di *Ave Maris Stella*. All'interno dell'opera, che si propone di tracciare l'evoluzione storica del luogo di culto mariano, F. Marzano firma la "*Relazione finale di restauro del Crocifisso ligneo*"[343], un testo che si configura come la prima menzione di questo manufatto non noto alla critica di settore. Il simulacro, del quale si ipotizza – senza l'ausilio di alcuna fonte documentaria – la provenienza dalla chiesa extraurbana di Santa Maria del Casale, viene descritto e analizzato sulla base dei dati ricavati dall'operazione di restauro, da cui si apprendono informazioni circa la natura delle specie legnose impiegate e l'esistenza di plurimi strati pittorici, di cui il più antico risale all'epoca di esecuzione dell'esemplare, circoscritta a un generico XV secolo[344].

Nel 2000 viene dato alle stampe il volume "*Simulacri sacri*", a cura di R. Poso, al cui interno si rintraccia un interessante quanto problematico contributo a firma di M.G. Lucarella, dal titolo "*Cenni sulla iconografia del Crocifisso dal Medioevo al Barocco*"[345]. Dal momento che la miscellanea è specificatamente incentrata sulle "*Statue in legno e in cartapesta*" del territorio di Ugento, la sopraccitata studiosa si sofferma a indagare l'evoluzione iconografica del soggetto del Figlio di Dio in croce in questo contesto geografico. Dopo un *excursus* generale sull'argomento, l'autrice prende in esame due casi poco noti della produzione scultorea lignea pugliese, ovvero i Crocifissi della chiesa matrice di Mesagne e quello collocato nella sagrestia della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi – il medesimo luogo di culto in cui è esposto il più noto e monumentale simulacro, che, a parere di M.G. Lucarella, ha "*oscurato*" l'ulteriore esemplare brindisino[346]. Se,

[343] MARZANO 1999, pp. 69-76.
[344] *Ibidem*.
[345] LUCARELLA 2000.
[346] *Ivi*, pp. 24-25.

da un lato, questo contributo ha il merito di aver portato all'attenzione della critica scientifica due casi inediti, è pur vero che le conclusioni a cui giunge l'autrice appaiono fuorvianti per la loro corretta conoscenza. Innanzitutto, la studiosa ritiene che i due esemplari, ispirati, a suo dire, a "*l'eroismo umano e alla sublimazione divina*", possano essere datati tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo. Per quanto concerne, nello specifico, il Crocifisso di Mesagne, ella giustifica un suo inquadramento cronologico tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, in virtù del fatto che questo andò ad adornare una cappella eretta nel succorpo della chiesa tra il 1577 e il 1581 per volontà dell'allora vescovo Lucantonio Resta. In secondo luogo, e in maniera alquanto contraddittoria, la stessa studiosa pone a confronto il caso mesagnese con un esemplare toscano afferente a una collezione privata e datato all'inizio del XV secolo; raffronto che le consente di ascrivere il pezzo pugliese a un anonimo "*intagliatore, formatosi in ambito toscano*"[347] [e che, forse, giustificherebbe una retrodatazione del simulacro alla seconda metà del Quattrocento]. La studiosa, inoltre, ritiene coevo al Cristo di Mesagne anche quello custodito nella sagrestia della chiesa del Crocifisso di Brindisi: l'esemplare viene brevemente descritto come "*in pessime condizioni*" di conservazione, "*sproporzionato*" nelle dimensioni e caratterizzato da peculiarità che, da un lato, rimandano a "*sembianze arcaiche di gusto romanico*" e, dall'altro, "*anticipano senza enfasi*" i modi barocchi. Sulla base di tali considerazioni, M.G. Lucarella attribuisce questa attestazione alla mano di un "*intagliatore locale con un orizzonte culturale piuttosto limitato*"[348].

A partire dal 2003 e sulla scorta di quanto già pubblicato nel 1998, M.S. Calò Mariani principia a indagare le "*Icone e statue lignee medievali nei Santuari mariani della Puglia*", soffermandosi, come in passato, sull'area della Capitanata[349]: in questo territorio, tra XIII e XIV

[347] *Custode dell'immagine* 1987, pp. 92, 94 fig. 73, 96 tav. 6; LUCARELLA 2000, pp. 24-25.
[348] LUCARELLA 2000, p. 25. Anche in riferimento a questo caso si potrebbe avanzare un'anticipazione della datazione tutt'al più alla seconda metà del XV secolo.
[349] CALÒ MARIANI 2003, pp. 11, 13 nota 42, 24, allude brevemente all'esistenza di alcune statue lignee a soggetto mariano non pervenute: è il caso della Vergine in trono con il Bambino che, a suo dire, fu rinvenuta nel XII secolo e

secolo, si assiste a un 'proliferare' di sculture lignee a soggetto virgineo che intessono "*rapporti con aree culturali esterne, italiane e transalpine*" e, nello specifico, "*con l'asse molisano-abruzzese e umbro-napoletano*[350]. Nell'ambito di tale *excursus* la studiosa menziona le Vergini con Bambino di Bovino, Lucera, Siponto, Foggia e, in ultimo, quella tremitese[351]. Nell'anno successivo la stessa autrice torna a esaminare le "*Immagini mariane in Capitanata*"[352], rielaborando quanto già edito in passato.

Risale al 2004 anche il già citato volume interamente dedicato allo studio della "*Deposizione lignea in Europa*"[353]. Sebbene la Puglia non possa vantare manufatti di tale tipologia, all'interno del saggio di A. Caleca si rintraccia un riferimento a uno degli esemplari lignei pugliesi, 'chiamato in causa' al fine di offrire validi termini di paragone per i simulacri presi in esame: nel contributo, volto a indagare i gruppi di Deposizione toscani, lo studioso riprende il confronto – già proposto per la prima volta da P. Leone de Castris nel 1986[354] – tra la Vergine del gruppo della Deposizione di Scala e la Madonna con Bambino brindisina[355], a sua volta, già paragonata nel 1987 a quella di Massa Cozzile[356] (riferimento ugualmente citato dallo studioso nell'ambito del testo in esame).

Nello stesso anno, inoltre, viene pubblicato anche il già annoverato catalogo della mostra "*Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*", a cura di P. Venturoli[357], al cui interno si rintracciano numerosi riferimenti alla statuaria lignea delle regioni

che si venerava nella chiesa di Santa Maria in Silice. Non è dato sapere, poiché non specificato dalla studiosa, se le disperse statue della Madonna delle Grazie del Santuario di Santa Maria della Rocca di Apricena e quella che funse da "*modello medievale*" per l'esemplare lapideo del Santuario di Santa Maria di Stignano fossero effettivamente manufatti lignei.

[350] *Ivi*, pp. 5, 14-15.
[351] *Ivi*, pp. 15-30.
[352] CALÒ MARIANI 1998a; EADEM 2004.
[353] *La Deposizione lignea* 2004.
[354] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161.
[355] CALECA 2004, p. 335.
[356] *Custode dell'immagine* 1987, p. 154 fig. 176, 155.
[357] *Scultura lignea in Basilicata* 2004.

confinanti, tra le quali vi è la Puglia: tali rimandi comprovano l'esistenza, nel Medioevo, di una vasta rete di rapporti artistici e culturali – ma anche politici e commerciali – che coinvolgevano Campania, Abruzzo, Umbria, Toscana, Marche, estendendosi all'Italia settentrionale e ai territori oltremontani[358]. L'analisi del Crocifisso della Cattedrale di Rapolla – opera di un ignoto intagliatore meridionale attivo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo – consente a P. Leone de Castris (autore della scheda) di prendere in esame alcuni esemplari pugliesi, primo fra tutti quello della Cattedrale di Andria[359] (già confrontato con quello rapollese da A. Grelle Iusco nel 1981[360]). Entrambe le attestazioni, difatti, condividono numerose tangenze (come la resa dei panneggi del perizoma o quella 'secca e stecchita' del corpo), che consentono allo studioso di apparentarle e di riferirle a una temperie culturale 'spagnola' [o spagnoleggiante], con reminiscenze di quel "*naturalismo gotico*" di matrice oltremontana[361]. A parere dell'autore, inoltre, tali suggestioni si rintracciano anche nel Crocifisso "*ancora sconosciuto*" proveniente dalla Cattedrale di Altamura [attualmente collocato nella zona presbiteriale della chiesa del Sacro Cuore della stessa città], qui citato per la prima volta[362]. Secondo P. Leone de Castris tutti i manufatti menzionati esibiscono, in virtù del loro aspetto "*morente e patetico*", alcuni dei tratti tipici della tipologia del Crocifisso doloroso – attestata in Puglia grazie al "*più moderno*" Crocifisso di Lucera, che lo studioso data "*per ragioni documentarie*" al 1303, identificandolo con quel già citato *Crucifixum ligneum cum b. Virgine et b. Iohanne*, che si riteneva disperso e che fu donato da Carlo II d'Angiò alla Cattedrale cittadina in quell'anno[363]. La già menzionata "*componente culturale*

[358] *Ibidem.*
[359] LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 12, 18; IDEM 2004i, p. 134.
[360] GRELLE 1981, p. 34; GRELLE, IUSCO 2001, p. 239.
[361] LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 12, 18; IDEM 2004i, p. 134.
[362] LEONE DE CASTRIS 2004i, p. 134.
[363] LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 18, 26 nota 40; IDEM 2004i, p. 134.

iberica", peraltro, si individua anche nel Crocifisso della Cattedrale di Nardò, confrontato con quello di Aversa poiché entrambi "*dichiaratamente più evoluti e gotici*"[364].

Per quanto concerne il soggetto iconografico della Vergine in trono con Bambino, P. Leone de Castris menziona il "*capolavoro della scultura lignea proto/angioina di Capitanata*", ovvero la Madonna con Bambino del Santuario di Valleverde a Bovino, che, similmente agli esempari della chiesa matrice del comune di Sant'Arcangelo (datati al tardo XIII secolo), è connotato da uno "*spiccato verticalismo*", dalla "*elegante e naturale*" forma ovale del viso e da un "*tono di regalità* […] *cortese*"[365]; elementi che si rintracciano anche nella "*assai mutila*" Madonna del Museo Civico 'Fiorelli' di Lucera – che lo studioso ritiene di fine Duecento[366]. I manufatti di Sant'Arcangelo e di Bovino palesano, peraltro, una medesima impostazione iconografica nel rapporto tra Madre e Figlio[367]. Nell'ambito dell'indagine del soggetto mariano, inoltre, P. Leone de Castris ribadisce come l'arrivo a Lucera della cosiddetta Madonna della Vittoria o Patrona – con molta probabilità donata, come il Crocifisso, da Carlo II d'Angiò alla Cattedrale cittadina tra il 1303 e il 1308 – abbia innescato un processo di "*napoletanizzazione*" che si è riverberato sugli altri esemplari pugliesi e lucani a questa cronologicamente successivi e che da questa trassero una "*eleganza franco/napoletana*"[368]. In ultimo, la peculiarità del Bambino eretto su una delle gambe della Madre, già rintracciabile nella Patrona lucerina, connota anche una serie di attestazioni lucane e pugliesi: tra queste ultime vi è la Madonna della Vittoria, custodita nella chiesa di San Giacomo,

[364] LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 12, 15.
[365] LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 14. Le medesime peculiarità si rintracciano anche nell'esemplare virgineo della chiesa di San Giovanni Battista di Chiaromonte, opera datata al tardo XIII secolo. Al riguardo si veda: IDEM 2004g, p. 126.
[366] LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 14, ricorda che questa scultura, come quelle di Calvello e di Sant'Angelo, è connotata dal "*tema arcaico della mano destra tesa in avanti e piegata ad angolo retto*", sulla quale è poggiato, in equilibrio precario, un pomo trattenuto "*sulla punta delle dita riunite*" – gesto che l'autore ritiene di probabile origine iberica; LEONE DE CASTRIS 2004e, p. 122.
[367] LEONE DE CASTRIS 2004e. Sulla medesima scultura di Bovino intervengono: CURZI 2005, p. 126; ZIMOTTI 2011.
[368] LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 20-21.

sempre a Lucera, che G.M. Fachechi menziona all'interno della scheda dedicata alla scultura di Episcopia[369].

Poco frequenti sono le opere specificatamente dedicate ai manufatti lignei pugliesi: un'eccezione, in tal senso, è la pubblicazione del 2005 curata di M. Gaballo e S. Bove Balestra, interamente incentrato su "*Il Cristo nero della Cattedrale di Nardò*": all'interno del volume il simulacro viene indagato dal punto di vista cultuale e devozionale, storico e storico-artistico, con riferimenti anche alle operazioni di restauro che lo hanno interessato[370].

Dopo il *focus* del 2006 a firma di P. Belli D'Elia sul *Christus crucifixus vigilans*, edito all'interno degli atti del convegno curati da H. Houben su "*San Leonardo di Siponto. Cella monastica, canonica,* domus Theutonicorum"[371], nell'anno successivo P. Leone de Castris indaga "*Tre crocifissi in legno d'età angioina a Lucera, Altamura e Polignano*"[372], che, secondo la sua opinione, si configurano come "*testimonianze chiare della presenza fisica nel Regno* [di Napoli] *di scultori oltremontani*"[373].

Nel 2008, all'interno del volume "*Sculture lignee e dipinti su tavola in Puglia*"[374], si registra un contributo dedicato alla Santa Maria di Calena attualmente custodita nella chiesa matrice di Peschici, indagata in virtù del suo restauro (diretto da F. Vona), grazie al quale è stato possibile eliminare le superfetazioni di epoca moderna che ne celavano l'aspetto medievale e appurare il suo stato di conservazione, nonché le sue peculiarità tecniche[375].

Ugualmente nel 2008, M.S. Calò Mariani sfrutta l'occasione della pubblicazione di un volume interamente dedicato a "*Santa Maria Patrona di Lucera*"[376], a cura di M. Monaco, per

[369] FACHECHI 2004, p. 166.
[370] *Il Cristo nero* 2005; DANIELI 2005; GABALLO 2005, pp. 27-40; BOVE BALSETRA 2005.
[371] BELLI D'ELIA 1992; GELAO 1999, p. 186; PELLEGRINO 2004; BELLI D'ELIA 2006.
[372] LEONE DE CASTRIS 2007. Si veda anche: PACE 2007/2008.
[373] LEONE DE CASTRIS 2007, p. 94.
[374] *Sculture lignee e dipinti* 2008.
[375] *Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 82-103; COLETTA 2008.
[376] *Santa Maria Patrona* 2008. Si veda anche: MONACO 2009.

indagare la venerata scultura lignea, descrivendola dal punto di vista iconografico e alludendo anche agli interventi di restauro che l'hanno interessata[377]. In tale sede la studiosa include nella sua analisi anche le altre sculture lignee mariane lucerine[378], per poi approfondire il tema delle 'Madonne dal volto bruno' disseminate nei più importanti santuari virginei europei: si tratta di un *topos* letterario e iconografico demitizzato grazie agli interventi di restauro e alle analisi tecniche effettuate su tali esemplari; operazioni che ne hanno 'svelato' l'originario incarnato medievale roseo e hanno permesso di appurare come l'imbrunimento sia avvenuto, in realtà, in epoca moderna[379].

Al 2010 risale il volume di F. Di Palo dal titolo "*La bellezza ritrovata*", che prende in esame i "*Beni culturali ecclesiali* […] *della diocesi di Cerignola-Ascoli Satriano* […] *nei dieci anni di magistero episcopale di mons. Felice di Molfetta*[380]. Nel capitolo dedicato al Museo Diocesano si rintraccia un brevissimo riferimento alla scultura trecentesca virginea proveniente dalla chiesa cerignolana del Padreterno, che in quel momento storico era stata esposta presso il contesto museale ascolano (in seguito al suo recente restauro), prima del suo successivo trasferimento nel cosiddetto Duomo Tonti di Cerignola[381].

Nel 2012 M. Mignozzi dedica un contributo a un importante manufatto suntuario custodito in Puglia, l' altarolo di Trani – un oggetto composito, realizzato in ebano e in avorio presso una bottega parigina della corte angioina e giunto in Puglia per espressa volontà di Carlo I d'Angiò, il quale l'aveva richiesto per l'improvvisa morte del suo secondogenito Filippo. All'interno del testo, l'autore si sofferma a riflettere sull'importanza delle arti suntuarie per la trasmissione di modelli iconografici e stilemi e sulla ripercussione che tali oggetti potessero avere

[377] CALÒ MARIANI 2008, pp. 81-82, 84.
[378] *Ivi*, pp. 82-83.
[379] CALÒ MARIANI 2008, p. 84; BARRAL I ALTET 2009a; CALÒ MARIANI 2009.
[380] DI PALO 2010.
[381] *Ivi*, p. 235.

sulla statuaria lignea e lapidea a carattere 'monumentale'. In tal senso, la presenza dell'altarolo francese a Trani influenzò in qualche modo le maestranze pugliesi, così che non pare fuor di luogo poter scorgere alcune tangenze tra questo manufatto e la scultura lignea custodita presso l'Abbazia mariana delle isole Tremiti, che egli data "*al pieno XIV secolo*"[382].

Nello stesso anno M.S. Calò Mariani torna a riflettere sulle sculture virginee dal volto bruno nel volume dal titolo "Nigra sum. *Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa*", curato da L. Groppo e O. Girardi: quest'opera intende censire scientificamente tutti gli esemplari a soggetto mariano connotati dalla peculiarità dell'incarnato bruno[383]. Dopo aver nuovamente presentato una panoramica relativa alla diffusione, nel Medioevo, del culto virgineo nei territori meridionali della penisola italica, la studiosa afferma che "*l'"inesplicabile" enigma delle Madonne nere* […] *si va rischiarando*", grazie al contributo di fonti documentarie e di interventi restaurativi comprovanti l'originario incarnato roseo delle sculture mariane "*romaniche*"[384]. In tale sede M.S. Calò Mariani prende in esame i casi della Madonna Sipontina, della Patrona di Lucera e dell'Incoronata di Foggia[385]. All'interno del medesimo volume è contenuto anche il contributo a firma di I. van der Werf, R. Laviano e L. Sabbatini, incentrato sulle modalità di esecuzione delle indagini archeometriche e sui risultati di tali operazioni condotte su due dei tre manufatti precedentemente menzionati, ossia sulla Sipontina e sulla Madonna 'Patrona'[386].

Citazioni in margine ai casi pugliesi si rintracciano nel già menzionato volume di S. D'Ovidio pubblicato nel 2013. Nel paragrafo dedicato ai Crocifissi di età romanica l'autore menziona l'unico caso noto relativo alla compagine territoriale pugliese, che si data alla fine del

[382] MIGNOZZI 2012, p. 287.
[383] CALÒ MARIANI 2012.
[384] *Ivi*, p. 36.
[385] *Ivi*, pp. 34-40.
[386] VAN DER WERF, LAVIANO, SABBATINI 2012.

XII secolo, ovvero il simulacro della chiesa di San Leonardo di Siponto[387]; successivamente egli riflette sugli altri manufatti maggiormente studiati della regione, ovvero quelli duecenteschi di Nardò e Brindisi[388] e quello doloroso di Lucera[389]. Per quanto concerne, invece, l'analisi del soggetto iconografico mariano, S. D'Ovidio ricorda che a partire dal XIII secolo, "*con l'emergere di una nuova sensibilità religiosa*" diffusasi soprattutto grazie all'operato degli Ordini mendicanti, si assiste, da un lato, a una progressiva accentuazione dell'intimo rapporto tra Madre e Figlio, "*favorita dalle ricerche naturalistiche del gotico europeo*" e, dall'altro, alla capillare circolazione di manufatti adoperati nell'ambito della devozione privata, quali altaroli o oggetti di oreficeria[390]; questi ultimi si configurano quale volano per la diffusione di determinate iconografie, favorevolmente accolte anche dalla manifattura lignea. Non è un caso, dunque, se numerosi esemplari campani si rifacciano a un "*modello* […] *di successo*", adottato in "*sculture dalla particolare valenza simbolica e devozionale*", quale la Vergine Patrona di Lucera, che, come ampiamente ribadito, in virtù della sua committenza regia divenne il 'prototipo' per la produzione virginea a questa seriore, non soltanto in Puglia, ma anche nella vicina regione partenopea[391].

Nello stesso anno, M. Mignozzi dà alle stampe i suoi "Disiecta membra", una monografia di riferimento per lo studio della statuaria mariana "*nella Puglia angioina*"[392]. All'interno del volume vengono approfondite opere "*note, mal note o semplicemente poco note*", in passato 'relegate' dalla critica entro i confini di "*un'arte prettamente regionale*", ma che l'autore riesce a inquadrare, in virtù delle loro peculiarità stilistiche e iconografiche, all'interno di un "*panorama culturale di più ampio respiro*" che guarda all'*Île-de-France* e, di conseguenza, a quei territori

[387] D'OVIDIO 2013, pp. 63, 90, 114, 139, ricorda che il Crocifisso di Siponto potrebbe essere inserito, similmente ad altre sculture lignee ritraenti santi, nella schiera delle statue-reliquiario, in virtù dell'opercolo circolare che compare al centro del petto, possibile alloggiamento di una reliquia.
[388] *Ivi*, p. 66.
[389] *Ivi*, pp. 76-81, 234.
[390] *Ivi*, p. 84.
[391] *Ivi*, pp. 84-85, 108.
[392] MIGNOZZI 2013. Per il recepimento critico dell'opera si guardi: TANGORRA 2013/2014.

italiani – quali la Toscana e la Napoli capitale angioina – proficuamente influenzati dall'arte cortese oltremontana[393]. Pur muovendo da opere lapidee, in ogni capitolo lo studioso giunge ad abbracciare una vasta casistica di attestazioni, eseguite in altri *media*: numerosi, difatti, sono i confronti con manufatti eburnei e lignei, tra cui figurano la Vergine Patrona di Lucera e quella custodita attualmente all'interno del Duomo Tonti di Cerignola. Dalle due opere sopraccitate l'autore ritiene che derivi anche la statua lignea del Santuario di Calena, attualmente custodita all'interno della chiesa matrice di Peschici. Questo manufatto, difatti, condivide con quelli di Lucera e Cerignola la medesima posa e caratteristiche fisionomiche e abbigliamentarie. Circa la datazione di quest'opera, lo studioso è incline a inquadrarla entro la prima metà del XV secolo (anticipandola rispetto a quanto proposto in precedenza dalla critica, che, invece, si orientava attorno all'ultimo terzo del Quattrocento). Inoltre, l'autore torna a indagare alcuni casi della produzione lignea medievale del Meridione italico – compreso quello pugliese delle isole Tremiti[394].

Ancora al 2013 risalgono i volumetti della collana "*Piccole monografie della Puglia. Sezione Capitanata*", redatti da M.S. Calò Mariani, con l'ausilio di N. Cicerale e A. Pepe[395]. Nei testi, che si soffermano su alcuni aspetti della cultura artistica di epoca medievale della zona settentrionale della Puglia e su specifici luoghi di culto di primaria importanza per questo contesto geografico, si rintracciano sporadici riferimenti ad alcune delle sculture lignee più note *ivi* presenti,

[393] *Ivi*, p. 1, 48-67, in part. p. 64, ricorda che in data 13 agosto 2013, nel Museo Diocesano di Lucera fu organizzata una mostra intitolata "*L'Arte racconta la Fede. La* Civitas Sanctae Mariae. *Le Madonne angioine*", al cui interno furono esposte tutte le sculture mariane lignee della città, ovvero quella cosiddetta Patrona della Cattedrale e quelle delle chiese di San Matteo Apostolo, di San Giacomo Maggiore Apostolo e di San Giovanni Battista, rispettivamente denominate 'della Libera', 'della Vittoria' e 'della Misericordia'. Di tale occasione, tuttavia, non è mai stato realizzato un catalogo.
[394] MIGNOZZI, pp. 51-52, 56-57, 65, 65 nota 6; IDEM 2022, pp. 94-96.
[395] CALÒ MARIANI 2013a; EADEM 2013b; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013; CALÒ MARIANI, PEPE 2013.

già prese in esame in passato dall'autrice: si pensi al Crocifisso e alla Vergine di Siponto[396], alla statua del pontefice Urbano V[397], al simulacro virgineo tremitese[398].

Fatta eccezione per i riferimenti ai manufatti lignei, chiamati in causa nell'ottica di confronti iconografici con la produzione di altre regioni[399] o che si rintracciano in pubblicazioni che, come già affermato in precedenza, prendono in esame i luoghi di culto entro cui questi oggetti sono custoditi[400], è possibile affermare che a partire dagli anni Dieci del Duemila sono solamente due gli studiosi che hanno continuato a riflettere sul tema. M.S. Calò Mariani l'ha fatto senza apportare novità alcuna rispetto ai contributi editi all'inizio del XXI secolo[401], seguitando a ragionare sulla casistica dei manufatti virginei – presi in esame in quanto pertinenti a importanti santuari mariani pugliesi e in virtù del loro apparente e non originario incarnato bruno. P. Leone de Castris, invece, è stato l'unico che ha tentato un avanzamento delle ricerche, ora tornando a soffermarsi su esemplari ampiamente noti – quali quelli brindisini[402] – ora, invece, proponendo un allargamento della casistica grazie a una riflessione intorno alla "*Produzione e importazione nella scultura lignea in Puglia tra XIII e XIV secolo*" e fornendo preliminari spunti per una mappatura[403]: in questo contributo, pubblicato nel 2018, l'autore indaga l'intero territorio pugliese – segmentandolo tra Capitanata, Terra di Bari e Terra d'Otranto – e presenta, per la prima volta, alcune attestazioni inedite (o note esclusivamente a livello locale); tra queste si annoverano il Crocifisso dell'antisagrestia della Cattedrale di Monopoli e quello della chiesa matrice di San

[396] CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, pp. 67-71, gli studiosi menzionano in tale occasione le numerose sculture lignee mariane medievali dislocate in Capitanata, ovvero quelle "*brune*" di Siponto, dell'Incoronata e di Lucera (cfr. p. 67). Una breve citazione riguarda anche i Crocifissi di Nardò e di Andria, contraddistinti da una "*componente iberica*" e quelli di Polignano e Altamura, "*ricondotti all'opera di uno scultore «di radice culturale franco-angioina»*", attivo nel tardo Duecento (cfr. p. 69).
[397] CALÒ MARIANI 2013a, p. 47.
[398] CALÒ MARIANI 2013b, p. 61.
[399] D'OVIDIO 2014, pp. 753, 756.
[400] CORSI 2014, pp. 361-369; CASTELLUCCIO 2014; DE MAMBRO SANTOS 2017.
[401] CALÒ MARIANI 2007; EADEM 2017; CALÒ MARIANI 2019a; EADEM 2019b; EADEM 2023.
[402] LEONE DE CASTRIS 2006; IDEM 2007; IDEM 2016.
[403] LEONE DE CASTRIS 2018a. Riferimenti ai manufatti lignei medievali pugliesi si rintracciano anche in IDEM 2018b.

Pietro apostolo di Putignano; esemplari che lo studioso ritiene eseguiti da maestranze locali che trassero ispirazione dagli altri casi noti presenti sul territorio[404].

A questi grandi nomi della critica storico-artistica si affiancano anche i recenti contributi di giovani studiosi: si pensi a M. Cobuzzi che nel 2021 pubblica un articolo dal titolo "*Capitanata europea*", volto a indagare "*un inedito Crocifisso ligneo romanico nel santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo*"[405], oppure a S.A. Vespari che, nello stesso anno, indaga un "*inedito Crocifisso ligneo del Trecento ad Ascoli Satriano*". In questo novero è possibile inserire anche i contributi di chi scrive, che negli ultimi anni si è dedicata specificatamente all'analisi della statuaria lignea medievale pugliese avente per soggetto iconografico il Cristo Crocifisso, presentando in diverse occasioni all'attenzione della critica alcuni simulacri inediti, inseriti in *excursus* preliminari, volti alla costituzione del *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese che qui si tenterà[406]. In ultimo, nel già annoverato *excursus* compilato da G. Curzi nel 2024, nel volume "*Calabria angioina*", trova spazio anche la breve menzione di alcuni manufatti lignei medievali pugliesi[407].

[404] LEONE DE CASTRIS 2018a, pp. 121-122.
[405] Il Crocifisso ligneo montano era stato fugacemente menzionato anche in MAVELLI 1999, p. 162; DI SCIASCIO 2009. COBUZZI 2021, menziona anche i casi mariano e cristologico sipontini e quello del Crocifisso di Lucera. VESPARI 2021. In riferimento al Crocifisso sipontino, lo stesso studioso l'ha specificatamente preso in esame in un articolo di recente pubblicazione. Al riguardo si veda: COBUZZI 2024.
[406] VENTURA 2022a; EADEM 2023.
[407] CURZI 2024.

CAPITOLO II

"Prima di partire per un lungo viaggio": premesse a un repertorio della scultura lignea del Medioevo pugliese

II.1. *Origine della statuaria lignea dipinta a tutto tondo*

L'assunto secondo cui il Medioevo sia stato un'epoca buia può essere sostituito con un'ulteriore affermazione, certamente più calzante rispetto alla locuzione 'secoli bui' formulata dal letterato e umanista Francesco Petrarca (1304-1374), indebitamente estesa all'intero periodo intermediario "*fra la nascita e la rinascita del bello*"[408], e ancora imperante nell'immaginario collettivo[409]: il Medioevo è l'età della praticità. Questa tendenza alla funzionalità che investiva *in toto* l'esistenza quotidiana dell'uomo medievale e le conferiva una precisa *ratio* riguardava anche il luogo che per antonomasia costituiva il fulcro della vita delle comunità dell'epoca: la chiesa[410]. Come afferma M. Bacci, immaginando di 'passeggiare' "*per le vie di una città del tardo Medioevo ci si imbatte continuamente in qualche edificio sacro*", ciascuno con specifiche mansioni[411]. Procedendo dal generale al particolare, tutto ciò che in quel momento storico era connesso con il luogo di culto – a partire dalla sua stessa localizzazione nel contesto insediativo per arrivare

[408] *Custode dell'immagine* 1987, p. 24.
[409] MOMMSEN 1942; FROSININI 2012, p. 82; *Il falso e la storia* 2020.
[410] COLLARETA 2003, p. 206; PIVA 2006a, p. 10.
[411] BACCI 2003a, p. 5.

all'articolazione interna dei suoi spazi, all'illuminazione e all'arredo – era intelligentemente orchestrato in modo da risultare di agevole approccio per i fedeli fruitori[412].

Nella recente opera di H.L. Kessler, "*Experiencing Medieval Art*" (tradotta in italiano da G. Confortin e F. Lollini)[413], lo studioso circostanzia ulteriormente il campo di indagine, proponendo che gli "*oggetti funzionali*" vengano considerati "*il centro della produzione artistica medievale*"[414]: con tale affermazione l'autore ribadisce il loro valore artistico e ribalta completamente il rapporto tra arti maggiori e minori, anzi lo priva di significato. Alla grande varietà di tali 'oggetti' corrispondeva, inoltre, l'eterogeneità con cui erano "*assemblati tra loro*" all'interno dell'ambiente ecclesiastico[415]. La prassi gerarchizzante, che procede parallelamente a quella funzionale nella società medievale, genera, peraltro, una classificazione piramidale di questi prodotti, al cui vertice si colloca la statua-reliquiario. Sebbene sant'Agostino (354-430), sulla scorta della riflessione platonica e della condanna biblica "*Non vi farete idoli, né vi erigerete immagini*" (Lv, 26:1-14), ammonisse i devoti affermando che "*andar dietro a un segno* […] *scambiandolo per la cosa a significare* […] *è servitù della carne*", lo stesso Padre della Chiesa ammetteva che l'apprezzamento del simulacro fosse lecito nella misura in cui non si fosse dimenticata la sua essenza di *signum*, dunque, di rinvio ideologico alla sacralità della divinità[416].

Non è questa la sede opportuna per entrare nel merito di tali disquisizioni teologiche: ci si limita a ricordare che nel suo lento e plurisecolare processo evolutivo la società medievale occidentale ha preso le distanze dalla Cristianità orientale anche relativamente alla produzione artistica: nella compagine ponentina tale divario è avvertibile, in particolar modo, nell'accettazione

[412] BACCI 2003a, pp. 3-38; KESSLER 2023, p. 14.
[413] KESSLER 2019; IDEM 2023.
[414] BELTING 1986, p. 11; COLLARETA 2003; PIVA 2006a, pp. 9-10; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 124-131; KESSLER 2023, p. 13.
[415] KESSLER 2023, p. 23.
[416] *Custode dell'immagine* 1987, p. 21; AGOSTINO 1994, p. 187; MENOZZI 1995, p. 11; MAGNANI 2004, p. 71; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 17.

della tridimensionalità della figura sacra – soprattutto in seguito al II Concilio di Nicea del 787, che assicurò la liceità di queste immagini[417]. Non a caso, l'esordio della statuaria lignea medievale si registra geograficamente nel cuore dell'Europa settentrionale, lontano dai centri mediterranei in cui, invece, era maggiormente diffuso il dibattito iconoclasta[418]: in questi territori la scultura-reliquiario a tutto tondo vede la luce in qualità di "*feticcio*", in continuità con le immagini delle religioni pagane a cui è accomunata da una nobiltà materica e da una forte valenza cultuale[419]. Pur non potendo appurare quanto fosse diffusa nel Medioevo occidentale la pratica di reimpiegare le sculture a soggetto profano in una chiave di risemantizzazione cristiana (prassi che, forse, era volta a dimostrare la forza del Cristianesimo trionfante sui culti a esso precedenti)[420], è indubbio che il riuso degli *spolia* fosse largamente esteso e strettamente connesso con l'utilizzo e la venerazione delle reliquie (la cui ricerca, *inventio* e circolazione è, tra l'altro, ampiamente attestata nel Medioevo)[421].

La critica individua il primo "*idolo della cristianità medievale*" occidentale nella scultura della *Sainte-Foy* di Conques (fig. 1): si tratta di un manufatto polimaterico che contiene le reliquie di una fanciulla di Agen, martirizzata nel III secolo poiché contraria al culto dei simulacri. L'esemplare è stato realizzato intorno alla metà del IX secolo, assemblando una testa maschile in

[417] COLLARETA 1995, p. 1; MENOZZI 1995, p. 24; MAGNANI 2004, p. 72; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 14; CHAZELLE 2005, p. 78; COLLARETA 2005, p. 63; CRISCUOLO 2007, pp. 90-91; BINO 2008, pp. 58-60, 65-66, 124-125; GARCÍA AVILÉS 2009, pp. 26-27; RUSSO 2024.
[418] MANSELLI 1983, p. 12; *Custode dell'immagine* 1987, p. 25; MENOZZI 1995, pp. 21-29; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 3; MAGNANI 2004, p. 72; CRISCUOLO 2007; BINO 2008, pp. 58-60; D'OVIDIO 2013, p. 47; COLLARETA 2016, p. 16.
[419] DE FRANCOVICH 1935, p. 220; FORSYTH 1972, p. 3; GIUBBINI 1973, p. 16; *Custode dell'immagine* 1987, p. 25; AMATO 1988, p. 7; BACCI 1995a, pp. 33-34; GARCÍA AVILÉS 2009, pp. 29-31; CURZI 2009, p. 345, ricorda l'operazione di trasformazione, avvenuta probabilmente nel V secolo, di una statua di Iside che allatta Arpocrate in una Madonna con Bambino; IDEM 2012a, pp. 22-23; IDEM 2012b, p. 29; BARRAL I ALTET 2012.
[420] BINO 2008, p. 25; CURZI 2009, p. 345.
[421] FRATI 2001; CANETTI 2002; COLLARETA 2003, p. 309; CURZI 2009, p. 345; IDEM 2012a, p. 21; IDEM 2012b, p. 32; BARRAL I ALTET 2012, p. 106; MERCURI 2016, pp. 95-110; KESSLER 2023, pp. 24-25, 28.

metallo (forse ritraente un imperatore) di epoca basso-imperiale e uno scheletro ligneo rivestito esternamente da lamine auree e da un prezioso corredo suntuario[422].

Nelle prime fasi di evoluzione di questa manifattura a livello europeo, un ruolo determinante è stato rivestito dalla triade statua lignea-reliquia-metallo[423]. Il parere che la plastica lignea dipinta tridimensionale sia sorta in stretta correlazione con le sculture-reliquiario antropomorfe e 'parlanti' di epoca carolingia e ottoniana è ormai ampiamente condiviso dalla critica: l'adozione nei primi secoli del Medioevo di questa tipologia di oggetti ha garantito il superamento del cosiddetto "*orrore biblico per l'immagine a tutto tondo*" e la progressiva accettazione della statua come manufatto a sé stante, privato della sua funzione di contenitore; favore grazie al quale si può ben comprendere perché "*al tempo dello 'stile anno 1200' la tipica immagine di culto*" non fosse più di tipo pittorico, ma scultoreo[424]. Da questa tipologia di oggetti, inoltre, la plastica lignea ha desunto anche la sua estetica al contempo verosimile e astrattiva: da un lato, questa risulta funzionale a evocare nella mente dei fedeli l'idea di una presenza sacra trascendente (in alcuni casi 'incarnata' nell'oggetto stesso che diventa *custos* reliquiale) e, dall'altro, serve a imporre mediante l'utilizzo dei metalli e delle gemme preziose, una netta distanza dalla medesima entità divina palesata dal suo ritratto – il quale, pertanto, non possiede qualità mimetiche[425]. Per esplicitare

[422] DE FRANCOVICH 1935, p. 219; KRAUS 1967, pp. 172-173; FORSITH 1972, pp. 40-45; TARALON 1978; DAHL 1978; BELTING 1986, pp. 368-369; GAUTHIER 1993, pp. 91, 101; MENOZZI 1995, p. 30; TARALON, TARALON CARLINI 1997; BACCI 2000, pp. 23, 82; GENTILE 2003, p. 632; CAILLET 2006, pp. 192-193; FRICKE 2007, *passim*; BARRAL I ALTET 2009a, p. 273; IDEM 2009b, pp. 127, 191-194; CURZI 2009, p. 345; PICCAT 2011; CURZI 2012b, pp. 30-31; BARRAL I ALTET 2012, p. 106; CASSAGNES-BROUQUET 2012, p. 113; PERONI 2012, p. 99; FRICKE 2013; ENDEMANN 2020, pp. 138-139, 152-153; *Contextualizing Conques* 2023.

[423] GIUBBINI 1973, p. 15; GAUTHIER 1993, p. 100; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 14, ricorda che questa associazione costituiva un'evidenza della presenza fisica dell'entità divina; BINO 2008, pp. 124-125; BARRAL I ALTET 2009a, p. 272; IDEM 2009b, p. 146; IDEM 2012, p. 105; RAGNHILD 2019.

[424] Tale assunto viene comprovato a livello letterario dal "*Jeu de Saint Nicolas*", un componimento redatto agli inizi del XIII secolo da Jean Bodel. Al riguardo si veda: BODEL 1987; DRUMBL 1989, pp. 51-53; GAUTHIER 1993, p. 91; COLLARETA 1995, p. 1; BACCI 2000, pp. 19, 23, 81; COLLARETA 2003, p. 310; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 4; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 11, 14; CURZI 2005a, p. 130; CHAZELLE 2005; COLLARETA 2005, p. 64; BARRAL I ALTET 2012, p. 105; COLLARETA 2016, p. 16.

[425] MESLIN 1983, p. 68; *Custode dell'immagine* 1987, p. 26; PAOLETTI 1992, p. 85; BACCI 1995a, pp. 32-34; FERIGO 1999; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 17; GUERZI 2014, p. 369.

meglio quanto appena ricordato, si pensi alla frammentaria testa del Crocifisso realizzato nel 1338 da Lando di Pietro (1280 ca.-1340; fig. 2), al cui interno è stato rinvenuto un piccolo cartiglio in cui si afferma che lo scultore ha eseguito quest'opera "*a similitudine del vero Yhu Xpo e per dare memoria a la gente de la* [sua] *Passione*"[426]. In tal senso le statue-reliquiario e, di conseguenza, le sculture lignee dipinte (prive delle sacre vestigia) assurgono al rango di 'simulacri della memoria' – rispondendo al principio memorativo dell'immagine formulato da papa Gregorio Magno (540-604), il quale, peraltro, ne sostenne anche il valore didattico (ribadito e confermato nel corso del già citato II Concilio niceno e, in parte, ammesso anche nei "*Libri Carolini*")[427].

In ultimo, nella sua dipendenza dalle statue-reliquiario si esplicita la forte valenza cultuale che già nel Medioevo connotava la scultura lignea dipinta e che si è mantenuta costante nel corso dei secoli, fino al presente più attuale[428]. Tali valenze riguardano tutt'ora alcune tra le più antiche attestazioni scultoree di epoca romanica maggiormente venerate, che oltre alla funzione di ricettacolo reliquiale condividono la peculiarità degli incarnati bruni[429]. Sebbene tale caratteristica abbia destato scalpore, soprattutto in relazione al soggetto iconografico mariano – a tal punto da aver generato il *topos* delle Madonne nere – numerosi sono anche i Crocifissi che compartecipano

[426] *Mostra dell'antica scultura* 1949, pp. 50-51 scheda 65; CARLI 1949, p. 103; POPE-HENNESSY 1949, p. 324; CARLI 1950, p. 82; TOESCA 1951, p. 897; CARLI 1951, pp. 26-29, 109-110, 123, 137; IDEM 1954, p. 27; IDEM 1960, p. 50; PREVITALI 1965, pp. 16-17, 24 fig. 20; CARLI 1968, p. 9; GARZELLI 1968, p. 56; LISNER 1975, p. 27; BOSKOVITS 1975, pp. 187-188, 270; LEONE DE CASTRIS 1980a; IDEM 1980b, p. 43 nota 36; CARLI 1980, pp. 8, 14,24-25, tav. 148; BAGNOLI 1987c, con bibliografia; PREVITALI 1991, pp. 5-6, 13 nota 35; GENTILE 2003, p. 643; MORETTI 2004; COOPER 2006, pp. 47-49; BARTALINI 2011, pp. 304-306; D'OVIDIO 2013, pp. 46-47. L'opera è attualmente esposta presso il Museo Aurelio Castelli annesso alla Basilica di San Bernardino o dell'Osservanza di Siena, originario luogo di provenienza nel manufatto: nel 1944, difatti, la città fu colpita da un bombardamento che rase al suolo l'edificio sacro; tra le macerie furono rinvenuti la testa del Crocifisso e frammenti del braccio e del ginocchio sinistro (al cui interno era conservato un cartiglio più piccolo rispetto a quello rinvenuto nel capo, che esplicita l'autore, il committente e la data di esecuzione).

[427] MESLIN 1983, p. 68; FREEMAN 1985; *Custode dell'immagine* 1987, p. 15; DUGGAN 1989; CHAZELLE 1990; MARIAUX 1993; OROFINO 1994, p. 100; CHAZELLE 1995; MENOZZI 1995, pp. 17-18, 77-78; MOCHI ONORI 1995; GIALLONGO 1995, pp. 46, 58-62; CAMILLE 1996; BACCI 2000, pp. 20, 80; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 19; BOESCH GAJANO 2002; MAGNANI 2004, pp. 72-73; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 12; CHAZELLE 2005, p. 78; COLLARETA 2005, p. 65; KESSLER 2006, p. 448, con bibliografia; COOPER 2006, p. 52; BINO 2008, pp. XII, 58, 60-63, 65-67, 69; GARCÍA AVILÉS 2009, p. 27; BOTO VARELA 2009; JUNG 2010, p. 207; SENSI 2014, p. 27.

[428] DE FRANCOVICH 1935, pp. 220-225; *Custode dell'immagine* 1987, p. 16.

[429] BARRAL I ALTET 2009a; IDEM 2009b, pp. 241-244; IDEM 2012, p. 105; CASSIGNES-BROUQUET 2012, p. 113.

a questa casistica (si pensi, al prototipo 'acheropita' del Volto Santo lucchese oppure al similare simulacro di Sansepolcro[430]; fig. 3). È opportuno precisare che in un'ottica di demitizzazione del fenomeno, questo debba essere ridimensionato e considerato nell'ambito della più ampia questione della 'fortuna dei primitivi' in epoca moderna[431]: la stessa espressione 'Vergine nera', difatti, ha avuto origine nella Francia ottocentesca, nel contesto di attività di ricerca, catalogazione e descrizione di monumenti e manufatti che avevano come fine ultimo quello di assicurare una migliore e completa conoscenza del patrimonio artistico nazionale[432]. A partire dal XIX secolo, dunque, si sono moltiplicate "*fantasiose teorie*" circa questa inconsueta policromia, in base alle quali l'abbrunimento è stato messo in relazione con riti iniziatici, con credenze precristiane, con un'origine 'orientale' (nel senso di lontana ed esotica) di questi oggetti, con l'azione annerente del fumo delle candele a cui questi erano esposti, con un richiamo ai più 'nobili' esemplari metallici e, in ultimo, con il riferimento al celebre passo del "*Cantico dei Cantici*" che recita "nigra sum sed formosa" (Ct 1,5)[433]. In tempi più recenti e, soprattutto, grazie ad analisi chimiche e diagnostiche condotte appositamente su questi manufatti, si è compreso che la dipintura scura degli incarnati sia avvenuta in epoca moderna. Tale fenomeno può essere considerato nell'ottica di un cambiamento del gusto estetico – avvertito già nel periodo tardogotico – nei confronti di queste attestazioni, delle quali non si riusciva più a comprendere il valore sacrale e che, per tale ragione, venivano

[430] PETRUSI, PETRURI PUCCI 1979; *Il Volto Santo* 1982; FRUGONI 1982; GRÉGOIRE 1994, pp. 19-20; *Il Volto Santo di Sansepolcro* 1994; SCHMITT 1995; SIMINI 1998; SCHMITT 1998; BACCI 2000, pp. 24-29; CALECA 2000c; SIMINI 2001; MAETZKE 2002a; *La Santa Croce di Lucca* 2003; ROMANO 2003; BACCI 2003b; GENTILE 2003, p. 635; BOGGERO, DONATI 2004, p. 21; DONATI 2004; DI FABIO 2004; *Il Volto Santo in Europa* 2005; CERVINI 2005c, p. 147; IAMMARONE 2007, p. 371; CAIAZZA 2007, p. 7; QUINTAVALLE 2008; BARRAL I ALTET 2009a, pp. 265, 270-271; TRAVAGLATO 2009, p. 27; DI FABIO 2010, pp. 319-321, 327 nota 39, con bibliografia; PALA 2010b, p. 113; LUNGHI 2011, p. 311; BARRAL I ALTET 2011; IDEM 2012, p. 101; QUINTAVALLE 2012, pp. 107, 112; D'OVIDIO 2013, p. 60; SCHMITT 2014; BACCI 2014; CERVINI 2018, p. 41; RAGNHILD 2019, pp. 9-10.
[431] BARRAL I ALTET 2009a, p. 274; IDEM 2009b, pp. 250-254; IDEM 2012, p. 109.
[432] ZULIANI 2006, p. 16; BARRAL I ALTET 2019, p. 99.
[433] BARRAL I ALTET 2009a, pp. 265, 269; IDEM 2012, p. 96.

risemantizzate con interventi scurenti che conferivano loro un carattere di 'atemporalità' e di 'estraneità'[434].

In conclusione, la discendenza della statuaria lignea tridimensionale dipinta medievale dalle sculture-reliquiario di epoca ottoniana e protoromanica ha determinato la nascita di un intero sistema di valori che ha reso e rende tutt'ora questa classe di manufatti al contempo atipica e complessa rispetto alle altre coeve produzioni artistiche. Oltre alle valenze già declinate, anche l'elemento della policromia può essere letto come una diretta conseguenza del sopraccitato rapporto di dipendenza: nel momento di passaggio dalla statua-reliquiario alla sola scultura lignea (che, pur perdendo la sua funzione di involucro sacro è riuscita a conservare in sé le stesse prerogative del ricettacolo) e di imposizione di quest'ultima nel panorama artistico medievale europeo, l'adduzione del colore si configura come la 'naturale' sostituzione del prezioso rivestimento metallico e come la riproposizione dell'archetipo suntuario in chiave meno 'astrattiva' e più verosimile – dunque, maggiormente prossima alle esigenze cultuali connesse con la funzione strumentale di questo fenomeno artistico[435]. Va ricordato, del resto, che nel Medioevo neanche la scultura litica era acroma.

[434] KRAUS 1967, p. 167; BACCI 1995a, p. 31; BARRAL I ALTET 2009a, *passim*; IDEM 2012, *passim*; D'OVIDIO 2017a, p. 118.
[435] GIUBBINI 1973, p. 15; BACCI 2000, p. 81; DI FABIO 2010, p. 312; BARRAL I ALTET 2012, p. 105; KARGÈRE, MARINCOLA 2014, p. 11; CERVINI 2018, p. 26; MERCIER 2019, pp. 29-31; KESSLER 2023, p. 117.

II.2. Iconografia: i soggetti principali della statuaria lignea dipinta

II.2.1. I soggetti iconografici ricorrenti nella statuaria lignea medievale

La panoramica intorno allo *status studiorum* della statuaria lignea dipinta medievale italiana ha consentito di appurare quali siano i soggetti iconografici maggiormente riprodotti nell'ambito di questa manifattura che si colloca in posizione mediana tra gli ambiti della suppellettile e dell'arredo liturgico, degli strumenti devozionali e degli oggetti d'arte propriamente detti. Riecheggiando la naturale gerarchia divina, l'immagine rappresentata con più frequenza è quella del Figlio di Dio in croce nelle sue varianti di sovrumano vincitore sulla morte prima e di suo terreno succube poi, con un livello di patetismo che accresce parallelamente allo scorrere dei decenni e all'intensificarsi di quelle prassi religiose che puntavano al coinvolgimento emotivo dei fedeli nel contesto delle celebrazioni liturgiche e para-liturgiche. Al Cristo Crocifisso segue la casistica delle Vergini regalmente assise in trono con il Bambino in grembo oppure stanti e con il piccolo Messia sorretto tra le braccia. Di pari passo con l'evolversi in chiave drammatica della sofferenza del Salvatore in croce, nell'ambito dell'iconografia mariana si registra un incremento nel grado di compartecipazione sentimentale al mistero divino tra Madre e Figlio, nel quale si palesa la consapevolezza della donna di Nazareth circa l'infausto destino prestabilito per Gesù. In terzo luogo, con l'accrescersi di devozioni private rivolte a determinati soggetti sacri, di fenomeni collettivi di venerazioni che gravitavano attorno al culto di costoro o dei loro resti mortali o, ancora, del sorgere di gruppi confraternali, in maniera più esigua si rintracciano anche sculture ritraenti specifici santi. A tali soggetti, peraltro, si assommano quelli dal carattere 'corale' e scenico-

narrativo: ci si riferisce ai gruppi di Natività, Adorazione dei Magi, Annunciazione, entrata di Cristo a Gerusalemme, Deposizione dalla croce, Compianto, Ascensione e Assunzione[436].

La casistica descritta, eccezion fatta per i sopraccitati esemplari più articolati, denota anche la situazione della statuaria lignea medievale pugliese, di cui la critica aveva maggiormente indagato le Vergini con il Bambino, i pochissimi esemplari noti di santi e un numero irrisorio di Crocifissi – accresciutosi notevolmente nell'ambito del presente progetto di ricerca.

Si ritiene, pertanto, funzionale alla successiva schedatura degli esemplari della regione adriatica presentare in tale sede un resoconto circa le varianti iconografiche e le loro rispettive evoluzioni che interessano, in particolar modo, i soggetti cristologico e mariano.

II.2.2. *Il Crocifisso*

Come brevemente anticipato, l'immagine del Figlio di Dio in croce è quella maggiormente diffusa nell'ambito del patrimonio ligneo medievale italiano. Tale frequenza stride, in realtà, con la brevità con cui l'evento dell'inchiodamento sul legno è riportato nei Vangeli sinottici: i quattro santi narratori, difatti, si limitano solamente a evocarlo mediante un'unica espressione, *crucifixerunt* (Mc15,25; Mt 27,35; Lc 23,33; Gv 19,18)[437]. Tale voluta assenza di dettagli nei racconti passionisti potrebbe imputarsi al fatto che la crocifissione nel mondo romano fosse avvertita come la più ignobile delle pene capitali, riservata solamente ai rei di più infimo grado, e che questa considerazione avesse indotto i primi cristiani a evitare o, quantomeno, a

[436] TAUBERT, TAUBERT 1969; GABORIT 1979; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 201-239; NERI LUSANNA 1992a; EADEM 1992b; EADEM 1994; DONNINI 1994a; MARCUCCI 1994; BACCI 1995a, p. 35; *Guia* 1997, pp. 54-69; BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000; BURRESI, CALECA 2000a; CAMPORALE 2001; *La Deposizione in Europa* 2004; CALECA 2005; CURZI 2005a, p. 134; LONGO 2006, *passim*; CAMPS 2008, pp. 153-162; BARRAL I ALTET 2009b, p. 223; KOPANIA 2010; CERVINI 2010; PALA 2010b, pp. 115-117; ULIČNÝ 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 91-92; BERTONI CREN 2013; CAMPS I SÒRIA 2014; IDEM 2019.

[437] JÀSZAI 1994, p. 577; BINO 2014, pp. 21-23.

ridimensionare, quello che veniva percepito come uno *scandalum*[438]. Questa elusione, insieme agli ordinamenti dottrinali contrari alla rappresentazione antropomorfa della divinità e alle costanti riflessioni teologiche circa la duplice natura umana e celeste del Figlio di Dio durante i primi secoli della Cristianità[439], hanno determinato il tardo ingresso della scena della Crocifissione nella Storia dell'Arte: alcune tra le più antiche raffigurazioni, difatti, risalgono alla prima metà del V secolo ed esibiscono l'immagine di un Cristo *triumphans*, ovvero vittorioso sulla morte, ponendosi in linea con l'ancora più vetusta rappresentazione della *crux invicta*[440]. Tale 'riscatto' dell'episodio della Crocifissione – e, di conseguenza, la rivalutazione dell'elemento della croce, che da simbolo di vergognoso supplizio diviene lo strumento mediante cui il Figlio di Dio, resuscitando, sconfigge la morte e salva l'Umanità – è stato favorito da diverse condizioni propizie, prima fra tutte l'*inventio*, ossia il rinvenimento a Gerusalemme della Vera Croce da parte di Elena (248-329), madre dell'imperatore Costantino (306-337), intorno alla fine degli anni Venti del IV secolo[441].

A livello iconografico le ripercussioni generate dalle considerazioni qui brevemente accennate hanno determinato la nascita di due differenti immagini del Cristo: si tratta della figura tunicata (che ha ottenuto un'ampia fortuna nei territori spagnoli, dove è conosciuta come *Majestad*, e in quelli italiani, dove è meglio nota con la denominazione di Volto Santo) e del già citato *triumphans*[442]; raffigurazioni che in scultura trovano una loro codificazione genericamente tra il

---

[438] *Custode dell'immagine* 1987, pp. 61-62; CORSINOVI 1994, p. 453; JÀSZAI 1994, p. 577; NAVONI 1997, p. 25; LUCARELLA 2000, p. 21; COLLARETA 2003, p. 313; CAIAZZA 2007, p. 5; GALTIER MARTÍ 2007, p. 183; BINO 2008, pp. 19-21; UTRO 2009; D'OVIDIO 2013, p. 55; ZOCCA 2022, p. 332.

[439] RÉAU 1957, pp. 396-512; BIFFI 1997, p. 13; NAVONI 1997, p. 25; ULIANICH 2000, pp. 14-16; D'OVIDIO 2013, p. 55; KAHSNITZ 2020, pp. 303-304.

[440] THOBY 1959, p. 69; GRÉGOIRE 1994, p. 19; NAVONI 1997, pp. 25-26; BACCI 2000, p. 107; ULIANICH 2000, pp. 16-17; LUCARELLA 2000, p. 21; BINO 2008, pp. 27-28, 41-45; D'OVIDIO 2013, p. 55; SENSI 2014, p. 27; KAHSNITZ 2020, p. 304; ZOCCA 2022, p. 332.

[441] RÉAU 1957, pp. 13-16; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 61-62; *Guia* 1997, pp. 54-69; CHARALAMPIDIS 2007, pp. 95, 98; CAIAZZA 2007, p. 5; CAMPS 2008, p. 145; BINO 2008, pp. 22-23, 26; BAERT 2013; SENSI 2014, pp. 26-27; CAMPS I SÒRIA 2014; MERCURI 2016, pp. 3-24; KAHSNITZ 2020, pp. 304-305.

[442] THOBY 1959, p. 69; PARKER 1984c, p. 43; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 62, 64-74; JÀSZAI 1994, pp. 579-580; DERBES 1996, pp. 7-11; SIMINI 1998; MOR 1999b, pp. 11, 16, 18; LUCARELLA 2000, p. 22; BACCI 2000, pp. 81-82; SIMINI 2001; ROMANO 2003; BACCI 2003b; GENTILE 2003, p. 636; ZASTROW 2004, pp. 99-100, 110-114; DI FABIO 2004; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 129-143; BEER 2005*, passim*; IAMMARONE 2007, p. 371; CAIAZZA 2007, pp.

IX e il XII secolo. In entrambi i casi, queste immagini presentano il Redentore vivo, con gli occhi aperti e il capo eretto, regalmente coronato. Le distinzioni tra i due tipi si rintracciano a livello abbigliamentario: se, difatti, il Cristo vittorioso indossa solamente il *subligaculum* di romana memoria – una sorta di perizoma allacciato in vita e avvolto attorno all'inforcatura delle gambe, che viene successivamente sostituito dal *perizonium* – il Volto Santo è interamente ricoperto con una lunga tunica solitamente purpurea, il *colobium*[443]. In particolare, la tipologia del *triumphans* preserva e ripropone il rapporto tra la statuaria lignea e l'oreficeria, in quanto la critica ritiene che questa abbia avuto origine da prototipi metallici di età carolingia, un tempo custoditi e venerati presso la Basilica vaticana di San Pietro[444]. Di tale attestazione si ha traccia nel *Liber pontificalis* di papa Leone III (750-816), dal quale si apprende che costui dotò il Santuario petrino di due manufatti di tal specie, uno collocato *in medio basilicae* e l'altro *iuxta altare maiore*. Dalla documentazione successiva si comprende che in seguito al saccheggio saraceno dell'846, papa Leone IV (790-855) provvide a sostituire il depredato Crocifisso che si trovava nei pressi della mensa principale con uno in argento e pietre preziose[445]. Indipendentemente dalle vicende che

6-7; MASSACESI 2008; BINO 2008, p. 24; QUINTAVALLE 2008; GARCÍA AVILÉS 2009, pp. 25-28; TRAVAGLIATO 2009, p. 28; BARRAL I ALTET 2009b, p. 223; CERVINI 2010; DI FABIO 2010, pp. 319-321, 327 nota 39, con bibliografia; LUNGHI 2011, p. 311; BARRAL I ALTET 2012, p. 101; DALLI REGOLI 2012; QUINTAVALLE 2012, pp. 107, 109-110, 112-113; D'OVIDIO 2013, p. 60; SENSI 2014, pp. 26-27, 30, 45; CERVINI 2018, p. 41; POTTE, FAUNIÈRES, BLOSSIER, KARGÈRE 2019; CAMPS I SÒRIA 2014; IDEM 2019.

[443] *Custode dell'immagine* 1987, p. 63; NAVONI 1997, p. 26, ricorda che la diffusione dell'immagine tunicata, soprattutto nei primi secoli della Cristianità, è stata funzionale a 'porre riparo' alla questione della nudità del Figlio di Dio, che se, da un lato, fotografava la realtà storica della sua morte, dall'altro, era avvertita come elemento di vergogna nel campo della venerazione dell'effige; MOR 1999b, pp. 10-11; ULIANICH 2002; ZASTROW 2004, 86, 97-99; NESS 2005, p. 346; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 18; CHARALAMPIDIS 2007, p. 86; IAMMARONE 2007, p. 371; ULIANICH 2007a; CAIAZZA 2007, p. 5; GALTIER MARTÍ 2007, pp. 184-186; BINO 2008, pp. 44-46; DALLI REGOLI 2012, p. 131; QUINTAVALLE 2012, pp. 114-117, ricorda che l'utilizzo del *colobium* nella statuaria lignea dipinta di XII secolo può essere interpretato come una ripresa della tradizione antica da parte della Chiesa di Roma, che in quel momento storico stava affrontando la lotta per le investiture; SENSI 2014, pp. 29, 35, relativamente al perizoma ricorda che nell'iconografia più antica questo era trattenuto sui fianchi di Cristo mediante una fascia, simile a quella che adorna, sul ventre, la tunica della Vergine: questo elemento, difatti, sembra essere allusivo dell'Immacolata Concezione di Maria in quanto è una ripresa delle cinture indossate dalle vergini ebree; la sua riproposizione sull'unico indumento coprente di Cristo veicola il messaggio della sua duplice natura; BACCI 2014; KAHSNITZ 2020, pp. 305-306.

[444] ALIBERT 1993; NAVONI 1997, p. 28; BACCI 2000, p. 109 nota 89; CURZI 2003; CHAZELLE 2005, p. 67; SANSTERRE 2005, p. 390; LUNGHI 2011, p. 311; PERONI 2012, p. 100; SCHMITT 2014; CERVINI 2018, p. 38.

[445] CURZI 2003, p. 24, ricorda che di questa terza opera venne realizzata una copia prima della sua fusione nel secondo quarto del XVI secolo; DELOGU 2005; MARAZZI 2005; ; LUCHTERHANDT 2007; CERVINI 2008, pp. 18-21.

hanno interessato i simulacri petrini[446], è interessante attestare come la prassi di dotare i luoghi di culto di oggetti di tal genere – monumentali nelle dimensioni e matericamente preziosi – non fosse un episodio isolato, tant'è che le loro eminenti collocazioni sovente avevano valore topografico a livello documentario[447]. Se per la maggior parte di tali opere di epoca carolingia rimane solamente "*la notizia della* [loro] *passata esistenza*", i più antichi casi noti di questa classe di oggetti, a metà strada tra l'oreficeria e la statuaria lignea, si datano "*sullo scorcio del X secolo*" [448]: si tratta del Crocifisso argenteo della badessa Raingarda (fig. 4), attualmente custodito nella chiesa di San Michele a Pavia e di quello commissionato dal vescovo Leone (965-1026) per il Duomo di Vercelli (fig. 5)[449]. A queste opere, eseguite "*con tecniche propriamente orafe*"[450], seguono i Crocifissi di Ariberto e della Cattedrale di Sant'Evasio a Casale Monferrato (figg. 6-7), datati rispettivamente entro la prima metà dell'XI secolo e tra gli anni Settanta e Ottanta del XII secolo. Diversamente dai precedenti, questi ultimi due esemplari si configurano a tutti gli effetti come sculture lignee rivestite da lamine metalliche[451]. Tale mutamento a livello tecnico potrebbe essere inteso come un segnale di cambiamento al vertice delle 'arti guida': se in epoca carolingia e, soprattutto, ottoniana il primato spettava alle arti suntuarie[452], a ridosso dell'anno 1200 (che, peraltro, coincide con il cosiddetto 'stile 1200' che "*media tra il Romanico che non è più e il Gotico che non è ancora*"[453]) questo passa gradualmente alla statuaria – lignea – che non essendosi ancora del tutto

[446] CURZI 2003, *passim*.
[447] *Ivi*, pp. 17-19.
[448] *Ivi*, p. 20.
[449] PERONI 1971; IDEM 1981; BERTELLI 1984a, p. 76; PIGLIONE 1994; GRÉGOIRE 1994, p. 20; BACCI 2000, p. 109; GENTILE 2003, p. 633; BEDINA 2005; LUCHTERHANDT 2007; QUINTAVALLE 2008, pp. 153-160; CERVINI 2008, pp. 9, 11, 14-15, 21-22; MOR 2010a, p. 94; PERONI 2012; *Il Crocifisso ottoniano* 2016; CERVINI 2018, con bibliografia; PACE 2021, pp. 792-793, 796-797.
[450] CERVINI 2008, pp. 14-15, 22; IDEM 2018, p. 33.
[451] *Il Crocifisso di Ariberto* 1997; BACCI 2000, p. 109; CERVINI 2008, pp. 9, 11-12, 14-15, 18, 22; PERONI 2012, pp. 99-100; DALLI REGOLI 2012, pp. 132-133; PALMIERI 2018, con bibliografia; PACE 2021, pp. 792-793.
[452] CASTELFRANCHI VEGAS 2005, pp. 1001-154; CERVINI 2018, pp. 39-41.
[453] CERVINI 2018, p. 26.

"*emancipata*", non riesce, in un primo momento, a rinunciare al suo prezioso rivestimento in metallo[454].

La Puglia può vantare un cospicuo numero di attestazioni eseguite su *media* differenti, che presentano scene di Crocifissione con il Cristo ritratto nella sua accezione trionfante. Uno dei più antichi esemplari è l'*encolpion* cruciforme rinvenuto nel 1911 in contrada Colonna e custodito nel Museo Archeologico Provinciale di Brindisi: l'opera, datata genericamente tra VIII e IX secolo, presenta sul *recto* un Crocifisso abbigliato con il *colobium* e affiancato dai due dolenti; sebbene il capo reclinato sulla spalla destra possa costituire un preliminare indizio circa la sofferenza patita da Cristo in punto di morte, l'iscrizione greca posta al di sotto delle sue braccia recita IC XC NAKA (Gesù Cristo vince)[455]. In ambito rupestre si individuano i resti di quello che, forse, è l'unico caso pugliese attualmente noto della tipologia tunicata, affrescato all'estrema sinistra della parete absidale della cripta anonima della Gravina di Riggio, presso Grottaglie: di questa scena di Crocifissione di tardo X secolo, difatti, si scorgono solamente le porzioni terminali degli arti inferiori e i piedi del Salvatore inchiodati separatamente e poggianti sul *suppedaneum*; è interessante notare come le gambe risultino interamente coperte dalla lunga tunica bianca "*di origine siropalestinese*"[456]. Tra le più antiche attestazioni suntuarie, invece, si annoverano: la stauroteca custodita presso il Museo Diocesano di Monopoli, opera in argento dorato e inciso e smalti *cloisonné*, che di recente la critica ha assegnato alla produzione bizantina della prima metà dell'XI secolo e diffusa largamente nel Meridione italico[457] (fig. 8); l'illustrazione del cosiddetto

[454] BACCI 1995a, p. 34; BARACCHINI 1996, p. 7; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 17; CERVINI 2008, p. 22; DI FABIO 2010, p. 312; GUERZI 2014, p. 367; CERVINI 2018, p. 26.
[455] VINACCIA 1913; LIPINSKY 1957; *Mostra dell'arte* 1964, pp. 4-5, scheda 3 fig. 4; LIPINSKY 1973, pp. 1427-1432; IDEM 1975; CARITO, BARONE 1981, p. 58 figg. 185-190; FARIOLI CAMPANATI 1982a, pp. 356-357; EADEM 1982b, p. 415.
[456] FALLA CASTELFRANCHI 1991, pp, 96, 98 fig. 82. Circa la casistica delle scene affrescate di Crocifissione medievali pugliesi si veda MIGNOZZI 2018, pp. 111-142.
[457] *Mostra dell'arte* 1964, pp. 5-6, scheda 4 tav. 1; LIPINSKY 1966, p. 181; VOLBACH 1969; LIPINSKY 1970; IDEM 1973, pp. 1434-1435; IDEM 1974; FARIOLI CAMPANATI 1982a, p. 371; EADEM 1982c, p. 418; BLATTMANN 1983, p. 160; INOUYE 1988; FARIOLI CAMPANATI 1990a, p. 126; EADEM 1990b; DI SCIASCIO 2006. Da ultimo, si veda FASANO 2025.

'Crocifisso cosmico' miniata sul rotolo dell'*Exultet* I della Cattedrale di Troia, un manufatto che si data tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del successivo[458]; la scena della Crocifissione affiancata dalla Chiesa, dalla Sinagoga e da angeli, ugualmente dipinta sulla pergamena dell'*Exultet* III della medesima città, lievemente più tardo rispetto al precedente poiché databile al pieno XII secolo[459] (fig. 9).

L'osservazione dei due episodi troiani, in particolare, offre l'occasione di soffermarsi su alcune differenze interessanti nell'ambito dell'evoluzione iconografica a cui la scena di Crocifissione è andata incontro con l'avanzare dei secoli. Se il Cristo dell'*Exultet* I appare, difatti, pienamente *triumphans* nel suo imporsi stante, frontale e vigoroso sul legno, con il capo eretto, nel secondo esemplare, invece, si ravvisa uno di quei primi elementi che, successivamente, diventeranno indicativi della sofferenza patita dal Figlio di Dio in croce: ci si riferisce alla lieve inclinazione della testa sulla spalla destra, che, tuttavia, nel terzo rotolo pugliese si sposa ancora con un'espressione serena di pacato trionfo sull'esistenza terrena. In effetti, il capo reclinato, insieme ad altri dettagli fisionomici – quali gli occhi *in toto* o parzialmente aperti, una mimica facciale che tradisce un sentimento di conscia rassegnazione e si palesa con un sorriso abbozzato e "*modellato dal dolore*" e le braccia che progressivamente assumono un andamento a 'V', dettato dalla caduta gravitazionale[460] – costituiscono gli elementi che hanno indotto F. Bologna a codificare il cosiddetto 'Cristo misto'[461], diffusosi nella compagine territoriale europea (e anche

[458] BABUDRI 1957, p. 22; CAVALLO 1973, pp. 135-139; PACE 1980, p. 326; FUIANO 1983, pp. 6, 11, 14, 43; CAVALLO 1994; MAGISTRALE 1994; OROFINO 1994, p. 98; KELLY 1996, pp. 59, 71, 74-75, 91, 126, 161-162, 165, 184, 188; CALÒ MARIANI 1998b, p. 191; OROFINO 1998, p. 204; SPECIALE 2000; QUINTAVALLE 2008, pp. 150-152; IDEM 2012, p. 115; MATILIASSO 2012, pp. 49-76; CORDASCO 2014; MASCOLO 2014; SICILIANI 2014a con bibliografia.
[459] BABUDRI 1957, pp. 22-23; CAVALLO 1973, pp. 175-187; PACE 1980, pp. 326, 348-350, 357; FUIANO 1983, pp. 6, 11, 14, 43; AMATO, INOUYE 1985, pp. 217-219; AMATO 1988, p. 9; CAVALLO 1994; OROFINO 1994, p. 98; KELLY 1996, pp. 59, 71, 74-75, 91, 126, 161-162, 165, 184, 188; CALÒ MARIANI 1998b, p. 191; OROFINO 1998, p. 204; SPECIALE 2000; MATILIASSO 2012, pp. 94-196; CORDASCO 2014; MASCOLO 2014; SICILIANI 2014b con bibliografia.
[460] *Custode dell'immagine* 1987, p. 75; MOR 1999b, p. 3; CORSI MASI 2004.
[461] BOLOGNA 1950a.

italiana) a partire dal XII secolo[462]. Perfezionatasi nel *Christus crucifixus vigilans* – così denominato in virtù della peculiarità degli occhi sgranati[463] – questa rappresentazione tenta di veicolare il 'difficile e controverso' messaggio teologico della duplice natura del Figlio di Dio[464]. In terra pugliese a questa tipologia afferiscono la nota Croce dipinta conservata presso l'abbazia di Santa Maria a Mare, sull'isola di San Nicola dell'arcipelago delle Tremiti[465] (fig. 10) – confrontata con la scultura lignea cristologica proveniente da San Leonardo di Siponto[466] – e il Crocifisso dell'omonima chiesa di Brindisi.

Che la Puglia fosse, nel XII secolo, "*crogiolo di culture*"[467], è testimoniato anche dalle sperimentazioni iconografiche, individuabili già intorno alla prima metà di questo momento storico in due delle più note opere scultoree lapidee medievali della regione: ci si riferisce al rilievo che campeggia sul portale di accesso al battistero di San Giovanni *in Tumba* a Monte Sant'Angelo (nello specifico alla lastra calcarea di forma irregolare, che poggia sulla sottostante in marmo) e alla cosiddetta 'architrave', attualmente esposta nel Museo del Soccorpo della Cattedrale di Monopoli (figg. 11-12). Le due opere condividono *in primis* una cronologia che si orienta, per l'appunto, entro la metà del XII secolo; secondariamente sono accomunate dal fatto che la loro attuale localizzazione non corrisponda a quella primigenia (la critica ritiene che la prima provenga da una non meglio specificata "*originaria collocazione all'esterno*" dell'edificio montano e la

[462] *Custode dell'immagine* 1987, p. 75; MOR 2003, p. 15; IDEM 2006.
[463] JÀSZAI 1994, p. 579; BELLI D'ELIA 2006, p. 192.
[464] BIFFI 1997, p. 13; CAIAZZA 2007, pp. 5-6; MILANESI 2010, pp. 44-45; KAHSNITZ 2020, p. 306.
[465] MOLAJOLI 1935, pp. 408-418 data questo esemplare tra XII e XIII secolo sulla base del confronto con altri manufatti similari "*del tipo monumentale*" che in questo ampio lasso di tempo si trovano diffusi in tutta la penisola; PACE 1980, pp. 356-357, colloca l'opera all'inizio del Duecento e pur condividendo il raffronto tra la croce tremitese e la scena di Crocifissione miniata sull'*Exultet* III di Troia, ritiene che il Cristo isolano sia più vicino alle coeve icone cipriote; IDEM 1982, pp. 473-474; MOLA 1985, p. 255; CALÒ MARIANI 1998b, p. 191; MOLA 2001; BELLI D'ELIA 2003, p. 39, si orienta maggiormente verso gli orizzonti dalmata e "*della Campania cassinese*", ipotizzando una prossimità tra la croce dipinta pugliese e la scena di Crocifissione affrescata sulla parete settentrionale della chiesa di Sant'Angelo *in Formis*; EADEM 2004; PACE 2007/2008, p. 58; QUINTAVALLE 2012, pp. 115-116.
[466] BELLI D'ELIA 2006, pp. 173, 203.
[467] PACE 1994b; BELLI D'ELIA 2003, p. 54.

seconda da uno dei portali del tempio fatto erigere per volontà del vescovo Rinaldo nel 1107)[468]; in terzo luogo, affine è il soggetto iconografico cristologico gravitante attorno alla scena principale, che in entrambi i casi sintetizza efficacemente in un unico episodio i momenti consecutivi della Crocifissione e della Deposizione di Cristo. Nelle due rappresentazioni, difatti, oltre alla triade divina e agli angeli che si librano in volo in prossimità dei bracci corti del sacro legno, si distinguono anche i personaggi di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo intenti a eseguire l'operazione di *schiavellatione*, ossia l'estrazione dei perni dalle mani e dai piedi di Cristo[469]. In maniera paratattica, a questa scena si affiancano, sui due rilievi, altri episodi concernenti le vicende successive alla morte del Salvatore: a Monopoli si riconoscono le tre Marie che accorrono al sepolcro e l'*Anàstasis*[470]; a Monte Sant'Angelo si individua nuovamente l'andata delle donne al luogo di sepoltura (collocata nella porzione inferiore destra della lastra lapidea), un duo che la critica ha interpretato come Giuseppe d'Arimatea che accompagna Cristo – acefalo – al sepolcro e, infine, il momento della Resurrezione del Signore (che si dispone esattamente al di sopra della triade femminile)[471]. Stilisticamente le due attestazioni, pur sensibilmente differenti, sono state messe in relazione con la coeva plastica oltremontana ora francese (tolosana, aquitana o alverniana), ora spagnola, con episodi scultorei afferenti al cosiddetto 'Romanico lombardo' e, ancora, con la produzione bronzea tedesca di XII secolo a soggetto cristologico[472]. Relativamente alla loro esecuzione, invece, la critica non è riuscita ad appurare se possano essere ascritti a

[468] BELLI D'ELIA 1983; APOLLONJ GHETTI 1985; ACETO 2003; BELLI D'ELIA 2003, p. 295; CALÒ MARIANI 2013b, p. 37.
[469] BERARDI 2000, p. 17; ACETO 2003; BERARDI 2005, p. 82; CALECA 2005.
[470] RÉAU 1957, pp. 531-537; BELLIFEMINE 1979, pp. 57-63; BELLI D'ELIA 1980, pp. 188; EADEM 2003, pp. 294-295; CHARALAMPIDIS 2007, pp. 93-95; CALÒ MARIANI 2013b, pp. 37, 40, interpreta la scena sottostante, scolpita in marmo come i momento preliminari alla Passione di Cristo.
[471] BELLI D'ELIA 1980, pp. 190-191; EADEM 2003, pp. 51-55; CALÒ MARIANI 2013b, pp. 37-42, ipotizza che il rilievo sia stato resecato nella sua porzione sinistra e che, in seguito a tale intervento, l'episodio centrale della Crocifissione sia stato dislocato sull'estremità mancina del varco d'accesso.
[472] DE FRANCOVICH 1935, p. 216; BELLI D'ELIA 1980, pp. 188, 190-191; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 104-112; JÀSZAI 1994, pp. 581, 584; BELLI D'ELIA 2003, p. 54, 295; BARRAL I ALTET 2009b, p. 14-15, 32, 126-127; CALÒ MARIANI 2013b, p. 37; POTTE, FAUNIÈRES, BLOSSIER, KARGÈRE 2019; CARREÑO 2021.

botteghe d'oltralpe attive *in loco*, a 'scultori pellegrini' che transitavano in Puglia oppure, ancora, a maestranze autoctone che avevano operato presso "*cantieri lontani*" e poi erano tornate – arricchite – 'in patria' o che erano state felicemente influenzante dalla cultura transalpina, in virtù della circolazione di modelli e artisti[473].

Non ritenendo questa l'occasione di entrare nel merito della questione, ci si limita in tale sede a osservare le discrepanze iconografiche tra i due Crocifissi alquanto prossimi in termini cronologici: mentre il caso montano afferisce ancora alla tipologia 'mista', mostrando rigidi sintomi di sofferenza nell'espressione mesta del volto e, soprattutto, nelle gambe lievemente reclinate, l'esemplare di Monopoli è pienamente *patiens* nel completo abbandono delle sue membra, a stento trattenute da Giuseppe d'Arimatea[474]. Alla metà del XII secolo si data, peraltro, anche il patetico Crocifisso eburneo proveniente dal Tesoro della Cattedrale di San Sabino di Canosa, anch'esso inserito, insieme ad alcuni suoi similari, nella casistica di oggetti eseguiti presso botteghe italiche centro-meridionali intorno al secondo quarto del XII secolo, influenzate dalla coeva produzione eburnea spagnola[475] (fig. 13). La fase sperimentale a livello iconografico continua a mantenersi viva anche tra la fine del XIII secolo e la prima metà del XIV, se si pensa al rilievo marmoreo della Crocifissione, attualmente custodito presso la chiesa di Ognissanti di Trani, ma proveniente da quella di Santa Maria – poi eretta a Cattedrale romanica[476] – o al portale settentrionale della Cattedrale di San Valentino di Bitonto, nella cui lunetta è campito un Cristo tunicato[477]; fig. 14).

[473] BELLI D'ELIA 1980, pp. 188, 190-191; EADEM 2003, p. 54, 295; CALÒ MARIANI 2013b, p. 37.
[474] BELLI D'ELIA 2003, p. 295.
[475] *Mostra dell'arte* 1964, pp. 28-29, scheda 28 fig. 32; CALÌ 1965; EADEM 2007; *Storia a lieto fine* 2008; *Il Crocifisso di avorio* 2009. Da ultimo si veda: LACERENZA 2025.
[476] *Mostra dell'arte* 1964, p. 41, scheda 41 fig. 46; ROSSI 2022c, pp. 142-144.
[477] CALÒ MARIANI 1980, p. 302; PEPE 1985, p. 230 nota 27 ; ROSSI 2017.

Il numero di attestazioni ritraenti la Crocifissione cresce esponenzialmente nel momento in cui si considera la categoria iconografica del Figlio di Dio che soffre e muore sul legno. In Puglia questo tema prevale in modo particolare nel campo della pittura, sia in contesti *sub divo* che in ambito rupestre[478]. La coralità di attestazioni che ritraggono il *Christus patiens* è una diretta conseguenza del successo riscosso a livello internazionale da questa iconografia – che "*risulterà nel tempo vincente fino a cancellare dalla memoria dell'immaginario devozionale altre forme tipologiche*"[479]: essa appare sulla scena storico-artistica occidentale in ambito suntuario e approda alla statuaria monumentale intorno alla seconda metà del X secolo, momento in cui si data il più antico caso noto di scultura lignea, ovvero la *Gerokreuz* della Cattedrale di Köln, commissionata dall'arcivescovo Gerone (900 ca.-976; fig. 15)[480]. È d'uopo precisare, tuttavia, che l'arte bizantina, sin dal IX secolo, nel corso della lotta iconoclasta, era solita raffigurare il Cristo morto sulla croce poiché questa immagine, che, come già anticipato, veicolava la sua duplice natura umana e divina, era congeniale a giustificare la sua stessa rappresentabilità[481].

Gli elementi denotanti la pateticità del Redentore sono: l'espressione sofferente del volto; gli occhi chiusi; il corpo morto pesantemente abbandonato sulla croce, con la conseguente caduta del capo sulla spalla destra e la flessione degli arti superiori e inferiori; l'esibizione delle ferite sanguinanti del costato, delle mani e dei piedi[482]. A partire dalla fine del XII secolo si intensificò gradualmente il modo di rappresentare la sofferenza di Cristo, in linea innanzitutto con il dibattito

[478] PACE 1980a; FALLA CASTELFRANCHI 1991; MIGNOZZI 2015; *Puglia rupestre inedita* 2016; MIGNOZZI 2018, pp. 111-142; IDEM 2021b.
[479] PARKER 1984c, p. 43; *Custode dell'immagine* 1987, p. 79; SIMI VARANELLI 1992a, p. 93; DERBES 1996, pp. 7-11, 16-17; MOR 2003, p. 15; CAIAZZA 2007, p. 7; MASSACESI 2008; DALLI REGOLI 2012; SENSI 2014, pp. 46-47.
[480] *Custode dell'immagine* 1987, p. 80; JÀSZAI 1994, p. 581; BACCI 2000, pp. 23, 82; GENTILE 2003, p. 634; MOR 2003, p. 15; SANSTERRE 2005, p. 401; BINO 2008, p. 128; GARCÍA AVILÉS 2009, p. 28; JUNG 2010, p. 220; MOR 2011, p. 54; PERONI 2012, p. 97; DALLI REGOLI 2012, p. 132; D'OVIDIO 2013, pp. 48, 58; FOZI, LUTZ 2020, p. 10; LAUER 2020; KAHSNITZ 2020, pp. 315-316; PACE 2021, p. 784, 787-788.
[481] MARTIN 1955; HAUSSER 1963; MENOZZI 1995, pp. 21-27; BIFFI 1997, p. 13; KAHSNITZ 2020, pp. 317, 326-336.
[482] *Custode dell'immagine* 1987, p. 79; LUCARELLA 2000, p. 23; GIANNI 2006, p. 113; IAMMARONE 2007, p. 372; TRAVAGLIATO 2009, p. 28; D'OVIDIO 2013, p. 60.

teologico, che già dall'epoca carolingia si soffermava sulla presenza del vero corpo di Cristo nell'Eucarestia (controversia che raggiunse il suo acme con il IV Concilio lateranense del 1215, nel quale si decretò il dogma della transustanziazione[483]) e, in secondo luogo, con quel processo di "*umanizzazione gotica*" che ugualmente raggiunse il proprio apice nel pieno Duecento[484]. Da questo momento, l'immagine del Crocifisso si arricchisce dell'attributo della corona di spine, mentre a partire dagli anni Settanta del XII secolo, nell'alveo della classe delle croci dipinte (una tipologia di origine propriamente italica[485]) e del contesto religioso-culturale di stampo mendicante si rintracciano i primi Crocifissi inchiodati con tre arpioni (il cosiddetto *Dreinagelkruzifix*), due per le mani e uno solo per i piedi[486]: questo dettaglio rende il corpo del Redentore maggiormente contorto, conferendogli una naturalistica posa a 'S', risultato delle azioni violente perpetrate da Longino e *Stephaton* e funzionale a esasperare la drammaticità del momento rappresentato. Nell'ambito di questo processo di umanizzazione della figura di Cristo, peraltro, due personalità hanno alimentato l'interesse devozionale nei confronti della natura antropica del Figlio di Dio: si tratta di Bernardo di Chiaravalle (1090 ca.-1153) e di Francesco d'Assisi (1180 ca.-1226)[487]: l'insistenza nella prassi meditativa monastica e nella riflessione teologica sul tema della Passione, sul quale si avrà modo di riflettere in seguito, ha favorito la diffusione dell'immagine del Cristo sofferente sulla quale concentrarsi per aspirare alla salvezza[488].

[483] BACCI 2000, p. 18; ARNALDI 2005; COOPER 2006, pp. 48, 51-53; RAGNHILD 2019, p. 8; KAHSNITZ 2020, pp. 319-320.
[484] JÀSZAI 1994, pp. 584-585; MENOZZI 1995, pp. 30-31; BIFFI 1997, p. 13; BINO 2008, pp. 49-51, ricorda che in epoca carolingia coesistettero le due iconografie del Cristo *triumphans* e *patiens*; MILANESI 2010, p. 45.
[485] SANDBERG VAVALÀ 1929; SIMI VARANELLA 1992a; DERBES 1996, *passim*; BACCI 2000, pp. 109-111; SCHMIDT 2006, pp. 206-210; GIANNI 2006, pp. 113-115; ULIANICH 2007b; *La pittura su tavola* 2012; MONCIATTI 2012; SENSI 2014, pp. 30-34; DE MARCHI 2018.
[486] JÀSZAI 1994, p. 585; DERBES 1996, pp. 16-24; MOR 2003, p. 16, ricorda che la critica più recente non considera la raffigurazione della corona di spine un elemento utile per la circoscrizione cronologica dei manufatti duecenteschi; GIANNI 2006, p. 113; CAIAZZA 2007, p. 8; BINO 2008, pp. 70-71; MILANESI 2010, pp. 45-46; D'OVIDIO 2013, p. 61.
[487] MANSELLI 1983, p. 28; ULIANICH 2000, p. 29; IAMMARONE 2007, p. 372; MEDICA 2019, p. 36.
[488] BIFFI 1997, pp. 13-14; ULIANICH 2000, p. 29; IAMMARONE 2007, pp. 372-384.

Tappa fondamentale per le sperimentazioni in campo iconografico intorno al *Christus patiens* è l'attività di Nicola Pisano (1220 ca.-1284 ca.) e di suo figlio Giovanni (1248 ca.-1315 ca.)[489], i quali possono essere ritenuti – parallelamente a quanto avviene con Cimabue (1240 ca.-1302) e Giotto (1267-1337) in ambito pittorico – i 'padri' della scultura latina. La loro esperienza artistica coniuga il *revival* classicistico che Nicola aveva saggiato ai primordi della sua attività in Puglia – sua terra d'origine – con i "*neologismi*" propri del gotico d'oltralpe, maggiormente sperimentati da Giovanni; a queste tendenze artistiche, inoltre, si assommano la componente bizantina e la cultura locale toscana, la regione in cui il *magister* e il suo seguace discendente ottennero un'indiscussa fortuna.

A livello critico il favore nei confronti di Giovanni, soprattutto in Italia, è sorto solamente a partire dall'inizio del XX secolo: fino a quel momento, difatti, in linea con l'opinione di G. Vasari – che riteneva l'artista privo del "*buon disegno, e non avesse la* […] *perfezione né invenzione né grazia né maniera*"[490] – la storiografia tendeva a menzionarlo nelle vesti di architetto, in quanto era opinione comune che egli non potesse sostenere il 'peso' del confronto con la geniale arte scultorea paterna[491]. L'inversione di rotta è stata determinata dalla diffusione nella penisola della "*Italienische Plastik*" di W. Bode, la cui prima edizione è stata pubblicata nel 1891: in questo volume l'autore afferma che Giovanni Pisano debba essere considerato "*il più influente artista del suo tempo*"[492]; da questo momento in poi la sua 'genialità' si è imposta come assunto ampiamente condiviso, soprattutto nel contesto della cultura internazionale[493]. Non è un caso se la rivalutazione della sua arte sia avvenuta proprio nella Germania di fine Ottocento: in quegli anni, difatti, le

[489] TOESCA 1951, pp. 198-275; PREVITALI 1991, *passim*; JÀSZAI 1995; BARACCHINI 1996, p. 7; WUNDRAM 1997; *Scultura lignea pisana* 2001, p. 128; ASCANI 2001; ACETO 2013; DALLI REGOLI 2015.
[490] VASARI 1568, p. 69; AMERI 2015, p. 561.
[491] SEIDEL 1971; IDEM 1975; IDEM 1977; IDEM 1987; IDEM 2000; SEIDEL 2012, pp. 16-17.
[492] BODE 1891, pp. 21-24.
[493] SEIDEL 1971; IDEM 1975; IDEM 1977; IDEM 1987; IDEM 2000; IDEM 2012, pp. 17-18.

riflessioni intorno alla cultura tedesca miravano a far assurgere l'Arte al vertice delle discipline umanistiche[494]; in tale ottica, la produzione dei Pisano – soprattutto di Giovanni – era in linea con il coevo "*abbandono della bellezza ideale*", che contemporaneamente si stava sperimentando nella nazione alemanna, dove iniziavano a comparire "*nuove immagini di devozione*"[495].

Tra queste rappresentazioni un ruolo di spicco è giocato dalla tipologia del Crocifisso cosiddetto 'gotico-doloroso' – la locuzione è stata formulata da G. de Francovich nel 1938[496] – che in una stretta cerchia di anni a cavallo tra gli ultimi del XIII secolo e i primi del successivo si diffonde a livello europeo, riscuotendo ampio consenso. Questa tipologia è denotata da numerosi elementi caratteristici: la croce assume una forma a 'Y' (la cosiddetta *Gabelkreuz*), con i rami "*irti di nodi*"[497]; il corpo contorto del Cristo è esile, allungato, scarnito e "*ridotto quasi a scheletro*"; sul capo è ben salda un'alta corona di spine, composta da fastelli lignei intrecciati, che ingabbia le ciocche, 'metallicamente' ritorte, dei capelli; il volto è reclinato e contratto in una smorfia di dolore; le narici divaricate e la bocca aperta o socchiusa trasmettono lo stato ansimante degli ultimi respiri; gli omeri risultano slogati; la cassa toracica è resa in maniera aggettante ed è segnata dalla prominenza delle coste che, insieme all'osso allungato dello sterno, assumono la forma di una 'M'; contrariamente, l'addome appare depresso e incavato; gli arti inferiori sono accavallati l'uno sull'altro e piegati quasi a novanta gradi; il *linteum*, increspato nei suoi panneggi, copre le intimità del Cristo e si estende fino alle ginocchia; grandi chiodi perforano la carne delle mani e dei piedi e le ferite sono dilanianti a tal punto che i tendini e la muscolatura sanguinante vengono esibiti alla vista, con la pelle che si rapprende in prossimità delle teste dei chiodi[498]. Stilisticamente, non tutti

[494] SEIDEL, p. 16.
[495] DE FRANCOVICH 1938b, p. 245; SEIDEL 2012, p. 16.
[496] DE FRANCOVICH 1938b.
[497] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 147, 152, ritiene che la forma di questa croce derivi dalla "*forca*" – una sorta di "*patibolo o istrumento di martirio*", introdotto all'epoca di Giustiniano – e ricorda la sua diffusione nell'arte italiana del XIII secolo; TORSY 1967; HOFFMAN 1994; IDEM 2000; IDEM 2006; TRAVAGLIATO 2009, p. 31.
[498] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 158-159, afferma che tali peculiarità siano funzionali a veicolare una "*inaudita violenza*" che esalta "*il tema del dolore*", nonché un'immagine del Figlio di Dio "*terrificante* […] *di pietà e*

i numerosi esemplari che la critica fa rientrare all'interno di questa categoria iconografica sono denotati dalla totalità degli elementi sopra descritti: alcuni, difatti, condividono solamente taluni dettagli e ciò implica che i confini di questa casistica siano oltremodo blandi e che questa includa anche manufatti che esibiscono soltanto pochissimi 'requisiti' tra quelli menzionati. Cronologicamente G. de Francovich ritiene di poter racchiudere la diffusione del tipo 'gotico doloroso' in un arco di tempo relativamente breve, che si estende tra la prima metà del Duecento e valica di poco la metà del XIV secolo[499]; geograficamente, invece, le aree che sono state interessate quasi simultaneamente da tale 'fenomeno iconografico' sono la Germania, la Francia, la Spagna, i Balcani e, soprattutto, l'Italia[500].

Oltre alla definizione delle peculiarità di questo tipo iconografico, nel contributo che ha dato il titolo a questa casistica, lo studioso goriziano si chiede se si possano "*stabilire delle affinità, e quali, tra il nuovo genere del crocifisso gotico tedesco* […] *e quello creato da Giovanni Pisano*" e, nello specifico tra il simulacro ligneo di *Sankt-Maria im Kapitol* di Köln (che, come già anticipato è stato scelto dall'autore quale esemplare principe della categoria; fig. 16) e l'effige scolpita nella scena della Crocifissione del Pulpito della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (fig. 17). Pur non dimenticando l'influenza dell'arte gotica francese su entrambi i termini di paragone (e, più in generale, sulle culture tedesca e toscana), lo studioso giunge ad ammettere che nessun altro *magister* italiano abbia "*osato spingersi fino in fondo a queste nuove ricerche strutturali* [che prevedevano la completa disarticolazione del corpo del Crocifisso] *ad eccezione di Giovanni Pisano*", per il quale G. de Francovich conia il concetto di "*astratto espressionismo formale*"[501].

sofferenza"; inoltre ritiene che, con tale conformazione, la croce, "*tutta angoli acuti e linee ricurve*", sembri 'compartecipare' al dolore patito da Cristo; TOMASI 2000; MOR 2005a; CERVINI 2006; DIDIER 2012; GANDOLFO 2019, p. 76.

[499] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 160-161.

[500] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 160-161; FRANCO MATA 1984; IDEM 1989; DONNINI 1994b, p. 65; JUBAL, POISSON 2001; MOR 2010b, p. 185; PALA 2010b, pp. 118-122; GONZÁLEZ GÓMEZ, GONZÁLEZ 2010; MALLET 2018.

[501] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 235, 239; MELLINI 1969; GNUDI 1972; CARLI 1986; KALINA 2003, pp. 84-85.

Ricordando la lieve oggettiva precedenza dell'opera giovannea (conclusa nel 1301) rispetto al manufatto renano (la cui cronologia oscilla intorno al 1304, anno della sua consacrazione), l'autore si stupisce innanzitutto del fatto che due artisti distinti e non in diretto contatto tra loro possano essere giunti in un delta temporale ristretto a una "*identica soluzione*"; in secondo luogo egli ritiene di poter affermare che se, da un lato, l'arte tedesca non abbia esercitato una grande influenza sulla produzione di Giovanni Pisano (più incline ai "*moduli francesi*"[502]), dall'altro, invece, la sua opera fosse nota all'anonimo scultore tedesco autore del Crocifisso capitolino: in quest'ultimo, difatti, lo studioso ravvisa un "*vago substrato classicheggiante*" di matrice giovannea[503], che questo *magister* è stato abile a 'riplasmare' in chiave pienamente tedesca[504]. Il Crocifisso marmoreo del pulpito pistoiese, peraltro, dialoga felicemente con l'ulteriore manufatto cristologico che Giovanni realizzò in legno per il medesimo luogo di culto: come afferma E. Carli, difatti, questo simulacro "*riflette* […] *il plasticismo fremente di quello nello specchio della Crocifissione*"[505]. Nell'analisi della produzione lignea giovannea, lo stesso autore si spinge ad affermare che nessun altro maestro attivo presso la sua bottega sia stato capace di "*imprimere tanta asprezza e intensità drammatica alle proprie creazioni*", sebbene comunque la lezione dell'*artifex* abbia continuato a essere recepita e rimodulata per tutto il corso del Trecento nella plastica lignea[506].

Per giustificare la dipendenza del simulacro di Colonia dall'opera dell'*artifex* toscano, inoltre, G. de Francovich ricorda che non dovesse essere difficile per i *magistri* tedeschi entrare in contatto con prodotti italiani, nell'ambito dei loro soggiorni lavorativi nella penisola alle dipendenze della corte regnante[507]. Per motivare, invece, la quasi contemporanea apparizione nella

[502] DE FRANCOVICH 1938b, p. 237; CARLI 1960, p. 43; TRIPPS 1994; KALINA 2003, p. 86.
[503] DE FRANCOVICH 1938b, p. 237.
[504] *Ivi*, p. 239.
[505] CARLI 1960, p. 41.
[506] CARLI 1960, p. 41; KALINA 2003, pp. 81-82; AMERI 2015, pp. 561-562.
[507] DE FRANCOVICH 1938b, p. 241; MOR 2010b, p. 185; IDEM 2010d, p. 9.

compagine territoriale europea della tipologia gotica-dolorosa, l'autore rimarca il ruolo svolto dalla predicazione degli Ordini mendicanti "*che tanta parte ebbero nel favorire determinate tendenze iconografiche*" tra XIII e XIV secolo[508]: in tal senso, i simulacri afferenti a tale categoria vennero adoperati come strumenti devozionali nell'ambito dei sermoni di Francescani e Domenicani, che miravano a coinvolgere le orde dei fedeli laici insistendo sulle umane sofferenze patite da Cristo durante la Passione – macabramente esibite ai loro occhi dalle sculture lignee dipinte[509].

Scevra dello spirito nazionalistico che connotava gli studi degli anni Trenta del Novecento, all'inizio del terzo millennio parte della critica, soprattutto internazionale, è tornata sulle riflessioni di G. de Francovich accogliendo con maggiore vigore l'idea che la categoria iconografica dei Crocifissi dolorosi sia nata con Giovanni Pisano, il quale trasferì a livello figurativo le prassi devozionali promosse dai Domenicani (favorevolmente accolte dalle confraternite laicali e dai movimenti dei Flagellanti e dei Disciplinati) e ridimensionando l'influenza che su questo artista ebbe la produzione plastica lapidea francese[510]. Discordante è, invece, il parere di L. Mor il quale ritiene che tali posizioni non tengano conto *in primis* delle numerose "*varianti e delle diverse derivazioni dell'arte gotica in Italia centrale*", e secondariamente del problema della dispersione delle opere, conseguenza della riforma tridentina che promosse il rinnovo dell'arredo liturgico[511]. Lo studioso, difatti, avalla l'idea di un'origine germanica (nello specifico renano-vestfalica) della categoria del Crocifisso doloroso e giustifica la sua repentina diffusione nei territori dell'Europa occidentale in virtù di diversi fattori: *in primis* egli chiama in causa il rinnovamento spirituale promosso dagli Ordini mendicanti e circolante grazie alla letteratura mistica e all'attività delle

[508] DE FRANCOVICH 1938b, p. 243; DELARUELLE 1983, pp. 245-249; SIMI VARANELLI 1992a, p. 93; HAMER 1992; SIMI VARANELLI 1992b; DERBES 1996, pp. 16-24; PALA 2010a, p. 125.
[509] DE FRANCOVICH 1938b, pp. 243-244; SIMI VARANELLI 1992a, p. 93; PICASSO 2007, p. 322; MOR 2010b, p. 184.
[510] FRUGONI 1963; MANSELLI 1983, p. 28; KALINA 2003, pp. 81-82, 93-94, ritiene sia molto più plausibile che il 'modello' francese sia circolato grazie alla manifattura eburnea; TRAVAGLIATO 2009, p. 30; PALA 2010b, p. 123; DI FABIO 2011, p. 127; RAUCHER 2015; AMERI 2015, p. 561.
[511] MENOZZI 1995, pp. 38-52.

nascenti confraternite; secondariamente afferma che questa tipologia sia stata 'declinata' celermente "*dalla Scandinavia al Mediterraneo*" grazie anche alla mobilità – tutt'altro che episodica – di "*scultori teutonici itineranti*"[512]. In linea con il pensiero di L. Mor si pone G. Ameri che allontana la genesi dei Crocifissi dolorosi dalla produzione giovannea, affermando che lo scultore pisano "*ripudia*" dal punto di vista stilistico "*il crudo espressionismo*" proprio dei manufatti transalpini e restituisce visivamente le sofferenze del Cristo sotto forma di un "*patetismo sublimato che deriva dalla forma del rapporto fra natura e figura*"[513].

Prima di concludere l'analisi di questo saggio di capitale importanza per l'evoluzione iconografica del soggetto cristologico, è bene soffermarsi sulla definizione 'Crocifisso gotico doloroso' coniata da G. de Francovich e riflettere a livello semantico su quanto sia funzionale, ancora oggi, adoperarla acriticamente. Innanzitutto bisogna precisare che nelle fonti medievali non vi è alcuna traccia di un'espressione in qualche modo affine a quella introdotta dallo studioso goriziano; di conseguenza, è lecito supporre che gli uomini medievali che si approssimavano a un simulacro di tal specie ignorassero di trovarsi di fronte a una specifica tipologia iconografica e, pertanto, svincolati da tutto un sistema di categorie di valori proprio dell'uomo contemporaneo, avvertivano questo oggetto come uno strumento devozionale foriero di valenze squisitamente spirituali[514].

Di *Andachtsbild* [immagine cultuale] parla anche W. Pinder nel 1924 quando fa riferimento al Crocifisso capitolino: costui è stato uno dei primi a indagare questo esemplare all'inizio del Novecento, costituendo di fatto le premesse critiche per il lavoro di G. de Francovich[515]. W. Pinder,

[512] LEONE DE CASTRIS 1986, p. 162; SIMI VARANELLI 1992a, p. 93; BANFI 1992; MOR 2003, p. 15; IDEM 2005a; IDEM 2010b, pp. 184-185, 188, IDEM 2010d, pp. 9, 12; PALA 2010b, p. 123; MOR 2013a, p. 52 nota 14. Sulla diffusione del Crocifisso doloroso nel Mediterraneo si veda anche CERDÀ GARRIGA 2014. Sul rapporto tra l'immagine del Crocifisso ideata da Giovanni Pisano e i riti connessi con la Passione di Cristo si veda anche: AMERI 2015, pp. 566-569.
[513] AMERI 2015, pp. 565, 568.
[514] ZULIANI 2006, p. 19; RAUCHER 2015, p. 18.
[515] WITTE 1911; LÜTHGEN 1915; PINDER 1924; KALINA 2003, p. 96.

insieme con altri critici di inizio XX secolo – le cui riflessioni, come già anticipato, sono volte a esaltare attraverso la cultura artistica il 'perfetto spirito tedesco' (il cui carattere 'espressionista' si fa risalire proprio alla produzione scultorea lignea di inizio XIV secolo) – prende in esame solamente pochi simulacri di plastica lignea, per la maggior parte concentrati nel territorio di Colonia: tra questi il più annoverato è proprio il *Kapitolskruzifix*; pertanto, non è un caso se alla fine degli anni Trenta del Novecento G. de Francovich abbia scelto l'esemplare meglio noto come elemento principe attorno a cui sviluppare confronti e riflessioni circa il tema del Crocifisso gotico-doloroso[516]. Per quanto concerne l'ideazione di questa locuzione, è possibile supporre che, essendo egli stato il primo a estendere gli orizzonti della ricerca al di là dei confini prima coloniesi e poi nazionali, abbia adoperato il termine 'gotico'[517] in chiave funzionale ad abbracciare una compagine territoriale più ampia, entro cui questo fenomeno artistico si è sviluppato, dopo il suo essersi generato in Germania[518].

Qualche decennio più tardi, tuttavia, M. von Alemann Schwartz ha intitolato il suo testo pubblicato nel 1976 "Crucixifus dolorosus", adoperando per la prima volta la variante latina della terminologia ideata da G. de Francovich, con l'elisione dell'aggettivo gotico, più funzionale a esprimere il carattere paneuropeo di questo fenomeno artistico e a porre l'accento non tanto sul dato stilistico, quanto sulla componente patetica e, dunque, sull'utilizzo strumentale di questi oggetti[519].

Diversamente dalla critica internazionale che continua a sfruttare la locuzione latina oppure la variante 'Crocifissi mistici'[520], la storiografia italiana non si è distaccata dalla definizione

[516] HOFFMAN 1994; IDEM 2000; KALINA 2003, pp. 84-85; HOFFMAN 2006; DIDIER 2012; RAUCHER 2015, p. 23; JUNG 2020, pp. 417-419.
[517] MURATOVA 1994; KIDSON 1996.
[518] RAUCHER 2015, pp. 24-25.
[519] *Ivi*, p. 39.
[520] KALINA 2003, p. 81.

proposta dall'autore goriziano, sia perché pare aver accettato quasi 'dogmaticamente' la radice nordica di questi manufatti e sia perché più impegnata a cogliere rapporti di prossimità stilistica tra i singoli casi italiani noti e il prototipo 'ideale' transalpino (ideale poiché, come si è detto, questa categoria iconografica presenta margini molto labili)[521]. Un passo in avanti, in tal senso, è stato compiuto da E. Lunghi nel 2000 nel suo testo "*La Passione degli Umbri*", in cui, pur continuando a utilizzare la dicitura di G. de Francovich, considera questo fenomeno artistico come affine (e non estraneo) alla cultura artistica medievale italiana poiché ne comprende la componente funzionale nell'ambito devozionale e della predicazione mistica mendicante – già ricordata dal Goriziano, ma mai, fino all'inizio del III millennio, ritenuta degna di essere approfondita dalla critica peninsulare[522]. Nel medesimo anno M. Tomasi, nel suo saggio dedicato al Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi – esempio cardine di una riflessione che ruota attorno alla diffusione in Italia della casistica del Crocifissi dolorosi – evita *in toto* l'utilizzo dell'aggettivo 'gotico'[523]. In accordo con la storiografia prima internazionale e poi italiana, si chiarisce che nel presente elaborato si è preferito adottare l'espressione 'Crocifisso doloroso' – variante italiana del corrispettivo latino adoperato a livello internazionale e privata dell'aggettivo 'gotico': si ritiene quest'ultimo un elemento superfluo nel denotare questo fenomeno artistico, che si sviluppa in un ristretto torno d'anni rispetto alle date convenzionali adottate dalla storiografia per indicare la nascita e la fine dell'arte gotica (1144-1401)[524].

Tornando all'analisi iconografica, tra la corposa gamma di attestazioni medievali ritraenti il Figlio di Dio in croce che la Puglia può vantare allo stato attuale delle ricerche, si rintracciano alcuni casi che, in virtù di taluni elementi tipologici (quali, per esempio, la profonda lacerazione

[521] KALINA 2003, pp. 81, 85; RAUCHER 2015, pp. 33-36.
[522] BIFFI 1997; LUNGHI 2000; RAUCHER 2015, p. 36.
[523] TOMASI 2000.
[524] *L'Europe gothique* 1968; MURATOVA 1994; *Il gotico europeo* 1994; KIDSON 1996.

causata ai tendini sanguinanti degli arti inferiori dai grandi chiodi conficcati nella carne), possono essere inseriti nell'alveo dei Crocifissi dolorosi o, in parte, a questo accostati: si tratta dei casi della Cattedrale di Lucera, indubbiamente il più conforme a questa iconografia; della Cattedrale di Andria, che manifesta anche un'aderenza alla coeva cultura spagnola; della chiesa del Sacro Cuore di Altamura, che appare più 'pacato' nell'esibizione delle componenti violente. La datazione di questi esemplari a cavallo tra gli ultimi anni del XIII secolo e i primissimi del successivo contribuisce, nel suo piccolo, a comprovare la repentina apparizione di questa tipologia iconografica e il suo precoce 'riassorbirsi' entro la metà del Trecento in forme maggiormente 'mitigate' di rappresentazione del dolore – che conciliano questa esperienza artistica estremamente 'espressionista' con tratti più 'sereni' (già individuati nell'evoluzione iconografica del soggetto e palesati per la prima volta in Puglia dal Crocifisso della Cattedrale di Nardò). Una possibile spiegazione circa il ridimensionamento della componente patetica nell'iconografia cristologica potrebbe rintracciarsi nella migrazione di questa verso nuove categorie di immagini, ossia quella dell'*Imago Pietatis* – che a partire dal XIV secolo nell'ambito del contesto sociale e devozionale occidentale sintetizza in un'unica raffigurazione tutte le istanze precedentemente menzionate, in quanto a esibisce il corpo morto del Figlio di Dio come *imago agens*, alle volte collocandogli attorno anche tutti gli strumenti adoperati per infliggergli dolore[525] – e quella del *Vesperbild*, meglio nota in Italia come Pietà – che sintetizza in un'unica rappresentazione le figure della Vergine in trono e quella del Crocifisso doloroso, quest'ultimo adagiato sul suo grembo in sostituzione del Bambino. Sorta come immagine devozionale, in stretto rapporto con la letteratura passionista, questa composizione è stata ampiamente indagata, a partire dall'Ottocento, dalla storiografia scientifica tedesca che, non a caso, la considerava come un ulteriore elemento

[525] BELTING 1986, *passim*; SKUBISZEWSKI 1994, pp. 519-520; IDEM 1995; BACCI 2000, p. 132; BERNARDI 2000, p. 15; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 21; DE PALMA 2004; GALLORI 2006; BINO 2008, p. 15; EADEM 2014a, p. 336; PANOFSKY 2015; MIGNOZZI 2015, pp. 162-197.

comprovante l'espressionistico stile nazionale (al pari del Cristo atrocemente soffrente). Uno degli esemplari più antichi di questa raffigurazione, difatti, si data intorno al 1298 e pertiene, per l'appunto, alla produzione alemanna. In ogni caso, è soprattutto a partire dalla metà del Trecento che questa categoria iconografica riscuote maggior successo a livello internazionale: le cause di tale fenomeno si possono rintracciare, da un lato, nell'accrescersi di forme di devozione privata e, dall'altro, nelle conseguenze spirituali direttamente connesse con la piaga della peste nera che alla fine degli anni Quaranta del XIV secolo, falciò tragicamente la popolazione europea[526].

Nei decenni a seguire, la fisionomia del *Christus patiens* – ormai superata la fase più acuta ed espressionista della tipologia del *dolorosus* – si sviluppa in maniera longilinea e 'filiforme', non più 'spezzata' dalla sofferenza. Oltre a una composizione maggiormente 'armonica' dell'intera figura umana, l'estetica tardo-trecentesca e quattrocentesca promuove un nuovo ideale di bellezza del Figlio di Dio: la muscolatura del suo corpo sempre meno 'coperto' dal *linteum* che si rapprende in prossimità dei fianchi, celando solamente le nudità, viene esibita in chiave idealizzata[527]. Si potrebbe asserire di essere giunti, in una sorta di sintesi hegeliana, al termine di quella lenta evoluzione iconografica di epoca medievale, avviatasi con il *triumphans* sulla morte, sostituito dal sobrio *patiens* semplicemente dormiente che, a sua volta ha lasciato il passo alla cruda visione del 'deforme' Crocifisso doloroso e, infine, ha trovato un proprio epilogo in quello che si potrebbe definire un *Christus kalós*, nel quale la vittoria sulla morte è manifestata proprio dalla 'incorruttibilità' della sua amenità. Non è un caso se le tappe conclusive di tale *iter* iconografico coincidano con l'affermarsi sullo scenario europeo di una concezione antropocentrica del mondo

[526] FORSYTH 1953, p. 177; WICKHAM 1977, pp. 108-111; ERICKSON 1982, p. 70; RAPP 1983, p. 282; BELTING 1986, p. 10; MARCUCCI 1994; SKUBISZEWSKI 1995; CERVINI 1995-1997; JUNG 2010, pp. 213, 227.
[527] CERVINI, BOGGERO 1995; BARTOLETTI, BOGGERO, CERVINI 2004, p. 80.

– e, dunque, dell'arte – che diviene la nuova chiave interpretativa prima dell'Umanesimo e poi del Rinascimento[528].

II.2.3. *La Vergine con Bambino*

L'immagine della Vergine con il Bambino maggiormente diffusa in epoca medievale è quella che prevede la soluzione della Madre di Dio assisa in trono, con il Figlio sul suo grembo oppure stante e poggiante su una delle sue gambe o, ancora, trattenuto o sospeso tra le sue braccia: si tratta di un tipo iconografico caratterizzato "*da un ampio ventaglio di varianti e possibilità*", che come è facilmente intuibile dipendono dalla differenziata posizione del Bambino[529]. L'origine di questa rappresentazione potrebbe rintracciarsi nelle icone orientali del tipo della *Nikopoia* o della *Platytera*, in cui la Vergine è assisa in maniera rigidamente frontale e rivolge il proprio sguardo fisso in un punto lontano davanti ai propri occhi, mentre il Bambino, replicandone l'impostazione anatomica, le siede in grembo[530]. Maria è solitamente abbigliata con una lunga tunica coperta dalla *paenula* o casula, che ricade sulla braccia e sulle gambe con un panneggio a pieghe concentriche; il Bambino, invece, palesa un aspetto maturo, i suoi capelli sono corti e oltre alla tunica indossa l'*himation* che, insieme al rotolo trattenuto solitamente nella mano destra, ne esalta il ruolo di divino 'legislatore'[531]. Per quanto concerne l'orizzonte latino gli archetipi pittorici di questa raffigurazione si individuano in attestazioni musive e ad affresco di epoca paleocristiana che, a loro volta, hanno influenzato la produzione suntuaria dell'ultimo periodo della tarda antichità

[528] CASTELFRANCHI VEGAS 2005, pp. 195-228; DALLI REGOLI 2012, p. 131; HUIZINGA 2021, pp. 378-390; VON SCHLOSSER 2021, pp. 147-164.
[529] RÉAU 1957, pp. 70-128; BACCI 1995b, p. 59; *Guia* 1997, pp. 54-69; CAMPS 2008, p. 140; VITTORINI 2010, p. 30; EADEM 2011, p. 30; D'OVIDIO 2013, p. 83; CAMPS I SÒRIA 2014.
[530] DE FRANCOVICH 1935, p. 218; ROSCHINI, BALIĆ, RAES *et alii* 1967; CALÒ MARIANI 1988, p. 18; BACCI 1995b, p. 59; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 240-241.
[531] AMATO 1988, p. 8; BARRAL I ALTET 2009b, p. 223; CASSAGNES-BROUQUET 2012, p. 114.

dell'Europa settentrionale[532]. Piuttosto che insistere nel tentare di comprendere quale sia stato l'apporto delle "*antiche immagini cultuali*" (soprattutto di quelle a carattere iconico, formalmente differenti dalla statuaria a tutto tondo poiché bidimensionali), nello sviluppo di tale iconografia parte della critica ritiene che si possa fare riferimento alla "*compresenza di due modelli, uno di origine bizantina e uno di matrice franco-settentrionale*": questi si sono diffusi in aree geografiche diverse, ma in un territorio "*cerniera*" come quello italiano hanno convissuto in maniera proficua, influenzandosi vicendevolmente e arrivando a fondersi tra loro[533].

In realtà, sarebbe possibile connettere questa iconografia così 'ingabbiata' anche con motivazioni di carattere teologico che cercano di veicolare efficacemente il mistero della maternità di Maria e il dogma dell'Incarnazione (palesato efficacemente dall'appellativo di *Theotòkos*), enfatizzando l'aura sacrale del duo divino rispetto al loro *status* parentale 'umano'[534]. In tal senso, la Vergine si configura come la *cathedra*, ovvero il ricettacolo del *Logos*, della divina Sapienza, che è suo Figlio – e pertanto riceve l'appellativo di *Sedes Sapientiae*[535]. Il parallelismo tra la Vergine e il trono è stato costante sin dall'epoca della prima Cristianità, quando veniva evocato da teologi e dottori della Chiesa[536]. La cattedra a cui, tuttavia, la Madre di Dio viene maggiormente accostata è quella di Salomone, descritta nella Bibbia come eburnea, rivestita in oro puro, munita di sei gradini e affiancata da due leoni in prossimità dei bracci e altri dodici dislocati su ciascun

[532] GRÉGOIRE 1994, p. 19; CORSINOVI 1994, p. 453; BACCI 1995b, p. 59; MAETZKE 1996, p. 9; PACE 2007/2008, p. 56; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 222-223; D'OVIDIO 2013, p. 82; SENSI 2014, pp. 27, 29; PAVLOVIČ KONDAKOV 2014, pp. 263-324.
[533] BACCI 1995a, p. 31; IDEM 1995b, pp. 59, 62.
[534] AMATO 1988, pp. 9-15; CALÒ MARIANI 1988, p. 18; GAUTHIER 1993, pp. 117-127; BACCI 1995b, p. 59; MAETZKE 1996, p. 9; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 18; D'OVIDIO 2006-2007, p. 60; VITTORINI 2010, pp. 34-35; EADEM 2011, pp. 34-35; BENVENUTI 2012a, p. 66; ZOCCA 2022, p. 330.
[535] FORSYTH 1972, p. 1; AMATO 1988, p. 8; GAUTHIER 1993, p. 91; BACCI 1995b, p. 59; *Guia* 1997, pp. 569; ESPAÑOL 2002/2003; GENTILE 2003, pp. 638-640; CERVINI 2005c, p. 143; D'OVIDIO 2006-2007, pp. 61-62; CAMPS 2008, p. 140; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 240-241; JUNG 2010, p. 233; CERVINI 2010; CURZI 2011b, p. 24; IDEM 2012b, pp. 33-34; CASSAGNES-BROUQUET 2012, pp. 113-116; PERONI 2012, p. 99; D'OVIDIO 2013, p. 83; CAMPS I SÒRIA 2014; CERVINI 2018, p. 47; D'OVIDIO 2019, p. 144; CAMPS I SÒRIA 2019.
[536] FORSYTH 1972, p. 24.

lato della scalinata (1Re, 10:18-20)[537]. Importanti al riguardo sono le riflessioni di Guiberto di Nogent (1053-1124 ca.) – che nel suo "Liber de laude Sanctae Mariae"[538], connette le fiere ai Padri della Chiesa e Maria alla stessa *Ecclesia* – e di Pier Damiani (1007 ca.-1072), che in un sermone a lui attribuito afferma che l'avorio sia allusivo alla verginità della Madre di Dio e che l'oro si riferisca alla vicendevole sacralità con cui Cristo e Maria si investirono reciprocamente[539]. Tale associazione ha influenzato la produzione scultorea-suntuaria di epoca ottoniana: si pensi, per esempio, alla celebre Madonna di Essen (datata tra il 973 e il 982; fig. 18), la cui anima lignea è rivestita da lamine auree volte a celare non soltanto lo scheletro sbozzato sottostante ma anche una cavità reliquiale[540]. Il binomio Vergine-*Sedes Sapientiae*, peraltro, è esplicitato chiaramente in un'iscrizione posta alla base di una delle più note e indagate sculture mariane italiane, ovvero la Madonna di Prete Martino, datata al 1199, proveniente da Borgo Sansepolcro e oggi esposta presso il *Bode Museum* di Berlino (fig. 19). L'epigrafe, disposta nella porzione inferiore del manufatto e organizzata su tre righe recita: *in gremio Matris fulget sapientia Patris*[541].

La funzione di ricettacolo di sacre vestigia (non esclusivamente mariane o ritenute tali, ma pertinenti anche a corpi di santi o *particulae*), a cui già si è accennato in apertura del capitolo, ha origine proprio in connessione con questa tipologia di manufatti a soggetto mariano[542]: nel 1924 lo studioso L. Brehier pubblicò un testo relativo all'attività artistica del vescovo della Cattedrale Clermont-Ferrand, Stefano II (937-984)[543]. Da questa fonte si apprende che il prelato, intorno al

[537] FORSYTH 1972, p. 24, pp. 24-25; MENOZZI 1995, p. 11; BACCI 1995b, p. 59; CURZI 2009, p. 346.
[538] BOURGIN 1951.
[539] FORSYTH 1972, p. 25; LONGO 2015.
[540] GIUBBINI 1973, p. 15; GAUTHIER 1993, pp. 90, 100; GENTILE 2003, p. 633; CASTELFRANCHI VEGAS 2005, p. 136; CURZI 2009, p. 346; PERONI 2012, p. 99; ENDEMANN 2020, pp. 139-140, 149; KESSLER 2023, p. 26.
[541] BODE 1888; CASTELFRANCO 1929-1930, pp. 768-769; DE FRANCOVICH 1935, p. 218; CARLI 1960, pp. 22-23; BOSSAGLIA 1966, n. 105; CALECA 2000a, p. 44; GENTILE 2003, p. 639; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 30; D'OVIDIO 2006-2007, pp. 60, 62; CERVINI 2010, p. 111; CURZI 2011b, pp. 20-25; NOCENTINI 2012; CURZI 2012b, pp. 33-34; D'OVIDIO 2013, p. 83; MOR 2013b, p. 7; SENSI 2014, p. 35; DELPRIORI 2018a, pp. 70-71.
[542] FORSYTH 1972, pp. 31-38; CURZI 2009, pp. 346-347; BENVENUTI 2012b, p. 230.
[543] FORSYTH 1972, p. 31, con bibliografia; GENTILE 2003, p. 633; BARRAL I ALTET 2009b, p. 192; PAONE 2011, p. 45; CURZI 2012b, p. 31; D'OVIDIO 2013, p. 83.

946 commissionò una scultura-reliquiario della Vergine in trono con il Bambino, realizzata in legno e ricoperta di lamine d'oro. Si tratta a tutti gli effetti della più antica Madonna lignea nota, purtroppo non pervenuta ma le cui fattezze sono ricostruibili grazie a un miniatura pressocché coeva, conservata nella *Bibliothèque Municipale* di Clermont-Ferrand[544]. In ogni caso, come già ribadito, il binomio scultura virginea-reliquiario non deve essere inteso come paradigmatico, dal momento che sono noti anche casi di Crocifissi muniti di uno spazio di alloggiamento delle sacre vestigia; nel corso dei secoli, inoltre, questa dualità è andata man mano ridimensionandosi, diventando oltremodo episodica intorno alla metà del XII secolo (in concomitanza con la già ricordata maggiore autonomia della statuaria lignea dal rivestimento suntuario)[545].

A livello iconografico, similmente a quanto accade per il Crocifisso del quale si enfatizza l'umanità attraverso i segni della sofferenza carnale, anche per la Madonna in trono con il Bambino si assiste a un'evoluzione in chiave intimistica del rapporto tra Madre e Figlio, ugualmente favorita dalla nuova sensibilità spirituale diffusa dagli Ordini mendicanti. Nel corso del XIII secolo, difatti, la ieratica Maestà lascia il posto a composizioni più sceniche e realistiche del duo divino, che trovano il proprio *apogée* già all'inizio del XIV secolo[546]. Fucina di queste sperimentazioni è la regione dell'*Île de France*[547], nella cui produzione scultorea si assiste a una mutazione dell'aspetto del Bambino: quest'ultimo non appare più come un piccolo adulto, ma come un fanciullo, che nell'incoscienza della propria giovane età e nell''ignoranza' del proprio destino, è libero di muoversi sul grembo materno, ora spostandosi su una delle sue ginocchia, ora 'marciando' giocosamente; tale mutamento si avverte anche nella gestualità del Figlio di Dio, colto nell'atto di maneggiare il velo materno oppure di trattenere attributi di cui egli sembra non comprendere il

[544] FORSYTH 1972, p. 31; BACCI 2000, p. 82; CURZI 2009, pp. 346-347; CASSAGNES-BROUQUET 2012, p. 113.
[545] FORSYTH 1972, p. 38; BARRAL I ALTET 2012, p. 105; COLLARETA 2016, p. 16.
[546] SIMI VARANELLI 1992a, p. 93; BACCI 1995b, p. 62.
[547] HUBERT 1968; MURATOVA 1994; ESPAÑOL 2002/2003; BARRAL I ALTET 2009b, p. 80.

significato vaticinante la futura Passione[548]. Nel medesimo ambito geografico, peraltro, si registra l'abbandono dello schema compositivo proprio della *Sedes Sapientiae*, in favore di uno in cui Maria è stante (e in diversa misura 'ancheggiante'). In quest'ottica, inoltre, anche l'abbigliamento in origine austero, principia ad arricchirsi seguendo la moda cortese e regale del tempo[549]. Sontuosi divengono anche gli attributi virginei, *in primis* la corona (semplicemente scolpita e dipinta simulando la preziosità materica dei metalli e delle pietre policrome oppure direttamente addotta in materiale 'nobile') e, in secondo luogo, gli elementi che ella inizia a sorreggere nelle sue mani, non più esclusivamente impegnate a sostenere e a presentare il proprio Figlio ai devoti: se, infatti, in un primo tempo la mano libera della Vergine esibiva il palmo aperto ed era rivolta verso l'alto, in un gesto che poteva essere di offerta o di intermediazione, in un secondo momento Ella viene colta nell'atto di sorreggere un fiore oppure uno scettro, alludenti alla sua sacra impenetrabilità o alla sua regalità[550].

Con l'avvento del XIV secolo e la piena maturazione nell'intera penisola della cultura artistica gotica – favorita, da un lato, dalla discesa in Italia di maestranze d'oltralpe giunte al seguito della dinastia angioina e, dall'altro, dalla capillare circolazione di manufatti suntuari[551], volani di stilemi e iconografie *de partibus ultramontanis* – la statuaria lignea a soggetto mariano si evolve e, come affermato da E. Carli, "*tende per lo più a manifestarsi come un riflesso, sia pur nobilissimo, dell'attività delle maggiori personalità scultoree del secolo*", che "*non disdegnarono di intagliare l'umile legno*", oltre a materiali più nobili come il marmo e il bronzo[552]. Promulgatori delle istanze gotiche transalpine nel Meridione italico sono stati tutti quegli artisti che hanno

[548] AMATO 1988, p. 8; CALÒ MARIANI 1988, p. 19; BACCI 1995b, pp. 62, 68, 72; CASSAGNES-BROUQUET 2012, p. 113; BENVENUTI 2012b, p. 229; D'OVIDIO 2013, p. 83; MIGNOZZI 2013, *passim*.
[549] FORSYTH 1972, p. 22; BACCI 1995b, p. 62.
[550] BACCI 1995b, p. 72; D'OVIDIO 2013, p. 83; ; MIGNOZZI 2013, *passim*.
[551] GNUDI 1968; PACE 1994; LEONE DE CASTRIS 1994; MOR 2003, pp. 16-17; CASTELFRANCHI VEGAS 2005, *passim*; D'OVIDIO 2013, pp. 84, 87.
[552] CARLI 1960, p. 41.

soggiornato alla corte del giglio di Napoli nella prima metà del XIV secolo[553]: tra questi si annoverano i nomi di *Ramulus de Senis*, ovvero Ramo di Paganello (che nel 1314 risultava in città e otteneva una lettera di salvacondotto dal sovrano Roberto d'Angiò per recarsi a Orvieto al fine di acquistare materiali pregiati e ingaggiare maestranze esperte)[554] e di Tino di Camaino (1280 ca.-1337), documentato nel centro partenopeo dal 1324 fino alla sua morte[555]. Entrambi i Senesi sono attenti conoscitori della produzione di Giovanni Pisano, attivo in quella città dal 1285 al 1297, e, in generale della statuaria toscana; il più giovane dei due maestri, inoltre, è all'opera presso il cantiere della Cattedrale di Pisa agli inizi del Trecento, pochi anni dopo che Giovanni ne assunse la direzione[556]. In virtù delle loro rispettive formazioni, l'attività di questi due *magistri* a Napoli ha contribuito a diffondere gli stilemi del gotico francese e toscano nel sud della penisola, che indipendentemente dai 'tempi di assorbimento' necessari affinché una 'novità' venga recepita e diventi 'patrimonio comune', ha risposto positivamente a questi nuovi stimoli – anche grazie alla presenza *in loco* di oggetti forieri di nuove iconografie e sensibilità.

In Puglia, nello specifico, già nel 1277 era giungo il noto altarolo di Trani (fig. 20), dono di Carlo I alla Cattedrale cittadina, commissionato dal regnante in occasione della prematura e improvvisa scomparsa del proprio secondogenito Filippo, deceduto in circostanze poco chiare proprio nel centro pugliese all'inizio di quell'anno. Il manufatto – efficacemente indagato da M.

---

[553] BERTAUX 1905a; IDEM 1905b; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 196-237; IDEM 1994, pp. 239-250; IDEM 2014b.
[554] BERTAUX 1899, pp. 119-120 nota 8; RAGGHIANTI 1950; CARLI 1960, p. 44; BOLOGNA 1969, p. 130; LUNGHI 1991, pp. 114-15; PREVITALI 1991, pp. 16-18, 21-22; FRANCI 2001; D'OVIDIO 2008, pp. 8-9; MIGNOZZI 2013, pp. 37-45.
[555] VALENTINER 1927; CARLI 1934; RAGGHIANTI 1936; CARLI 1941b; MORISANI 1945; CAUSA 1950a, pp. 65-66; IDEM 1950c, pp. 86-87; IDEM 1950d, p. 87; IDEM 1950e, pp. 88-89; IDEM 1950f, pp. 89-90; TOESCA 1951, pp. 252-275; CARLI 1960, pp. 44, 46, 62; SEIDEL 1975; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 204; KREYTENBERG 1987; IDEM 1988; ACETO 1988-1989; SEIDEL 1989; PREVITALI 1991, *passim*; ACETO 1995; ABBATE 1998, pp. 16-17; ACETO 2000; COLLARETA 2000, p. 54; ACETO 2001a; IDEM 2001b; IDEM 2002; SEIDEL 2003, pp. 627-638; SPANNOCCHI 2005; BANDELLI 2007; SPANNOCCHI 2008; *Sculture lignee da Tino* 2010; BARDELLONI 2011; ACETO 2011; MIGNOZZI 2013, *passim*; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 71-93; D'OVIDIO 2019, p. 144.
[556] TOESCA 1951, pp. 275-304; CARLI 1960, p. 42; PREVITALI 1991, *passim*; TRIPPS 1994; *Scultura lignea pisana* 2001, p. 128; ASCANI 2001; ACETO 2011, p. 119.

Mignozzi[557], il quale giustifica la sua natura composita (in avorio ed ebano) come una riprova *in primis* della committenza regia e, secondariamente, della sua esecuzione presso un *atelier* di corte parigino – contribuisce a diffondere nella regione la nuova iconografia della Vergine con il Bambino, non più in trono, ma stante. Questo modello, ampiamente adoperato nei territori d'oltralpe – non soltanto in ambito suntuario, ma anche nella scultura lapidea monumentale (al riguardo si pensi, a titolo di esempio, tra i molti possibili alla *Vierge dorée* realizzata tra il 1250 e il 1270 per il *trumeau* del portale meridionale della Cattedrale di Amiens e a quella eburnea cosiddetta della *Sainte-Chapelle*, databile tra il 1265 e il 1270)[558] – risulta perfettamente in linea con i dettami dell'arte gotica, maggiormente votata all'esile linearismo, alla sinuosa verticalità, al naturalismo e all'inserimento dei soggetti sacri entro una dimensione affettiva e quotidiana[559]. L'iconografia della Madre di Dio stante si impone, difatti, grazie al coinvolgimento emotivo e narrativo del duo divino immerso in una conversazione privata, che perdendo completamente qualsiasi aura sacrale è funzionale a garantire una maggiore immedesimazione dei fedeli nel mistero divino.

La presenza in Puglia dell'altarolo, con la sua Vergine stante e sinuosamente *hanchant* al di sotto del baldacchino eburneo – e il prestigio di poter vantare *in loco* un manufatto eseguito in una bottega di corte parigina – ha determinato una progressiva adozione, a partire dalla fine del XIII secolo, di questo modello iconografico da parte delle maestranze locali; le stesse che, dalla metà del Trecento in poi sono state in grado di coniugare i caratteri autoctoni con le già note influenze francesi, francesizzanti e toscane, mitigate attraverso la cultura napoletana – area dove operavano gli *artifices* francesi attestati *in loco* e *magistri* del calibro di Ramo e Tino.

---

[557] LEONE DE CASTRIS 1994, p. 239; MIGNOZZI 2012; IDEM 2013, pp. 88-145; IDEM 2022.
[558] GABORIT-CHOPIN 1972; EADEM 1991; BARNET 1997, pp. 11-12, 17; WILLIAMSON 1997, pp. 42-44; GABORIT-CHOPIN 1997, pp. 49-52; GENTILE 2003, p. 641; HARRINGTON 2008; BARRAL I ALTET 2009b, p. 144; KASARSKA 2011; MIGNOZZI 2013, pp. 89, 102-103; AJANEEYAKUL, CARRAL 2020.
[559] KIDSON 1996; BIFFI 1997, p. 13.

L'evoluzione iconografica del soggetto mariano prosegue nel XV secolo con il ritorno in auge del tema della Maestà assisa in trono, che si affianca alla tipologia di Madonne con Bambino stanti e, coniugandosi con quella della Madonna orante, si trasforma ulteriormente dopo la metà del Quattrocento attraverso l'adozione di una posa nuova: la Vergine viene ora ritratta nell'atto di congiungere le mani in preghiera, mentre guarda il proprio Figlio, adagiato sulle sue ginocchia[560]. Si tratta di una tipologia ampiamente diffusa a partire dalla metà del Quattrocento nei territori d'oltralpe, ma anche in Italia, in area veneta e friulana e, di riflesso, anche nei territori affacciati sull'Adriatico, quali quello abruzzese e quelli dell'Italia meridionale (zone che, come è noto, intrattenevano proficui rapporti commerciali e, di conseguenza culturali, con il centro lagunare)[561].

All'interno del patrimonio pugliese scultoreo ligneo medievale a soggetto mariano, a livello iconografico si annoverano le tipologie sopraccitate e analizzate, a tal punto da riuscire a ripercorrere il medesimo *iter* evolutivo già presentato in linea generale anche nel contesto locale. Dalle *Sedes Sapientiae* di Siponto e di San Severo, datate rispettivamente a cavallo tra il XII e il XIII secolo e al secondo quarto del Duecento, si passa alla pienamente gotica e angioina Madonna 'Patrona' di Lucera dell'inizio del XIV secolo, alla scultura stante dell'abbazia tremitese di Santa Maria a Mare – che nel secondo quarto del Trecento ancora in qualche modo guarda al prototipo costituito dall'eburneo altarolo di Trani, per giungere oltre la metà del XV secolo (quindi valicando il confine cronologico di questa ricerca) alla Maestà con Bambino nella cappella dei Martiri della Cattedrale di Otranto[562] (fig. 21).

II.2.4. *Altri soggetti*

[560] *Custode dell'immagine* 1987, p. 197.
[561] NEGRI ARNOLDI 1994; IDEM 1997; SORRONE 2023.
[562] Circa il soggetto iconografico si veda: BERGAMINI 1999; SORRONE 2023, con bibliografia.

Allo stato attuale delle ricerche la statuaria lignea medievale pugliese vanta un numero invero ridotto di sculture ritraenti un soggetto differente da quelli cristologico e mariano, così come non sono noti gruppi inscenanti i momenti salienti della vita del Figlio di Dio, quali l'Annunciazione, la Natività, la Deposizione, l'Ascensione e l'Assunzione[563]. Gli unici due esemplari che ampliano, in tal senso, il *corpus* in questione sono le statue di san Matteo (che, si ricorda, in origine raffigurava un Cristo in Maestà, successivamente alterato nelle sembianze e assimilato all'Evangelista), venerata nell'omonimo Santuario di San Marco *in Lamis* e datata alla prima metà del XIV secolo e quella del beato papa Urbano V, custodita nella chiesa matrice di Santa Maria della Murgia di Castelnuovo della Daunia (che la critica ha circoscritto "*all'ultimo quarto del Trecento*"[564]).

La storiografia scientifica solitamente tende a considerare questi esemplari come 'emblemi' della dedicazione di un luogo di culto al santo eponimo, come parte di manufatti strutturalmente più articolati oppure a relazionarli con il "*significativo ampliamento, fra Trecento e Quattrocento, della gamma dei potenziali committenti*", tra cui emergono quei gruppi di laici, organizzati già a partire dal XIV secolo, in confraternite[565]. A tal riguardo, difatti, la comparsa sulla scena artistica e cultuale di statue rappresentanti santi coincide, da un lato, con la maggiore diffusione di sculture (in particolar modo di Crocifissi) a carattere 'portatile' e processionale – la cui funzione ben si connette con le pratiche liturgiche curate da queste associazioni secolari, votate all'esercizio di opere di carità e pietà[566] – e, dall'altro, con la tendenza a una progressiva 'privatizzazione' della

[563] YOUNG 1933a, pp. 483-489; IDEM 1933b, pp. 479-480; TAUBERT, TAUBERT 1969; GABORIT 1979; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 201-239; ALLEGRI 1988, p. 35; NERI LUSANNA 1992a; EADEM 1992b; EADEM 1994; DONNINI 1994a; MARCUCCI 1994; BACCI 1995a, p. 35; *Guia* 1997, pp. 54-69; BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000; BURRESI, CALECA 2000a; CAMPORALE 2001; *La Deposizione lignea* 2004; CALECA 2005; CURZI 2005a; LONGO 2006; CAMPS 2008, pp. 153-162; BARRAL I ALTET 2009b, p. 223; KOPANIA 2010; JUNG 2010, p. 224; CERVINI 2010; PALA 2010b, pp. 115-117; ULIČNÝ 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 91-92; BERTONI CREN 2013.
[564] CALÒ MARIANI 1998a, p. 184.
[565] MANSELLI 1983, p. 29; GAFFURI 1998; RUSCONI 2001, pp. 214-219; DONATI 2004, p. 28; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 21; D'OVIDIO 2013, pp. 90-91.
[566] *Custode dell'immagine* 1987, p. 239.

devozione – un fenomeno che insiste sul rapporto diretto tra il fedele e il simulacro ed è basato sulla necessità del singolo di 'dialogare' direttamente con l'entità divina che gli è 'più a cuore', a cui si rivolge per esprimere pentimento, per chiedere intercessione o per ringraziare per una richiesta soddisfatta[567].

[567] MESLIN 1983, p. 68; BACCI 2000, p. 76; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 22.

II.3. Aspetti tecnici, materici e formali della statuaria lignea dipinta tridimensionale

II.3.1. *La scultura lignea nella trattatistica medievale*

"*Ecco un falegname: / dopo aver segato un albero maneggevole, / ha tagliato facilmente tutta la corteccia intorno / e, avendolo lavorato abilmente, / ha preparato un oggetto utile alle necessità della vita; / raccolti poi gli avanzi del suo lavoro, / li consuma per prepararsi il cibo e saziarsi. / Quanto avanza ancora, buono proprio a nulla, / legno contorto e pieno di nodi, / lo prende e lo scolpisce per occupare il tempo libero; / con l'abilità dei momenti di riposo gli dà una forma, / lo fa simile a un'immagine umana / oppure a quella di un animale spregevole. / Lo vernicia con minio, ne colora di rosso la superficie / e ricopre con la vernice ogni sua macchia; / quindi, preparatagli una degna dimora, / lo colloca sul muro, fissandolo con un chiodo. / Provvede perché non cada, / ben sapendo che non è in grado di aiutarsi da sé; / infatti è solo un'immagine e ha bisogno di aiuto. / Quando prega per i suoi beni, per le nozze e per i figli, / non si vergogna di parlare a quell'oggetto inanimato, / e per la sua salute invoca un essere debole, / per la sua vita prega una cosa morta, / per un aiuto supplica un essere inetto, / per il suo viaggio uno che non può usare i suoi piedi; / per un guadagno, un lavoro e un successo negli affari, / chiede abilità a uno che è il più inabile con le mani.*" (Sap 13,11-19).

Nel Libro conclusivo dell'Antico Testamento, la "*Sapienza*"[568], si rintraccia un passo relativo alla critica del culto degli idoli, che costituisce un'efficace *summa* di tutte le problematiche gravitanti attorno al tema della statuaria lignea medievale: nel testo, difatti, seppur con piglio avverso, ci si riferisce alla prassi di rivolgere preghiere a simulacri inanimati – che, tuttavia, vengono avvertiti come pregni della sacralità dell'entità divina – e, dunque, si esplicita l'utilizzo funzionale delle sculture lignee, adoperate come strumenti devozionali; inoltre, i primi versi sono interessanti in quanto descrivono pedissequamente i procedimenti eseguiti dalle maestranze per mettere in opera una scultura lignea. Questo testo, la cui versione finale è stata redatta, secondo la critica, nel I secolo a.C., si configura come uno dei più antichi che forniscono informazioni tecniche circa la statuaria lignea.

[568] CURZI 2012b, p. 29.

La trattatistica medievale è alquanto carente di informazioni relative alla lavorazione del legno al fine di ottenere una scultura tridimensionale: la fonte principale di reperimento di nozioni tecniche circa le diverse manifatture di questo momento storico – la "Schedula Diversarum Artium" del monaco Teofilo – è priva di riferimenti all'arte dell'intaglio ligneo: l'unico elemento interessante che si apprende dal testo del Tedesco è relativo al fatto che, in quel periodo (dunque nella prima metà del XII secolo) le botteghe specializzate nella lavorazione del legno fossero già distinte da quelle che si occupavano di altre manifatture[569]. Nel "*Livre des métiers*", redatto intorno al 1268, l'autore Étienne Boileau dedica i capitoli LXI e LXII rispettivamente agli *ymages tailleurs et de ceus qui taillent cruchefis* e ai *peintres et tailleurs d'ymages*; nel testo, inoltre, si apprende che solitamente i *magistri* adoperavano un unico blocco materico dal quale ricavavano l'effige desiderata – eccezion fatta per i Crocifissi, per i quali era necessario intagliare separatamente le braccia[570]; Cennino Cennini, nel suo "*Libro dell'Arte*", redatto tra il 1390 e il 1437, afferma che "*il legname sia ben secco, e se fusse figure di legname o foglie, che le potessi far bollire in caldaia con acqua chiara, mai quel legname non ti farebbe cattiveria di fenditure*"[571].

Bisogna attendere l'epoca rinascimentale per rintracciare argomentazioni più ampie circa la lavorazione del legno – materia che, tuttavia, in età moderna era avvertita come di pertinenza della carpenteria[572]. Riprendendo il giudizio del Cennini, nel suo "De Re Aedificatoria" Leon Battista

---

[569] HENDRIE 1847; LIPINSKY 1964; TOSATTI 2000a; EADEM 2002b; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 27; TOSATTI 2006; EADEM 2007, pp. 61-96; BARRAL I ALTET 2009b, p. 146; CASTELLI 2012a, p. 65; COLLARETA 2012; D'OVIDIO 2013, p. 43, ricorda che cenni alla statuaria lignea in Teofilo si rintracciano relativamente alla descrizione dei procedimenti della tecnica pittorica e che l'autore della *Schedula* esplicita una netta distinzione tra l'intagliatore e il pittore; CAMPONE 2022; VENTURA 2022b, pp. 32-36.

[570] BOILEAU 1879, LXI, p. 9; WILLIAMSON 1995, pp. 4-7; BARACCHINI 1996, p. 9, sulla base di tali indicazioni ritiene che i *magistri* fossero pronti per qualsiasi tipo di committenza, custodendo nelle proprie botteghe le sculture "*almeno sbozzate*"; GENTILE 2003, p. 641; MOR 2009, p. 77; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 146, 148; DI FABIO 2010, p. 316, relativamente alla distinzione tra le professionalità, ritiene che si possano distinguere gli intagliatori di semplici blocchi materici (di diversa natura) da quelli di figure; D'OVIDIO 2013, pp. 39, 43; BOURNET 2015; GARNIER 2017; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 100.

[571] CENNINI 1913, cap. CXIII, p. 79; BACCI, STOPPELLI 1979; BARACCHINI 1996, p. 7; BARONI 1996, p. 25; CASTELLI 2012a, p. 65; MACCHIONI 2012, p. 264.

[572] PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 98.

Alberti (1404-1472), esaminando le numerose specie legnose, appunta che queste non debbano essere solamente 'secche', in modo da riuscire a "*mantenere le colle e i lineamenti de' pittori*", ma anche "*agevoli e facili*" – dunque duttili – "*sotto lo strumento dello scultore*"[573]; il tiglio, indubbiamente, era il legno che meglio si confaceva alle esigenze degli intagliatori in virtù della sua "*trattabilità*", che dipende dalla struttura cellulare omogenea del suo tronco[574]. Un apprezzamento verso questa tipologia legnosa è espresso anche dal già menzionato G. Vasari, poiché essa "*ubbidisce più agevolmente alla lima et allo scalpello*"[575]. Sebbene, in ogni caso, le essenze predilette dagli intagliatori fossero quelle che presentavano una struttura compatta, una venatura regolare e una durezza media, la statuaria lignea medievale adoperò tutti i tipi di legno disponibili nella flora locale[576].

In una situazione di oggettiva carenza di informazioni, altre fonti sono gli statuti delle Corporazioni in cui, a partire dal XII secolo, si organizzano le maestranze: da questi documenti, difatti, si apprendono la *ratio* che disciplinava la scelta dei legni, alcuni riferimenti ai procedimenti tecnici e le modalità che regolavano i rapporti tra committenti ed esecutori[577].

II.3.2. *La materia e la tecnica*

Il legno è un materiale che, nel corso dei secoli, è stato ampiamente adoperato in ambito artistico; a causa, tuttavia, della sua elevata sensibilità alle variazioni termo-igrometriche e della

[573] BARTOLI 1784, II, VI, p. 67; D'OVIDIO 2013, p. 38; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 98.
[574] GIUBBINI 1973, p. 15; BAXANDALL 1989, pp. 35-63; PERUSINI 1994, pp. 211-212, menziona le diverse specie legnose adoperate in campo artistico; BARONI 1996, p. 10; PELLERANO 2004, pp. 281-282, ricorda che oltre al tiglio anche il pioppo è ampiamente adoperato; ROSARIO, CANOCCHI 2007, p. 57; D'OVIDIO 2013, p. 38.
[575] VASARI 1986, p. 69; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 12-14; ROSARIO, CANOCCHI 2007, pp. 57-58; D'OVIDIO 2013, p. 38; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 99-100.
[576] PERUSINI 1994, p. 228; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 146-149.
[577] *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 28, 30 nota 8; FROSININI 2012, pp. 82, 84-85; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 100.

sua deperibilità – in generale, del suo essere 'vivo' – sono poche le attestazioni che sono riuscite a sopravvivere alle ingiurie del tempo e degli uomini, per giungere fino al giorno d'oggi[578].

Il legno è una sostanza densa e fibrosa che costituisce la parte principale di un albero; la sua struttura cellulare è composta da una percentuale del 50% di cellulosa, del 23-26% di emicellulosa e del 24-27% di lignina. I fasci cellulari sono organizzati in modo da formare i tessuti legnosi (di sostegno, di conduzione e di riserva); la quantità di tali elementi determina le caratteristiche materiche, quali la densità, la rigidezza, la durezza o la duttilità[579]. A livello tecnico, in virtù delle sue caratteristiche fisiche, il legno è il materiale che, in ambito scultoreo, si accosta più facilmente alla pietra: in entrambi i casi, difatti, le procedure di lavorazione prevedono la messa in atto di operazioni di asportazione del materiale, mediante escavazione e intaglio[580]. Nel contesto della scultura lignea la porzione di pianta da cui si ricava il materiale da scolpire è il fusto o tronco, ovvero l'organo epigeo, derivante dallo sviluppo dell'apice del germoglio[581]; questo è costituito da diverse 'aree', denominate corteccia, cambio, xilema e midollo, elencate partendo da quella più esterna[582]. Il terzo strato, lo xilema, è costituito da tessuti di sostegno, conduttori e di tipo parenchimatico ed è composto da anelli di accrescimento annuali, generati dal cambio[583]. All'interno dello xilema è possibile individuare due zone: l'alburno, corrisponde all'area più esterna e il durame più interno. Quest'ultimo si presenta con una colorazione più scura rispetto all'alburno e risulta maggiormente compatto, resistente e pesante e, dunque, anche più duraturo[584].

---

[578] GIUBBINI 1973, pp. 11, 13; PAOLETTI 1982, p. 85; PERUSINI 1994, pp. 205, 208-210, 218-220; BARONI 1996, p. 10; PELLERANO 2004, p. 279; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 31-36; TOSATTI 2006, p. 296; ROSARIO, CANOCCHI 2007, p. 57; BARRAL I ALTET 2009b, p. 146; FATIGATI 2010a, pp. 75-105; CASTELLI 2012a, p. 65; MACCHIONI 2012, p. 263; KARGÈRE, MARINCOLA 2014, p. 12; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 57.

[579] PICCIONI, VAGO, FASOLO 1950; PERUSINI 1994, pp. 205, 210; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 14-28; BARLETTA 2007; FATIGATI 2010a, pp. 13, 31-35; MACCHIONI 2012, p. 261; ZANINI 2021, pp. 31-42.

[580] GIUBBINI 1973, p. 11; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 14-20.

[581] GIUBBINI 1973, p. 15; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 14-20; FATIGATI 2010a, p. 18; MACCHIONI 2012, p. 262.

[582] FATIGATI 2010a, p. 21.

[583] *Ivi*, p. 22, ricorda che un anello corrisponde a un anno di vita di un albero ed è il risultato dello sviluppo annuale delle cellule, che varia con il mutare delle stagioni.

[584] PERUSINI 1994, p. 211; FATIGATI 2010a, pp. 24-25.

Sebbene il durame, in virtù di tali peculiarità, appaia qualitativamente migliore dell'alburno in termini di resistenza, in un ampio arco cronologico che si estende tra il XII e il XVI secolo le maestranze hanno adoperato legni 'scattivati', ossia dai quali è stata eliminata una buona percentuale di midollo e durame[585]. Tale scelta, con molta probabilità, dipende dall'elevata quantità all'interno del durame di sostanze estrattive, tra cui il tannino che possiede qualità antisettiche e che senza adeguati trattamenti può inficiare l'integrità cromatica degli strati pittorici[586]; inoltre, le differenze strutturali tra l'alburno e il durame e, soprattutto le loro diverse variazioni volumetriche in risposta all'umidità ambientale possono generare tensioni interne che sfociano in fessurazioni, deformazioni o fratture del legno[587]. Lo 'scattivamento' o svuotamento del tronco era, inoltre, utile a evitare l'insorgere di spacchi radiali e si effettuava poco tempo dopo il taglio del tronco e prima che la fase di stagionatura (ovvero quella di evaporazione delle componenti acquose) giungesse al termine[588]. Questa pratica, inoltre, alleggeriva la densità del blocco da scolpire, che una volta ultimato sarebbe risultato più maneggevole e facilmente movibile[589]; la cavità che solitamente si formava nella porzione tergale dell'oggetto veniva funzionalmente adoperata come contenitore reliquiale[590].

Relativamente al reperimento del materiale, questo si otteneva dall'abbattimento di vecchi alberi nella loro fase vegetativa – che coincideva con la stagione autunnale o con l'inizio

[585] GIUBBINI 1973, p. 15; BARONI 1996, p. 13; FATIGATI 2010a, p. 26.
[586] PERUSINI 1994, p. 210, ricorda che le sostanze estrattive sono responsabili del colore, dell'odore e del sapore del legno; BARONI 1996, p. 10; FATIGATI 2010a, p. 25; CASTELLI 2012a, p. 66, ricorda che il castagno è un legno ricco di tannini; D'OVIDIO 2013, p. 38.
[587] GIUBBINI 1973, p. 17; ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 26; ROSARIO, CANOCCHI 2007, p. 58; FATIGATI 2010a, pp. 26, 40-50, 59-74; FALCUCCI 2011, p. 55; MACCHIONI 2012, p. 263; D'OVIDIO 2013, p. 39.
[588] GIUBBINI 1973, p. 17; PERUSINI 1994, p. 226; SPERANZA 2007a, p. 14; FATIGATI 2010a, pp. 27, 44-50; MACCHIONI 2012, pp. 263-264; MERCIER 2019, pp. 19-20.
[589] BARONI 1996, p. 13; MACCHIONI 2012, pp. 261, 263; D'OVIDIO 2013, p. 39.
[590] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 28; SPERANZA 2007, p. 14, ricorda che la chiusura sul retro poteva essere effettuata con strisce di pergamena; ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 26; MOR 2009a, p. 73, ricorda che il massello veniva scavato a tergo per prevenire il naturale assestamento del legno; FALCUCCI 2011, p. 55.

dell'inverno – ovvero quando la risalita di linfa era minore[591]. Mentre poche sono le informazioni circa eventuali trattamenti che il legno poteva ricevere prima di essere inciso (quali, per esempio, affumicatura o bollitura[592]), la critica continua a domandarsi se l'intaglio avvenisse a fresco (ovvero quando il legno non aveva ultimato la sua fase di essiccatura e, dunque, conseguentemente allo svuotamento) oppure a secco: dall'analisi di alcuni manufatti è stato possibile appurare che, in realtà erano sfruttati entrambi i procedimenti (soprattutto nel caso di oggetti di grandi dimensioni, che ricevevano una prima sbozzatura a fresco e una seconda lavorazione a secco, con rifinitura dei dettagli)[593].

Una volta scelto, sgrossato e svuotato, il supporto era pronto per essere modellato. Come già ricordato, in un primo momento la scultura veniva ricavata da un unico blocco ligneo, mentre a partire dal XIV secolo si diffonde maggiormente la prassi di lavorare con elementi distinti, assemblati successivamente [594]: per queste operazioni si sfruttavano chiodi oppure si preferivano i cavicchi di legno o, ancora, il montaggio avveniva mediante un sistema di incastri, 'bloccati' tramite colle animali[595]. Gli attrezzi adoperati in queste prime fasi esecutive si distinguono in strumenti da sgrossatura e da intaglio, quali asce, seghe a telaio, sgorbie, mazzuoli, scalpelli, pialle, coltelli, lame, trapani, chiodi[596]. Prima di essere impiegate, le componenti metalliche venivano 'temperate', ovvero impermeabilizzate mediante bagni in sostanze oleose naturali isolanti, che ne

[591] BARONI 1996, p. 10, ricorda che relativamente alla qualità del legno si consideravano anche altri fattori quali l'esposizione al sole, la vicinanza all'acqua, l'inclinazione del pendio, le fasi lunari; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 37; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 64-65; ZANINI 2021, pp. 21-30, 43-47.
[592] PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 67.
[593] MACCHIONI 2012, p. 261; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 67.
[594] GIUBBINI 1973, p. 11; PERUSINI 1994, p. 227; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 39-40; FALCUCCI 2011, p. 55; MACCHIONI 2012, p. 264.
[595] GIUBBINI 1973, p. 11; VASARI 1986, p. 69, raccomandava che non si utilizzassero chiodi di ferro, "*ma del medesimo legno*"; BARONI 1996, p. 13, ricorda che in un ricettario custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (il Ms. Palatino 951, f. 15v, redatto nel XIII secolo), si fa menzione di diverse colle animali di pesce, di bue e del lattice di fico e di "*turtumaglio*"; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 28; ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 27; ROSARIO, CANOCCHI 2007, p. 61; ZANINI 2021, pp. 101-107.
[596] PERUSINI 1994, p. 227; BARONI 1996, p. 11; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 27-28; MACCHIONI 2012, p. 261; D'OVIDIO 2013, pp. 38-39; MERCIER 2019, pp. 20-21; ZANINI 2021, pp. 126-203.

evitavano l'ossidazione[597]. È interessante notare che le informazioni circa gli utensili adottati si ricavano non tanto da fonti scritte, quanto da miniature o da immagini che ritraggono *magistri* all'opera nelle loro botteghe; da queste fonti 'indirette' si apprende anche che l'operazione scultorea avveniva con il manufatto disteso orizzontalmente su un piano d'appoggio[598].

Terminate le fasi di intaglio e di eventuale assemblaggio, la scultura veniva predisposta per ricevere le componenti policrome. A tal riguardo, un aspetto interessante che connota la lavorazione del legno in epoca medievale è il suo configurarsi sempre come "*opera non finita*": una volta intagliato, difatti, questo non è destinato a rimanere "*spoglio*", ma è concepito per essere obliterato. Se in origine tale rivestimento era in preziose lamine metalliche (e corredi suntuari annessi), con il passare dei secoli esso divenne di tipo pittorico[599]. Nonostante i materiali e le tecniche siano i medesimi adoperati per la pittura a tempera su tavola, è bene precisare che vi sono numerose differenze nei due procedimenti per quanto concerne le modalità di applicazione degli strati preparatori e di stesura dei pigmenti[600]. In primo luogo si operava ridimensionando l'interferenza di possibili nodi o sacche di resina, che venivano riempiti e ricoperti con tasselli di legno o con stucco composto di colla e segatura[601]. Successivamente si procedeva con l''impannatura' – o 'incammottatura' – che consisteva nel rivestire l'intera scultura oppure solamente le eventuali giunzioni e le spaccature con strati sottili di tela di lino o di pergamena, imbevuti di colla proteica (di pergamena, di bue o di pesce); in seguito si operava impermeabilizzando il supporto tramite la stesura di colla animale o olio siccativo e in ultimo si applicava l''imprimitura', composta da due strati di colla proteica mista a solfato di calcio biidrato

[597] BARONI 1996, p. 11; D'OVIDIO 2013, p. 39.
[598] PERUSINI 1994, p. 227; BARACCHINI 1996, p. 8; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 28; D'OVIDIO 2013, p. 39; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 76-77, ricordano che in alcuni casi l'intaglio ligneo poteva essere eseguito in verticalità.
[599] COLLARETA 1999, p. 19; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 146-149.
[600] GIUBBINI 1973, p. 15; PESENTI 1973; PERUSINI 1994, pp. 212-217, 229; FORNI 1998, p. 103; TOSATTI 2006, pp. 296-300; D'ANIELLO 2012; D'OVIDIO 2013, p. 40; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 83.
[601] GIUBBINI 1973, p. 11; PERUSINI 1994, p. 227; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 29-42; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 28; MACCHIONI 2012, p. 263; D'OVIDIO 2013, p. 40.

(ossia gesso che nella prima applicazione era a grana grossa, nella seconda e nelle eventuali successive a grana fine) oppure a carbonato di calcio. Tali operazioni potevano essere reiterate mediante applicazioni successive e, quando ultimate, si lasciava esiccare la scultura all'ombra; in seguito questa veniva "*ripassata*" con il raschiatoio e poi brunita con un osso o con un dente d'avorio al fine di rendere la superficie perfettamente liscia[602]. Questa superficie costituiva la base uniforme su cui addurre le componenti cromatiche[603].

Nelle prime fasi della scultura lignea medievale di epoca romanica questo rivestimento preparatorio era più spesso poiché funzionale a definire i tratti fisionomici e i panneggi della figura; successivamente, invece, si assottiglia poiché il modellato viene sagomato direttamente mediante l'intaglio ligneo[604]. Prima di procedere con le fasi di dipintura, inoltre, soprattutto nella realizzazione di Crocifissi, si applicavano corde o spago (stesi al di sotto dello strato preparatorio) oppure un reticolato di colore blu (fissato al di sopra di questo), per simulare la presenza delle vene sulle braccia e sulle gambe[605]. Il rivestimento poteva anche essere modellato a pastiglia, per realizzare decorazioni a mano libera o sagomate sulla base di stampi, che contribuivano ad accrescere l'effetto realistico ed espressionista della scultura: a una miscela di gesso e colla (simile alla preparazione) si addizionavano altre sostanze come olio, colla di farina, polvere di marmo (per rendere il composto più elastico e resistente), al fine di simulare gocce o grumi di sangue rappresi

[602] BARONI 1996, p. 18.
[603] GIUBBINI 1973, p. 15; PERUSINI 1994, p. 228; BARACCHINI 1996, p. 8; BARONI 1996, p. 18, ricorda che al fine di evitare irregolarità le superfici potevano essere levigate con pelle secca delle verdesche (piccoli squali mediterranei); CASTELLI 1999; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 29; TOSATTI 2006, pp. 296-297; BRACCI, SACCHI 2011, p. 64; CIATTI 2012, pp. 44, 46, ricorda che Teofilo raccomandava l'uso della pergamena in luogo della tela; D'OVIDIO 2013, p. 40; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 68, 86, ricordano che la produzione lignea italiana di epoca romanica prediligeva l'incammottatura con uno spesso strato di gesso e, dunque, una sbozzatura più grossolana del legno, mentre nei territori dell'attuale nord Europa si operava con un esiguo strato di biacca d'olio, sul quale si stendeva la componente cromatica, anch'essa a olio.
[604] BARACCHINI 1996, p. 8; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 43-52; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 32; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 87.
[605] D'OVIDIO 2013, p. 41; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 87.

attorno alle ferite, lacrime e tumefazioni[606]. In ultimo, questo strato poteva venire inciso o punzonato per enfatizzare la veridicità di elementi quali il tessuto epidermico o la capigliatura[607].

Similmente alla pittura a tempera su tavola, l'applicazione delle componenti cromatiche sulla scultura tridimensionale prendeva avvio con la doratura e sfruttava i medesimi leganti e pigmenti – solitamente di natura minerale (anche se si annoverano pigmenti vegetali, estratti da piante come lo zafferano, la robbia, l'indaco, e animali derivanti da seppie o cocciniglie) – della tecnica sopraccitata, nonché le stesse ricette così come sono riportate dalla trattatistica pittorica medievale: le terre venivano finemente macinate, poi decantate (ovvero depurate) con una serie di risciacqui e in seguito stemperate e miscelate con appositi leganti che ne accrescevano le capacità aderenti[608]. Relativamente alla doratura, risultava particolarmente adoperata la tecnica del bolo, un'argilla rossastra che si stendeva sullo strato preparatorio e veniva levigata e umettata al fine di ricevere la foglia oro[609]. Terminate le operazioni di doratura e di dipintura le sculture venivano ultimate con vernici oleose che accrescevano la lucentezza della policromia, in dialogo con la componente aurea, e fungevano anche da epidermide protettiva contro gli agenti atmosferici e ambientali[610].

---

[606] PERUSINI 1994, p. 228; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 29; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 88, 90.

[607] PERUSINI 1994, p. 228; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 29; D'OVIDIO 2013, p. 42; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 90; ZANINI 2021, pp. 99-100.

[608] VLAD BORRELLI 1960; GIUBBINI 1973, p. 15; PESENTI 1973; PERUSINI 1994, p. 229; BARONI 1996, pp. 19, 25-28; FORNI 1998, p. 103; TOSATTI 2000a; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 89-116; EADEM 2002b; SAPORI, TOSCANO 2004, pp. 33-34; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 29; *Arti e tecniche* 2006; TOLAINI 2006; TOSATTI 2006; EADEM 2007; BRACCI, SACCHI 2011; D'OVIDIO 2013, p. 41; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 88-89, ricordano che l'operazione di doratura era un retaggio dell'applicazione sulle sculture lignee tridimensionali di lamine metalliche che, soprattutto nell'Alto Medioevo, rivestivano queste statue *in toto*; BARONI 2021.

[609] BARONI 1996, pp. 26-28; CASTELLI 1999: SAPORI, TOSCANO 2004, p. 34, annoverano anche il procedimento della cosiddetta 'meccatura', che adoperava una sottile lastra argentea che assumeva una colorazione dorata dopo essere stata trattata con una particolare vernice composta da colle e resine chiamata per l'appunto mecca; TOSATTI 2006, pp. 297-300, 305-306; BRACCI, SACCHI 2011, p. 65; CIATTI 2012, p. 46; D'OVIDIO 2013, p. 42, ricorda che un altro procedimento prevedeva che la foglia oro venisse applicata su un composto di olii o resine: in tal caso si parla di tecnica 'a missione'; KOLLANDSRUD, PLAHTER 2019, pp. 25-29.

[610] PERUSINI 1994, pp. 217-218; BARONI 1996, p. 28; TOMASI 2000, pp. 61-62; BERMÚDEZ SÁNCHEZ 2001, pp. 165-180; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 34; TOSATTI 2006, pp. 297-300; D'OVIDIO 2013, p. 42; MERCIER 2019, pp. 24-28.

II.3.3. *Scultori o 'dipintori' di statue: il problema della policromia nella statuaria lignea medievale*

Gli strumenti tecnologici costantemente aggiornati, da cui lo studio della Storia dell'Arte ha iniziato a trarre giovamento da qualche decennio a questa parte, e la maggiore sensibilità nei confronti dei risultati delle operazioni di restauro sulle attestazioni, hanno portato all'attenzione dell'opinione pubblica un dato di rimarchevole interesse per la statuaria medievale, che era "*in massima parte dipinta*"[611]. Risale al novembre 2022 la 'sensazionale' notizia del ritrovamento di tracce di colore sul gruppo scultoreo della Madonna con Bambino e angeli adoranti della Porta dei Cornacchini del Duomo di Firenze; un rinvenimento celebrato dalla stampa nazionale con parole di 'sorpresa' e 'scoperta'[612]. Il caso, citato in questa sede solamente a titolo d'esempio, consente di riflettere su quanto, in realtà, il giudizio critico-artistico sia in parte 'figlio del suo tempo' e in parte frutto dei retaggi del passato: la policromia nella statuaria non ha sempre goduto del favore che al giorno d'oggi le deriva dall'essere avvertita come un qualcosa di 'straniante' rispetto al sentire comune. L'immaginario diffuso è abituato, difatti, a percepire il Medioevo come un'epoca priva di colore poiché è questa l'idea che si è sedimentata a partire dalla riscoperta ottocentesca dell'età di mezzo – un recupero, che in alcuni casi ha il sapore dell'invenzione *ex novo* (e della distruzione di un palinsesto storico e artistico) e che, in ogni caso, è frutto della mente razionalista e positivista dell'uomo ottocentesco e che non corrisponde alla effettiva situazione di partenza[613].

Il preambolo è opportuno per introdurre la questione della policromia nella statuaria lignea medievale, dal momento che è da decenni che la critica si chiede se questa non sia stata uno tra i fattori principali a decretare, nel corso dei secoli, la scarsa attenzione nei confronti di questa

[611] CASTELNUOVO 1995, p. XXIV; VENTUROLI 2007, p. 43.
[612] *Duomo di Firenze* 2022; MUGNANI 2022.
[613] BAGNOLI 1987a, p. 12; BARACCHINI 1996, p. 7; BACCI 2000, p. 15; CANOCCHI, CIATTI, PANDOLFO 2007, p. 17; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 92-101; *Il colore nel Medioevo* 2009; ANDREUCCETTI 2008; EADEM 2009; BILLI 2010a; EADEM 2010b; ANDREUCCETTI 2013; *Il colore nel Medioevo* 2016; BILLI 2017; KOLLANDSRUD, PLAHTER 2019.

manifattura[614]. Il deterioramento della pellicola pittorica delle statue lignee a tutto tondo è un problema che condiziona questa produzione sin dalla medesima epoca in cui si è originata: una testimonianza, in tal senso, si ricava dalla lettura di un sermone di *Jaques de Lausanne*, redatto nel 1321, nel quale il predicatore lamentava la perdita del colore – e della bellezza – di un simulacro che era stato esposto alla pioggia[615]. Se alla consunzione del rivestimento policromo si aggiunge una difficile comprensione del valore simbolico di queste attestazioni, dovuta a un mutato gusto estetico, si intuiscono le motivazioni che, già dal Medioevo, hanno spinto la società a intervenire con ridipinture e superfetazioni che hanno alterato l'aspetto originario di questi oggetti d'arte e di devozione[616]. Il Rinascimento, con il suo sguardo rivolto all'antico classico, decreta perentoriamente la pertinenza del monocromo (del marmo e del bronzo) alla scultura e della policromia alla pittura, nell'ambito della disputa tra queste due 'arti maggiori'[617]. Tali considerazioni sono state riprese dalla storiografia artistica settecentesca e in parte ottocentesca: J.J. Winckelmann (1717-1768) esprimeva giudizi negativi relativamente alla policromia scultorea, O. Guasco (1712-1781) riteneva che questa fosse l'espressione di "*esigenze rituali e antropologiche*" e S. d'Angicourt (1730-1814) sorvolava *in toto* sulla questione. Di tutt'altro avviso era E.C. Quatremère de Quincy (1745-1849), le cui indagini sulla scultura crisoelefantina greca e le cui ricostruzioni a colori del Giove Olimpico e dell'Atena del Partenone, pubblicate nel 1815, suscitarono al contempo scalpore e curiosità tra gli studiosi europei[618]. Tra costoro si annovera L. Cicognara che, influenzato dall'esperto francese, mutò completamente la propria idea circa la policromia in scultura (in particolar modo quella lignea) che, in un primo tempo, egli aveva

[614] GIUBBINI 1973, p. 12; SPALLETTI 1995, p. 9; BARACCHINI 2004, p. 403; KOLLANDSRUD, PLAHTER 2019; PERUSINI, PERUSINI 2021, p. 81.
[615] CASTELNUOVO 1995, p. XXIV, con bibliografia; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 5.
[616] KRAUS 1967, p. 167; CASTELNUOVO 1995, p. XXIV; KARGÈRE, MARINCOLA 2014, p. 12.
[617] BAGNOLI 1987a, p. 12; BARACCHINI 2004, p. 403; COLLARETA 2016, *passim*; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 81-83.
[618] SPALLETTI 1995, pp. 9-11; BARACCHINI 2004, p. 404; KARGÈRE, MARINCOLA 2014, p. 12; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 81-83.

ritenuto un "*artifizio*" rispetto alla "*statua col suo colore naturale*", avvertita come perfetta imitazione della natura[619]; in seguito alla lettura del "*Le Jupiter Olympien*"[620], di cui Cicognara pubblicò un estratto in italiano[621], egli elogiò la componente cromatica nella statuaria (soprattutto rinascimentale), attribuendole la funzione di conferire "*maggiore dolcezza, armonia*"[622]. Il dibattito su questo tema perdurò, con alcune battute d'arresto, per tutto l'Ottocento, tant'è che nel 1888 L. Courajod (1841-1896) giunse ad affermare che "*le Moyen-Age a été essentiellement coloriste*" e che la policromia sia stata una "*règle*" della statuaria medievale occidentale[623].

La questione del rivestimento cromatico delle sculture (lignee) medievali non rientra solamente nel dibattito storiografico che qui si è tentato di riassumere per sommi capi, ma pone anche il quesito relativamente a quali maestranze si occupassero della componente policroma (se gli stessi scultori o i pittori o se un unico *artifex* rivestisse entrambi i ruoli), nonché il problema della suddivisione dei compiti all'interno della bottega: la descrizione dei procedimenti tecnici necessari per mettere in opera una scultura lignea dipinta tridimensionale consente di appurare che questa produzione necessitasse di competenze diverse[624]. Sebbene per la Puglia non si disponga di fonti documentarie che facciano luce sulla questione, grazie alle indagini su questa produzione nelle altre regioni d'Italia e alle testimonianze d'archivio relative a questi contesti si può affermare che i rapporti tra gli intagliatori e i pittori dovessero essere "*naturalmente all'ordine del giorno*"[625]. La matassa, tuttavia, è tutt'altro che facile da sciogliere. Nella nota scultura della Vergine con Bambino di Bugnara (fig. 22) – la cui importanza, come già ribadito, è dovuta alla presenza

[619] SPALLETTI 1995, p. 13; BARACCHINI 2004, p. 404; FUSARI 2004, pp. 23-24.
[620] QUATREMÈRE DE QUINCY 1815.
[621] CICOGNARA 1817.
[622] SPALLETTI 1995, p. 12; PERUSINI, PERUSINI 2021, pp. 81-83.
[623] COURAJOD 1888, pp. 2, 10; BARRAL I ALTAT 2009b, pp. 92-101.
[624] BAGNOLI 1987a, p. 12; TOMASI 2000, p. 64; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 5; BARRAL I ALTET 2009b, pp. 141-143, 148; IDEM 2010, p. 80; D'OVIDIO 2013, p. 43; SOMMA 2017, p. 605.
[625] GASPAROTTO 2004, p. 95; CALECA 2004, p. 330; BARRAL I ALTET 2009b, p. 148; IDEM 2010, pp. 80-81; D'OVIDIO 2013, p. 43.

dell'iscrizione che palesa la data di esecuzione, il 1262, e il nome degli artefici, Machilone e suo figlio – il verbo che fa riferimento alla messa in opera del manufatto è *depinserunt*[626]. Similmente, una maggiore importanza del ruolo dei pittori rispetto a quello degli scultori emerge dalla lettura di alcuni documenti contrattuali spagnoli, stipulati per l'esecuzione di gruppi di Deposizione: in tali fonti, difatti, i contraenti degli atti sono tutti dipintori[627]. In un *fabliau* francese di epoca medievale si narra di un tale *Rogier* abile nell'intagliare i Crocifissi[628]; nella ripresa del racconto da parte di F. Sacchetti, nella sua opera pubblicata nel 1390, è sintomatico evidenziare che egli non si riferisca più a questo *magister* come scultore, ma come "*dipintore di Crocifissi*"[629]. Da queste attestazioni si potrebbe, dunque, ipotizzare che la fase di intaglio della materia lignea 'nuda' fosse avvertita come preparatoria – e, quindi, di minore rilievo – rispetto a quella della stesura pittorica; di conseguenza anche il ruolo dello scultore, sulla base di questa logica, doveva essere secondario a quello del pittore[630]. Tale assunto, tuttavia, appare valido solamente se riferito al periodo primordiale della scultura lignea dipinta medievale, ovvero quello che si orienta largamente tra il XII secolo e la metà del successivo. È stato già ricordato, difatti, che in questo primo momento i procedimenti di incammottatura erano approntati per realizzare un rivestimento di uno spessore considerevole su cui stendere la pellicola pittorica. A partire dagli ultimi decenni del XIV secolo, invece, l'altezza di questo strato inizia via via a ridimensionarsi, poiché l'anatomia della scultura viene modellata direttamente dall'intagliatore[631]. La progressiva specializzazione delle maestranze è, in parte, testimoniata dallo studio effettuato sulla produzione tardo-trecentesca toscana (e, in

[626] CALECA 2000a, p. 44; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 31; TOMEI 2008, pp. 203-206; CURZI 2010b, p. 21; IDEM 2011a, p. 21; IDEM 2011b, p. 33.
[627] SAPORI, TOSCANO 2004, p. 31; ESPAÑOL 2004, pp. 525-528.
[628] *Fabliaux* 1980, pp. 296-301.
[629] SIMON 1993; COLLARETA 1995, p. 4; BARACCHINI 1996, p. 9; TOMASI 2000, p. 63; BORRI CRISTELLI 2002, p. 67; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 5; SACCHETTI 2004, pp. 138-145; CERVINI 2005c, p. 183; D'OVIDIO 2013, p. 47; AMERI 2015, p. 566.
[630] SAPORI, TOSCANO 2004, pp. 31-32.
[631] SAPORI, TOSCANO 2004, p. 32; BARACCHINI 2004, pp. 415-416; AMERI 2015, p. 564.

particolare, senese): dalla lettura delle fonti, difatti, si apprende che scultori e pittori e, talvolta, doratori, ricevevano commissioni distinte, dunque, stipulavano contratti differenti e ottenevano separatamente il proprio compenso[632]. Una circostanza agli antipodi, invece, è quella della coeva manifattura lucchese, per la quale le attestazioni documentarie non palesano una netta suddivisione dei compiti, anzi delineano figure di maestranze che operavano sia in veste di scultori che di pittori[633]. In ogni caso, neppure in presenza di quelle poche opere firmate è possibile comprendere se ad apporre la sottoscrizione sia stato l'intagliatore o il dipintore[634].

Queste considerazioni delineano una situazione dai contorni invero sfocati: lungi dal poter dirimere in questa sede una questione così spinosa, un elemento, tuttavia, può essere messo in luce, ossia il fatto che in virtù delle sue articolate fasi di lavorazione la statuaria lignea fosse una manifattura composita e complessa da mettere in opera, in quanto si avvaleva di saperi propri della carpenteria (per quanto riguarda la conoscenza della materia prima e della sue opportune lavorazioni), della pittura (relativamente alla predisposizione del blocco ligneo scolpito per ricevere il colore) e, in parte, dell'oreficeria (per ciò che concerne l'applicazione delle componenti cromatiche metalliche auree) ed eventuali castoni con pietre dure preziose o semi-preziose[635].

II.34. *Restauro della scultura lignea: metodologie e problematiche*

È ormai ampiamente condivisa dalla critica l'opinione secondo cui le superfetazioni di epoca moderna – considerate quali fattori di "*degrado consapevole*" e addotte sui manufatti per modificarne l'aspetto primigenio e adattarlo alla 'moda del tempo' – abbiano garantito alla maggior parte delle sculture lignee medievali di sopravvivere allo scorrere del tempo e di raggiungere la

[632] BARTALINI 1987; BAGNOLI 1987a; IDEM 1987c; IDEM 1987d; IDEM 1987e; TORRITI 1987; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 33; D'OVIDIO 2013, p. 43.
[633] BARACCHINI 1996, p. 8; EADEM 2004, pp. 418-421.
[634] BARACCHINI 1996, p. 8; CURZI 2011b, *passim* sul problema delle firme; D'OVIDIO 2013, p. 43.
[635] GIUBBINI 1973, p. 12; BOGGERO, DONATI 2004, p. 22.

contemporaneità, in nome di una plurisecolare continuità cultuale[636]. La natura funzionale di tali oggetti, peraltro, ha fatto sì che questi necessitassero di interventi 'restaurativi' sin dalla stessa epoca medievale: a tal riguardo, si pensi al rinnovamento effettuato nel 1263 da Margarito d'Arezzo su un Crocifisso di XII secolo – dal quale il *magister* fu chiamato ad asportare il rivestimento metallico e a rimodellarne l'anatomia tramite l'inserzione di stucchi e dipinture – oppure alla già citata statua lignea che nel 1321 aveva perso parte della pellicola pittorica a causa dell'esposizione alla pioggia[637]. Operazioni di manutenzione (e manomissione), dunque, hanno costituito *ab origine* una prassi diffusa nell'ambito di questa classe di esemplari, con un indubbio incremento dell'entità degli interventi proporzionale al passare dei secoli[638]. Non ci si riferisce solamente ad alterazioni cromatiche addotte con sovradipinture, ma anche a mutamenti in senso plastico realizzati in stucco, tela, garza o cartapesta e, addirittura, a vere e proprie mutilazioni di arti, volte a trasformare l'originario blocco unitario in un manichino da muovere e vestire in determinate occasioni liturgiche[639]. Un caso emblematico per la Puglia è rappresentato dalla cosiddetta Madonna della Libera della chiesa di San Matteo al Carmine di Lucera: le figure della Madre e del Figlio si presentano attualmente con gli arti superiori assicurati al busto mediante cavicchi lignei e sezionati in braccio e avambraccio (fissati insieme grazie a perni ferrei); la scultura del Bambino, inoltre, è stata resecata nella sua porzione inferiore che risulta, pertanto priva delle gambe. Ulteriori alterazioni potevano riguardare la scavatura delle orbite oculari per inserire occhi di vetro (al riguardo sono documentati alcuni casi in Basilicata o, per la Puglia, si pensi alla

[636] CASTELNUOVO 1995, p. XXIV; FORNI 1995, p. 95; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 31, 37; VENTUROLI 2007, p. 43; KARGÈRE, MARINCOLA 2014.
[637] CASTELNUOVO 1995, p. XXIV, con bibliografia; FORNI 1998, pp. 95, 97; BORRI CRISTELLI 2002, p. 67; LEONE DE CASTRIS 2004b, p. 5.
[638] BARACCHINI 1996, p. 7; FORNI 1998, pp. 96-97; SPERANZA 2007a, pp. 11-12.
[639] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 37.

scultura di papa Urbano V a Castelnuovo della Daunia) oppure la rilavorazione del cranio per permettere l'infilaggio di elaborate parrucche (realizzate con i capelli delle devote).

Un assunto importante da cui non si può prescindere quando ci si approccia al restauro di un manufatto ligneo tridimensionale dipinto è quello in base al quale per questa tipologia di oggetti è "*impensabile separare 'aspetto' e 'struttura'*", in quanto questa è essa stessa "*veicolo di forma*"[640]. In generale è possibile individuare due tipi di rifacimenti: quelli maggiormente datati, che si allontanano dalla scultura originale poiché mirano a modificarne l'aspetto, e quelli di più recente fattura che, invece, tentato un recupero dell'immagine[641]. Relativamente a questa seconda casistica, talvolta ci si imbatte in operazioni che, con il fine di ricondurre l'opera al suo *status* primigenio, la modificano a tal punto da renderla irriconoscibile e non più giudicabile. In tale situazione versa, per esempio, la Vergine con il Bambino Incoronata dell'omonimo Santuario di Foggia: oltre a essere quasi del tutto celata al di sotto di preziose vesti, nelle porzioni degli incarnati, che da esse fuoriescono, la "*ricerca dei caratteri originari è senza speranza*"[642].

È stata già ribadita l'importanza delle attività di restauro su queste attestazioni: intervenendo con strumenti sempre meno invasivi e sfruttando l'avanzamento delle tecnologie e del digitale, queste pratiche – lì dove messe in atto – contribuiscono ad accrescere la conoscenza di questi oggetti d'arte[643]. Tali operazioni, peraltro, si possono distinguere in quelle riguardanti il risanamento del supporto ligneo e quelli che intervengono sulle policromie[644]. Dal punto di vista tecnico, la già citata prossimità della statuaria lignea dipinta di epoca medievale alla coeva pittura a tempera su tavola concerne anche le modalità di intervento su tali manufatti – che si possono

[640] ROSARIO, MAZZONI, PASSERI, VENTURI 2007, p. 46.
[641] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 37; FORNI 1998, pp. 99-101.
[642] CALÒ MARIANI 1998a, p. 178.
[643] CANOCCHI, CIATTI, PANDOLFO 2007, p. 17; FALCUCCI 2011, p. 53.
[644] ROSARIO, MAZZONI, PASSERI, VENTURI 2007; ROSARIO, CANOCCHI 2007.

considerare quali 'tavole dipinte a tutto tondo'[645]; l'aggravante, tuttavia, risiede nel trovarsi dinanzi non a un supporto bidimensionale, bensì a uno tridimensionale con "*asperità di superficie*" e con la materia prima legnosa sovente obliterata da plurimi strati di rivestimenti pittorici[646]. Alla luce di queste considerazioni, sarebbe possibile affermare che ogni intervento di restauro divenga un caso a sé stante e che, pertanto, i professionisti del settore siano costretti, di volta in volta, a modificare procedimenti, metodologie e strumenti (a volte creandone alcuni appositamente *ex novo*) al fine di raggiungere il risultato finale auspicato[647].

Il primo approccio a un esemplare ligneo dipinto da restaurare, dunque, deve necessariamente essere attuato effettuando indagini diagnostiche preliminari, utili a conoscere l'oggetto nella sua "*totalità storica*" e a "*progettare*" l'opportuno intervento: in tali occasioni gli specialisti adoperano strumenti non invasivi che sfruttano i raggi X oppure quelli ultravioletti o infrarossi, che riescono a individuare porzioni dell'oggetto non visibili a occhio nudo[648]. Nel corso di questa fase preparatoria dell'intervento, gli specialisti cercano di reperire informazioni a carattere storico e documentario sul pezzo da restaurare, al fine di comprendere anche le condizioni ambientali di conservazione della statua precedenti al suo arrivo in laboratorio[649]. Relativamente alle tecniche 'invasive' – considerate tali in quanto operano mediante microprelievi di materiale – la loro applicazione è utile per condurre analisi chimico-stratigrafiche sui campioni asportati, per appurare la cronologia del manufatto (mediante la radiodatazione al ^{14}C e la dendrocronologia[650])

[645] SPERANZA 2007a, p. 11.
[646] *Ibidem*.
[647] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 38; SPERANZA 2007a, p. 11; CANOCCHI, CIATTI, PANDOLFO 2007, p. 17.
[648] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 38; SPERANZA 2007a, p. 12; ARRIGHETTI, BONOMI 2007, pp. 35-39; FALCUCCI 2011, pp. 53, 55, 57-58, ricorda che l'esame ai raggi X è funzionale a comprendere anche la direzione delle fibre del legno: questa informazione è utile per capire se la scultura si orienti esattamente lungo l'asse del tronco, in modo da sfruttarne appieno l'estensione; BRACCI, SACCHI 2011; MACCHIONI 2012, p. 265; MERCIER 2019, pp. 7-11.
[649] SPERANZA 2007a, p. 12; ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 28, ricordano che tali operazioni sono funzionali a valutare il grado di umidità assorbita dal legno.
[650] PERUSINI 1994, pp. 206-207; FALCUCCI 2011, pp. 56-57.

e, in ultimo, per comprendere la natura, l'estensione e la qualità dei palinsesti policromi[651]. A tal riguardo, non sempre è possibile riportare alla luce la pellicola pittorica originaria, dal momento che, essendo la più antica, solitamente è quella più compromessa. In tal senso, i restauratori sono chiamati anche a decidere, in base allo stato di questa superficie, se intervenire al fine di eliminare tutte le sovrapposizioni oppure se 'bloccare' l'operazione e, dunque, mantenere visibile "*l'aspetto che l'opera ha assunto nel tempo*"[652]. Tale situazione è testimoniata in Puglia, per esempio, dalla scultura della Vergine Patrona della Cattedrale di Lucera: sebbene le analisi condotte nel 2012 abbiano appurato che l'incarnato originario fosse roseo, il simulacro si mostra attualmente nella sua versione 'bruna', frutto di una superfetazione di epoca moderna[653].

Per la rimozione delle ridipinture si procede mediante la tecnica dell'assottigliamento con bisturi oppure con metodi alternativi di pulitura, come test di solubilità che valutano la capacità solvente delle sostanze impiegate, che tra l'altro devono 'dialogare' con le diverse 'età' degli strati e dei materiali adoperati[654]. L'asportazione degli strati policromi, inoltre, può far luce anche sulla qualità dell'intaglio, che, in alcuni casi non si limita a essere un semplice abbozzo, ma risulta di elevata qualità, nonché sulle specie legnose utilizzate[655].

In presenza di manufatti frammentari, i restauratori possono optare per interventi di integrazione: nel caso di supplementi di grandi dimensioni si ricorre alla tassellatura, che viene effettuata con più moduli lignei incollati fra loro e opportunamente sagomati in modo da rispondere a quattro principi fondamentali: compatibilità del materiale ricostruttivo rispetto a quello

[651] BARACCHINI 2004, p. 407; SPERANZA 2007a, p. 12; FALCUCCI 2011, p. 55; BRACCI, SACCHI 2011.
[652] SPERANZA 2007a, p. 14; CANOCCHI, CIATTI, PANDOLFO 2007, p. 18; ROSARIO, MAZZONI, PASSERI, VENTURI 2007, p. 46.
[653] CALÒ MARIANI 2012, pp. 40-41; VAN DER WERF, LAVIANO, SABBATINI 2012, p. 51.
[654] SPERANZA 2007a, p. 15; ROSARIO, MAZZONI, PASSERI, VENTURI 2007, p. 45.
[655] UZIELLI 1994; SPERANZA 2007a, p. 18; MACCHIONI, LAZZERI, SOZZI 2011; MACCHIONI 2013; MERCIER 2019, pp. 14-15.

originario; minimo intervento possibile; stabilità strutturale dell'integrazione; reversibilità[656]. Per quanto concerne il contesto pugliese, oggetto di estese integrazioni è stata la Madonna con Bambino della Strada, attualmente custodita all'interno del Museo Diocesano di San Severo: in tarda epoca moderna quest'opera venne completamente inglobata in una scultura in cartapesta, per la quale funse da 'scheletro' di supporto (l'inserimento nel rivestimento comportò la resecatura di entrambi gli avambracci della Vergine); solamente nel 1994 il manufatto medievale è stato estratto dall'involucro e ripristinato con cospicue aggiunte, che sebbene siano state realizzate nell'ottica di un restauro 'in stile', sono facilmente riconoscibili grazie a una *texture* reticolata incisa[657]. Ulteriori operazioni che, eventualmente, si possono effettuare sono relative alla disinfestazione del legno, qualora attaccato da batteri o insetti xilofagi: questi interventi devono essere condotti con biocidi a presidio liquido e, soprattutto, considerando la permeabilità delle specie legnose su cui si agisce[658].

II.3.5. *Considerazioni finali*

La situazione descritta relativamente alla conoscenza della materia legnosa, delle tecniche mediante cui essa viene predisposta per accogliere le componenti cromatiche e degli opportuni interventi più o meno recenti eseguiti sui manufatti, fotografa un quadro ideale, nel quale le informazioni generali sono state estrapolate da specifici contesti indaganti una casistica di manufatti lignei, solitamente a carattere locale/regionale: come già ampiamente ricordato, negli ultimi decenni sono state le occasioni di giornate di studio, convegni e, soprattutto, mostre sul tema che hanno garantito l'approfondimento delle conoscenze sulla statuaria lignea medievale, non

[656] FORNI 1998; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 38; SPERANZA 2007a, p. 18; EADEM 2007b, p. 11; CASTELLI, GIGLI, LALLI *et alii* 2007, p. 129.
[657] *Guida al Museo Diocesano* 2001, p. 42.
[658] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 34 ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 28; ROSARIO, CANOCCHI 2007, p. 57; MACCHIONI, LAZZERI, SOZZI 2011; MACCHIONI 2013.

soltanto dal punto di vista iconografico e stilistico, ma anche da quello tecnico-esecutivo e dei materiali. D'altro canto, non esiste una effettiva manualistica di riferimento per la 'tecnologia del legno' e rari sono anche i centri di formazione istituzionali per specialisti del settore[659].

Come ben si comprende dallo stato dell'arte sulla scultura lignea dipinta della Puglia medievale, la totale mancanza di occasioni espositive e, dunque, il contestuale studio analitico di questo patrimonio regionale, determina una profonda lacuna circa la cognizione di questa produzione *in loco*; a poco sono serviti i contributi sul tema che, come già ribadito, appaiono spesso avulsi tra loro e, pertanto, non cooperano a comporre un *puzzle* unitario sull'argomento. In virtù, inoltre, di una più radicata propensione verso l'elemento cultuale che denota questa classe di oggetti nelle regioni del Meridione italico è possibile affermare, con le parole di P. Venturoli che "*in media una scultura lignea dell'Italia meridionale ha subito molti più interventi di una coeva* […] *dell'Italia settentrionale*"[660]; manipolazioni concernenti la plastica, la policromia e anche l'adduzione di elementi 'estranei', come per esempio preziose vesti oppure occhi vitrei in sostituzione di quelli dipinti, la cui inserzione ha comportato un'alterazione dei connotati fisionomici delle figure[661].

A questo panorama già di per sé complesso, si aggiunga, inoltre, la difficoltà nel reperimento di ulteriori informazioni: alle volte l'assenza di risposte da parte degli enti e delle organizzazioni deputate alla tutela, alla valorizzazione e alla conservazione di materiale documentario oppure la difficoltà nel poter accedere a questi luoghi del sapere da un punto di vista fisico e burocratico, indubbiamente inficiano l'andamento della ricerca. Inoltre, a fronte di sopralluoghi effettuati – anch'essi con molteplici difficoltà logicistiche – in chiese, musei e collezioni private che custodiscono i simulacri lignei in esame – strutture di non sempre facile accesso poiché sovente

[659] ARRIGHETTI, BONOMI 2007, p. 25; SPERANZA 2007b, pp. 7-10.
[660] VENTUROLI 2007, p. 43; SPERANZA 2007b, p. 7.
[661] VENTUROLI 2007, p. 43.

chiuse al pubblico – è raro, ma prezioso quanto accade, imbattersi nella disponibilità dei soggetti che gestiscono tali luoghi (siano costoro membri del clero o del secolo) a condividere materiale utile ai fini dell'avanzamento delle indagini. Ci si trova, pertanto, incolpevolmente impossibilitati nel fornire un quadro generale della statuaria lignea dipinta medievale della regione pugliese a causa di una mancanza di dialogo tra società civile e Università e, soprattutto, di una maggiore 'apertura' verso la categoria degli storici locali rispetto a quella degli accademici (soprattutto se di giovane età), in un generale clima di sfiducia che accompagna sia chi deve condurre la ricerca e sia chi dovrebbe favorirne il prosieguo. Gli studiosi del luogo, difatti, sembrano facilitati (rispetto ai ricercatori del settore storico-artistico nello specifico) nell'accesso a fonti d'archivio di qualsiasi genere, nonché nella visione degli stessi manufatti (anch'essa in molti casi difficoltosa), in virtù del loro essere 'del posto' e, dunque, del loro bagaglio di conoscenze, parentele e amicizie di ogni ordine e grado che sembra essere un legittimo *passepartout*.

Tornando agli interventi restaurativi, per onestà intellettuale si ammette che qualora si fosse in possesso della maggior parte delle relazioni prodotte e allorquando queste fossero esaustive su tutti i fronti, si potrebbe certamente concretare una mappatura delle specie legnose adoperate per ciascun esemplare del *corpus* in questione e definire una cronologia delle opere note, maggiormente circoscritta per ogni singolo esemplare rispetto a quella che si ricava sfruttando esclusivamente lo strumento del confronto stilistico; elementi questi che si configurerebbero come ulteriori importanti tasselli utili per ricostruire l'organicità dell'argomento. Da questa digressione si comprende che, purtroppo, la situazione è lungi dall'essere idilliaca: quando pervenuta, la documentazione relativa ai restauri non è sempre esauriente e si limita solamente a registrare gli interventi effettuati senza approfondire aspetti, quali quello il riconoscimento dei materiali originari impiegati o l'individuazione di cronologie specifiche.

Apparato iconografico



Fig. 1. Conques, chiesa di *Sainte-Foy*, statua-reliquiario, particolare.

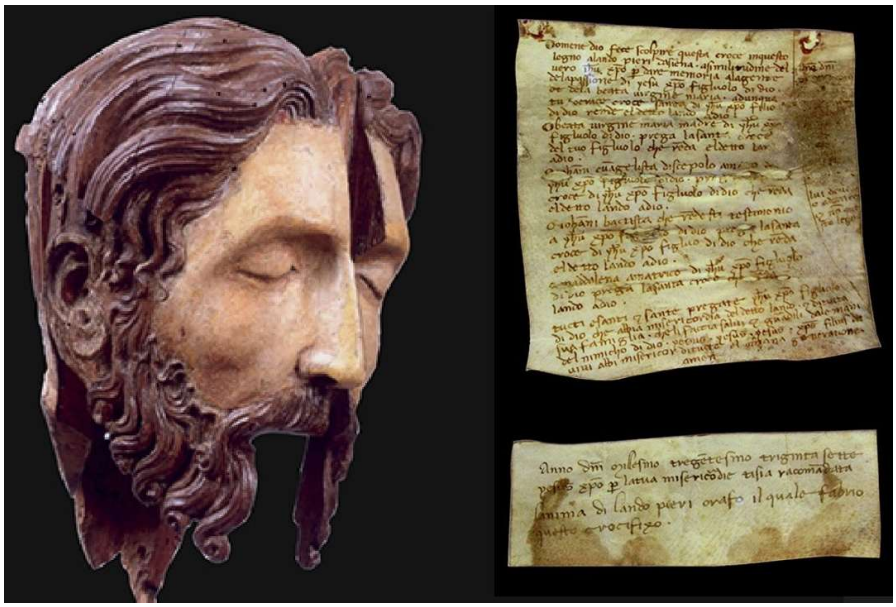


Fig. 2. Siena, Basilica dell'Osservanza, Museo Aurelio Castelli, Lando di Pietro, Crocifisso ligneo, testa; cartiglio, particolare.



Fig. 3. Lucca, Cattedrale di San Martino, Volto Santo.

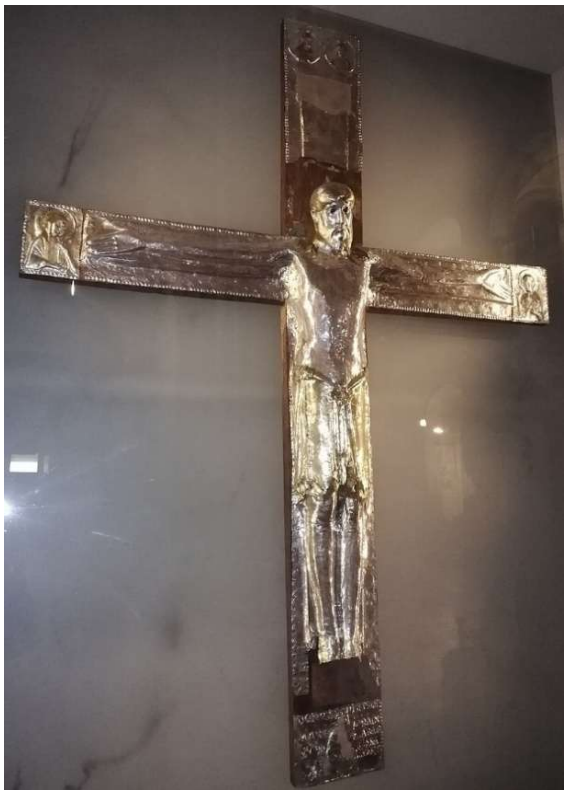


Fig. 4. Pavia, chiesa di San Michele, Crocifisso della badessa Raingarda.



Fig. 5. Vercelli, Cattedrale di Sant'Eusebio, Crocifisso, particolare.

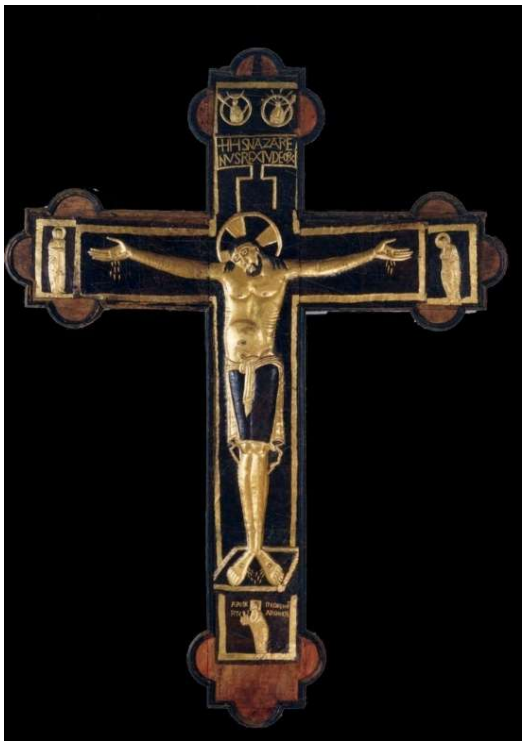


Fig. 6. Milano, Grande Museo del Duomo, Crocifisso di Ariberto.

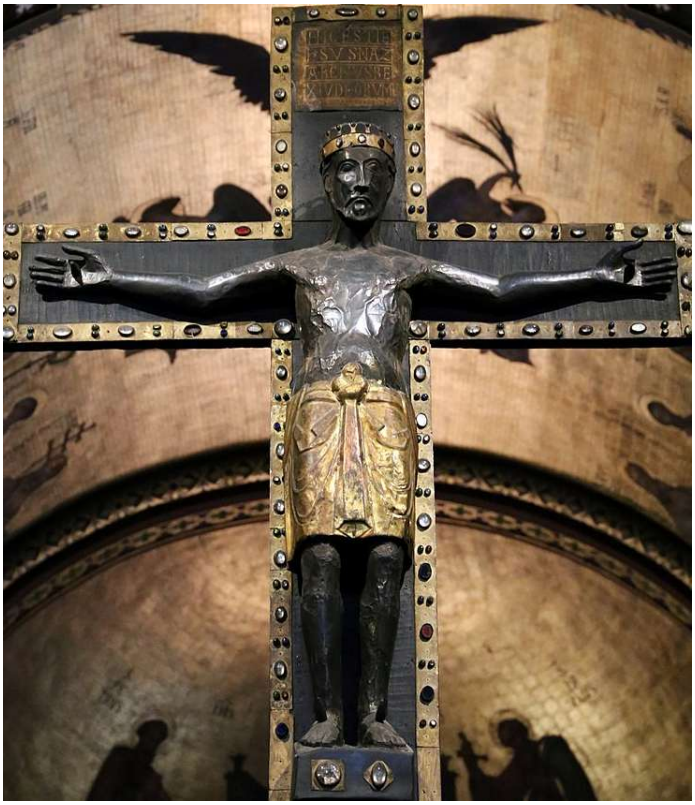


Fig. 7. Casale Monferrato, Duomo di Sant'Evasio, Crocifisso.



Fig. 8. Monopoli, Museo Diocesano, stauroteca.



Fig. 9. Troia, Museo del Tesoro, *Exultet* III, Crocifissione, particolare.



Fig. 10. Isole Tremiti, Isola di San Nicola, Abbazia di Santa Maria a Mare, croce dipinta.



Fig. 11. Monte Sant'Angelo, Battistero di San Giovanni *in Tumba*, bassorilievo.



Fig. 12. Monopoli, Museo di Romualdo, bassorilievo, particolare.



Fig. 13. Canosa, Museo dei Vescovi, Crocifisso.



Fig. 14. Bitonto, Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Valentino, portale meridionale, lunetta, Crocifisso.

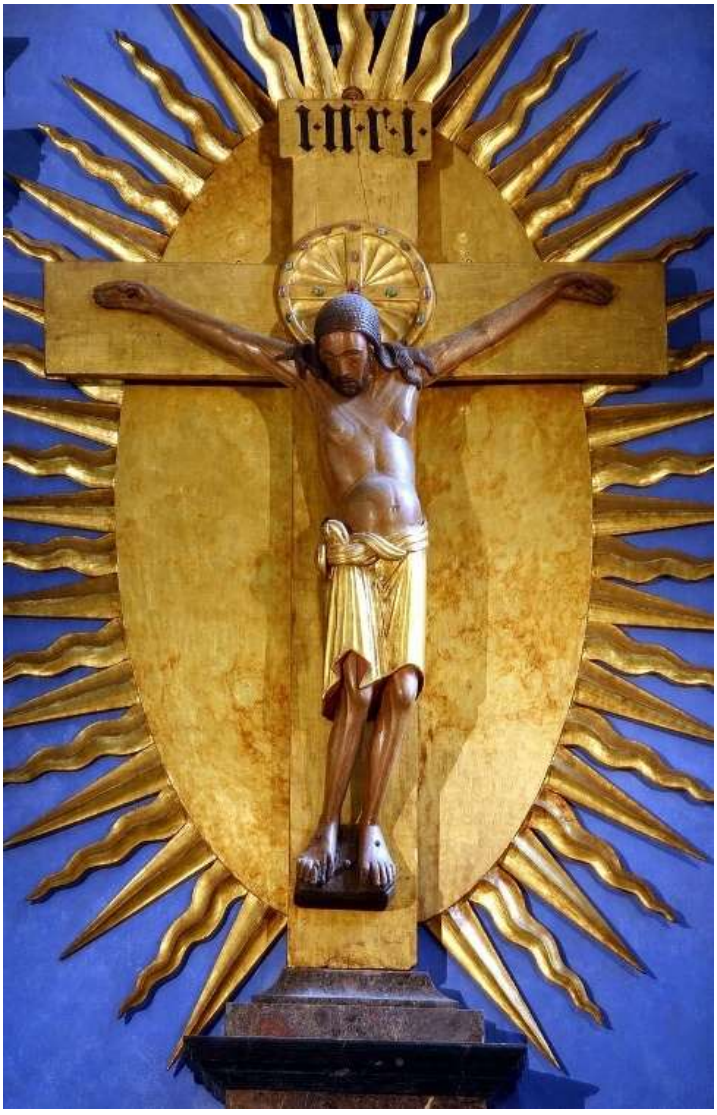


Fig. 15. Köln, Duomo, *Gerokreuz*.



Fig. 16. Köln, chiesa di *Sankt-Maria im Kapitol*, Crocifisso.



Fig. 17. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, Giovanni Pisano, pulpito, Crocifissione, particolare.



Fig. 18. Essen, Tesoro della Cattedrale, Madonna con Bambino.



Fig. 19. Berlino, *Bode Museum*, Prete Martino, Madonna con Bambino.



Fig. 20. Trani, Museo Diocesano, altarolo.

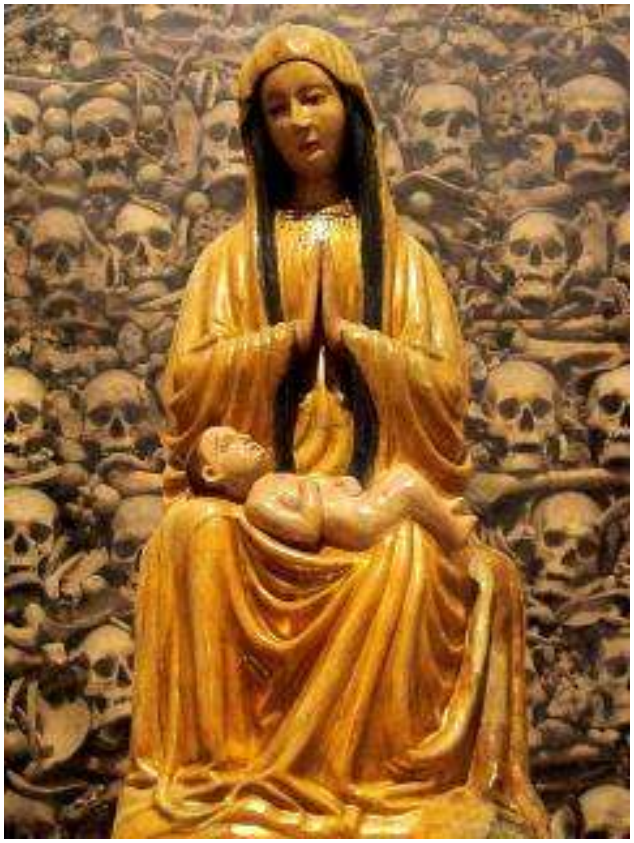


Fig. 21. Otranto, Cattedrale di Santa Maria Annunziata, cappella dei Santi Martiri, Madonna con Bambino.



Fig. 22. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (già in Bugnara, chiesa della Madonna della Neve), Madonna con Bambino 'delle Concanelle'.

CAPITOLO III

Esposizione, impieghi e fruizione della statuaria lignea medievale

III.1. *Lo spazio-chiesa. La localizzazione e l'azione catalizzante dei simulacri*

La statuaria di epoca medievale è "*pubblica*"[662]. Con questa definizione si intende porre l'accento sulla componente funzionale che denota questa manifattura e su come tale peculiarità abbia influenzato *in primis* la sua stessa genesi e successivamente la sua evoluzione nel corso dei secoli[663]. I prodotti artistici dell'Evo Medio, tra cui si annoverano i simulacri lignei tridimensionali dipinti, sono stati ideati e messi in opera con finalità di tipo pratico; il loro utilizzo, coniugato con i procedimenti tecnici sfruttati per la loro realizzazione – che sortiscono, a loro volta, un effetto estetico – accorda a questi oggetti capacità comunicative[664], facendo sì che essi veicolino specifici messaggi, di chiara interpretazione per i fedeli fruitori, strettamente connessi con la loro dislocazione all'interno e/o all'esterno dei templi cristiani[665]. A regolamentare l'allestimento di quello che si definisce spazio-chiesa – un ambiente i cui *limites* coincidono fisicamente con i muri d'ambito dell'edificio, ma al contempo estremamente mutevole nel suo aspetto quotidiano – concorrono diversi fattori: tra questi un ruolo di primo piano è rivestito dalle necessità di ordine

[662] *Custode dell'immagine* 1987, p. 9; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 12; JUNG 2010, p. 215.
[663] BELTING 1986, pp. 3, 11, 13; *Custode dell'immagine* 1987, p. 9; BACCI 1995a, p. 31; PIVA 2006a, p. 10; D'OVIDIO 2018a, p. 115; IDEM 2019, p. 141.
[664] BELTING 1986, p. 21; BACCI 2000, pp. 13, 15-17, 90-93; IDEM 2003a, p. 32; PIVA 2006a, p. 10; GUERZI 2014, p. 373; KARGÈRE, MARINCOLA 2014, p. 12.
[665] PALAZZO 2000, pp. 150-176; BACCI 2003a, *passim*; PIVA 2006a, p. 10; RAGNHILD 2019, p. 8.

liturgico e spirituale, che nel corso dei secoli hanno determinato quella che E. Palazzo ha definito "*topographie liturgique*"[666].

L'edificio di culto medievale, pertanto, può essere concepito come un "*prodotto collettivo*", orchestrato sulla base delle convergenze delle esigenze di committenti, maestranze e comunità dei devoti, nonché come un 'contenitore' di una miriade di oggetti funzionali[667]. Tra questi si annoverano i simulacri lignei dipinti tridimensionali: nell'economia della predisposizione della suppellettile all'interno del tempio, questi manufatti godono di una propria 'libertà di movimento', in quanto abitano il medesimo spazio occupato dai fedeli e da costoro vengono percepiti come "*edifici in forma umana*"[668], poiché la loro possanza statuaria si configura come una *summa* tra la propensione propriamente costruttiva dell'architettura quella imitativa pittorica[669].

La critica è concorde nel ritenere che a partire dallo sviluppo dell'arte romanica i luoghi di culto hanno iniziato ad affollarsi di gruppi scultorei lignei, maggiormente autonomi rispetto alla plastica lapidea 'monumentale' vincolata all'elevato in virtù di prossimità di tipo statico e materico[670]. Tale "*processo di integrazione*" delle attestazioni lignee entro lo spazio-chiesa può considerarsi ultimato intorno alla metà dell'XI secolo (in concomitanza con la definitiva scissione tra il cattolicesimo latino e l'ortodossia orientale), e sortisce l'effetto della genesi di un vero e proprio "*teatro di statue*" che dialoga con l'articolazione degli ambienti interni di chiese, basiliche e cattedrali[671]. A sua volta la "*sacra selva*" che abita tali spazi è organizzata sulla base di una *ratio* gerarchizzante e, pertanto, risulta differentemente accessibile a seconda dello *status* sociale di chi

---

[666] PALAZZO 1998; BACCI 2000, p. 83; IDEM 2003a, p. 3; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 12; PIVA 2006b, p. 143; PHAILIP 2014.
[667] MANSELLI 1983, p. 10; CADEI 2006, pp. 105-112; PIVA 2006b, pp. 141, 143; KESSLER 2023, p. 13.
[668] COLLARETA 2016, p. 18.
[669] PALA 2010b, p. 107; COLLARETA 2016, p. 18.
[670] COLLARETA 2016, p. 16, ricorda che la medesima autonomia pertiene alle icone e distanzia queste ultime dalle decorazioni 'monumentali' realizzate ad affresco o a mosaico.
[671] COLLARETA 1995, pp. 1, 3; BACCI 2000, p. 84, ricorda che nel medesimo periodo si moltiplicano anche i testi in cui si descrive la contemplazione delle effigi come esperienza individuale; BERNARDI 2000, p. 15; FUSARI 2004, pp. 24-25; PHAILIP 2014; D'OVIDIO 2018a, p. 116.

vi si approccia: la separazione spaziale si mette in atto mediante diversi tipi di barriere, cortine e recinzioni, utili a celare le zone più sacre e a preservare, in tal modo, 'l'impenetrabilità' del mistero divino, rievocato e 'ri-attuato' quotidianamente durante le celebrazioni[672]. In quest'ottica le molteplici tipologie di arredo liturgico sono funzionali a "*marcare i punti più significativi*" dello spazio-chiesa, catalizzando gli sguardi dei fedeli: nello specifico, i simulacri lignei tridimensionali dipinti sovente vengono collocati proprio in prossimità o al di sopra di queste strutture divisorie (quali cancelli, transenne, tramezzi, iconostasi, pontili) oppure possono essere alloggiati nei pressi degli altari o, ancora, issati su apposite mensole lungo le pareti ed entro nicchie sontuosamente addobbate[673].

Tali dislocazioni vengono condizionate non soltanto dalle dimensioni degli esemplari, ma anche dai soggetti rappresentati e, pertanto, sono funzionali a veicolare determinati messaggi di natura spirituale: è noto e ormai ampiamente condiviso dalla critica l'alloggiamento degli esemplari di grandi dimensioni ritraenti il *Christus triumphans* (tunicato o abbigliato solamente con il *colobium*) al di sopra dell'altare maggiore o di quello specificatamente votato ai culti della Croce e del Santissimo Sacramento, oppure la sua sospensione dall'arco trionfale o, in alternativa, in corrispondenza della linea di separazione tra il presbiterio e le navate[674]. Questa localizzazione 'centrale' nel contesto dello spazio liturgico risulta attestata già nei primi secoli del Medioevo, momento in cui queste attestazioni iniziano a essere adoperate in qualità di strumenti devozionali, in quanto si configurano quale supporto visivo per la celebrazione eucaristica e catalizzatori dello sguardo dei fedeli, consentendo loro di visualizzare – e di comprendere – il rituale del 'memoriale'

[672] DEMARCHI 1977; BACCI 2000, pp. 83, 100-104; IDEM 2003a, pp. 25-31; COOPER 2006, p. 51; D'OVIDIO 2018a, p. 116; MASSACESI 2019, p. 53; GLODT 2023.
[673] BACCI 1995a, p. 32; BACCI 2003a, pp. 32-34; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 12; CADEI 2006, pp. 113-114; MASSACESI 2020.
[674] PAOLETTI 1992, p. 88; BACCI 1995a, p. 35; IDEM 2000, pp. 100, 106-107; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 12; CHAZELLE 2005, p. 72; BINO 2008, p. 126; QUINTAVALLE 2012, p. 116; D'OVIDIO 2014, p. 745; IDEM 2018a, p. 116; IDEM 2019, p. 143; MEDICA 2019, p. 36; MASSACESI 2019.

della morte e della Resurrezione di Cristo[675]. Tale ubicazione, peraltro, trova corrispondenza nelle fonti letterarie coeve: si pensi alla "Summa de Ecclesiasticis Officiis" di I. Beleth, redatta nel 1162, in cui l'autore elenca le tre tipologie di immagini cristologiche pertinenti all'arredo liturgico dell'altare: quella "residens in throno", quella "pendens in crucis patibulo" e quella "residens in matris gremio"[676]; con molta probabilità l'ordine con cui queste vengono citate nel testo corrisponde alla modalità di percezione dei riguardanti, ovvero in successione inversa rispetto allo svolgimento cronologico della narrazione biblica[677].

L'ubicazione nei pressi o al di sopra della sacra mensa è, inoltre, connessa con la già menzionata funzione di reliquiario, che originariamente connotava questa tipologia di oggetti e ne giustificava la loro natura scultorea lignea[678]. Lo stesso posizionamento dell'altare in asse o in diretta prossimità con la *confessio* entro cui si custodivano i frammenti venerabili esplicita la stretta connessione tra questo elemento dell'arredo liturgico e la componente reliquiale, così come la prassi della sua consacrazione era solitamente vincolata alla *depositio* di santi resti[679]. Se agli albori della Cristianità il piano d'appoggio dell'altare viene approntato con preziosi corredi tessili e con calici e patene, in seguito alla riforma gregoriana – dunque, allo spostamento del celebrante dinanzi alla mensa e di spalle all'assemblea – questo inizia a essere attorniato e ornato da dossali, polittici e *antependia*[680]; a partire dall'epoca carolingia, inoltre, si era già registrato un progressivo aumento delle dimensioni e dell'impatto che sia l'altare sia i contenitori reliquiari sortivano all'interno dello spazio-chiesa: il primo inizia a essere segnalato in maniera monumentale dalla presenza del ciborio

[675] BACCI 2000, p. 105; D'OVIDIO 2014, p. 745.
[676] BELETH 1976, p. 155; BACCI 2000, pp. 101, 105-106.
[677] D'OVIDIO 2014, p. 761 nota 14.
[678] ELBERN 1998; BINO 2008, p. 125; KRŒSEN 2008, pp. 45-46; IDEM 2009, pp. 42-48; ESPAÑOL BERTRAN 2009, p. 20; LE POGAM 2009; SUREDA I JUBANY 2013, p. 40; *Organiser l'espace sacré* 2014, pp. 19-35.
[679] WICKHAM 1977, p. 43; EMMINGHAUS, ZANINI 1991; ELBERN 1998; *Mises en scène* 2008; LUCHERINI 2018, p. 8.
[680] LUPINACCI 1996; BIFFI 1997, p. 14, ricorda che le riforme monastiche di X e XI secolo accentuano anche "*l'orientamento verso l'umanità di Cristo e la sua Passione*"; BACCI 2000, pp. 113-115; CANTARELLA 2001, pp. 43-50; CAPITANI 2002; COLLARETA 2003, p. 309; CAILLET 2006; PACE 2007; VALENTI 2012; RAGNHILD 2019, p. 6.

e i secondi diventano talmente imponenti da alterare la conformazione stessa delle mense e degli ambienti del tempio[681].

A configurarsi come *custodes* non sono solamente le grandi *châsses* di impianto architettonico[682], ma anche i manufatti antropomorfi, ritraenti i diversi soggetti divini[683]. Relativamente agli esemplari raffiguranti la Vergine con il Bambino, è bene precisare che la loro localizzazione al di sopra o in vicinanza dell'altare potrebbe derivare direttamente da quella del già citato prototipo di Clermont-Ferrand, che era issato su una "columna" di marmo e diaspro e posto "retro autem altarem", così come ricordato nelle fonti che narrano il sogno dell'abate Roberto (1000 ca.-1067)[684]. È interessante notare, inoltre, che in alcuni casi la mensa a cui sono contigue queste attestazioni non coincida con l'altare maggiore dell'edificio *sub divo*, bensì con quello della cripta: tali erano, per esempio, le ubicazioni ricordate da Ugo di Poitiers per la Madonna con il Bambino di Vézelay e da Bernardo d'Angers per la *Sainte-Foy* di Conques[685]. Anche alle sculture ritraenti santi era assegnata una consimile collocazione: nel X secolo si ricorda che l'aureo san Marziale, realizzato intorno al 952 dal *magister Gauzbert*, fosse 'assiso' presso l'altare principale dell'omonima abazia di Limoges[686].

La rilevanza di queste considerazioni, tuttavia, viene 'arginata' da due riflessioni: *in primis* che quella nei pressi dell'altare poteva non essere l'unica localizzazione di questi simulacri, in quanto la loro facile mobilità implicava che questi non fossero costantemente esposti in tali eminenti posizioni, ma che, al contrario, vi venissero collocati solamente in determinati momenti del calendario liturgico (che solitamente coincidevano con le festività dedicate all'entità divina

[681] EMMINGHAUS, ZANINI 1991; ELBERN 1998; BACCI 2000, pp. 83, 100; CHAZELLE 2005; COLLARETA 2003, p. 309.
[682] COLLARETA 2003, p. 309.
[683] FORSYTH 1972, p. 39; GAUTHIER 1993, p. 95; SUREDA I JUBANY 2013, p. 40.
[684] FORSYTH 1972, p. 39; GAUTHIER 1993, p. 95; GOULLET, LOGNA-PRAT, 1996, p. 390; SUREDA I JUBANY 2013, p. 41.
[685] FORSYTH 1972, p. 39; CURZI 2005a, p. 130; *Contextualizing Conques* 2023.
[686] GAILLARD, GAUTHIER, BALSAN 1963, p. 107; FORSYTH 1972, p. 39.

'impersonata' da queste sculture); per un puro fattore di 'praticità', inoltre, si potrebbe ipotizzare che queste immagini venissero allontanate dall'altare maggiore nel corso delle celebrazioni quotidiane e che, quindi, questo fungesse da 'spazio espositivo' solamente quando non fosse *in fieri* il rito della messa. A tal riguardo, è interessante la testimonianza di alcune miniature delle "*Cantigas de Santa Maria*" – il codice tardo-duecentesco commissionato da Alfonso X il Saggio (1252-1284) – che mostrano la scultura mariana al di sopra dell'altare nelle scene di singoli fedeli ritratti in preghiera, ma non in quelle collettive in cui si sta officiando, nelle quali sulla mensa sono posizionati croci stazionali e candelieri[687] (figg. 1-2).

La seconda osservazione è di tipo semantico: il termine 'altare' nel Medioevo comprendeva una casistica di oggetti molto più ampia rispetto al suo significato attuale, che si riferisce esclusivamente alla mensa: oltre a quelli inamovibili, con questo vocabolo si alludeva anche a manufatti dal carattere portatile, che occasionalmente potevano fungere da sostituti temporanei delle mense monumentali[688]. Ideati come tabernacoli richiudibili, questi oggetti – alle volte matericamente compositi – sono costituiti da un corpo centrale, ospitante una figura a tutto tondo assisa in trono oppure stante al di sotto di un ciborio, a cui sono connesse valve laterali cernierate; queste ultime accolgono scene relative ai *Bioi* dei personaggi principali, dipinte, incise a bassorilievo oppure costruite mediante micro-sculture tridimensionali inquadrate entro cornici architettoniche[689]. Per quanto concerne i manufatti lignei afferenti a questa classe di oggetti, la critica ha evidenziato il ruolo svolto dalla componente policroma, che mette in dialogo la scultura

[687] GUERRERO LOVILLO 1987; NELSON 1987; NAVONI 1997, p. 34, ricorda che l'evoluzione funzionale della croce ha attraversato almeno tre fasi: *in primis* si annovera la croce 'pensile' sospesa al di sopra dell'altare; successivamente si passa a quella 'astile' che poteva essere o processionale o stazionale; in ultimo si giunge all'uso della *crux pediculata*, issata cioè su una base e grazie a questa montata direttamente sull'altare; GREENIA 1993; KELLER, GRANT CASH 1998; BACCI 2000, p. 127; RAMOS RUBIO 2008; GARCÍA AVILÉS 2009, pp. 32-35; COLANTUONO 2012; SUREDA I JUBANY 2013, p. 41; CAPOZZA, PERICOLI 2014; KENNEDY 2015; FERREIRA 2016; NEGRI 2021.
[688] FRINTA 1967; LAPAIRE 1969; EMMINGHAUS, ZANINI 1991; LASKO 1991; GARDNER 1994; VAN DER PLOEG 1996; DI BERARDO 1998; PISONI 2000; VAN DER PLOEG 2002; SCHMIDT 2002; IDEM 2008; TOMEI 2011; VALENTI 2012; KROESEN 2014; *The Saint Enshrined* 2020.
[689] PISONI 2000.

tridimensionale centrale con le scene narrative disposte sui pannelli laterali[690]. Dovendo fare necessariamente i conti con il fenomeno delle dispersioni – la cui incidenza sui casi di scultura lignea medievale è certamente maggiore rispetto a quella che riguarda esemplari in *media* diversi, si potrebbe considerare l'ipotesi che le statue tridimensionali potessero fungere da elemento centrale di composizioni più articolate, indistintamente denotate nel Medioevo come 'altari'[691]. La regione adriatica vanta un unico esemplare afferente a tale categoria di manufatti: si tratta del già annoverato altarolo di Trani, un oggetto composito realizzato in ebano e in avorio, commissionato nel 1277 da Carlo I d'Angiò per la morte del figlio Filippo e affidato a una bottega di corte parigina affinché fungesse come provvisorio riferimento visivo per i fedeli e, soprattutto, funzionale per i due cappellani della Cattedrale cittadina, incaricati di svolgere il divino ufficio quotidiano e di pregare per la morte improvvisa e prematura del principe secondogenito[692].

Tornando ai simulacri lignei, esistono casi in cui è la stessa scultura tridimensionale ad assolvere il ruolo di 'tabernacolo', nell'ambito di quella che viene definita 'tecnologia religiosa', ovvero un sistema di competenze ed *escamotages* messi in campo per raggiungere un determinato fine di tipo spirituale[693]: si pensi, per esempio, alla tipologia della *Shrine Madonna* (o *Schreinmadonna*; fig. 3), manufatti lignei che esternamente ritraggono la Vergine in trono con il Bambino, ma che una volta aperti si trasformano in trittici che svelano agli occhi dei fedeli un intero 'universo' di rappresentazioni, composto di scene dipinte o intagliate a bassorilievo e relative a episodi biblici, mariani, cristologici o devozionali. In alcuni casi, il copro centrale interno ospita addirittura ulteriori sculture tridimensionali, raffiguranti il Trono di Grazia. Diffusi nella compagine europea settentrionale a partire dagli albori del XIV secolo, questi simulacri

[690] DELPRIORI 2014.
[691] DELPRIORI 2014; D'OVIDIO 2018a, p. 116.
[692] MIGNOZZI 2012, pp. 283-285; IDEM 2013, pp. 88-145; IDEM 2022.
[693] SCHERFF 2023, pp. 69-99.

tecnologicamente articolati rinnovano la funzione di *custos* delle sculture-reliquiario altomedievali, sostituendo al frammento sacro la rivelazione figurata del dogma trinitario, che a sua volta si connette con il mistero della verginità di Maria e dell'Incarnazione – che alcuni testi coevi semplificavano ricorrendo alla metafora della Madre di Dio paragonata a una porta chiusa attraversata esclusivamente da Cristo, sotto forma di Spirito Santo[694].

Si avrà modo di tornare a riflettere nuovamente su questi temi, in apposite sezioni in cui si indagherà l'utilizzo di questi strumenti devozionali connesso con la letteratura mistica e le pratiche predicative degli Ordini mendicanti, nonché il loro impiego nell'ambito di celebrazioni dal carattere para-liturgico. Tornando ora a focalizzarci sulle possibili dislocazioni all'interno dell'edificio sacro di questi simulacri, è interessante rilevare come quelli a soggetto virgineo o quelli ritraenti santi potessero essere collocati anche nelle immediate vicinanze dell'ingresso al tempio, in modo da invogliare chi vi entrava a deporre prontamente un'oblazione[695]. Indipendentemente dalle diversificate e mutevoli localizzazioni entro lo spazio-chiesa, quello che emerge da queste riflessioni è il ruolo di 'catalizzatore' giocato da queste sculture[696], capaci di attirare a sé sguardi, preghiere, offerte (sotto forma di *ex voto*, donazioni di denaro, cera oppure olio), nell'ambito di un circuito infinito di *do ut des*, che sottende una concezione quasi 'commerciale' del rapporto con il sacro[697] – di cui beneficiava sia lo spazio fisico della chiesa e la comunità degli ecclesiastici che lo abitava e lo gestiva e sia i flussi di pellegrini che vi giungevano.

Sebbene avvertita come un fenomeno collettivo, la pratica del cammino di fede può essere anche intesa come un percorso che il singolo affronta nella speranza, una volta giunto *in loco*, di

[694] GAUTHIER 1993, pp. 100, 117-127; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2012, pp. 495-497; PINKUS 2012; GERTSMAN 2015; SCHERFF 2023, pp. 69-70; KUBARTOVÁ POLÁČKOVÁ 2023, pp. 36-37.
[695] BACCI 2000, p. 127, ricorda anche che in questa collocazione potevano rintracciarsi le *Majestad* di Cristo nelle chiese della Catalogna medievale; IDEM 2003a, pp. 14-15.
[696] BACCI 1995a, p. 32; IDEM 2000, p. 105; D'OVIDIO 2017a, p. 129.
[697] BACCI 2000, pp. 147-160, 302-308.

espiare i propri peccati e di redimere la propria anima[698]: in tal senso anche la prassi del pellegrinaggio si potrebbe inserire nell'ambito di quella 'privatizzazione' del sacro che, come già anticipato, verte sul rapporto tra il devoto e l'entità divina (la cui essenza è più facilmente avvertibile quando tale relazione ha luogo alla presenza di un manufatto afferente alla classe di quelli in esame). A partire dal XIII secolo, il fenomeno dell'itinerario di fede fu incentivato, da un lato, dalla 'moltiplicazione' delle personalità sante a cui rivolgere le proprie preghiere e, dall'altro, dalla diffusione di malattie endemiche che costantemente mettevano a rischio la sopravvivenza umana[699]. Questa precaria situazione sociale ebbe come conseguenza, *in primis*, la diversificazione delle facoltà taumaturgiche di ciascun individuo sacro (di modo che a seconda del male patito si potesse chiamare in soccorso il santo 'più adatto' a combatterlo; secondariamente si verificò la nascita delle confraternite – organismi di stampo secolare con fini assistenziali, che operavano in accordo con gli Ordini mendicanti (il cui intento, non a caso, era quello di favorire l'avvicinamento del laicato alle pratiche religiose)[700]. Pur non perdendo la sua dimensione pubblica, nell'ambito di questa 'circoscrizione' confidenziale del rapporto tra devoto e santità si registra una dislocazione della statuaria lignea in ambienti maggiormente 'appartati' dello spazio-chiesa, ora in prossimità dei sostegni delle campate, ora entro altari e cappelle laterali o, per l'appunto, private: queste ultime, disponendosi solitamente in corrispondenza dei muri d'ambito degli edifici di culto, concorrono anche a modificare l'approccio visivo dei fedeli nei confronti dell'architettura, che non viene più percepita in maniera esclusivamente longitudinale (con il fulcro coincidente con l'altare maggiore e le immagini lignee esibite nell'area presbiteriale), ma si apre a ventaglio, abbracciando

[698] ERICKSON 1982, pp. 88-89; RAGNHILD 2019, p. 3.
[699] ERICKSON 1982, p. 70; BACCI 1995a, p. 35; IDEM 2000, pp. 24, 134, 292-302; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 21.
[700] DEMARCHI 1977, p. 301, ritiene che "*l'emergenza del teatro nella liturgia medievale*" abbia avuto "*intenzioni esplicitamente secolarizzanti*"; ERICKSON 1982, pp. 80-85, 90-91; MANSELLI 1983, p. 29; BACCI 1995a, p. 35; GAFFURI 1998; RUSCONI 2001, pp. 214-219; ANDENNA 2005, p. 22.

anche le porzioni 'periferiche' del tempio[701]. Il fenomeno della privatizzazione devozionale – che determina la moltiplicazione dei culti e delle immagini e a cui corrisponde una pluralità di 'punti di fuga' spaziali – abbraccia anche quello della diversificazione delle committenze di questi oggetti, non più ad appannaggio esclusivo degli ecclesiastici o delle alte sfere dell'aristocrazia, ma con la maggiore partecipazione dei 'signori' del ceto medio-alto (la cui ingerenza nella produzione di queste sacre effigi contribuisce al loro 'confinamento' entro spazi circoscritti, in cui ne è comunque garantita la visibilità, ma con differenti 'gradi' di accessibilità).

Nonostante al giorno d'oggi risulti difficile immaginare la complessa orchestrazione degli spazi interni dei templi cristiani (a causa delle alterazioni a cui sono andati incontro nel corso dei secoli – alle volte motivate da esigenze liturgiche, come nel caso dell'adeguamento post-tridentino – e delle alte percentuali di dispersioni con cui la statuaria lignea medievale deve necessariamente confrontarsi)[702], è indubbio che tra i vari manufatti componenti la suppellettile liturgica si creasse un "*gioco di rimandi*": gli esemplari monumentali dialogavano con le croci issate al di sopra delle mense e rilucenti alla fiamma delle candele, con i preziosi 'utensili' suntuari, nonché con l'intero 'allestimento' dello spazio-chiesa in cui affreschi, sculture, decorazioni architettoniche, cortine, paliotti, pavimentazioni, mosaici, aperture lucifere erano appositamente e 'teatralmente' orchestrati, contribuendo, insieme a fattori sonori e olfattivi, a riattualizzare il mistero divino[703].

In tal senso è possibile affermare che la celebrazione di cui si faceva esperienza all'interno dello spazio-chiesa fosse totalizzante e multi-percettiva in quanto coinvolgeva tutti i cinque sensi[704]: tra questi, la vista svolgeva un ruolo di primo piano. La presenza degli oggetti devozionali, la cui osservazione per i fedeli era 'lecita' – a fronte di liturgie visivamente inaccessibili, poiché

[701] BACCI 2000, pp. 123-125, 292-302.
[702] CADEI 2006, p. 114; CERVINI 2008, p. 12; SUREDA I JUBANY 2013, p. 40.
[703] BACCI 2003a, pp. 13-38; D'OVIDIO 2014, p. 756; MIGNOZZI 2022.
[704] ERICKSON 1982, p. 91; COLLARETA 2003, p. 313; IDEM 2005.

celate dagli impedimenti sopraccitati – era funzionale ad accentuare ulteriormente la distanza sussistente tra il clero e il secolo, consentendo a quest'ultimo una partecipazione 'indiretta' e semplificata nella visione del simulacro (che sopperiva all'impossibilità di rimirare direttamente il sacerdote e la sua codificata gestualità), ma ugualmente educante proprio poiché chiamava in causa l'utilizzo del senso della vista, che garantiva un celere apprendimento di tipo mnemonico[705].

Le potenzialità dei simulacri – il loro essere 'leggibili' e fungere da "*sostituto della parola scritta*" – sono ben note agli uomini del Medioevo: lo dimostrano, per esempio, alcuni passi delle laudi di Iacopone da Todi (1230 ca.-1306)[706], in cui l'autore esalta la contemplazione visiva delle immagini cristologiche (sebbene egli faccia riferimento al vedere con gli occhi della mente) oppure l'episodio narrato da G. Boccaccio nel suo "*Filocolo*" redatto nel 1336, che riguarda un pagano che contempla un Crocifisso nella Basilica di San Giovanni in Laterano e, in seguito, si converte alla fede cristiana[707]. C. Erickson, nel suo volume "*La visione del Medioevo*", pubblicato per la prima volta in Italia nel 1982, ha affermato che l'uomo medievale coglie "*le verità più profonde* […] *attraverso l'educazione degli occhi*"[708]: l'atto visivo, difatti, è avvertito non come una "*registrazione passiva di esperienza*", ma come un momento altamente formativo e 'creativo'[709], grazie al quale si riesce a percepire non soltanto la realtà 'fisicamente' distinguibile, ma anche un intero sistema di concetti difficilmente comprensibili, tra cui certamente rientrano quelli dal

[705] YATES 1972, pp. 49, 78; ERICKSON 1982, pp. 17-21; MESLIN 1983, pp. 68-69; COLLARETA 1997; BACCI 2000, p. 104; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 19; BACCI 2003a, p. 31, ricorda che l'impossibilità di fare esperienza del momento dell'Eucarestia dipendeva anche dal fatto che la consacrazione avveniva *in secreto*, ossia sottovoce; COLLARETA 2005; FACCHIN 2005, p. 136; GIANNI 2006, p. 118; BINO 2017a, p. 66; NERBANO 2021, p. 298; GLODT 2023.
[706] PÉRCOPO 1886; D'ANCONA 1914; UNDERHILL 1919; *Iacopone e il suo tempo* 1959; CAPITANI 1981; MENESTÒ 1981; *Jacopone da Todi* 1982; ALLEGRI 1988, p. 207; BADINI CONFALONIERI 1993; SUITNER 1999; LUNGHI 2005, p. 153; *Iacopone da Todi* 2006; *La vita e l'opera di Iacopone* 2007; SORIANI INNOCENTI 2007; MALDINA 2008; RELLA 2014; ZACCHETTI 2020; LILLI 2022; GUBBINI 2022, p. 128; ZOCCA 2022, pp. 335-336; *Iacopone da Todi* 2024.
[707] BATTAGLIA RICCI 2000, p. 19; GIANNI 2006, p. 118.
[708] ERICKSON 1982, p. 53.
[709] *Ivi*, p. 21.

profondo valore spirituale[710]. La possibilità di disporre di uno strumento devozionale 'osservabile', indubbiamente, accresce il "*potere della vista*" e incentiva l'apprendimento mnemonico dei fedeli[711]; essendo questo, inoltre, inglobato in un contesto, che come si è detto, è completamente ravvisabile, in virtù della pluralità e della moltiplicazione degli apparati decorativi, si comprende come l'indottrinamento sfrutti la sovra-stimolazione sensoriale a cui è soggetta l'assemblea dei devoti[712].

III.2. *L'esperienza multisensoriale, il 'voyeurismo' medievale e la perspicacia mendicante*

L'insistenza sull'elemento visivo consente di comprendere le motivazioni per cui le sculture lignee dipinte tridimensionali vengano presentate ai devoti con modalità scenico-narrative (oltre che puramente come immagini sacre): a partire dal XIII secolo, tale orchestrazione rispecchia la necessità dell'assemblea di "*vedere quello a cui si deve credere*" per riuscire a partecipare attivamente alle celebrazioni[713]. A seconda dei differenti livelli culturali dei fruitori, peraltro, all'atto dell'osservazione di questi manufatti corrisponde un diverso grado di funzionalità, di tipo rappresentativo, simbolico e teofanico[714]. In tal senso è possibile spiegare il perché, al cospetto di questi strumenti devozionali (non esclusivamente tridimensionali), alcuni personaggi 'prescelti' in virtù di una loro particolare propensione spirituale, siano diventati protagonisti di vere e proprie visioni mistiche. Gli esempi da poter chiamare in causa sono innumerevoli (a partire dal più antico registrato nel *Bios* di santa Maura redatto presumibilmente da Prudenzio di Troyes intorno alla

[710] ERICKSON 1982, pp. 21-22, 27, 35-38, 45, 53; JUNG 2010, pp. 208, 210, ricorda che Aristotele riteneva la vista il più spirituale dei sensi (al riguardo si veda: ARISTOTELE 2002, pp. 69-71); BINO 2014a, p. 336.
[711] YATES 1972, pp. 78, 84, afferma che quella che egli definisce "*memoria artificiale*" divenne "*una sorta di disciplina devozionale laica, sostenuta e incoraggiata dai frati*"; ERICKSON 1982, p. 21; BINO 2014b, p. 23; MARUŠIĆ 2016, p. 409; BINO 2017a, p. 66.
[712] ERICKSON 1982, p. 91.
[713] *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 17.
[714] DUPRONT 1993, *passim*; SCHMITT 1996, pp. 11-12; BACCI 2000, p. 82; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 24; BINO 2014a, p. 336.

metà del IX secolo[715]; si pensi, per i secoli successivi, al monaco Odone di Autun, ai santi Giovanni Gualberto, Bernardo di Chiaravalle, Francesco d'Assisi, Tommaso d'Aquino e alle sante Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Brigida di Svezia, Caterina da Siena)[716], ma è interessante notare come nella maggior parte di queste esperienze la vista costituisca solamente il fattore innescante l'epifania estatica, che ben presto si estende in maniera multi-sensoriale fino a coinvolgere l'intera corporeità di questi uomini e donne santi. A tal riguardo studi recenti tendono a focalizzarsi maggiormente sulla 'carnalità' di questi eventi, associando all'importanza del processo visivo quello della tattilità[717]. Indipendentemente da quella che nel Medioevo era la gerarchia dei sensi[718], è possibile affermare che la vista possedesse qualità corporali e che gli strumenti maggiormente adatti, in virtù della loro immediatezza percettiva, a innescare questi processi sensoriali caleidoscopici fossero proprio le sculture lignee dipinte e tridimensionali[719]. Il passaggio dall'atto visivo a quello fisicamente totalizzante avveniva attraverso un atteggiamento che la critica ha definito 'voyeuristico', dal quale a sua volta scaturiva il bisogno del contatto fisico con il simulacro[720]. Questa osservazione ossessiva del soggetto venerato si verificava, soprattutto, alla presenza dell'immagine del Cristo Crocifisso e, in misura ancora maggiore, di quello *patiens* prima e di *dolorosus* poi, il cui potere catalizzante avviava un processo di visione meditativa che si concentrava in modo particolare sui *vulnera Christi* – esibiti in tutta la loro macabra carnalità[721].

[715] CASTES 1990; SCHMITT 1996, pp. 11-12; BACCI 2000, pp. 82-84; SANSTERRE 2005, p. 388.
[716] BERTELLI 1984, p. 82; BOSKOVITS 1988; BAROFFIO 1992; DIERKENS 1995; MOULINIER 1995; BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 19-20; LUNGHI 2000, *passim*; MAETZKE 2002b; BORRI CRISTELLI 2002, pp. 67-68; LUNGHI 2005; GIANNI 2006, p. 118; BIFFI 2007; VEDOVA 2011; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2012; EADEM 2014; GUERZI 2014, p. 369; ROEST 2015; NERBANO 2021, pp. 293-294, 299-301; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2023, pp. 135-232, 295-321.
[717] PAOLETTI 1992, pp. 89-90; JUNG 2010, p. 207; MARUŠIĆ 2016, p. 408; POLÁČKOVÁ 2020, pp. 81-86.
[718] JUNG 2010, pp. 208-213.
[719] SCIUTO 2002, pp. 20-21; FACCHIN 2005, p. 131; JUNG 2010, pp. 212-214; BINO 2014a, p. 344; HUIZINGA 2021, p. 39.
[720] BACCI 1995a, pp. 31-32; COLLARETA 1997; IDEM 2005, p. 65; KLEIN 2010; JUNG 2010, pp. 215-217; MARUŠIĆ 2016, pp. 408-409; BINO 2017a, p. 67; RAGNHILD 2019, pp. 1-2.
[721] RAPP 1983, pp. 282-284; BIFFI 1997, p. 13; ANDENNA 2005, pp. 22-23; JUNG 2010, pp. 217-221; BINO 2014b, p. 23.

Il concentrare lo sguardo sulle ferite copiosamente sanguinanti del Salvatore e sul suo aspetto fisicamente dolente pare essere legittimato innanzitutto dal fatto che è proprio in tal modo che il suo corpo veniva descritto già nei testi della prima Cristianità: si pensi al salmo biblico 21, in cui ci si focalizza sulle articolazioni 'slogate' e sulle carni perforate attraverso cui Cristo poteva "*contare tutte le* [sue stesse] *ossa*" (SI 21,15-18)[722]. Se a livello teologico è a partire dall'epoca carolingia che, come anticipato, si registra una maggiore insistenza sulla fisicità del Figlio di Dio – la cui capacità di sanguinare diviene, non a caso, prova della sua umanità – gli albori di quella che nei secoli successivi si impose come prassi meditativa si rintracciano nei testi di Rabano Mauro (780-856) e, in particolare, nel suo "Opusculum de Passione Domini"[723]: in questo testo l'autore descrive quale immagine si formi nella mente del fedele che si trovi a fare esperienza del corpo passionato di Cristo *quasi presentialiter*, ovvero come se egli stesso fosse presente sul Golgota e stesse assistendo personalmente all'evento storico della Crocifissione[724]. L'osservazione delle piaghe procede di pari passo con l'evocazione dei diversi momenti della narrazione passionista e genera un movimento (o un itinerario) ascensionale e ascetico che, soffermandosi su ciascuna piaga, culmina con la visione del volto del Signore[725]. Sebbene quella creata dal monaco di Fulda appaia come una *visio interioris*, è innegabile che i simulacri che inscenavano in maniera teatralizzante la Passione di Cristo (la cui esistenza già nel IX secolo è ampiamente documentata), costituissero un valido supporto visivo all'ascolto del racconto evangelico[726].

[722] PARKER 1984c, p. 35; GRÉGOIRE 1994, p. 21; SENSI 2014, p. 47; BINO 2018a, pp. 34-39.
[723] BIFFI 1997, pp. 13-15, 18, prima di Rabano Mauro si ricordano i poemi di Venanzio Fortunato (530-610), incentrati sul culto della croce e del Crocifisso, nei quali, tuttavia, l'aspetto doloroso si coniuga ancora con il concetto di trionfo sulla morte; CHAZELLE 2005; D'ONOFRIO 2007; IAMMARONE 2007, p. 372; BINO 2008, pp. 49-70, 74-77; ZOCCA 2022, pp. 334-335.
[724] BINO 2008, pp. 77, 102-103; EADEM 2014b, pp. 23-24.
[725] COLLARETA 1997; ANDENNA 2005, p. 23; COLLARETA 2005, pp. 67-68; BINO 2008, pp. 77-82, 91, 156; EADEM 2014b, p. 23.
[726] BINO 2008, pp. 81-82.

Si è già dibattuto sul fatto che questi oggetti si configurassero come 'immagini della memoria': tale concezione, già evidenziata da Gregorio Magno, venne ripresa alla fine del VII secolo nel corso del Concilio *in Trullo*, tenutosi a Costantinopoli nel 692: relativamente alle questioni artistiche e al ripudio dell'arte simbolica a cui venne preferita una maggiormente 'realistica', è interessante evidenziare come in quell'occasione si prese atto del fatto che "*l'arte iconografica non è stata inventata dai pittori, ma è una regola confermata e una tradizione della Chiesa, svolgendo la funzione di aiutare la memoria e di facilitare la comprensione delle verità cristiane*"[727]. Nei secoli successivi il fattore del ricordo divenne alla base della meditazione monastica portata in auge dall'Ordine benedettino a partire dagli albori dell'XI secolo: questa pratica venne sfruttata, da un lato, per fare esperienza di un evento passato – quale quello della Passione e della Crocifissione di Cristo – e, dall'altro, per trasporre tale vicenda nel tempo presente e, dunque, ri-attuarla grazie a quella che è stata definita "*preghiera performativa*"[728]. È interessante notare come la prassi meditativa monastica non fosse solamente denotata dalla ripetizione mnemonica – a mente o ad alta voce – delle formule note della letteratura eucologica devozionale (che sfruttava reiterazioni e figure retoriche per facilitare l'immedesimazione nella vicenda storica realmente accaduta), ma fosse anche contraddistinta da uno specifico atteggiamento corporeo che bisognava adottare quando si era al cospetto (o meglio ai piedi) delle cosiddette *imagines agentes*[729]: tale "*postura emotiva*" implicava il "meditare pisitionem crucifixi corporis"[730], ovvero che ci si stendesse bocconi al suolo con le braccia aperte a simulare la croce e che si guardasse al Crocifisso o con reverenziale e implorante sottomissione di retaggio millenaristico[731] – come si

[727] CECCARELLI MOROLLO 1996; MAGNANI 2004, p. 72; BRUNET 2007; EADEM 2011, pp. 83-128; SENSI 2014, pp. 28, 46-47.
[728] YATES 1972, p. 49; BIFFI 1997, p. 14; BINO 2008, pp. 108, 146-147; NERBANO 2021, p. 298.
[729] YATES 1972, p. 48; SCHMITT 1990, p. 131; SCIUTO 2002, p. 27; FACCHIN 2005, p. 132; BINO 2017a, p. 66.
[730] BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 20-21; BINO 2008, p. 156, l'espressione si rintraccia al *sermo* XLVII di Pier Damiani sull'esaltazione della croce; EADEM 2014b, p. 23; EADEM 2017a, p. 72.
[731] BINO 2008, pp. 149, 162.

evince dai sermoni di Pier Damiani (1007-1072, in particolar modo nella sua "Orationes ante cruce") – oppure con patetica tenerezza – come proposto, invece, da Giovanni da Fécamp (990 ca.-1078, nella sua "Oratio II Ad Deum Patrem per merita Filii incarnati")[732].

Lungi dall'addentrarsi troppo specificatamente in questioni teologiche e dall'allontanarsi dal *fil rouge* che si sta tentando di tracciare, si chiarisce che così come l'approccio alla visione del Crocifisso rispecchiasse il diverso grado sociale dei fruitori, anche la conoscenza e la messa in pratica di queste posture meditative non riguardasse l'intera schiera dei fedeli, ma solamente i più colti ecclesiastici, che certo avevano maggiori occasioni di familiarizzare con la portata teologica sia dei testi che degli strumenti devozionali. A partire dal XII secolo, con l'allargarsi dei momenti religiosi alla sfera secolare e, dunque, in virtù di una maggiore partecipazione del laicato alla vita della Chiesa, si fece ricorso a "*pratiche retoriche*" semplificate al fine di raggiungere un più ampio 'pubblico'[733].

La paura millenaristica che attanagliò gli uomini del Medioevo a cavallo tra X e XI secolo, insieme con l'incombenza improrogabile del Giudizio Universale (e, quindi, con l'urgente bisogno di fare ammenda dei propri peccati) avevano costituito le tappe primordiali dell'avvicinamento del secolo al clero; non è un caso, peraltro, se proprio in quel frangente cronologico avessero maggiormente preso piede a livello teologico e artistico le riflessioni in merito alla natura umana di Cristo, di cui le ferite inflitte sul suo corpo costituivano una prova 'tangibile'[734]. Questa esperienza aveva insegnato come l'animo umano – indipendentemente dal grado di estrazione sociale – venisse 'mosso' in maniera più immediata ed efficace da emozioni, immagini e sentimenti

[732] YATES 1972, p. 51; WICKHAM 1977, pp. 111-121; BIFFI 1997, pp. 18-19, ricorda, peraltro, che nei "Carmina sacra et preces" di Pier Damiani si rintracciano alcune orazioni dedicate all'adorazione della croce durante la liturgia del venerdì santo: queste costituiscono "*il punto di partenza del culto della croce nei Paesi latini*"; DI CARPEGNA FALCONIERI 2001; SANSTERRE 2005, p. 398; BINO 2008, pp. 151-168, ricorda che Giovanni da Fécamp propone una visione sul corpo vulnerato di Cristo che procede dall'alto verso il basso poiché coincide con quella di Dio Padre che guarda il proprio Figlio in croce; EADEM 2014b, p. 24; EADEM 2017a, pp. 66-71.
[733] DEMARCHI 1977; BINO 2008, p. 147.
[734] YATES 1972, p. 51; BACCI 2000, p. 135; BINO 2008, pp. 109-110; MEDICA 2019, p. 36.

'negativi'[735], in grado di suscitare prontamente commozione, immedesimazione, compartecipazione e compassione. Il primo a comprendere – e a trasporre nei propri scritti – l'importanza di questa componente psicologica è stato Anselmo d'Aosta (1033-1109), grazie al quale viene tracciata la strada di quella che sarà la spiritualità tardo-medievale, improntata sulla "*mistica dell'amore*"[736]. La sua osservazione (mentale e/o fisica) del Crocifisso e del suo corpo vulnerato si differenzia dalle precedenti in quanto passa attraverso lo sguardo di Maria che compartecipa al dolore del proprio Figlio, in virtù dell'Incarnazione di Costui nel suo grembo e, dunque, di una condivisione carnale e sanguinale già verificatasi con la maternità e poi ri-attuatasi nel momento culminante della Passione[737]. La "*rivoluzione anselmiana*" getta le basi della mariologia e pone la triade composta dalla Madre, dal suo santo Discendente e dagli uomini devoti su un piano affettivo innovativo: la Vergine è chiamata a provare il medesimo dolore di suo Figlio e a riversare le proprie attenzioni di amata compassione non soltanto sul *Vir dolorum*, ma anche sull'intera Umanità che, di conseguenza, la eleva a intermediatrice prediletta verso il divino[738]. L'immagine di Maria cessa di essere confinata entro i limiti di una decorosa e stoica sofferenza interiore – sintetizzata nel Vangelo di Giovanni dalla nota espressione "stabat" (Gv XIX,25,27) – e si abbandona al pianto e finanche al delinquo: in tal modo, ella diviene il fulcro del dramma passionista[739].

Prima di addentrarsi specificatamente nella dimensione del 'teatro del sacro' e, dunque, di analizzare le modalità con cui queste azioni performative sfruttavano gli strumenti devozionali

[735] SCIUTO 2002, pp. 26-27; FACCHIN 2005, pp. 131-132; HUIZINGA 2021, pp. 39-64.
[736] DEMARCHI 1977; PARKER 1984c, pp. 43-44; BERTELLI 1984a, pp. 77, 81-82; BIFFI 1997, pp. 19-22; MILANO 2007; IAMMARONE 2007, p. 373; BINO 2008, pp. 169-170; EADEM 2017a, pp. 71-76; EADEM 2019c, pp. 118-119.
[737] BINO 2008, pp. 178-179; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2012, pp. 496-498; BINO 2014b, pp. 23-25; EADEM 2018b; POLÁČKOVÁ 2020, pp. 76-81; NERBANO 2021, p. 298; ZOCCA 2022, p. 335.
[738] RAPP 1983, pp. 284-285; BINO 2008, pp. 179-183; EADEM 2014b, p. 25; EADEM 2017a, pp. 71-76; EADEM 2018b; EADEM 2019c, pp. 116-117.
[739] DE MARTINO 1975, pp. 341-342; HUGLO 1977; DERBES 1996, pp. 10-11; BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 19-20; LUNGHI 2005, p. 153; BINO 2008, pp. 183-185, 189; RELLA 2014, p. 227; BINO 2017a, pp. 72-74; EADEM 2018b; EADEM 2019c, pp. 116-117; ZOCCA 2022, pp. 329-337.

lignei tridimensionali e dipinti, è necessario concludere la riflessione in merito alla prassi meditativa, che implicava un certo grado di fisicità e carnalità, per comprendere come questi elementi siano stati ampiamente sfruttati nell'ambito delle predicazioni degli Ordini mendicanti, incentrate sui capisaldi di "*comunicazione, formazione, insegnamento, persuasione*"[740]. La già citata evoluzione dell'iconografia dei simulacri qui presi in esame in chiave umanizzata e di intima quotidianità è, in realtà, lo specchio di mutamenti avvenuti a livello spirituale, che hanno condizionato la disposizione d'animo con cui i fedeli si approcciavano alla preghiera e, di conseguenza, a tali manufatti. Ripercorrendo le tappe della meditazione mistica si nota come il timoroso asservimento proposto da Pier Damiani si sia successivamente trasformato in un accostamento basato su sentimenti di pietà, compassione, amore e carità: tale spirale progressista, passando attraverso l'operato di Bernardo di Chiaravalle (1090-1153) – il cui pensiero è ancora improntato alla "*vecchia cultura monastica*"[741], nonché in linea con la 'mistica dell'amore' anselmiana[742] – culmina nella più totale immedesimazione con il Figlio di Dio attuata da san Francesco d'Assisi (1181 ca.-1226), la cui cristologia è di natura antropologica e si concretizza in una predicazione che è "*un Vangelo in carne viva*"[743], ovvero in un'*imitatio Christi* vissuta in prima persona, attraverso la meditazione sulle sofferenze patite dal *Vir dolorum* e l'immedesimazione con esse[744].

Se il "*periodo aureo della umanizzazione dei personaggi evangelici*" coincide cronologicamente con il XII secolo – interamente dominato da una cultura monastica favorevolmente aperta verso condizioni di vita laicale e solerte nei confronti dei diversi componenti

[740] BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 20-21; BOTO VARELA 2009; DOSLO 2021, p. 32.
[741] BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 19-23; BISOGNI 2006, p. 104.
[742] BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 20-21; BINO 2008, p. 204.
[743] IAMMARONE 1991, pp. 50-52; BINO 2008, p. 331.
[744] DELARUELLE 1983; SCHMITT 1990, pp. 289-292; DERBES 1996, pp. 16-24; BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 19-23; ANDENNA 2005, pp. 21-22; BISOGNI 2006, p. 104; BINO 2008, pp. 331-332; ROEST 2015; GUBBINI 2022, pp. 125-126.

della sfera secolare[745] – si comprende bene come, a partire dalla prima metà del XIII secolo (e soprattutto in seguito al IV Concilio Lateranense del 1215), gli Ordini mendicanti abbiano svolto un ruolo di primaria importanza nel condizionare sia la prassi devozionale/meditativa che l'iconografia religiosa, grazie alla cui ingerenza è diventata "*maggiormente realistica*" e, dunque, più consona a esprimere l'idea di un Dio vicino agli uomini e attento ai loro affanni[746]: le istanze proprie di questi movimenti – ovvero la professione di povertà evangelica, il conseguente rifiuto di ogni tipo di proprietà, la lotta contro le forme di eresia, l'impegno nelle attività apostolica, missionaria e pastorale rivolta ai fedeli, la formazione dei devoti secolari attraverso gli strumenti della "*parola e dell'esempio*"[747] – hanno favorito il dialogo tra questi gruppi 'ai margini' della vita ecclesiastica e il laicato, condizionando quest'ultimo non soltanto dal punto di vista sociale e spirituale, ma addirittura andando ad alterare la topografia delle realtà cittadine (spazi geografici privilegiati nell'ambito del loro operato)[748].

La prossimità tra questi due poli sociali esplicita la necessità dei religiosi di individuare quelle che si potrebbero definire delle vere e proprie 'strategie comunicative' capaci di cogliere in maniera vivida e immeditata l'attenzione dei devoti laici. Lo stesso pontefice Innocenzo III, all'inizio del Duecento, si era reso conto dell'inefficacia della predicazione monastica improntata al cosiddetto *sermo antiquus* e, per tale ragione, aveva tradotto in volgare un sermone del suo nobile predecessore Gregorio Magno[749]. Questa pratica di 'volgarizzazione' "*trova fertile* humus" in ambito francescano soprattutto nel XIV secolo, epoca a cui risalgono le trasposizioni dal latino

[745] RUSCONI 2001, p. 202; BENVENUTI 2012b, p. 229.
[746] MANSELLI 1983, p. 26; SIMI VARANELLI 1992b, p. 93; DERBES 1996; RUSCONI 2001, p. 204; ARNALDI 2005; GIANNI 2006, p. 115; DOSLO 2021, pp. 122, 237, ricorda che il successo riscontrato dagli Ordini mendicanti venne intelligentemente sfruttato dal papato, che aveva "*puntato*" su queste *religiones novae* per ampliare il proprio raggio di ingerenza.
[747] DOSLO 2021, p. 10.
[748] MANSELLI 1983, p. 28; HAMER 1992, p. 19; BANFI 1992, p. 37; RUSCONI 2001, pp. 204-205, 209; RIGON 2015, tratta del rapporto tra i frati francescani e i centri cittadini; DOLSO 2021, pp. 9-15.
[749] TOMASI 2000, p. 57; RUSCONI 2001, pp. 220-222; PEGORETTI 2021.

di opere come il "Lignum Vitae" di san Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274) e le "Meditationes Vitae Christi", attribuite a fra' Giovanni de' Cauli da San Gimignano[750]. Questa prassi, in ultimo, non deve essere intesa solamente come un fenomeno linguistico, poiché sfrutta oltre a sintetici *exempla* narrativi, anche quelli di tipo visivo, tra cui si annoverano i simulacri lignei dipinti e tridimensionali[751]. A riprova di quanto affermato, si tenga a mente che in entrambi i testi sopraccitati la narrazione passionista occupi un ruolo di primo piano ed evidenzi l'insistenza sulle ferite inferte al Figlio di Dio: nelle due opere si rintracciano alcuni passi – come, per esempio, quelli relativi all'allungamento innaturale del corpo di Cristo o alla sua esasperata torsione o, ancora, agli squarci causati dai chiodi e dalle percosse che lo fanno assomigliare a un "*lebbroso*" – che la critica ritiene abbiano plasmato la sensibilità religiosa in seno alla quale hanno preso forma i Crocifissi dolorosi[752].

III.3. *Strumenti devozionali e* performances *sacro-teatrali: le sculture lignee fulcro di processioni e drammi religiosi; le confraternite e la letteratura eucologica*

L'impiego strumentale e funzionale delle sculture lignee dipinte e tridimensionali nell'ambito di pratiche liturgiche non esclusivamente ad appannaggio del clero, ma rivolte anche alle comunità dei devoti laici, si riscontra già intorno alla metà del XII secolo, con l'apparizione sulla scena artistica europea dei gruppi di Deposizione[753]. Indipendentemente dalle differenze

[750] ALLEGRI 1988, pp. 210-211; COLALUCCI 1992; BOSKOVITS 1994, pp. 189-231; DERBES 1996, p. 1; DE CAULIBUS 1997; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 20; TOMASI 2000, p. 57; AROSIO 2001; BOGGERO 2004, p. 91; NERBANO 2006, pp. 41-42; FALVAY, TOTH 2015; DOTTO, FALVAY, MONTEFUSCO 2021; MONTEFUSCO 2021.
[751] YATES 1972, p. 78; WICKHAM 1977, pp. 105-108; DELARUELLE 1983, p. 241; ALLEGRI 1988, p. 138; BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 20-21, ricorda, a titolo di esempio, la predica del domenicano Giordano da Pisa (1255-1311), tenutasi l'11 aprile 1305, in cui il religioso insegnava "*come si guarda*" un Crocifisso (sfruttando, in quell'occasione, un'icona ritraente un *Christus patiens*); RUSCONI 2001, p. 222; DOSLO 2021, p. 77.
[752] TOMASI 2000, p. 58; LUNGHI 2005, pp. 150-151.
[753] BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000; BURRESI, CALECA 2000a; CALECA 2005; CERVINI 2006, p. 194; BINO 2008, pp. 218-220.

iconografiche (in base alle quali il Cristo è ritratto, in alcuni casi, con un braccio già schiodato e con l'altro ancorato al legno e, in altri, con entrambi gli arti superiori svincolati dai perni e maggiormente prossimi ai suoi fianchi), che a partire da H. Belting hanno determinato il sorgere di due distinte raffigurazioni – una definita "*scenica*" e l'altra "*rituale*"[754] – è ormai ampiamente condiviso dalla critica l'impiego di questi gruppi (e di quelli raffiguranti anche l'Annunciazione, l'entrata di Cristo a Gerusalemme, l'Ascensione)[755], nonché di sculture singole, nell'ambito delle cerimonie a carattere liturgico e para-liturgico e la loro vicinanza a un sentire collettivo di tipo antropologico-emozionale[756]. La funzione di *imagines agentes* di queste attestazioni, connessa con il loro essere letteralmente 'articolate' e 'agite' implica un diretto coinvolgimento in queste occasioni liminali tra l'evento sacro e la *performance* drammatica dei fedeli: alcuni di loro, difatti, erano chiamati ad 'azionare' il movimento dei simulacri che, dunque, venivano condotti in processione, celati alla vista per poi essere epifanicamente svelati o manovrati a livello delle articolazioni[757]. A titolo di esempio, si pensi che per rappresentare l'episodio dell'Annunciazione si inscenava il volo dell'Arcangelo Gabriele mediante un sistema di corde e carrucole, facendo percorrere al simulacro che lo ritraeva un tratto discendente verso Maria; similmente, si simulava l'Ascensione di Cristo al Cielo facendo fuoriuscire, elevandola, la sua scultura da un sepolcro appositamente approntato. Le statue della Vergine con il Bambino, invece, divenivano il fulcro di scene teatrali concernenti l'Adorazione dei Magi o l'Ufficio dei Pastori, episodi noti già dall'XI

[754] BELTING 1986, pp. 167-170; SCARPELLINI 2004; PACE 2004; BINO 2008, pp. 218-220; CAMPS I SÒRIA 2019.
[755] YOUNG 1933a, pp. 483-489; IDEM 1933b, pp. 479-480; TAUBERT, TAUBERT 1969; GABORIT 1979; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 201-239; NERI LUSANNA 1992a; EADEM 1992b; EADEM 1994; DONNINI 1994a; MARCUCCI 1994; BACCI 1995a, p. 35; *Guia* 1997, pp. 54-69; BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000; BURRESI, CALECA 2000a; CAMPORALE 2001; *La Deposizione in Europa* 2004; CURZI 2005a, p. 134; LONGO 2006, *passim*; CAMPS 2008, pp. 153-162; BARRAL I ALTET 2009b, p. 223; KOPANIA 2010; CERVINI 2010; JUNG 2010, p. 224; PALA 2010b, pp. 115-117; ULIČNÝ 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 91-92; BERTONI CREN 2013; KOPANIA 2017a; EADEM 2017b; CAMPS I SÒRIA 2019.
[756] BINO 2008, p. 225; NERBANO 2021, p. 294.
[757] BACCI 1995a, p. 35; IDEM 2000, p. 103; BERNARDI 2000, p. 15; BATTAGLIA RICCI 2000, pp. 20-21; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 17-18; CERVINI 2006, p. 195.

secolo, in cui i personaggi orientali e i butteri erano impersonati dagli stessi fedeli[758]. In ultimo, si pensi alle sculture del Crocifisso che venivano agite in occasione delle celebrazioni del triduo pasquale: il venerdì santo queste venivano staccate dalla croce, alle volte lavate, condotte in processione, avvolte nel sudario e 'depositate' nel sepolcro; la mattina della domenica di Pasqua si inscenava la Resurrezione mediante l'*Elevatio* della croce sull'altare maggiore, a cui seguiva la *Visitatio* presso la tomba ormai vuota[759].

Come già anticipato, accanto a queste sculture o gruppi statuari che si configuravano come il fulcro dell'azione scenica e che subivano un 'moto passivo' (poiché contraddistinto dalla trasportabilità), sono note anche attestazioni caratterizzate da meccanismi di movimento 'attivo': si tratta di tutti quegli esemplari che possono essere 'animati' da mano umana grazie a specifici stratagemmi tecnici in virtù dei quali vengono indotti ad azionare braccia, gambe, testa, occhi, lingua o, addirittura, a sanguinare[760]. A fronte di una casistica internazionale, è possibile appurare che, per la maggior parte, queste peculiarità denotassero già nel Medioevo i simulacri a soggetto cristologico (mentre la mobilità degli arti superiori delle sculture lignee mariane sembra solitamente essere il frutto di manomissioni di epoca moderna connesse con i rituali di vestizione a cui erano sottoposte). La comparsa di questi esemplari di Crocifissi 'dinamici' è connessa con la precoce dismissione, nell'arco di un secolo, dei gruppi di Deposizione e con la loro conseguente sostituzione con manufatti cristologici 'isolati' e di più agevole utilizzo, nonché con il contestuale

[758] FORSYTH 1968; EADEM 1972, pp. 55-59; FERRETTI 1981; ALLEGRI 1988, pp. 141-142, 164-182; NICOLL 1989, p. 93, ricorda che nel caso del volo dell'Arcangelo, le funi potevano essere celate da nuvole dipinte; AXTON 1989, pp. 151, 159; SCHMITT 1990, p. 248; NERI LUSANNA 1992a; EADEM 1992b; EADEM 1994; BACCI 1995a, p. 35; IDEM 2000, p. 102; BERNARDI 2000, p. 15; CURZI 2005a, p. 130.

[759] HUGLO 1977; DRUMBL 1981, pp. 75-85; ALLEGRI 1988, pp. 146-155, 158-162; WARNING 1989, pp. 114-117; SCHMITT 1990, pp. 248-249; BACCI 1995a, p. 35; COLANTUONO 1998, pp. 9-11; BERNARDI 2000, p. 15; TOMASI 2000, p. 61, ricorda che queste pratiche sono testimoniate in ambito benedettino da fonti liturgiche bassomedievali; CAMPORALE 2001, p. 102; *Scultura lignea dipinta* 2005, pp. 17-18; TIXIER 2023.

[760] TAUBERT, TAUBERT 1969; SENSI 1974; PAOLETTI 1992, pp. 88, 92-93; SCHULZE 1999, pp. 126-132; BERNARDI 2000, pp. 15, 17 ricorda che un inventario di una confraternita di Foligno registra nel 1425 un crocifisso ligneo che apre e chiude gli occhi; CURZI 2005a, p. 134; KOPANIA 2009; EADEM 2010, pp. 9, 19; EADEM 2017a; DENT 2017; KOPANIA 2017b; CAMPS I SÒRIA 2019; RAGNHILD 2019.

progressivo spostamento delle celebrazioni para-liturgiche dagli ambienti interni dell'edificio sacro a quelli esterni cittadini; un dislocamento che ben si coniuga con le già annoverate necessità dei gruppi confraternali e dei movimenti mendicanti di 'allargare' la partecipazione alla vita religiosa alla sfera del laicato[761]. L'impiego di questa tipologia definita dalla critica 'snodabile' ha consentito, in concomitanza con le celebrazioni delle principali feste cristiane, lo sviluppo di vere e proprie "*azioni rituali*" che coinvolgevano "*simulacri, immagini, macchine, apparati e attori vivi*"[762].

L'adozione di manufatti di dimensioni più contenute – animati e/o dolorosi – risponde, dunque, ai cambiamenti sociali e culturali che hanno condizionato il modo di percepire la religione e, di conseguenza, anche gli aspetti formali degli stessi strumenti devozionali, divenuti maggiormente *portabiles* e, quindi, sfruttabili durante i riti processionali (che, a loro volta, valicando il *limes* dello spazio sacro e spostandosi nell'area esterna del sagrato e nelle vie cittadine, si svolgevano in tempi più dilatati e prediligevano oggetti meno grevi in termini di peso)[763]. Considerate tra le più performative manifestazioni pubbliche del Medioevo, anche le processioni affondano le proprie origini nel vincolo che le lega al culto delle reliquie e la loro evoluzione nel corso dei secoli dell'Evo Medio ha seguito il medesimo andamento di quello della statuaria lignea dipinta tridimensionale, con progressivo distaccamento dalla presenza delle sante vestigia, sconfinamento dagli spazi interni e più sacri della chiesa a quelli esterni del circuito stradale cittadino e, in ultimo, transito di prerogativa dalla sfera esclusivamente ecclesiastica a quella dei devoti laici, che agiva sotto la diretta supervisione del clero (con conseguente costituzione di quella che è stata definita "*liturgia parallela*" laica)[764].

---

[761] TAUBERT, TAUBERT 1969; MANSELLI 1983, p. 29; BERNARDI 2000, pp. 15-16; KOPANIA 2009; EADEM 2010, p. 154.
[762] TAUBERT, TAUBERT 1969; BACCI 1995, pp. 31-41; BERNARDI 2000, p. 15; KOPANIA 2009; EADEM 2010.
[763] DEMARCHI 1977, p. 301; TIXIER 2023; IDEM 2024.
[764] DEMARCHI 1977, p. 297; WARNING 1989, pp. 112-114; APOLLONIO 1989, pp. 235, 239; NERBANO 2006, p. 41; LUCHERINI 2018, pp. 10-11; TIXIER 2023; IDEM 2024.

Non è peregrina l'ipotesi che già nel Medioevo fossero le confraternite a occuparsi dell'organizzazione delle manifestazioni performative para-liturgiche e delle processioni: rispetto ad altre zone della penisola, per le quali si dispone di fonti documentarie che hanno consentito un approfondimento sul tema (si pensi, a titolo d'esempio, al noto movimento flagellante dei Bianchi, un "*vasto rituale collettivo*" che attraversò il territorio italico nel 1399, sfilando in processioni capeggiate da simulacri lignei cristologici – alcuni dei quali, come il Crocifisso di Borgo a Buggiano, divennero anche protagonisti di miracolose essudazioni)[765], relativamente alla compagine territoriale pugliese è invero arduo tentare di delineare un quadro generale circa la nascita delle organizzazioni confraternali e di comprendere quanto queste abbiano potuto influenzare la committenza di simulacri liturgici e il loro conseguente utilizzo, a causa della scarsità di fonti di epoca medievale[766]. Sono invece documentati in Puglia eventi processionali che hanno coinvolto o che coinvolgono tutt'ora alcuni esemplari lignei dipinti: è il caso, tra gli altri, della Vergine Patrona di Lucera, opera di primo Trecento commissionata da Carlo II d'Angiò e da costui donata all'erigenda fabbrica della Cattedrale, che venne ulteriormente munificata da sua moglie Maria d'Ungheria con una collana d'oro[767]. Il culto nei confronti di questa attestazione è connesso con lo smantellamento forzato della colonia saracena sita in città, voluto dal sovrano e portato a compimento da Giovanni Pipino da Barletta nel giorno dell'Assunzione al Cielo di Maria, ovvero il 15 agosto del 1300[768]. Per celebrare la riuscita dell'impresa l'allora vescovo Aimando ordinò che

[765] FRUGONI 1963; BORNSTEIN 1986; IDEM 1993; BACCI 1995a, pp. 36-38; SPICCIANI 1998; VITALI 1998; BACCI 2000, pp. 10, 75; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 22; TOMASI 2000, pp. 68-71; DONATI 2004, p. 27; MARANGONI 2004, pp. 221-222, 234-242; CERVINI 2005, pp. 180-182; IDEM 2006, p. 178, relativamente al Crocifisso ligneo di Borgo a Buggiano l'autore afferma che si tratta di un manufatto databile all'inizio del Trecento e afferente alla produzione del cosiddetto Maestro del Crocifisso di Camaiore; GUERZI 2014, p. 378.
[766] BERTOLDI LENOCI 2006, p. 188.
[767] MONACO 2008, p. 18.
[768] D'AMELJ 1861; BERTAUX 1905b; BERTELLI BUQUICCHIO 1997; ABBATE 1998, pp. 4, 12-14, 94; TOMAIUOLI 1999a, pp. 107-114; BRUZELIUS 1999; EADEM 2005, pp. 185-193; BELLI D'ELIA 2005, pp. 414-415; MONACO 2005, p. 21; CALÒ MARIANI 2008, pp. 81-86; MONACO 2009, pp. 97-101; STACCIOLI, CASSAR 2012; MIGNOZZI 2013, pp. 28, 57, 90-91.

venisse organizzata una processione di un simulacro virgineo (forse un'icona) che era stato precedentemente nascosto "*dentro una lamia sotterranea*" per tenerlo al riparo dai possibili oltraggi dei Musulmani e che, per l'occasione, venne estratto dal rifugio con il "*tempietto di legno*" che lo custodiva[769]. In seguito alla fondazione della angioina *Civitas Sanctae Mariae* e alla donazione da parte di Carlo II della scultura lignea tridimensionale, questa effige ha soppiantato la precedente, divenendo essa stessa il fulcro delle celebrazioni, peraltro finanziate dal medesimo sovrano con elargizioni annue di cento once d'oro e da tenersi "*nello stesso dì del riportato trionfo* […] *col massimo possibile lustro*"[770].

Le commemorazioni che ancora oggi coinvolgono i manufatti lignei tridimensionali e dipinti medievali pugliesi sono sovente connesse con eventi miracolosi di cui questi si sono resi artefici, a loro volta verificatisi in situazioni 'di pericolo' per le stesse opere e per le comunità da cui erano venerate. Ci si riferisce, per esempio, alle vicende che arricchiscono il substrato devozionale di alcuni Crocifissi pugliesi, tra cui quello del monastero di Santa Maria di Colonna di Trani: la tradizione ricorda che quest'oggetto venne lesionato dai saraceni che nel 1480 saccheggiarono il cenobio tranese.

Si avrà modo in seguito di riflettere su questi *topoi* che, in primo luogo, in virtù della loro capacità di 'far presa' sull'immaginario collettivo e devozionale, alterano la corretta conoscenza di questi oggetti e, secondariamente, non sono relativi solamente alla tipologia dei Crocifissi ma anche alle attestazioni di soggetto mariano e a quelle ritraenti santi[771].

Per quanto concerne, invece, la funzione strumentale di questi manufatti, oltre ai casi pugliesi già menzionati che condividono elementi di violenta e drammatica pateticità – e che cronologicamente si collocano tra la fine del XIII secolo e la metà del successivo – è interessante

[769] MONACO 2008, pp. 15 nota 9, 16.
[770] *Ivi*, p. 18 nota 26.
[771] DONATI 2004, p. 25.

evidenziare la presenza ad Altamura dell'unico esemplare regionale di Crocifisso cosiddetto 'parlante', poiché possiede un meccanismo ligneo azionabile dalla porzione tergale del capo, grazie al quale è in grado di muovere la lingua e simulare così la pronuncia delle ultime parole prima di spirare. Attualmente esposta nel Museo Diocesano Matronei della Leonessa di Puglia (ma in origine proveniente dal luogo di culto intitolato a san Francesco da Paola; fig. 4) e ritenuta per lungo tempo un'opera seicentesca pertinente alla bottega degli Altieri, in seguito a un lungo restauro conclusosi nel 2019 è stato possibile anticiparne l'esecuzione alla seconda metà del XV secolo e attribuirne la paternità a Paul Moerich – anche noto come Paolo Alemanno – un frate domenicano intagliatore di Crocifissi di origini tedesche, ma attivo principalmente nelle zone centrali della penisola italica[772]. In virtù della sua datazione che valica, seppur di poco, la metà del Quattrocento, questo manufatto potrebbe essere idealmente considerato quale caso ultimo del patrimonio scultoreo ligneo pugliese medievale. Il suo inserimento nella trattazione (ma non nella schedatura), tuttavia, è innanzitutto funzionale a testimoniare come le prassi devozionali e para-liturgiche fossero attestate anche nella regione in esame: in tal senso, in virtù della sua conformazione e dell'espediente tecnico che consente il movimento della lingua (fig. 5), la presenza di questo simulacro supplisce a una lacuna documentaria. Inoltre, è significativa la sua ubicazione ad Altamura, città in cui, stando a quanto proposto da F. Babudri[773], a cavallo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo (dunque, in un frangente cronologico precedente a quello relativo alla datazione dell'esemplare 'parlante'), fu attivo un laudese, ossia un compositore di *laudes*, testi poetici a carattere religioso e di natura popolare[774]. Quello altamurano è, nello

[772] SPALLETTI 1995, p. 18, ricorda che gli scultori definiti 'teutonici' o 'alemanni' fossero i più abili intagliatori di Crocifissi; MARCHI 2002; DONATI 2004, pp. 32-33; LUNGHI 2005, p. 152; KOPANIA 2009, pp. 144-147; GALLI, MAZZALUPI 2014; CURZI 2014b; CAVATORTI 2016; NERI LUSANNA 2017.
[773] BABUDRI 1960, p. 20.
[774] PELAEZ, LIUZZI 1933; ALLEGRI 1988, pp. 206-207; BERNARDI 2000, p. 16; NERBANO 2006, pp. 4-40; EADEM 2021, pp. 298-299; GUBBINI 2022, p. 126.

specifico, un brano organizzato in venti strofe (di cui la prima è un distico introduttivo a cui seguono diciannove stanze di sei ottonari ciascuna[775]), nelle quali si invocano sofferenze, morbi e tribolazioni di ogni tipo poiché il loro patimento in vita garantisce come 'premio' il raggiungimento del Regno dei Cieli. Come ha affermato lo studioso che si è occupato dell'analisi del testo poetico, questo può essere inserito nell'alveo delle cosiddette 'laude folli' di tipo iacoponico, ispirate alla produzione del "*giullare di Dio*"[776]. In virtù della presenza, accanto alla chiusa di ogni strofa, di sette piccole sigle, F. Babudri ha potuto appurare l'origine pugliese di questo componimento, circoscrivendone l'esecuzione a laudesi di alcuni comuni della Terra di Bari, *in primis* Altamura e a seguire Bari, Bitonto, Barletta, Conversano, Molfetta e Monopoli: il nucleo primigenio spetta proprio al cantore altamurano autore del distico introduttivo e di altre cinque strofe, a cui si sono accodati quelli di Bari e Bitonto che hanno ampliato il brano di tre strofe ciascuno e quelli dei restanti centri, che hanno contribuito ognuno con due strofe[777]. L'esistenza di questo testo, di cui si ha memoria grazie a una trascrizione in un manoscritto settecentesco individuato da F. Babudri testimonia, da un lato, la precoce assimilazione della produzione iacoponica in territori distanti dall'Umbria e, dall'altro, il fatto che la Puglia – nonostante l'attuale penuria di fonti di tal specie – non fosse avulsa da queste pratiche devozionali al confine tra la sfera sacra e quella secolare e ad appannaggio di organizzazioni confraternali[778].

La lauda pugliese, così come il più ricco patrimonio di componimenti similari diffuso in tutta la penisola italica, testimonia una prassi condivisa di *sequela Christi*, messa in atto nel Medioevo non soltanto da coloro che appartenevano al Clero, ma anche dai devoti laici. Non è un caso,

[775] BABUDRI, pp. 17-19.
[776] PÉRCOPO 1886; D'ANCONA 1914; UNDERHILL 1919; *Iacopone e il suo tempo* 1959; CAPITANI 1981; MENESTÒ 1981; *Jacopone da Todi* 1982; ALLEGRI 1988, p. 207; BADINI CONFALONIERI 1993; SUITNER 1999; *Iacopone da Todi* 2006; *La vita e l'opera di Iacopone* 2007; SORIANI INNOCENTI 2007; MALDINA 2008; ZACCHETTI 2020; LILLI 2022; *Iacopone da Todi* 2024.
[777] BABUDRI 1960, pp. 20, 32.
[778] PELLIZZARI 1882; IDEM 1889; BABUDRI 1932, pp. 165-170; IDEM 1960, p. 14; BANFI 1992, p. 37.

peraltro, che siano noti brani di tal specie nei quali ai margini del testo poetico si rintracciano anche 'note comportamentali', che suggeriscono la gestualità appropriata da adottare in concomitanza con la loro recitazione[779]. Questi specifici atteggiamenti, come anticipato, vanno sotto il nome di "*postura emotiva*" – riprendendo la definizione proposta da M. Carruthers[780] – e sono i medesimi impiegati anche nelle già annoverate pratiche di meditazione monastica (ambito in cui prese avvio la produzione di "*inni e sequenze e testi in poesia e in prosa*"[781]): da tale contesto, questi sono stati trasmessi alla sfera del laicato grazie all'attività di predicazione svolta dai nuovi Ordini e costituiscono il punto di incontro di una complessa prassi devozionale che ruota quasi esclusivamente attorno al tema biblico della Passione di Cristo, l'*apex* della vicenda cristologica in termini di coinvolgimento emotivo[782]. In tal senso si comprende perché, al di là del momento di preghiera individuale e privato che poteva aver luogo quotidianamente – a seconda della disposizione d'animo del singolo e della sua partecipazione giornaliera ai riti – il triduo pasquale (così come le restanti occasioni che consentivano di rivivere ogni singolo episodio della vita di Cristo), diveniva annualmente il momento in cui la comunità dei fedeli era chiamata a 'fare esperienza' (al contempo personalmente e collettivamente) della Passione, attraverso una ri-attuazione performativa del fatto storico realmente accaduto, nella quale, come è stato ampiamente ribadito, i simulacri lignei tridimensionali svolgevano un ruolo di primaria importanza[783].

---

[779] WICKHAM 1977, p. 56; BANFI 1992, p. 37, ricorda che a partire dalla fine del XIII secolo, lo sviluppo della lauda si verificò parallelamente a quello delle confraternite: la grande diffusione del genere (soprattutto della lauda-ballata) si giustifica con la sua vicinanza al canto profano, noto alle popolazioni rurali; BACCI 2000, p. 130, ricorda che sovente nel canto comunitario delle laudi erano coinvolte anche le sacre effigi; FLORES D'ARCAIS 2005, p. 7; ANDENNA 2005, pp. 21-22, 25; BINO 2017a, p. 67.

[780] CARRUTHERS 2006, p. 154.

[781] BIFFI 1997, p. 14, ribadisce l'importanza delle riforme monastiche di X e XI secolo nell'aver approfondito il tema dell'umanità di Cristo.

[782] BELTING 1985, p. 152, ricorda che ai tempi di Giotto il testo biblico venne trasmesso in chiave maggiormente novellistica, al fine di stimolare l'empatia dei fruitori e di incentivare in loro una partecipazione di tipo simpatetico e affettivo; DERBES 1996, pp. 1-2; BIFFI 1997, p. 14; BACCI 2000, pp. 131, 134-135; ANDENNA 2005, p. 21; BINO 2017a, pp. 67, 72.

[783] HUGLO 1977, pp. 108, 111; RAPP 1983, pp. 282-284; CORSINOVI 1994, p. 454; BIFFI 1997, p. 14; BACCI 2000, pp. 76, 108; ANDENNA 2005, pp. 23, 25-27, 30-31; FACCHIN 2005, p. 137; NERBANO 2006, pp. 56-61.

Dell'antichità dei riti passionisti (quelli del venerdì santo, risalenti al medesimo periodo dell'*inventio*, avevano certamente un peso maggiore[784]) si ha memoria già nel resoconto del viaggio effettuato da Egeria in Terra Santa tra il 381 e il 384; la pellegrina, difatti, descrive il momento dell'esposizione ai fedeli della Vera Croce, adorata e baciata dai devoti in un contesto di sentito e silenzioso raccoglimento[785]. Tracce significative di elementi performativi si individuano anche nella "Regularis Concordia", un'importante fonte inglese – redatta da Æthelwold, vescovo di Winchester, nel 973 per l'occasione del concilio che si svolse nella stessa città – considerata dalla critica come l'atto di nascita del teatro liturgico medievale: nel testo, difatti, è contenuta la più antica testimonianza nota del rituale della *Depositio crucis* – conclusivo del più esteso momento della *Adoratio*[786]. Sebbene a quell'epoca non fossero ancora adoperati simulacri cristologici tridimensionali (impiego che si registra, invece, a partire dall'inizio dell'XI secolo[787]), ma solamente croci stazionali o astili, si riscontra invece la presenza dell'elemento canoro: dopo il simbolico seppellimento della croce entro un 'sepolcro' provvisorio (un altare appositamente approntato per l'occasione e protetto da tendaggi), un gruppo di religiosi intonava un lamento funebre composto da antifone che proseguivano fino alla notte del sabato santo, in cui avevano luogo gli altri due momenti di quella che M. Huglo ha definito "*trilogie dramatiques*"[788], ovvero l'*Elevatio* e la *Visitatio Sepulchri*. Quest'ultima era inscenata subito prima della conclusione del

[784] PARKER 1984a, p. 19.
[785] HUGLO 1977, pp. 109, 111; EGERIA 1991, pp. 199-205; NAVONI 1997, p. 28; SENSI 2014, p. 26.
[786] ANDIREU 1956-1960; GJERLØW, HELGASON 1961; WICKHAM 1977, pp. 25, 39; HUGLO 1977, pp. 115-116, ricorda che l'*Adoratio Crucis* prevedeva l'intonazione delle antifone "Ecce lignum" e "Crucem Tuam" e che è all'interno di queste sequenze che si inseriscono i *planctus*; SARTORE 1977, pp. 119-122; PARKER 1984a, p. 19; ALLEGRI 1988, pp. 147-148; AXTON 1989, pp. 143, 150; BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000, p. 16; CHAZELLE 2005, pp. 76-83; MAZZA 2007; BINO 2008, pp. 86-87, 131, ricorda come il rito dell'*Adoratio* sia giunto in Occidente nel VII secolo e che tra le più antiche attestazioni documentarie vi siano gli "Ordines Romani", tra cui il XXIII fu composto nella prima metà dell'VIII secolo; RAGNHILD 2019, p. 8; AIMONE 2024.
[787] YOUNG 1933a, pp. 112-148; BACCI 2000, p. 102; BERNARDI 2000, p. 18 nota 14, ricorda che la prima notizia relativa all'impiego di un "*crocifisso snodabile*" nella cerimonia della *Depositio* risale al 1370 e si rintraccia nell'*Ordo* del monastero di Barking, nei pressi di Londra.
[788] HUGLO 1977, pp. 104, 117; DRUMBL 1989, pp. 34, 94.

Mattutino di Pasqua da un monaco che indicava la tomba vuota ad altri tre ecclesiastici (di sesso maschile) che impersonavano le tre Marie[789]. Oltre alla presenza di attori (che in questo momento storico sono di esclusiva estrazione religiosa), il coinvolgimento dell'assemblea era assicurato, da un lato, dal fatto di ambientare la *performance* nella platea e, dall'altro, dalla recitazione di *improperia*, ovvero *lamentationes* che 'l'attore' impersonante il Signore rivolgeva ai fedeli (che involontariamente costituivano il popolo ebraico), ricordando quanto Egli si fosse prodigato per loro e cosa avesse ricevuto in cambio, ossia il supplizio[790]. A queste esclamazioni i convenuti rispondevano con la prostrazione e l'intonazione di salmi penitenziali[791].

Questi riti divengono maggiormente 'realistici' nel momento in cui alla semplice croce si sostituisce l'effige del Cristo Crocifisso, elemento di cui si ha memoria a partire da alcune fonti di fine X e, soprattutto, di inizio XI secolo[792]. Se il simulacro tridimensionale è funzionale a rendere 'presente' il corpo fisico del Figlio di Dio, un maggior grado di immedesimazione a questo rituale – che si potrebbe definire "*teatro del dolore e della violenza*"[793] – è garantito *in primis* dalla contemplazione dei *vulnera passionis*[794], didatticamente esibiti dai manufatti, e secondariamente dalla capacità empatica di comprendere e condividere una specifica tipologia di sofferenza, che è quella provata da Maria al cospetto del proprio Figlio messo in croce.

Come già anticipato, è stato Anselmo d'Aosta il primo a introdurre nell'eucologia passionista il punto di vista mariano e a proporre un'interpretazione del momento della Crocifissione,

[789] RAVA 1939;WICKHAM 1977, pp. 41, 43; JONSSON 1977; HUGLO 1977, p. 107; PARKER 1984a, p. 19; DRUMBL 1981; ALLEGRI 1988, pp. 146-155, 158-161; WARNING 1989, pp. 114-117; AXTON 1989, pp. 143, 150; SCHMITT 1990, pp. 248-249; COLANTUONO 1998, pp. 9-12.
[790] WEIMANN 1966; WICKHAM 1977, p. 69, si riferisce alla platea con la locuzione "*acting-area*"; HUGLO 1977, p. 116; PARKER 1984b, p. 36; DRUMBL 1989, p. 25; WEIMANN 1989; JACOBUS 1996; BERNARDI 2000, pp. 15-16; BOSCOLO 2005; BINO 2008, pp. 131-133.
[791] BERNARDI 2000, p. 16; ANDENNA 2005, p. 21; BINO 2008, p. 134.
[792] BINO 2008, pp. 135-139.
[793] ENDERS 1992; IDEM 1999, p. 17; BINO 2008, p. 150.
[794] BIFFI 1997, p. 14; ANDENNA 2005, pp. 21-23; BINO 2008, pp. 187-189; EADEM 2017a, p. 73.

scegliendo come prospettiva quella dello sguardo della Vergine[795]. La portata rivoluzionaria di questa invenzione pone le basi della spiritualità basso-medievale, che trova poi compimento nel pensiero francescano, e si accorda bene con le nuove esigenze devozionali del laicato (in particolar modo con quelle del 'pubblico' femminile), dando forma embrionale al genere della preghiera privata[796]. Inoltre, è proprio l'insistenza sul punto di vista materno a fondare, come hanno affermato prima K. Young e poi C. Bino, quello definito come il "*teatro della misericordia*", ovvero il vero e proprio dramma passionista[797]. Nello specifico, fulcro emotivo dell'evento ri-evocativo e ri-presentativo è il pianto di doloroso amore della Vergine, che viene condiviso dalla comunità dei fedeli e, pertanto, si trasforma idealmente in un pianto di compassione dell'intera umanità.

Sin dai primi secoli del Medioevo il tema delle lacrime ha subito evoluzioni e mutamenti semantici[798], essendo avvertito in un primo momento come elemento di beatitudine e poi come prova di umanità carnale; a partire dall'XI secolo è stato connesso con atteggiamenti di contrizione e penitenza per poi divenire dal XII secolo, in seno alla spiritualità cistercense, simbolo dell'amore verso Cristo e garanzia di espiazione dei peccati[799]. È, invece, nel coevo ambiente canonicale che sono fiorite le prime elaborazioni di quei componimenti eucologici che vanno sotto il nome di *planctus* e che sono stati redatti dapprima in latino e successivamente in volgare e pensati per essere intonati melodicamente; a seconda della loro forma – che può essere lirica del corrotto, dialogica o dialogico-narrativa – la loro recitazione presuppone l'intervento di diversi personaggi, tra cui quello che interpreta la *Mater dolorosa*: costei, a seconda dei casi, può restituire il racconto

[795] ALLEGRI 1988, pp. 204-205; BINO 2008, pp. 169-184; EADEM 2014b, p. 25; EADEM 2018b; EADEM 2019c, p. 122.
[796] DERBES 1996, pp. 16-24; BINO 2008, pp. 169-170, 200; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2012.
[797] YOUNG 1933a, pp. 493-495 e 538-539; HUGLO 1977; BINO 2008, pp. 184-184; EADEM 2014b, pp. 25-29; EADEM 2017a, p. 67; EADEM 2019c, pp. 106, 122.
[798] Sul tema del pianto e delle lacrime nel Medioevo si veda: DE MARTINO 1975, *passim*; NAGY 2000; NAGY 2011; BARTOLA 2011; DONÀ 2011; BENOZZO 2011; ORAZI 2011; RELLA 2014; ZOCCA 2022.
[799] KRAUS 1967, pp. 176-177; BERTELLI 1984, p. 82, ricorda che Bernardo di Chiaravalle impose la meditazione sul Crocifisso come esercizio fondamentale per i suoi monaci; questo simulacro, inoltre, era l'unico elemento visivo ammesso nelle chiese cistercensi, spoglie "*di qualunque pittura o scultura*"; BACCI 2000, pp. 114-115 nota 130; BINO 2008, pp. 231-233.

passionista oppure abbandonarsi a un lamento angoscioso narrato come se ella si trovasse ai piedi della croce o se stesse vivendo il momento della *depositio* del proprio Figlio[800]. Questi componimenti, che a partire dal Duecento si evolvono nelle *lamentationes* in volgare, prevedono una descrizione enfatica del corpo di Cristo in croce dilaniato e torturato e una Maria disperata – la sua figura tende a "*riassorbire e a trasfigurare*" nel pianto cristiano tutte le forme dell'antico lamento funebre rituale[801] – che ora si abbandona alla propria disperazione, ora inveisce contro gli aguzzini, contro l'intera umanità per la cui salvezza il proprio Figlio si è sacrificato e, addirittura, contro la stessa croce, strumento del suo supplizio[802]. A tal riguardo, è d'uopo menzionare la "Lamentatio beate Virginis", attribuita a Enselmino da Montebelluna (1310 ca.-1362 ca.)[803]. Poco si conosce di questo autore, attivo nel territorio del Trevigiano e appartenente all'Ordine degli Eremitani di Sant'Agostino[804]. Il poemetto in terza rima risale al secondo quarto del Trecento, è composto da 1513 versi ed è organizzato in tre parti: il proemio di cinquantasei versi in cui l'autore chiede alla Vergine di raccontare il dolore provato al momento della Crocifissione e della morte del Figlio; la *Lamentatio* vera e propria articolata in nove capitoli, in cui Maria rievoca in prima persona tutti i momenti della "passïon del […] fiiol benegno"[805]; un'orazione finale di centoventuno versi, in cui il poeta ringrazia e loda la Vergine per avergli concesso di narrare la sua "gran dolia"[806]. L'opera in questione è emblematica dal momento che nel suo corpo centrale si rintracciano le invettive che la Vergine racconta di aver lanciato , quand'ella si trovava sul Golgota

[800] DE MARTINO 1975, pp. 111-163, 338-339; CORCIULO DI GIANDOMENICO 1990; PAOLETTI 1992, pp. 94; COLANTUONO 1998, pp. 12-13; BERNARDI 2000, p. 16; FACCHIN 2005; BINO 2008, pp. 233-234; BINO 2014b, p. 25; RODRÍGUEZ PEINADO 2015; BINO 2019c; POLÁČKOVÁ 2020; ZOCCA 2022, p. 325.
[801] DE MARTINO 1975, pp. 195-235, 295; JONSSON 1977, p. 75; BINO 2014b, pp. 27-28; ZOCCA 2022, pp. 325-329.
[802] DE MARTINO 1975, pp. 334-339, in part. p. 338; PÀROLI 1995; BERNARDI 2000, p. 16; ANDREOSE 2001; IDEM 2006-2007, pp. 461-466; IDEM 2008; IDEM 2009; *Enselmino da Montebelluna* 2010; ZOCCA 2022.
[803] LINDER 1898; PÀROLI 1995; CREMA 2002; EADEM 2005, pp. 33-60; ANDREOSE 2001; IDEM 2006-2007, pp. 4-5; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[804] MOSCHELLA 1993, p. X; ANDREOSE 2001; IDEM 2006-2007, pp. 1-4; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[805] CREMA 2002; EADEM 2005, pp. 33-34; ANDREOSE 2001; IDEM 2006-2007, p. 427; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[806] ANDREOSE 2001; IDEM 2006-2007, p. 427; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.

ai piedi di suo Figlio crocifisso, prima contro i Giudei e poi contro la croce. Assumendo gli atteggiamenti delle prefiche dell'antichità classica[807], Maria si percuote il petto e grida a causa del dolore ineffabile[808]: l'acme di tale sofferenza viene raggiunta nel momento in cui – con gli occhi "*stanchi*", tant'è che "*aveva quasi perduta la vista*" – ella impreca contro il sacro legno, domandandogli da dove gli derivi tanta "crudeltate" nel trattenere bloccato a sé suo Figlio oppure il perché non sia stato attaccato da "qualche vermo", dal vento o dal fuoco, in modo da impedirgli di essere trasformato nello strumento del supplizio di Gesù[809]. Significativo è il fatto che la Vergine prosegua tale improperio, descrivendo il corpo del Salvatore inchiodato e sovente inviti i fedeli affinché lo 'guardino', fornendo loro anche rudimentali indicazioni catechetiche "*legate all'immagine delle membra sofferenti*"[810]: dalle sue parole, egli appare nudo, "retorto a guisa d'angue", con le piaghe sanguinanti come da una "*fonte*" da cui il sangue fuoriesce copioso. In ultimo, il lamento si conclude con Maria che si rivolge direttamente a suo Figlio, condividendo il suo "*dolor gravissimo*", poiché ella è "quella Maria trista e dolentre/ che te portà nove mexi nel ventre"[811].

Tornando ai componimenti che vanno sotto il nome di *planctus*, similmente alla restante letteratura eucologica e devozionale, anche questo genere era inserito nei riti dell'Ufficio pasquale: le fonti più antiche che testimoniano questa prassi sono i libri liturgici delle chiese Cattedrali, datati al XIII secolo[812]. Da queste attestazioni documentarie si apprende che la recitazione di questi

[807] DE MARTINO 1975, pp. 195-235, 295; JONSSON 1977, p. 75; FACCHIN 2005, p. 135; BINO 2014b, pp. 27-28; ZOCCA 2022, pp. 325-329.
[808] ANDREOSE 2001; CREMA 2002; EADEM 2005, p. 39; ANDREOSE 2006-2007, pp. 433, 445, 449-450; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[809] ANDREOSE 2001; CREMA 2002; EADEM 2005, p. 40; ANDREOSE 2006-2007, pp. 461-466; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[810] ANDREOSE 2001; CREMA 2002; EADEM 2005, pp. 45-46; ANDREOSE 2006-2007, pp. 508-509; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[811] ANDREOSE 2001; CREMA 2002; EADEM 2005, pp. 40, 42, 49-50; ANDREOSE 2006-2007, pp. 467-477; IDEM 2008; *Enselmino da Montebelluna* 2010.
[812] WICKHAM 1977, pp. 32-33; LIPPHARDT 1977, pp. 17-52; JONSSON 1977, pp. 53-94; COSTA 1977, pp. 179-184; LUISELLI 1977, p. 117; DRUMBL 1977, pp. 232-233; IDEM 1981; ALLEGRI 1988, pp. 141-146; DRUMBL 1989, pp. 18-

componimenti (in origine ad appannaggio di ecclesiastici, monaci, diaconi o giovani chierici) era facoltativa e non aveva una collocazione fissa all'interno delle celebrazioni, a cui era comunque vincolata, in virtù della corrispondenza con determinate feste: tale arbitrarietà deriva dal fatto che la genesi di questi brani discenda dai *tropi* sviluppatisi tra il X e il XII secolo (tra cui, a titolo di esempio, si citano i canti dialogati del "Quem quaeritis in sepulchro"), ovvero ampliamenti di testi liturgici già costituiti, a cui si aggiungeva una ulteriore melodia intonabile[813]. Sebbene l'ingerenza di questi componimenti in relazione alla nascita del teatro medievale sia stata ridimensionata dalla critica, la loro menzione come episodi prodromici del dramma religioso è legata al loro 'nuovo' modo di affidare la loro stessa enunciazione a specifici personaggi e di sfruttare – rispetto alle pratiche liturgiche *stricto sensu* – gli ambienti ecclesiastici[814]. Emblematici nel contesto spazio-chiesa sono, difatti, i luoghi da cui questi venivano pronunciati, ovvero dall'alto del pulpito, in processione verso lo stesso podio, al centro dell'edificio in corrispondenza assiale con il Crocifisso elevato in sospensione o di fronte al medesimo simulacro; indicazioni che consentono di tornare a ribadire la centralità sia fisica sia simbolica di queste effigi, comprese quelle lignee tridimensionali e dipinte, qui prese in esame.

Oltre a questi componimenti, in ultimo, sono note ulteriori attestazioni documentarie che vanno sotto il nome di veri e propri *Ludi*, i quali sono non soltanto a soggetto passionista, ma anche concernenti il tema del Natale; si precisa che quelle menzionate sono le occasioni maggiormente performative, ma in realtà il teatro liturgico si è evoluto nel corso dei secoli, arrivando ad abbracciare "*l'intera storia sacra*" vetero e neo-testamentaria[815]. Anche in questo caso si tratta di

20, 26-38; WARNING 1989, p. 114; AXTON 1989, p. 158; SCHMITT 1990, p. 248; GALTIER MARTÍ 2007, p. 186; RODRÍGUEZ PEINADO 2015.

[813] WICKHAM 1977, pp. 32-33; LIPPHARDT 1977, pp. 17-52; JONSSON 1977, pp. 53-94; COSTA 1977, pp. 179-184; LUISELLI 1977, p. 117; DRUMBL 1977, pp. 232-233; IDEM 1981; ALLEGRI 1988, pp. 141-146; DRUMBL 1989, pp. 18-20, 26-38; WARNING 1989, p. 114; AXTON 1989, p. 158; SCHMITT 1990, p. 248; GALTIER MARTÍ 2007, p. 186; ISGRO 2008; RODRÍGUEZ PEINADO 2015.

[814] YOUNG 1933a, pp. 310-320; DRUMBL 1989, p. 37; SCHMITT 1990, p. 248.

[815] WICKHAM 1977, pp. 44-50, 69; WARNING 1989, p. 114; SCHMITT 1990, p. 248; NERBANO 2006, pp. 78-100.

componimenti in latino, con inserzioni in volgare, corredati da notazioni musicali (dunque, anch'essi destinati al canto) e da indicazioni didascaliche molto dettagliate relative alla divisione dei ruoli, all'organizzazione delle azioni da inscenare e degli spazi in cui svolgerle, agli strumenti da adoperare. È interessante notare come la messa in scena di questi drammi non si accavalli mai con il rito propriamente detto e, alle volte, possa svolgersi anche in contesti 'altri' rispetto allo spazio-chiesa[816]. A tal riguardo, difatti, la critica ritiene che dal XII secolo, partendo dalla monogenesi liturgica, siano stati estrapolati brevi componimenti redatti in latino che sono stati gradualmente accorpati tra loro, creando così 'drammi' più complessi in volgare, la cui recitazione era ad appannaggio anche della sfera secolare[817].

In conclusione, è possibile affermare che l'esperienza devozionale vissuta dall'uomo medievale fosse un evento a trecentosessanta gradi, ma *borderline*, al confine tra sacro e profano, tra spazio interno ed esterno della chiesa, tra sentimento di privata venerazione e manifestazione corale, che si configurasse come un insieme caleidoscopico di suggestioni mentali e fisiche e che fondasse la propria efficacia ad ampio raggio su una costante – alle volte quotidiana – tacita e insistente reiterazione di immagini, concetti, simboli e significati: questi venivano sapientemente orchestrati in un'ottica di *propaganda fides* che mirava ad attecchire a tutti i livelli della società e che, a seconda dello *status* dei fruitori, sfruttava strumenti di persuasione che andavano da quelli più sottili e sofisticati per un pubblico maggiormente 'educato' a quelli più 'viscerali' per coloro che, pur a digiuno di argomenti teologici, avvertivano la necessità di approcciarsi alla dimensione religiosa e di comprenderne le molteplici valenze. Tra questi espedienti, un ruolo di primaria importanza spettava alle immagini, la cui presenza all'interno dello spazio-chiesa è legittimata

[816] ALLEGRI 1988, pp. 203-204; SCHMITT 1990, pp. 248-249; BERNARDI 2000, pp. 16-17; BINO 2008, pp. 258-259.
[817] DRUMBL 1989, pp. 23-24; SCHMITT 1990, p. 248; ISGRO 2008.

dalla loro genesi in seno ai testi liturgici[818]. Nell'ambito di un'ampia e diversificata gamma di tipologie di effigi, la scultura lignea tridimensionale dipinta costituiva l'evidenza tangibile della presenza divina trascendente e sintetizzava in sé i più ardui misteri di fede, palesandoli dogmaticamente agli occhi di tutti.

[818] BOLZONI 1988, pp. 347-356; BOSKOVITS 1994, pp. 189-231; BATTAGLIA RICCI 2000, p. 19; ANDENNA 2005, p. 27; BOTO VARELA 2009.

Apparato iconografico

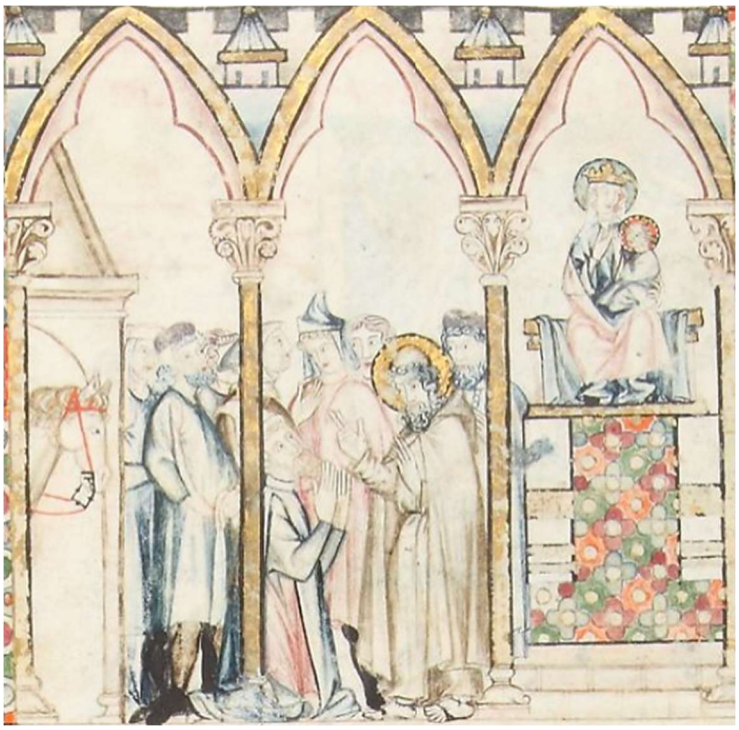


Fig. 1. Madrid, *Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, *Cantigas de Santa María, Códice rico*, ms. T-I-1, f. 012r, particolare.



Fig. 2. Madrid, *Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, *Cantigas de Santa María, Códice rico*, ms. T-I-1, f. 036v, particolare.



Fig. 3. New York, *Metropolitan Museum of Art*, *Schreinmadonna*.



Fig. 4. Altamura, Museo Diocesano Matronei, Crocifisso ‘parlante’.



Fig. 5. Altamura, Museo Diocesano Matronei, Crocifisso ‘parlante’, particolare.

CAPITOLO IV

Introduzione al *corpus*

L'analisi della storia degli studi della statuaria lignea medievale pugliese ha evidenziato, così come è stato più volte ribadito, la penuria di indagini specifiche e scientifiche per questo patrimonio artistico regionale; tale carenza viene ulteriormente rimarcata dal confronto con le ricerche sulla medesima classe di oggetti, pertinenti agli altri territori della penisola italica, a partire da quelli confinanti o prossimi lucani, campani, molisani e abruzzesi.

Il secondo dato che emerge dall'indagine è relativo al numero limitato di esemplari fino a questo momento noti alla critica: a partire dagli studi degli anni Trenta del XX secolo, i manufatti che ricorrono con maggiore costanza nei contributi a carattere scientifico (monografie, articoli su riviste, saggi in miscellanee o in atti di convegno e le invero scarne schede in cataloghi di mostre) poco più di una ventina: tra questi si annoverano il Crocifisso e la Vergine con Bambino in trono provenienti dalle chiese di San Leonardo *in Lama Volara* e di Santa Maria di Siponto; i due esemplari custoditi presso la chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi, che insieme al Crocifisso della Cattedrale di Nardò sono considerati gli unici oggetti della classe in esame, rintracciabili in Terra d'Otranto[819]; il Crocifisso doloroso e la Madonna 'Patrona' della Cattedrale di Lucera (a cui fanno regolarmente seguito le fugaci menzioni delle cosiddette Vergini "*sorelle*"[820], direttamente influenzate, a volte soltanto lontanamente, dall'esimio prototipo mariano); il Crocifisso della Cattedrale di Andria, che esibisce, come quello lucerino, elementi di macabra sofferenza. In misura minore sono stati presi in esame la monumentale Vergine con Bambino in trono del Santuario di

[819] LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 118.
[820] CALÒ MARIANI 1998a, p. 180.

Valleverde di Bovino; quelle dell'Abbazia di Santa Maria a Mare dell'isola tremitese di San Nicola e del Duomo Tonti di Cerignola; i Crocifissi delle chiese del Sacro Cuore di Altamura e della chiesa matrice di Polignano a Mare (gli unici casi esaminati della Terra di Bari, a cui si aggiungono le più sporadiche citazioni dei Crocifissi della chiesa matrice di Putignano e dell'antisagrestia della Cattedrale di Monopoli); in ultimo, in maniera parziale sono state annoverate anche le due sculture ritraenti san Matteo e papa Urbano V, rispettivamente di San Marco *in Lamis* e di Castelnuovo della Daunia.

Nel *corpus* che di seguito si delinea viene proposta una schedatura di ben cinquantuno esemplari, circoscritti tra la fine del XII secolo e la metà del XV secolo (fig. 1). L'inquadramento cronologico individuato per il presente lavoro di tesi dottorale ha inevitabilmente escluso alcune attestazioni, databili tra la seconda metà del XV secolo e i primissimi anni del Cinquecento, che tuttavia si rifanno, con tendenze retrospettive, alla produzione pienamente medievale, corroborando così l'idea che stilemi e iconografie particolarmente apprezzati continuassero a essere adoperati anche oltre quelle che sono le periodizzazioni imposte dalla moderna storiografia. Un ragionamento del genere è valido, in special modo, proprio per il suddetto periodo (compreso tra la metà del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo) e, soprattutto, per un territorio quale il Meridione italico che in questo frangente pareva strenuamente ancorato al passato, invece di essere proiettato verso il 'futuro' rinascimentale – che era già 'presente' nella Firenze del 1401.

Sebbene non inseriti nella schedatura, in tale sede si ritiene opportuno quantomeno citare le attestazioni a carattere retrospettivo: per quanto concerne l'iconografia del Figlio di Dio in croce, ci si riferisce al già annoverato Crocifisso 'parlante' del Museo Diocesano Matronei di Altamura (ove è presente anche un ulteriore simulacro cristologico, proveniente dalla chiesa cittadina di Santa Teresa), al già citato caso brindisino nella sagrestia della chiesa del Crocifisso (ove sono i più noti esemplari duecenteschi) e quello mesagnese; ai simulacri delle chiese di San Francesco

d'Assisi di Conversano, di Santa Maria Assunta di Galatone, della Cattedrale e della chiesa di San Domenico di Castellaneta, della Santa Croce di Giovinazzo, di San Francesco d'Assisi a Manfredonia, di San Rocco di Valenzano, di San Nicola di Cisternino; ai due Crocifissi attualmente esposti presso il Museo di Romualdo (allestito nel succorpo della Cattedrale di Monopoli), a quello custodito in una stanza della sagrestia della Cattedrale di Bisceglie, nonché a quelli di Latiano e di Auricarro di Palo del Colle (venerati nelle chiese eponime). In riferimento al secondo soggetto iconografico maggiormente diffuso, ovvero quello mariano, si allude alla scultura dell'abbazia di Santa Maria di Ripalta e a quella detta 'dell'Olmitello' di Deliceto (oggi custodita in una nicchia della chiesa matrice cittadina, intitolata al Santissimo Salvatore, ma pertinente alla cappella rurale eponima), a una seconda attestazione conservata, come la Madonna 'della Strada' nel Museo Diocesano di San Severo e, in ultimo alla cosiddetta Madonna dei Martiri della Cattedrale di Otranto. Allo stato attuale non è stato possibile individuare una ulteriore scultura virginea, citata solamente da M.S. Calò Mariani nel 1998 e all'epoca custodita presso l'allora Palazzo Guevara di Bovino (oggi sito del Museo Diocesano cittadino)[821]: nella descrizione dell'opera (di cui era presentata anche una fotografia in bianco e nero; fig. 2), la studiosa si soffermava sul suo "*tono di profana eleganza*" e la datava al maturo Quattrocento: pur avendo più volte contattato l'ente locale e anche alcuni attori della politica bovinese, non c'è stato alcun riscontro in merito a questa attestazione, pertanto non è possibile appurare se sia andata perduta o se risulti attualmente abbandonata in qualche 'oscuro' deposito. L'esempio di questa Vergine bovinese permette di riflettere sulla questione della dispersione del patrimonio ligneo medievale pugliese e su come, anche in tempi recenti, sia difficoltoso condurre indagini relative a questo tema.

[821] CALÒ MARIANI 1998a, pp. 181-182.

È doveroso, inoltre, ricordare che al *corpus* che qui si sta approntando debbano essere associate anche quelle sculture di cui si ha contezza solamente grazie alle fonti documentarie. Si pensi, *in primis*, ai *b. Virgine et b. Iohanne*, che figuravano insieme al *Crucifixum ligneum* nel documento del 1303 redatto per volere di Carlo II d'Angiò, in cui si specificava che il sovrano stesse elargendo numerosi donativi all'erigenda Cattedrale di Lucera *ad ampliandum et dotandum maiorem ecclesiam civitatis eiusdem*[822]. Parte della critica continua a ritenere che l'intera triade sia andata perduta nel corso dei secoli, mentre P. Leone de Castris è convinto di poter identificare il Crocifisso menzionato dalla fonte angioina con quello *dolorosus* attualmente esposto nella cappella Gallucci della Cattedrale lucerina[823]. Nonostante tali perplessità (per le quali si rimanda alla specifica scheda del simulacro cristologico), il documento angioino è importante poiché fornisce informazioni sulle ulteriori due sculture medievali – la Vergine e il san Giovanni Evangelista – di cui altrimenti non si avrebbe alcuna contezza.

Una situazione similare potrebbe verosimilmente riguardare la scultura lignea di Santa Maria *in Silice* di Anzano di Puglia, che la tradizione farebbe risalire al XII secolo: si narra che questa statua venne ritrovata "*nel fitto degli alberi e dei rovi*" da alcuni "*villani*", che meravigliati fecero chiamare subitamente il vescovo di Trevico; costui ordinò che il simulacro fosse trasportato in paese su un carro trainato da buoi. Come sovente accade nell'ambito dei *topoi* narrativi che caratterizzano questi racconti, gli animali furono inamovibili, pertanto si comprese che la Vergine volesse continuare a essere venerata nel luogo dove si era verificato il suo prodigioso rinvenimento, ove venne costruita una "*chiesetta*" e ben presto si formò il primitivo nucleo abitato di *Anxanum*[824].

---

[822] *Codice diplomatico* 1917, p. 363; CALÒ MARIANI 1980, p. 310; TRINCUCCI 1981, p. 90; ABBATE 1998, p. 18; CALÒ MARIANI 1998a, p. 180; EADEM 2003, p. 29; EADEM 2004, p. 40; BRUZELIUS 2005, p. 120-129; BELLI D'ELIA 2005; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 98; CALÒ MARIANI 2008, p. 81; CALÒ MARIANI 2012, p. 40.

[823] *Codice diplomatico* 1917, p. 363; CALÒ MARIANI 1980, p. 310; TRINCUCCI 1981, p. 90; ABBATE 1998, p. 18; CALÒ MARIANI 1998a, p. 180; EADEM 2003, p. 29; EADEM 2004, p. 40; BRUZELIUS 2005, p. 120-129; BELLI D'ELIA 2005; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 98; CALÒ MARIANI 2008, p. 81; CALÒ MARIANI 2012, p. 40.

[824] PRATILLI 1745, pp. 508-509; JANNACCHINI 1891, p. 56; STAFFIERE 1976, p. 32; AUCIELLO 1997, p. 13; MELINO 2000, pp. 14-15, 24; CALÒ MARIANI 2003, p. 13 nota 42, la studiosa allude brevemente anche all'esistenza di alcune

Pur consci del fatto che la genesi del resoconto miracolistico vada individuato in età moderna, non è inverosimile, tuttavia, che il racconto possa essere connesso con l'effettiva presenza *in loco* di una scultura lignea. Non potendo appurare la sua antichità al XII secolo (come vuole la tradizione), è comunque plausibile ipotizzare la sua pertinenza all'epoca medievale: quello di Anzano, come si avrà modo di approfondire nelle singole schede dei manufatti costituenti il *corpus*, non sarebbe il primo caso di riattivazione del culto verso un manufatto medievale, solitamente ancora venerato in epoca moderna, ma non più apprezzato per le sue 'vetuste' qualità estetiche.

In ultimo, si specifica che non sono stati presi in esame manufatti 'dubbi', che esibiscono solamente alcuni elementi in base ai quali si potrebbe ipotizzare una loro contestualizzazione medievale: ci si riferisce al Crocifisso della Concattedrale della Natività della Beata Vergine Maria di Ascoli Satriano (fig. 3). Inedito fino al 2021, è stato indagato in un breve contributo di S.A. Vespari, che l'ha datato tra il primo e il secondo quarto del XIV secolo, assegnandolo a una maestranza ascolana. La studiosa è giunta a queste conclusioni in virtù del suo aspetto 'sereno' e dell'analisi di dettagli quali la "*posizione sostenuta del corpo*", la sporgenza dei gomiti, il basso perizoma. Sulla base di teli peculiarità l'autrice ha confrontato quest'opera con il più noto Crocifisso della chiesa di Santa Restituta di Napoli[825]. A queste componenti, tuttavia, se ne associano altre quali il tagliente grafismo delle incisioni, il ritmo accelerato dei solchi dei panneggi, le acute sporgenze volumetriche dei lineamenti fisionomici, che a loro volta stridono con quell'inusuale e fluente capigliatura che morbidamente ricade adagiandosi sulle spalle in lunghe ciocche, terminanti sulla parte superiore del torace (e che nulla condivide con quelle tortili, tubolari

statue mariane, non pervenute, quali quelle della Madonna delle Grazie del Santuario di Santa Maria della Rocca di Apricena e quella che funse da "*modello medievale*" per l'esemplare lapideo del Santuario di Santa Maria di Stignano: la studiosa, tuttavia, non chiarisce se queste attestazioni fossero effettivamente lignee; EADEM 2004, p. 37; MONACO 2006, p. 89; CALÒ MARIANI 2017, p. 38 nota 14; INFANTE 2018, p. 166 nota 31; IDEM 2019, p. 182 nota 483; CALÒ MARIANI 2019b, p. 33; INFANTE 2023, p. 200.

[825] VESPARI 2021.

o, ancora, semplicemente addensate, ma comunque connotate da una innaturale rigidità, proprie della produzione medievale).

Che questo manufatto abbia subito modificazioni nel corso dei secoli è acclarato *in primis* dalla cesura individuabile all'altezza della spalla destra e, secondariamente, dalle esigue tracce di policromia evidenti sul volto, sul costato, su alcuni lacerti sul panneggio e all'altezza dei piedi (questi ultimi contraddistinti da chiazze rubee sanguinolente anche sulle piante); una colorazione inusuale, in ultimo, è proprio quella della capigliatura, su cui si individuano tracce di foglia oro. In conclusione, sembra invero arduo tentare un inquadramento cronologico di questa scultura in virtù delle 'contraddizioni' che manifesta a livello stilistico, iconografico ed esecutivo: si è optato, pertanto, per la sua esclusione dalla presente schedatura e per il suo inserimento nella schiera di quelle attestazioni tarde che valicano cronologicamente l'epoca medievale, ma a cui ancora guardano con 'nostalgica' retrospezione (e, forse, a causa di qualità tecniche manchevoli del suo esecutore).

Per le medesime ragioni che hanno portato all'esclusione dal *corpus* del Crocifisso di Ascoli Satriano, si è deciso di non inserire anche una scultura mariana custodita presso la chiesa di Santa Maria della Murgia di Castelnuovo della Daunia (lì dove si trova anche la statua del pontefice Urbano V). Si tratta della cosiddetta Madonna 'della Libera' (fig. 4), una Vergine orante, la cui iconografia di matrice bizantina (del tipo della *Blachernitissa*) si coniuga con uno stile tipicamente occidentale. In virtù della sua impostazione stante e frontale e della peculiarità dei palmi delle mani affrontati, questo manufatto potrebbe essere confrontato con le sculture di Cercemaggiore e di Campobasso, entrambe definite "*gotiche*" dalla critica e di cui la prima certamente più 'francesizzante' della seconda (maggiormente intrisa di cultura umbro-marchigiana)[826].

[826] TROMBETTA 1984, pp. 309-310; CATALANO 2005, pp. 161-162; MARINO 2011; EADEM 2016, pp. 57-62.

Stilisticamente, invece, si potrebbero rintracciare prossimità proprio con la scultura di papa Urbano V, che condivide con quella mariana 'della Libera' la rotondità del volto, l'altezza dell'esile collo, la politezza delle superfici, la tornita sporgenza del mento e una similare tendenza delle stoffe a ricadere verso il basso con un andamento curvilineo, ma 'paralizzato'. Sarebbe interessante (e anche alquanto verosimile) poter assegnare queste due sculture di Castelnuovo della Daunia a un'unica maestranza o a una medesima bottega e, dunque, circoscrivere l'esecuzione dell'effige mariana alla medesima cronologia tra gli anni Trenta e Quaranta del XV secolo (proposta per quella del pontefice). Il simulacro virgineo, tuttavia, ha subito nel corso del tempo pesanti alterazioni e ridipinture che ne hanno modificato profondamente l'aspetto, fino al suo ultimo restauro eseguito tra il 2014 e il 2015: durante questo intervento è stata ripristinata una stesura pittorica precedente a quella con cui era nota l'immagine fino a quel momento (ma non per questo si può escludere che sia l'ultima della stratificazione e, dunque, la prima in termini cronologici), ed è stato appurato che le mani siano frutto di un'integrazione moderna. Si auspica che in futuro si possano eseguire ulteriori indagini su questo manufatto, preferibilmente quelle al radiocarbonio, che fornirebbero una sua cronologia maggiormente specifica (e, forse, un suo inserimento nel *corpus*)[827].

Una situazione totalmente agli antipodi è quella della scultura mariana dell'Incoronata di Foggia, il manufatto che, tra tutti, ha subito maggiormente gli effetti delle devote alterazioni e manipolazioni addotte nel corso dei secoli, tanto da risultare oggi completamente illeggibile: la sua inclusione all'interno del *corpus* è esclusivamente dovuta all'esito dell'analisi al radiocarbonio che ne confermano l'antichità medievale e forniscono una datazione compresa tra le ultime due decadi del Duecento e le prime due del Trecento.

[827] Si precisa che nella scheda OA I 16 00130104, redatta da A. Melpignano nel 1995 (con aggiornamento di N. Schena nel 2006) viene proposta una datazione alla seconda metà del XVI secolo; in ARNESE 1999, p. 57 l'opera viene riferita al XIV secolo. In ultimo TOMMASONE 2020 fornisce informazioni circa il suo restauro.

Dati alla mano, si evince che il numero delle attestazioni di scultura lignea tridimensionale e dipinta di epoca medievale attualmente presenti in Puglia si sia duplicato rispetto a quanto già noto in passato, e nulla vieta di ipotizzare che questo possa continuare a crescere, qualora emergano – nel vero senso della parola – altri esemplari ancora segretamente e gelosamente custoditi in ambienti ecclesiastici di difficile accesso.

L'individuazione dei manufatti è stata possibile, *in primis*, grazie una scrupolosa ricognizione bibliografica a carattere locale, che ha interessato la totalità dei comuni della regione e che ha permesso di appurare – per questa classe di oggetti – l'importanza della conoscenza del territorio dal 'didentro': il contributo degli studiosi del luogo, spesso detentori di saperi custoditi nella memoria (e delle pubblicazioni curate da costoro) è stato imprescindibile per rintracciare notizie relative a simulacri lignei che altrimenti sarebbero ancora ignoti. Secondariamente, le indagini sul campo sono state preziose per individuare quelle sculture sfuggite all'attenzione degli storici locali, perché già da tempo decontestualizzate rispetto alla loro originaria pertinenza e, private, dunque, dell'intero sistema di valori spirituali che ne garantisce la diffusa conoscenza. Nel corso dei sopralluoghi, alcuni più fruttuosi di altri (a causa di una ostinata ritrosia nel condividere materiale), è stato indispensabile l'aiuto di quanti hanno avuto il piacere o semplicemente la gentilezza di mettersi a disposizione di chi scrive e fornire informazioni e notizie, che sono state utili per ricostruire in maniera quanto più completa e precisa la storia di ogni singola attestazione.

Il catalogo che di seguito si presenta è organizzato per soggetto iconografico e per ordine cronologico. Ogni scheda si aprirà con un prospetto introduttivo e al contempo riepilogativo dell'esemplare in esame, contenente informazioni concernenti la sua attuale collocazione, la provenienza (se nota), la datazione e la maestranza, le dimensioni (se note), il materiale e la tecnica e, in ultimo il codice della relativa scheda OA (quando esistente). In merito a questi elementi, si precisa innanzitutto che le cronologie proposte sono quasi esclusivamente il frutto di raffronti con

esemplari affini (maggiormente indagati dalla critica di settore e relativi ad altre regioni italiane, a partire da quelle più prossime alla Puglia, quali Abruzzo, Basilicata, Campania e Molise, per poi tangere anche territori geograficamente più distanti come quelli di Marche e Umbria, Toscana e perfino il Veneto). Lo strumento del confronto stilistico ha certamente fornito ausilio alla ricerca, poiché, come anticipato, grazie a esso è stato possibile quantomeno circoscrivere indicativamente le datazioni delle attestazioni pugliesi, riuscendo a precisare lassi di tempo maggiormente ristretti (decenni e quarti di secolo), rispetto a generiche indicazioni temporali che, solitamente, chiamano in causa un intero secolo. L'attribuzione della datazione su base stilistica è stata condizionata anche dalla consapevolezza che, pur non avendo nulla da invidiare rispetto al patrimonio artistico delle altre regioni italiane, la Puglia sovente ha giovato di un'arte che si potrebbe definire 'di riflesso': con tale affermazione si vuole precisare che i prodotti artistici che giungevano nelle zone dell'attuale territorio pugliese o che ivi venivano realizzati erano il frutto di sperimentazioni attuate principalmente presso centri culturali di più grande rilievo – quale poteva essere, a titolo di esempio, la Napoli di epoca angioina – e in seguito accolte favorevolmente dai *magistri* locali e riplasmate a seconda delle loro inclinazioni e abilità. In tal senso, il patrimonio scultoreo ligneo pugliese appare ampiamente diversificato, tant'è che non è stato quasi mai possibile (eccezion fatta per un gruppo ristretto) proporre confronti 'interni' tra i numerosi esemplari che lo compongono.

Relativamente al concetto di maestranza, la scelta e l'utilizzo dei termini 'locale' e/o 'meridionale' è connessa con le riflessioni circa la geografia del Meridione italico nel Medioevo: ci si è chiesti, difatti, quanto senso avrebbe avuto (al di là del puro campanilismo) definire un *magister* come 'pugliese' a fronte dell'inesistenza, in quel momento storico, della regione Puglia così come oggi la si conosce. Allo stesso modo, si è cercato di limitare al minimo i riferimenti a maestranze definite con aggettivi territoriali extra-regionali: il loro impiego è occorso solamente quando, nel contesto dei confronti, è stato necessario esplicitare l'area a cui attengono attualmente

le attestazioni chiamate in causa e al fine di non creare confusione. Si suppone e si spera, dunque, che la preferenza per i termini 'locale' e 'meridionale' esemplifichi meglio la coesione territoriale propria del Regno di Napoli nel Medioevo.

In merito alle dimensioni dei manufatti è d'uopo specificare che non sempre è stato possibile effettuare misurazioni di persona: in alcuni casi è stata concessa solamente l'osservazione 'a distanza' delle sculture e la realizzazione di riprese fotografiche; in altre situazioni, invece, la loro collocazione a determinate altezze oppure al di sopra delle mense principali e, ancora, l'impossibilità di avvicinarsi fisicamente agli oggetti o di rimuoverli – per il breve tempo del sopralluogo – dalle loro posizioni, ha impedito l'approfondimento di questo aspetto. Similmente, la specifica della materia legnosa e delle tecniche adoperate per obliterarla al di sotto della policromia, sono state esplicitate solamente per quei simulacri per cui è stato possibile ricavare tali informazioni nella bibliografia specifica o nelle relazioni dei restauri; in caso contrario si è preferito riportare la dicitura generica di 'legno intagliato e dipinto'.

Alla luce di tali considerazioni, si precisa che non tutti i prospetti introduttivi e riepilogativi sono composti dal medesimo numero di voci. Una situazione simile denota le diverse sezioni che costituiscono il corpo delle singole schede: queste sono pertinenti alla storia degli studi delle singole attestazioni, alla loro storia e alla loro analisi iconografica e stilistica (che comprende anche gli opportuni ed eventuali confronti). A queste si aggiungono i paragrafi relativi alle tradizioni folkloriche (ove individuate) e ai restauri (se effettuati e documentati). Ciascuna scheda è conclusa da una bibliografia specifica (eccezion fatta per i manufatti inediti); da una sezione relativa ai documenti consultati, menzionanti le sculture; da una bibliografia generica, che contiene le voci pertinenti alle pubblicazioni in cui si analizza la storia del luoghi di culto che ospitano gli esemplari o quelle concernenti i manufatti chiamati in causa nell'ambito dei confronti; dal riferimento alle eventuali mostre in cui questi oggetti sono stati esposti. In ultimo, per rendere agevole la

descrizione degli esemplari, ogni scheda è integrata e completata dall'apparato iconografico, appositamente realizzato per l'occasione del presente lavoro di tesi dottorale.

Apparato iconografico

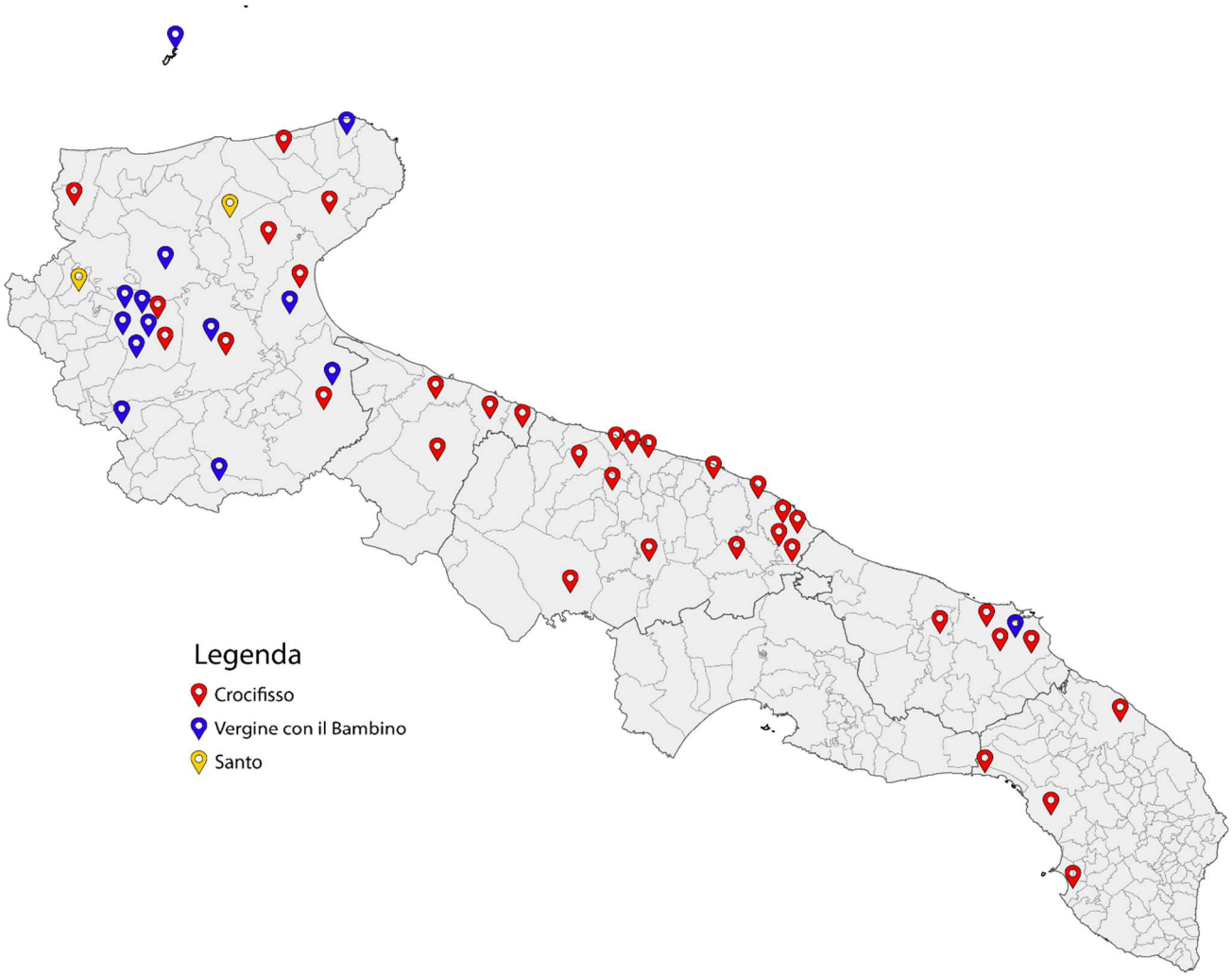


Fig. 1. Pianta della Puglia con legenda.



Fig. 2. Bovino, già in Palazzo Guevara, Madonna con Bambino in trono.



Fig. 3. Ascoli Satriano, Concattedrale della Natività della Beata Vergine Maria, Crocifisso.



Fig. 4. Castelnuovo della Daunia, chiesa di Santa Maria della Murgia, Madonna orante.

Il *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese

La schedatura

1. Crocifisso
Collocazione: Manfredonia, Cattedrale di San Lorenzo (prima cappella sulla sinistra)
Provenienza: Siponto, chiesa di San Leonardo *in Lama Volara*
Datazione: ultimo quarto del XII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 244x220x30 cm (a.l.s.)
Materiale: legno di pioppo intagliato e dipinto (per il Crocifisso); legno di rovere e cipresso (per la croce)
Scheda ICCD: OA P 16 00036506, compilata nel 1989 da R. Mavelli, F. Barbone

Storia degli studi

Il Crocifisso della chiesa di San Leonardo di Siponto, oggi collocato presso la Cattedrale di Manfredonia, è il più antico dei manufatti lignei medievali pugliesi a soggetto cristologico e, indubbiamente, anche uno tra i più noti. La sua fortuna critica viene inaugurata nel 1951, quando S. Mastrobuoni dà per la prima volta contezza del "*grande*" manufatto ligneo, che insieme a "*un altro più piccolo*", è presente all'interno del tempio sipontino (Mastrobuoni 1951, p. 19). Il medesimo studioso, nove anni più tardi, propone per la prima volta una datazione del "*pregevole cimelio ligneo*" al XIII secolo (Mastrobuoni 1960, p. 134; Valente 1980, p. 218); cronologia che nel 1964 viene circoscritta all'ultimo quarto del Duecento da M. D'Elia e tra il 1220 e il 1230 da A. Petrucci (*Mostra dell'arte* 1964, p. 25; Petrucci 1964[2], 552 nota 51; *Breve guida* 1969, p. 12). Stando a quanto riportato da P. Belli D'Elia sarebbe stato F. Bologna il primo ad aver anticipato l'esecuzione del manufatto alla fine del XII secolo, in virtù del confronto con l'ancora più antico Crocifisso di Mirabella Eclano, datato al primo terzo del XII secolo (Bologna 1950g; Belli D'Elia 1971, p. 399; Eadem 1972, p. 19). La proposta cronologica pervenuta per "*comunicazione orale*" dallo storico dell'arte abruzzese è quella tutt'oggi condivisa dalla critica (Calò Mariani 1980, p. 308; Eadem 1991, p. 70; *Storia e immagini* 1997, p. 36; Calò Mariani 1998a, p. 177; Bertelli Buquicchio 1999, p. 700; Gelao 1999, p. 186; Belli D'Elia 2006, p. 168; Calò Mariani 2007, p. 161; D'Ovidio 2013, p. 63; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; D'Ovidio 2014, p. 753), che in alcune occasioni si è spinta a considerare l'esemplare quale prodotto a cavallo tra il XII e il XIII secolo (Belli D'Elia 1971, p. 400; Eadem 1972, p. 19; *Custode dell'immagine* 1987, p. 75) oppure a collocarlo entro la prima metà del Duecento (Pace 1994c, p. 426). Di recente il momento di realizzazione del simulacro è stato specificamente circoscritto tra gli anni Settanta e "*non oltre la prima metà*" dei Novanta del XII secolo, in virtù di un suo inquadramento nell'ambito di quel crogiolo di esperienze artistiche 'casauriensi' che fa capo all'abbazia abruzzese di San Clemente (Cobuzzi 2021, p. 11; Idem 2024).

La cronologia alla fine del XII secolo, inizialmente proposta in virtù del confronto con l'esemplare campano – raffronto il cui spessore è stato ormai ridimensionato, poiché limitato ad alcuni "*elementi marginali*", quali "*l'imponenza plastica del corpo*", ossia la comune monumentalità, e una "*forte componente normanna*" (Belli d'Elia 1971, p. 399; Eadem 1972, p. 19; Eadem 2006, p. 168; D'Ovidio 2013, p. 63; Idem 2014, pp. 753, 756) – viene corroborata dal dato stilistico: sin dalle prime analisi viene messa in evidenza l'"*impostazione formale strettamente bizantina*" del Crocifisso sipontino che contrasta con "*il disinvolto movimento del perizoma*" di matrice oltremontana (*Mostra dell'arte* 1964, p. 25; Pace 1994c, p. 426). Quest'ultima viene ulteriormente sottolineata dal momento in cui P. Belli D'Elia inizia velatamente a riconoscere in un modello "*più antico*", probabilmente bronzeo e di ridotte dimensioni, il prototipo ispiratore del Crocifisso sipontino (*Breve guida* 1969, pp. 12-13), per poi porlo direttamente a confronto con "*bronzetti e smalti limosini*" di XII secolo (con cui il brano in esame, a suo parere, condivide "*l'analitica anatomia delle braccia sottili*", segnate da vene "*rilevate come cordoni*" e i tratti fisionomici del volto; Belli D'Elia 1971, p. 399; Eadem 1972, p. 19; Eadem 2006, pp. 168-170). La stessa studiosa, inoltre, pur ammettendo la difficoltà nel rintracciare validi raffronti, individua termini di paragone geograficamente più prossimi in opere meridionali appartenenti a "*tutt'altri generi*" e, in alcuni

casi, con caratteri "*minori*", quali gli affreschi della chiesa di Sant'Angelo *in Formis*, la tavola dipinta ritraente il Crocifisso custodita presso l'Abbazia tremitese di Santa Maria a Mare, le miniature degli *Exultet* I e III di Troia e, in ultimo, le "*testine scolpite*" sul portale settentrionale dell'abbazia sipontina di San Leonardo (luogo di culto da cui proviene il Crocifisso), queste ultime databili tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo (*Mostra dell'arte* 1964, p. 25; BELLI D'ELIA 1971, pp. 399-400; EADEM 1972, p. 19; CALÒ MARIANI 1980, p. 308; BELLI D'ELIA 2006, p. 173; CALÒ MARIANI 2007, p. 161; PACE 2007/2008, p. 58).

Tali raffronti comproverebbero il carattere autoctono dell'anonimo *magister* esecutore del simulacro (PETRUCCI 1964[2], 552 nota 51; BELLI D'ELIA 1971, p. 400; EADEM 1972, p. 19; CALÒ MARIANI 1991, p. 60; EADEM 1998a; BERTELLI BUQUICCHIO 1999, p. 700; GELAO 1999, p. 186; BELLI D'ELIA 2006, p. 203; CALÒ MARIANI 2007, p. 161; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, p. 69; VENTURA 2022, p. 379; EADEM 2023, p. 42), oppure una sua provenienza dal contesto territoriale abruzzese, così come proposto di recente da una parte della critica, propensa addirittura a riconoscerlo nel cosiddetto 'primo maestro' di San Clemente a Casauria (COBUZZI 2024).

Storia analisi del manufatto

Il Crocifisso, proveniente dalla chiesa di San Leonardo di Siponto, è attualmente esposto presso la prima cappella sinistra della Cattedrale di Manfredonia, denominata per l'appunto 'cappella del Crocifisso' o 'delle reliquie'. Qui il simulacro giunse nel 1987, dopo una serie di spostamenti iniziati subito dopo il suo fortuito ritrovamento nel 1950 per mano dell'allora soprintendente F. Schettini, che lo individuò in un ambiente annesso alla chiesa sipontina, un "*pagliaio*" (*Mostra dell'arte* 1964, p. 25; *Breve guida* 1969, p. 12; EADEM 1971, p. 399; EADEM 1972, p. 19; BERTELLI BUQUICCHIO 1999, p. 700; GELAO 1999, p. 186; RINALDI 2003; BELLI D'ELIA 2006, p. 168). Nel 1955 per iniziativa del canonico S. Mastrobuoni, in accordo con lo stesso F. Schettini, l'esemplare venne prelevato per poter essere restaurato presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma. L'intervento si protrasse per circa un biennio e una volta ultimato l'allora direttore dell'ente romano C. Brandi decise di esibire l'oggetto all'ingresso del padiglione Vaticano dell'*Exposition Universelle et Internationale* di Bruxelles del 1958 (CARATÙ 2015, p. 73; *Vedere l'Italia* 2016, pp. 410-411). Terminato questo evento, il Crocifisso sipontino tornò in Puglia sotto la tutela della Soprintendenza che lo espose in un primo momento presso il Castello di Bari e successivamente decise di includerlo nella nota "*Mostra dell'Arte in Puglia*" del 1964, rendendolo così parte integrante della collezione dell'allora Pinacoteca Provinciale di Bari: qui il simulacro rimase per circa un ventennio prima di tornare – dopo numerose sollecitazioni di S. Mastrobuoni prima e della comunità sipontina capeggiata dall'Associazione 'Amici di Don Mastrobuoni' poi – in Capitanata (ma non nel suo luogo di pertinenza originario, così come lungamente sperato; MASTROBUONI 1960, pp. 134-135; *Mostra dell'arte* 1964, p. 25; *Breve guida* 1969, p. 12; EADEM 1971, p. 399; EADEM 1972, p. 19; BERTELLI BUQUICCHIO 1999, p. 700; GELAO 1999, p. 186; RINALDI 2003; BELLI D'ELIA 2006, pp. 167-170).

Relativamente a quella che era la sua originaria collocazione all'interno della chiesa di San Leonardo, S. Mastrobuoni ricorda che, nel 1809, il Crocifisso fosse venerato "*sul primo altare a destra della porta d'ingresso*" (mensa che nel 1947 venne demolita, con conseguente dislocazione del manufatto "*in un angolo*" dell'edificio; MASTROBUONI 1960, p. 134; PELLEGRINO 2004, p. 107; BELLI D'ELIA 2006, p. 168). Di questa ubicazione si ha contezza grazie al verbale di consegna e di possesso compilato il 17 aprile 1810, stilato in risposta al Decreto regio mediante il quale si sanciva la soppressione, per volere di Gioacchino Murat, dell'Ordine di San Leonardo Le Matine. Dalla documentazione di qualche anno successiva – conservata presso l'Archivio Francescano Provinciale e l'Archivio di Stato di Foggia e presa in esame da L. Pellegrino – si apprende che un "*gran Crocifisso*" era esibito al di sopra dell'"*arco maestro*"; in una fonte datata al 7 novembre 1812, nello specifico, il simulacro è menzionato sopra una "*traversa lunga di legno pittato*" posta

in corrispondenza del secondo arco del tempio (PELLEGRINO 2004, p. 107; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, p. 71). Come giustamente puntualizza P. Belli D'Elia, non è possibile stabilire con certezza se questo "*gran Crocifisso*" citato nelle fonti primo-ottocentesche fosse effettivamente quello medievale o fosse il secondo simulacro cristologico, ugualmente custodito all'interno del luogo di culto sipontino. Di questo ulteriore esemplare, genericamente ritenuto cinquecentesco e "*scomparso senza lasciare traccia*", resta a testimonianza solamente una fotografia sfocata, da cui è impensabile ricavare altre informazioni utili per la sua conoscenza (MASTROBUONI 1951, p. 19; RINALDI 2003; BELLI D'ELIA 2006, p. 168). È possibile che le localizzazioni ricavate dalla documentazione di inizio Ottocento si riferissero indistintamente ai due manufatti, che dunque erano entrambi esibiti e venerati all'interno della chiesa.

A livello iconografico questa attestazione afferisce alla categoria del *Christus Crucifixus vigilans*, ponendosi in posizione mediana tra le più note tipologie del *Triumphans* e del *Patiens* (*Mostra dell'arte* 1964, p. 25; BRANDI 1979, p. 124; *Custode dell'immagine*, p. 75; BELLI D'ELIA 2006, pp. 192-194; VENTURA 2022, p. 379 EADEM 2023, p. 42). L'esemplare si immola staticamente sulla croce, esibendo timidi segni di sofferenza che lo allontanano dalla casistica che prevede il Redentore vittorioso sulla morte. Il capo leggermente reclinato sulla spalla destra diviene l'elemento catalizzante per gli sguardi dei fedeli, in virtù dei grandi occhi sgranati che fissano un punto indefinito in lontananza. La capigliatura incornicia il volto aderendo alla sua forma ovale, maggiormente ampia nella porzione superiore – in cui si apre la fronte solcata da profonde rughe dall'andamento ondulato – e puntuta nella parte terminale, evidenziata dalla corta barba bruna. Le ciocche, ugualmente scure, discendono sulle spalle alla stregua di corde, tripartite per ciascun lato. I solchi sulla fronte incorniciano, marcandolo, l'arco sopraccigliare che converge in una canna nasale rigidamente triangolare, al di sotto della quale trova spazio la bocca dalle labbra piccole e carnose, serrate in una espressione che tradisce contrizione. L'incarnato chiaro del volto è ravvivato dalle gote rosee, la cui resa geometrica e coloristica accentua l'aspetto straniante del simulacro.

Il busto, in parte connotato ancora dall'originaria pigmentazione candida dell'epidermide, si caratterizza per i muscoli pettorali ben sagomati e leggermente aggettanti rispetto al resto del tronco, fittamente segnato dalle incisioni del costato che delimitano la porzione centrale addominale: questa è organizzata in quattro lobi e tripartita orizzontalmente, con la zona inferiore che risulta maggiormente pronunciata. A questo blocco longilineo sono connesse le braccia intagliate separatamente e segnate linearmente dalla muscolatura e dalle venature; gli arti terminano con due grandi mani aperte, le cui dita ben dispiegate consentono di osservare i perni al centro dei palmi.

Un lungo perizoma riveste quasi interamente la parte inferiore del tronco, coprendo il corpo del Redentore fino alle ginocchia. Il drappo dipinto con tonalità fredde del blu e del verde, è segnato da fitte pieghe e aderisce alla fisicità sottostante, consentendo di immaginarne l'anatomia. I lembi superiori ricadono sulla stoffa sottostante con sovrabbondanza e sono segnati da panneggi a gola; sul fianco destro si rintraccia un nodo che trattiene la stoffa e da cui si sviluppa un lembo di tessuto che ricade pesantemente e verticalmente verso il basso.

Al di sotto del *linteum* si scorgono le gambe possenti, con la sinistra lievemente avanzata rispetto all'altra, così come si intuisce osservando la leggera sporgenza del ginocchio. I piedi poggiano sul *suppedaneum* e, in maniera inconsueta, non presentano tracce di chiodi: un unico chido trattiene il supporto al braccio longitudinale della croce, in maniera del tutto similare a quello che campeggia al centro del petto del Crocifisso, ritenuto da P. Belli D'Elia un perno atto a stabilizzare "*il torso, pesantissimo, al montante verticale*" (BELLI D'ELIA 2006, pp. 169-170) e da S. D'Ovidio un opercolo per un possibile alloggiamento reliquiale (D'OVIDIO 2013, pp. 90, 114; IDEM 2014).

Dallo stato dell'arte relativo a questo esemplare appare lampante la difficoltà di porlo a confronto con manufatti similari, ugualmente lignei oppure eseguiti su *media* differenti. Il raffronto con il Crocifisso di Mirabella Eclano, databile al primo trentennio del XII secolo e, dunque, antecedente rispetto al caso sipontino, era stato più volte chiamato in causa in passato dalla critica (Belli D'Elia 1971, p. 399; Eadem 1972, p. 19; *Custode dell'immagine*, p. 75; Calò Mariani 1991, p. 69; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69), forse indotta in inganno dal fatto che entrambi questi manufatti si configurino come i capostipiti del patrimonio scultoreo ligneo rispettivamente campano e pugliese, in virtù della loro alta cronologia. Al di là dell'imponente mole di entrambi i simulacri e delle loro qualità pittoriche, che esaltano ulteriormente la loro fisicità, questi afferiscono a tipologie iconografiche differenti e non è possibile individuare tangenze stilistiche particolarmente pregnanti (Belli D'Elia 1971, p. 399; Eadem 1972, p. 19; Eadem 2006, p. 172; D'Ovidio 2013, p. 63; Idem 2014, p. 756).

Appare maggiormente convincente il raffronto dell'esemplare ligneo con alcune attestazioni afferenti alle classi della pittura su tavola, della miniatura e dell'oreficeria (in particolare di quella limosina; *Breve guida* 1969, p. 13; Eadem 1971, pp. 399-400; Eadem 1972, p. 19; Calò Mariani 1980, p. 308; Eadem 1991, p. 69; Pace 1994c, p. 426; Belli D'Elia 2006, pp. 173, 187, 191; Pace 2007/2008, p. 58; Ventura 2022a, p. 379; Eadem 2022b; Eadem 2023, p. 42). A tal riguardo, il confronto con il Cristo dipinto sulla tavola che campeggia nella navata laterale sinistra della chiesa abbaziale di Santa Maria a Mare sull'isola tremitese di San Nicola (che nel biennio tra il 1955 e il 1957 risultava anch'esso in restauro presso l'Istituto romano) sembra calzante in virtù delle prossimità che si individuano a livello della consistente muscolatura dei pettorali, torniti e aggettanti; della linearità delle venature sulle braccia; della tripartizione dell'addome; dell'andamento della capigliatura che si diparte in ciocche ritorte che cadono sulle spalle; dell'inclinazione del capo, con la sua mestizia espressiva accentuata da un arco sopraccigliare che si dispone orizzontalmente per tutta l'ampiezza del volto e dalla grave carnosità delle occhiaie, che evidenziano uno sguardo di consapevole rassegnazione. Similare, inoltre, è la lieve inclinazione del ginocchio, che nel caso del simulacro dipinto riguarda l'arto inferiore destro e non il sinistro come nell'esemplare tridimensionale, nonché la maniera con cui le stoffe aderiscono ai corpi, lasciandone intravedere le volumetrie sottostanti. Datata tra la fine del XII secolo e i primissimi anni del successivo, quest'opera è stata messa a confronto *in primis* con l' "*arte pisano-lucchese*" e, successivamente sia con la cultura cassinese di XI e XII secolo e sia con la produzione iconica cipriota di inizio Duecento; non potendo appurare con certezza la precedenza del Crocifisso tridimensionale rispetto alla croce dipinta o viceversa, è comunque possibile constatare che in un ristretto torno d'anni – compreso tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, in Puglia e, in particolare, nella zona settentrionale garganica, circolassero influenze culturali differenti capaci di condizionare l'anonimo *magister* autore di questo imponente manufatto (Molajoli 1935, pp. 408-418; Bertelli 1961, p. 48; Pace 1980a, pp. 356-357; Mola 1981, pp. 19-20; Pace 1982, pp. 473-474; Mola 1985, p. 225; Vescera 1985; Calò Mariani 1998a, p. 177; Mola 2001; Belli D'Elia 2003, p. 39; Eadem 2004; Pace 2007/2008, p. 58; Quintavalle 2012, pp. 115-116; Caratù 2015, pp. 74-75). Tali suggestioni, peraltro, rinviano a un contesto culturale e artistico ancora precedente rispetto alla cronologia in esame, ovvero quello compreso tra la fine dell'XI e il pieno XII secolo, in cui furono prodotti i rotoli degli *Exultet* I e III di Troia: la prossimità con le scene miniate raffiguranti la Crocifissione costituisce un'ulteriore riprova delle plurime suggestioni attestate nel territorio pugliese, di cui aveva giovato l'esecutore del simulacro ligneo tridimensionale e dipinto (Babudri 1957, pp. 22-23; Cavallo 1973, pp. 175-187; Pace 1980a, pp. 326, 348-350, 356; Fuiano 1983, pp. 6, 11, 14, 43; Amato, Inouye 1985, pp. 217-219; Amato 1988, p. 9; Cavallo 1994; Magistrale 1994; Orofino 1994, p. 98; Kelly 1996, pp. 59, 71, 74-75, 91, 126, 161-162, 165, 184, 188; Calò Mariani 1998a, p. 177; Orofino 1998, p. 204; Speciale 2000; Quintavalle 2008, pp. 150-152; Idem 2012, pp. 115-116; Matiliasso 2012, pp. 49-76, 94-196; Cordasco 2014; Mascolo 2014; Siciliani 2014a; Idem 2014b).

La sua pertinenza alla badia sipontina, inoltre, potrebbe circoscrivere ulteriormente la sfera culturale di influenza al cosiddetto clima 'casauriense' che raggiunse il massimo splendore proprio nella seconda metà del XII secolo nella fucina dell'abbazia di San Clemente – gestita tra il 1156 e il 1182 dall'abate Leonate e dal suo successore Gioele, in carica fino al 1189 (ACETO 1990, p. 43; FOBELLI 1999, pp. 300-303; TRIVELLONE 2004, p. 492; DEROSA 2006, p. 212; CURZI 2008, pp. 190, 193-194; HUMAR 2014, p. 44; GANDOLFO 2015, p. 138; VENTURA 2020). I contatti tra le maestranze abruzzesi e la Puglia risalgono già agli anni tra il 1163 e il 1167, quando lo stesso Leonate inviò *artifices cum expensis et operarios* nel territorio di Lesina per ricostruire una cella, anch'essa intitolata a san Clemente (pertinente al cenobio abruzzese sin dal 969; CORSI 1980, pp. 60-61; FOSSI 1984, pp. 265-280; BELLI D'ELIA 1987, p. 374; ACETO 1990, p. 38; CORSI 1998, p. 100; DEROSA 2004, p. 191; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, p. 54).

Sono alquanto convincenti i parallelismi proposti di recente tra i tratti fisionomici del Crocifisso sipontino e le sculture lapidee pertinenti ai portali del luogo di culto casauriense, in particolare quelle del vano d'accesso laterale destro ritraenti la Vergine in trono con il Bambino (COBUZZI 2021, p. 11; IDEM 2024): comuni sono la forma ovale del volto, con la fronte maggiormente espansa rispetto alla porzione inferiore che culmina puntuta nel mento; l'andamento ondulatorio delle rughe di espressione che solcano la fronte e quello semicircolare dell'arco sopraccigliare che incornicia le palpebre; la resa 'rigonfia' di queste ultime e delle occhiaie che contribuiscono all'aggetto del bulbo e al suo aspetto strabuzzato; la forma triangolare della canna nasale, replicata dalle incisioni che segnano lateralmente il prolabio; la carnosità delle piccole labbra serrate. I medesimi tratti, peraltro, ritornano nello stesso soggetto mariano, parte della scena di Adorazione dei Magi che si sviluppa sul capitello angolare destro del portale settentrionale della badia leonardiana; figura che, tuttavia, appare (similmente ai restanti soggetti che impreziosiscono il varco di accesso) più greve nella resa compatta della sua volumetria e maggiormente semplificata nell'ornato delle sue vesti, rispetto al tripudio decorativo che arricchisce l'abbigliamento della scultura abruzzese.

Se da un lato appare innegabile la prossimità tra la plastica lapidea dei due cantieri, arduo è invece tentare di comprendere quale dei due detenga la precedenza cronologica sull'altro; assume tratti chimerici, pertanto, l'attribuzione al cosiddetto 'primo maestro' di Casauria del Crocifisso ligneo sipontino, formulata di recente e giustificata dal fatto che presso il cenobio pugliese siano stati attivi entrambi i *magistri* – il 'secondo' ampiamente impegnato nella realizzazione del portale settentrionale e il 'primo' a cui spetterebbero le sculture che campeggiano tra il protiro e la lunetta e, per l'appunto, il simulacro ligneo (COBUZZI 2024). Maggiormente realistica è l'idea di una *koiné* stilistica generatasi nel sopraccitato cantiere lesinese – ultimato entro gli anni Settanta del XII secolo – e circolata nei decenni successivi indistintamente tra Abruzzo e Puglia. Entro questo clima culturale si dovrebbe collocare l'esecuzione dell'esemplare ligneo, per il quale, dunque, si conferma una datazione che copre un arco cronologico compreso tra gli anni Settanta e la metà degli anni Novanta del XII secolo, momento storico durante il quale l'abbazia *in Lama Volara* fu retta dai Canonici Agostiniani, nelle persone dei priori Pietro I e Pietro II, in carica rispettivamente dal 1167 al 1176 e dal 1184 al 1196 (MASTROBUONI 1951, pp. 21-23; IDEM 1960, pp. 45-48; BELLI D'ELIA 1987; CALÒ MARIANI 1991, pp. 56-57; MOLA 1999, p. 130; TOMAIUOLI 1999c, p. 391; D'ARDES 2000, p. 39; SERRICCHIO 2000, p. 78; DEROSA 2002, p. 529; HOUBEN 2002, pp. 328, 331; BELLI D'ELIA 2003, p. 62; DEROSA 2004, p. 173; ANDENNA 2006a, p. 84; ANDENNA 2006b, p. 353; FONSECA 2006, p. 2; MARELLA 2006, p. 243; HOUBEN 2010, p. 11; CALÒ MARIANI 2013a, p. 37; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, pp. 20-22; VENTURA 2020).

Restauri

Come più volte ricordato dalla critica, l'operazione di restauro a cui è stato sottoposto il Crocifisso intorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento – unico intervento condotto su questo simulacro – ha consentito di riportare alla luce in maniera parziale la sua originaria

policromia, meglio conservatasi sul perizoma diffusamente dipinto di un "*azzurro intenso con tracce di verde*" (Belli D'Elia 1971, p. 400; Eadem 1972, p. 19; Calò Mariani 1980, p. 308; Belli D'Elia 2006, pp. 168, 191). Tale colorazione contrasta con il bruno della capigliatura e con la carnagione chiara, che sebbene alcune poderose lacune, ancora si individua sul volto, sulle braccia e sul busto. Due gote rosse, dalla forma geometricamente circolare, si scorgono ancora ai lati della canna casale. Nelle porzioni per cui non è stato possibile recuperare la primigenia policromia gli esperti hanno deciso di lasciare a vista gli eventuali strati preparatori oppure il legno vivo. Le operazioni di ripristino, inoltre, hanno messo in evidenza le plurime superfetazioni addotte sul manufatto in epoche successive alla sua esecuzione: si allude ai due strati di ridipinture e alle stuccature che ne hanno alterato la plastica originaria. L'intervento ha riguardato anche la croce, che è stata "*rinforzata nella sua struttura*" e opportunamente integrata mediante "*un'aggiunta chiaramente distinguibile*".

Bibliografia specifica

Mastrobuoni 1951, pp. 19, 21-23; Idem 1960, pp. 11-34, 51-118, 134-135; *Mostra dell'arte* 1964, p. 25, scheda 25, fig. 28; Petrucci 1964[2], p. 552 nota 51; *Breve guida* 1969, pp. 12-13; Belli D'Elia 1971, pp. 399-400, riporta le medesime informazioni, in maniera maggiormente sintetica, anche in *Bari Pinacoteca Provinciale* 1972, p. 19; Ferrara 1976, p. 42; Brandi 1979, p. 124; Calò Mariani 1980, p. 308; Valente 1980, p. 218; Vescera 1985; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 75-76, fig. 32; Calò Mariani 1991, pp. 69-70; Pace 1994c, p. 426; *Storia e immagini* 1997, p. 36; Calò Mariani 1998a, p. 177; Bertelli Buquicchio 1999, p. 700; Gelao 1999, p. 186; Pellegrino 2004, p. 107 doc. 24; Belli D'Elia 2006; Calò Mariani 2007, p. 161; Pace 2007/2008, pp. 56-58; D'Ovidio 2013, pp. 63, 90, 114, 139; Calò Mariani, Cicerale 2013, pp. 67-71; D'Ovidio 2014, pp. 753, 756; Caratù 2015; *Vedere l'Italia* 2016, pp. 410-411; Cobuzzi 2021, p. 11; Ventura 2022a, p. 379; Eadem 2023, p. 42; Cobuzzi 2024.

Documenti

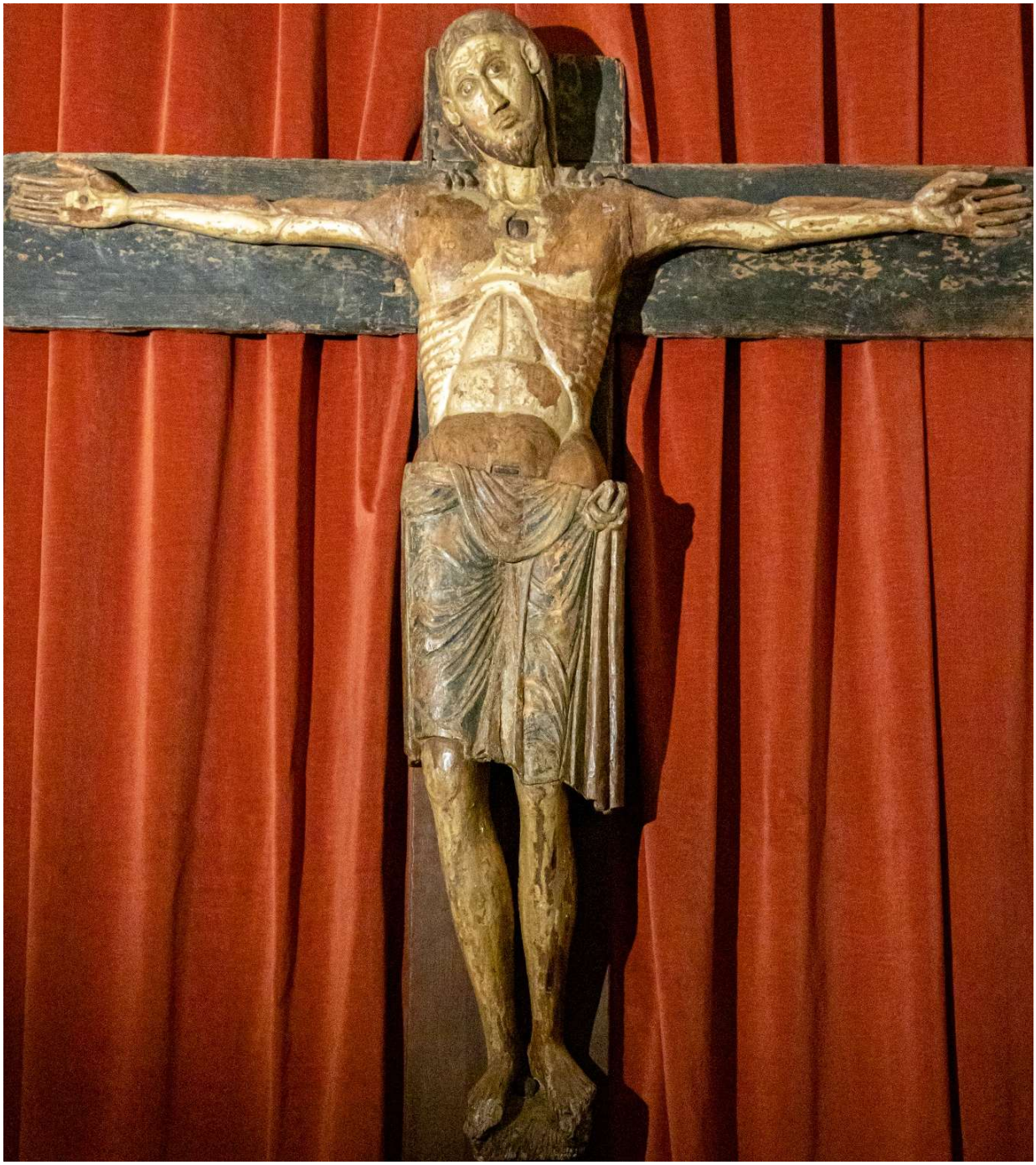
ICR, *Opuscolo "Mostra di opere d'arte antica e medioevale - Dipinti del Seicento, Settimana dei Musei", 14-20 dicembre 1957, Roma 1957*, Arte dell'Italia Meridionale. Sec. XII. Crocifisso; ICR, *Opuscolo "Mostra di opere d'arte antica e medioevale - Dipinti del Seicento, Settimana dei Musei", 14-20 dicembre 1957, Roma 1957*, Arte pisano-lucchese, Sec. XII, Crocifisso; ICR, *Scheda generale, 1957*, chiesa di "San Leonardo di Siponto", Crocifisso; ICR, *Carteggio tra C. Brandi e V. Bartoletti, 14 maggio/31 maggio 1957*; ICR, *Restauro Croce dipinta del Comune di Isole Tremiti, 19 ottobre 1957*; ICR, *Sintesi dei provvedimenti di restauro*, Isole Tremiti (Foggia), chiesa di S. Maria a mare, 29 febbraio 1961; ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti Div. V Musei, 4 Foggia Prov. M-T 93, 1970*, Manfredonia, Chiesa S. Leonardo di Siponto.

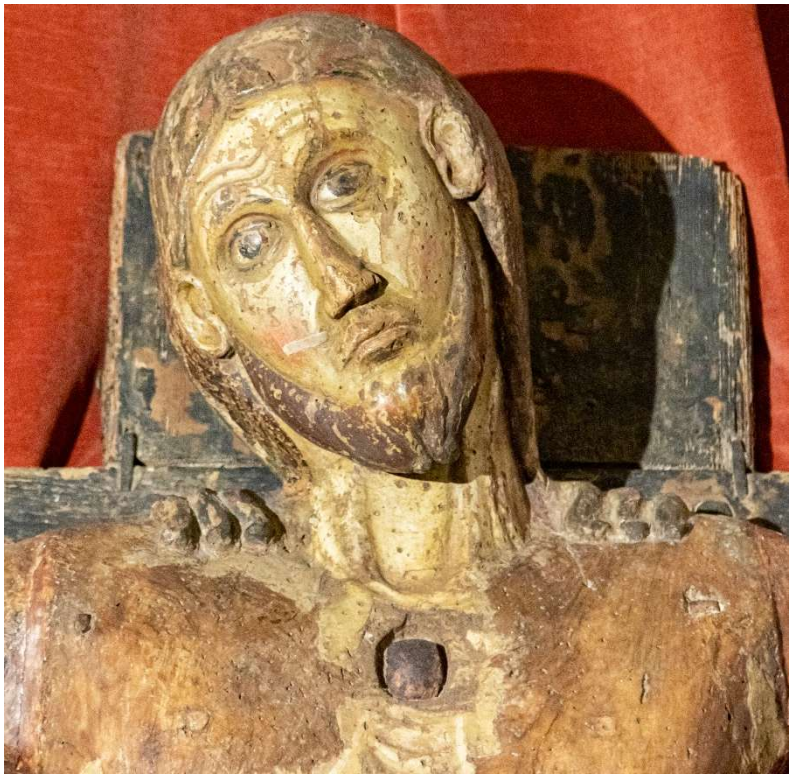
Bibliografia generale

Molajoli 1935, pp. 408-418; Bologna 1950g; Mastrobuoni 1951, pp. 21-23; Babudri 1957, pp. 22-23; Mastrobuoni 1960, pp. 42, 45-48; Bertelli 1961, p. 48; Cavallo 1973, pp. 135-139, 175-187; Pace 1980a, pp. 326, 348-350, 356-357; Corsi 1980, pp. 60-61; Belli D'Elia 1980, pp. 278-282; Mola 1981, pp. 19-20; Pace 1982, pp. 473-474; Fuiano 1983, pp. 6, 11, 14, 43; Fossi 1984, pp. 265-280; Amato, Inouye 1985, pp. 217-219; Mola 1985, p. 255; Belli D'Elia 1987, pp. 368, 374; Amato 1988, p. 9; Aceto 1990, pp. 38, 43; Corsi 1990; Calò Mariani 1991, p. 56-57; Cavallo 1994; Magistrale 1994; Orofino 1994, p. 98; Kelly 1996, pp. 59, 71, 74-75, 91, 126, 161-162, 165, 184, 188; Corsi 1998, p. 100; Calò Mariani 1998b, p. 191; Orofino 1998, p. 204; Fobelli 1999, pp. 300-303; Bertelli Buquicchio 1999, pp. 698-700; Mola 1999, p. 130; Tomaiuoli 1999c, p. 391; D'Ardes 2000, p. 39; Speciale 2000; Serricchio 2000, p. 78; Mola 2001; Derosa 2002, p. 529; Houben 2002, pp. 328, 331; Belli D'Elia 2003, pp. 39, 62; Derosa 2004, pp. 173, 191; Trivellone 2004, p. 492; Belli D'Elia 2004; Fonseca 2006, p. 2; Andenna 2006a, p. 84; Derosa 2006, p. 212; Marella 2006, p. 243; Andenna 2006b, p. 353; Pace 2007/2008, p. 58; Curzi 2008, pp. 190, 193-194; Quintavalle 2008, pp. 150-152; Houben 2010, p. 11; Quintavalle 2012, pp. 115-116; Matiliasso 2012, pp. 49-76, 94-196; Calò Mariani 2013a, p. 37; Calò Mariani, Cicerale 2013, pp. 5, 20-22, 54; Humar 2014, p. 44; Cordasco 2014; Mascolo 2014; Siciliani 2014a; Idem 2014b; Gandolfo 2015, p. 138; Ventura 2020; Eadem 2022b.

Mostre

Mostra dell'Arte, Bari, Pinacoteca Provinciale 1964.

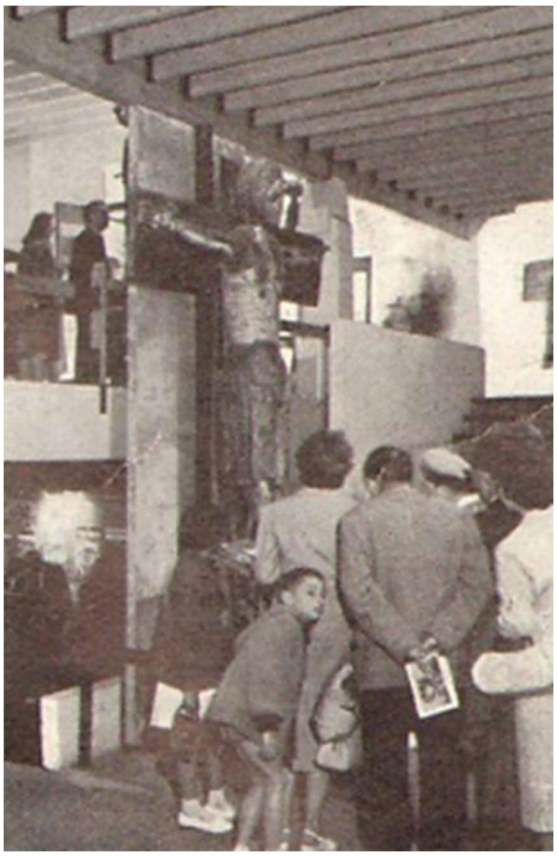












2. Crocifisso

Collocazione: Brindisi, Chiesa del Cristo Crocifisso *seu* San Domenico (parete absidale del coro)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: anni Quaranta-Cinquanta del XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore transalpino
Dimensioni: 190x40 cm; 210 cm (axl; apertura braccia)
Materiale: legno di faggio intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00209289, redatta da A. De Pascale, M. Pasquale nel 2000 e aggiornata da M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

La prima fonte attestante l'esistenza della "*deuota, e miracolosa Imagine del nostro Saluatore, di rilieuo, pendente dal patibolo della Croce*", custodita all'interno della chiesa del Crocifisso di Brindisi è l'opera di A. Della Monaca pubblicata nel 1674 (pp. 388-390, in part. p. 389). L'autore fornisce preliminari informazioni circa questo simulacro, ricordando la sua grandezza 'a misura d'uomo' e le peculiarità degli occhi rivolti verso l'alto, della testa reclinata sulla spalla destra e della piaga che si apre nel suo costato: il Carmelitano specifica come questo elemento fosse stato inserito affinché con "*più efficacia eccitasse la deuotione nei cuori de fedeli*" (DELLA MONACA 1674, p. 389).

Nel 1933 T. Krautheimer-Hess è la prima a indagare scientificamente il simulacro cristologico (insieme a quello virgineo custodito nel medesimo luogo di culto). La studiosa propone per le due sculture una datazione alla prima metà del XIII secolo, in seguito concordemente accettata da quasi tutta la critica e ulteriormente circoscritta al secondo quarto del Duecento (KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 18; JURLARO 1976, p. 85; CALÒ MARIANI 1980, pp. 309-310; BERTELLI 1984, p. 118; BELLI D'ELIA 1992, p. 757): unica voce discorde, che tuttavia non ha raccolto ulteriori consensi, è quella di G. de Francovich, che negli anni Trenta del Novecento ne aveva avanzato una posposizione alla fine del medesimo secolo prima e al terzo quarto dello stesso poi (1938a, p. 162; IDEM 1938b, p. 174; SCIARRA 1974, p. 13). L'importanza delle riflessioni dello studioso goriziano risiedono, tuttavia, nell'aver inserito questa attestazione tra le testimonianze prodromiche della tipologia 'gotica-dolorosa', in virtù della presenza, in maniera embrionale, di alcuni elementi di sofferenza in seguito diventati peculiari nell'ambito della sopraccitata iconografia (DE FRANCOVICH 1938b, pp. 173-174).

Stilisticamente il manufatto viene accostato con difficoltà ad alcuni esemplari lignei peninsulari (quali quello esposto nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e assegnato al cosiddetto Maestro del Crocifisso della Fondazione Giorgio Cini, nonché quello del Duomo di Cividale del Friuli, entrambi similari per la resa del panneggio del *linteum*, ma cronologicamente lontani, in quanto datati tra gli anni Settanta e Ottanta del XIII secolo il primo e nel primo decennio del Duecento il secondo; MOR 2003; IDEM 2009c, p. 322; *Il Crocifisso di Cividale* 2014; MOR 2014; SILVI 2014; MOR 2015; IDEM 2019, pp. 24-29; MEDICA 2019; BATTISTINI 2019a; EADEM 2019b; MOR 2020b; *Nuovi restauri* 2022; PIZZOLONGO 2022). I parallelismi più significativi, invece, si individuano con la coeva plastica transalpina tedesca e francese e, nello specifico, con il Crocifisso della *Georgskapelle* del Castello di Traunitz di Landshut (nella zona della Baviera; MUDRA 2009; MOR 2019, pp. 27, 32 nota 71) e con quello della Cattedrale di *Saint-Etienne* di Sens (nella regione della Borgogna-Franca Contea; SAUERLÄNDER, HIRMER 1973, pp. 19, 21, 129; DI FABIO 2010, pp. 312-315). G. de Francovich ha ulteriormente ampliato il *range* di possibili raffronti iconografici e stilistici, individuando punti di tangenza con l'esemplare del Duomo di San Doimo di Spalato, datato alle ultime due decadi del XIII secolo (DE FRANCOVICH 1938b, pp. 173-174).

In virtù di tali affinità si è tentato di individuare l'origine dell'anonimo *magister* che ha realizzato questo esemplare scultoreo, giungendo a conclusioni discordanti: parte della critica

ritiene che possa trattarsi di una maestranza italica ben informata circa le sperimentazioni messe in opera nei territori esteri (soprattutto in quelli francesi nei quali, in quel momento storico, la produzione artistica era dominata dallo stile '*chartrese*' – rappresentato in Italia dai casi dei Deposti di Scala e di Montevergine, di poco seriori rispetto al caso in esame; GOLDSCHMIDT 1915, pp. 137-152; KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 24; DE FRANCOVICH 1938a, pp. 162-166; BOLOGNA 1950a, p. 29; IDEM 1950i, p. 55; IDEM 1950l; CARLI 1960, p. 24; *Mostra dell'arte* 1964, p. 14; CALÒ MARIANI 1980, p. 309; EADEM 1984, pp. 115, 161; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 160-162; JURLARO 1990, p. 108; BELLI D'ELIA 1992, p. 757; RIBEZZI PETROSILLO 1993, p. 92; PACE 1994b, pp. 230, 233; BAGNOLI 1994, pp. 689-693; CALÒ MARIANI 1995, p. 421; CARITO, BOLOGNINI 1995, p. 60; MARINAZZO 2000, p. 115; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 96; PACE 2007/2008, p. 58; D'OVIDIO 2013, pp. 63, 91-93, 137; IDEM 2019). Di opinione diversa sono quanti identificano l'esecutore con un maestro originario della Germania meridionale, ma "*wandernden*" ovvero errante (DE FRANCOVICH 1938a, p. 162; TOESCA 1965, p. 931 nota 172; SCIARRA 1974, p. 13; MOR 2003, p. 22 nota 41; LEONE DE CASTRIS 2016a, pp. 6-9; MOR 2019, p. 33 nota 81). Sulla base di tali posizioni, alcuni autori sono maggiormente propensi ad ammettere l'esistenza di un prototipo francese che ha influenzato la produzione tanto tedesca quanto italica e dal quale l'esemplare brindisino e quelli con cui questo è stato confrontato (i già citati Crocifissi di Traunitz, di Sens e quello di Le Mans) condividono alcuni elementi similari: la contorta posizione accavallata e ortogonale di un piede sull'altro, che determina un'increspatura dei panneggi del perizoma sul ginocchio piegato; la resa del busto contraddistinto dalla cassa toracica prominente rispetto all'addome depresso; la presenza di figure sacre – come angeli o i simboli del Tetramorfo – alloggiate entro le terminazioni dei quattro bracci della croce (che, in origine, arricchivano anche lo strumento del supplizio del Crocifisso brindisino; KRAUTHEIMER-HESS 1933, p. 18; DE FRANCOVICH 1938a, pp. 164, 166-167; CALÒ MARIANI 1980, p. 309; BERTELLI 1984, p. 118).

Similmente a quanto è accaduto per la scultura virginea brindisina, anche per il Crocifisso gli orizzonti dei confronti stilistici sono stati ampliati, includendo nella casistica numerose opere scandinave, che a parere di parte della critica, condividono con il caso pugliese il cosiddetto "*Muldenfaltenstil*", ovvero una netta solcatura dei panneggi che, diversamente dalla plastica transalpina francese, non nasconde le volumetrie anatomiche ma, al contrario, le mette in evidenza (PACE 1994b, pp. 230, 233; BAGNOLI 1994, p. 690). Partendo da queste considerazioni M. Bagnoli ha ammesso la possibilità che il Crocifisso brindisino possa essere stato realizzato da una maestranza italica influenzata dalla cultura artistica scandinava, in virtù di una circolazione su larga scala di prototipi eseguiti su *media* differenti (BAGNOLI 1994, pp. 691, 694).

Altri esperti, invece, propendono maggiormente per la circoscrizione dei raffronti con l'area tedesca e, in tal senso, allargano la casistica ad attestazioni renane e belghe, quali i Crocifissi di Osnabrück e di Friedrichstadt (nella Germania settentrionale, lievemente anteriori al caso brindisino), quello belga di Oplinter (databile intorno agli anni Sessanta del XIII secolo), quello di una collezione privata di Wasseiges, quello del Museo Comunale di Huy – "*forse il più simile fra tutti all'esemplare di Brindisi*" (LEONE DE CASTRIS 2016a, p. 9) – e quello del Museo *Schott* di Bruxelles (tutti manufatti inquadrabili tra gli anni Trenta e Cinquanta del Duecento [confronti da cui, tuttavia, in questa sede si tende a discostarsi]; DIDIER 1982, pp. 153-158; LEONE DE CASTRIS 2016a, p. 9). Sulla base di questi parallelismi, il Crocifisso brindisino dovrebbe configurarsi come un prodotto di importazione, eseguito da un anonimo *magister* proveniente "*dalla Germania settentrionale, ai confini coll'area mosana*" (LEONE DE CASTRIS 2016a, pp. 5-9; IDEM 2018a, p. 120; IDEM 2018b, pp. 37, 42-43).

Indipendentemente dai confronti proposti, dall'analisi della storiografia emerge la tendenza della critica a ritenere questa attestazione "*in largo anticipo sui primi esempi attestati in Basilicata e Calabria*", nonché su alcuni dei più noti esemplari campani, quali i già citati Deposti di Scala e di Montevergine (BOLOGNA 1950i, p. 55; IDEM 1950l, pp. 55-56; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 160-162; D'OVIDIO 2013, pp. 63, 91-93; IDEM 2014, p. 753; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 26-44; D'OVIDIO 2019).

Il monumentale Crocifisso campeggia imponente entro il catino absidale semicircolare che conclude l'ambiente monoaulato dell'omonima chiesa brindisina. La sua figura si staglia ieraticamente sulla croce, che tuttavia non corrisponde a quella originaria, come anticipato: grazie a fotografie d'epoca è nota la conformazione del sacro legno primigenio, il quale presentava una cornice aggettante rispetto al corpo centrale concavo e terminazioni dei bracci abitate dai quattro simboli del Tetramorfo inseriti all'interno di cornici trilobe, decorate con tralci vegetali. Relativamente a questo elemento, già nel 1933 T. Krautheimer-Hess denunciava la mancanza del simbolo di san Matteo, collocato nella parte inferiore del manufatto, ai piedi di Cristo (Krautheimer-Hess 1933, p. 18; de Francovich 1938a, pp. 163-164; Idem 1938b, pp. 173-174; Calò Mariani 1980, p. 309; Leone de Castris 2016a, pp. 5, 14 nota 8). La critica ipotizza che la croce originaria sia andata perduta, poiché distrutta o asportata durante il secondo conflitto mondiale oppure "*negli anni immediatamente successivi*" (Leone de Castris 2016a, pp. 5, 14 nota 8): una fotografia pubblicata nel 1954 nel testo di N. Vacca mostra il Crocifisso già privo di questo elemento (Vacca 1954, p. 174 fig. 23). Come si evince dalla relazione dell'ultimo restauro, quello attuale è costituito da due assi di legno liscio (quello longitudinale è munito di due ganci a cui si congiungono due anelli applicati nella porzione tergale della scultura).

Il volto del Salvatore, rigidamente inclinato sulla spalla destra, è incorniciato da una folta capigliatura bruna, che ricade sulle sue spalle con un andamento ondulato (replicato anche nella corta barba); le ciocche sono bloccate nella parte superiore del capo dalla corona di spine, eseguita facendo assumere al legno intagliato l'aspetto di due grossi fastelli intrecciati. La fronte bassa e quasi 'schiacciata' è interrotta dalle arcate sopraccigliari perfettamente orizzontali, da cui si diparte la canna nasale longilinea e affusolata, a tratti sghemba. Gli occhi, lievemente allungati, sono segnati da un netto contorno nero dipinto e sono rivolti verso l'alto, in un silente e rassegnato tentativo di dialogo tra il Figlio di Dio e suo Padre. Le labbra piccole e serrate sono quasi obliterate al di sotto della folta barba ricciuta. La muscolatura del busto è dettagliatamente segnata da volumetrie aggettanti: si pensi ai pettorali pronunciati oppure ai bicipiti resi maggiormente evidenti da netti solchi che esasperano la tensione plastica delle braccia estese verso l'esterno. La cassa toracica è solcata dalle incisioni orizzontali delle coste e contrasta con l'addome liscio e aggettante nella parte inferiore: il sapiente trattamento della superficie legnosa veicola le diverse consistenze – tesa e rilassata – che assume l'epidermide in prossimità della gabbia ossea e del muscolo diaframmatico allentato. Sul lato destro della cassa toracica si apre la ferita sanguinante. Le ossa del bacino sono completamente celate al di sotto del *linteum*, fittamente panneggiato: le stoffe, rapprese in una sorta di cordone annodato sul fianco destro, ricadono sugli arti inferiori seguendo la maggiore inclinazione di quella gamba rispetto alla sinistra, coperta quasi fino alla caviglia dal tessuto. I piedi accavallati 'a forbice' e bloccati da un unico chiodo manifestano una tensione esasperata nel rigido scisma delle singole dita. L'arto destro prominente è disarticolato nella sua innaturale posizione ortogonale. Questo dettaglio consente, in virtù delle sue qualità 'stranianti', di aprire un ventaglio di considerazioni circa i confronti che la critica ha più volte chiamato in causa per indagare l'attestazione brindisina. Particolarmente calzante sembra il raffronto con il Crocifisso di Traunitz, datato entro la prima metà del XIII secolo, con il quale il simulacro in esame condivide non soltanto la posizione del piedi accavallati, ma anche la resa della tensione muscolare degli arti superiori esasperatamente 'tirati'. Nonostante tali punti di contatto, l'aspetto della figura qui analizzata risulta maggiormente rigido rispetto alle volumetrie naturalistiche e toniche che contraddistinguono il caso tedesco. La peculiare conformazione degli arti inferiori si rintraccia anche nel gruppo dei Crocifissi del già citato Maestro del Crocifisso della Fondazione Giorgio Cini – alveo composto dall'esemplare eponimo custodito presso la sede di Venezia, da quello nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, ma proveniente dalla chiesa di San Procolo, e da quello

della Basilica cittadina di Santa Maria Maggiore – simulacri datati tra gli anni Settanta e Ottanta del Duecento e attribuiti a questo anonimo *magister* emiliano. Altri dettagli che avvicinano il caso in esame sia a quello di origine transalpina e sia a quelli italici sono l'andamento asimmetrico del perizoma a falde sovrapposte e la resa 'incartocciata' delle stoffe in prossimità del bacino (con il nodo che si aggroviglia sul lato destro del Crocifisso brindisino e non al centro, come nei restanti simulacri). Parzialmente affine, in ultimo, è anche la resa delle braccia quasi perfettamente orizzontali e sagomate, in modo da accentuare la protrusione ossea del gomito e la muscolatura 'ovalizzante'. L'attestazione pugliese, tuttavia, si discosta dai manufatti qui chiamati in causa, in virtù dello sviluppo longilineo e ieratico del corpo, interrotto solamente dalle angolazioni 'spezzate' dettate dalla controllata caduta del capo sulla spalla destra, dal lieve aggetto della gamba destra sulla sinistra e dall'inclinazione ortogonale del piede. Tali caratteristiche, difatti, stridono con le fisionomie tornite e vigorose delle restanti effigi esaminate, queste ultime accomunate, inoltre, da una netta sporgenza laterale dei fianchi (il sinistro nel caso di Traunitz e il destro nei manufatti dell'*artifex* bolognese) – inclinazione che condiziona anche la maggiore prominenza del ventre rigonfio.

È arduo, pertanto, tentare di comprendere l'origine del *magister* esecutore del Crocifisso qui esaminato e, quindi, il suo contesto di realizzazione locale oppure estero: da un lato, la scelta del materiale legnoso – il faggio – così come la tecnologia costruttiva impiegata e, in ultimo, la conformazione della croce originaria (con le terminazioni abitate dai simboli del Tetramorfo), suggerirebbero una produzione transalpina dell'esemplare e, dunque, una sua importazione *in loco*. Relativamente alle informazioni ricavabili dal confronto stilistico, invece, si ritiene che l'*artifex* del simulacro fosse maggiormente abile nella resa delle 'minuzie' (si pensi ai dettagli del *linteum* o alla tensione muscolare che traspare dal verismo anatomico) e meno avvezzo alla rappresentazione dell'intera fisionomia – che, sebbene corretta nelle sue proporzioni – risulta 'ingessata' e ieratica rispetto ai manufatti coevi e similari.

La datazione tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Duecento confermerebbe la circostanza secondo cui l'effettivo arrivo del Crocifisso (e della Madonna con il Bambino) presso l'omonima chiesa brindisina, fosse connesso con la fondazione della stessa e, dunque, con un chiaro intento di approntare celermente il tempio, fornendolo degli strumenti necessari al culto (tra cui il comparto di sculture lignee).

Restauri

L'intervento restaurativo effettuato nel 2013 (la relazione, compilata dal dottor V. Caiulo è datata al 27 dicembre di quell'anno) è l'unico a carattere scientifico che ha interessato il Crocifisso. Grazie a questa operazione è stato possibile, innanzitutto, apprendere le modalità esecutive con cui il simulacro è stato messo in opera: le braccia sono state scolpite in un unico blocco in legno di faggio che è stato incassato nel tronco longitudinale mediante una scanalatura trasversale e fissato attraverso grossi chiodi in ferro. La porzione tergale della scultura è cava. Circa lo stato di conservazione in cui questo manufatto versava prima del restauro, dal documento si apprende che la figura risultava "*completamente annerita, in modo disomogeneo a causa dell'ossidazione della vernice finale*"; l'imbrunimento era stato ulteriormente aggravato dalla sedimentazione degli "*strati di sporco d'ambiente*". È noto, difatti, che la chiesa domenicana abbia vissuto un lungo periodo di decadimento e abbandono, soprattutto tra la metà del XIX secolo e il pieno Novecento, acuito dalla posizione periferica in cui sorge, nei pressi di Porta Lecce (CASONE 2006, p. 58). Dalla documentazione testuale e fotografica relativa alla complessa vicenda restaurativa della chiesa – le cui radici risalgono all'ultimo ventennio dell'Ottocento, sebbene la messa in opera effettiva dei lavori sia circoscritta a un periodo che va dal 1948 al 1963, quando l'edificio tornò alle "*semplici,*

severe ed eleganti linee romaniche originarie" – non si ricavano informazioni circa questo simulacro (CASONE 2006, p. 63).

Tradizioni e folklore

Notizie a carattere leggendario circa l'arrivo di questo manufatto nella città di Brindisi si rintracciano nell'opera del già citato A. Della Monaca: a suo dire questo giunse, tra il 1232 (anno di fondazione della chiesa) e il 1250 (anno della morte di Federico II) a bordo di una nave veneta partita da Alessandria d'Egitto, su cui si era imbarcato tale Giovanni Cappello – un *"Clarissimo veneziano*" che aveva intrapreso il proprio viaggio di fede nei *Loca Santa* e stava tornando in patria "*portando con sé molte Reliquie*" (tra le quali anche l'effige in esame). Sostando a Brindisi, costui fu accolto dal priore domenicano che gli chiese di poter visionare il Crocifisso e di esporlo all'interno della chiesa "*per farlo adorare dal Popolo Brundusino*": il nobile veneto accolse tale richiesta e prontamente fece trasportare il simulacro per collocarlo alle spalle dell'altare maggiore della chiesa ed esibirlo alla pubblica venerazione. Al momento della ripartenza, tuttavia, non fu più possibile spostare il Crocifisso, in quanto questo si rese prodigiosamente pesante – grevità che venne interpretata come la volontà di Cristo di rimanere presso il tempio pugliese. Giovanni Cappello riuscì solamente a portare con sé a Venezia, a testimonianza della miracolosa circostanza, il "*dito indice della man dritta* […] *che si compiacque il Saluatore di darli per gratificare il suo conduttore*" (DELLA MONACA 1674, p. 389; MONTORIO 1715, p. 463; CAMASSA 1910, p. 43; VACCA 1954, pp. 170-171; DEL SORDO 1978, pp. 15-16; JURLARO 1990, pp. 107-108; BAGNOLI 1994, p. 689; CARITO, BOLOGNINI 1995, pp. 60-61; LEONE DE CASTRIS 2016a, p. 5).

Bibliografia specifica

DELLA MONACA 1674, pp. 388-390; MONTORIO 1715, p. 463; CAMASSA 1910, p. 43; KRAUTHEIMER-HESS 1933, pp. 18-24; DE FRANCOVICH 1938a, pp. 162-167; IDEM 1938b, pp. 173-174, 196; VACCA 1954, pp. 170-171; CARLI 1960, p. 24; *Mostra dell'arte* 1964, pp. 14-15 scheda 13 fig. 16; TOESCA 1965, p. 931 nota 172; SCIARRA 1974, p. 13; JURLARO 1976, p. 85; DEL SORDO 1978, pp. 15-16; CALÒ MARIANI 1980, pp. 309-310; EADEM 1984, pp. 115, 161; BERTELLI 1984, p. 118; JURLARO 1990, p. 107; BELLI D'ELIA 1992, p. 757; RIBEZZI PETROSILLO 1993, p. 92; PACE 1994b, pp. 230, 233; BAGNOLI 1994, pp. 689-693; CALÒ MARIANI 1995, p. 421; CARITO, BOLOGNINI 1995, p. 60; MARINAZZO 2000, p. 115; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 96; PACE 2007/2008, p. 58; D'OVIDIO 2013, pp. 63, 137; IDEM 2014, p. 753; LEONE DE CASTRIS 2016a, pp. 5-9, 13; IDEM 2018a, pp. 118, 120; IDEM 2018b, pp. 37, 42-43; MOR 2019, p. 33 nota 81.

Documenti

ASBr, *Archivio Storico del Comune*, cat. 7, cl. 20, b. 1, fasc. 14, 9 settembre 1867; ASL, *Prefettura,* II vers., I serie, b. 42, fasc. 374, 19 gennaio 1888; ACS, *Ministero della P.I.-Direzione Generale AA.BB.AA.*, II vers., II serie, (1891-97), b. 153, fasc. 1763; ASABAP-BA, Br, I-15, *Progetto per la ricostruzione della tettoia e della parete sud della chiesa del Cristo*, luglio 1929; ICCD, scheda n. 22189, Comune Brindisi, Provincia Brindisi, Regione Puglia, *Elenco degli edifizi monumentali. Danni di guerra - Monumenti ed opere d'arte immobili*, armadio 2, busta 97, cartellina 13, chiesa del Cristo, 16 dicembre 1941; ASBr, *Genio Civile*, cl. XII, b. 2, fasc. 16, Lettera di F. Schettini al sindaco V. Guadalupi, 9 giugno 1949; ASBr, *Genio Civile*, cl. XII, b. 2, fasc. 6, Relazione illustrativa dei lavori di ripristino della chiesa del Cristo, 27 ottobre 1953; JURLARO, pp. 1-6; ACC, *Restauro delle due sculture lignee policromate raffiguranti: - Il "Crocifisso" - La "Madonna in trono col Bambino". Relazione tecnica finale a cura del Restauratore di Beni Culturali Vincenzo Caiulo*, 27 dicembre 2013.

Bibliografia generale

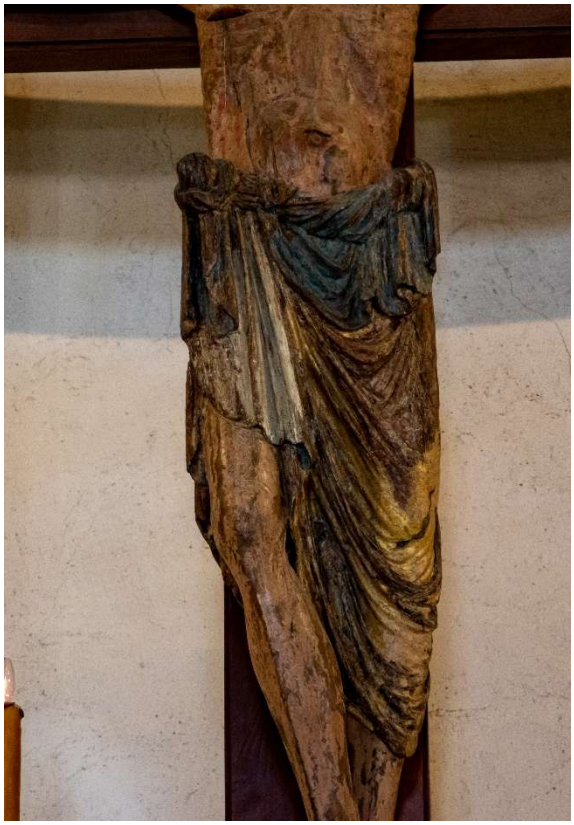
DELLA MONACA 1674, pp. 388-390; DE NINNO 1885; CAMASSA 1910, p. 43; GOLDSCHMIDT 1915, pp. 137-152; BOLOGNA 1950, p. 29; IDEM 1950i, p. 55; IDEM 1950l; VACCA 1954, pp. 170-171; ANDRIANI 1959; SAUERLÄNDER, HIRMER 1973, pp. 19, 21, 129; SCIARRA 1974, p. 13; JURLARO 1976, pp. 96-97; DEL SORDO 1978, pp. 15-16; DIDIER 1982, pp. 153-158; RIBEZZI PETROSILLO 1993, pp. 91-92; CARITO, BOLOGNINI 1995, p. 60; MARINAZZO 2000, p. 114; MOR 2003; CASONE 2006, p. 58; MUDRA 2009; MOR 2009c, p. 322; DI FABIO 2010, pp. 312-315; *Il Crocifisso di Cividale* 2014; MOR 2014; SILVI 2014; MOR 2015; IDEM 2019, pp. 24-29, 27, 32 nota 71; MEDICA 2019; BATTISTINI 2019a; EADEM 2019b; D'OVIDIO 2019; MOR 2020b; *Nuovi restauri* 2022; PIZZOLONGO 2022.

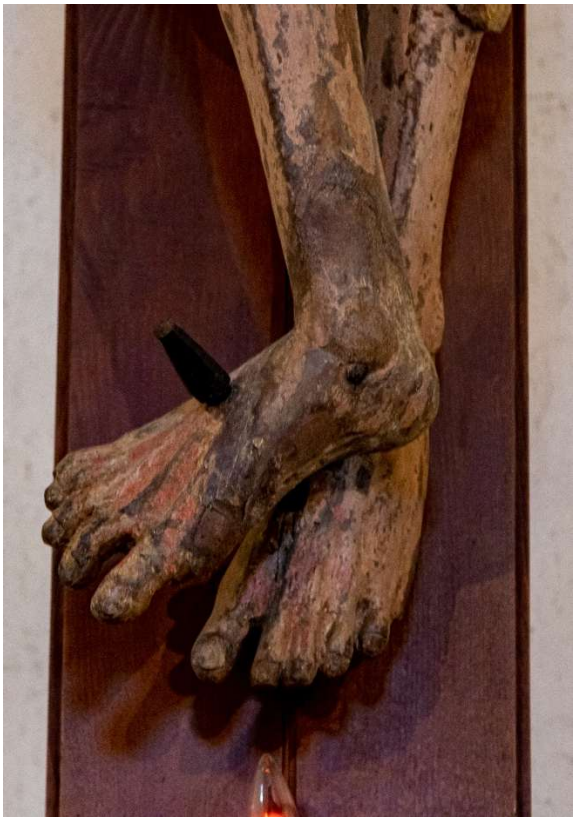
Mostre

Mostra dell'Arte, Bari, Pinacoteca Provinciale 1964.









3. Crocifisso
Collocazione: Nardò, Basilica Cattedrale di Santa Maria Assunta (cappella del Santissimo Crocifisso)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore campano
Dimensioni: 210x193x35 cm (axlxs)
Materiale: legno di noce intagliato, stuccato e dipinto (per il Crocifisso); legno di quercia (per la croce)
Scheda ICCD: MPI6078160, compilata nel 2017 da M. Naim (scheda relativa alla fotografia scattata da A. Ceccato intorno alle metà del XX secolo)

Storia degli studi

La prima menzione del Crocifisso neretino si rintraccia all'interno dell'opera a firma di L. Tasselli del 1693: nel testo si fa riferimento della vicenda occorsa nel 1255, relativa all'assedio saraceno di Nardò; tale evento sarebbe avvenuto, secondo la tradizione, l'8 maggio di quell'anno e si narra che, durante l'incursione, i Musulmani tentarono, invano, di sottrarre il simulacro cristologico, che iniziò miracolosamente a sanguinare. Tale notizia è ripresa anche nel XXIV volume dei "Rerum Italicarum scriptores", edito da L.A. Muratori nel 1738, in cui è trascritto, con note di B. Tafuri, il "Chronicon neretinum" dell'abate Stefano *de Nerito* (una fonte trecentesca, che riporta la circostanza); inoltre, sono numerose le opere edite nella seconda metà del XVIII secolo, che trattano l'argomento (Tasselli 1693, p. 394; Tafuri 1723, pp. 72-73; R.I.S. 1738, coll. 883-922, in part. p. 898; Polidori 1767; Mazzarella 1972, pp. 19, 28, 44, 163-167, 206, 239, 329-330, 341, 356; Idem 1982, pp. 40-44). Stando alla storiografia locale, tuttavia, questa effige sarebbe molto più vetusta del momento in cui è occorso l'episodio sopraccitato: le "*tradizioni locali*", difatti, vogliono il 'premillenario' "*Crucefissu gnoru*" proveniente *ex Oriente* da "*un antico convento di Basiliani*", da cui fu trasportato a Nardò nel 761; non condividendo tale precoce datazione, nel 1884 C. De Giorgi ne circoscrive l'esecuzione tra il X e l'XI secolo. Costui, inoltre, è il primo a fornire informazioni relativamente alla collocazione dell'opera, all'epoca 'inquadrata' "*in una vetrina*" dell'omonimo altare, nonché al dato materico e alle peculiarità formali: a tal riguardo, ricorda che il simulacro sia intagliato in legno di cedro "*poi annerito*" e ne descrive le anatomie "*secche e stecchite*", il viso affusolato e i piedi inchiodati al legno separatamente. In virtù di tali caratteristiche, C. De Giorgi apparenta il Crocifisso neretino a quello abruzzese proveniente dal Duomo di Penne, che ritiene anteriore all'XI secolo (Tafuri 1723, pp. 72-73; Da Lama 1724, p. 227; De Giorgi 1884, pp. V-VI, 247-248; Marciano 1855, p. 486; De Giorgi 1901, p. 358; Coco 1917; Idem 1926, p. 20; Petrucci 1964[2], p. 558 note 278-279; Pastore 1964; Contini 1965, pp. 76-77; Mazzarella 1972, pp. 19, 28, 44, 163-167, 206, 239, 329-330, 341, 356; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Vetere 1980; Ingusci 1980, pp. 33-34; Mazzarella 1982, p. 21; Huerkey 1983, pp. 44-45; Gelao 1985; Vetere 1986; Micali 1986; Andaloro 1987; Caputo 1988, pp. 198, 224; Floro 1997, p. 263 nota 7; De Pascalis 2000, pp. 86-87; Mennonna 2001, p. 108; Pignatelli 2001, pp. 56-59; Bologna 2003a; Idem 2003b; Carlettini, Bruni 2004; Danieli 2005; Gaballo 2005, pp. 27, 31-32; Castelluccio 2014, p. 109; Marchionibus 2014; Vetere 2016; Leone de Castris 2016b).

Una cronologia molto più convincente viene proposta nel 1954 da S. Urbani, che assegna l'opera al XIII secolo e la accosta a un manufatto similare custodito nel Duomo di Aversa (datato intorno alla metà del Duecento e attribuito a "*un ignoto maestro catalano*"; Quintavalle 1934, pp. 453-461; de Francovich 1937, pp. 49-54; Urbani 1954, p. 177; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Calò Mariani 1980, p. 309; Huerkey 1983, pp. 44-45; Leone de Castris 1986, p. 162; Falla Castelfranchi 1986, p. 252; Leone de Castris 2004b, pp. 12, 15; Calò Mariani 2004, p. 36; Ruotolo 2006a, p. 62; Leone de Castris 2007, p. 96; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; D'Ovidio 2013, pp. 63, 69, 136-141; Idem 2014, p. 753; Castelluccio 2014, p. 111). Con la sua cronologia circoscritta tra il quinto e il sesto decennio del XIII secolo, il Crocifisso partenopeo sopraccitato viene concordemente considerato dalla critica "*l'antecedente più prossimo*" al caso in esame, che è, quindi, assegnato a una maestranza catalana attiva nel

Napoletano oppure campana e ben informata circa le tendenze artistiche iberiche (Urbani 1954, p. 177; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Calò Mariani 1980, p. 309; Huerkey 1983, pp. 44-45; Leone de Castris 1986, p. 162; Falla Castelfranchi 1986, p. 252; Bagnoli 1994, p. 691; Calò Mariani 2004, p. 36; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; Castelluccio 2014, pp. 112-113).

Di diverso avviso è E.J. Huerkey, che svincola l'opera dalla temperie culturale spagnola, ritenendola eseguita da un *magister schwäbischer* attivo in Puglia oppure operante nei territori transalpini: da tali zone l'effige sarebbe poi stata importata nella regione adriatica. Tali riflessioni scaturiscono dall'analisi che lo studioso intraprende in relazione alla resa del capo del Crocifisso e del panneggio del suo perizoma (Huerkey 1983, p. 45; Bagnoli 1994, p. 691). È interessante notare come la posizione di E.J. Huerkey sia inconsapevolmente affine a quella più antica di oltre tre secoli espressa da G. Granafei, vicario del vescovo F. Chigi: costui nel 1637 – riprendendo quanto sostenuto quattro anni prima dall'arciprete C. Megha in una lettera indirizzata al medesimo episcopo, futuro papa Alessandro VII – descriveva puntualmente il simulacro come dotato di suppedaneo e "similem non vetustittimis tantum Lovanii Parisiis et per Germaniam imaginibus" (Vetere 1980; Gelao 1985; Vetere 1986, pp. 29-74; Micali 1986, pp. 205-239; Gaballo 2005, p. 34; Castelluccio 2014, pp. 109-110). Tornando all'autore tedesco, le sue considerazioni vengono recepite in maniera limitata dalla critica peninsulare: dieci anni dopo il manufatto viene esposto all'interno della nota mostra allestita presso l'allora Pinacoteca Provinciale di Bari ed esaminato da M. D'Elia, che lo ritiene "*tipicamente occidentale*" e debitore, da un lato, della cultura antelamica che permea il gruppo della Deposizione di Tivoli e, dall'altro, del linguaggio catalano che contraddistingue il medesimo soggetto iconografico di *San Juan de las Abadesas*, il primo datato tra gli anni Venti e Trenta del Duecento e il secondo alla metà del secolo; lo studioso, inoltre, avalla il confronto già proposto con il simulacro aversano. Nei decenni successivi i parallelismi con esemplari catalani vengono estesi ad alcuni coevi simulacri custoditi all'interno del *Museu Frederic Marès* di Barcellona (Quintavalle 1934, pp. 453-461; de Francovich 1937, pp. 49-54; D'Elia 1964, p. 12; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Calò Mariani 1980, p. 309; Gelao 1982, p. 30; Leone de Castris 1986, p. 162; Falla Castelfranchi 1986, p. 252; Leone de Castris 2004b, pp. 12, 15; Calò Mariani 2004, p. 36; Ruotolo 2006a, p. 62; Leone de Castris 2007, p. 96; D'Ovidio 2013, pp. 63, 69; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; D'Ovidio 2014, p. 753; Castelluccio 2014, p. 111; Leone de Castris 2018a, p. 120).

Circoscrivendo maggiormente l'indagine ai territori dell'Italia meridionale, P. Leone de Castris ritiene che ai due casi neretino e aversano vadano affiancati il Crocifisso proveniente dalla cappella *De Cioffis* di Pozzuoli e l'esemplare del Duomo di Ischia: il gruppo costituito da questi quattro manufatti "*datati nel corso del XIII secolo*" sarebbe connotato da una "*natura antelamica* [e da] *una condotta più naturalistica dell'anatomia*", nonché da dimensioni monumentali e morfologie che corroborerebbero l'ipotesi di una esposizione di questi oggetti in collocazioni eminenti dello 'spazio-chiesa' (ubicazione, che come si vedrà, era forse originariamente condivisa anche dall'esemplare pugliese; Quintavalle 1934, pp. 453-461; de Francovich 1937, pp. 49-54; Bologna 1950c; Idem 1950d; Idem 1950e; Idem 1950f; Middione 2000a; Idem 2000b; Idem 2000c; Pastorelli 2000; D'Ovidio 2001; Leone de Castris 2004d; Prencipe 2006; Vitolo 2007; D'Ovidio 2013, pp. 69-70, 159-162; Idem 2014, pp. 753-757; Castelluccio 2014, p. 113).

In controtendenza rispetto all'orientamento che connota la storiografia della scultura lignea tridimensionale dipinta pugliese, il Crocifisso di Nardò può vantare specifici studi e un intero volume dedicatogli: quest'ultimo è a cura di M. Gaballo e S. Bove Balestra (*Il Cristo nero* 2005), e al suo interno il simulacro viene indagato dal punto di vista cultuale e devozionale, storico e storico-artistico, con riferimenti anche alle operazioni di restauro che lo hanno interessato (Danieli 2005; Gaballo 2005). Il testo si configura come un importante punto di riferimento per lo studio di questa attestazione, in quanto i contributi che lo compongono concorrono nello sfatare innanzitutto il "*luogo comune*" che ricondurrebbe il manufatto alla presenza *in loco* dei monaci basiliani – *topos*

ancora di difficile superamento per buona parte della produzione artistica medievale pugliese e, in generale, della zona meridionale della penisola – e secondariamente nel ridimensionare il quadro storico che emerge dalla narrazione a carattere leggendario e miracolistico. Preziose sono anche le informazioni che si ricavano dall'analisi delle fonti documentarie, prese in esame da M. Gaballo (*Il Cristo nero* 2005; DANIELI 2005, 16, 23; GABALLO 2005). Interessante, in ultimo è il confronto proposto nel 2007 da M. Berger e A. Jacob tra questo simulacro l'affresco raffigurante una scena di Crocifissione campito sulla parete meridionale della chiesa di Santo Stefano a Soleto: le prossimità sono relative soprattutto alla resa dei particolari fisionomici, della capigliatura, della "*stilizzazione*" coste, della conformazione del perizoma. In virtù della discrepanza cronologica tra le due attestazioni (la scena pittorica, difatti, si data agli ultimi due decenni del XIV secolo; ORTESE 2006; MANNI 2010, p. 72; ORTESE 2014, p. 110; MIGNOZZI 2018, pp. 129-130), i due studiosi hanno ipotizzato che l'affresco possa essere la "*riproduzione pittorica*" del Crocifisso neretino, che è stato preso "*a modello iconografico per la sua importanza devozionale nel Salento meridionale*" (BERGER, JACOB 2007, p. 83).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso '*gnoru*' della Cattedrale di Nardò è stato considerato, per lungo tempo, come l'unica attestazione lignea tridimensionale dipinta della Terra d'Otranto ed è attualmente custodito nell'omonima terza cappella della navata sinistra dell'edificio sacro. Il simulacro è stato posizionato in questa collocazione dopo una serie di trasferimenti, ripercorribili grazie alle fonti documentarie. La prima citazione della *vestustissima Sanc.mi Crucifixi imago* si rintraccia nel 1618 all'interno di un documento redatto per volontà del vescovo G. De Franchis (1617-1634), relativo alla costruzione, nella navata sinistra, di una *cappella noviter aedificata* appositamente per ospitarla. Se le fonti di epoca medievale non gettano luce sulla presenza della scultura in esame all'interno della Cattedrale, la menzione di sante mense dedicate al Figlio di Dio in croce ha permesso alla critica locale di supporre che questa dovesse trovarsi nell'edificio quantomeno a partire dall'inizio del XVI secolo: difatti, dall'anno 1500, nelle visite pastorali si annoverano altari dedicati al Santissimo Crocifisso (il primo riferimento ricorre nel resoconto di quell'anno del vescovo G. Setario (1491-1501); GABALLO 2005; CASTELLUCCIO 2014, pp. 109-110). Da alcune testimonianze di epoca moderna si risale, inoltre, alla possibile antica ubicazione del simulacro: nella visita pastorale del già menzionato vescovo Granafei si ricorda come l'*imaginis Sanctissimi Crucifixi* fosse stata spostata dal De Franchis *ab arcu chori*; nel testo del vescovo A. Sanfelice ricorre, invece, l'espressione *in medio ecclesiae*, relativa al Crocifisso, che, quindi poteva trovarsi o "*alla sommità della navata maggiore, lì dove il presbiterio si divide dal coro*" oppure direttamente al di sopra dell'altare principale. La critica locale ritiene che da questa primigenia localizzazione centrale l'effige sia stata spostata, indicativamente tra la seconda metà del XVI secolo e l'inizio del successivo, in prossimità di un affresco frammentario raffigurante una scena di Crocifissione: questo è posto sul muro d'ambito destro, in posizione mediana tra gli altari di Santa Maria delle Grazie e di San Michele Arcangelo, è datato alla prima metà del XV secolo e di esso resta visibile solamente il "*volto della Vergine addolorata*" [poi identificata più correttamente come la figura di Maria Maddalena (GABALLO 2001, pp. 42-44; IDEM 2005, p. 31; MARCHIONIBUS 2014, pp. 134-135)].

Tornando agli spostamenti subiti dall'immagine, in seguito al suo certo alloggiamento nella già citata cappella edificata nel 1618 (DE PASCALIS 2000, p. 88; GABALLO 2005, p. 32), l'ubicazione definitiva, che coincide con quella attuale, è stata raggiunta nel 1725, per volontà del già ricordato vescovo A. Sanfelice (1707-1736; COCO 1917; PASTORE 1964; FLORO 1997; DE PASCALIS 2000, p. 88; GABALLO 2005, p. 35; CASTELLUCCIO 2014, p. 110; DE CUPERTINIS 2014; VETERE 2016).

In ogni caso, l'attestazione in esame si configura come 'documento' indagabile, sopperendo in tal modo all'assenza di documenti di epoca medievale: la sua datazione alla metà del XIII secolo, ricavata da opportuni confronti (di cui poi si dirà), ha tuttavia tratto in inganno la storiografia locale, che per lungo tempo ha ritenuto che il Crocifisso, con i suoi atti prodigiosi, fosse stato al centro della vicenda relativa al saccheggio saraceno subito dalla città di Nardò nel 1255. Di tale evento, realmente verificatosi, esiste una testimonianza coeva, ossia il manoscritto R. I. 18 (gr. 18) custodito nella *Bibliothèque de l'Escurial*: grazie agli studi condotti da A. Jacob è possibile attribuire questo testo a *Ioannis de Neritono* (sulla base di un confronto con un'ulteriore opera di questo autore, ovvero il ms. Vat. Barb. gr. 297, compilata nel 1236): al suo interno, nella porzione inferiore dell'ultimo *folio*, al di sopra del *colophon*, il copista riporta l'evento del sacco musulmano di Nardò, datandolo al 12 febbraio 1255 [e non all'8 maggio dello stesso anno] e non facendo alcun cenno alla presunta e vana sottrazione del simulacro. Questo episodio, dunque, si configurerebbe come una "*leggenda dal sapore puramente simbolico*" (Ingrosso 2004, p. XIX; Gaballo 2005, p. 27), forse 'escogitata' in epoca moderna per ripristinare il culto nei confronti di questa attestazione, connettendone l'antichità con un accadimento della storia locale passata (Jacob 1986; Tamblé 1999; Gaballo 2005; Zacchino 2011; Idem 2017).

Le visite pastorali dei già citati G. Granafei e A. Sanfelice attestano che il Crocifisso, in passato, venisse celebrato in due giorni specifici dell'anno liturgico: tali occorrenze si riferiscono al 3 maggio e al 14 settembre; date che corrispondono rispettivamente alle festività dell'*Inventio* e dell'Esaltazione della Croce e coincidono, peraltro, con le celebrazioni di un ulteriore simulacro cristologico, ovvero il Crocifisso della Pietà della vicina Galatone. Nell'atto redatto dal Sanfelice, inoltre, si rintraccia anche il riferimento a un terzo giorno di festa per il Crocifisso neretino, che coincide con la seconda domenica di maggio e commemora la tradizionale incursione musulmana dell'8 maggio 1255; quest'ultima data, allo stato attuale, è l'unica effettivamente celebrata dalla popolazione locale (Jacob 1978; Idem 1986; Danieli 2005, pp. 18-169; Zacchino 2016). È sintomatico sottolineare che la solennità della seconda domenica di maggio sia documentata solamente a partire dagli anni Venti del Settecento, pertanto è possibile supporre che questa festività (peraltro a ridosso della prima del mese di maggio) possa essere stata strategicamente introdotta in quel momento storico in virtù di una 'rivalità cultuale' con la vicina Galatone – il cui simulacro, è noto, catalizzava non soltanto la devozione della popolazione locale, ma anche quella dei fedeli provenienti dai comuni circonvicini e dei Neretini in maniera particolare. A sostegno di tale ipotesi concorrerebbe anche la divergenza delle date relative all'assalto saraceno del centro, che nel ms. R. I 18 (gr. 18) corrisponde al 12 febbraio 1255, mentre per la tradizione coincide con l'8 maggio dello stesso anno (brevemente, si ricordi come quest'ultima data in Puglia, e in generale nel Meridione italico, coincida, nell'ambito della transumanza, con la fine del ciclo stagionale invernale e l'inizio di quello estivo e che in essa ricorrano numerose festività liturgiche; Castrignanò 1930, pp. 14-15; Jacob 1978; Bronzini 1980; Idem 1988; Jacob 1986; Tamblé 1999; Danieli 2005, pp. 18, 23; Gaballo 2005, pp. 34-35; Castelluccio 2014).

Il Crocifisso di Nardò si impone con la sua solenne mestizia sulla croce. Quest'ultima non è pertinente all'effige in esame, in quanto dalle analisi condotte sui due pezzi nel 1954 è emersa la sua posteriorità cronologica (questa si aggira, difatti, tra il tardo Duecento e l'inizio del secolo successivo) e la presenza su di essa di una invero lacunosa immagine dipinta del Figlio di Dio in croce. Tale elemento, dunque, è stato annesso a quello tridimensionale in un momento imprecisato del passato e il suo forzato abbinamento ha comportato anche il ridimensionamento dei bracci. Una riprova del fatto che si tratti di due opere distinte si ricava anche dall'analisi del materiale legnoso (Urbani 1954; Gaballo 2005; Castelluccio 2014, p. 118 nota 68).

Tornando all'esame del manufatto, la figura longilinea è contraddistinta da una posa ieratica e spezzata, che si combina con la resa polita delle superfici. Il capo reclinato in maniera naturalistica sulla spalla destra assume una conformazione allungata e termina con il mento puntuto, evidenziato dalla corta barba bruna. Una posticcia corona di spine sostituisce l'aureola lignea seicentesca (oggi conservata presso il Tesoro della Cattedrale e in passato bloccata al di sopra del capo del Redentore; *Il Cristo nero* 2005, p. 64) e pare semplicemente appoggiata sulle ciocche scolpite dei capelli, che assumono l'aspetto di cordoni ritorti; questi sono solcati da morbide incisioni ondulate e si separano all'altezza delle spalle. Il viso è caratterizzato da una fronte molto bassa, quasi interamente nascosta al di sotto delle spesse ciocche; gli archi sopraccigliari, piccoli ed eseguiti con netti solchi semicircolari, inquadrano le palpebre serrate del *Vir dolorum*, queste ultime sottolineate da una nitida traccia di colore nero. La canna nasale è stretta e affusolata e dai lati delle narici si dipartono due leggeri incavi, che descrivono le rughe naso-labiali e accentuano la zona del prolabio. L'andamento ricurvo di quest'ultimo è maggiormente evidenziato dal baffo, che inquadra le labbra piccole e carnose e si connette in basso con la barba. Dalle spalle si dipartono le braccia esili e longilinee, mentre il tronco appare come un unico blocco legnoso appena segnato dalle incisioni che simulano i pettorali, la gabbia toracica e l'apertura della ferita sul costato. Le superfici sono talmente levigate da attenuare quasi del tutto l'aggetto del ventre rigonfio, individuabile solamente a ridosso del *linteum*; quest'ultimo ricopre rigidamente la parte superiore delle gambe del Salvatore, arrestandosi al di sopra delle ginocchia, ed è connotato da una cintura orizzontale annodata sull'osso destro del bacino; da questa, il tessuto si sviluppa verso il basso, assumendo geometriche pieghe a gola nella zona del pube. Il drappo è dipinto con tonalità scure di blu e di rosso. Gli arti inferiori terminano con i piedi disposti separatamente al di sopra del *suppedaneum* e non attraversati da chiodi; il loro aspetto affusolato è accentuato dal mancato risalto delle ossa delle caviglie e dalla disposizione serrata delle dita allungate (conformazione condivisa anche dagli arti superiori).

La porzione tergale del manufatto è cava – espediente che ne consente un alleggerimento in termini di peso e, dunque, un suo più agevole trasporto – e nel corso del restauro del 1954 al suo interno venne rinvenuto il dito, che tradizionalmente si staccò dal simulacro nel momento in cui i Saraceni tentarono di trafugarlo (CONTINI 1965, p. 77; *Il Cristo nero* 2005, p. 60).

L'esemplare principe con cui è stato raffrontato il Crocifisso neretino è quello del Duomo di Aversa, datato intorno alle metà del XIII secolo; come già ricordato, questo risulta, a sua volta, affine ai coevi manufatti di Pozzuoli e di Ischia. Formalmente la critica ritiene che i casi campani siano dipendenti da prototipi più antichi, cronologicamente inquadrati tra la metà e la fine del XII secolo: si tratta delle attestazioni della chiesa di Sant'Aniello a Capodinapoli e della cappella Caracciolo del Duomo di Napoli, a cui segue quella proveniente dalla chiesa napoletana di Santa Maria a Piazza, di inizio Duecento. In virtù della loro alta datazione, queste testimonianze sono state ritenute affini alla coeva statuaria lapidea francese (si pensi ai Crocifissi del timpano della chiesa di *Sainte-Marie-Madeleine* a Vézelay, di quello del portale di *Saint-Lazarre* ad Autun, nonché al Deposto '*Courajod*' custodito al *Musée du Louvre*) e di plastica lignea iberica (ci si riferisce al gruppo di Deposizione della chiesa di *Saint Juan de les Abadesas* e al Crocifisso del luogo di culto intitolato a Santa Maria *Salas de Bureba*; QUINTAVALLE 1934; DE FRANCOVICH 1936, p. 503; IDEM 1937, pp. 49-54; IDEM 1943, p. 16; BOLOGNA 1950c; IDEM 1950d; IDEM 1950e; IDEM 1950f; IDEM 1950h; MIDDIONE 2000a; IDEM 2000b; IDEM 2000c; PASTORELLI 2000; D'OVIDIO 2001; VITOLO 2007; D'OVIDIO 2013, *passim*; IDEM 2014; CERVINI 2018, pp. 33-36; D'OVIDIO 2018a). In virtù di tali confronti, la 'matrice catalana' è diventata la cifra stilistica propria di queste attestazioni e, dunque, anche del caso in esame.

Rispetto, tuttavia, alla vibrante plasticità dei corpi che contraddistingue tanto le opere campane di fine XII secolo quanto le coeve attestazioni d'oltralpe e d'oltremare (lapidee e lignee) – esasperata dalle linee geometricamente spezzate in cui si articola l'anatomia del Salvatore,

nonché dai solchi profondi delle incisioni, che, a loro volta, determinano spigolosi effetti chiaroscurali (ulteriormente accentuati dalle volumetrie aggettanti degli zigomi e della muscolatura degli arti superiori, dei pettorali e dell'addome), e che contribuiscono a veicolare un'immagine sofferente del Figlio di Dio – la resa del Crocifisso di Nardò è stata definita maggiormente 'serena' e il suo dolore 'pacato'. L'assenza di *pathos* denota anche i simulacri aversano, puteolano e ischitano, che, peraltro, condividono con il caso pugliese ulteriori peculiarità: si osservi innanzitutto la resa della capigliatura, dipartita rispetto alla scriminatura centrale e incisa con morbidi tratti ondulati. Disponendosi 'grevemente' sulla bassa fronte, questa si diparte sulle spalle del Redentore, che vengono così accarezzate da sottili ciocche cordonate. Similari sono le anatomie longilinee e poco dettagliate, idealmente prolungate dalle dita di mani e piedi, sottili e affusolate, oppure la resa fisionomica dei volti, caratterizzati da un rado baffo nella zona del prolabio, connesso con la bruna barba corta e puntuta. In ultimo, affine è la disposizione del rigido perizoma, in tutti i casi contraddistinto da una cintura orizzontale, da pieghe a 'V' nella zona del pube e da una terminazione ondulata all'altezza della rotula – da cui si dipartono parallelamente le gracili gambe, concluse dai piedi inchiodati separatamente.

Alla luce di tali assonanze, invece di fossilizzarsi su vani tentativi di definire la precedenza cronologica di una determinata opera rispetto a un'altra (che, solitamente, pongono i casi pugliesi in rapporto di sudditanza e di dipendenza rispetto a quelli 'esterni' alla regione), in questa sede si è maggiormente propensi ad assegnare l'esecuzione dei Crocifissi di Nardò, Aversa, Pozzuoli e Ischia a un'unica bottega, attiva alla metà del XIII secolo: le somiglianze sarebbero talmente pregnanti da consentire di azzardare l'ipotesi di una paternità delle quattro opere a un'unica maestranza, che le eseguì in un torno d'anni ristretto, a ridosso del momento di passaggio dal dominio svevo del Meridione italico a quello angioino. È indubbia la conoscenza, da parte dell'anonimo intagliatore (o della ristretta cerchia di scultori gravitanti attorno a un'unica bottega), delle opere campane appartenenti ai decenni immediatamente precedenti, in questi casi, tuttavia, riprese alla luce di cifra stilistica personale, da cui traspare l'austera 'serenità' di queste attestazioni.

Tradizione e folklore

Il Crocifisso venerato all'interno della Cattedrale di Nardò è comunemente noto come "*Cristo gnoru*". Secondo la tradizione nel giorno dell'8 maggio 1255, nell'ambito del conflitto tra il papato e Manfredi (1232-1266), costui ordinò il sacco del centro neretino filo-pontificio, facendolo saccheggiare da truppe di Saraceni (gli stessi che il *puer Apuliae* aveva precedentemente 'confinato' a Lucera e che, per l'occasione, si erano radunati tra Brindisi, Lecce, Otranto, Oria e Gallipoli). Si narra che dopo aver messo a ferro e fuoco la città, gli infedeli si recarono nella *Major Ecclesia* e tentarono di prelevare il Crocifisso per darlo pubblicamente alle fiamme. L'impresa, tuttavia, non sortì gli esiti sperati, dal momento che in prossimità del varco di accesso al luogo di culto l'effige diventò prodigiosamente pesante e "*cappao pe lo digito piccolo de lo fo pede*" [in alcune riproposizioni testuali del prodigio si fa riferimento al dito di una mano]. Quest'ultimo venne spezzato in modo da disincastrare l'intera scultura, ma miracolosamente dall'arto iniziarono a zampillare fiotti di sangue, che indussero i Musulmani ad abbandonare l'impresa sacrilega e a darsi alla fuga (TASSELLI 1693, p. 394; TAFURI 1723, pp. 72-73; DA LAMA 1724, p. 227; R.I.S. 1738, coll. 883-922, in part. p. 898; CONTINI 1965, pp. 76-77; MAZZARELLA 1972, pp. 19, 28, 44, 163-167, 206, 239, 329-330, 341, 356; JACOB 1978, p. 615; VETERE, MICALI 1979, pp. 11, 13; MAZZARELLA 1982, pp. 21-25; DE PASCALIS 2000, pp. 86-87; PIGNATELLI 2001, pp. 56-59; DANIELI 2005; GABALLO 2005; CASTELLUCCIO 2014).

Restauri

In una scheda compilata in data 16 novembre 1936 per l'allora R. Soprintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Puglia, sezione di Bari (siglata con il timbro dell'Ispettore Mario

d'Arpino e di mons. Nicola Colangelo, vescovo di Nardò), il Crocifisso risulta "*in relazione alla sua antichità* […] *in ottimo stato*": oltre a una puntuale descrizione dell'oggetto, nel documento si fa cenno alla patina bruna che all'epoca lo ricopriva (da cui deriva l'appellativo di '*Crocifissu gnoru*'), e al rivestimento in "*grossa tela*", completato da "*rozze stuccature e da rinzaffi* […] *di stoffa*". Inoltre, si accenna all'esistenza di una "*seconda mano*" destra, ugualmente eseguita in legno, applicata sulla quella originaria "*corrosa dal tempo*".

Nel 1954, in occasione della commemorazione del VII centenario del miracolo di cui l'effige si è resa protagonista, questa è stata trasportata presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma in data 12 novembre e sottoposta a un intervento di ripristino e consolidamento, effettuato da C. Bernacchi e M. Guarini tra il 28 novembre di quell'anno e l'11 marzo del 1955. Contrariamente a quanto riportato nel documento degli anni Trenta, dall'operazione è emerso il "*pessimo*" stato di conservazione in cui versava l'opera, riguardante sia il supporto ligneo – attaccato da "*parassiti animali*" – e sia la pellicola pittorica "*molto ridipinta e ricoperta da uno spesso strato di sudicio*". L'esemplare è apparso ricoperto da "*una rozza ridipintura nerastra e da molti strati bitumitosi di olii e vernici*", la cui rimozione ha riportato in luce il materiale legnoso originario. Come anticipato, è stato possibile, inoltre, appurare che la croce a cui il Figlio di Dio è affisso fosse frutto di un riutilizzo e che, dunque, non fosse originariamente pertinente al caso in esame: su questo elemento, difatti, sono state rinvenute le "*tracce di pittura*" di una lacunosa figura cristologica. Ulteriori accertamenti hanno rivelato che anche il braccio destro, "*dalla spalla al polso*" fosse un'integrazione successiva, così come la mano sinistra: quest'ultima "*falsa e di fattura grossolana*" è stata preservata in virtù di "*motivi speciali di devozione*", mentre l'arto destro è stato sostituito (Urbani 1954; Mazzarella 1982, p. 21; Falla Castelfranchi 1986, p. 252; De Pascalis 2000, pp. 86-88; Gaballo 2005, pp. 40-41; Bove Balestra 2005). In ultimo, dall'analisi effettuata sul materiale legnoso è stato possibile appurare che il Crocifisso è scolpito in un blocco di noce, mentre la croce è in legno di quercia. Tali informazioni sfatano quanto sostenuto in passato dalla critica locale, che riteneva il Crocifisso intagliato in legno di cedro o di ebano (De Giorgi 1901, p. 358; Coco 1917; Idem 1926, p. 20; Petrucci 1964[2], p. 558 note 278-279; Pastore 1964; Contini 1965, pp. 76-77; Mazzarella 1972, pp. 19, 28, 44, 163-167, 206, 239, 329-330, 341, 356; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Vetere 1980; Ingusci 1980, pp. 33-34; Mazzarella 1982, p. 21; Huerkey 1983, pp. 44-45; Gelao 1985; Vetere 1986; Micali 1986; Caputo 1988, pp. 198, 224; Floro 1997, p. 263 nota 7; De Pascalis 2000, pp. 86-87; Mennonna 2001, p. 108; Pignatelli 2001, pp. 56-59; Danieli 2005; Gaballo 2005, pp. 27, 31-32; Castelluccio 2014, p. 109; Marchionibus 2014; Vetere 2016).

Nel 2001 le operazioni di restauro sono state ripetute, sotto la sorveglianza e la direzione della Soprintendenza di Bari, nella persona del dott. E. Pugliese, e con il finanziamento dell'Amministrazione Provinciale di Lecce e della curia vescovile di Nola: in quest'occasione si è operato con azioni di consolidamento maggiormente improntate alla conservazione del manufatto, intervenendo "*il meno possibile*" rispetto al restauro degli anni Cinquanta del Novecento (Bove Balestra 2005, p. 51). Questo intervento è stato condotto da alcuni esperti afferenti al Consorzio SPARLA RESTAURATORI.

Bibliografia specifica

Tasselli 1693, p. 394; Tafuri 1723, pp. 72-73; Da Lama 1724, p. 227; R.I.S. 1738, coll. 883-922; De Giorgi 1884, pp. V-VI, 247-248; Marciano 1855, p. 486; Coco 1926, p. 20; Urbani 1954, p. 177; Petrucci 1964[2], p. 558 note 278-27; D'Elia 1964, pp. 12-13 scheda 11 fig. 14; Contini 1965, pp. 76-77; Mazzarella 1972, pp. 19, 28, 44, 163-167, 206, 239, 329-330, 341, 356; Vetere, Micali 1979, pp. 11, 13; Calò Mariani 1980, p. 309; Ingusci 1980, pp. 33-34; Gelao 1982, p. 30; Mazzarella 1982, pp. 21-25; Huerkey 1983, pp. 44-45; Leone de Castris 1986, p. 162; Falla Castelfranchi 1986, p. 252; Caputo 1988, pp. 198, 224; Bagnoli 1994, p. 691; Floro 1997, p. 263 nota 7; De Pascalis 2000, pp. 86-87; Pignatelli 2001, pp. 56-59; Leone de Castris 2004b, pp. 12, 15; Calò Mariani 2004, p. 36; *Il Cristo nero* 2005, p. 64; Danieli 2005; Gaballo 2005; Ruotolo 2006a, p. 62; Berger,

Jacob 2007, p. 83; Leone de Castris 2007, p. 96; D'Ovidio 2013, pp. 63, 69-70, 141; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; D'Ovidio 2014, pp. 753-757; Castelluccio 2014; Leone de Castris 2018a, p. 120.

Documenti

Cod. Vat. Barb. gr. 297; Cod. R. I. 18 (gr. 18); ASDN, A/1-I, *Visita pastorale di Gabriele Setario*, 1500, cc. 1r-183v, in part. cc. 95r-183r; ASDN, A/2-III, IV, *Visita pastorale di Mons. Cesare Bovio*, 1578, , c. 26; ASDN, A/3-IX, *Visite pastorali di Mons. G. De Franchis*, 1618, cc. 676v, 678v-679r, 695r; ASV, *Fondo Congregazione sullo stato dei regolari*, Relationes. Relatio ad Limina di Mons. Girolamo De Franchis, 1621, c. 443v; ASDN, A/11, C. Megha, De statu ecclesiae Neritinae ad Fabium Chisum, 1633, cc. 204-205; ASDN, A/4-X, Acta Generalis Visitationis in Civitate Neritoni facte sub anno 1637 ex Mons. G. Granafei, 1637, cc. 8v-9r; ASDN, A/16-XXX, *Visita Pastorale di Mons. Antonio Sanfelice*, 2 gennaio 1719, cc. 30r-v; ASDN, A/58, Acta Mons. A. Sanfelice, 1725, cc. 254r-v; Polidori 1767, cc. 24-25; ICCD, Comune Nardò, Provincia Lecce, Regione Puglia, *Elenco degli edifizi monumentali. Mod. n. 50 (Antichità e Belle Arti)*, armadio 6, busta 361, cartellina 2-3, schede 2, 16, Cattedrale, 16 novembre 1936; ICR, *Rassegna stampa*, Corriere del Giorno, Taranto, Nardò. Lavori di Restauro al prezioso Crocifisso nero, 10 novembre 1954; ICR, *Scheda generale*, Nardò (Lecce), Cattedrale, Anonimo sec. XII, Crocifisso, 11 marzo 1955; ICR, *Sintesi dei Provvedimenti di Restauro*, Nardò (Lecce), Cattedrale, Anonimo sec. XII, Crocifisso, 15 marzo 1955; ICR, *Scheda riassuntiva fotografica*, Nardò (Lecce), Cattedrale, Anonimo sec. XII, Crocifisso, 15 marzo 1955; ICR, *Scheda relativa al supporto ligneo*, Nardò (Lecce), Cattedrale, Anonimo sec. XII, Crocifisso, 15 marzo 1955; ICR, *Lettera a Eccellenza Rev.ma Mons. Corrado Ursi*, 18 aprile 1955; ICR, *Istituto Nazionale del Legno - Referto di identificazione Legno. Indagini scientifiche*, 142, I C, 20-21, Crocifisso romanico di Nardò (Lecce) (Crocifisso e Croce), Prof. Dr. Ing. G. Giordano, 20 maggio 1955; ASDN, *Relazione tecnica relativa agli interventi di conservazione e restauro di un crocifisso ligneo policromo, sec. XIII esistente nella cattedrale di Nardò*, 2001.

Bibliografia generale

De Giorgi 1901, p. 358; Coco 1917; Castrignanò 1930, pp. 14-15; Quintavalle 1934, pp. 453-461; de Francovich 1936, p. 503; Idem 1937, pp. 49-54; Idem 1943, p. 16; Bologna 1950c; Idem 1950d; Idem 1950e; Idem 1950f; Idem 1950h; Pastore 1964, p. 19; Jacob 1978; Vetere, Micali 1979; Ingusci 1980; Vetere 1980; Bronzini 1980; Mazzarella 1982; Gelao 1985; Jacob 1986; Vetere 1986; Micali 1986, pp. 205-239; Andaloro 1987; Bronzini 1988; Floro 1997; Tamblé 1999; De Pascalis 2000; Middione 2000a; Idem 2000b; Idem 2000c; Pastorelli 2000; D'Ovidio 2001; Mennonna 2001, pp. 104-111; Gaballo 2001, pp. 42-44; Bologna 2003a; Idem 2003b; Ingrosso 2004, p. XIX; Carlettini, Bruni 2004; Prencipe 2006; Ortese 2006; Vitolo 2007; Manni 2010, p. 72; Zacchino 2011; D'Ovidio 2013, pp. 136-141, 159-162; Ortese 2014, p. 110; Marchionibus 2014; De Cupertinis 2014; Vetere 2016; Leone de Castris 2016b; Zacchino 2016; Idem 2017; Mignozzi 2018, pp. 129-130; Cervini 2018, pp. 33-36; Leone de Castris 2018a, p. 120; D'Ovidio 2018a.

Mostre

Mostra dell'arte, Bari, Pinacoteca Provinciale 1964.


INRI





4. Crocifisso

Collocazione: Porto Cesareo, parrocchia di Santa Maria del Perpetuo Soccorso (elevato sopra l'altare maggiore)

Provenienza: Copertino, chiesa rurale di Santa Maria di Casole; già in Copertino, chiesa dei Cappuccini; già in Copertino, parrocchia del Santissimo Rosario.

Datazione: seconda metà del XIII secolo-inizio del XIV secolo

Maestranza: anonimo intagliatore centro-italico (o locale, in linea con la temperie culturale umbro-marchigiana e abruzzese)

Materiale: legno intagliato e verniciato

Storia degli studi

Il Crocifisso che oggi si venera nella chiesa di Santa Maria del Perpetuo Soccorso di Porto Cesareo è totalmente inedito alla storiografia scientifica. Sporadici sono anche i riferimenti che si rintracciano nelle pubblicazioni curate da storici e studiosi locali: un primo cenno circa la sua originaria provenienza dalla chiesa di Santa Maria di Casole in territorio di Copertino si rintraccia in un contributo di M.R. Tamblé pubblicato nel 1989 (p. 207). Negli anni a seguire il manufatto torna a essere annoverato negli studi di G. Pasanisi (1997, pp. 325-326) e di M. Mazzarella (1999, p. 364) che, oltre a ribadirne la primigenia pertinenza al luogo di culto copertinese, ne ricordano gli spostamenti subiti fino alla metà del Novecento, quando è stato collocato definitivamente nell'edificio mariano, per volontà di don Lorenzo Marzio Strafella (PASANISI 1997, pp. 325-326; MAZZARELLA 1999, p. 364). Le medesime informazioni si rintracciano anche nel piccolo volume a firma di A. Alberti, edito nel 2009 e relativo alla "*Storia delle Chiese*" di Porto Cesareo (ALBERTI 2009).

Storia e analisi del manufatto

Come anticipato, il Crocifisso che oggi è sospeso al di sopra dell'altare maggiore della chiesa del Perpetuo Soccorso di Porto Cesareo, in realtà, proviene dalla chiesa di Santa Maria di Casole, un luogo di culto ormai ridotto a rudere nell'agro di Copertino. Non è noto, invece, quando questo oggetto sia stato trasportato nella chiesa Cappuccini di Copertino: la storia moderna del tempio rurale, difatti, è alquanto travagliata e in essa si rintracciano numerosi episodi di trasferimenti di beni (PALUMBO 1959, pp. 143-144; PERRONE 1981a, pp. 81-109; FRANCO 2011; GABALLO, POLITO 2017). In seguito, l'esemplare ligneo ha subito un ulteriore spostamento nella chiesa dei Padri Domenicani, oggi Parrocchia del Santissimo Rosario di Copertino: nel 1969, in occasione del venticinquesimo anno di sacerdozio di don Lorenzo Marzio Strafella (primo parroco della chiesa cesarina), il sacerdote dell'edificio domenicano di Copertino, don Salvatore Nestola, gli fece dono del Crocifisso ligneo, che fu prontamente restaurato e posizionato in quella che è la sua odierna collocazione (PASANISI 1997, pp. 321-328; MAZZARELLA 1999, pp. 360-367; ALBERTI 2009; LIUZZI 2014, pp. 2-3).

Questa scultura si staglia imponente sulla croce, frutto di un'integrazione avvenuta nel momento degli interventi restaurativi (poiché quella originaria era "*tutta corrosa da tarli*"; PASANISI 1997, p. 328). La sua figura è snella e longilinea, sebbene appaia attraversata solamente da minimi cenni di movimento. La calotta cranica è ricoperta dalla liscia capigliatura che ricade sulle spalle del Cristo; soltanto le ciocche maggiormente prossime al volto sono contraddistinte da leggere incisioni ondulate. Il suo viso è austero e privo di qualsiasi riferimento alla condizione di sofferenza. La fronte è ampia e spaziosa, gli archi sopraccigliari tracciati con segni sottili, le palpebre sono chiuse. La canna nasale è stretta e affusolata; dalle narici si sviluppano due netti tratti incisi che inquadrano il prolabio. La bocca è piccola e serrata. Sulle gote si individuano ulteriori intagli diagonali, forse in passato relativi alla barba.

All'altezza delle spalle si nota con difficoltà la presenza di cesure, che consentono di comprende che gli arti superiori, allo stato attuale, sono annessi al blocco ligneo verticale: non è possibile appurare se si tratti dell'originaria conformazione della scultura o di un'alterazione

successiva, forse apportata per ripristinare ipotetiche lesioni o per modificare l'aspetto del Crocifisso. Le braccia appaiono, inoltre, attraversate in tutta la loro lunghezza da striature incise che simulano l'esasperata tensione muscolare. La parte superiore del torso è segnata da tagli orizzontali che si dispongono simmetricamente rispetto a quello verticale pertinente allo sterno; il leggero solco dei muscoli pettorali quasi si confonde con il grafismo delle linee delle coste; sul lato destro si apre una ferita frastagliata da cui, in passato, sgorgava un fiotto di sangue (allo stato attuale ne resta visibile l'alone). L'addome è completamente liscio. La figura del Redentore si restringe leggermente in corrispondenza della vita, mentre il ventre appare tornito e rigonfio. L'orlo superiore del perizoma coincide perfettamente con la rotonda curvatura del basso ventre; la stoffa accarezza lievemente le gambe del Salvatore. I panneggi sui fianchi si sviluppano come linee verticali e parallele tra loro; un lembo di tessuto sovrabbondante ricade in prossimità della zona del pube, mentre sulla gamba destra i drappeggi appaiono maggiormente aderenti all'anatomia sottostante e assumono un andamento curvilineo. Gli arti inferiori, con il destro sovrapposto al sinistro, sono inchiodati con un unico perno. Così come si nota sulle mani, anche sui piedi l'arpione attraversa semplicemente l'epidermide, senza deformarla. Attualmente, il simulacro è completamente rivestito da una verniciatura bruna lucina, che ne inficia la corretta lettura.

Sulla base della sua analisi iconografica e stilistica il Crocifisso di Porto Cesareo sembra porsi in una posizione mediana nell'ambito dell'evoluzione che subisce la figura del Figlio di Dio in croce tra la metà del XIII secolo e il pieno Trecento. Nella necessità di circoscrivere maggiormente l'inquadramento cronologico e comprendere il contesto culturale di riferimento, questa analisi prende le mosse dal confronto tra questo esemplare e alcuni tra quelli che compongono la folta schiera di Deposti, di cui si ammette con sicurezza la precedenza temporale. Le affinità si colgono innanzitutto nella compostezza delle figure, nelle solide volumetrie, nell'assenza di elementi che veicolino tribolazioni fisiche, nella forma allungata e tornita dei volti, nella capigliatura liscia che ricade compatta direttamente dietro le spalle e di cui sono decorate solamente le ciocche frontali (caratteristica condivisa, per esempio, dal Deposto di San Severino Marche, datato al secondo quarto del XIII secolo; MARCELLI, BRUNI 2004a). Tra i numerosi casi da poter annoverare, ci si riferisce innanzitutto al Deposto della chiesa di Sant'Agostino di Rimini, con il quale le somiglianze si colgono in special modo a livello fisionomico, in virtù dell'aspetto di severità che trasuda dai contorni netti e 'taglienti' di sopracciglia, palpebre, naso e linea della mandibola. Questa attestazione rientra nel novero dei gruppi di Deposizione umbro-marchigiani (a cui afferiscono anche i casi di Prato, Montone, Bulzi e San Miniato) ed è stata datata dalla critica intorno agli anni Trenta e Quaranta del Duecento (SAPORI, TOSCANO 2004, p. 59; FERRETTI 2004). Oltre all'esempio già citato, l'impostazione solida della figura, che non sembra soffrire dell'effetto di pesantezza e di grevità che, invece, dovrebbe caratterizzare un corpo in fin di vita, consente di approssimare il Crocifisso in esame ai Deposti di Roncione (oggi a Perugia), del Castello Sforzesco di Milano e di Penne (oggi a L'Aquila); tutti esemplari datati tra il 1236 (anno di esecuzione del caso roncionese) e la metà del Duecento (ANDALORO 1987; BOLOGNA 2003a; FRATINI, BRUNI 2004; ACETO, GABORIT 2004; CARLETTINI, BRUNI 2004; LEONE DE CASTRIS 2016b).

Il maggiore grafismo nella resa del costato (che qui certamente emerge con maggiore prepotenza a causa della totale assenza di policromia), insieme con l'esile leggerezza della stoffa panneggiata, permetterebbero, invece, di avvicinare il Crocifisso cesarino ad alcune attestazioni primo-trecentesche di ambito napoletano: si pensi su tutti al caso del Museo Diocesano di Amalfi, che, tuttavia, esibisce alcuni labili segni di sofferenza – ancora in uno stadio embrionale, rispetto all'evoluzione che subiranno e che si accentuerà nei manufatti del terzo quarto del Trecento di Aversa e Capua – totalmente assenti nell'austera compostezza del caso pugliese (CAUSA 1950c; LEONE

DE CASTRIS 1986, pp. 196-204; MIDDIONE 2000d; D'OVIDIO 2013, pp. 162-169, 202-205; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'OVIDIO 2017, pp. 80-83; IDEM 2019).

Sarebbe suggestivo immaginare il Crocifisso di Porto Cesareo come l'unico caso di Deposto attualmente attestabile in Puglia: la conformazione odierna del simulacro, con le braccia inchiodate alla croce e le gambe accavallate l'una sull'altra, non sarebbe di ostacolo a questa congettura, sia perché non si tratterebbe del primo caso di tal genere ad aver subito modificazioni simili (*La Deposizione lignea* 2004, *passim*), ma a maggior ragione in virtù della già citata cesura esistente tra le spalle e l'attacco degli arti superiori. In assenza di ulteriori elementi per corroborare tale ipotesi, ci si limita in tale sede a inquadrare il manufatto entro un arco cronologico compreso tra la metà del XIII secolo e i primi anni del successivo e ad assegnarlo a un'anonima maestranza centro-italica oppure locale e ispiratasi a questa temperie culturale.

Restauri

Prima del restauro, eseguito con molta probabilità negli anni immediatamente successivi alla sua donazione al parroco Marzio Strafella, il Crocifisso si presentava in una situazione "*compassionevole*", "*unto di stucchi*" e con una parrucca di canapa posticcia poggiata sul capo. L'intervento di ripristino fu affidato all'allora Soprintendenza alle Belle Arti e Monumenti di Bari, i cui esperti datarono l'opera tra il XIV e il XV secolo (PASANISI 1997, p. 328; MAZZARELLA 1999, p. 364).

Bibliografia specifica

TABLÉ 1989, p. 207; PASANISI 1997, pp. 325-326; MAZZARELLA 1999, p. 364; ALBERTI 2009.

Documenti

APPS, *ms. di don Lorenzo Marzio Strafella*, 1963.

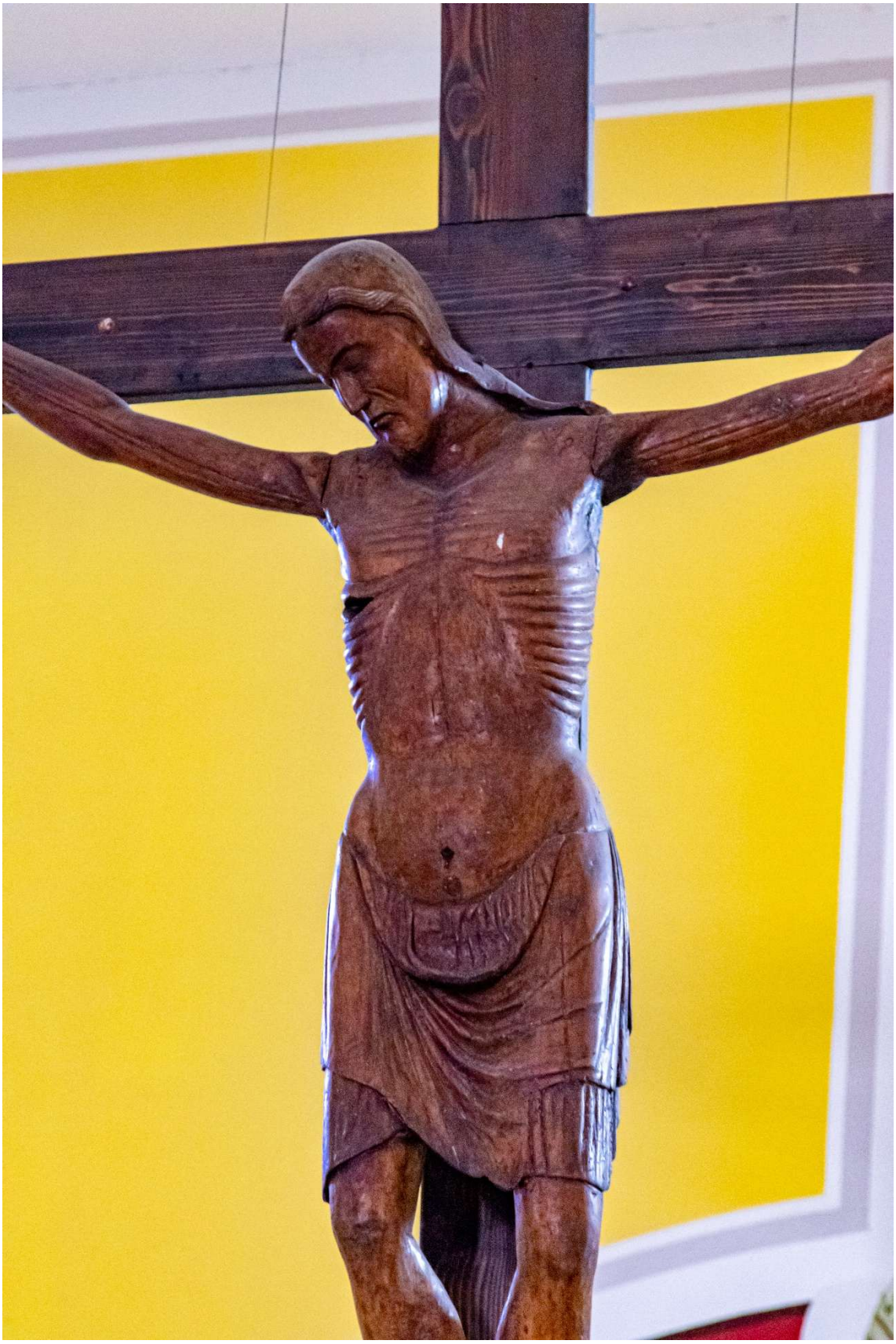
Bibliografia generale

CAUSA 1950c; PALUMBO 1959, pp. 143-144; PERRONE 1981a, pp. 81-109; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 196-204; ANDALORO 1987; PASANISI 1997, pp. 321-328; MAZZARELLA 1999, pp. 360-367; MIDDIONE 2000d; BOLOGNA 2003a; *La Deposizione lignea* 2004, *passim*; SAPORI, TOSCANO 2004, p. 59; FRATINI, BRUNI 2004; MARCELLI, BRUNI 2004a; ACETO, GABORIT 2004; CARLETTINI, BRUNI 2004; FERRETTI 2004; ALBERTI 2009; FRANCO 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 162-169, 202-205; LIUZZI 2014, pp. 2-3; LEONE DE CASTRIS 2016b; GABALLO, POLITO 2017; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'OVIDIO 2017, pp. 80-83; IDEM 2019.


ECCE NOVA FACIO OMNIA







5. Crocifisso
Collocazione: Andria, Cattedrale di Santa Maria Assunta (zona presbiteriale)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: fine XIII-inizio XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale (in linea con le temperie iberiche e transalpine)
Dimensioni: 215x175 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00176596, redatta nel 1989 da F. Ruggiero; revisione a cura di M.V. D'Alessio nel 1997; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione di un Crocifisso sospeso "in medii […] culmine templi" andriese si rintraccia nel VII tomo dell'"*Italia sacra*" di F. Ughelli, edito nel 1721. Nel testo si ricorda come il vescovo Angelo Floro (1477-1495) abbia posizionato l'effige in quell'eminente collocazione nell'ambito di una serie di interventi esornativi della Cattedrale e di cospicue elargizioni (UGHELLI 1721a, col. 931; D'URSO 1842, pp. 111-116; MORGIGNI 1907; AGRESTI 1912, pp. 3-21; *I Crocifissi di Andria* 1986, p. 9; RENNA 2009, p. 20). Stando alla critica locale questo manufatto sarebbe, in realtà, giunto nel tempio cittadino per volontà del predecessore di mons. Floro, il vescovo di origini spagnole Martino di Soto Major (RENNA 2009, p. 20).

Nel 1912 prima e poi nel 1918 il caso in esame viene annoverato da M. Agresti e da G. Borsella: all'interno dei loro testi si rintraccia il riferimento al "*mirabile*" oggetto "*sculto in legno*". Gli autori definiscono questa attestazione "*vetustissima, venerabilissima*", ne descrivono l'aspetto "*nerognolo*" e ne attribuiscono l'esecuzione a una "*mano arciperita*" nel rendere palpabile la sofferenza del Figlio di Dio. Confrontando l'esemplare locale con un non meglio specificato Crocifisso che "*adorasi nell'arcivescovato di Napoli*", G. Borsella, in particolare, ritiene entrambe le opere "*primissimi lavori napoletani*" (MORGIGNI 1907; AGRESTI 1912, pp. 3-21; BORSELLA 1918, pp. 47, 73).

L'interesse critico internazionale per il manufatto andriese viene inaugurato nel 1938 all'interno del volume caposaldo per la conoscenza della tipologia del soggetto cristologico 'doloroso', a firma di G. de Francovich (1938b, pp. 199-201). In tale contesto il simulacro viene datato alla fine del XIII secolo e inserito nell'alveo delle cosiddette "*interpretazioni spagnole*" del Crocifisso 'gotico-doloroso', poiché rispetto ai manufatti italo-renani lo studioso individua 'elementi estranei' (come la resa delle coste incise per mezzo di "*strie ricurve verso le estremità*" e un'impostazione lineare) che lo inducono a ipotizzare una sua derivazione da un prototipo metallico – da cui dipenderebbero anche "*le quattro bozze sporgenti*" dell'addome, "*stilizzazioni astratte di fasci muscolari*". A parere dell'autore, tali peculiarità avvicinerebbero il Crocifisso andriese alla produzione spagnola [o spagnoleggiante], all'epoca poco indagata. Relativamente a possibili confronti, G. de Francovich ritiene che l'effige di Andria possa essere apparentata al Cristo in croce dell'abbazia di *Saint-Pierre* di Moissac (eseguito, a suo dire, nella prima metà del XIII secolo "*sotto il prepotente influsso spagnolo*"), a quello della chiesa di Santa Maria a Piazza di Napoli (che egli data al terzo quarto del XIII secolo) e a quello dalla "*durezza pietrificata*" della cappella del Cristo devoto di Perpignan, cronologicamente inquadrato all'inizio del XIV secolo (DE FRANCOVICH 1938b, p. 201).

Nel 1950 la citazione del Crocifisso di Andria trova spazio nel noto catalogo della mostra svoltasi in quell'anno a Napoli e ricorre nell'ambito dell'analisi del sopraccitato simulacro della chiesa di Santa Maria a Piazza, di cui F. Bologna anticipa lievemente l'esecuzione alla metà del

XIII secolo (1950c): nello specifico, l'esemplare pugliese viene menzionato, insieme a quello di Perpignan, come direttamente dipendente dal caso napoletano "*catalano*", che, difatti, ne costituisce "*il punto di passaggio* […] *l'anticipo palese*" (BOLOGNA 1950c). Quattordici anni più tardi M. D'Elia esamina l'effige andriese nel catalogo della mostra barese, limitandosi tuttavia a ricordare le già citate posizioni di G. de Francovich e di F. Bologna e, dunque, rilevando "*l'importanza* [del caso in questione] *nel processo di trasformazione del Cristo doloroso renano in quello spagnolo*" (*Mostra dell'arte* 1964, pp. 13-14 scheda 12 fig. 15; *Andria nella storia* 1969, p. 14; PETRUCCI 1976, p. 192; CALÒ MARIANI 1980, p. 309; GELAO 1982, p. 30; CALÒ MARIANI 1984, p. 161; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 162, 170-171 nota 65; PACE 1994c, pp. 383-384; CALÒ MARIANI 1995, p. 421; BIANCO 1995).

La fortuna scientifica del Crocifisso di Andria si deve al suo accostamento al caso maggiormente indagato della Cattedrale di Rapolla: i due simulacri vengono apparentati per la prima volta, per segnalazione di M. D'Elia, all'interno del catalogo della mostra "*Arte in Basilicata*", edito nel 1981 a cura di A. Grelle Iusco (p. 34; *Arte in Basilicata* 2001, p. 239). Negli anni successivi lo stesso parallelismo è stato meglio approfondito da P. Leone de Castris, il quale, nella sua puntuale analisi dell'effige lucana, ha posto quest'ultima in posizione mediana tra il caso in esame (che ritiene tardo-duecentesco) e quello della Cattedrale di Lucera (che, invece data ai primissimi anni del XIV secolo; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 17-18, 26 nota 40; IDEM 2004i; IDEM 2006, pp. 793; IDEM 2007, p. 96; IDEM 2018a, p. 121; IDEM 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109). Nell'ambito dell'analisi 'sincrona' dei due esemplari, entrambi ritenuti dalla critica sia scientifica che locale 'spagnoli' o spagnoleggianti', si inserisce anche la riflessione di R. Ruotolo, il quale ritiene che intorno alla metà del XIII secolo, "*lungo la direttrice culturale Napoli-Abruzzi-Puglia*", si sia diffusa "*una nuova ondata di gusto iberico*". Contrariamente a quanto sostenuto da P. Leone de Castris, stando all'opinione di questo studioso, il caso in esame – databile al "*secondo Duecento*" – sarebbe stato influenzato da quello di Rapolla, da cui avrebbe dedotto una "*mistica francescana per la ricerca di un* pathos *estremo*" (RUOTOLO 2006a, p. 62). Permane il dubbio circa l'effettivo contesto di produzione di queste attestazioni: la critica, difatti, si interroga se possa trattarsi di casi di importazione da territori iberici oppure del frutto della "*presenza al Sud di più e più botteghe di intagliatori 'forestieri'*" o, in ultimo, dell'opera di maestranze locali influenzate da questa specifica temperie artistica (LEONE DE CASTRIS 2018b, p 43).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso della Cattedrale di Andria è noto alla comunità locale del fedeli come 'Cristo nero', appellativo derivante dal suo imbrunimento che, tradizionalmente, si ritiene essere stato causato dalla costante esposizione al "*fumo delle lampade*" (BORSELLA 1918, p. 73; *I Crocifissi di Andria* 1989, p. 9; RENNA 2009, p. 20). Non è noto il momento esatto in cui questo simulacro sia giunto presso il tempio cittadino: benché la critica locale ritiene che vi sia stato condotto su richiesta del vescovo spagnolo Martino de Soto Major, non si rintracciano fonti documentarie ed epigrafiche a riprova di tale ipotesi, mentre è proprio un'iscrizione ormai perduta (ma di cui è tramandata la trascrizione), a informare circa la passata collocazione del manufatto. Come anticipato, tale testo riportato da F. Ughelli e concernente gli interventi del vescovo Angelo Floro recita "Hic Christum in medii suspendit culmine templi, Sanguine qui lavit crimina nostra suo" (UGHELLI 172a, col. 931; D'URSO 1842, pp. 111-116; AGRESTI 1912, pp. 3-21; *I Crocifissi di Andria* 1986, p. 9; RENNA 2009, p. 20). Il posizionamento di questa effige sospesa in elevato rientra nell'alveo di una serie di operazioni di riqualificazione del tempio, avviate a partire dai primi decenni del XV secolo e resasi necessaria in seguito al danneggiamento dell'edificio nel corso della discesa degli Ungheresi nel sud della penisola, alla metà del Trecento (D'URSO 1842, pp. 84-111; VACCINA-LAMARTORA 1911, p. 75; BORSELLA 1918, pp. 41-101; VINACCIA 1981, pp. 73-74; LORIZZO 2000, pp. 49-61; RENNA 2009, pp. 14-19).

È bene precisare che il riferimento alla committenza del prelato spagnolo si rintracci solamente a partire dagli ultimi decenni nelle pubblicazioni curate dagli studiosi locali, pertanto ci si domanda se tale considerazione non sia, in realtà, il tentativo di collegare il manufatto (che la critica ha assegnato a una maestranza o alla temperie culturale iberica) a un eminente personaggio della storia autoctona, effettivamente proveniente da quei territori (*I Crocifissi di Andria* 1969, p. 9; LANAVE 1994, p. 2; RENNA 2009, p. 20). Appare, difatti, poco plausibile che a distanza di oltre un secolo dall'esecuzione del Crocifisso questo venisse prelevato dal suo contesto liturgico originario [forse spagnolo] per andare a munificare la *Major Ecclesia* andriese, in un momento – quale la seconda metà del Quattrocento – in cui, peraltro, l'estetica di questi simulacri si era ormai evoluta rispetto alla tipologia del *patiens dolorosus*, scarnito a causa delle atroci sofferenze patite. Al riguardo, sarebbe più corretto sottolineare come la città pugliese sia stata un centro di rilievo nell'ambito dell'avvicendamento politico che denota la storia medievale del Meridione italico, soprattutto durante le dominazioni sveva e angioina; inoltre, non dovrebbe essere sottovalutata la presenza *in loco* di Francescani, Domenicani e Agostiniani (documentati ad Andria partire dal XIV secolo), la cui attività predicativa certamente condizionò la spiritualità della comunità locale, anche in materia di strumenti devozionali (D'URSO 1842, pp. 61-111; VACCINA-LAMARTORA 1911, pp. 74-79; AGRESTI 1912; BORSELLA 1918, pp. 41-120, 141-187; *Andria nella storia* 1969; PETRUCCI 1976, pp. 92-93, 192-193; VINACCIA 1981, pp. 73-74, 125-126; BRESCIA 1983; BARBANGELO 1988; PETRAROLO 1990, pp. 28-64; BASILE 1995; CALÒ MARIANI 2004, p. 36; DI GIOIA 2011, pp. 15-22, 35-84; ; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, p. 69; DI GIOIA 2018; VENTURA 2022, pp. 378-380; EADEM 2023).

Tornando agli spostamenti subiti dall'effige, nel XVI secolo questa è stata prima dislocata in una cappella laterale della navata sinistra, come testimonia la visita pastorale compilata dal mons. Ascanio Cassiano nel marzo del 1656: dal testo si apprende, difatti, che questo ambiente fosse decorato con una "Icone loco" che "est Crucifixus magnus ex ligno, cuius Crux est parieti af[fixa] et sané magnam redolet devotione, et sapit antiquitate"; al di sotto del manufatto, inoltre, si trovavano alcune sculture lignee dorate di epoca moderna, ritraenti "*cherubini*" e angeli. Nel documento di tre anni successivo, relativo al sopralluogo condotto dal prelato Alessandro Egizio, si ricava l'informazione di un "velo sericeo vulgo *taffetà*" che copriva il simulacro. Negli anni Sessanta del Novecento, in occasione dei lavori di restauro dell'edificio, il manufatto è stato depositato nella sagrestia, per poi essere collocato nel 2009 nella sua attuale posizione nell'area presbiteriale dell'edificio, al di sopra di un basamento in pietra (RENNA 2009, p. 20; CAMPANILE, MATERA 2009, p. 46; MATTEI 2009, p. 62).

La scultura cristologica in esame viene solitamente annoverata dagli studiosi locali come un'effige che ha goduto di grande venerazione: la comunità andriese, difatti, è sempre stata particolarmente sensibile ai temi concernenti la Passione di Cristo, molto probabilmente anche in virtù della presenza in città della reliquia della Sacra Spina, che si ritiene sia stata donata alla Cattedrale da Carlo II d'Angiò o da sua figlia Beatrice (*La Sacra Spina* 2005, con bibliografia; RENNA 2005, pp. 278-282). Dalle visite pastorali e dalle relazioni *ad limina*, si apprende, difatti, che, sin dalla fine del XVI secolo fosse prassi quella di recitare preghiere e canti e compiere processioni a commemorazione della Passione del Figlio di Dio: queste pratiche avevano luogo ogni venerdì del mese di marzo ed erano comandate direttamente dal vescovo "ad exputandum populi devotionem". Alla fine del Seicento, queste "assidue litaniæ Crucifixi" si svolgevano proprio nell'omonima cappella in cui era esposta l'effige lignea, alla quale nel 1911, il devoto signor Salvatore Grossi-Accetta ha donato, non a caso, una corona di spine, una raggiera, alcuni chiodi argentei (AGRESTI 1912, p. 15).

Il Crocifisso della Cattedrale di Andria è un manufatto che esibisce alcune delle peculiarità proprie della categoria iconografica cosiddetta 'dolorosa', individuata da G. de Francovich nel

1938: si pensi *in primis* all'aspetto complessivo del suo corpo esile e scheletrico, alla tensione di muscoli e tendini degli arti superiori e, soprattutto, alla resa dello squarcio che dilania la carne dei piedi accavallati, penetrati da un grande chiodo. Tali elementi, spia delle atroci sofferenze patite da Cristo durante la sua Passione, tuttavia si coniugano con un'impostazione longilinea della figura e, nello specifico, con la pacata mestizia del suo volto, che non risulta sfigurato dalle consuete smorfie di dolore che, invece, caratterizzano gli esemplari di produzione e cultura renana, nonché numerosi esemplari italici. La testa del Cristo andriese è contraddistinta da una capigliatura liscia che si diparte ai lati del volto, per poi dividersi ulteriormente in ciocche distinte che si ammassano sul petto e sulle spalle con terminazioni serpentine. Il viso, allungato e smunto, è denotato da un'ampia fronte solcata da sottili rughe orizzontali e interrotta dagli archi sopraccigliari; questi ultimi, partendo dalla zona della glabella, tendono a digradare verso il basso. La canna nasale si impone netta e geometrica al centro del viso con la sua forma triangolare allungata; ai suoi lati, entro orbite particolarmente incavate si dispongono i piccoli occhi bulbosi e socchiusi. Dai loro angoli interni si sviluppa una ruga diagonale che esaspera l'allungamento del viso e si connette in basso con i solchi naso-labiali. Le gote emaciate enfatizzano ulteriormente la fragilità fisica della figura. L'ampia bocca semi-aperta è connotata dal labbro superiore sottile e quello inferiore, invece, carnoso; grazie alla sua leggera divaricazione, è possibile individuare l'arcata dentale superiore e, idealmente, avvertire gli ultimi spasmi dettati dal respiro corto e strozzato del Figlio di Dio. Il volto termina con il mento completamente coperto dalla corta barba, che a sua volta è conclusa da una teoria di piccoli elementi globulari e riccioluti. Sia i capelli sia la barba di questa immagine sono caratterizzati da una colorazione ramata. Dalle spalle ossute si divaricano gli arti superiori, che come anticipato appaiono estremamente scarni e sono segnati da contrasti volumetrici dettati dalla tensione di muscoli e tendini. La parte superiore del petto è rigidamente aggettante e pare bloccata nel movimento causato dalla difficoltosa inspirazione. Dalla zona ascellare si sviluppano insistenti solchi semicircolari che descrivono le ossa della gabbia toracica: questi sembrano avviluppare l'intera porzione del busto del Crocifisso e convergere, al di sotto dello sterno, in una approssimata forma a 'M' – un ulteriore elemento proprio dell'iconografia del *Christus dolorosus*. Al di sopra dell'arcata diaframmatica si individuano quattro protuberanze, mentre tra le coste del fianco destro si apre la ferita, uno squarcio sanguinolento dai bordi frastagliati.

La porzione inferiore del corpo, a partire dalle ossa del bacino, assume angolazioni spezzate, dettate dalla disposizione spigolosa delle gambe. Le nudità del Cristo sono completamente celate da un ampio perizoma: la stoffa sovrabbondante si accumula sulla zona del pube originando un triangolo liscio, da cui si sviluppano due lembi affrontati dagli orli zigzaganti. Una conformazione similare caratterizza i drappeggi sui fianchi, definiti 'a cannone'; sul lato sinistro si individua l'alto nodo, da cui cadono verso il basso ulteriori due fazzoletti di tessuto affrontati e con il profilo serpentino segmentato. Sulla gamba sinistra, invece, la resa della stoffa appare più morbida in virtù della presenza di cedevoli pieghe a gola di forma semicircolare. Il *linteum* lascia scoperto il ginocchio destro, avanzato, mentre nasconde completamente quello sinistro, concludendosi all'altezza del polpaccio. Come anticipato, gli arti inferiori, accavallati l'uno sull'altro, esibiscono i segni più evidenti delle carni dilaniate.

Sulla scorta degli studi dei decenni precedenti, a partire dal periodo tra la fine del secondo e l'inizio del terzo millennio, negli esperti sia di settore e sia locali si è sedimentata l'idea che il Crocifisso in esame sia il prodotto di una maestranza spagnola, molto probabilmente attiva alla fine del XIII secolo nei territori del Meridione italico (un *artifex*, però intriso anche di quei "*modelli gotici francesi di Reims e di Strasburgo*", testimoniati *in loco* dal Deposto del Duomo di Scala; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 17-18, 26 nota 40; IDEM 2004i; IDEM 2006, pp. 793; IDEM 2007, p. 96; IDEM 2018a, p.

121; IDEM 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109). Ripercorrendo a ritroso la storia degli studi del simulacro andriese, in questa sede si è arrivati alla conclusione che il riferimento al contesto culturale iberico, in realtà, abbia avuto origine in virtù di una serie di rimandi che affonda le proprie radici nell'analisi condotta da G. de Francovich attorno al già menzionato Crocifisso proveniente dalla chiesa napoletana di Santa Maria a Piazza: è stato, difatti, l'esemplare campano a essere apparentato al Deposto della chiesa catalana di *Sant Joan de les Abadesses*, nonché al Crocifisso della chiesa di *Saint-Pierre* di Moissac e, in virtù di tali raffronti, datato prima alla metà del XIII secolo e poi all'inizio dello stesso secolo (QUINTAVALLE 1934, pp. 434-442; DE FRANCOVICH 1937, pp. 49-56; IDEM 1943, pp. 16-23; MORISANI 1947, p. 23; BOLOGNA 1950c; BAGNOLI 1994, pp. 691-692; VITOLO 2000, p. 88; VITOLO 2007, pp. 116-123; D'OVIDIO 2013, pp. 155-159; IDEM 2014, pp. 755-758; MIDDIONE 2016a). A partire da questa associazione, il Crocifisso partenopeo si è configurato come l'antecedente più prossimo dei casi del *Dévôt Christ* di Perpignan e di Andria (BOLOGNA 1950c, p. 39), che, a loro volta, sono risultati intrisi di cultura spagnola.

Indipendentemente dalle modalità con cui si è giunti a individuare prossimità con la produzione di matrice iberica, alcune peculiarità esibite dalla scultura potrebbero effettivamente avvicinarla a questa temperie: ci si riferisce soprattutto alla resa del panneggio e delle pieghe zigzaganti 'a cannone', disposte su entrambi i fianchi della figura e sulla porzione centrale di stoffa. In virtù di uno studio condotto nel 2007, tali peculiarità risulterebbero, difatti, affini alla manifattura lignea a soggetto cristologico prodotta nel momento a cavallo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo nella regione spagnola della *Castilla y León* (GÓMEZ GARCÍA 2007, pp. 160-172). La medesima lavorazione a zig zag, così rigida e geometrica, peraltro si rintracciava già nella produzione iberica di XI e XII secolo, non soltanto come motivo decorativo delle stoffe, ma anche come elemento denotante le ciocche dei capelli: a titolo di esempio, si rimanda ai casi dei Deposti di Mijaran delle chiese di *Sant Miquèu* di Vielha, di Erill la Vall e di *Santa María* di Tahull, tutti assegnati a un'unica bottega e datati intorno alla seconda metà del XII secolo. Al medesimo periodo si circoscrive, inoltre, anche l'esecuzione di un caso italiano, quello della Basilica di San Savino di Piacenza, inserito dalla critica nell'alveo della cultura artistica iberico-pirenaica e attribuito a una maestranza originaria di quei territori o con i quali era entrata proficuamente in contatto.

Alla temperie artistica transalpina di XII e XIII secolo, invece, si connette la peculiarità della resa globulare di ricci della barba, che, tuttavia, affonda le proprie origini nella manifattura su *media* metallici di X e XI secolo (MANN 1993; LITTLE 1993a; IDEM 1993b; *Guia* 1997, pp. 111-117; MOR 1999b; CURZI 2003; *Obres Mestres del Romanic* 2004; DIDIER 2004; DECTOT 2005; CERVINI 2008; SUBES 2010; CAMPS I SÒRIA 2014, pp. 135-139; CAMPS I SÒRIA, MIGUÉLEZ CAVERO 2016; CERVINI 2018, pp. 45-47). Nel simulacro andriese questi elementi 'retrospettivi' sono stati integrati con la 'nuova' sensibilità 'dolorosa', iniziata a diffondersi capillarmente in tutte le aree dell'attuale 'vecchio continente' a partire dagli ultimi decenni del XIII secolo ed esplosa nel suo orrorifico espressionismo nel momento di passaggio tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. È a questo frangente cronologico che si ritiene di poter datare il Crocifisso di Andria.

Per quanto concerne le somiglianze con il Crocifisso di Rapolla, queste riguardano l'ampia fronte, l'andamento discendente delle arcate sopraccigliari, il labbro inferiore maggiormente pronunciato, l'andamento spiraliforme delle ciocche (colmate nel caso rapollese dall'aggiunta della campitura bruna sottostante), la forma globulare dei ricci della barba, la presenza dei quattro elementi sferici che emergono al di sopra dell'arcata epigastrica, la resa del *linteum* e, in ultimo, l'aspetto dilaniato dei piedi. Rispetto alle armoniose proporzioni del Crocifisso di Rapolla, alla compostezza della figura, si ritiene che l'esemplare di Andria palesi un'impostazione maggiormente rigida, anatomie più squadrate e angolazioni 'spezzate'. Tali elementi potrebbero essere spia di un'esecuzione del simulacro per mano di un intagliatore locale, solamente

influenzato dalla temperie artistica culturale iberica (di cui, invece, sembra maggiormente intriso il caso lucano).

Quel che è certo è che sin dalla metà del XII secolo la cultura iberico-pirenaica fosse penetrata nei territori italici, così come riprova il già citato Crocifisso piacentino o alcuni tra i più antichi esemplari partenopei, quali i simulacri di Sant'Aniello di Caponapoli, del Duomo di Napoli e, soprattutto, quello già annoverato della chiesa di Santa Maria a Piazza (Quintavalle 1934; de Francovich 1937, pp. 49-54; de Francovich 1936, p. 503; Idem 1937, pp. 50-53; Idem 1943, p. 16; Bologna 1950c; Idem 1950d; Idem 1950e; Idem 1950f; Idem 1950h; Middione 2000a; Idem 2000b; Idem 2000c; Pastorelli 2000; D'Ovidio 2001; Vitolo 2007; D'Ovidio 2013, *passim*; Idem 2014; Cervini 2018, pp. 33-36; D'Ovidio 2018a).

Restauri

Il Crocifisso è stato restaurato per la prima volta in occasione della "*Mostra dell'arte*" del 1964, curata da M. D'Elia nell'allora Pinacoteca Provinciale di Bari: l'intervento è stato condotto dalla Soprintendenza di Firenze e ha riportato alla luce l'originaria policromia della scultura, alterata dalle superfetazioni di epoca moderna che ne avevano modificato l'aspetto rendendolo "*nerognolo*" (Agresti 1912, p. 15; Borsella 1918, p. 73; *Mostra dell'arte* 1964, p. 13; *I Crocifissi di Andria* 1989, p. 9; Renna 2009, p. 20). All'inizio degli anni Duemila il simulacro è stato nuovamente sottoposto a un'operazione di ripristino e consolidamento: i lavori sono stati coordinati da F. Vona ed eseguiti dai funzionari della Soprintendenza barese De Belli Vitti, Zambrini e Sorrentino (Campanile, Matera 2009, p. 46; Lorusso Romito 2009, p. 60).

Bibliografia specifica

Ughelli 1721a, col. 931; Morgigni 1907; Borsella 1918, pp. 47, 73; de Francovich 1938b, pp. 199-201; Bologna 1950c; *Mostra dell'arte* 1964, pp. 13-14 scheda 12 fig. 15; *Andria nella storia* 1969, p. 14; Petrucci 1976, p. 192; Calò Mariani 1980, p. 309; *Arte in Basilicata* 1981, p. 34; Gelao 1982, p. 30; Calò Mariani 1984, p. 161; *I Crocifissi di Andria* 1986, p. 9; Leone de Castris 1986, pp. 162, 170-171 nota 65; Lanave 1994, p. 2; Calò Mariani 1995, p. 421; Bianco 1995; *Arte in Basilicata* 2001, p. 239; Didier 2004; Leone de Castris 2004b, pp. 17-18, 26 nota 40; Idem 2004i; Calò Mariani 2004, p. 36; Leone de Castris 2006, pp. 793; Ruotolo 2006a, p. 62; Leone de Castris 2007, p. 96; Renna 2009, p. 20; Campanile, Matera 2009, p. 46; Lorusso Romito 2009, p. 60; Mattei 2009, p. 62; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; Leone de Castris 2018a, p. 121; Idem 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109; Ventura 2022, pp. 378-380; Eadem 2023.

Documenti

BDA, *Acta Sanctae Visitationis Episcoporum Andriensium*, Santa Visita Pastorale del vescovo Resta, 1590; BDA, *Acta Sanctae Visitationis Episcoporum Andriensium*, Santa Visita Pastorale del vescovo Cassiano, 1656, f. 92v; BDA, *Acta Sanctae Visitationis Episcoporum Andriensium*, Santa Visita Pastorale del vescovo Egizio, 1659; BDA, *Acta Sanctae Visitationis Episcoporum Andriensium*, Santa Visita Pastorale del vescovo Trivieri, 1694; BDA, *Acta Sanctae Visitationis Episcoporum Andriensium*, Santa Visita Pastorale del vescovo Ariani, 1697; ASV, *Cong. Conc. Andria, P. I[A]*, Visita *ad limina* di mons. Egizio, 28 novembre 1671; ASV, *Cong. Conc. Andria, P. I[A]*, Visita *ad limina* di mons. Egizio, 8 dicembre 1687; ICCD, scheda n. 14503, Comune Andria, Provincia Bari, Regione Puglia, *Elenco degli edifizi monumentali. Mod. n. 50 (Antichità e Belle Arti)*, armadio 1, busta 26, cartellina 3, Cattedrale.

Bibliografia generale

Ughelli 1721a, col. 931; D'Urso 1842, pp. 111-116; Vaccina-Lamartora 1911, pp. 74-79; Agresti 1912, pp. 3-21; Borsella 1918; Quintavalle 1934, pp. 434-442; de Francovich 1936, p. 503; Idem 1937, pp. 49-56; Idem 1943, pp. 16-23; Morisani 1947, p. 23; Bologna 1950c; Idem 1950d; Idem 1950e; Idem 1950f; Idem 1950h; *Andria nella storia* 1969; Petrucci 1976, pp. 92-93, 192-193; Vinaccia 1981, pp. 73-74, 125-126; Brescia 1983; Barbangelo 1988; Petrarolo 1990, pp. 28-64; Mann 1993; Little 1993a; Idem 1993b; Bagnoli 1994, pp. 691-692; Pace 1994c, pp. 383-384; Basile 1995; *Guia* 1997, pp. 111-117; Mor 1999b; Middione 2000a; Idem 2000b; Idem 2000c; Pastorelli 2000; Lorizzo 2000, pp. 49-61; Vitolo 2000, p. 88; D'Ovidio 2001; Curzi 2003; *Obres Mestres del Romanic* 2004; *La Sacra Spina* 2005; Renna 2005, pp. 278-282; Dectot 2005; Gómez García 2007, pp. 160-172; Cervini 2008; Renna 2009; Vitolo 2007, pp. 116-123; Subes 2010; Di Gioia 2011, pp. 15-22, 35-84;

D'OVIDIO 2013, pp. 155-159; IDEM 2014, pp. 755-758; CAMPS I SÒRIA 2014, pp. 135-139; MIDDIONE 2016a; CAMPS I SÒRIA, MIGUÉLEZ CAVERO 2016; DI GIOIA 2018; CERVINI 2018, pp. 45-47; D'OVIDIO 2018a.

Mostre

Mostra dell'arte, Bari, Pinacoteca Provinciale 1964; *I Crocifissi di Andria*, Andria, Cattedrale di Santa Maria Assunta 1986.







6. Crocifisso
Collocazione: Altamura, Parrocchia del Sacro Cuore di Gesù (zona presbiteriale)
Provenienza: Cattedrale di Santa Maria Assunta; già in Altamura, chiesa di San Leonardo
Datazione: fine XIII-inizio XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore itinerante (in linea con le temperie umbro-toscane e campane)
Dimensioni: 180x150x37 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00175740, redatta da P. Locapo nel 1975; revisione a cura di P. Spagnoletta nel 1997; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli Studi

Il Crocifisso attualmente venerato nella zona presbiteriale della chiesa del Sacro Cuore di Altamura, alla sinistra dell'altare maggiore, è stato indagato per la prima volta nell'ambito della mostra "*Arte e Restauri nella storia di Altamura*", svoltasi tra il 1985 e il 1986: per l'occasione, il manufatto era stato preso in considerazione in virtù del suo restauro, occorso oltre un decennio prima. Nella breve scheda dell'opera, pubblicata sul numero della rivista "*Altamura*" corrispondente al biennio sopraccitato, si rintracciano informazioni relative all'operazione condotta, alla sua "*ottima qualità, sfigurata dalle ridipinture*", e alla sua datazione che veniva circoscritta alla fine del XIV secolo (in virtù di richiami stilistici al Crocifisso della Cattedrale di Andria; *Intagliatore meridionale* 1985-1986, p. 78). Nello stesso numero del periodico, T. Berloco ricorda la provenienza dell'"*antico Crocifisso*" dalla Cattedrale cittadina (Berloco 1985-1986, p. 42).

Dopo questa citazione, bisogna attendere il 2004 per rintracciare nuovamente notizie sul simulacro in esame, indagato da P. Leone de Castris in margine all'analisi specifica del Crocifisso di Rapolla e del suo similare andriese. Queste ultime due attestazioni condividono, secondo l'esperto, una comune datazione a cavallo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo, nonché numerose tangenze (si veda la resa dei panneggi del perizoma o quella 'secca e stecchita' del corpo), con la temperie culturale 'spagnola' [o spagnoleggiante] e con reminiscenze di quel "*naturalismo gotico*" di matrice oltremontana. A parere dell'autore, tali suggestioni si possono rintracciare anche nel Crocifisso altamurano "*ancora sconosciuto*", che egli ritiene coevo (Leone de Castris 2004i, p. 134). Tre anni più tardi, P. Leone de Castris torna a riflettere sul caso in esame, sottoposto a un secondo restauro in vista di una mostra progettata dal medesimo studioso, in collaborazione con l'allora Soprintendenza al PSAE della Puglia, nella figura di S. Abita; un evento dal titolo "*Scultura lignea in Puglia. Dal XII alla metà del XVI secolo*", mai portato a compimento, che si poneva sulla scia di quello affine, organizzato nel 2004 per il patrimonio scultoreo ligneo della Basilicata (*Scultura lignea in Basilicata* 2004; Leone de Castris 2007, p. 96 nota 7). Nel suo contributo del 2007 l'autore conferma la propria precedente ipotesi di datazione tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento e propone una puntuale descrizione del simulacro, da cui scaturiscono riflessioni in merito alla sua "*importanza all'interno del descritto fenomeno di diffusione dei modi gotici transalpini*" nel Regno di Napoli. A tal riguardo, questo Crocifisso paleserebbe "*aspetti di espressività e di dinamicità*" di ispirazione oltremontana, coniugati con "*motivi specifici* […] *che rimontano a una tradizione tutta duecentesca*": di quest'ultima, nel contesto del Meridione italico medievale, sono testimoni, gli esemplari di Brindisi, Lucera, Andria, Rapolla e Scala, rispetto ai quali, tuttavia, l'attestazione in questione risulta "*d'un gotico più evoluto e patetico*" (e, dunque, più prossimo alle testimonianze tardo-duecentesche di cultura francese e mosana, come i casi duecenteschi di Saint-Gilles, Horion-Hozémont e di Challant-Saint Anselme; Leone de Castris 2007, p. 99; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; Leone de Castris 2018a, p. 121; Idem 2018b, p. 51; D'Ovidio 2019). In virtù di tali peculiarità, prima T. Berloco e poi P. Leone de Castris hanno ipotizzato un arrivo del Crocifisso presso la Cattedrale di Altamura nell'ambito della sua riqualificazione promossa da Roberto d'Angiò dopo il 1316 e, quindi, una sua provenienza dalla capitale del Regno (Berloco

1985-1986, p. 23; "Altamura" 1994-1995; PASCULLI FERRARA, MOLA 2001; LEONE DE CASTRIS 2007, pp. 99-100; CALÒ MARIANI, CICERALE 2013, p. 69; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 121; IDEM 2018b, p. 51; VENTURA 2022a, pp. 378-380; EADEM 2023, p. 44).

Storia e analisi del manufatto

Dalla scheda ICCD compilata nel 1975 da P. Locapo si apprende che l'opera "*pregevole del '300*", insieme ad altri manufatti, avesse "*girato per diverse chiese*" altamurane; nella revisione del documento del 1997 a firma di P. Spagnoletta, invece, si esplicita la sua provenienza dalla chiesa cittadina di Santa Maria della Consolazione (LEONE DE CASTRIS 2007, p. 98 nota 15). Tali informazioni stridono con quanto proposto tra il 1985 e il 1986 dalla storiografia locale, che ne specificava l'originaria pertinenza (ritenuta valida dalla critica) alla Cattedrale e il suo successivo alloggiamento nel luogo di culto dedicato a san Leonardo, ove il Crocifisso era affidato al Capitolo (BERLOCO 1985-1986, pp. 23, 42; *Intagliatore meridionale* 1985-1986, p. 78).

Indipendentemente dalla sua effettiva primigenia provenienza (che non è possibile appurare, allo stato attuale, in assenza di fonti documentarie utili a fornire informazioni al riguardo), la sua presenza nella chiesa del Sacro Cuore è dipesa da un ampliamento del centro urbano registrato a partire dalla seconda metà del XX secolo, a cui è seguita l'edificazione di nuovi luoghi di culto: nello specifico, il tempio in questione è stato consacrato nel 1971 (BERLOCO 1985-1986, pp. 41-42).

Il Crocifisso, di grandi dimensioni, si presenta in un discreto stato di conservazione, indubbiamente dovuto all'ultimo restauro dell'inizio degli anni Duemila. La sua figura è inchiodata alla croce non originaria e, anzi, sembra quasi distaccarsene: tale effetto è dovuto al forte aggetto della porzione superiore della scultura, prominente verso il basso fino all'arco diaframmatico, che esaspera la tensione delle braccia 'stirate' e imperniate al legno. Sul capo del Cristo, anch'esso sporgente e rivolto al pavimento, si dispone una posticcia corona di spine che tange appena la capigliatura, talmente abrasa da apparire quasi liscia (soprattutto nella zona apicale); le ciocche si raccolgono dietro il collo e ricadono sulla schiena con accenni di motivi ondulati. Il viso dell'Uomo della sofferenza è esile e longilineo e viene ulteriormente prolungato dalla barba corta e doppiamente puntuta. Gli ampi e sottili archi sopraccigliari si dipanano per l'intera larghezza della fronte, inquadrando le grandi palpebre chiuse, inclinate verso il basso; la canna nasale è imponente e leggermente schiacciata, mentre le labbra sono tracciate con contorni frastagliati, che enfatizzano la lieve divaricazione e apertura in quello che pare un accenno di un ghigno. La muscolatura delle braccia tese è ulteriormente accentuata dall'utilizzo di corde 'sottopelle' adoperate per simulare le venature. L'effetto realistico ed espressionista di un corpo agognante viene esasperato dalla resa del busto: la scarna ossatura scolpita delle coste, che sembrano divaricarsi rispetto allo sterno centrale, emerge in trasparenza al di sotto degli strati preparatori dipinti in modo da simulare l'emaciata epidermide dalla consistenza 'pergamenacea'. Una piccola ferita orizzontale si scorge sul fianco destro della gabbia toracica, poco al di sopra dell'addome; la superficie liscia, insieme con la resa 'abbandonata' dei muscoli del ventre, contrasta con l'effimera compattezza della parte superiore del tronco. Il candido *linteum* copre le nudità del Crocifisso, accarezzando con leggera flessuosità le sue membra, scoprendo il ginocchio destro maggiormente pronunciato e avvolgendo, invece, quello sinistro. Gli arti inferiori sono inchiodati con un unico grosso perno, che lacera la superficie dei piedi; la carne squarciata si ammassa in corrispondenza della testa del chiodo; le dita risultano quasi uncinate e bloccate in uno spasmo di palpabile dolore.

L'esemplare altamurano può verosimilmente essere datato tra l'ultimo decennio del Duecento e i primissimi anni del secolo successivo: tale inquadramento cronologico, proposto da P. Leone de Castris, risulta condivisibile in virtù di una serie di considerazioni e confronti sia con attestazioni a questo precedenti e sia seriori. Lo stesso studioso, difatti, constatava la maturità di alcuni elementi (quali la posa 'contratta' o le braccia tese all'indietro che si oppongono alla spinta

in avanti delle ginocchia) rispetto ad attestazioni precedenti di qualche decennio, come per esempio il Deposto del Duomo di Scala (Bologna 1950i; D'Amato 1950; Leone de Castris 1986, pp. 160-161; Idem 1994, p. 239; De Marchi 1995; Abbate 1998; Trevisani 2004; Trevisani, Bruni 2004; Braca 2005; Pace 2005; D'Ovidio 2013, pp. 91-93, 118; Leone de Castris 2016b; D'Ovidio 2017; Leone de Castris 2018b, pp. 26-44; D'Ovidio 2019). Da questo simulacro, in realtà, potrebbe dipendere la generale impostazione solenne e monumentale del caso in esame, che, tuttavia, si carica di un maggiore patetismo 'doloroso' – in linea con le primordiali sperimentazioni dell'omonima tipologia codificata da G. de Francovich (1938b). La conformazione dei piedi con le carni dilaniate, difatti, è una delle numerose peculiarità che concorrono all'inserimento di Crocifissi medievali nell'alveo della sopraccitata casistica. Dall'osservazione del manufatto, tuttavia, sembra che la resa di tale elemento sia ancora ferma a uno stato embrionale e che non abbia, quindi ancora trovato il suo pieno compimento (come nei casi pugliesi di Andria e, soprattutto, di Lucera).

Tale 'timidezza' nella realizzazione dei *vulnera* sugli arti inferiori non deve essere attribuita a incertezze tecniche dell'anonima maestranza, in quanto, come anticipato nella descrizione dell'opera, la sapiente lavorazione delle superfici incise e degli strati pittorici preparatori suggerisce, invece, alte qualità esecutive. L'equilibrio formale veicolato da questa scultura potrebbe essere paragonabile a quello di alcune coeve produzioni di ambito umbro-toscano: ci si riferisce al caso attualmente custodito nel Museo Nazionale di Villa Guinigi di Lucca (proveniente dalla chiesa cittadina di San Cristoforo, datato tra l'ottavo e il nono decennio del XIII secolo e assegnato a uno scultore transalpino o "*fortemente francesizzante*"; Seidel, Baroni 1995; Caleca 2000b, pp. 55-56; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; Mor 2010d, pp. 18-19) oppure a quello nella Cattedrale di San Feliciano di Foligno, una tra le opere più mature del cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Visso', datata all'inizio del XIV secolo (Previtali 1991, pp. 76-82; Lunghi 2000, pp. 65-97; Benazzi 2005; Curzi 2005c, pp. 175-179; D'Ovidio 2013, pp. 222-225; Lunghi 2021, p. 157). Come sostiene E. Lunghi in riferimento a questo secondo manufatto, l'aspetto dei simulacri realizzati dall'*artifex* vissano non è "*orribile*" come quello degli esemplari renani o di quelli realizzati tra Umbria e Toscana su committenza dei Predicatori, ma concorre allo stesso modo nell'offrire al pubblico dei fedeli un efficace strumento devozionale verso cui levare preghiere e invocazioni.

A tal riguardo, si ricordi come proprio la città di Altamura sia stata alla fine del XIII secolo fucina di ricezione della lauda 'folle' di tipo iacoponico e di produzione della stessa *in loco* (Babudri 1960): sarebbe suggestivo immaginare che tale componimento para-eucologico venisse recitato proprio dinanzi all'effige in esame.

Tornando all'analisi stilistica dei simulacri di cui sopra, è bene ammettere che le affinità si limitino a una generale impostazione monumentale della figura, alla resa del *linteum* (nei tre casi lungo fino alle ginocchia e carezzevole nel suo trattamento 'bagnato'), a un'esecuzione rapida e 'abbozzata' dei tratti fisionomici; tali elementi, tuttavia, concorrono a corroborare l'ipotesi di un'esecuzione extra-pugliese del simulacro altamurano, forse proprio nella Napoli capitale del Regno angioino, che sin dalla presa di potere della dinastia del giglio sul Meridione pullulava di maestranze centro-italiche chiamate espressamente a corte o desiderose di operare nel centro simbolo della cultura francese nella penisola.

Un'ulteriore riprova della datazione proposta per il Crocifisso altamurano potrebbe derivare dal suo confronto con un'attestazione più tarda: si tratta di un'effige facente parte della collezione Longari di Milano, ma eseguita con molta probabilità da una maestranza lucchese attiva tra il terzo e l'inizio del quarto decennio XIV secolo (Mor 2010d). Indubbiamente lontani per quanto concerne l'impaginazione della figura – quella altamurana fisicamente possente, seppur nella sua composta eleganza, rispetto a quella longilinea del simulacro Longari con la sua anatomia "*allungata* […] *a tratti perfettamente geometrizzata*" – i due esemplari risultano particolarmente affini nella resa 'abbozzata' e 'frastagliata' dei tratti fisionomici, di naso e bocca in particolar modo. Quest'ultima

si riduce a una fessura orizzontale con le labbra che si rimestano confusamente con il materiale legnoso e di cui appare riconoscibile solamente il tubercolo del muscolo superiore. L'anonimo *magister* lucchese, autore del Crocifisso Longari, viene inserito da L. Mor nel solco della produzione del cosiddetto Maestro di Camaiore, di cui rielabora quei "*caratteri di giottismo arcaico e di gotico patetismo*" in maniera personale e autonoma, alla luce di "*un rinnovato vigore compositivo* [e di] *un senso più colto del dramma*" (Previtali 1981; Fratini 1999; *Scultura lignea pisana* 2001, pp. 96-98, 110-111; Mor 2010d, pp. 19, 21; Tigler 2010; Marangoni 2023). In conclusione, tali raffronti corroborano l'ipotesi di datazione del Crocifisso di Altamura tra la fine del XIII secolo e i primi anni del successivo, in un momento in cui nei principali centri di cultura artistica italica già si era avviata la sperimentazione – favorita dal diretto contatto nella penisola con maestranze transalpine – delle componenti 'dolorose' dell'iconografia del Figlio di Dio in croce. L'esemplare in esame, dunque, rientrerebbe in quella casistica in cui le cifre patetiche risultano ancora *in nuce*, poiché mitigate da una monumentale impostazione 'romanica' della figura.

Dato il suo inquadramento cronologico è possibile avallare una provenienza extra-regionale del Crocifisso oppure una sua esecuzione *in loco* a opera di una maestranza giunta in Puglia per il tramite napoletano; circa la sua presenza ad Altamura, come suggerito da P. Leone de Castris si potrebbe giustamente considerare il contesto delle riqualificazioni della Cattedrale messe in opera per volere di Roberto d'Angiò (1276-1343) *post* 1316 ("Altamura" 1994-1995; Pasculli Ferrara, Mola 2001), pur tenendo a mente che sin dalla fine del XIII secolo la dinastia del giglio avesse già intessuto rapporti con la *Major Ecclesia* della 'Leonessa di Puglia', avendo connesso la sua Arcipretura al Tesorierato della Basilica di San Nicola di Bari, nella persona di Pietro de Angeriaco (Leone de Castris 2007, pp. 97-98; Ventura 2018; Eadem 2022b, pp. 48-64).

Restauri

La visibile omogeneità odierna del simulacro è frutto dei due restauri eseguiti tra il 1972 e il 1974 e tra il 2004 e il 2005: il primo è stato messo in opera da P. Banella, sotto la supervisione dell'allora soprintendente R. Chiurazzi; quello più recente, invece, come anticipato, è stato voluto da P. Leone de Castris per il sopraccitato evento espositivo mai realizzato ed è stato eseguito sotto la direzione di R. Lorusso e F. Vona dalla ditta REARCO restauri di R. Marsano e R. Vernice. Nel corso delle operazioni sono state sanate le fessurazioni provocate dai "*notevoli attacchi di tarlo*" ed è stata, inoltre restituita al manufatto un'armoniosa policromia, limitata a sfumature di ocra, avana e grigio tortora.

Bibliografia specifica

Berloco 1985-1986, p. 42; *Intagliatore meridionale* 1985-1986, p. 78; Leone de Castris 2004i, p. 134; Idem 2007, pp. 98 nota 15, 99-100; Calò Mariani, Cicerale 2013, p. 69; Leone de Castris 2018a, p. 121; Idem 2018b, p. 51; Ventura 2022a, pp. 378-380; Eadem 2023, p. 44.

Documenti

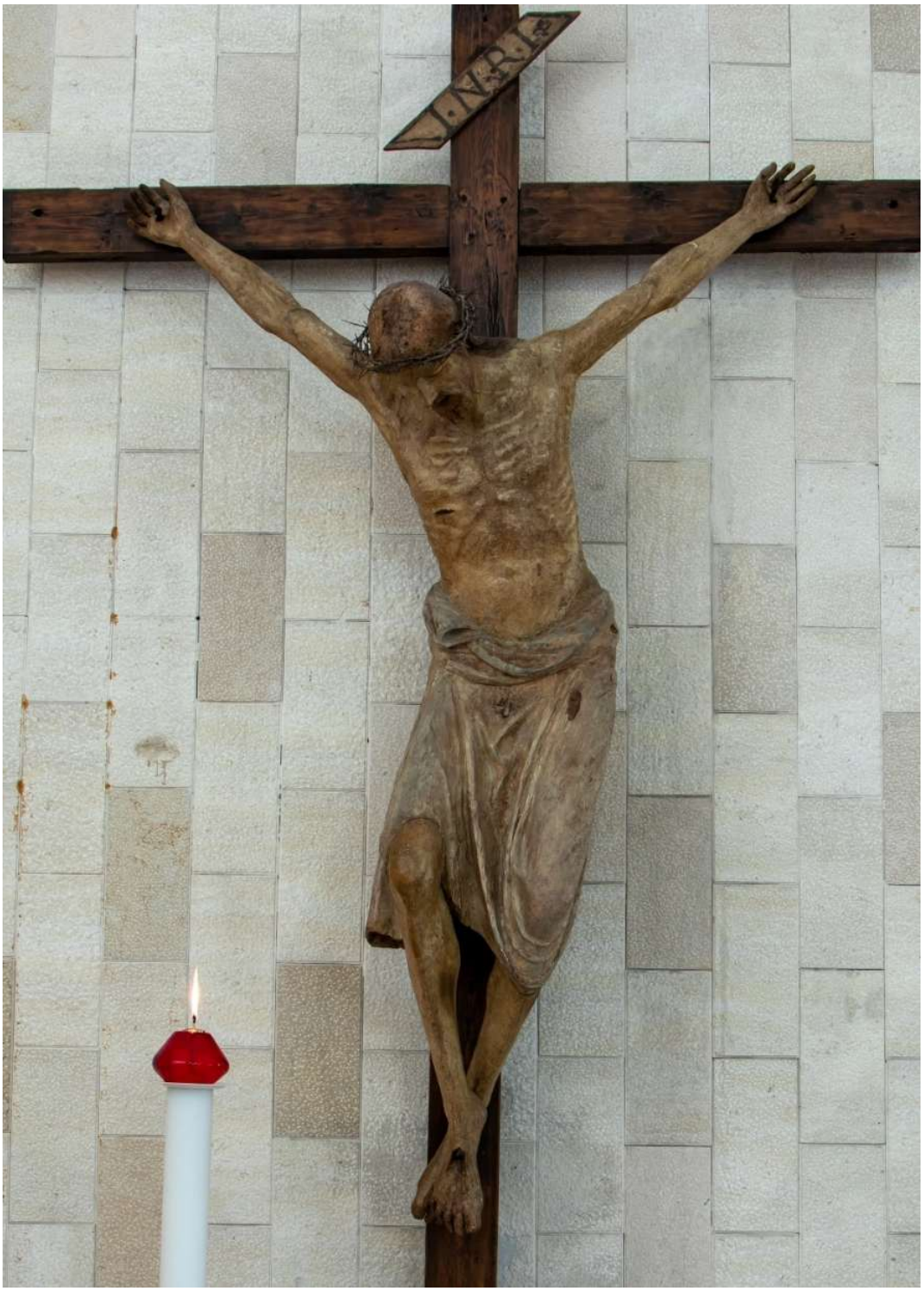
ASABAP-BA, B18, *Bari. Pratica tecnica: Altamura, chiesa del Sacro Cuore*.

Bibliografia generale

de Francovich 1938b; Bologna 1950i; D'Amato 1950; Babudri 1960; Previtali 1981; Berloco 1985-1986; Leone de Castris 1986, pp. 160-161; Previtali 1991, pp. 76-82; Leone de Castris 1994, p. 239; "Altamura" 1994-1995; De Marchi 1995; Seidel, Baroni 1995; Abbate 1998; Fratini 1999; Lunghi 2000, pp. 65-97; Caleca 2000b, pp. 55-56; Pasculli Ferrara, Mola 2001; *Scultura lignea pisana* 2001, pp. 96-98, 110-111; Trevisani 2004; Trevisani, Bruni 2004; *Scultura lignea in Basilicata* 2004; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; Benazzi 2005; Curzi 2005c, pp. 175-179; Braca 2005; Pace 2005; Leone de Castris 2007, p. 96 nota 7; Mor 2010d; Tigler 2010; D'Ovidio 2013, pp. 91-93, 118, 222-225; Leone de Castris 2016b; D'Ovidio 2017; Leone de Castris 2018, pp. 26-44; Ventura 2018; D'Ovidio 2019; Lunghi 2021, p. 157; Ventura 2022b, pp. 48-64; Marangoni 2023.

Mostre

Arte e Restauri nella storia di Altamura, Altamura, 1985-1986.











7. Crocifisso
Collocazione: Bisceglie, chiesa di Santa Maria di Passavia (altare maggiore)
Provenienza: Bisceglie, chiesa di Santa Margherita
Datazione: prima metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore
Dimensioni: 280x180 cm (axl)
Materiale: legno intagliato, stuccato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00040388, redatta da R. Bianco nel 1989; revisione a cura di A.D. Busto nel 1998; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso risulta inedito.

Storia e analisi del manufatto

La storia di questa scultura non è documentata da alcuna fonte testuale, mentre il materiale fotografico custodito presso la Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana permette di appurare che in passato fosse esposto all'interno della chiesa di Santa Margherita di Bisceglie: in un primo momento campeggiava entro il catino absidale, mentre da una foto del 1974 risulta spostato nella prima cappella, alla sinistra dell'ingresso. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile, tuttavia, verificare se questo manufatto sia appartenuto alla chiesa sin dall'epoca medievale. Stando alle informazioni fornite dal parroco don Franco Lorusso, in occasione del sopralluogo nella chiesa di Passavia, il Crocifisso è stato prima donato al Museo Diocesano di Bisceglie e poi è stato alloggiato nel suddetto luogo di culto per volontà del sindaco F.C. Spina (in carica per tre mandati successivi dal 2006 al 2017).

Attualmente il Crocifisso è elevato sopra l'altare maggiore del luogo di culto intitolato a Santa Maria di Passavia, un edificio costruito nel 1747 e divenuto parrocchia nel 1911 (Cosmai 1968, p. 253). La datazione al XVII secolo proposta da R. Bianco nella scheda OA appare oltremodo avanzata per questa scultura, che invece può essere inserita tra le attestazioni più antiche del patrimonio scultoreo ligneo pugliese. Il Crocifisso è imponente nelle dimensioni e sovrasta la mensa principale con la sua mole possente. Il capo del Cristo è leggermente reclinato verso destra ed è incorniciato da una capigliatura ondulata che ricade ai lati del volto ed è completata, sulle spalle, da ciocche dipinte. Il viso è sagomato in modo da assumere una conformazione lievemente triangolare e si conclude nel mento puntuto. Al di sotto della fronte bassa si dispongono le due arcate sopraccigliari, sagomate con l'aggiunta di materiale plastico; gli occhi sono chiusi e le palpebre sono segnate da una linea bruna dipinta. La canna nasale è pronunciata e geometrica e il baffo, insieme alla barba, inquadra la piccola apertura socchiusa della bocca. Le braccia sono disposte in maniera perfettamente perpendicolare al corpo e nella loro orizzontalità contribuiscono ad accentuare la rigidità della figura. Gli arti superiori sono connessi al resto del tronco mediante aggiunte posticce, su cui si intravede l'utilizzo di garze, e culminano con le mani caratterizzate da dita ravvicinate e particolarmente allungate. Il tronco risulta possente, sebbene le anatomie siano quasi del tutto celate da strati di superfetazioni in cartapesta e sovradipinture. Sul lato destro della figura, in una posizione stranamente prossima allo sterno, si apre la piccola fessura della ferita, da cui sgorga un fiotto di sangue di colore bruno; grazie all'osservazione ravvicinata del manufatto (possibile solamente in virtù della campagna fotografica realizzata appositamente) si scorgono le tracce dipinte che descrivono il torace e i capezzoli. All'altezza della vita il corpo si restringe leggermente per poi tornare ad ampliarsi a partire dal bacino e dal basso ventre leggermente rigonfio. Il perizoma è caratterizzato da eleganti decorazioni dipinte: su uno sfondo ocra chiaro si individuano i panneggi della stoffa evidenziati da linee continue di una tenue tonalità di blu e bande ornate da motivi geometrici zigzaganti di colore bruno chiaro, a cui si interpone una puntinatura

nella medesima pigmentazione. In passato il dato esornativo del *linteum* era ulteriormente impreziosito da dettagli in rosso, di cui si intravedono difficilmente alcune tracce. Questo drappo avvolge le gambe del Crocifisso lasciando scoperte le ginocchia: dalle rotule ravvicinate gli arti inferiori si dipartono parallelamente, per poi incrociarsi all'altezza dei piedi inchiodati l'uno sull'altro.

Osservando il manufatto lateralmente, la solidità del fisico che traspare dalla sua visione frontale diviene effimera, in quanto la figura è completamente cava nella zona del tronco e del perizoma.

Sebbene con estrema difficoltà, a causa dello stato di conservazione di questo esemplare, delle alterazioni che ha subito nel corso del secoli e dell'incuria in cui versava prima della sua esposizione nella chiesa mariana di Bisceglie, si ritiene di poterlo circoscrivere cronologicamente alla prima metà del XIV secolo: tala proposta viene avanzata principalmente in virtù dell'impostazione generale della figura, della resa monumentale della sua anatomia e del *modus* netto e tagliente che l'anonimo intagliatore ha adottato nello scolpire i tratti fisionomici e le dita di mani e piedi. Tentativi di confronti potrebbero chiamare in causa alcuni esemplari afferenti alla produzione primo-trecentesca di matrice lombarda (si pensi al caso chiesa di Santa Maria di Castello di Genova, datato tra gli anni Dieci e Venti del Trecento e a quello della Cattedrale di Crema, ascritto tra gli anni Venti e Quaranta dello stesso secolo; BELLINGERI 1999, p. 88 nota 9; GUERRINI 2002, p. 18; DI FABIO 2011; *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 69-70). In mancanza di ulteriori elementi che possano migliorare la conoscenza del manufatto, allo stato attuale ci si limita a inquadrare questa scultura entro una cronologia indicativamente circoscritta alla prima metà del Trecento.

Restauri

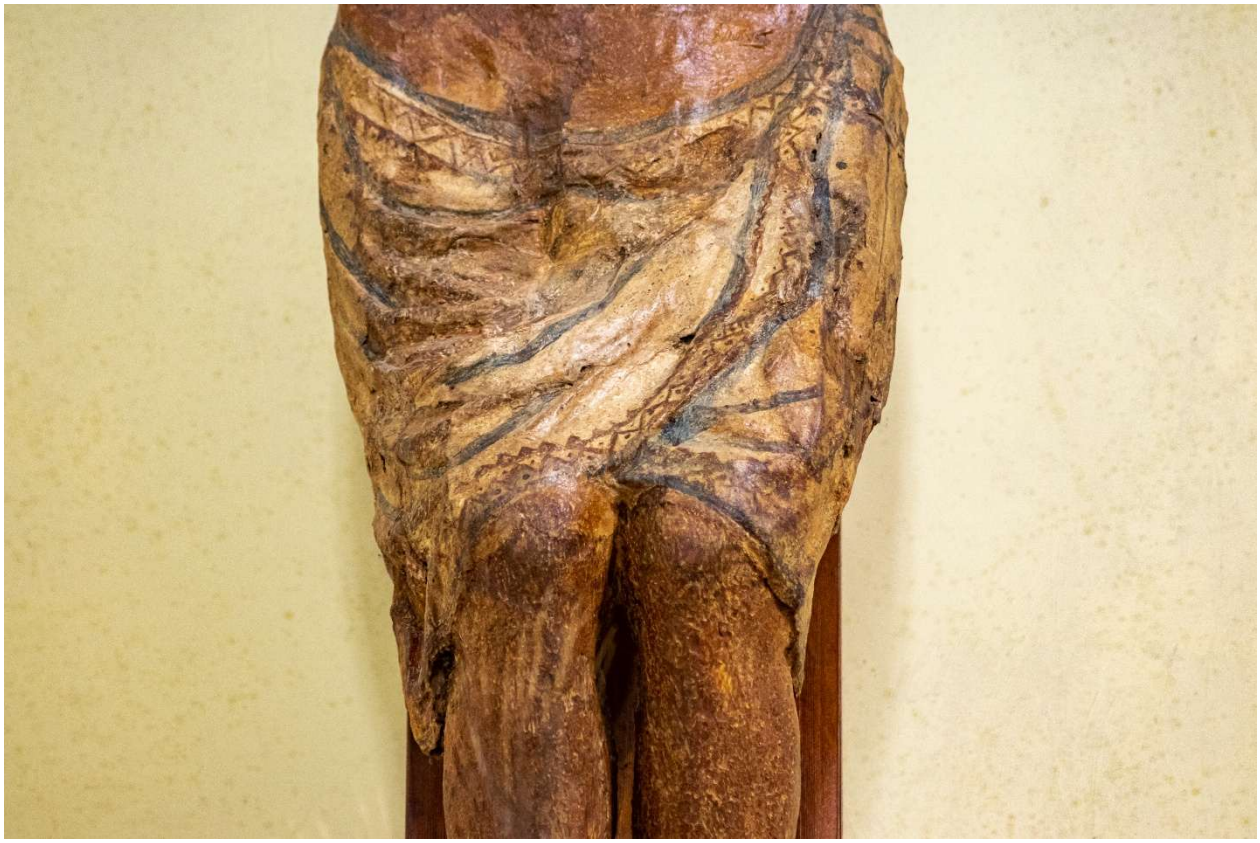
Analizzando la documentazione fotografica sopraccitata il Crocifisso appariva in pessimo stato di conservazione, crepato in più punti, ridipinto e con l'arto superiore sinistro parzialmente staccato dal busto. Il perizoma era interamente rivestito da una scialbatura. Da queste immagini d'epoca, inoltre, emerge la diversa disposizione delle braccia, in passato non rigidamente orizzontali così come appaiono oggigiorno. Nella fotografia più antica (che, tuttavia, non è datata) il simulacro possedeva sul capo un ampio nimbo circolare. Da quanto riferito dal parroco don Franco Lorusso, il Crocifisso è stato scolpito in legno di tiglio ed è stato restaurato in tempi recenti dalla dott.ssa L. Acquaviva, che l'ha datato alla fine del XV secolo. In quell'occasione l'esperta ha potuto riscontrare la mobilità delle braccia, fissate al busto mediante cerniere che ne consentivano il movimento e la presenza di un'incammottatura in legno brunito. Non è stato possibile appurare, tuttavia, se il Crocifisso presentasse sin dall'epoca medievale tali peculiarità o se queste siano il risultato di modifiche apportate in epoca successiva.

Bibliografia generale

COSMAI 1968, p. 253; BELLINGERI 1999, p. 88 nota 9; GUERRINI 2002, p. 18; DI FABIO 2011; *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 69-70.











8. Crocifisso
Collocazione: Lucera, Cattedrale di Santa Maria Assunta (cappella Gallucci)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: anni Ottanta del XIII-anni Dieci del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore settentrionale o transalpino
Dimensioni: 200x110 cm (axl)
Materiale: legno di noce, intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00115679, redatta da S. Carbonara nel 1993; revisione a cura di P. Spagnoletta nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso della Cattedrale di Lucera viene analizzato per la prima volta nel prestigioso volume a firma di G. de Francovich, edito nel 1938: a quell'epoca l'esemplare era collocato al di sopra dell'altare maggiore del Duomo di Lucera. Lo studioso ricorda la "*antica patina scurita dal tempo*" che connota l'opera e la paragona, in virtù di determinati "*elementi stilistici*" – quali le proporzioni "*atticciate*" del corpo e, soprattutto, la resa del panneggio del perizoma che cade sul femore sinistro con pieghe 'tubolari' – al Crocifisso capitolino di Köln e a quello all'epoca custodito presso la *Allerheiligenkapelle*, nella medesima città; da queste effigi, tuttavia, il Crocifisso lucerino sembrerebbe discostarsi per "*una classica compostezza*". Circa la cronologia del manufatto G. de Francovich si orienta tra il 1335 e il 1345, mentre per quanto riguarda la paternità dell'opera egli è incerto se attribuirla a una maestranza alemanna o italiana, a causa di "*fattori tipicamente tedeschi* […] *diluiti e attutiti da un'azione moderatrice che si potrebbe chiamare italiana*", che predilige "*accenti più pacati e sereni*" (DE FRANCOVICH 1938b, pp. 196-197; *Mostra dell'Arte* 1964, p. 14; CALÒ MARIANI 1980, p. 310; PACE 1994c, pp. 424-425; BERTELLI BUQUICCHIO 1997; CALÒ MARIANI 1998a, p. 183; PACE 2001b, pp. 252-256; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 96; MONACO 2009, pp. 99-100; D'OVIDIO 2013, pp. 76-81, 234). Nel 1960 questo manufatto viene brevemente citato da A. Petrucci, che, tuttavia, lo ritiene "*rinascimentale*" (PETRUCCI 1960, p. 560; IDEM 1964[2], p. 560 nota 337).

Nel 1975 G. Catapano cita il "*Cristo ligneo*" come un caso di fine Quattrocento "*meraviglioso pel suo impressionante realismo*" (*La Capitanata* 1938; CATAPANO 1975, p. 18; DIBISCEGLIA 2008b, p. 205). Importante è la menzione di questo Crocifisso all'interno del volume "Crucifixus Dolorosus" a firma di M. von Alemann-Schwartz, pubblicato nel 1976. In quest'opera, la studiosa torna a indagare il tema iconografico individuato da G. de Francovich, dando vita a un vero e proprio catalogo ragionato di quegli esemplari – non soltanto tedeschi – che rientrano in questa determinata categoria. Nella seconda parte del testo, dedicata, per l'appunto alla schedatura dei simulacri cristologici, l'autrice analizza il manufatto pugliese, collocandolo nel gruppo che ella definisce 'renano-westfalico' e posticipandone la datazione di circa un decennio rispetto a quanto già proposto in passato, dunque, tra il 1345 e il 1355 (VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976, p. 390).

Nel contributo di M.S. Calò Mariani pubblicato nel 1980 si rintraccia la menzione del Crocifisso doloroso della Cattedrale e anche del *Crucifixum ligneum cum b. Virgine et b. Iohanne*, "*evidentemente di impianto affine al trittico di Scala*"; di quest'ultimo, donato alla *Major Ecclesia* di Lucera da Carlo II d'Angiò, con documento regio del 27 febbraio 1303, la studiosa lamenta la perdita (*Codice diplomatico* 1917, p. 363; CALÒ MARIANI 1980, p. 310; TRINCUCCI 1981, p. 90; ABBATE 1998, p. 18; CALÒ MARIANI 1998a, p. 180; ; PACE 2001b, pp. 252-256; CALÒ MARIANI 2003, p. 29; EADEM 2004, p. 40; BRUZELIUS 2005, p. 120-129; BELLI D'ELIA 2005; CALÒ MARIANI 2008, p. 81; CALÒ MARIANI 2012, p. 40). Qualche anno più tardi, per la prima volta P. Leone de Castris insinua il sospetto che il Crocifisso che si ritiene perduto insieme agli altri componenti della triade, possa essere, in realtà, proprio quello esposto in Cattedrale, di cui andrebbe anticipata la cronologia per porla in linea con quella del documento redatto all'inizio del Trecento. Negli anni successivi lo studioso trasforma questa ipotesi in un vero e proprio assunto (LEONE DE CASTRIS 1986, p. 162; IDEM 1994, pp. 242, 251 nota 16; IDEM 2004b, pp. 18, 20-2126 nota 40; IDEM 2004i, p. 134; IDEM 2018a, p. 119; IDEM 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109; VENTURA 2022a, p. 379;

EADEM 2023, p. 43). Nel 2007 P. Leone de Castris si sofferma maggiormente sull'analisi di questo esemplare, che per l'appunto circoscrive tra il 1300 e il 1310 e che paragona "*ai più noti e drammatici esempi colonesi*", nonché al caso più antico del Duomo di Spalato. L'autore inoltre fornisce informazioni utili per la ricostruzione della storia dell'oggetto e a sostegno della sua tesi (relativa all'identificazione del *Crucifixum ligneum* menzionato dalla fonte trecentesca con quello in esame) ricorda l'effettiva presenza nel Meridione italico (e a Napoli soprattutto) di "*scultori tedeschi impegnati in importanti commissioni per la corte angioina*". In conclusione egli ritiene che il Crocifisso 'renano' sia stato eseguito nella capitale del Regno da un *magister* transalpino alemanno e poi condotto a Lucera nell'ambito di quelle attività atte *ad ampliandum et dotandum maiorem ecclesiam civitatis eiusdem* (LEONE DE CASTRIS 2007, p. 98). Sebbene sostenuta strenuamente da questo studioso, la sua supposizione non è stata accolta da parte della critica, che continua a ritenere ormai perduto il simulacro menzionato nella fonte del 1303 (CALÒ MARIANI 2008, p. 81; EADEM 2012, p. 40; EADEM 2017, p. 35).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso si erge imponente al di sopra della croce posta all'ingresso della cappella Gallucci del Duomo di Lucera. La sua storia è connessa con quella dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento, anche chiamata dei Bianchi (in allusione all'omonimo movimento penitenziale diffusosi nel territorio centro settentrionale della penisola alla fine del XIV secolo): questa è stata fondata nel 1481 e dal 1594 ha gestito un "*Oratorio*" collocato nella navata destra della Cattedrale di Lucera. La prima menzione del simulacro si rintraccia all'interno della visita pastorale del vescovo Fabrizio Suardo nel 1619, nella descrizione dell'altare della *Coena Domini*, situato *post Troni episcopalis* e fatto erigere dalla vedova del barone Scipione Lombardi, donna Faustina Mobilia. Dal resoconto si apprende che, in realtà, la confraternita sopraccitata avesse in quel momento abusivamente sottratto l'effige *ad Altare coenae* poiché *antea exabat* nel suddetto oratorio. Il manufatto, dunque, era pertinente all'associazione laicale, mentre giunse a essere collocato sull'altare fatto erigere dalla nobildonna in seguito ai contrasti insorti, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, tra il Capitolo e questi gruppi laicali, in merito all'ufficio delle proprie funzioni. In seguito alla riappropriazione dell'effige, il vescovo Suardo ordinò alla confraternita di ripristinarne la posizione sulla mensa *in Coena Domini*, indicazione che non venne rispettata dai Bianchi, poiché la scultura continuò a essere venerata nell'oratorio (come testimonia il dispaccio reale del 18 marzo 1733, in cui viene ribadita la pertinenza del simulacro e della cappella alla confraternita; D'AMELJ 1861, p. 233 nota 2; DONOFRIO DEL VECCHIO 1990; TOMAIUOLI 1999b; MONACO 2007; IDEM 2014, pp. 31, 35, 37; TRINCUCCI 2016; MONACO 2020; IDEM 2022).

Alla fine dell'Ottocento, nel contesto dei restauri che interessarono la Cattedrale e che prevedevano l'abbattimento delle cappelle laterali, il Crocifisso fu protagonista di un'ulteriore vicenda concernente la sopraccitata confraternita dei Bianchi. A causa dello smantellamento degli altari, difatti, l'oggetto venne depositato nella cappella di Santa Maria di Costantinopoli: nella notte del 23 aprile 1892 "*parecchi audaci giovinastri* […] *con chiave adulterina*" aprirono la porta della cappella e "*tolsero dall'impalcatura eretta sull'altare un grossale antichissimo Crocifisso*". Nel momento in cui il Capitolo si accorse dell'accaduto, il sospetto ricadde subitamente sull'associazione laicale, che, difatti, appropriatasi dell'effige, l'aveva nascosta nella Casa dei Padri Missionari (in via delle Caserme, ora via Cairoli), di sua pertinenza. La vicenda si concluse con un giudizio espresso dal tribunale ecclesiastico che condannava i Bianchi a restituire l'immagine al Capitolo (D'AMELJ 1861, p. 233 nota 2; DONOFRIO DEL VECCHIO 1990; TOMAIUOLI 1999b; MONACO 2007; IDEM 2014, pp. 31, 35, 37; TRINCUCCI 2016; MONACO 2020; IDEM 2022).

L'impostazione della figura, così come alcuni dettagli dalla forte valenza espressionista, hanno permesso alla critica di ascrivere questo simulacro all'interno della categoria del *Crucifixus dolorosus*. Nonostante questa affiliazione, il volto del Cristo è connotato da un'espressione di dolore composto e contrito: i lineamenti, difatti, non appaiono sfigurati dalla sofferenza, anzi questa viene esibita mediante dettagli invero minimi (quali il corruccio della glabella e la lievissima apertura delle labbra). Il viso è contraddistinto da una resa 'classica' dei tratti fisionomici, che stride con l'espressionismo del resto del corpo: gli occhi sono chiusi, gli zigomi pronunciati. Dalla zona delle narici si sviluppano piccoli solchi che simulano le rughe naso-labiali; il baffo si raccorda in basso con la barba corta e ricciuta. Il capo del Cristo è leggermente reclinato verso destra ed è evidenziato dall'alta corona composta da fastelli lignei intrecciati. Il busto è bloccato nel tentativo di compiere una dolorosa inspirazione, resa difficoltosa dalla ferita che squarcia il costato. La parte superiore del tronco è rigida ed espansa ed è solcata da incisioni che descrivono le coste maggiormente prossime allo sterno. La gabbia toracica è delineata mediante incisioni profonde; le epifisi interne formano una 'M' a contrasto con la zona dell'addome rientrante, di cui si notano i quattro lobi e il ventre leggermente rigonfio. Il Redentore indossa un ampio perizoma, bloccato sul fianco destro da un grande nodo, da cui la stoffa cade frastagliata verso il basso. Il tessuto è attraversato dal panneggio che si riversa disordinato soprattutto sulla gamba sinistra; dal medesimo fianco si sviluppa un rivolo di stoffa tubolare che pende a filo di piombo. Il corpo appare spezzato a causa dell'acuta angolatura dettata dalle gambe piegate; il *linteum* lascia scoperto il ginocchio destro, mentre occulta quello sinistro. Sugli arti inferiori sono tracciati solchi ondulati e si scorgono ancora le copiose tracce sanguigne di colore rosso. Rispetto alle braccia esili e anchilosate, le gambe appaiono più muscolose. Mani e piedi sono dilaniati dai grandi chiodi che squarciano le carni, scoprendo macabramente tendini e ossa; le dita sono contratte nella morsa del dolore.

Relativamente ai confronti validi per questo Crocifisso, appare invero convincente quello con il simulacro del Duomo di Spalato, formulato da P. Leone de Castris nel 2007: il caso spalatino è stato datato dalla critica tra gli anni Ottanta e Novanta del XIII secolo e assegnato a una maestranza veronese attiva nella Dalmazia (DE FRANCOVICH 1938b, pp. 172-173; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 97). Entrambi questi esemplari si inseriscono nell'alveo dei prodromi evolutivi dell'iconografia del *Crucifixus dolorosus*, in quanto recuperano ancora le peculiarità del "*tipo classicheggiante*": in virtù di tale connotazione è lecito ipotizzare per il manufatto lucerino una datazione compresa tra le ultime decadi del XIII secolo e i primi anni del successivo, nonché una sua esecuzione allogena, settentrionale o transalpina.

Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile essere certi che il simulacro menzionato dalla sopraccitata fonte angioina del 1303 (insieme con gli altri componenti della triade) sia effettivamente quello che ancora oggi si venera nella Cattedrale: in virtù del fenomeno della moltiplicazione degli strumenti devozionali all'interno dei luoghi di culto, nulla vieta di immaginare che nel Duomo, all'inizio del Trecento, vi fosse più di un Crocifisso. A tal riguardo, la critica locale ha sempre sostenuto che la triade composta dal *Crucifixum ligneum cum b. Virgine et b. Iohanne* potesse essere un gruppo affine a quello della Deposizione di Scala, mentre l'unica voce isolata e discorde è proprio quella di P. Leone de Castris, la cui posizione è stata ampiamente ricordata. Qualora si accettasse, tuttavia, l'ipotesi di quest'ultimo studioso, si dovrebbe tenere in considerazione che il simulacro sia giunto *in loco* per il tramite di Napoli e della committenza angioina (dove forse era stato prodotto da una maestranza estera oppure dove, a sua volta era stato importato).

Sulla base dell'analisi del manufatto e in mancanza di altri elementi che possano far luce sulla questione, è possibile giungere a due conclusioni: *in primis* la cronologia del simulacro in esame deve essere effettivamente anticipata a un periodo compreso tra le ultime due decadi del

XIII secolo e i primi anni del successivo; in secondo luogo, indipendentemente dal riconoscimento del Crocifisso menzionato nel documento angioino con quello qui analizzato, la fonte fornisce una preziosa informazione circa la dispersione a cui la manifattura lignea medievale è andata incontro nel corso dei secoli.

Tradizioni e folklore

Si narra che in occasione della peste che dilagò nel Meridione italico alla metà del Seicento, nell'anno 1656, si decise di condurre il Crocifisso in processione per le vie cittadine; non appena il corteo valicò la soglia della Cattedrale "*un terribile uragano scoppiò da Libeccio, quasi dirimpetto la porta del Duomo*": questa improvvisa tempesta costrinse i fedeli a riportare il simulacro all'interno della chiesa e venne interpretata, da un lato, come una prodigiosa manifestazione della Provvidenza divina e, dall'altro, come un'indicazione a evitare manifestazioni pubbliche per scongiurare ulteriormente il contagio.

Restauri

Il Crocifisso della Cattedrale di Lucera è stato restaurato per la prima volta nel 1936 da E. Vivio, che si è occupato anche dell'intervento sulla Madonna 'Patrona' (Vivio 1938). A quell'epoca il Crocifisso si presentava comunque in un discreto stato di conservazione: solamente il piede sinistro era mutilo delle dita, mentre il mignolo e il medio del destro erano stati sostituiti poco tempo prima. Stando alla relazione compilata da costui, il simulacro sarebbe stato alterato una prima volta nel XVI secolo, occasione in cui la policromia originaria avrebbe subito "*una ripintura completa*". Gli strati pittorici risultavano, in ogni caso, diffusamente compromessi.

Nel 1998 l'esemplare è stato interessato da un ulteriore intervento di restauro, operato da P. D'Imperio e finanziato dal *Lions Club* di Lucera. Come si evince dalla relazione, l'esperto ha effettuato una pulitura delle superfici per eliminare il "*nerofumo*", una disinfestazione dagli insetti xilofagi e il consolidamento del supporto. In seguito all'asportazione della patina nerastra, sono riemerse "*numerose ridipinture appartenenti a epoche diverse*", tra cui una "*dura, di colore rosa carnicino*" di epoca moderna. Pur avendo deciso di arrestare l'intervento a questo primo strato pittorico, P. D'Imperio ha effettuato alcuni saggi in zone dell'oggetto poco visibili, da cui è emerso uno strato pittorico sottostante 'scuro e uniforme', sovrapposto a quello preparatorio; al di sotto di quest'ultimo "*con sorpresa e soddisfazione di tutti è apparso il colore originale*". Da questo documento, inoltre, si apprende che le linee ondulate che si sviluppano sulle gambe del Crocifisso pertengono all'intervento precedente del 1938, durante il quale sono state asportate le "*vene composte da cordicelle e stucco*" (Trincucci 2016).

Bibliografia specifica

D'Amelj 1861, p. 233 nota 2; *Codice diplomatico* 1917, p. 363; de Francovich 1938b, pp. 196-197; Vivio 1938, pp. 92-93; *La Capitanata* 1938; Petrucci 1960, p. 560; Idem 1964[2], p. 560 nota 337; *Mostra dell'Arte* 1964, p. 14; Catapano 1975, p. 18; von Alemann-Schwartz 1976, p. 390; Calò Mariani 1980, p. 310; Trincucci 1981; Leone de Castris 1986, p. 162; Idem 1994, pp. 242, 251 nota 16; Pace 1994c, pp. 424-425; Bertelli Buquicchio 1997; Calò Mariani 1998a, pp. 180, 183; Pace 2001b, pp. 252-256; Calò Mariani 2003; Eadem 2004, p. 40; Leone de Castris 2004b, pp. 18, 20-21, 26 nota 40; Idem 2004i, p. 134; Idem 2007, pp. 96-98; Calò Mariani 2008, p. 81; Dibisceglia 2008b, p. 205; Monaco 2009, pp. 99-100; Calò Mariani 2012, p. 40; D'Ovidio 2013, pp. 76-81, 234; Monaco 2014, pp. 31, 35, 37; Trincucci 2016; Calò Mariani 2017, p. 35; Leone de Castris 2018a, p. 119; Idem 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109; Ventura 2022a, p. 379; Eadem 2023, p. 43.

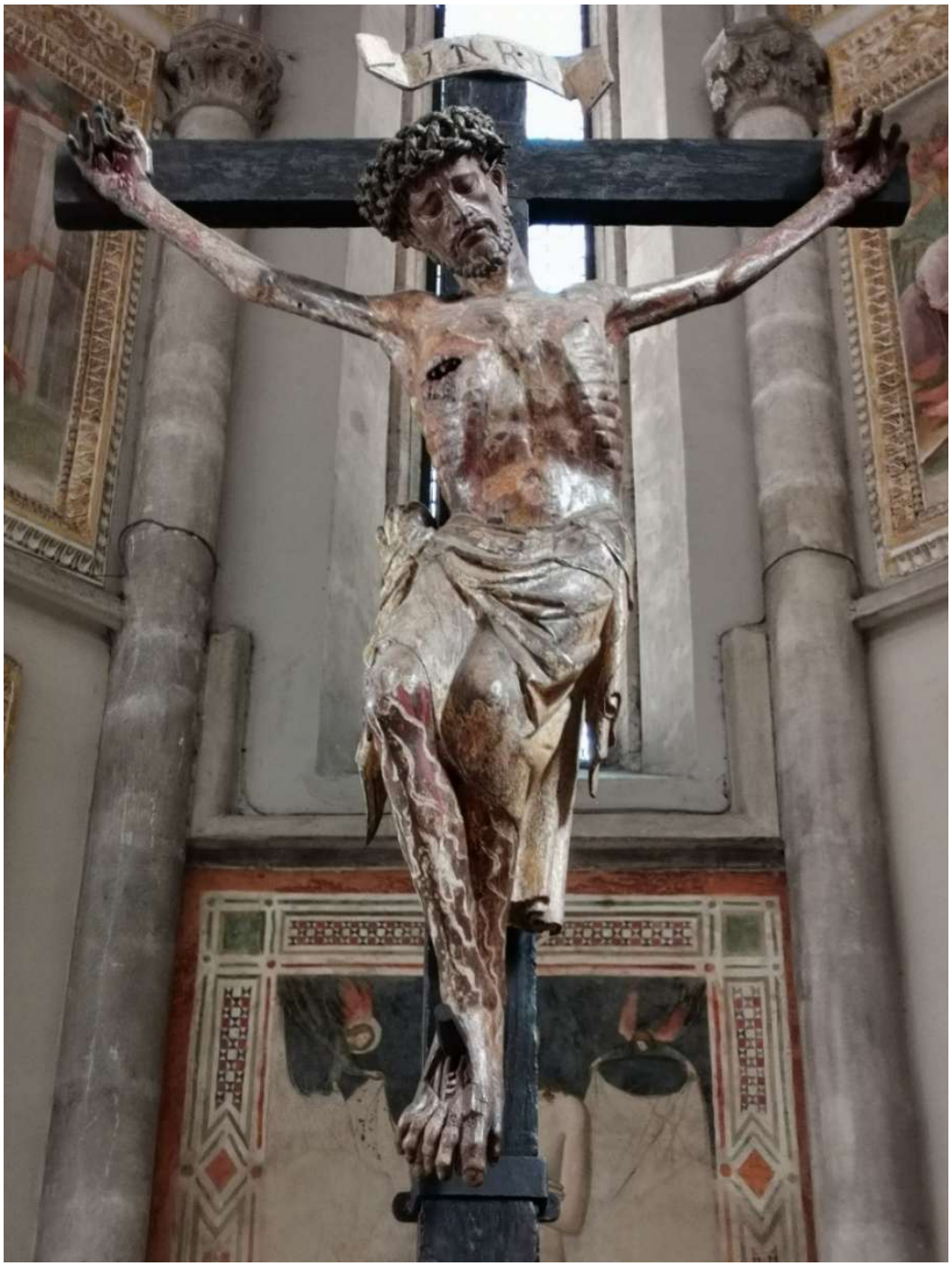
Documenti

AVL, Visite Pastorali, *Verbale della santa visita fatta da mons. Magnacervo*, 1594, sez. 4, div. 1, 16° cartiera, cart. 4, f. 19v; AVL, Visite Pastorali, *Verbale della santa visita fatta da mons. Fabrizio Suardo*, 1619, sez. 4, div. 1, 16° cartiera, cart. 4, f. 1r; ACL, Cattedrale di Lucera, *Pratiche relative ai restauri 1888-1925*; ASM, Notaio Francesco Paolo Baldassarre, atto rep. n. 387 del 30/11/1890: *Congrega di Carità, Concessione dell'uso della Chiesa del Carmine*,

21/03/1889, p. 2r; ASM, Notaio Francesco Paolo Baldassarre, atto rep. n. 387 del 30/11/1890: *Deliberazione dell'Arciconfraternita* del 14/04/1889, p. 4r.

Bibliografia generale

D'AMELJ 1861, p. 233 nota 2; DE FRANCOVICH 1938b, pp. 172-173; DONOFRIO DEL VECCHIO 1990; TOMAIUOLI 1999b; BRUZELIUS 2005, p. 120-129; BELLI D'ELIA 2005; MONACO 2007; IDEM 2014, pp. 31, 35, 37; TRINCUCCI 2016; MONACO 2020; IDEM 2022.









9. Crocifisso

Collocazione: Putignano, chiesa matrice di San Pietro Apostolo (cappella del Santissimo Crocifisso)
Provenienza: sconosciuta; per tradizione da Casaboli (casale di Noci)
Datazione: primo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 140x138 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00007507, redatta da F. Mancini nel 1976; revisione a cura di M. Cognetti nel 1988; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione del Crocifisso della chiesa matrice di Putignano ricorre nell'opera di P. Gioja edita nel 1839, in cui si allude a una sua appropriazione furtiva da parte dei Putignanesi, che lo "*tolsero*" dalla "*crollante*" chiesa di Casaboli a cui, invece, pertineva *ab origine* (Gioja 1839, p. 179). L'esemplare torna a essere ricordato come proveniente dalla chiesa del casale nocese a partire dalla prima "*Guida storica della città*" di Putignano, pubblicata nel 1933 da R. Marascelli (Marascelli 1933, p. 88; Idem 1954; Idem 1959; Idem 1969; Idem 1979, p. 88; Giagulli 1983, pp. 97, 99; Tagarelli 1984, p. 85; Marascelli 2006, p. 100). Nei decenni successivi, l'effige "*in legno annerito*" viene menzionata in numerose produzioni a carattere locale, incentrate sullo studio complessivo dell'edificio di culto in cui è tutt'ora conservata: in questi testi il Crocifisso viene apparentato al più noto caso pugliese della Cattedrale di Andria (Giagulli 1983, pp. 97, 99; Tagarelli 1984, p. 85; *Putignano* 2012, p. 25).

Nel 2007 P. Leone de Castris menziona per la prima volta questa attestazione, apparentandola alle altre "*di provenienza iberica*" di Nardò e di Andria (Leone de Castris 2007, p. 96), per poi tornare a indagarla in maniera più approfondita nel 2018. In tale occasione l'autore ammette che questo caso non sia "*perfettamente giudicabile a causa del suo precario stato di conservazione*", ma nonostante tale difficoltà ne ripropone il confronto con il caso andriese e similmente a questo lo assegna alla temperie culturale spagnola. Lo studioso, tuttavia, limita tale prossimità al "*motivo dei capelli serpentini attorti e 'incollati' sulle spalle*", nonché al patetismo che traspare dal volto del Salvatore (Leone de Castris 2018a, p. 122). L'impostazione generalmente rigida della figura, inoltre, consente a P. Leone de Castris di estendere il *range* di confronti anche ad attestazioni primo-trecentesche dei territori centro-italici, quali i Crocifissi delle chiese di Sant'Andrea a Perugia, di Santa Maria in Pantano di Massa Martana e quelli attribuiti al cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Camaiore'; tutti esemplari afferenti alla tipologia iconografica del *Crucifixus dolorosus* (Leone de Castris 2018a, p. 122; Ventura 2022, p. 380; Eadem 2023, p. 44).

Storia e analisi del manufatto

In un documento compilato nel luglio del 1906 dall'allora Regio Ispettore dei Monumenti e Scavi A. Pantaleo, si individua un breve cenno al Crocifisso in esame, di cui l'esperto rileva la "*fattura assai interessante ed espressiva* [e] *le iconografie bizantine* […] *o bizantine benedettine*" e che data "*avanti il 1000*"; riprendendo l'informazione di P. Gioja, anche A. Pantaleo ricorda la sua provenienza dalla "*distrutta Casabula*". In un'ulteriore scheda redatta da M. Luceri nel 1939, oltre a citare nuovamente la primigenia appartenenza a Casaboli, si data il manufatto *post* XIII secolo.

Oltre a non poter appurare con certezza la provenienza del simulacro dal casale di Noci, non è possibile neppure stabilire quando questo sia giunto nella chiesa matrice di Putignano. La sua attuale collocazione nel cappellone sopraelevato è conseguente all'edificazione di questa struttura, avviata tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo e completata intorno agli anni Trenta del

Settecento; la mensa principale che ospita il manufatto e le due sculture di epoca moderna sono state consacrate nel 1785 (GIAGULLI 1983, pp. 97, 99; TAGARELLI 1984, p. 81).

Quest'opera si staglia imponente e rigidamente statica sulla croce (non originaria), affiancata dalle sculture di epoca moderna della Vergine e di san Giovanni Evangelista. Il viso spigoloso e allungato del Cristo è incorniciato da una folta capigliatura che si divide in ciocche compatte, che a loro volta ricadono sulle spalle, ove sono stati dipinti, a completamento, i filamenti più sottili della chioma. Questa costituisce un unico blocco ligneo insieme alla corona di spine, che quasi si confonderebbe con la colorazione bruna dei capelli se non fosse per i perni ferrei che fuoriescono dal cordone. La fronte si limita a un sottile segmento, leggermente incavato in prossimità della glabella. Gli archi sopraccigliari sono segnati da esili linee dipinte in nero, mentre gli occhi sono sagomati in maniera geometrica e la loro forma, così come la direzione delle pupille, differisce in alcuni punti. La canna nasale è stretta e affusolata, gli zigomi dall'aspetto triangolare risultano alquanto pronunciati e contribuiscono a evidenziare l'incavo delle zone oculari. Dalle narici si dipartono solchi netti che segnano le rughe naso-labiali; queste ultime inquadrano la piccola bocca semi-aperta, da cui si intravede la fuoriuscita della lingua. Il volto termina nel mento puntuto e dipinto in bruno, in modo da simulare la corta barba.

Il busto è stato intagliato come se fosse un blocco compatto, dalla solida volumetria ben sagomata. La parte superiore del torace è segnata da un unico solco, che partendo dalla zona ascellare disegna i muscoli pettorali, su cui emergono anche le lievi protuberanze dei capezzoli. La gabbia toracica è segnata da incisioni poco marcate che descrivono le ossa: le epifisi interne sono organizzate in modo da tracciare una sorta di 'corona' semicircolare che delimita la porzione dell'addome. Nella zona al di sopra dell'arcata diaframmatica si individuano quattro lobi che ripartiscono la muscolatura, mentre nella parte inferiore si sviluppa il ventre leggermente rigonfio. Sul fianco destro del costato si apre una profonda ferita da cui fuoriescono tre 'dense' gocce di sangue. Sul volto, così come sul torace e sulle braccia, si individuano sottili pennellate di colore rosso che disegnano le scie tracciate dall'*umor* che cade dal capo trafitto dalla corona di spine. Tra il blocco centrale e le braccia si individuano due fessure, che consentono di comprendere che gli arti superiori sono separati e annessi al tronco; al di sotto del braccio destro si può notare anche una piccola giuntura metallica. Stando a quanto riportato nella relazione di A. Pantaleo, la frattura delle braccia è occorsa nel 1737, quando il simulacro è stato sottoposto a un "*restauro*", al fine di alterarne le sembianze, adattarne l'anatomia alla croce "*mutata da greca in latina*" (questo elemento reca la data del 1790) e permetterne l'elevazione.

Il Crocifisso indossa un corto perizoma che avvolge le sue nudità: questo è interamente campito in una colorazione ocra chiaro, con lumeggiature auree; la stoffa è delimitata inferiormente da un alto orlo bruno, mentre è decorata con motivi floreali e vegetali tracciati in nero. Le gambe cadono parallele e inerti, per poi incrociarsi nei piedi trafitti da un unico grande chiodo, anch'esso ligneo. In corrispondenza della ferita sono state dipinte sottili linee rosse disposte a raggiera, che simulano la violenta fuoriuscita del sangue.

Le difficoltà che si incontrano nel tentare di inquadrare questo manufatto all'interno di un contesto culturale più ampio sono notevoli e sono dettate dalla consapevolezza del fatto che si tratti di un prodotto di un intagliatore locale, che solamente in parte è stato in grado di recepire gli stimoli estetici già circolanti nel Meridione italico e/o provenienti da territori 'esteri'. Un primo raffronto potrebbe individuarsi con il simulacro della chiesa di Sant'Andrea di Muro Lucano, che P. Leone de Castris data al tardo XIII secolo (LEONE DE CASTRIS 2004d). Le affinità principali riguardano soprattutto l'impostazione della figura longilinea, ieratica, 'bloccata' e saldamente affissa alla croce; similare risulta anche il disegno dei pettorali aggettanti, la disposizione delle coste (le cui porzioni periferiche interne tracciano una curva semicircolare che incornicia l'addome) o, ancora,

l'andamento parallelo delle gambe che si intersecano all'altezza dei piedi. Differente invece è la resa dei tratti fisionomici: il volto del Cristo di Putignano, seppur nelle incertezze esecutive, palesa maggiori segni di sofferenza rispetto alla pacatezza del viso dormiente del caso lucano; un indizio, questo, che induce a far avanzare la cronologia dell'esemplare pugliese oltre la soglia del XIV secolo.

Spostando l'attenzione sul versante campano, si potrebbero individuare prossimità con il Crocifisso conservato nella Basilica del Gesù Vecchio di Napoli, che R. Causa datava alla prima metà del Trecento (Causa 1950e), mentre S. D'Ovidio posticipa alla metà di quel secolo (D'Ovidio 2013, pp. 185-189). È interessante notare come già alla metà del Novecento, lo studioso definisse questo esemplare "*incerto tra un'arcaica monumentalità solenne ed un patetismo appena accennato*" e lo ritenesse, per tali ragioni, un "*prodotto d'artigianato locale*", influenzato ora da stilemi propri della tipologia del *Christus dolorosus* (si pensi alla conformazione a 'Y' della croce), ora da una "*ripetizione di esemplari veneto-marchigiani*", ora dalla "*mediazione culturale*" franco-iberica; tutti elementi che, comunque, non riuscivano a svincolare questo manufatto da un "*atteggiamento ancora d'eredità romanica*", rappresentato dalla 'serenità' della figura (Causa 1950e). A sua volta, il caso del Gesù Vecchio è stato paragonato a quello della chiesa di Santa Maria a Pugliano di Ercolano (che, secondo R. Causa, ne costituirebbe "*il presupposto stilistico*" e che, al contrario, S. D'Ovidio posticipa alla seconda metà del XIV secolo; Causa 1950e; D'Ovidio 2013, p. 189), nonché a un analogo manufatto della chiesa di San Felice a Cimitile (Ebanista 1999; Idem 2008), con cui condivide anche la tipologia iconografica della *Gabelkreuz.* Tornando al Crocifisso di Putignano, a tal riguardo, si ricordi quanto sostenuto da A. Pantaleo, che annota la frattura delle braccia, avvenuta negli anni Trenta del Settecento, per adattarle alla 'nuova' conformazione della croce. In virtù di tali considerazioni, sarebbe suggestivo ipotizzare che anche l'effige in esame fosse appartenuta, in passato, alla classe dei Crocifissi con la croce 'a forcella', tipica della categoria del *Crucifixus dolorosus*.

Rimanendo nel torno d'anni compreso tra l'inizio e la metà del Trecento e nell'ambito iconografico 'doloroso', come anticipato, P. Leone de Castris propone *in primis* un confronto con l'ulteriore caso pugliese di Andria (che, tuttavia, si ritiene in questa sede non particolarmente pregnante) e, secondariamente, raffronti con i Crocifissi primo-trecenteschi delle chiese di Sant'Andrea a Perugia, di Santa Maria in Pantano di Massa Martana e quelli attribuiti al 'Maestro del Crocifisso di Camaiore', (Seidel, Baroni 1995; Caleca 2000b, pp. 55-56; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; Mor 2010d; Lunghi 2011, pp. 320-322; Leone de Castris 2018a, p. 122). Lo studioso formula tale parallelismo in virtù di quello che ritiene un comune "*assetto statico e compatto*" (Leone de Castris 2018a, p. 122); tuttavia, se nei casi chiamati a confronto questo viene mitigato dalla componente sinuosa e longilinea delle esili figure, nella scultura putignanese trionfa in tutta la sua 'acerba' solidità.

In ultimo, nella franchezza di ammettere che nel Crocifisso di Putignano convergano influenze culturali plurime e differenti tra loro (comunque già attestate in alcuni casi pugliesi a questo immediatamente precedenti), si ribadisce il suo essere frutto di un *artifex* locale, attivo nel primo quarto del XIV secolo e non particolarmente abile dal punto di vista tecnico. La sua presenza *in loco*, tuttavia, potrebbe aver comunque influenzato la produzione artistica locale dei decenni successivi: labili elementi di tangenza, difatti, si scorgono con il Crocifisso affrescato sulla parete absidale della chiesa rupestre di San Michele in Monte Laureto, in territorio di Putignano. Si guardi, per esempio, la resa descrittiva del busto, con i pettorali ben contornati e quella dell'addome profilato dalle linee semicircolari delle coste e segnato, a diverse altezze, da ulteriori tratti curvilinei. Indagata in maniera approfondita da M. Mignozzi nel 2018, la scena della Crocifissione affrescata nell'antro rupestre è stata datata in un arco di tempo compreso tra 1335 e il 1348 e la sua

esecuzione assegnata a due distinti frescanti. Come esplicitato dallo studioso, questi due artisti, in modalità differenti, attinsero a suggestioni tipiche dell'arte napoletana e di quella umbra di matrice francescana (ispirandosi a maestri quali Montano d'Arezzo, Pietro Cavallini, Maso di Banco e Giotto), ma guardarono anche a quanto stava accadendo in Puglia (si pensi, a titolo di esempio, al ciclo della Passione di Cristo, dipinto sulla parete settentrionale del coro della chiesa extrarubana di Santa Maria del Casale a Brindisi, databile tra 1330 e 1350). Non è dunque peregrina l'ipotesi che anche il Crocifisso ligneo possa aver proficuamente suggestionato le maestranze esecutrici della campagna pittorica a cui si è fatto riferimento (MIGNOZZI 2018; VENTURA 2021).

Tradizioni e folklore

Secondo la tradizione riportata per la prima volta da P. Gioja nel 1839 e appresa "*tra nostri contadini*", il Crocifisso oggi nella matrice di Putignano proverrebbe dalla chiesa del distrutto casale medievale di Casaboli, in territorio di Noci. Lo studioso riporta la notizia secondo cui il simulacro sia stato rinvenuto dai Putignanesi "*gittato tra' roveti* [e che] *pietà li mosse ad appropriarselo*" (GIOJA 1839, p. 179). Nella relazione di A. Pantaleo, compilata nel 1906, oltre all'originaria pertinenza a Casaboli, si rintracciano ulteriori informazioni relative all'arrogazione dell'effige "*veneratissima*" e prodigiosa: l'esperto tramanda che in un generico anno "*molto copioso*" di piogge, un'alluvione "*trasse* [il Crocifisso] *dalle macerie ove giaceva e seco lo trasportò nel vortice della corrente*". Fu così che i cittadini di Putignano "*lo rinvennero*" e se ne appropriarono.

Una terza versione del racconto tramanda che in un'estate di un anno imprecisato, "*il clima era torrido*" e per invocare la pioggia i Nocesi trasportarono in processione il Crocifisso "*attraverso i tratturi*"; il corteo fu replicato diverse volte, ma non avendo ottenuto "*nemmeno una goccia d'acqua*", questi per vendetta abbandonarono il simulacro "*nel folto della boscaglia*". Gli abitanti di Putignano, "*che da lontano seguivano con attenzione le mosse*" dei loro vicini, subitamente prelevarono il manufatto e lo consegnarono al clero della chiesa matrice, che successivamente non cedette alle richieste dei Nocesi, "*ben presto pentiti*", che tentarono di ritornare in possesso del Crocifisso (MANGINI 1995, pp. 51-53).

Un'ulteriore narrazione dal sapore leggendario, ugualmente trascritta da A. Pantaleo, riguarda il materiale di cui si ritiene sia composto questo manufatto, ovvero il legno di ciliegio. Si narra che "*un villano, non avendo ottenuta la grazia domandata*", inveì contro il Redentore esclamando "*è pur vero che sei di ciliegio!*" e, per tale ragione, fornì allo scultore "*un ciliegio vecchio e improduttivo*" per realizzare questo simulacro. La maestranza, nota con il soprannome di 'Formicola', completò il lavoro e ricevette "*molti elogi* […] *cosa che suscitò l'invidia degli emuli, i quali per vendetta lo accecarono*".

Restauri

Fino al 1994, anno in cui il Crocifisso è stato sottoposto a un intervento restaurativo condotto su base scientifica, questo si presentava interamente ricoperto da una patina bruna. Da quanto si apprende dalla relazione di A. Pantaleo del 1906, questa superfetazione venne addotta nel 1737: l'esperto, difatti, segnala che prima di quel momento l'effige dovesse essere tunicata (similmente al bassorilievo cristologico lapideo che adorna la lunetta di uno dei portali laterali della Cattedrale di Bitonto) e, dunque, abbigliata con un "*abito rosso, camicia* […] *qual'era l'usanza del tempo*". Spogliato di questa veste, il Crocifisso venne rivestito da "*tela fine e aderente*" (quindi, forse, anche imbrunito) e gli fu annesso il perizoma attualmente visibile. Inoltre, come anticipato, A. Pantaleo riporta anche l'informazione circa la natura del materiale, il legno di ciliegio, in cui sarebbe stato scolpito l'oggetto.

Con l'intervento eseguito tra il 1994 e il 1995, affidato alla ditta ICONOS di Sammichele di Bari, con approvazione della Soprintendenza barese, nella persona del dott. R. Di Paola, sono state rimosse le ridipinture brune ed è stato risanato il supporto ligneo danneggiato dall'azione degli insetti xilofagi. Dalla documentazione di questo restauro non è possibile appurare quale sia effettivamente la specie legnosa del manufatto.

Bibliografia specifica

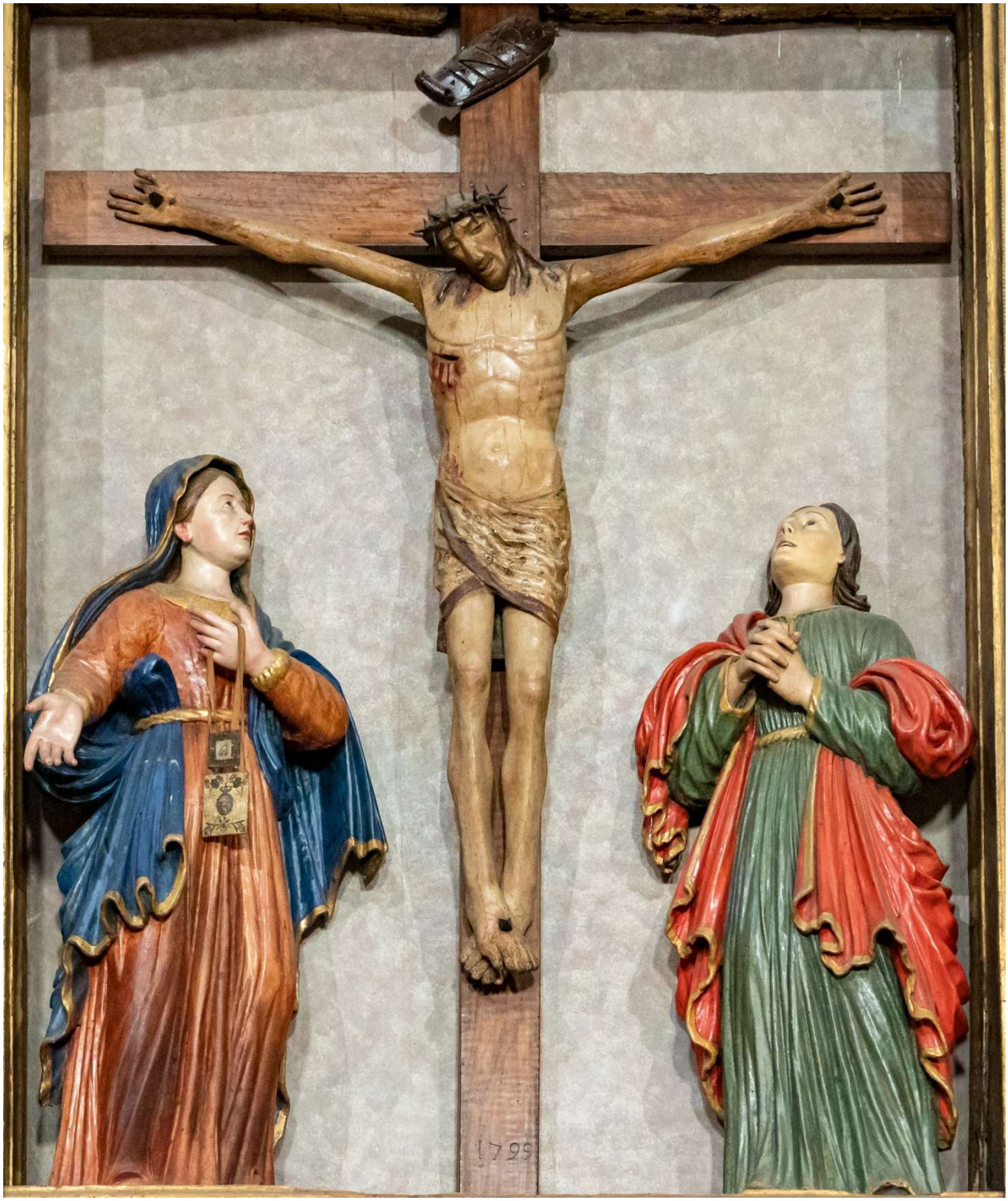
GIOJA 1839, p. 179; MARASCELLI 1933, p. 27; IDEM 1954; IDEM 1959; IDEM 1969; IDEM 1979, p. 88; GIAGULLI 1983, pp. 95-103; TAGARELLI 1984, p. 85; MANGINI 1995, pp. 51-53; MARASCELLI 2006, p. 100; LEONE DE CASTRIS 2007, p. 96; *Putignano* 2012, p. 25; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 122; VENTURA 2022, p. 380; EADEM 2023, p. 44.

Documenti

ASBa, *Fondo culto e dipendenze. Putignano. Inventario dei Quadri, Statue e vasi, rilievi esistenti nei Monasteri e nelle Chiese Cappelle e simili luoghi del comune di Putignano*, Chiesa Matrice di S. Pietro Apostolo, 1811, fasc. 728, f. 2; ASABAP-BA, BA-XXXVI, n. 37/A, Putignano, Chiesa matrice o Cattedrale, *Verbale di visita e certificato di collaudo*, A. Pantaleo, 1 maggio 1906; ICCD, Comune Putignano, Provincia Bari, Regione Puglia, *Mod. 50 (Antichità e Belle Arti)*, armadio 8, busta 472/Q23, cartellina 6, chiesa di S. Pietro, M. Luceri, 1939; ASABAP-BA, BA-XXXVI n. 37/B, Putignano, ch. S. Pietro Apostolo, */n. 3 sculture lignee Crocifisso, Addolorata, S. Giovanni. Ditta ICONOS*.

Bibliografia generale

CAUSA 1950e; SEIDEL, BARONI 1995; EBANISTA 1999; CALECA 2000b, pp. 55-56; LEONE DE CASTRIS 2004d; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; MOR 2010d; LUNGHI 2011, pp. 320-322; D'OVIDIO 2013, pp. 185-189; MIGNOZZI 2018; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 122; IDEM 2018b, pp. 51-52; VENTURA 2021.


1799







10. Crocifisso
Collocazione: Monopoli, chiesa di San Francesco d'Assisi (altare maggiore)
Provenienza: coincide con la collocazione
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale (in linea con la cultura campana primo-trecentesca)
Dimensioni: 237x143x47 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00042304, redatta da A. D'Alessandro nel 1988; revisione a cura di S. Mazzoccoli nel 1998; aggiornamento a cura di N. Schena nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione del "*grande e devoto Crocifisso in rilievo*" della chiesa di San Francesco d'Assisi di Monopoli si individua nel 1643 nell'opera di F.A. Glianes, dedicata alla "*Historia e miracoli*" di Santa Maria della Madia, patrona della città (GLIANES 1643, p. 82; IDEM 1994, p. 82). Dopo tale citazione, bisogna attendere il 1943 per rintracciare sommarie notizie del simulacro in un volume pubblicato da mons. A. Olivieri (p. 229), mentre una sua prima diligente, seppur concisa, analisi ricorre nella monografia a firma di G. Bellifemine, compilata nel 1981 e interamente dedicata al luogo di culto francescano. L'autore inserisce il manufatto "*tra le tante immagini devozionali prevalentemente lignee*" conservate nella struttura e nel constatare la sua eminente collocazione sull'altare maggiore, ne ipotizza l'originaria sospensione dall'arco trionfale della chiesa duecentesca. Dopo una concisa descrizione dell'opera, con un *focus* sul suo drammatico patetismo, lo studioso la ritiene realizzata da "*un artista proveniente da un'altra regione*" – l'Umbria probabilmente – per poi fornire informazioni circa il suo restauro, conclusosi due anni prima della pubblicazione (BELLIFEMINE 1981, p. 32). G. Bellifemine traccia, inoltre, la storia della cappella in cui, in epoca moderna, si venerava il Crocifisso, ritenuto miracoloso dalla popolazione locale (BELLIFEMINE 1981, pp. 50-57).

Qualche anno più tardi l'effige torna a essere brevemente indagata da A. Pepe nelle sue "*Note sulla scultura monopolitana fra XV e XVI secolo*", edite nel 1988: la studiosa sostiene che a Monopoli nel Quattrocento fosse particolarmente viva "*la tradizione dell'intaglio del legno*", di cui restano a testimonianza i numerosi Crocifissi che "*si moltiplicano*" nelle chiese cittadine, soprattutto in quelle minoritiche. A tal riguardo, l'autrice menziona proprio l'esemplare del tempio francescano che, a suo parere, "*echeggia modelli iberico-catalani con apporti fiamminghi*" particolarmente diffusi nel Meridione italico all'inizio del XV secolo: tale giudizio scaturisce dall'analisi del simulacro e, soprattutto, dal suo "*pungente patetismo*" (PEPE 1988, p. 821 nota 62). Nei decenni successivi l'effige è stata solamente citata in margine alle descrizioni della chiesa nelle numerose guide della città (CAMPANELLI 1989, p. 127; PEPE 1996, p. 41; PEPE, DI PALMA 2005, pp. 47-50; CHILLÀ 2016, p. 56), per poi tornare all'attenzione della critica grazie ai preliminari lavori della scrivente per la costituzione del *corpus* che in queste pagine si sta delineando (VENTURA 2022a, pp. 378-380; EADEM 2023).

Storia e analisi del manufatto

Non è noto se il Crocifisso in esame sia stato pertinente sin dalle origini alla chiesa francescana duecentesca edificata fuori le mura di Monopoli: le fonti documentarie, difatti, non forniscono informazioni al riguardo. Stando a quanto riportato dalla storiografia locale, l'effige è stata rinvenuta mutila di braccia e gambe in un passato momento imprecisato tra le rovine di un'abitazione privata. Nel XVI secolo il simulacro non risulta ancora annoverato tra i beni del tempio, come testimoniato dalla sua mancata citazione all'interno dell'inventario redatto dal notaio F. Fera nel 1538, compilato su richiesta della comunità monastica in seguito alla ricostruzione *intra moenia* della chiesa, avviata sei anni prima e conseguente all'abbattimento della struttura originaria

(tradizionalmente fondata fuori le mura dal *poverello di Assisi* nel 1219, ma la cui costruzione dovrebbe essere iniziata *post* 1275; BELLIFEMINE 1982, p. 11 nota 1; INDELLI 2000, p. 194; PIRRELLI 2009, p. 265), durante la guerra franco-spagnola nella prima metà del XVI secolo. Una cappella e una confraternita dedicate al Santissimo Crocifisso, invece, sono menzionate nei documenti a partire dagli ultimi anni del XVI secolo (PIRRELLI 2009, pp. 267, 269). Dalla descrizione seicentesca del già citato F.A. Glianes si apprende che il Crocifisso, svettante sull'altare principale, fosse affiancato da tre sculture ritraenti la Vergine, san Giovanni Evangelista e la Maddalena. In seguito alla ricostruzione settecentesca dell'edificio (che interessò il quinto decennio del secolo e si rese necessaria a causa del suo stato decadente), la cappella intitolata al Figlio di Dio in croce venne collocata sulla sinistra del tempio monoaulato, in prossimità dell'ingresso e il manufatto in esame fu posizionato sulla mensa (*Congrega del Crocifisso* 1892, p. 4; OLIVIELI 1943, p. 229; BELLIFEMINE 1981, pp. 51, 53; CAMPANELLI 1989, p. 127; *La Selva d'Oro* 2002; PEPE, DI PALMA 2005, p. 47). Non è noto, invece, quando il simulacro sia stato collocato sull'altare maggiore dell'edificio, prima tra le sculture della Vergine e di san Giovanni Evangelista eseguite da Nicola Antonio Brudaglio e, allo stato attuale, isolato tra candelieri. Nel 2009 l'esemplare è stato parzialmente danneggiato da un principio di incendio verificatosi nella struttura e subito contenuto e, conseguentemente, sottoposto a un restauro durato circa un anno, in seguito al quale è stato riposizionato nella sua prestigiosa collocazione sulla mensa principale (BUFANO 2010).

L'esile e longilineo Crocifisso si staglia sulla croce con la sua monumentale staticità. Una corona di spine argentea, eseguita dall'orafo locale Cataldo Pirchio nel 1864, circonda il suo capo, su cui è poggiata anche un'aureola ugualmente metallica. Il volto assume una conformazione allungata: sotto la fronte ampia e liscia si dispongono i corposi archi sopraccigliari che inquadrano gli occhi chiusi del Redentore, ravvicinati rispetto alla canna nasale, imponente nella sua forma geometrica triangolare. Le orbite appaiono infossate, rispetto agli zigomi pronunciati. L'andamento discendente delle guance smunte è enfatizzato dalla barba bruna che avvolge la porzione terminale del viso. Le labbra sono contratte in una smorfia di dolore. Attorno alla bocca e sul mento si rintracciano esigue tracce di colore rosso, forse parte della pellicola pittorica originaria, simulanti il sangue effuso a causa delle tribolazioni patite. La conformazione della calotta cranica enfatizza ulteriormente l'allungamento della figura, prolungando il capo in maniera anti-naturalistica. La capigliatura appare rigida a causa delle due ciocche corpose, solcate da motivi ondulati, che si dispongono lateralmente rispetto al volto, per poi tangere appena le spalle. Le braccia ossute e stirate accentuano l'aspetto anchilosato della figura e si concludono con le mani, leggermente sproporzionate nelle dimensioni. Al di sotto del collo si individuano le profonde incisioni delle scapole. I muscoli pettorali appaiono particolarmente aggettanti e torniti; la parte superiore del busto è interamente segnata dai solchi orizzontali che descrivono la gabbia toracica. Al di sotto dello sterno si colloca la porzione corrispondente ai muscoli addominali, resa geometricamente mediante una forma parabolica discendente, conclusa dall'arcata epigastrica appena accennata. L'intero tronco assume una forma 'a clessidra', restringendosi in corrispondenza dei fianchi per poi tornare a espandersi a partire dalla zona del basso ventre. Quest'ultimo risulta lievemente tornito e aggettante. La zona del bacino è coperta dal perizoma: le linee spezzate dei panneggi, insieme con i contrasti volumetrici della stoffa, conferiscono al *linteum* un aspetto 'accartocciato'; su di esso sono appena percettibili esigue tracce dell'originario ornato pittorico (con lacerti di una banda orizzontale bruna, decorata da segmenti curvilinei spezzati, e sottili pennellate rosse). Le gambe si dipartono parallelamente per poi ricongiungersi in basso in corrispondenza dei piedi, che si incrociano in una rigida forma a 'X' e sono imperniati mediante un unico chiodo.

Il Crocifisso della chiesa di San Francesco di Monopoli risulta, allo stato attuale, poco noto alla critica scientifica, mentre quella locale ne ha proposto una datazione generica al XIV secolo.

Per tentare una maggiore circoscrizione del momento di esecuzione di questo esemplare è possibile partire dalle considerazioni proposte nel 1981 da G. Bellifemine, che in virtù della "*finezza dell'esecuzione,* [della] *eleganza della figura* [e della] *drammaticità espressa con pacatezza*" lo assegnava a un *magister* di origine o cultura umbra. In effetti, labili tangenze con la produzione della zona centrale della penisola possono emergere dal confronto con il Crocifisso oggi esposto presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi di Lucca (datato tra l'ottavo e il nono decennio del Duecento e già chiamato in causa per l'analisi del simulacro della chiesa del Sacro Cuore di Altamura), di quello della chiesa dei Domenicani di San Miniato al Tedesco oppure di una serie di esemplari di produzione lucchese, diffusi nell'area centro-settentrionale nella penisola: ci si riferisce, tra gli altri, al già annoverato Crocifisso Longari di Milano e a un suo similare custodito nella chiesa di Santa Maria in Pantano di Massa Martana (quest'ultimo assegnato a un *artifex* vicino al Maestro del simulacro della collezione milanese e, pertanto, entrambi datati tra gli anni Venti e l'inizio dei Trenta del XIV secolo; Seidel, Baroni 1995; Caleca 2000b, pp. 55-56; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; Mor 2010d; Lunghi 2011, pp. 320-322; Leone de Castris 2018b, pp. 51-52). Il caso in esame condivide con queste attestazioni una fisionomia allungata, il cui aspetto longilineo è ulteriormente accentuato dalla forma 'a clessidra' del busto e dal ventre evidenziato da due parentesi orizzontali, la superiore relativa all'arcata epigastrica e la inferiore disegnata dalla piega semicircolare del *linteum*. Similare, inoltre, è il trattamento dei muscoli pettorali aggettanti e della gabbia toracica segnata da solchi orizzontali. Differente, invece, è l'impostazione generale della figura, che nel caso monopolitano perde la naturalistica plasticità che caratterizza le sculture centro-italiche, a favore di un ingabbiato schematismo, in virtù del quale si è propensi a ritenere questa figura lievemente più tarda.

Considerando un orizzonte geografico maggiormente prossimo alla Puglia, l'abbinamento delle peculiarità sopraccitate si rintraccia in un gruppo di Crocifissi di area campana, capeggiato dal simulacro proveniente dalla Cattedrale di Amalfi, ma attualmente esposto presso il Museo Diocesano cittadino e datato all'inizio del XIV secolo. Questo esemplare è ritenuto dalla critica "*il numero più antico*" di una serie di attestazioni dislocate in alcuni centri della penisola sorrentina, quali quelle delle Cattedrali di Ravello, di Vico Equense e della Parrocchiale di Tovere. Allargando il raggio di interesse all'intero territorio partenopeo, a questi manufatti si aggiungono quello della Confraternita del Crocifisso di Aversa, quelli 'gemelli' della chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli e quelli capuani del Museo di Palazzo Antignano, della chiesa dell'Annunziata e del Palazzo Arcivescovile (Causa 1950c; Leone de Castris 1986, pp. 196-204; Middione 2000d; D'Ovidio 2013, pp. 162-169, 202-205; Idem 2017, pp. 80-83; Leone de Castris 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'Ovidio 2019).

La prossimità di queste effigi campane con la produzione toscana ha consentito alla critica di individuare "*un canale di diffusione di modelli che coinvolge le regioni dell'Alto e del Medio Tirreno*", in cui deve essere anche inserito il Crocifisso monopolitano: si ritiene che questo sia stato eseguito nel secondo quarto del XIV secolo da una maestranza locale che aveva fatto esperienza della produzione tosco-campana primo-trecentesca, da cui è ispirata in maniera lievemente retrospettiva.

Tradizioni e folklore

Il Crocifisso è ritenuto miracoloso dalla popolazione, come testimoniano, oltre che la tradizione, anche alcune fonti manoscritte esaminate dall'autorità ecclesiastica nel 1939. In virtù di una serie di prodigi, difatti, il simulacro è noto come il 'Cristo dell'acqua', in quanto le sue azioni prodigiose si sono verificate soprattutto in concomitanza con lunghi periodi di siccità: in tali circostanze, difatti, la comunità era solita illuminare le strade con candele accese "*dalla mattina a sera*" e condurre solennemente in processione l'effige fino alla "*chiesa maggiore*", dove rimaneva esposta alla pubblica venerazione "*sino a tantocché si compiace dare la desiderata pioggia*"; una

volta ottenuto il prodigio sperato, il manufatto veniva nuovamente trasportato in una processione *extra moenia*, per poi essere ricollocato nella propria cappella della chiesa francescana (GLIANES 1643, p. 82; OLIVIERI 1943, p. 230; BELLIFEMINE 1981, pp. 55-57; CAMPANELLI 1989, p. 127; GLIANES 1994, p. 82; PEPE 1996, p. 41; PEPE, DI PALMA 2005, pp. 47-50; CHILLÀ 2016, p. 56).

Restauri

Nel 1979 il Crocifisso è stato sottoposto a un'operazione di restauro condotta dal prof. M. Lorenzoni, a cui è seguito quello realizzato nel 2010 dalla dott.ssa R. Marzano, in seguito al già menzionato principio di incendio che l'aveva danneggiato. In tale occasione, l'intervento ha riportato alla luce il materiale legnoso originario di epoca medievale, celato dalle numerose superfetazioni pittoriche e in stucco di epoca barocca (non asportate nel corso dell'operazione precedente degli anni Settanta). Gli arti del simulacro sono stati ripristinati in seguito al loro cattivo stato di conservazione, notevolmente compromesso dall'azione di insetti xilofagi (BUFANO 2010).

Bibliografia specifica

GLIANES 1643; OLIVIERI 1943, pp. 229-230; BELLIFEMINE 1981; PEPE 1988, p. 821 nota 62; CAMPANELLI 1989, p. 127; GLIANES 1994, p. 82; PEPE 1996, p. 41; PEPE, DI PALMA 2005, pp. 47-50; BUFANO 2010; CHILLÀ 2016, p. 56; VENTURA 2022a, pp. 378-380; EADEM 2023.

Documenti

AUD, Sezione S. Pietro, *La selva d'Oro*, B. ff. 487, 725, C. f. 66, G. ff. 207, 304, 364, R. ff. 648, 1240, S. f. 29; AUD, Fondo Platee, *Platea dei Minori Conventuali del 1755 compilata da fra' Giuseppe Maria Bruni*; AUD, Sezione Crocifisso, *Conti* 1749, f. 16; AUD, Sezione Crocifisso, *Conti 1752*, f. 11; AUD, Sezione Crocifisso, *Conti 1800*, ff. n.n.; AUD, Sezione Crocifisso, *Regole staturarie 1939*, n. 5.

Bibliografia generale

Congrega del Crocifisso 1892, p. 4; CAUSA 1950c; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 196-204; SEIDEL, BARONI 1995; CALECA 2000b, pp. 55-56; MIDDIONE 2000d; INDELLI 2000, p. 194; *La Selva d'Oro* 2002; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; CURZI 2005c, pp. 175-179; PIRRELLI 2009, pp. 265-287; MOR 2010d; LUNGHI 2011, pp. 320-322; D'OVIDIO 2013, pp. 162-169, 202-205; IDEM 2017, pp. 80-83; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'OVIDIO 2019.

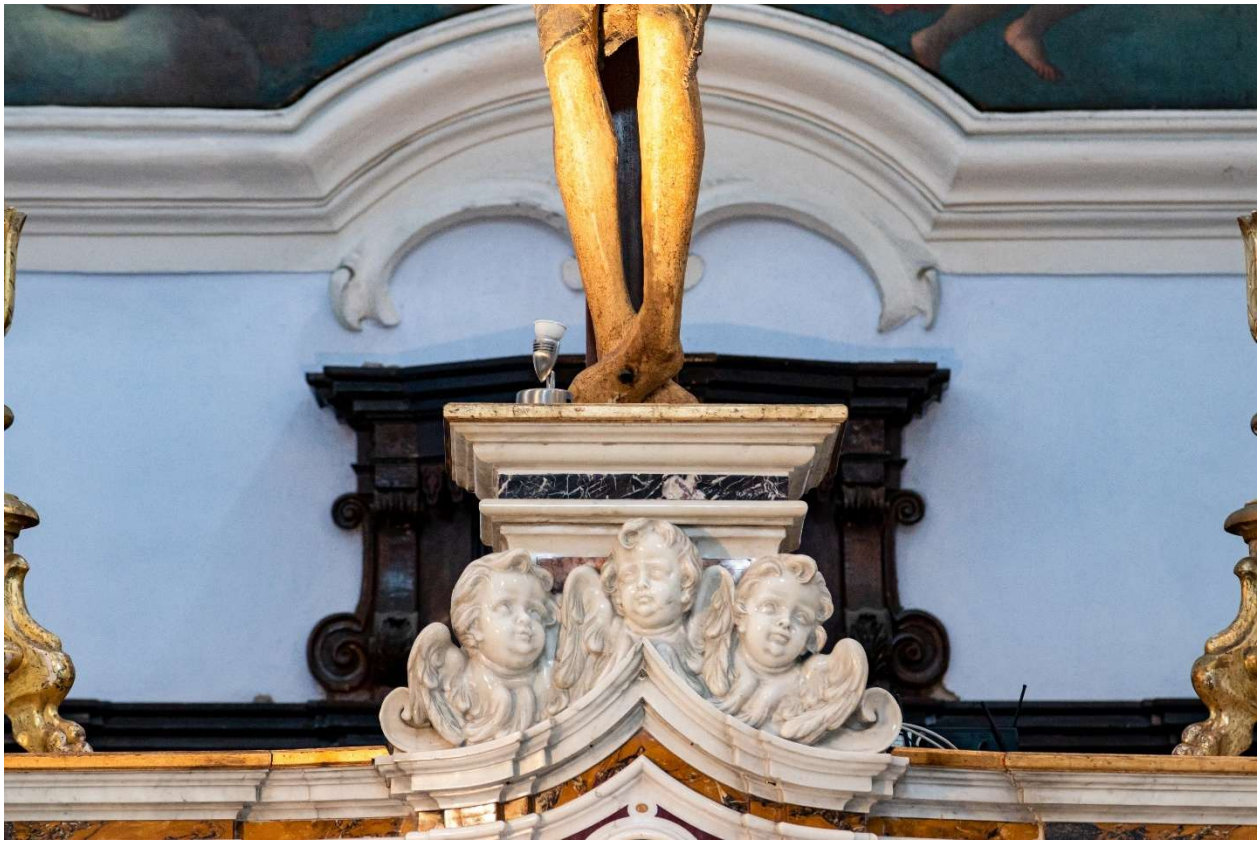












11. Crocifisso
Collocazione: Polignano, chiesa matrice di Santa Maria Assunta (cappella del Santissimo Sacramento)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato, ingessato e dipinto

Storia degli studi

Il Crocifisso della chiesa matrice di Polignano è noto solamente da qualche decennio alla storiografia scientifica, mentre la sua prima menzione nell'ambito dell'editoria storico-culturale locale ricorre nel 1986, in un piccolo volume a firma di F.F. Favale (1986). All'interno di queste pubblicazioni – solitamente a carattere informativo e di 'guida' alla conoscenza dei più importanti monumenti cittadini – il simulacro viene annoverato in virtù della sua "*pregevole antichità*" (De Donato, Benedetti 1991, pp. 57-58; Favale 1992, p. 66) e genericamente datato tra XV e XVI secolo (Daresta, Tamburini 2003, p. 107; Matarrese 2015, p. 67).

La comparsa di questo esemplare all'interno del panorama di studi sul tema della statuaria lignea di epoca medievale si registra nel 2007, quando viene indagato per la prima volta da P. Leone de Castris (2007, p. 100). Rispetto ai casi di Lucera e Altamura, esaminati nel medesimo contributo, l'autore considera quello polignanese lievemente più tardo e "*di qualità non così alta* […] *ma pur sempre connotato da un'analoga radice gotica d'origine transalpina*" (Leone de Castris 2007, p. 100). Oltre ad annotare gli elementi stilistici che, secondo P. Leone de Castris, apparentano il manufatto alla sopraccitata matrice culturale e artistica (il perizoma asimmetrico, il panneggio zigzagante, "*la qualità espressiva della testa*", lo studioso ipotizza anche un "*suo doppio uso*" in qualità di Deposto, dunque, parte di un gruppo disperso: tale considerazione scaturisce dall'esame dell'innesto e "*lo snodo tra le braccia e il torace*". In ultimo, avvicinando cronologicamente il Crocifisso di Polignano a quello di Altamura, paragona entrambi ad alcune attestazioni abruzzesi, quali quelle di Roccamorice e di Bucchianico (Leone de Castris 2007, p. 100; Idem 2018a, p. 121; Idem 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109; Ventura 2022a, p. 380; Eadem 2023, p. 44).

Nell'anno successivo A. Fanelli e V. Castiglione Minischetti (2008, p. 170), nel corso della loro disamina intorno alla chiesa matrice di Polignano a Mare, fanno brevemente cenno al Crocifisso ligneo, del quale evidenziano la particolarità della croce a forma di 'Y'; si tratta, a parere degli studiosi, dell'unico caso pugliese della tipologia cosiddetta *Gabelkreuz* [in realtà, come emerge dalla bibliografia precedente (De Donato, Benedetti 1991, pp. 57-58; Favale 1992, p. 66; Daresta, Tamburini 2003, p. 107), tale elemento non corrisponde alla croce originaria].

Nel 2017 viene pubblicato il volume dedicato a "*Santa Maria Assunta. La chiesa matrice di Polignano a Mare*", a firma di B. Tavassi La Greca Valentini e R. De Mambro Santos: quest'ultimo si occupa di approfondire le "*Note sull'arredo pittorico e scultoreo*" dell'edificio di culto, facendo anche riferimento al Crocifisso ligneo in esame. Stando all'autore, il manufatto, similmente al noto polittico Vivarini, sarebbe databile "*al periodo rinascimentale* […] *verso la fine del Quattrocento*", o all'inizio del secolo successivo. Nel descrivere l'esemplare, tuttavia, lo studioso lo inquadra nell'iconografia del *Crucifixus Dolorosus*, qui presentata in una "*interpretazione più serena*" e "*meno esasperata sotto il profilo della resa espressiva*" (De Mambro Santos 2017, pp. 86-87).

Storia e analisi del manufatto

Il primo documento conservato presso l'archivio della chiesa matrice di Polignano a Mare in cui è menzionato il Crocifisso in esame è il testamento di Vitantonio Zaglia (1588-1657), benestante proprietario terriero di Polignano e sindaco dell'Università nel 1627. In questo atto, siglato l'1 gennaio dell'anno della sua morte, costui istituì come "*erede universale*" di tutti i suoi beni "*il santissimo Crucifisso di Polignano, che sta dentro la Chiesa Madre*". Questa fonte è

importante anche perché fornisce informazioni circa quella che era la collocazione dell'epoca del simulacro "*nella Cappella dietro la sedia di Monsignor Vescovo*", quindi, presumibilmente alle spalle dell'altare maggiore (TALENTI 2009, pp. 162-169). A partire dai "*Libri di introito et esito*" e dalle "*Conclusioni capitolari*" di fine Cinquecento, tuttavia, si riscontrava la presenza di una cappella intitolata al Santissimo Crocifisso nella navata sinistra dell'edificio (la stessa in cui il manufatto è alloggiato attualmente). Queste notizie stridono con quella riportata nell'*Apprezzo* del 1658, in cui alla sinistra dell'altare maggiore è annoverata la cappella di San Vito (e non quella del Crocifisso): è possibile attribuire questa divergenza al fatto che a partire dal 1612 furono avviati i lavori di edificazione del cappellone sopraelevato alla mensa principale da dedicare al culto del martire siculo, pertanto la cappella sinistra venne destinata temporaneamente alla sua venerazione. Non è chiaro, tuttavia, se tali spostamenti abbiano riguardato anche il Crocifisso ligneo, esposto nell'eponima cappella documentata già alla fine del Cinquecento e poi spostano sull'altare maggiore oppure *ab origine* venerato presso la mensa principale.

Qualora si accettasse l'ipotesi di questo trasferimento del simulacro, non è chiaro quando questo sia stato ricollocato nel vano sinistro del transetto, mentre dalla documentazione di archivio risulta che negli anni Trenta del Novecento venne allontanato dall'altare eponimo, durante i lavori di restauro della chiesa, e depositato nella "*soffitta*", ovvero una stanza attigua al Cappellone di San Vito. Il 15 giugno 1989, nel *dies natalis* del patrono cittadino, il Crocifisso, da poco restaurato è stato esposto sulla parete della navata sinistra più prossima alla zona presbiteriale, per poi essere rialloggiato nell'eponima cappella, in cui, nel mentre, era stato collocato il gruppo lapideo della Pietà di Stefano da Putignano (FAVALE 1986; FAVALE, PASCULLI FERRARA 1986; DE DONATO, BENEDETTI 1991, pp. 57-58; FAVALE 1992, p. 66; DARESTA, TAMBURINI 2003, p. 107; MATARRESE 2015, p. 67; DE MAMBRO SANTOS 2017, pp. 86-87; TAVASSI LA GRECA 2020).

Questo Crocifisso si mostra alla venerazione dei fedeli nella piena compostezza della sua figura, solamente in minima parte 'provata' da una centellinata sofferenza. A prima vista stupisce la particolare forma a 'Y' della croce, che tuttavia è stata annessa al simulacro in occasione del suo restauro, poiché quella originaria è andata perduta. L'impostazione del suo corpo è longilinea, eccezion fatta per la lieve inclinazione del capo e la diversa angolazione degli arti inferiori. Osservando l'effige nella sua totalità si nota una appena percettibile alterazione delle proporzioni anatomiche delle braccia. Una posticcia corona di spine circonda il capo del Redentore, connotato da una capigliatura liscia e bruna che ricade direttamente sulle sue spalle; il viso è di forma lievemente triangolare e le orecchie appaiono un po' sovradimensionate. Sulla fronte bassa si individuano tracce di gocce rosse di sangue. Le arcate sopracciliari, così come gli occhi, sono piccole e ravvicinate rispetto alla canna nasale affusolata. Dal prolabio si diparte il baffo che incornicia la bocca semi-aperta e si connette con la barba ondulata. Sul torace si scorgono i segni incisi delle clavicole e sulle braccia quelli della muscolatura 'stirata'. Le adduzioni in gesso celano le anatomie incise, lasciando difficilmente intravedere i solchi delle coste. Sul fianco destro si apre un grande squarcio orizzontale da cui sgorga sangue denso e copioso. Il ventre appare oltremodo rigonfio e abbandonato, tanto da 'straripare' quasi sul *linteum*. Come si apprende dalle fotografie relative al restauro, il perizoma in passato era decorato con elementi floreali, non più visibili. La lunga stoffa che cade sin sopra le ginocchia del Cristo si presenta incisa limitatamente e, soprattutto, nella zona inguinale, in cui si individuano falcature geometriche. Gli arti inferiori, ricostruiti, sono accavallati l'uno sull'altro; la gamba destra appare particolarmente slogata, soprattutto a livello dell'articolazione della caviglia. Le dita dei piedi, invece, sono notevolmente allungate.

Relativamente all'analisi stilistica dell'oggetto, in questa sede si concorda con la posizione espressa nel 2007 da P. Leone de Castris, che individuava tangenze tra il caso polignanese e due

esemplari abruzzesi, quello della chiesa parrocchiale di Roccamorice e i due della chiesa di Sant'Urbano di Bucchianico, uno esposto nella cripta e l'altro nell'abside maggiore. Si tratta di due Crocifissi inediti fino al 2005, quando sono stati indagati per la prima volta da A. Tomei, che li ha apparentati alla categoria del *Crucifixus dolorosus*, seppur ammettendo che la loro postura "*meno intensamente drammatica*" fosse più in linea con la corrente artistica di stampo umbro-marchigiano. Nonostante alcune discrepanze iconografiche e, soprattutto, l'evidenza delle incertezze esecutive (maggiormente lampanti nel caso custodito nella cripta della chiesa di Bucchianico), lo studioso ha datato questi tre manufatti tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento (Tomei 2005; D'Alberto, Paone 2008, pp. 76-77). A queste due attestazioni, qualche anno più tardi lo stesso Tomei ha associato anche quelle della chiesa del Santissimo Crocifisso di Chieti Scalo, dell'abbazia di San Giovanni Battista di Lucoli, della Basilica di Santa Maria di Collemaggio de L'Aquila, della Basilica di Santa Barbara in Agro di Rieti, tutte datate entro la metà del XIV secolo (Curzi 2005b; Tomei 2012). Si tratta di esemplari che "*mostrano un'attenuazione dei caratteri espressivi e patetici del volto e un allentamento della tensione che percorre*" il tronco, nonché una postura "*armoniosa ed equilibrata*" (in alcuni casi più che in altri abbinata con lo schema a 'Y') e un naturalismo fisionomico del volto (Tomei 2005; Idem 2012, p. 603).

Spostando l'attenzione sul versante tirrenico della penisola, al secondo quarto del Trecento P. Leone de Castris ha datato alcune sculture attribuite al Maestro di Sorrento e di Vico Equense, ricche di "*notazioni naturalistiche*" e accomunate da una particolare attenzione ai dettagli e agli ornati dipinti di barba, baffi, peli (di ascelle e ventre) e dei perizomi. Anche questi simulacri sono stati inseriti all'interno dell'ampia casistica 'dolorosa' e accomunati per un "*atteggiamento di dolore* […] *pacato e composto*" e per la resa del corpo "*non particolarmente*" smagrita e contratta (D'Ovidio 2013, p. 79; Leone de Castris 2018b, pp. 116-124, in part. p. 121). Questi Crocifissi, inoltre, condividono "*un senso integro e saldo della forma*", il corpo tozzo e greve, le "*gambe come raccorciate dallo scorto*"; elementi che hanno consentito allo studioso di coglierne la derivazione da un modello iconografico 'sereno' di cultura centro-italica e che si rintracciano anche nel caso pugliese (Leone de Castris 2018b, pp. 121-122). Quest'ultimo, dunque, risulta il prodotto di un intagliatore locale, attivo nel secondo quarto del XIV secolo, dalle qualità tecniche ed estetiche non particolarmente eccelse, ma in grado di aderire a una specifica corrente culturale che in quel momento storico attraversava trasversalmente la penisola italica.

Restauri

Tra le informazioni che si ricavano dalla bibliografia locale vi sono anche quelle relative al restauro del Crocifisso, eseguito tra il 1987 e il 1989 dall'*equipe* di N. Meo Evoli e A. Saponara di Monopoli, sotto la supervisione della Soprintendenza di Bari, e finanziato dalla cittadinanza (Favale 1986; De Donato, Benedetti 1991, p. 57; Favale 1992, p. 66; Daresta, Tamburini 2003, p. 107). Stando alla relazione dell'intervento, la scultura si presentava mutilata in più punti, con il braccio sinistro e gli arti inferiori staccati dal blocco centrale (quest'ultimi privi quasi del tutto delle dita); inoltre questi frammenti erano interamente ricoperti da plurimi strati di ridipinture, che celavano al di sotto "*un massiccio attacco di insetti xilofagi*". Al fine di rendere maggiormente fruibile l'opera, in quell'occasione si è optato per un restauro "*didattico*" e, dunque, per il ripristino integrale delle parti lesionate. Grazie alle analisi condotte, gli esperti sono arrivati alla conclusione che le porzioni di testa, busto e perizoma siano stati rimodellati con l'utilizzo del gesso, "*in epoche non precisate*", mentre gli arti inferiori sono poi stati ricostruiti in legno, come anticipato. Inoltre, sebbene distribuiti in maniera non uniforme, gli esperti hanno individuato ben sette strati di ridipinture, di cui quella originaria riscontrata solamente sulle braccia e sul perizoma (su quest'ultimo sono stati rintracciati anche piccoli frammenti di foglia oro).

Bibliografia specifica

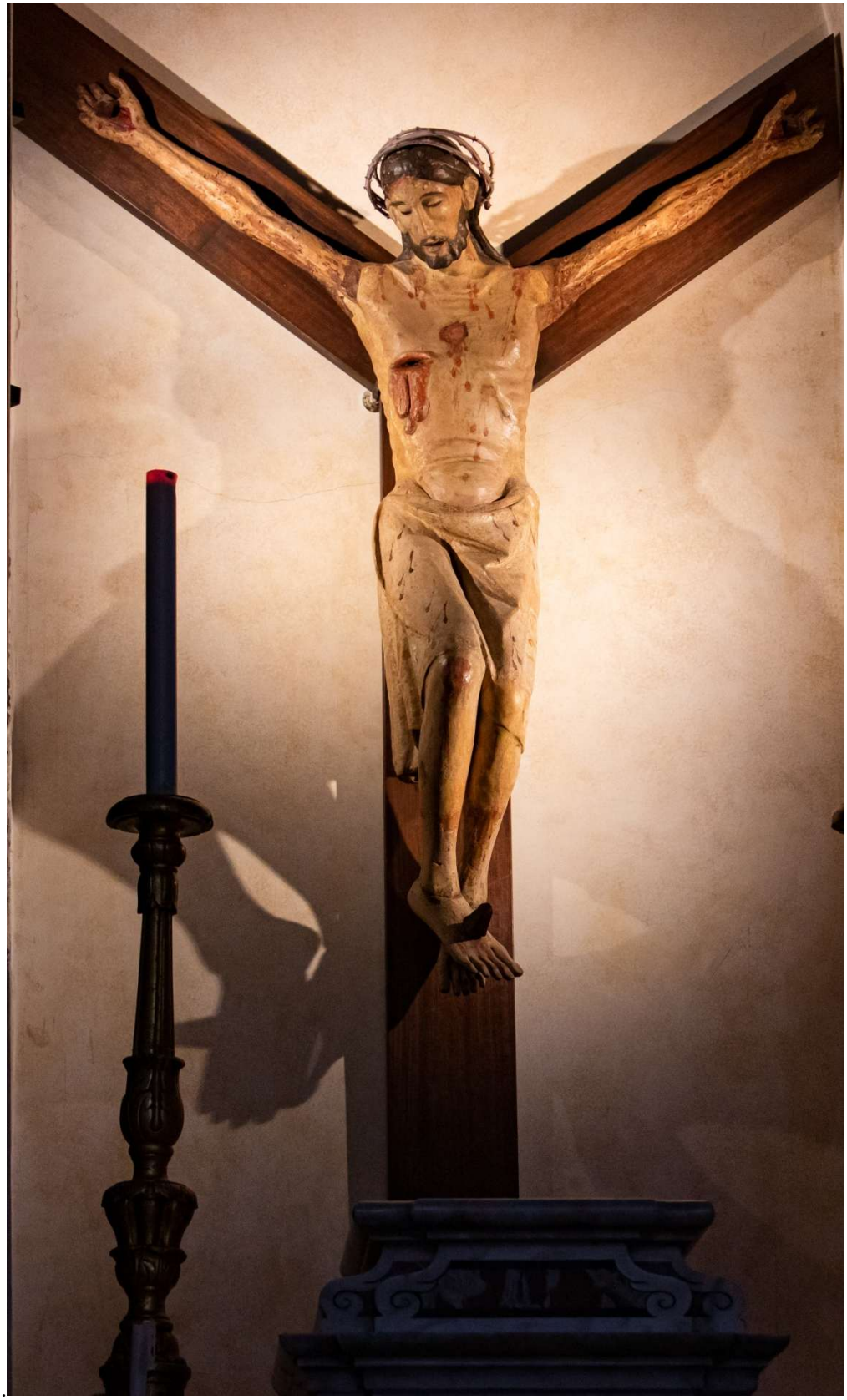
Favale 1986; De Donato, Benedetti 1991, pp. 57-58; Favale 1992, p. 66; Daresta, Tamburini 2003, p. 107; Leone de Castris 2007, p. 100; Fanelli, Castiglione Minischetti 2008, p. 170; Talenti 2009, pp. 162-169; Matarrese 2015, p. 67; De Mambro Santos 2017, pp. 86-87; Leone de Castris 2018a, p. 121; Idem 2018b, pp. 42-44, 49, 51-52, 98, 109; Ventura 2022a, p. 380; Eadem 2023, p. 44.

Documenti

AUD, *Testamento clauso et sigillato fatto da me Vitantonio Zaglia di Polignano, scritto e sottoscritto da mia propria mano, sano per grazia di Dio e con buona salute*, 1 gennaio 1657; ASABAP-BA, BA-XXXV, n. 2/3-4, 1973/2002, OO.AA.MM., Polignano, Bari, Chiesa matrice Chiesa S. Maria Assunta, Crocifisso ligneo (contributo), 1987/1992, *Relazione relativa ai lavori di restauro eseguiti sul "Cristo in croce" della chiesa matrice di Polignano a Mare (Ba)*, giungo 1989; ASABAP-BA, BA-XXXV, n. 2/3-4, 1973/2002, OO.AA.MM., Polignano, Bari, Chiesa matrice Chiesa S. Maria Assunta, *Rifacimento impianto elettrico e adeguamento alle norme C.E.E.*, 17 maggio 1996.

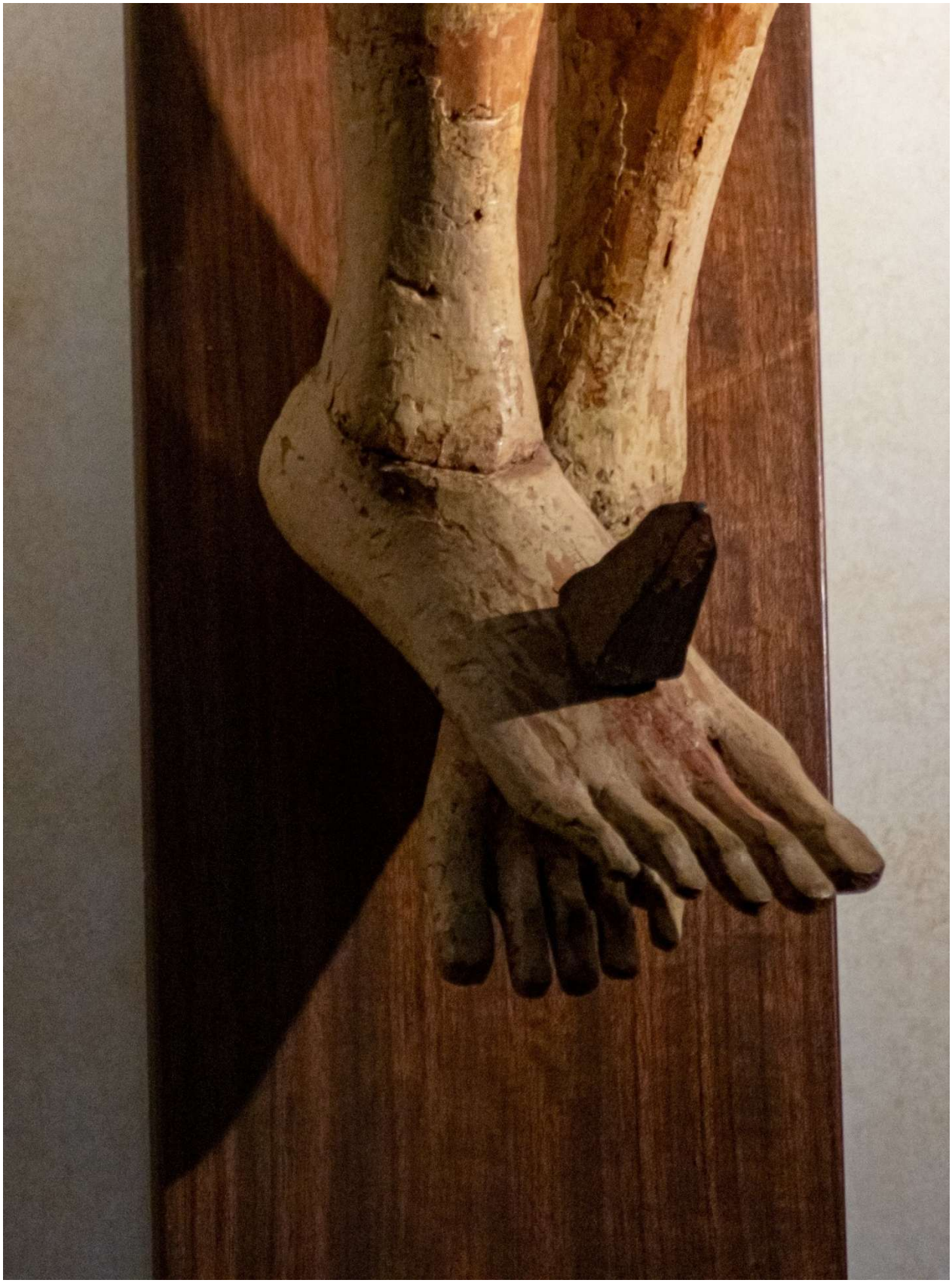
Bibliografia generale

Tomei 2005; Curzi 2005b; D'Alberto, Paone 2008, pp. 76-77; Tomei 2012; D'Ovidio 2013, p. 79; Leone de Castris 2018b, pp. 116-124.









12. Crocifisso

Collocazione: Ischitella, chiesa dell'Annunziata *seu* del Santissimo Crocifisso di Varano (altare del Santissimo Crocifisso)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Dimensioni: 185x100x30 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato, dipinto, stuccato, ingessato e verniciato
Scheda ICCD: OA P 16 00007296, redatta da F. De Bonis nel 1983; revisione a cura di G. Caliandro nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione de "*l'immagine al vero in legno del SS.mo Crocifisso*" di Varano è contenuta nel piccolo volume pubblicato nel 1886 da F. De Donato (p. 23): in questo testo l'autore fornisce informazioni preziose per l'approfondimento dell'aspetto devozionale che connota questa scultura, relative sia a racconti dal sapore miracolistico e sia a resoconti sulle iniziative intraprese nei secoli dalla comunità dei fedeli per monumentalizzare l'edificio in cui è custodito il Crocifisso e il suo altare (De Donato 1886, pp. 23-25, 27-31). Le medesime notizie vengono riprese nel 1955 da C. Cannarozzi, il quale approfondisce brevemente anche l'aspetto relativo ai restauri che hanno riguardato la scultura (pp. 145-153).

Nel 1964 A. Petrucci inaugura la fortuna critica di questo esemplare, paragonandolo al simulacro della Cattedrale di Lucera (Petrucci 1964[2], p. 260 nota 337). Un ragguaglio completo sulla storia del manufatto, della chiesa in cui è venerato e del culto che gli è tutt'oggi sentitamente tributato ricorre nel volume a firma di P. Comparelli, M.G. D'Errico, L. Triggiani, dato alle stampe nel 1995 (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995; Esposito 2001, p. 255; Carrassi 2020). Nel 1998 M.S. Calò Mariani indaga per la prima volta dal punto di vista storico-artistico questa attestazione, che a suo parere andrebbe inserita nel gruppo di "*Crocifissi trecenteschi*" individuato da G. Previtali: a questo novero fanno capo i casi delle chiese di San Biagio a L'Aquila, di Sant'Agostino a Visso, di San Gregorio Armeno a Napoli e di San Domenico a Spoleto (Calò Mariani 1998a, p. 183). Secondo l'opinione della studiosa, il caso in esame condividerebbe con quelli sopraccitati "*palesi consonanze morfologiche*" e una medesima concezione plastica. In ultimo, nel 2023 la scrivente ha inserito brevemente questo manufatto in un contributo preliminare al presente lavoro (Ventura 2023, p. 43).

Storia e analisi del manufatto

La prima fonte documentaria che menziona il simulacro è un'epigrafe murata nella chiesa in cui lo si venera, fatta realizzare nel 1509 dal Capitolo di Ischitella per commemorare la costruzione dell'altare intitolato al Crocifisso e per decretare di possedere il diritto di trasportarlo entro le mura di Ischitella in caso di calamità naturali (De Donato 1886, p. 27; Cannarozzi 1955, p. 150; Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 49, 51, 73; Carrassi 2020, p. 83): questa testimonianza è stata rinvenuta nel 1983 durante alcuni lavori di restauro dell'edificio, "*sulla parete* […] *a sinistra dell'altare dell'Annunziata*" (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 51-52). La mensa citata nell'iscrizione è solamente la prima di quelle che sono state erette e demolite, nel corso dei secoli, per monumentalizzare questa scultura (Cannarozzi 1955, p. 151; Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 55-56).

Il corpo del Crocifisso appare completamente privo di vigore: le membra, seppure poderose, risultano completamente abbandonate e a stento trattenute dai chiodi che bloccano la figura allo strumento del supplizio. Il volto tondeggiante è profilato dalla bruna capigliatura ondulata e dalla barba corta. Sul capo è poggiata la corona di spine, composta da due fastelli intrecciati e puntellata

da chiodi acuminati. I tratti fisionomici sono torniti e delicati: gli archi sopraccigliari, così come gli occhi sono tratteggiati mediante piccoli solchi semicircolari; una tenue colorazione rosea conferisce maggiore rotondità alle gote. Al di sotto della canna nasale allungata e poderosa e del baffo sul prolabio si apre la piccola fessura della bocca. Rivoli di sangue solcano il viso del Cristo. La sua testa, così come la parte superiore del torace, si sporge verso il basso in un movimento che accentua la 'stiratura' delle braccia arpionate al legno. Sul busto è ormai impossibile discernere le anatomie incise, celate al di sotto di strati di tela, gesso e della verniciatura lucida: allo stato attuale è possibile solamente intuire il tracciato dei muscoli pettorali o l'aggetto del ventre rigonfio. Il *linteum* avvolge il corpo del Redentore, accarezzandogli la parte superiore delle gambe e terminando all'altezza delle ginocchia: la stoffa si ammassa a ridosso della sporgenza addominale per poi cadere liscia e incresparsi solamente in prossimità della zona inguinale (su cui si formano panneggi lineari disposti in maniera da formare una sorta di triangolo). Sull'orlo il tessuto è decorato con due finissime linee parallele. Gli arti inferiori, leggermente piegati all'altezza delle rotule, cadono mollemente verso il basso fino a essere bloccati dall'unico perno che inchioda i piedi l'uno sull'altro; quello destro, avanzato rispetto al sinistro, è connotato dalla innaturale slogatura dettata dalla torsione della caviglia.

Nella scheda OA compilata da F. De Bonis nel 1983 veniva proposta una datazione del manufatto alla prima metà del XIV secolo; la critica locale, invece, ne anticipa l'esecuzione nel periodo a cavallo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, p. 68; Carrassi 2020, p. 82). Rispetto ai confronti proposti in passato da M.S. Calò Mariani, il simulacro risulta particolarmente affine ad alcune sculture della penisola sorrentina, da ultimo indagate da P. Leone de Castris (2018b, pp. 117-127): si pensi, in particolar modo, a quella del Duomo di Sorrento e a quella della chiesa dell'Annunziata di Vico Equense, che lo studioso data al secondo quarto del XIV secolo (si ricordi che R. Causa nel 1950 le considerava 'più tarde' rispetto al "*primo-Trecento*" e che S. D'Ovidio nel 2013 le posticipa alla seconda metà del secolo; Causa 1950e; D'Ovidio 2013, p. 79; Leone de Castris 2018b, pp. 116-124, in part. p. 121). Sebbene ingentilito dalle superfetazioni di epoca moderna, che non ne consentono una lettura corretta, questo manufatto condivide con i casi citati la medesima sporgenza di testa e parte alta del torace verso il basso, il rigonfiamento del ventre, la leggera flessione delle gambe, la resa del perizoma solcato appena dalle incisioni dei panneggi, la slogatura all'altezza delle caviglie. Palmari al simulacro di Vico appaiono anche i tratti fisionomici, con sopracciglia e palpebre incise mediante morbidi tratti a mezza-luna e la canna nasale, invece, maggiormente in rilievo e robusta. In virtù di tali peculiarità si ritiene di poter assegnare il Crocifisso di Varano a una maestranza meridionale, attiva nel secondo quarto del XIV secolo.

Tradizioni e folklore

Il Crocifisso di Varano è sentitamente venerato non soltanto dalla comunità locale, ma anche nei paesi circonvicini, in virtù dei numerosi miracoli di cui, secondo la tradizione, è stato protagonista. L'estensione del culto ai comuni del circondario ha determinato alcune contese, come per esempio quella tra Ischitella e Carpino, verificatasi in data 23 aprile 1625 e risoltasi a favore degli Ischitelliani: la diatriba verteva sul fatto che le processioni delle due comunità si incontrarono nella località detta 'del Valico' e che i fedeli di Carpino "*ebbero l'ardire di passare dinanzi a quelli di Ischitella*" (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 74-75).

Relativamente all'aspetto devozionale concernente questa scultura, innanzitutto si riporta la credenza locale, in base a cui la si ritiene un "*vero ritratto del Salvatore*", un'immagine acheropita scolpita da san Luca (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, p. 68). Stando a un'ulteriore tradizione, invece, il simulacro sarebbe stato rinvenuto in una grotta nei pressi della chiesa di Varano,

prospiciente l'omonimo lago oppure vi sarebbe stato murato all'interno durante le scorrerie saracene, al fine si sottrarlo alla profanazione degli infedeli.

La ricorrenza della festività del Crocifisso varanese cade nel giorno del 23 aprile e commemora la fine di un lungo periodo di siccità che la popolazione del luogo stava vivendo nel 1717: la copiosa pioggia che cadde in quella data, difatti, venne interpretata come un prodigio compiuto dall'effige a cui gli abitanti di Ischitella e dei comuni vicini si erano rivolti in preghiera. Da quel momento, ogni volta che si verifica una calamità naturale (soprattutto connessa alla penuria di acqua), ci si rivolge a questo Crocifisso. Quella del 1717, peraltro, non è l'unica volta in cui il miracolo si è verificato, poiché si è ripetuto negli anni 1899 e 1948.

Annualmente, il 23 aprile il manufatto viene condotto in processione dalla chiesa fino al punto denominato 'il Calvario' (una piccola altura che dista una cinquantina di metri dal Santuario) e lì viene esposto alla venerazione dei fedeli. Questa tradizione, in realtà, è stata ripristinata solamente nel 1987: durante il ventennio a partire dal 1967, il Crocifisso era stato traslato nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Ischitella, a causa dell'inagibilità di quella dell'Annunziata di Varano.

In passato, questo rito si svolgeva secondo modalità differenti da quelle attuali e prevedeva una processione in cui la scultura veniva trasportata a piedi scalzi dal luogo di culto sul lago alla chiesa matrice di Ischitella, dove veniva elevata sull'altare maggiore. Si trattava di un percorso lungo ben 12 km, che dal 1987 (anno del ritorno del Crocifisso nella chiesa dell'Annunziata, conseguente alla sua riapertura) si evita di intraprendere per non sottoporre l'opera a "*insidie e incognite*" che la potrebbero ledere in qualche modo (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 55-56; Carrassi 2020, pp. 80-88).

Restauri

Nel corso dei secoli questo Crocifisso è stato sottoposto a numerosi restauri, di cui il primo risale al 1778: di questo intervento resta a testimonianza il testo vergato in rosso sulla porzione tergale della statua, da cui si apprende che il simulacro (che all'epoca risultava particolarmente deteriorato) venne condotto in Napoli. Stando a quanto riporta la storiografia locale, l'esperto dell'epoca lo avvolse completamente in tela di lino e "*trasformò una bella Statua romanico-gotica* [qual era il Crocifisso] *in un'immagine devozionale*" (Cannarozzi 1955, p. 150; Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 55-56).

Nella seconda metà del Novecento il manufatto è stato restaurato ben due volte dal prof. P. Banella, prima nel 1962 e poi nel 1985: nel corso di quest'ultimo intervento, l'esperto ha constatato il quasi totale distacco della "*tela con il colore e la mestica*" dal supporto ligneo e ha messo in opera azioni di consolidamento materico del legno; di "*velinatura*" delle braccia con carta giapponese e paraloide; di stesura di uno strato di silicone impermeabilizzante al di sopra delle velinature; di fissaggio delle braccia mediante un supporto ligneo e l'inserzione di due "*barre in metallo inossidabile*"; di eliminazione dei residui di polvere, cotone e collanti. Inoltre è intervenuto asportando le superfetazioni policrome precedenti e applicando alle superfici resine acriliche, una stuccatura in gesso e uno strato di cera diluita con la trementina. La totalità delle spese (per un ammontare di dieci milioni di lire) è stata sostenuta dalla comunità dei fedeli e della pubblica amministrazione. Le operazioni si sono concluse con il rilascio della nota di collaudo da parte della Soprintendenza ai Beni Culturali e Storici di Bari, compilata il 6 maggio del 1985 e siglata dal dott. R. Mola (Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995, pp. 100, 130-146).

Negli ultimi anni il Crocifisso è stato nuovamente sottoposto a un'ulteriore operazione similare, questa volta eseguita dalla dott.ssa M.E. Lozupone.

Bibliografia specifica

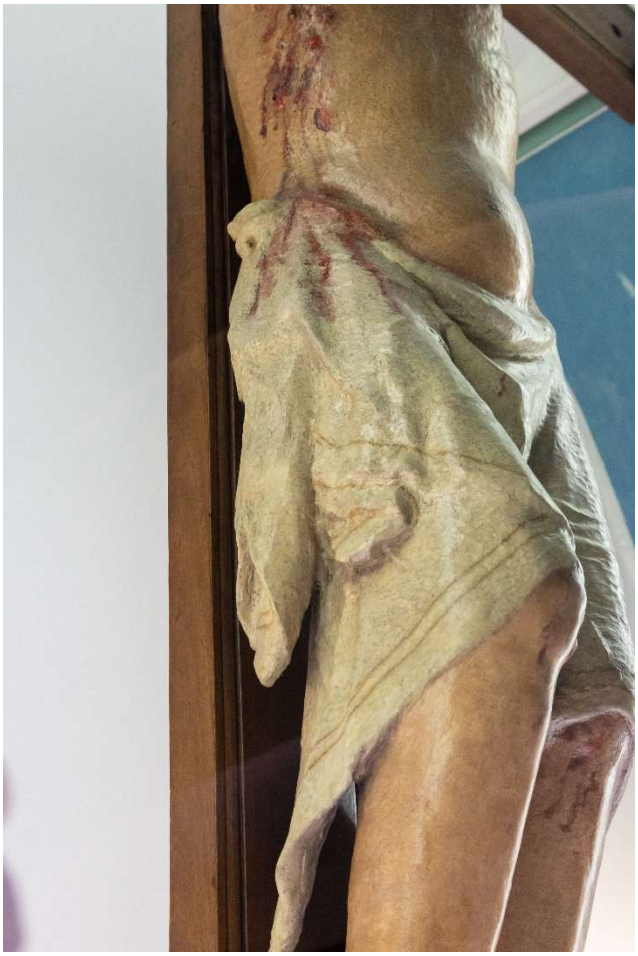
De Donato 1886, p. 23; Cannarozzi 1955, pp. 145-153; Petrucci 1964[2], p. 260 nota 337; Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995; Calò Mariani 1998a, p. 183; Esposito 2001, p. 255; Carrassi 2020; Ventura 2023, p. 43.

Bibliografia generale

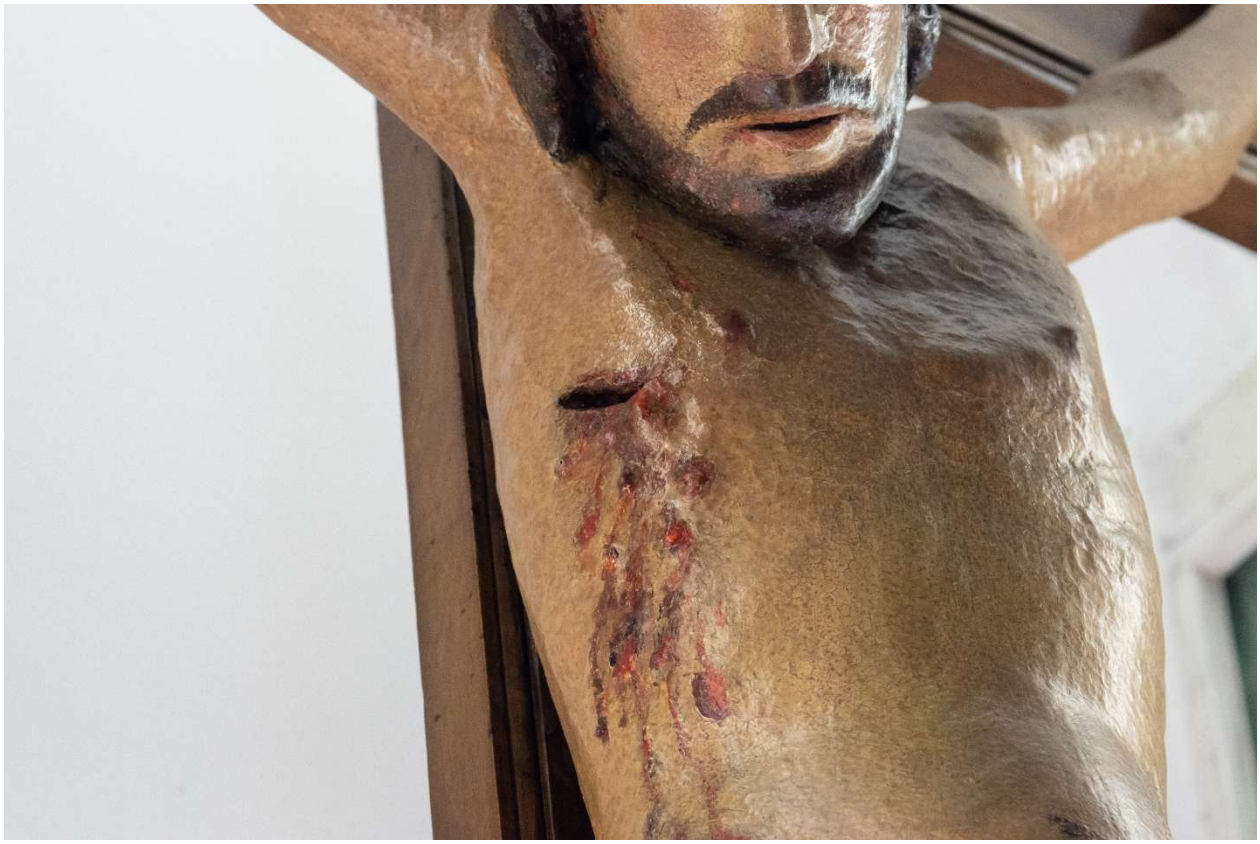
Causa 1950e; D'Ovidio 2013, p. 79; Leone de Castris 2018b, pp. 116-124, in part. p. 121.




INRI









13. Crocifisso
Collocazione: Lecce, Museo Diocesano di Arte Sacra
Provenienza: sconosciuta
Datazione: prima metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

Nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Lecce è esposto un Crocifisso che versa in un precario stato di conservazione, in quanto mutilo delle braccia e dei piedi e, inoltre, privo buona parte della pellicola pittorica. L'impostazione della figura è longilinea e armoniosa. Il capo del Cristo è leggermente inclinato verso destra e ha una forma ovoidale e allungata; la capigliatura è alquanto consunta. La fronte è ampia e spaziosa, gli archi sopraccigliari eseguiti con un intaglio levigato; il loro andamento orizzontale è evidenziato dalla traccia bruna dipinta. Gli occhi sono socchiusi e lo sguardo è rivolto verso il basso. La canna nasale è contenuta nelle dimensioni; sul prolabio sono dipinti i baffi curvilinei che inquadrano la bocca sottile e leggermente divaricata. Il mento è connotato da una corta barba puntuta. La zona del volto ha conservato quasi del tutto la policromia: l'epidermide è resa con una colorazione albina, mentre i capelli, la barba, i baffi e le sopracciglia sono dipinte con una scura tonalità bruna. Sulla fronte, sulle tempie e ai lati della bocca si individuano pennellate rosse, relative ai rivoli di sangue.

La parte superiore del busto è ampiamente corrosa dai fori di sfarfallamento determinati dalla presenza di insetti xilofagi. La zona del costato è descritta con lievi incisioni orizzontali e parallele; sul fianco destro si apre una larga ferita dai contorni netti. Il tronco è segnato all'altezza della vita da una linea orizzontale che divide la zona toracica da quella del basso addome liscio. Il Cristo è privo del perizoma; gli arti inferiori snelli e allungati hanno perso completamente la pellicola pittorica.

Non è possibile appurare se originariamente il simulacro fosse fornito del *linteum* o meno: da un lato i due solchi che delineano le pieghe inguinali potrebbero far supporre a una sua originaria nudità; dall'altro, invece, la consunzione di questa zona lascerebbe ipotizzare una precedente adduzione del drappo in stucco o in tela e una sua successiva asportazione: al riguardo, la critica ritiene che un'operazione similare sia stata eseguita per il Crocifisso della Basilica fiorentina di Santa Maria Novella, realizzato all'inizio del XV secolo da Filippo Brunelleschi: questa scultura, con molta probabilità, era dotata di un drappo in tela sottile, perfettamente aderente alle ben delineate anatomie sottostanti, che emergevano in trasparenza. Non è pertanto peregrina l'ipotesi che anche il Crocifisso leccese in origine fosse munito di un perizoma eseguito in un altro *medium* e sovrapposto alla figura lignea (Bagnoli 1987g; Collareta 1999; Burresi 2000b; Stiberc 2012; Collareta 2016; Parenti 2016; Speranza 2018; da ultimo *Donatello* 2022).

La didascalia che affianca la scultura riporta una generica cronologia al XIV secolo. Le equilibrate e armoniose proporzioni della figura, così come i morbidi contorni, gli sfumati transiti volumetrici che la connotato e la resa pacata e serena della sofferenza sono indizi che orientano verso una sua datazione alla prima metà del XIV secolo: potrebbe forse trattarsi di una riproposizione, a distanza di qualche decennio, del più noto manufatto neretino, che certamente condizionò le maestranze locali.

Bibliografia generale

Bagnoli 1987g; Collareta 1999; Burresi 2000b; Stiberc 2012; Collareta 2016; Parenti 2016; Speranza 2018; da ultimo *Donatello* 2022.









14. Crocifisso

Collocazione: Bitetto, Concattedrale di San Michele Arcangelo (muro d'ambito della navata destra)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore centro-meridionale
Dimensioni: 130x150 cm (axl)
Materiale: legno (forse di ulivo) intagliato, stuccato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00178145, redatta da C. Gelao nel 1977; revisione a cura di G. Caliandro nel 1997; aggiornamento a cura di M. Sforza nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione di questo simulacro ricorre all'interno di un contributo pubblicato nel 1998 da R. Antonacci De Marco, relativo all'analisi toponomastica, documentaria e artistica delle chiese di Bitetto: la studiosa annovera brevemente un "*Cristo in croce con il corpo cinto da un perizoma*", realizzato in legno di ulivo da un "*intagliatore provinciale del XVIII secolo*" e venerato all'interno della cappella del Santissimo Crocifisso (Antonacci De Marco 1998, p. 496). Questa datazione risulta in linea con quella fornita da C. Gelao nella scheda OA del manufatto, compilata l'anno precedente. Nel 2018 il simulacro è solamente citato da P. Leone de Castris nel suo rapido *excursus* sulla produzione statuaria lignea medievale pugliese. A conclusione di questo suo saggio, lo studioso sostiene che nel periodo a cavallo "*tra il regno di Carlo II e* [quello di] *Roberto*" e, soprattutto, tra il primo e il terzo decennio del XIV secolo, in Puglia si sia registrato "*un affiancamento*", seguito da una "*graduale sostituzione dell'egemonia culturale transalpina con quella centro-italica*". Tale ipotesi verrebbe corroborata dalla presenza *in loco* di alcuni manufatti, tra cui l'autore cita anche quelli "*in pratica del tutto ignoti*" della chiesa del Purgatorio di San Vito dei Normanni e della Cattedrale di Bitetto (Leone de Castris 2018a, p. 122). Sebbene, allo stato attuale, la conoscenza e la lettura della prima opera sono rese alquanto difficoltose dall'aspetto moderno con cui si mostra tutt'oggi il manufatto, si ritiene, comunque di poter inserire sia il caso sanvitese che il Crocifisso bitettese nel *corpus* di sculture medievali, che qui si propone, in virtù delle considerazioni che saranno di seguito formulate.

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso, che oggi si ammira sul muro d'ambito della navata destra della *Major Ecclesia* di Bitetto, in passato era collocato all'interno della cappella del Crocifisso, ubicata tra quella intitolata a sant'Onofrio e la scala di accesso al campanile: questo ambiente, precedentemente votato alla Madonna del Soccorso modificò la sua denominazione nel 1644, come si evince da una visita pastorale effettuata in quell'anno (Antonacci De Marco 1998, p. 495). La studiosa R. Antonacci De Marco riporta in maniera alquanto generica alcune informazioni circa lo spostamento di questo simulacro, "*in un primo tempo collocato nella Terrasanta*" e sistemato sull'altare dell'abside sinistra dopo il suo restauro (di cui non è specificato il momento dell'esecuzione; Antonacci De Marco 1998, p. 496).

L'inquadramento cronologico al XVIII secolo risultava effettivamente congruo con l'aspetto posseduto dal manufatto all'epoca della sua prima citazione della fine degli anni Novanta. Come ha messo in luce il recente restauro, quelle sembianze erano, in realtà, il frutto di numerose superfetazioni di età moderna che avevano completamente alterato la conformazione primigenia dell'immagine, tornata parzialmente alla luce solamente in seguito alla loro asportazione.

Successivamente agli interventi di ripristino, difatti, il Crocifisso della Cattedrale di Bitetto palesa peculiarità iconografiche che consentono di inquadrarne l'esecuzione al periodo medievale. La figura si impone saldamente sulla croce (non originaria) con la sua smunta anatomia dalle angolazioni spezzate. Il capo è reclinato sulla destra ed è incorniciato da una folta capigliatura

ondulata di colore rossastro, che si connette con la barba doppiamente puntuta sul mento. Le volumetrie della fisionomia sono poco pronunciate: la fronte è ampia, la canna nasale corta e minuta, gli occhi socchiusi sono rimarcati da tratti dipinti, la bocca è aperta in una impalpabile smorfia di sofferenza ed è visibile l'arcata dentale superiore. La parte alta del torso è tornita e aggettante ed è segnata dalla linea che demarca la muscolatura pettorale aggettante; nella porzione del busto immediatamente sottostante si sviluppa una fitta gabbia toracica, inframmezzata dalla zona dell'addome polilobato. Il ventre rigonfio è inquadrato tra l'arcata diaframmatica e le incisioni delle ossa del bacino. Le braccia sono tese e si nota la sporgenza dell'osso del gomito. Un leggero perizoma dipinto in una chiara tonalità di verde malva accarezza il corpo del Redentore. I panneggi sono appena accennati, mentre risalta maggiormente il drappo di stoffa sovrabbondante che ricade al di sopra del pube. Gli arti inferiori, anch'essi bloccati nella loro tensione, si dispongono parallelamente, seguendo un'angolazione differente da quella del busto.

Il corpo del Crocifisso è interamente disseminato di squarci epidermici campiti con una vivida tonalità di rosso, che enfatizzano in maniera violenta le sofferenze fisiche patite dal Salvatore in croce; componente espressionista che, tuttavia, non è in linea con l'equilibrata e serena disposizione della figura. Tale crasi di elementi contrastanti permette di apparentare il caso di Bitetto a quello della chiesa matrice di Polignano a Mare, che a sua volta, è stato raffrontato dalla critica con quelli abruzzesi della chiesa parrocchiale di Roccamorice, che A. Tomei data a cavallo tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, con i due della chiesa di Sant'Urbano di Bucchianico e con quelli della chiesa del Santissimo Crocifisso di Chieti Scalo, dell'abbazia di San Giovanni Battista di Lucoli, della Basilica di Santa Maria di Collemaggio de L'Aquila, della Basilica di Santa Barbara in Agro di Rieti; TOMEI 2005; CURZI 2005b; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012).

Tali rimandi (che, come si vedrà, sono condivisi anche da un ulteriore Crocifisso pugliese, quello di San Giovanni Rotondo, lievemente più tardo), permettono di corroborare quanto sostenuto nel 2018 da P. Leone de Castris e di inquadrare, dunque, il Crocifisso in esame nell'alveo di una produzione centro-italica eseguita intorno alla metà del XIV secolo, assegnandolo, dunque, a un anonimo intagliatore a cui era nota la manifattura abruzzese realizzata a cavallo tra il Duecento e il Trecento, da cui è ancora influenzato, sebbene a distanza di qualche decennio. Si potrebbe probabilmente immaginare che si tratti di uno degli elementi principali con cui il vescovo Giacomo II Bonocore (1328-1336) dotò la chiesa in occasione della sua 'ri-consacrazione', avvenuta dopo gli ingenti restauri dell'edificio da lui promossi e finanziati, ben testimoniati dalla data di conclusione degli stessi, il 1335, come segnalato nell'epigrafe del portale principale, firmato da *Lillo de Barulo* (BELLI D'ELIA 1998; MIGNOZZI 2013, pp.158-162; BERTELLI 2015, MIGNOZZI 2017, pp. 215-217).

Restauri

L'unico restauro attualmente documentato del Crocifisso è quello eseguito nel 2015 dalla ditta 'Techne Restauri' di M. Massarelli di Botticino Sera, con la collaborazione del 'Cartem Studio' di M. Castellano e P. Massarelli di Modugno, sotto la sorveglianza della Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio per le province di Bari, Barletta-Andria-Trani e Foggia. Nella relazione di restauro, siglata il 12 settembre del 2015, l'opera viene comunque datata al XVIII secolo, sebbene si ammetta l'esistenza di ulteriori strati pittorici sottostanti (celati da una "*spessa stesura di uno strato di vernice* […] *e da ridipinture che appesantiscono in maniera visibile l'intera cromia in modo più o meno esteso*"); inoltre, all'interno del documento non è dichiarata la specie legnosa del manufatto.

Bibliografia specifica

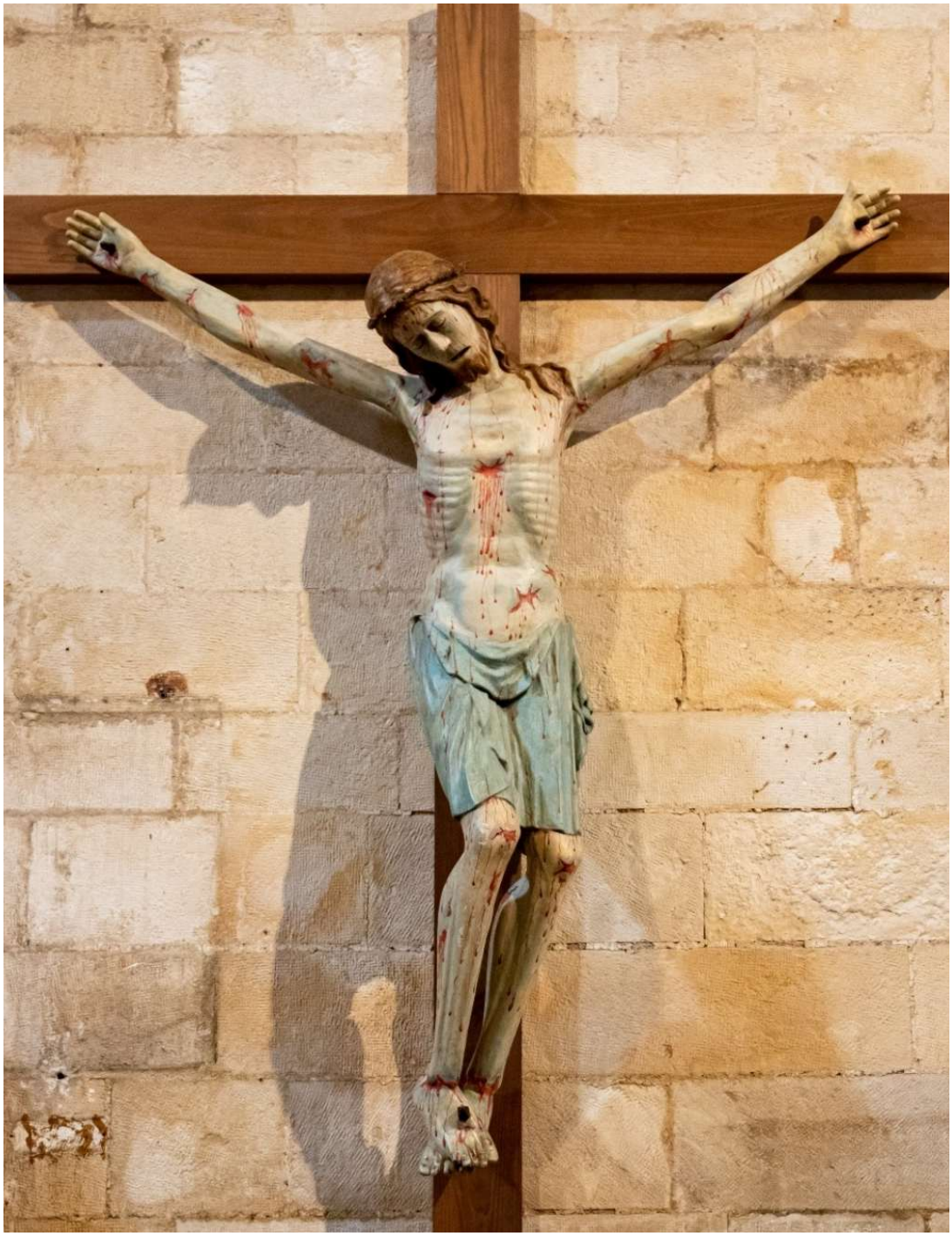
ANTONACCI DE MARCO 1998, p. 496; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 122.

Documenti

Techne Restauri, *Relazione tecnica per la richiesta di autorizzazione all'intervento di restauro e al trasporto della scultura lignea policroma raffigurante un crocifisso e della relativa croce di supporto*, M. Massarelli, Botticino, 12 settembre 2015 (relazione gentilmente trasmessa alla sottoscritta dal Dott. M. Massarelli).

Bibliografia generale

ANTONACCI DE MARCO 1998, p. 495; BELLI D'ELIA 1998; TOMEI 2005; CURZI 2005b; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012; MIGNOZZI 2013, pp.158-162; BERTELLI 2015, MIGNOZZI 2017.













15. Crocifisso
Collocazione: Bari, chiesa di Sant'Anna *seu* Sant'Agostino *seu* Santa Pelagia (*retablo* dell'altare maggiore)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore centro-meridionale
Materiale: legno intagliato, dipinto e verniciato

Storia degli studi

Il Crocifisso della chiesa di Sant'Anna di Bari è inedito nel panorama di studi scientifici sul tema della statuaria lignea di epoca medievale, mentre è stato brevemente menzionato all'interno di alcune pubblicazioni dedicate alla conoscenza della città e del suo patrimonio monumentale e storico-artistico. La prima citazione si rintraccia nel 1982, all'interno del volume a firma di N. Milano su "*Le chiese della diocesi di Bari*": l'autore descrive l'interno dell'edificio di culto, annoverando il "*pregevole altare*" in legno dorato, realizzato nel XVI secolo, nel cui riquadro centrale è collocato l'esemplare in esame che viene datato alla fine del Quattrocento o all'inizio del Cinquecento (Milano 1982, p. 238). Qualche anno più tardi il simulacro torna a essere brevemente citato da G. Barracane e G. Cioffari, che nel 1989 pubblicano "*Le chiese di Bari antica*". In questo volume il Crocifisso viene datato addirittura al XX secolo (Barracane, Cioffari 1989, p. 67). Nel 2005 è N. Lavermicocca a descrivere nuovamente la macchina d'altare barocca del luogo di culto, assegnando la scultura al XVI secolo (Lavermicocca 2005, p. 85).

L'effige lignea, tuttavia, è stata collocata al centro del *retablo* barocco solamente qualche anno prima della pubblicazione del volume di N. Milano (il primo a menzionarla): nella descrizione della struttura fatta da B. Apolloni Ghetti nel 1972, il Crocifisso non è per nulla annoverato e al suo posto figura una "*bella pala*" ritraente la Vergine con il Bambino in Gloria, san Benedetto, santa Monica e sant'Agostino. L'opera è firmata e datata *Andrea Bordons Roman. faciebat A.D. 1624* (Apollonj Ghetti 1972, p. 223). Dieci anni dopo, nel testo di N. Milano lo stesso dipinto si trova nella terza arcata del fianco destro della medesima chiesa di Sant'Anna (Milano 1982, pp. 237-238; *Le tele* 1998, p. 43). In virtù di tali informazioni, non è possibile appurare con certezza se questo Crocifisso fosse già pertinente alla chiesa anche prima della sua esibizione sull'altare maggiore, avvenuta tra il 1972 e il 1982. Al riguardo, nelle "*Vite*" di G. Vasari si rintraccia la menzione della chiesa di Sant'Anna di Bari – annoverata ancora con l'intitolazione a Sant'Agostino – in cui Gentile da Fabriano (1370-1427) realizzò un "*crucifisso d'intornato nel legno con tre meze figure bellissime, che sono sopra la porta del coro*" (Vasari 1896, p. 2); notizia, questa, ripresa anche da G. Petroni nel suo volume sulla "*Storia di Bari*" edito nel 1858 (Petroni 1858, p. 395; Lavermicocca 2005, p. 85).

Come si vedrà di seguito, la scultura in esame si ritiene antecedente al periodo di attività dell'artista marchigiano, perciò questa informazione circa l'attività in Bari di Gentile da Fabriano, seppur preziosa per la storia artistica della città, non è d'ausilio nel ricostruire, invece, la storia di questo manufatto.

Storia e analisi del manufatto

La mancata menzione del Crocifisso ligneo nella descrizione dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Anna all'interno della documentazione dell'ICCD conferma quanto appreso dalla storiografia locale.

Questa scultura si presenta attualmente interamente rivestita da uno strato di vernice bruna e lucida che, insieme con le modificazioni plastiche e cromatiche addotte sul volto indorato del Redentore, ne alterano la corretta lettura. A un'osservazione più attenta, si individuano peculiarità che consentono di allontanare cronologicamente quest'effige dall'epoca moderna in cui, con molta probabilità, sono state eseguite le superfetazioni, anticipandola invece all'età dell'Evo Medio: ci si

riferisce, in particolare, alla rigida impostazione della figura, alla sua muscolatura 'stirata' (soprattutto quella di arti superiori e inferiori), alla compatta e geometrica massa volumetrica del torso, con la muscolatura pettorale pronunciata e la gabbia toracica segnata dai solchi orizzontali delle coste, alla netta linea orizzontale dell'arcata diaframmatica che divide in due la figura all'altezza della vita, al ventre leggermente rigonfio, all'andamento parallelo delle gambe piegate in corrispondenza delle ginocchia e all'innaturale angolazione del piede destro inchiodato sul sinistro. Altri dettagli, quali per esempio la corposa corona di spine intrecciata e scolpita insieme alla capigliatura ondulata o la conformazione del perizoma con l'elemento della stoffa sovrabbondante a ridosso del basso ventre, le lievi pieghe a gola sul fianco destro e l'accumulo di tessuto sul lato sinistro, permettono di ascrivere questa attestazione all'interno del più ampio gruppo di opere pugliesi che esibiscono un sereno ed equilibrato atteggiamento del Figlio di Dio in croce, accostato a una schematizzazione della sua figura. I riferimenti corrono al simulacro della Matrice di Polignano a Mare, la più antica attestazione di questo novero, e soprattutto ai casi della chiesa di San Leonardo Abate di San Giovanni Rotondo, della Cattedrale di Bitetto e, in ultimo, della cripta della Cattedrale di Bitonto. Nello specifico, il dettaglio dell'alta corona composta da due spessi cordoni intrecciati tra loro e scolpita in un unico blocco insieme al capo del Cristo accomuna il caso in esame a quello bitontino, da cui, tuttavia, differisce per l'impostazione delle gambe; la resa del *linteum* sottile e aderente alla figura, invece, è prossima a quella del simulacro di Bitetto.

Come già ricordato, questi manufatti sono stati apparentati alla produzione abruzzese realizzata a partire dalla fine del XIII secolo ed entro la metà del successivo: si allude, soprattutto, ai casi di Roccamorice e di Bucchianico (CURZI 2005b; TOMEI 2005; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012), a cui le immagini pugliesi sembrano essere state ispirate, tuttavia con una tendenza retrospettiva in virtù della loro datazione alla metà del Trecento; inquadramento cronologico che si ritiene valido anche per il simulacro in esame, che similmente ai restanti annoverati si assegna a un'anonima maestranza centro-meridionale attiva sul versante adriatico del sud della penisola.

Bibliografia specifica

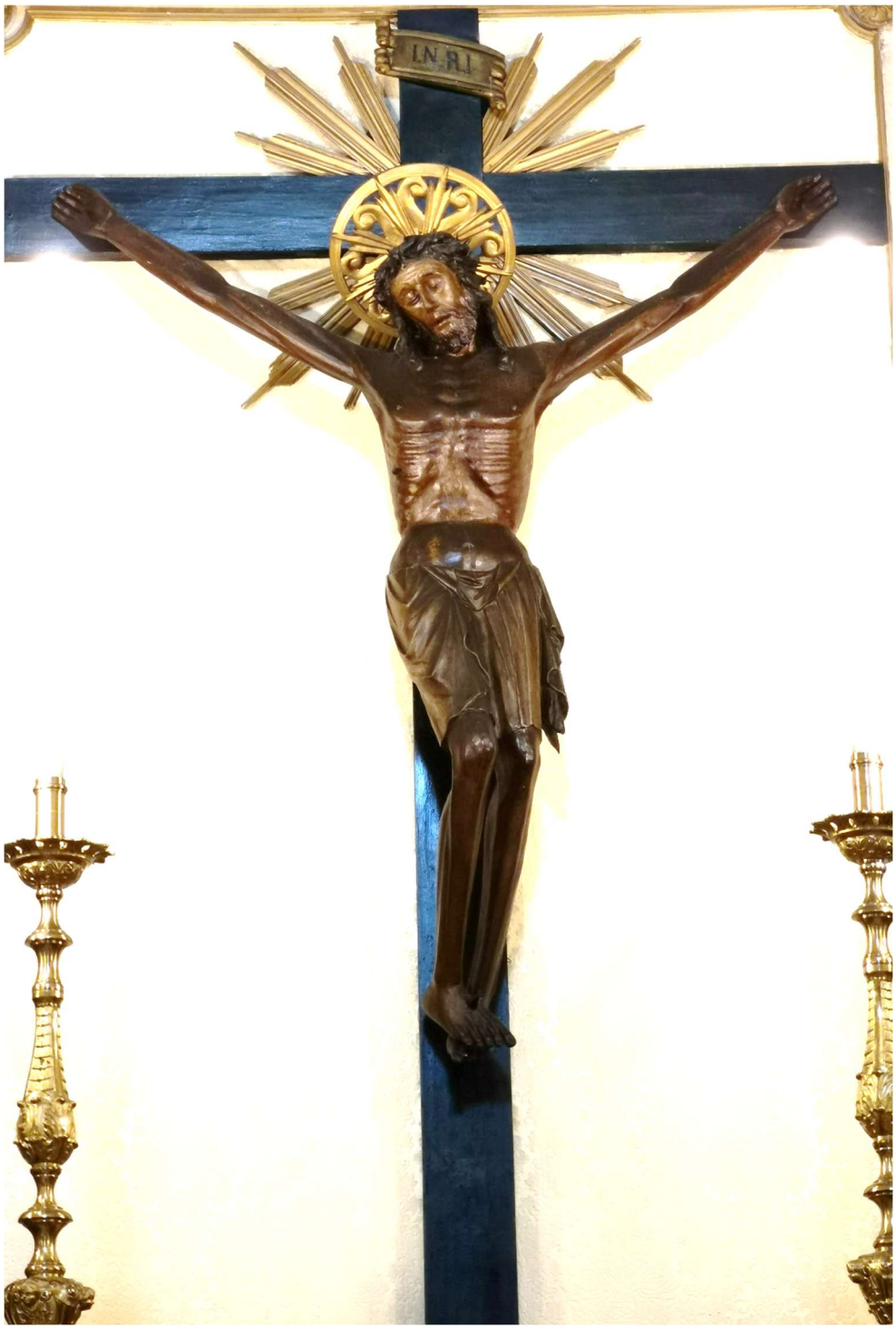
MILANO 1982, pp. 237-238; BARRACANE, CIOFFARI 1989, p. 67; LAVERMICOCCA 2005, p. 85.

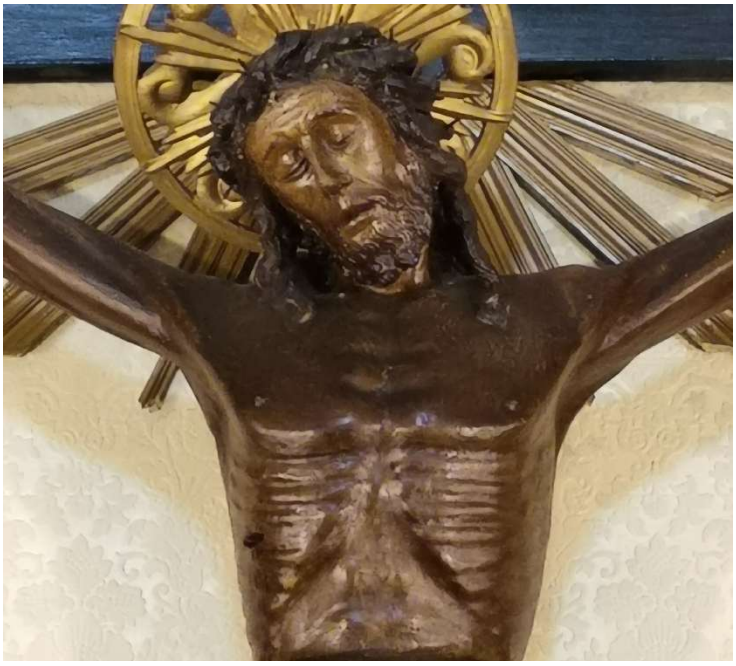
Documenti

ICCD, scheda n. 10988 , Comune Bari, Provincia Bari, Regione Puglia, *Mod. n. 40 (Antichità e Belle Arti)*, armadio 1, busta 40, cartellina 1, chiesa di Sant'Anna, s.d.

Bibliografia generale

PETRONI 1858, p. 395; VASARI 1896, p. 2; APOLLONJ GHETTI 1972, p. 223; *Le tele* 1998, p. 43; CURZI 2005b; TOMEI 2005; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012.


I.N.R.I





16. Crocifisso
Collocazione: Foggia, chiesa di Gesù e Maria (sagrestia)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

In uno degli ambienti della sagrestia della chiesa foggiana di Gesù e Maria si conserva un Crocifisso che chi scrive ha potuto visionare solamente tramite una rapida successione di fotografie mostrate (ma non fornite) dal parroco del luogo di culto, don Roberto Nesta. Al momento del sopralluogo, effettuato in data 23 giugno 2024, il manufatto risultava in restauro presso la ditta M.E. Lozupone di Poggio Imperiale.

Pur non avendo trovato notizie storiche su questo simulacro e non avendo ottenuto, allo stato attuale, l'autorizzazione alla pubblicazione del materiale documentario e fotografico, si è deciso di procedere comunque, in tale sede, con una sua pur breve descrizione.

Il Crocifisso si staglia con la sua esile mole sofferente al di sopra della croce. Il suo capo è reclinato sulla spalla destra ed è attorniato da una corta capigliatura (forse, in passato, celata al di sotto di una parrucca posticcia). Il volto del Cristo è contratto in una smorfia di dolore: gli occhi sono chiusi, la canna nasale è sottile e allungata, la bocca dischiusa in un ghigno; la barba, leggermente rasata si connette con i capelli e culmina sul mento leggermente puntuto. Le braccia della figura sono tese e la loro anatomia è parzialmente descritta: in particolar modo, si noti la lieve sporgenza dell'osso del gomito. Il tronco del simulacro è snello e allungato: non si scorgono evidenti contrasti volumetrici tra la muscolatura pettorale, appena aggettante, e l'addome liscio e solcato dalla superficiale incisione dell'arcata diaframmatica. In prossimità della vita, il tronco si restringe lievemente, mentre le ossa del bacino e la zona del pube sono celati al di sotto di un candido perizoma: questo copre la parte superiore delle gambe del Cristo, arrestandosi poco al di sopra dell'altezza delle ginocchia; è annodato sul fianco destro e i panneggi appaiono increspati. Parte della stoffa si dispiega nella porzione tergale della figura, cadendo verticalmente verso il basso quasi fino alle caviglie del *Vir dolorum*. Le esili gambe, leggermente piegate, si incrociano all'altezza dei piedi, inchiodati l'uno sull'altro; i dorsi di questi ultimi sono ampi, in modo da rendere palese la dolorosa tensione di muscoli e tendini.

In virtù della sua conformazione longilinea e affusolata il Crocifisso in esame potrebbe essere apparentato con quello esposto presso il Museo Diocesano di Lecce, datato alla prima metà del XIV secolo; altre somiglianze si possono individuare con il simulacro dell'antisagrestia della Cattedrale di Monopoli, circoscritto tra gli anni Quaranta e Sessanta del XIV secolo e assegnato a una maestranza influenzata dalle sperimentazioni più tarde sul tema del *Crucifixus dolorosus*. Sulla base di tali considerazioni, si è propensi a ritenere il caso in esame un prodotto di una bottega meridionale, attiva intorno alla metà del XIV secolo.

Restauri

Come precedentemente ricordato, nel giugno del 2024 il Crocifisso era in restauro. Non è noto se tale intervento sia stato ad oggi concluso.

Bibliografia generale

FORTE 1981, pp. 39-48; DI GIOIA 1984, pp. 209-307; NOBILI MAESA, MASULLO FUIANO 2007; VILLANI 2011; AMATO 2012, *passim* e, in particolare, pp. 126-127.

17. Crocifisso
Collocazione: Monopoli, Basilica Cattedrale di Santa Maria della Madia (antisagrestia)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

Se non fosse stato per l'interessamento di P. Leone de Castris, che nel 2018 ha brevemente esaminato questa scultura in un suo *excursus* sulla produzione lignea pugliese, quest'opera sarebbe ancora del tutto inedita (LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 121). Fatta eccezione per le successive menzioni del caso che si rintracciano nei contributi della scrivente (VENTURA 2022a, pp. 380-381; EADEM 2023, p. 44), questo Crocifisso, attualmente esposto in posizione elevata su una delle pareti dell'anti-sagrestia della Cattedrale di Monopoli, non è annoverato neppure all'interno delle guide turistiche cittadine e negli studi pubblicati, nei decenni precedenti, da eminenti appassionati di cultura locale.

Storia e analisi del manufatto

Il simulacro è caratterizzato da una rigida impostazione della figura e da proporzioni anatomiche non perfettamente corrette; nonostante ciò esibisce alcuni elementi di espressionistica sofferenza che risultano di ausilio nella sua indagine. Il volto, dall'aspetto 'pressato', è bloccato in una smorfia di dolore. Non si notano evidenti contrasti volumetrici, così come invero limitati sono i solchi incisi che modellano la sua fisionomia. Al di sotto della fronte bassa si individuano due corposi archi sopraccigliari dalla curvatura semicircolare, dipinti in una scura tonalità di bruno; questi inquadrano i profili allungati dei bulbi oculari, dipinti in bianco, contornati in nero e con le pupille dilatate che, tuttavia, guardano in due direzioni differenti. Quello che cattura l'attenzione dei riguardanti è la bocca semi-aperta, dai bordi frastagliati, da cui emergono le due arcate dentali e si intravede con difficoltà la lingua. La capigliatura lievemente ricciuta si dispone rigidamente sulla fronte, segnandola orizzontalmente, prosegue dietro le grandi orecchie e poi si connette in basso con la corta barba doppiamente puntuta sul mento. Al centro della fronte, sulla canna nasale e sulla guancia sinistra si scorgono in maniera più evidente tracce di rosso, che simulano rivoli di sangue. Le membra del collo sono attraversate da rigidi solchi lineari che descrivono la fascicolazione muscolare, in parte visibile anche sugli arti superiori; questi si concludono con le grandi mani imperniate al legno mediante grossi chiodi in ferro. Il busto è poco modellato, sebbene nella zona superiore emergano nettamente le ossa delle clavicole; le coste sono segnate da solchi poco profondi e si dispongono 'a ogiva' attorno alla zona dell'addome, liscio e rigonfio. L'intero torace è costellato di macchie circolari di colore rosso, che simulano piaghe sanguinolente. La ferita si apre lateralmente sul fianco destro ed è evidenziata da un'ulteriore colata rubea.

Il Crocifisso indossa un corto perizoma, doppiamente annodato sui fianchi e cordonato nella parte superiore. Dai grovigli di stoffa laterali si dipartono rigide pieghe verticali che cadono a piombo verso il basso, mentre nella zona centrale la stoffa è attraversata da geometriche pieghe a 'V'. Gli arti inferiori, inchiodati l'uno sull'altro, sono leggermente piegati all'altezza delle ginocchia e puntellati, come il busto, da macchie di colore rosso. Osservando la scultura lateralmente ci si rende conto dell'assenza di volumetria che caratterizza il corpo centrale del blocco ligneo, perfettamente aderente alla croce.

Stilisticamente, pur palesando numerose 'imperfezioni' dal punto di vista anatomico e plastico – con molta probabilità frutto dell'incertezza esecutiva dell'anonimo intagliatore – è comunque possibile comprendere quali possano essere i modelli 'aulici' di riferimento per questo

simulacro. Innanzitutto il Crocifisso palesa una resa espressionista della sofferenza, individuabile soprattutto nella smorfia di dolore che traspare dalla sua bocca semi-aperta, che consente un suo inquadramento nell'ambito delle sperimentazioni locali sul tema del *Crucifixus dolorosus.* La rigidità complessiva della figura, così come la geometricità dei solchi che incidono coste e pieghe del panneggio, orientano l'indagine verso quella schematizzazione delle anatomie che si avvia a partire dal secondo quarto del XIV secolo, dunque, successivamente rispetto all'*apogée* di inizio Trecento della sopraccitata tipologia iconografica 'dolorosa'.

Un primo esemplare con cui è possibile confrontare il caso monopolitano in esame è quello della chiesa di Santa Maria del Carmine di Napoli, che non a caso si data alla metà del secolo (BOLOGNA 1950n; D'OVIDIO 2013, pp. 228-235). Sin dai primi studi scientifici su quest'opera era stato messo in luce il suo assoluto isolamento rispetto al *corpus* della produzione lignea medievale partenopea e, soprattutto, il suo "*tono di deformazione aggressiva e violenta*", nonché "*le sue rigide definizioni plastiche, a masse cubiche*" (BOLOGNA 1950n, p. 100). Nella difficoltà di individuare validi confronti, l'attestazione napoletana era stata paragonata con le opere più note afferenti alla già annoverata casistica 'dolorosa', quali il Cristo di Perpignan e quello di Medina del Campo, pur ammettendo il suo configurarsi come una "*elaborazione*" tardo-trecentesca di questa iconografia (BOLOGNA 1950n, p. 100).

Ai fini della presente indagine, è interessante evidenziare due elementi che accomunano il caso monopolitano a quello campano (oltre al confronto puramente figurativo): si tratta *in primis* della peculiarità delle chiazze circolari rubee, che simulano le "*piaghette sfioccate di sangue*", e, secondariamente l'utilizzo devozionale di una "*parrucca in stoppa*" (D'OVIDIO 2013, p. 234), adoperata per il Crocifisso del Carmine e, con molta probabilità, anche per il caso della Cattedrale di Monopoli. Una conferma, in tal senso, deriverebbe dall'osservazione di un secondo simulacro, quest'ultimo conservato nella sagrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi di Monopoli, quasi del tutto sovrapponibile a quello in esame (eccezion fatta per una resa lievemente diversa del perizoma).

In virtù di tali considerazioni, è possibile supporre che anche il Crocifisso della Cattedrale di Monopoli dovette essere provvisto in passato di una parrucca, così come è attestato un utilizzo di questo accessorio anche in altri simulacri 'dolorosi': si pensi, a titolo di esempio, a quello della Cattedrale di San Panfilo di Sulmona, il cui corpo, peraltro, è contrassegnato dalla medesima puntinatura rossa. Quest'ultima cifra iconografica connota anche i casi più noti afferenti a questa tipologia iconografica, inquadrati cronologicamente tra gli ultimi anni del XIII secolo e le prime due decadi del successivo: si pensi, senza pretesa di esaustività, ai Crocifissi delle chiese di Santa Maria Novella di Firenze, di San Domenico di Orvieto, di Santa Maria Maddalena di Genova (e del Museo di Sant'Agostino della stessa città), di San Bartolomeo Apostolo di Fossò, di San Giorgio dei Teutonici di Pisa, di San Francesco d'Assisi di Oristano, della basilica di Santa Margherita di Cortona, per non parlare dei numerosi casi renani a partire da quello della chiesa di *Sankt-Maria im Kapitol* di Colonia e i simulacri a questo apparentati da G. de Francovich (delle chiese di *Sankt-Severin* e di *Santk-George*, dell'*Allerheilighenkapelle*, dell'*Ursulinenkirche* e dello *Schnütghen Museum* di Colonia, di Andernach, del *Provinzalmuseum* di Bonn; DE FRANCOVICH 1938b; VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976; FRANCO MATA 1984; IDEM 1989; *Crocifissi dolorosi* 1996; BARACCHINI 1999; *Sacre Passioni* 2000; HOFFMAN 2000; JUBAL, POISSON 2001; MAETZKE 2002b; KALINA 2003; *La sacra selva* 2004; CERVINI 2006; HOFFMAN 2006; PALA 2010a; DIDIER 2012; CERDÀ GARRIGA 2014; RAUCHER 2015; SARI 2016; MALLET 2018; LUNGHI 2018; IDEM 2022).

Tutti questi Crocifissi, in virtù della "*diffusa ulcerazione della pelle*", rientrano nel novero cosiddetto delle *Pestkreuze* – croci della peste – attestate con particolare frequenza nei contesti religiosi e monastici transalpini tedeschi e diffusisi anche in Italia poiché particolarmente care alla regola domenicana (LUNGHI 2021, p. 113). A Monopoli una chiesa e un convento intitolati al santo di

Guzmán sono attestati già a partire dagli anni Settanta del XIII secolo (MUCIACCIA 1985; PIRRELLI 2009, pp. 79-81; *La chiesa di San Domenico a Monopoli* 2022), pertanto, non è irragionevole immaginare che la presenza di questa attestazione (e della sua 'gemella') in città fosse dovuta all'azione predicativa di quest'Ordine.

Tornando ai possibili confronti, il Crocifisso monopolitano risulta similare a un ulteriore manufatto – anch'esso pertinente a un tempio domenicano – ossia quello della chiesa eponima di Trapani: somiglianze si riscontrano nella resa dei tratti fisionomici del volto e del panneggio doppiamente annodato sui fianchi e caratterizzato da pieghe a 'V' nella zona inguinale, nonché nell'antica presenza di ciocche vere o in corda che, un tempo, connotavano anche questo esemplare (SCUDERI 1978, p. 37; IDEM 1997, pp. 33-35; ABBATE 1998, p. 122; BUTTÀ 2003, pp. 28-29 note 5, 30; TRAVAGLIATO 2009, p. 31; ROMANO 2009; RUSSO 2020). La peculiarità della fascia cordonata della stoffa, invece, si rintraccia in maniera del tutto similare in un affresco della chiesa di San Biagio di Rapolla in Basilicata, raffigurante per l'appunto una scena di Crocifissione e datato dalla critica all'ultimo quarto del XIV secolo. Relativamente ai tratti fisionomici, in ultimo, ulteriori affinità si individuano nel simulacro della chiesa *de la Mare de Déu dels Àngels de* Llívia. Non è un caso se il rapporto con la corrente cultura iberica fosse stato già segnalato da F. Bologna nel 1950 nell'esame del Cristo del Carmine di Napoli e palesato, secondo l'autore "*dalla massiccia squadratura* [di quella] *figura*" (BOLOGNA 1950n).

Sulla base di tali considerazioni, è possibile datare il Crocifisso della Cattedrale di Monopoli (insieme al suo 'gemello' nella sagrestia della chiesa francescana cittadina) intorno alla metà del XIV secolo e assegnarlo a una maestranza locale non particolarmente esperta nell'intaglio, ma attenta nel recepire gli influssi delle correnti maggiormente espressioniste delle più tarde sperimentazioni della tipologia del *Christus dolorosus*.

Bibliografia specifica

LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 121; VENTURA 2022a, pp. 380-381; EADEM 2023, p. 44.

Bibliografia generale

DE FRANCOVICH 1938b; BOLOGNA 1950n; VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976; SCUDERI 1978, p. 37; FRANCO MATA 1984; MUCIACCIA 1985; FRNACO MATA 1989; *Crocifissi dolorosi* 1996; SCUDERI 1997, pp. 33-35; ABBATE 1998, p. 122; BARACCHINI 1999; *Sacre Passioni* 2000; HOFFMAN 2000; JUBAL, POISSON 2001; MAETZKE 2002b; BUTTÀ 2003, pp. 28-29 note 5, 30; KALINA 2003; *La sacra selva* 2004; HOFFMAN 2006; CERVINI 2006; PIRRELLI 2009, pp. 79-81; TRAVAGLIATO 2009, p. 31; ROMANO 2009; PALA 2010a; DIDIER 2012; D'OVIDIO 2013, pp. 228-235; CERDÀ GARRIGA 2014; RAUCHER 2015; SARI 2016; MALLET 2018; GANDOLFO 2019; RUSSO 2020; LUNGHI 2021, p. 113; IDEM 2022; *La chiesa di San Domenico a Monopoli* 2022.











18. Crocifisso
Collocazione: Monopoli, chiesa di San Francesco d'Assisi (sagrestia)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato, dipinto e verniciato

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso custodito all'interno della sagrestia della chiesa monopolitana di San Francesco d'Assisi risulta quasi del tutto sovrapponibile a quello della *Major Ecclesia* cittadina, eccezion fatta per le pesanti sovradipinture con vernici lucide che lo ricoprono integralmente e che ne nascondono l'aspetto originario.

Il Figlio di Dio si impone rigidamente sulla croce ed è connotato da proporzioni non perfettamente corrette, che gli conferiscono un aspetto 'tozzo' e compatto. La sua espressione è contratta in un ghigno di dolore. Il volto è caratterizzato dalle due corpose arcate sopraccigliari dalla curvatura semicircolare e dai sottili occhi allungati e appena dischiusi. La canna nasale è sottile e affusolata, le labbra, invece, sono leggermente divaricate, così da rendere visibili le arcate dentali. La capigliatura profila totalmente il viso del Cristo, connettendosi in basso con la barba ricciuta; questa è sormontata da una parrucca in cartapesta e stoffa, dipinta in scure tonalità di blu e grigio (grazie ad alcune lacune si notano le lettere stampate delle pagine adoperate per la sua realizzazione) e pendente seguendo l'inclinazione della testa sulla spalla destra. La muscolatura del collo è 'stirata' e una profonda incisione a 'V' descrive le clavicole. La tornitura delle braccia è ben definita, soprattutto per quanto riguarda la resa dei tendini e delle venature. La gabbia toracica espansa è bloccata nel movimento inspiratorio e le incisioni delle coste sono ben evidenti: queste si dispongono 'a ogiva' attorno alla zona dell'addome, leggermente rigonfio. Osservando da vicino il manufatto e illuminandolo con una luce radente si individuano con difficoltà le macchie circolari che simulano le piaghe sull'epidermide (similmente presenti sul Crocifisso della Cattedrale di Monopoli); se queste allo stato attuale sono celate al di sotto della verniciatura, solamente grazie alla scrostatura delle lacche, inoltre, si può ravvisare, in pochi punti della scultura, la presenza della policromia originaria.

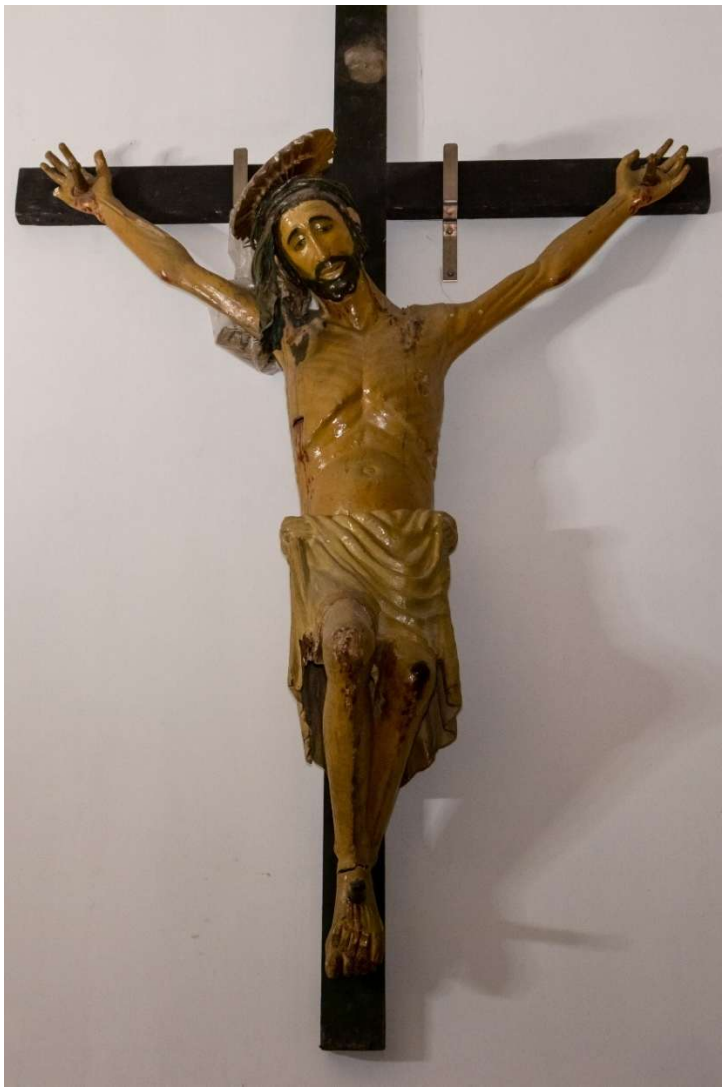
Il Cristo Crocifisso indossa un perizoma, doppiamente annodato sui fianchi e caratterizzato da un esubero di stoffa che si ripiega al di sopra della zona inguinale, formando rigidi panneggi a gola. Il drappo risulta più lungo nella zona tergale della scultura, ove cade a piombo verso il basso. Gli arti inferiori sono piegati all'altezza delle ginocchia e inchiodati l'uno sull'altro.

Sulla base dell'analisi qui proposta e del confronto, dichiarato in apertura, con il Crocifisso dell'antisagrestia della Cattedrale di Monopoli, è possibile ascrivere le due opere a un medesimo *magister* attivo intorno alla metà del XIV secolo e proficuamente influenzato dalle sperimentazioni più espressioniste sul tema del *Crucifixus dolorosus* (DE FRANCOVICH 1938b; BOLOGNA 1950n; VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976; SCUDERI 1978, p. 37; FRANCO MATA 1984; MUCIACCIA 1985; FRNACO MATA 1989; *Crocifissi dolorosi* 1996; SCUDERI 1997, pp. 33-35; ABBATE 1998, p. 122; BARACCHINI 1999; *Sacre Passioni* 2000; HOFFMAN 2000; JUBAL, POISSON 2001; MAETZKE 2002b; BUTTÀ 2003, pp. 28-29 note 5, 30; KALINA 2003; *La sacra selva* 2004; HOFFMAN 2006; CERVINI 2006; PIRRELLI 2009, pp. 79-81; TRAVAGLIATO 2009, p. 31; ROMANO 2009; PALA 2010a; DIDIER 2012; D'OVIDIO 2013, pp. 228-235; CERDÀ GARRIGA 2014; RAUCHER 2015; MALLET 2018; GANDOLFO 2019; RUSSO 2020; LUNGHI 2021, p. 113; IDEM 2022; *La chiesa di San Domenico a Monopoli* 2022). Al di là delle poderose alterazioni cromatiche con cui oggi questo oggetto si palesa ai pochi fedeli che possono accedere all'ambiente ecclesiastico e delle lievissime differenze nella resa del panneggio, questo appare, come anticipato, del tutto sovrapponibile a quello della principale chiesa cittadina. La

conformazione del suo capo, caratterizzato dalla parrucca consente, inoltre, di corroborare l'idea che anche il manufatto in Cattedrale, in passato, fosse provvisto di questo elemento.

Bibliografia generale

DE FRANCOVICH 1938b; BOLOGNA 1950n; VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976; SCUDERI 1978, p. 37; FRANCO MATA 1984; MUCIACCIA 1985; FRNACO MATA 1989; *Crocifissi dolorosi* 1996; SCUDERI 1997, pp. 33-35; ABBATE 1998, p. 122; BARACCHINI 1999; *Sacre Passioni* 2000; HOFFMAN 2000; JUBAL, POISSON 2001; MAETZKE 2002b; BUTTÀ 2003, pp. 28-29 note 5, 30; KALINA 2003; *La sacra selva* 2004; HOFFMAN 2006; CERVINI 2006; PIRRELLI 2009, pp. 79-81; TRAVAGLIATO 2009, p. 31; ROMANO 2009; PALA 2010a; DIDIER 2012; D'OVIDIO 2013, pp. 228-235; CERDÀ GARRIGA 2014; RAUCHER 2015; MALLET 2018; GANDOLFO 2019; RUSSO 2020; LUNGHI 2021, p. 113; IDEM 2022; *La chiesa di San Domenico a Monopoli* 2022.









19. Crocifisso
Collocazione: Monopoli, chiesa di Santa Teresa d'Avila (zona presbiteriale)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale (in linea con la temperie tosco-campana)
Dimensioni: 160x130 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00042526, redatta da A. D'Alessandro nel 1989; revisione a cura di G. Caliandro nel 1998; aggiornamento a cura di N. Schena nel 2006

Storia degli studi

Le scarse notizie su questo Crocifisso si rintracciano in alcune pubblicazioni a cura di storici locali. Nel 1989 G. Campanelli menziona l'opera come "*la reliquia più preziosa*" della chiesa di Santa Teresa d'Avila di Monopoli; l'autore data l'esemplare tra il XV e il XVI secolo e lo ricorda come il "*Crocifisso di S. Salvatore*" (CAMPANELLI 1989, p. 99); non è chiaro se, in tal modo, egli abbia voluto alludere alla provenienza dell'effige lignea da questo altro luogo di culto cittadino: i documenti relativi a quest'ultimo, così come gli studi dedicatigli, non fanno chiarezza sulla questione (da ultimo si veda PIRRELLI, AVERSA 2024). Sulla scorta di G. Campanelli, qualche anno più tardi G. Pepe sostiene, senza addurre ulteriore documentazione comprovante, che da questa seconda chiesa siano stati trasportati in quella di Santa Teresa la tela raffigurante la Cena di Emmaus e il Crocifisso in esame (che data anch'egli tra il XV e il XVI secolo; PEPE 1996, p. 49). Più di recente il simulacro è stato inserito dalla scrivente in un contributo pubblicato nel 2023, preliminare al presente *corpus* (VENTURA 2023, p. 44).

Storia e analisi del manufatto

L'elegante figura del Cristo domina con leggera sinuosità la croce (non originaria) a cui è inchiodata: il corpo è attraversato da una lieve curvatura, una sorta di *hanchement* che ben si coniuga con la sua impostazione longilinea. Il volto a forma di mandorla è connotato da tratti sottili e ben proporzionati. L'ampia fronte liscia e spaziosa è conclusa superiormente dalla capigliatura che si dispone con ciocche appena ritorte ai lati del viso, ricadendo sulla schiena e sulla spalla destra. Le volumetrie dei tratti fisionomici sono accennate; i piccoli occhi chiusi sono segnati solamente da una linea dipinta in bruno. La canna nasale stretta e allungata conferisce verticalismo al viso (ulteriormente accentuato dalla lunga barba che straborda oltre il mento e culmina sul petto in maniera puntuta). Un piccolo solco orizzontale simula l'apertura della bocca, di cui non si distinguono i contorni. Sulle spalle si notano le tracce dipinte delle ciocche che completano la capigliatura. Le braccia sono esili e flessuose; l'osso del gomito è nettamente sporgente. L'allungamento quasi innaturale del busto è enfatizzato dalla 'strozzatura' all'altezza dell'arcata diaframmatica. Le coste si dispongono a raggiera attorno alla zona dell'addome, coronandola nella parte superiore. La conformazione del bacino, così come quella del basso ventre lievemente tornito, appare innaturalmente verticalizzata. Il perizoma si configura come una sottile stoffa che aderisce alle membra sottostanti, lasciandone intravedere la fisicità. Sul fianco sinistro il tessuto è bloccato da un alto nodo, mentre a livello cromatico è arricchito da alcune bande di colore bruno, su cui si intravedono con difficoltà esigue tracce di foglia oro. Le lunghissime gambe seguono un andamento parallelo, mentre i piedi, dall'anatomia poco delineata, sono inchiodati l'uno sull'altro.

All'interno della scheda OA il compilatore A. D'Alessandro ha proposto per quest'opera una cronologia al XVII secolo; in tale sede, invece, si ritiene di poterla anticipare intorno alla metà del XIV secolo e assegnare il simulacro a una maestranza meridionale, influenzata dalla produzione sviluppatasi nel solco della congiuntura tosco-napoletana. La componente centro-italica emerge maggiormente nell'impostazione 'ancheggiata' della figura, che si erge con leggerezza al di sopra

della croce; dalle attestazioni campane, invece, recupera l'espanso allungamento del corpo e la resa del costato, solcato lateralmente da incisioni profonde che stridono con l'addome liscio ed esteso. Oltre ai manufatti già chiamati a confronto, a titolo di esempio, nella scheda dell'ulteriore Crocifisso monopolitano nella chiesa di San Francesco, questo oggetto può essere raffrontato anche con quello del tempio intitolato al del Santissimo Salvatore di Casalciprano, in Molise (Catalano 2000a; Eadem 2004; Eadem 2005): un confronto utile poiché permette di comprendere come, in realtà, il simulacro in esame sia cronologicamente posteriore alle testimonianze primo-trecentesche, a cui, tuttavia, guarda in maniera retrospettiva (Causa 1950c; Leone de Castris 1986, pp. 196-204; Caleca 2000b, pp. 55-56; Middione 2000d; *Scultura lignea dipinta* 2005, p. 63; Mor 2010d; Lunghi 2011, pp. 320-322; D'Ovidio 2013, pp. 162-169, 202-205; Idem 2017, pp. 80-83; Leone de Castris 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'Ovidio 2019).

Tornando a indagare il versante campano, ulteriori affinità potrebbero avvicinare l'esemplare monopolitano ai manufatti che rientrano nella produzione del cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Donnaregina' e al Crocifisso della Cattedrale di Caserta Vecchia, nei decenni a cavallo della metà del XIV secolo (Causa 1950c; Idem 1950g; Bologna 1950m; Idem 1950o; Curzi 2005c, pp. 175-179; Della Ventura 2011; Leone de Castris 2018b, pp. 105-113). In virtù di queste considerazioni, nonché dell'evidenza di una resa anatomica maggiormente dettagliata e armonizzata, si ritiene di poter attribuire l'esecuzione di questa attestazione a un anonimo intagliatore meridionale, attivo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Trecento, ma che ancora si ispirava alla produzione dei decenni precedenti.

Restauri

Sebbene non si disponga, allo stato attuale, di documenti relativi a interventi addotti sulla scultura, dalla sua osservazione appare lampante che questa abbia subito una manipolazione delle dita degli arti superiori, che oggigiorno appaiono rosee e perfettamente levigate. Non è chiaro, tuttavia, se si tratti di un'operazione di pulitura della superficie iniziata e mai portata a termine o di un reintegro di queste porzioni, poiché forse lesionate o corrose dall'ipotetica azione di insetti xilofagi.

Bibliografia specifica

Campanelli 1989, p. 99; Pepe 1996, p. 49; Ventura 2023, p. 44; Pirrelli, Aversa 2024.

Bibliografia generale

Causa 1950c; Idem 1950g; Bologna 1950m; Idem 1950o; Leone de Castris 1986, pp. 196-204; Middione 2000d; Curzi 2005c, pp. 175-179; Della Ventura 2011; D'Ovidio 2013, pp. 162-169, 202-205; Idem 2017, pp. 80-83; Leone de Castris 2018b, pp. 49-55, 77-83, 96-114; D'Ovidio 2019.


INRI









20. Crocifisso
Collocazione: Monte Sant'Angelo, Santuario di San Michele Arcangelo, Cappella Penitenziale
Provenienza: sconosciuta
Datazione: metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore centro-italico (forse abruzzese)
Materiale: legno intagliato

Storia degli studi

La prima citazione del Crocifisso che oggi si venera nella Cappella penitenziale del Santuario micaelico di Monte Sant'Angelo si rintraccia in un contributo di R. Mavelli pubblicato nel 1999 e relativo a un'indagine sulle "*testimonianze letterarie e i frammenti d'arredo*" del luogo di culto: in questo testo viene presentata una fotografia del manufatto che, all'epoca, campeggiava al di sopra della 'Porta del Toro', sovrapposto a un affresco seicentesco rappresentante una scena di Crocifissione (MAVELLI 1999, p. 162; *Monte Sant'Angelo* 2008, p. 42). Nel 2009 S. Di Sciacio menziona nuovamente il simulacro nella sua analisi sulle "*Pitture parietali lungo la scala monumentale e l'atrio inferiore della Basilica di San Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo*": la studiosa ricorda che il manufatto in esame sia stato posizionato al di sopra dell'immagine dipinta nel 1883, come testimonia la "*Postilla*" alla "*Platea*" del 1678, compilata in quell'anno (DI SCIASCIO 2009, p. 126 nota 26). L'autrice riporta anche la notizia secondo cui il Crocifisso fosse stato donato "*da devoti abruzzesi*": non è chiaro, tuttavia, se tale offerta sia stata elargita ugualmente alla fine dell'Ottocento o prima della redazione della sopraccitata postilla, in un momento imprecisato dell'epoca moderna (MARRERA 1992; MAVELLI 1999, p. 162; *Monte Sant'Angelo* 2008, p. 42; DI SCIASCIO 2009, p. 126 nota 26).

Nel 2021 M. Cobuzzi porta questo manufatto, che egli ritiene "*romanico*", all'attenzione della critica di settore, proponendone una datazione tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo e confrontandolo stilisticamente con alcune illustri attestazioni pertinenti al vastissimo orizzonte della scultura romanica europea, tra cui la testa mutila del Crocifisso di Leuven (DIDIER 2004; COBUZZI 2021). Al 2023 risale il contributo della scrivente, preliminare al *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese, in cui è annoverata anche questa scultura (VENTURA 2023, p. 43).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso aderisce allo schema iconografico del *Christus patiens*, con il capo reclinato verso il basso, le braccia inchiodate ad altezze differenti sulla croce e gli arti inferiori, piegati all'altezza delle ginocchia, che si incrociano solamente a livello dei piedi; questi ultimi sono bloccati al legno da un unico chiodo. La figura si impone sulla croce con la sua solida, ma longilinea corporeità. Il volto dalla forma ovale e particolarmente affusolata, è caratterizzato dall'alta fronte sotto cui si dispongono gli archi sopraccigliari marcati, che a loro volta inquadrano gli occhi chiusi; la canna nasale è imponente e tende ad allargarsi in corrispondenza delle narici (da essa si dipartono due nette incisioni che mettono in risalto la zona degli zigomi). Le labbra sono carnose e socchiuse. La folta capigliatura è resa mediante intagli sottili e ravvicinati: quattro ciocche distinte, dall'andamento quasi tortile o spiraliforme, ricadono sulla spalla destra, mentre quelle sulla sinistra si attorcigliano tra loro, riversandosi sulla schiena. In maniera similare è resa la barba che incornicia le gote e il mento della figura, ripartendosi in due estremità. Il tronco è solcato da incisioni nette che, simulando il costato, si dispongono a raggiera lateralmente rispetto all'arcata epigastrica di forma parabolica che separa la parte superiore del busto dal ventre. Un corto perizoma copre le nudità del Figlio di Dio: il drappo è mosso da rigidi panneggi diagonali ed è annodato sul fianco destro della *silhouette*; dal nodo si sviluppa un ampio brandello di stoffa che ricade verso il basso aprendosi a ventaglio.

In seguito all'intervento restaurativo eseguito nel 2000, il simulacro montano è stato genericamente datato tra il XIV e il XV secolo (MAVELLI 1999, p. 162; *Monte Sant'Angelo* 2008, pp. 82-83). Come ricordato precedentemente, più di recente, invece, il suo momento di esecuzione è stato anticipato a un periodo compreso tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo (COBUZZI 2021). Quest'ultima proposta di datazione sembra alquanto precoce, anche perché basata sull'individuazione di affinità stilistiche con le massime attestazioni dell'arte romanica europea (quali la plastica lapidea del monastero di *Santo Domingo* a Silos o le sculture dei portali delle Cattedrali di *Sainte-Marie-Madeleine* a Vézelay o di *Saint-Pierre* a Angoulême). In tale sede, sembra opportuno restringere il campo di indagine a territori geograficamente più vicini, come la Napoli della prima metà del XIV secolo e alcune zone dell'Italia centro-settentrionale, tra cui l'Abruzzo (terra natia dei fedeli che, stando alla "*Postilla*" donarono il manufatto), e l'Emilia Romagna. Per comprendere il *background* culturale e storico-artistico che ha influenzato l'anonimo *magister* autore del Crocifisso in esame, è utile guardare innanzitutto a tutti quei manufatti che, a partire dal primo XIV secolo, si rintracciano diffusamente nella penisola italica e si pongono in linea con la corrente transalpina 'dolorosa' (DE FRANCOVICH 1938b; BUSIGNANI 1960; TOMASI 2000; CERVINI 2006; MOR 2010b): si pensi, a titolo d'esempio e per prossimità geografica, ai simulacri del Museo Provinciale Campano di Capua e della chiesa del Gesù Vecchio di Napoli, nonché al noto caso pugliese del Crocifisso di Lucera (DE FRANCOVICH 1938b, pp. 196-197; BOLOGNA 1950m; CAUSA 1950e; LEONE DE CASTRIS 2007, pp. 94-100; D'OVIDIO 2013, pp. 185-189; LEONE DE CASTRIS 2018a, pp. 117-124; IDEM 2018b; VENTURA 2022b, p. 380).

Numerosi sono i confronti che si potrebbero chiamare in causa per comprovare l'appartenenza del Crocifisso di Monte Sant'Angelo alla sopraccitata classe di oggetti: i lineamenti del volto consentono di individuare una prossimità con quello di Santa Maria del Carmine Maggiore di Napoli, datato alla metà del XIV secolo e accostato a quelli della Cattedrale di Perpignan, della chiesa di San Francesco di Oristano e della Cattedrale di San Panfilo di Sulmona (DE FRANCOVICH 1938b; BOLOGNA 1950n; FRANCO MATA 1984, pp. 189-215; EADEM 1986, pp. 1-8; EADEM 1989, pp. 5-63; ZANZU 1998, pp. 24-26; PALA 2010, pp. 125-136; SPINA 2012, p. 69; D'OVIDIO 2013, pp. 228-235; SARI 2016; MALLET 2018, pp. 103-114; GANDOLFO 2019, pp. 75-89; LUNGHI 2021, pp. 91, 121-130); confronti validi anche per il simulacro in esame, che con questi esemplari sembra condividere, in modo particolare, i tratti fisionomici (si guardi all'ampia fronte, alla rigida canna nasale di forma triangolare, alle marcate incisioni che evidenziano gli zigomi, alle labbra carnose e socchiuse). Differente, invece, è la resa espressiva del dolore del Cristo, che risulta meno esasperata nel caso qui esaminato, nonché quella della capigliatura e del costato: per questi elementi, invece, è possibile individuare un parallelismo con il Crocifisso della chiesa di Santa Chiara di Piacenza, datato anch'esso alla metà del XIV secolo e consimile soprattutto per la resa 'tortile' delle ciocche di capelli (GUERRINI 1998, pp. 194-195; SOFFIENTINI 1998, p. 8; BELLINGERI 1999, p. 88; GUERRINI 2002, pp. 11-19). Ulteriori somiglianze si rintracciano anche con il simulacro attualmente conservato presso il Museo Civico Diocesano di Penne, proveniente dalla Cattedrale di San Massimo, datato alla prima metà del XIV secolo e assegnato a un *magister* centro italico affine al cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Camaiore', nonché alla coeva cultura transalpina e renana diffusasi sul versante adriatico della penisola (DE FRANCOVICH 1938b, p. 177; TROPEA 1983; PREVITALI 1991, pp. 101-102; FUCINESE 1992, p. 127; CARLI 1998, pp. 63-64; BOLOGNA 2003; CICCHITTI 2011): palmari sono le tangenze riscontrabili nei tratti fisionomici spigolosi e 'taglienti' (si guardi, soprattutto, la resa della canna nasale e delle rughe naso-labiali che appaiono come solchi profondi che segnano l'epidermide) oppure la conformazione della gabbia toracica con le coste inclinate verso l'alto e disposte a raggiera attorno all'addome liscio, lievemente rigonfio e segnato superiormente da una curvatura dall'andamento parabolico. Differente, invece, è la resa del panneggio, morbido e avvolgente quello dell'esemplare di Penne, più rigido quello del caso in esame.

Sulla base di tali dati, dunque, si è maggiormente orientati verso una datazione del Crocifisso montano alla metà del XIV secolo e una sua attribuzione a una maestranza centro-italica influenzata tanto dalle sperimentazioni primo-trecentesche di area renana, quanto dalle più vicine esperienze italiche che, tra l'inizio e la metà del Trecento, non erano rimaste immuni al 'fascino' del *Crucifixus dolorosus*. Alla luce di tali considerazioni non sembra peregrina l'ipotesi che l'anonimo *magister* esecutore di questa attestazione possa essere proprio abruzzese; tale supposizione comproverebbe la sopraccitata notizia della donazione (le cui motivazioni e le cui tempistiche restano comunque ignote) che si ricava dalla "*Postilla*" alla "*Platea*" di D. Marrera (1992).

Restauri

La notizia del restauro eseguito nel 2000 è riportata all'interno delle pubblicazioni precedentemente menzionate nella sezione relativa alla storia degli studi. La relazione dell'intervento non è pervenuta, tuttavia, nel corso del sopralluogo eseguito presso il Santuario è stato possibile apprendere che prima dell'intervento l'aspetto medievale del Crocifisso fosse occultato al di sotto di un rivestimento in cartapesta (MAVELLI 1999, p. 162; *Monte Sant'Angelo* 2008, pp. 82-83; COBUZZI 2021).

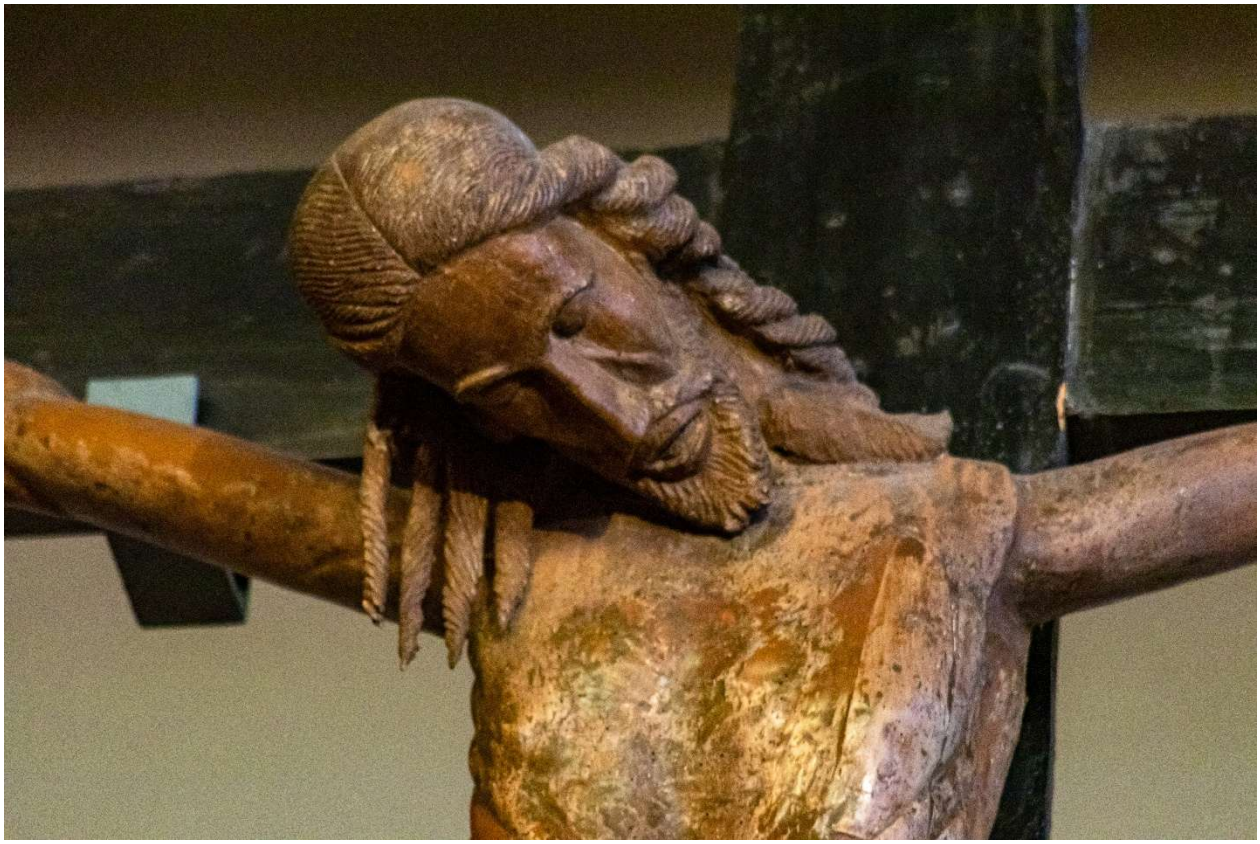
Bibliografia specifica

MARRERA 1992; MAVELLI 1999, p. 162; *Monte Sant'Angelo* 2008, pp. 42, 82-83; DI SCIASCIO 2009, pp. 125-126 nota 26; COBUZZI 2021; VENTURA 2023, p. 43.

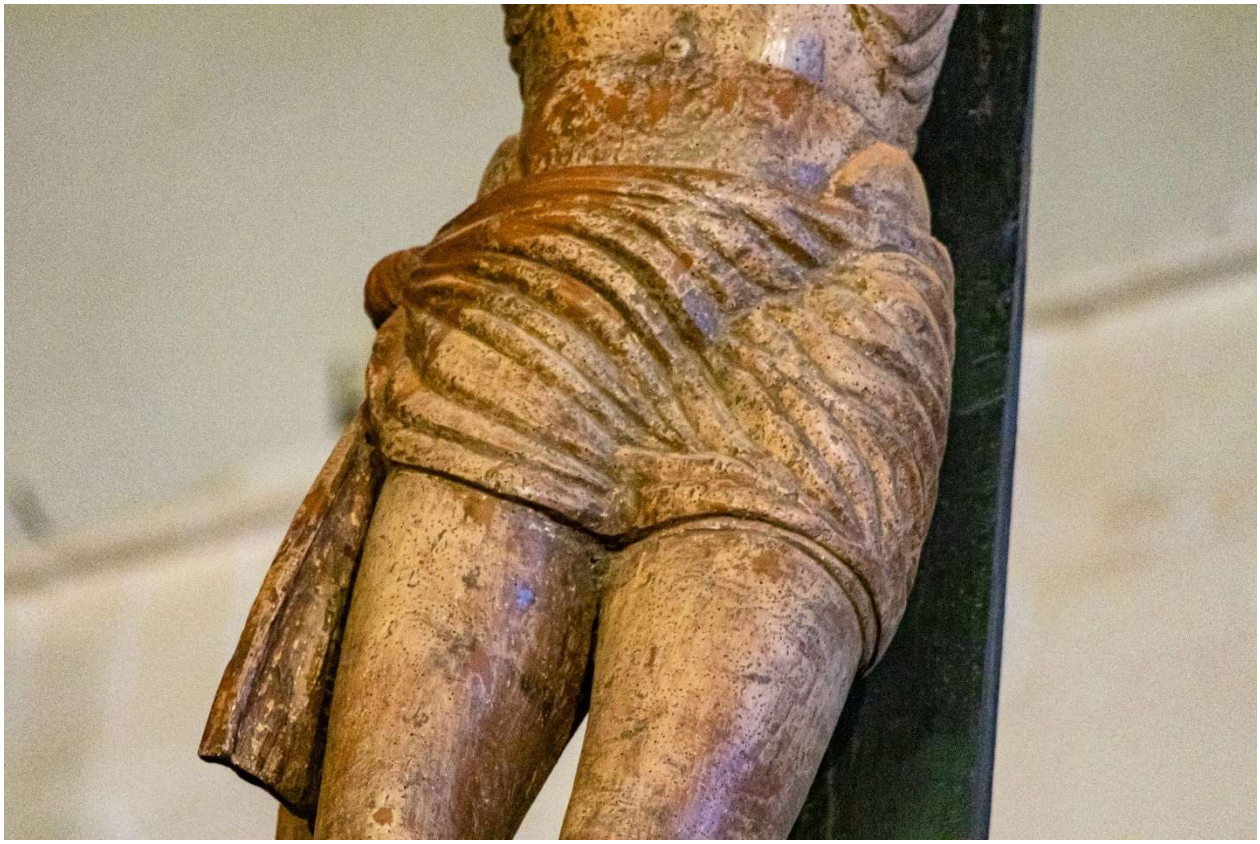
Bibliografia generale

DE FRANCOVICH 1938b; BOLOGNA 1950m; IDEM 1950n; CAUSA 1950e; BUSIGNANI 1960; TROPEA 1983; PREVITALI 1991, pp. 101-102; FUCINESE 1992, p. 127; CARLI 1998, pp. 63-64; GUERRINI 1998, pp. 194-195; SOFFIENTINI 1998, p. 8; BELLINGERI 1999, p. 88; TOMASI 2000; GUERRINI 2002, pp. 11-19; BOLOGNA 2003; DIDIER 2004; CERVINI 2006; LEONE DE CASTRIS 2007, pp. 94-100; MOR 2010b; CICCHITTI 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 185-189, 228-235; SARI 2016; LEONE DE CASTRIS 2018a, pp. 117-124; IDEM 2018b; VENTURA 2022b, p. 380.


INRI









21. Crocifisso

Collocazione: Bitonto, Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Valentino, cripta (altare maggiore)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: seconda metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore campano
Dimensioni: 235x250x40 cm (axlxs)
Materiale: legno di ulivo intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00179150, redatta da A. Castellano nel 1975; revisione a cura di R. Gnisci nel 1979; aggiornamento a cura di M.V. D'Alessio nel 1997; OA C 16 00007800, redatta da A. Castellano nel 1975; revisione a cura di R. Gnisci nel 1979; revisione a cura di A. Palmieri nel 1985; aggiornamento a cura di M.V. D'Alessio nel 1997

Storia degli studi

La prima menzione dell'effige cristologica in esame ricorre nel volume pubblicato da G. Valente nel 1901, relativo alla "*Cattedrale di Bitonto*": nel testo si ricorda la visita pastorale effettuata l'8 luglio del 1620 da mons. G.B. Stella, il quale visionava la "*immagine antica colorata*" di questo Crocifisso al di sopra dell'altare della cripta (Valente 1901, p. 56). Nei decenni successivi l'opera viene brevemente menzionata in alcune pubblicazioni date alle stampe da insigni uomini di cultura locale, datata ora al XIV ora al XV secolo e assegnata all'ambito di produzione campano (*Città di Bitonto* 1981, p. 37; *La Cattedrale* 1996, p. 24; Castellano 2001, p. 34; Milillo 2001, p. 20).

La conoscenza scientifica di questo manufatto, invece, si deve al suo restauro avvenuto nel 2007, i cui risultati sono stati resi noti nel 2018 in occasione dell'esposizione "*Restauri in mostra*": la scheda del Crocifisso nel relativo catalogo è stata redatta da M.L. Di Rienzo (2019, pp. 116-117). In tale contesto, la studiosa fornisce una breve ma puntuale analisi dell'oggetto, che ascrive alla produzione campana a cavallo tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento e nell'alveo di un "*filone di esemplari*" connotati da una "*severa nobiltà*" (Di Rienzo 2019, p. 116). L'autrice, inoltre, si sofferma sulla "*bella policromia*" dell'opera che non ha solamente funzione di "*commento superficiale*", dunque estetica, ma anche di "*impegno plastico*" (Di Rienzo 2019, p. 116).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso, imponente nelle sue dimensioni, si erge con tutta la sua possanza sul sacro legno a cui è inchiodato. La sua figura è caratterizzata da una rigida solidità, a tratti invero geometrizzata. Il volto longilineo è totalmente incorniciato dalla folta capigliatura e dalla barba, connotate da ciocche ondulate e brune. La chioma è bloccata da una corposa corona intrecciata, scolpita insieme al capo. Al di sopra della testa svetta un'aureola indorata, di epoca moderna. L'ampia fronte è solcata da incisioni che simulano il corrucciamento dell'epidermide. Gli occhi si dispongono al di sotto delle sottili arcate sopraccigliari (evidenziate da nette pennellate brune) e in maniera ravvicinata rispetto alla poderosa canna nasale, allungata e leggermente aquilina. I baffi e la barba incorniciano le labbra carnose socchiuse, da cui si intravede con difficoltà una delle due arcate dentali. A ben guardare, sembra che la capigliatura abbia subito una rimodellazione con aggiunta di superfetazioni plastiche: in prossimità del collo, difatti, si distingue quella originaria sottostante, che è completata con ciocche dipinte sulle spalle. Le braccia inchiodate al legno presentano cesure all'altezza dell'attacco ascellare, certamente frutto di manomissioni subite nel tempo dall'immagine. I muscoli pettorali del Crocifisso sono torniti e segnati da nette incisioni geometrizzate; al di sotto si sviluppa la gabbia toracica composta da solchi orizzontali. Le due ali della cassa convergono in alto, in corrispondenza dell'epifisi inferiore dello sterno, da cui si sviluppa l'addome polilobato e tripartito, concluso a sua volta dal ventre leggermente rigonfio.

Il perizoma è indubbiamente l'elemento più interessante della scultura, in virtù della sua raffinata ornamentazione dipinta: su uno sfondo ocra chiaro, un tempo impreziosito dalla foglia

oro, si dispongono decorazioni in nero e in rosso, che comprendono bande orizzontali, piccole figure di astri raggiati e teorie di semicerchi. Il *linteum* finemente panneggiato avvolge le anatomie sottostanti e risulta leggermente sovrabbondante nella zona del pube, dove si assiste a un ripiegamento della stoffa su se stessa. Gli arti inferiori seguono un andamento parallelo fino alla slogatura della caviglia destra, che conferisce al piede una posa innaturale.

Relativamente alla sua collocazione odierna, è interessante soffermarsi sul fatto che fino agli anni Cinquanta del Seicento l'altare maggiore della cripta si presentava ancora nella sua veste medievale e, soprattutto, arricchito da un ciborio: il complesso è stato parzialmente recuperato e attualmente è conservato nel lapidario del Museo Diocesano. Se, dunque, la conformazione della cripta fu modificata solamente a partire dalla seconda metà del Seicento, nella sua visita del 1620 mons. Stella visionò il Crocifisso inserito entro questa complessa articolazione spaziale e architettonica e, quindi, nel suo contesto originario medievale (BELLI D'ELIA 2003, p. 164).

Dalle menzioni del simulacro nelle pubblicazioni a carattere locale, questo viene definito di "*ispirazione*" o di "*scuola campana*" e assegnato, come anticipato, a un periodo a cavallo tra il tardo XIV secolo e l'inizio del successivo (*Città di Bitonto* 1981, p. 37; *La Cattedrale* 1996, p. 24; CASTELLANO 2001, p. 34; MILILLO 2001, p. 20; DI RIENZO 2019). In effetti, alcune somiglianze relative soprattutto all'impostazione rigidamente longilinea della figura, all'aggetto dei muscoli pettorali, alla resa polilobata dell'addome, alla disposizione orizzontale dei solchi delle coste, alla caduta parallela delle gambe e alla slogatura innaturale della caviglia, permettono di apparentare il caso bitontino a quello della chiesa di Santa Maria a Pugliano di Ercolano, datato da R. Causa all'inizio del Trecento e posticipato da S. D'Ovidio alla seconda metà del secolo (CAUSA 1950e; D'OVIDIO 2013, p. 189): tale inquadramento cronologico, che valica di poco gli anni Cinquanta del XIV secolo, si ritiene valido anche per il caso bitontino. I due esemplari, difatti, si collocano in una fase evolutiva dell'immagine del Figlio di Dio in croce in cui è stata superata l'esasperata e violenta drammaticità del *dolorosus* (di fine Duecento e inizio Trecento) e anche la scarna rappresentazione della sua figura pesantemente abbandonata sulla croce (diffusa tra il terzo e il quinto decennio del secolo), e si è giunti a un ritorno a un maggiore naturalismo delle forme – che necessariamente deve 'passare attraverso' una loro schematizzazione prima di approdare all'immagine del *Christus kalòs* proto-moderna.

In ultimo, tornando all'analisi dei prodotti pugliesi, in virtù della sua conformazione e delle peculiarità sopra descritte, con il suo inquadramento cronologico la scultura bitontina si pone in diretta successione rispetto ai casi di Polignano, di Bitetto e di Bari, mentre precede lievemente l'esemplare di San Giovanni Rotondo.

Restauri

Nel 1974 il Crocifisso è stato restaurato da N. Ancona, come documentato dalla scheda OA dell'opera. A questo intervento sono riconducibili: le ridipinture eseguite con la "*tecnica a spruzzo*"; le stuccature a base di cera colorata che chiudevano le fessure provocate dagli insetti xilofagi; il rifacimento degli arti superiori e inferiori e il loro riassemblaggio in una posizione non corretta; l'applicazione di uno strato di vernice bruna adoperata per mascherare "*le disomogeneità della superficie*" (DI RIENZO 2019, p. 116). Nel corso del restauro del 2007, eseguito da M.L. De Bellis Vitti, V. Sorrentino, M.P. Zambrini, sotto la supervisione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Demo-etno-antropologici della Puglia, invece, si è operato con una disinfestazione contro gli insetti xilofagi (che avevano escavato delle vere e proprie "*gallerie*" all'interno del materiale legnoso), con il consolidamento del supporto e il reintegro degli "*elementi plastici mancanti*" eseguito adoperando la stessa specie originaria (DI RIENZO 2019, p. 117).

Bibliografia specifica

VALENTE 1901, p. 56; *Città di Bitonto* 1981, p. 37; *La Cattedrale* 1996, p. 24; CASTELLANO 2001, p. 34; MILILLO 2001, p. 20; DI RIENZO 2019, pp. 116-117.

Documenti

ASABAP-BA, Bitonto-Cattedrale, 5, cripta: -affreschi; -scult. raff. Crocifisso.

Bibliografia generale

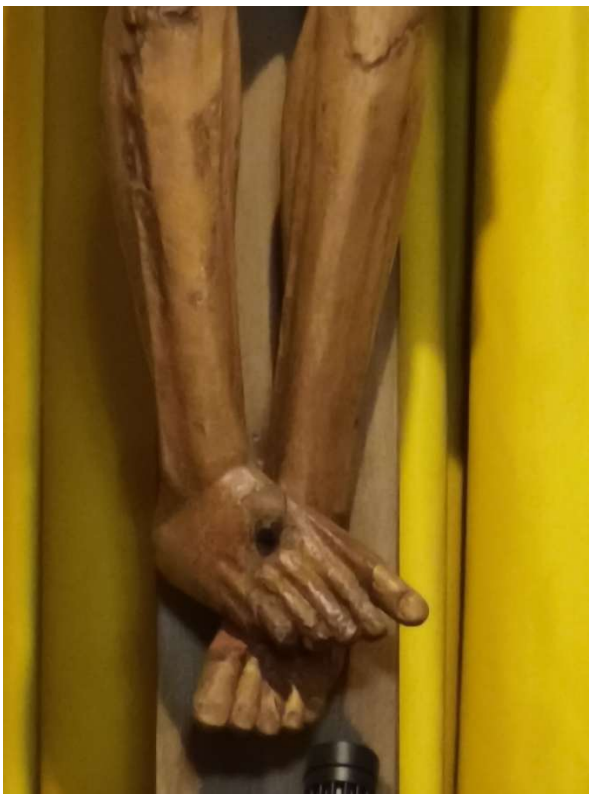
CAUSA 1950e; BELLI D'ELIA 2003, p. 164; D'OVIDIO 2013, p. 189.

Mostre

Restauri in mostra 2019, Bari, chiesa di San Francesco della Scarpa, 31 maggio-30 settembre 2018.









22. Crocifisso
Collocazione: San Giovanni Rotondo, chiesa matrice di San Leonardo Abate (altare maggiore)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: terzo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore centro-meridionale
Dimensioni: 170 cm (a)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00003923, redatta nel 1973 da A. Marangelli; revisione a cura di P. Spagnoletta nel 1998; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso in esame si staglia staticamente sulla croce con la sua esile anatomia geometricamente 'spezzata' in più punti. La sua analisi non è agevole dal momento che il manufatto risulta, allo stato attuale, completamente ricoperto da superfetazioni che ne alterano l'aspetto originario. Questo trapela, in parte, dall'osservazione di alcuni dettagli: si pensi, alla conformazione delle braccia, di cui si nota la tensione muscolare e la protuberanza dell'osso del gomito oppure al lieve solco che segna i pettorali aggettanti e da quelli più marcati delle coste. Queste ultime si dispongono rigidamente ai lati della zona addominale, formando una sorta di 'V' rovesciata. Ancora parzialmente visibile è l'arcata epigastrica, sotto cui si nota il rigonfiamento tornito del ventre. Il capo è rigidamente reclinato sulla spalla destra. Il volto è caratterizzato dalla bassa fronte, incorniciata dalla capigliatura liscia, da archi sopraccigliari poco marcati e tracciati con sottili linee dipinte, sotto cui si dispongono le palpebre chiuse. Al di sotto della canna nasale, i baffi inquadrano le labbra socchiuse da cui emerge lievemente la lingua e si connettono con la barba ondulata e doppiamente puntuta sul mento; la capigliatura, invece, segue l'inclinazione della testa, riversandosi dietro sulla schiena e sulla spalla destra. Sul busto, sulle braccia e sugli arti inferiori sono disseminate lacerazioni sanguinolente, il cui aspetto raccapricciante mal si adegua alla tranquillità mostrata dalla figura. Il perizoma copre le nudità del Figlio di Dio in croce, aderendo all'anatomia sottostante; nella zona inguinale i panneggi si dispongono con un andamento orizzontale, sviluppandosi dal fianco sinistro (su cui si colloca un lembo di tessuto trattenuto mediante un grosso nodo). Sulla porzione inferiore del *linteum* i drappeggi assumono, invece, un andamento verticale, che si carica di moti ondulati sul lato destro della figura. Qui, tra le pieghe scolpite, si può notare la presenza di uno strato pittorico di colore scuro, sottostante all'ampia campitura avana. Le gambe smunte si dispongono parallelamente di tre quarti rispetto alla figura e i piccoli piedi sono inchiodati l'uno sull'altro. Sulle caviglie, così come sui polsi, si rintracciano fenditure nette della carne, che alludono all'immagine del Redentore con mani e piedi legati durante la sua Passione.

Il Crocifisso non si presenta in uno stato di conservazione ottimale: oltre a presentare fessurazioni e fratture in più punti (si notino, soprattutto, quelle al di sotto del braccio destro e sulla testa, da cui si intravede il supporto gessoso preparatorio delle superfetazioni), l'arto superiore sinistro presenta una cesura all'altezza della spalla, mentre le mani sono prive di alcune dita.

Nonostante le difficoltà nella lettura di quest'opera, l'impostazione della figura, la schematizzazione delle sue anatomie, la rigidità con cui è bloccato sulla croce (non originaria), nonché l'aspetto di equilibrata pacatezza che traspare dalla sua osservazione, permetterebbero di apparentarlo, innanzitutto, a due ulteriori casi pugliesi, quello di Polignano e quello esposto sulla navata destra della Cattedrale di Bitetto. Inoltre, similmente all'esemplare polignanese e a quello bitettere, anche questo di San Giovanni Rotondo può essere accostato iconograficamente a quelle

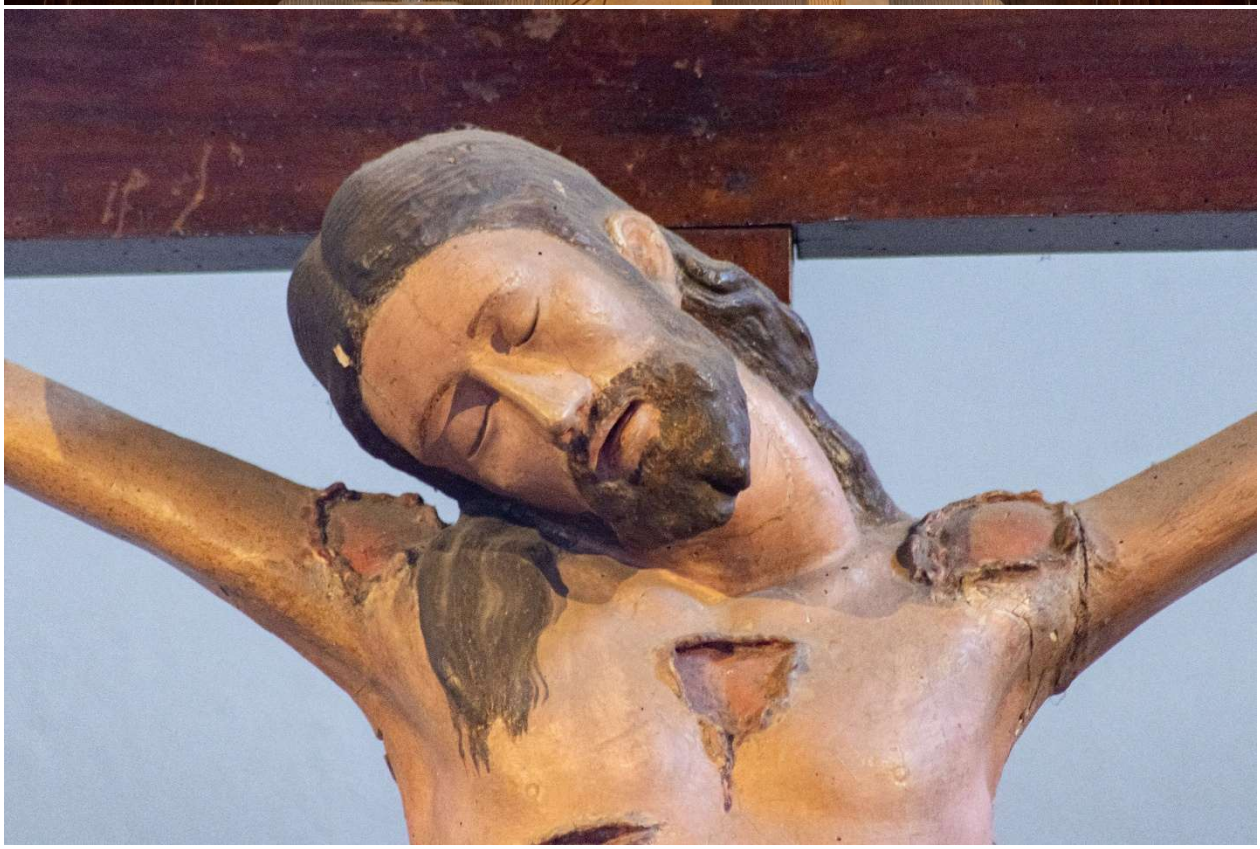
attestazioni di ambito abruzzese che mostrano quella serena "*attenuazione dei caratteri espressivi*": il riferimento più prossimo è quello già citato della chiesa parrocchiale di Roccamorice, datato da A. Tomei a cavallo tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo: secondo la tradizione, dinanzi a questo Crocifisso, in passato collocato nell'eremo di Santo Spirito a Maiella, era solito pregare Pietro da Morrone (1215-1296), futuro papa Celestino V (non è chiaro se prima o dopo la sua abdicazione del 1294; TOMEI 2005, p. 187; CURZI 2005b; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012). In realtà, un labile collegamento tra il cenobio abruzzese e la Capitanata potrebbe rintracciarsi nella figura dell'abate Pietro Santucci (1562-1641), originario di Manfredonia, il quale a partire dal 1586 si dedicò alla ricostruzione dell'eremo. Dal momento che allo stato attuale non vi sono fonti che documentino la presenza del Crocifisso in San Giovanni Rotondo, si potrebbe ipotizzare che questo vi sia giunto in epoca moderna, nell'ambito dei contatti che il Santucci continuò a intrattenere con la sua terra natìa (TELERA 1648, PP. 417-514; SARNELLI 1680, p. 381; TELERA 1689, p. 15; ZECCA 1858, pp. 32, 79-88, 134-138; DIBISCEGLIA 2008c, pp. 215-226). Considerando quella avanzata solamente come una mera e suggestiva congettura, si deve comunque tener presente l'antichità del centro di San Giovanni Rotondo, testimoniata dai più vetusti luoghi di culto, quali la cosiddetta 'Rotonda' di San Giovanni Battista e l'annessa chiesa di Sant'Onofrio, nonché la stessa chiesa matrice di San Leonardo, che la critica ritiene edificata nel XIII secolo (CIRPOLI 1794; CALÒ MARIANI 1999a; MASSIMO 2015; FIORENTINO 2018; MASSIMO 2020).

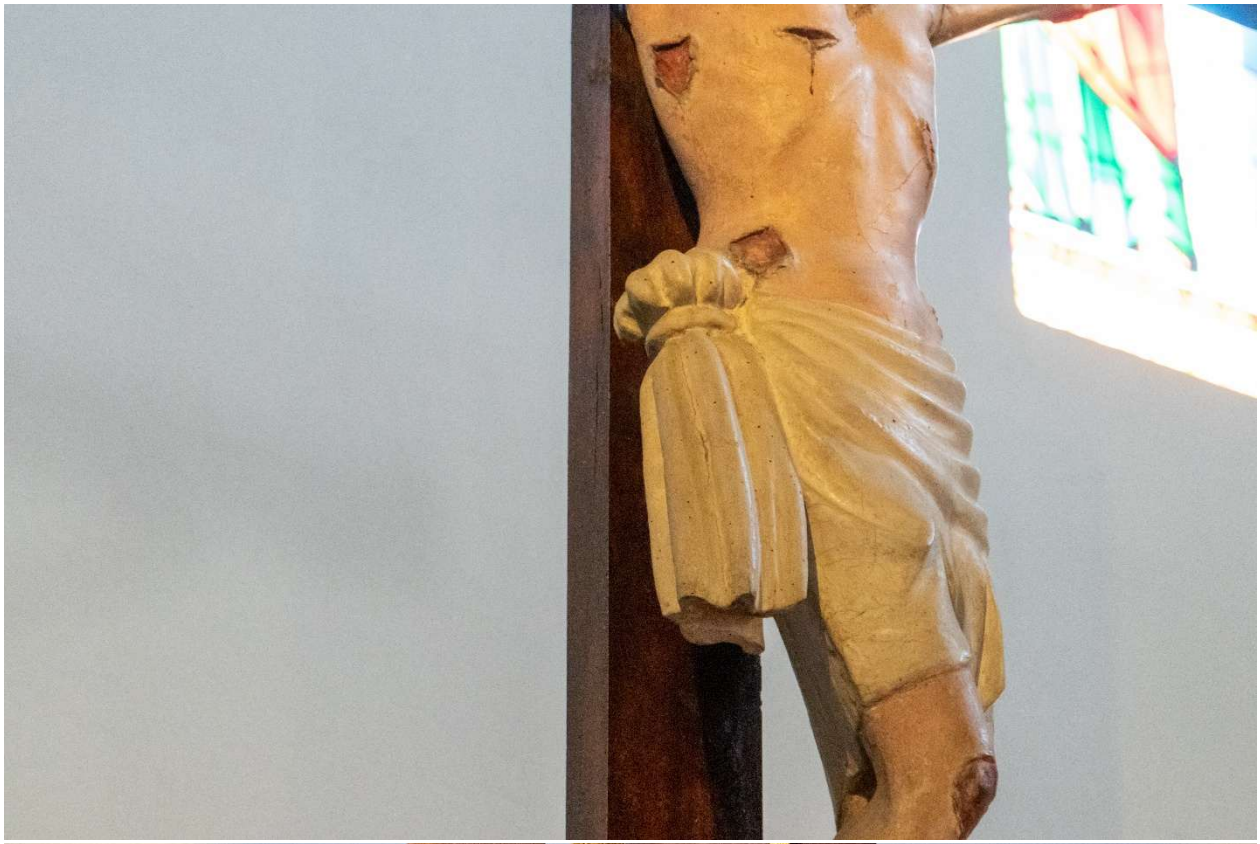
Tornando all'esame del simulacro, nella scheda dell'ICCD, compilata nel 1973 da A. Marangelli, viene proposta una datazione al XVI secolo. Partendo, invece, dalla prossimità con il caso abruzzese (a cui sono, a loro volta, sono connessi anche i già annoverati esemplari di Bucchianico, di Chieti Scalo, di Lucoli, di Collemaggio de L'Aquila e di Rieti; TOMEI 2005; CURZI 2005b; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; TOMEI 2012), nonché dalle tangenze individuabili anche con le scultura di Polignano a Mare e di Bitetto, è possibile assegnare questo manufatto a un anonimo intagliatore centro-meridionale, attivo (forse in Abruzzo) intorno al terzo quarto del XIV secolo.

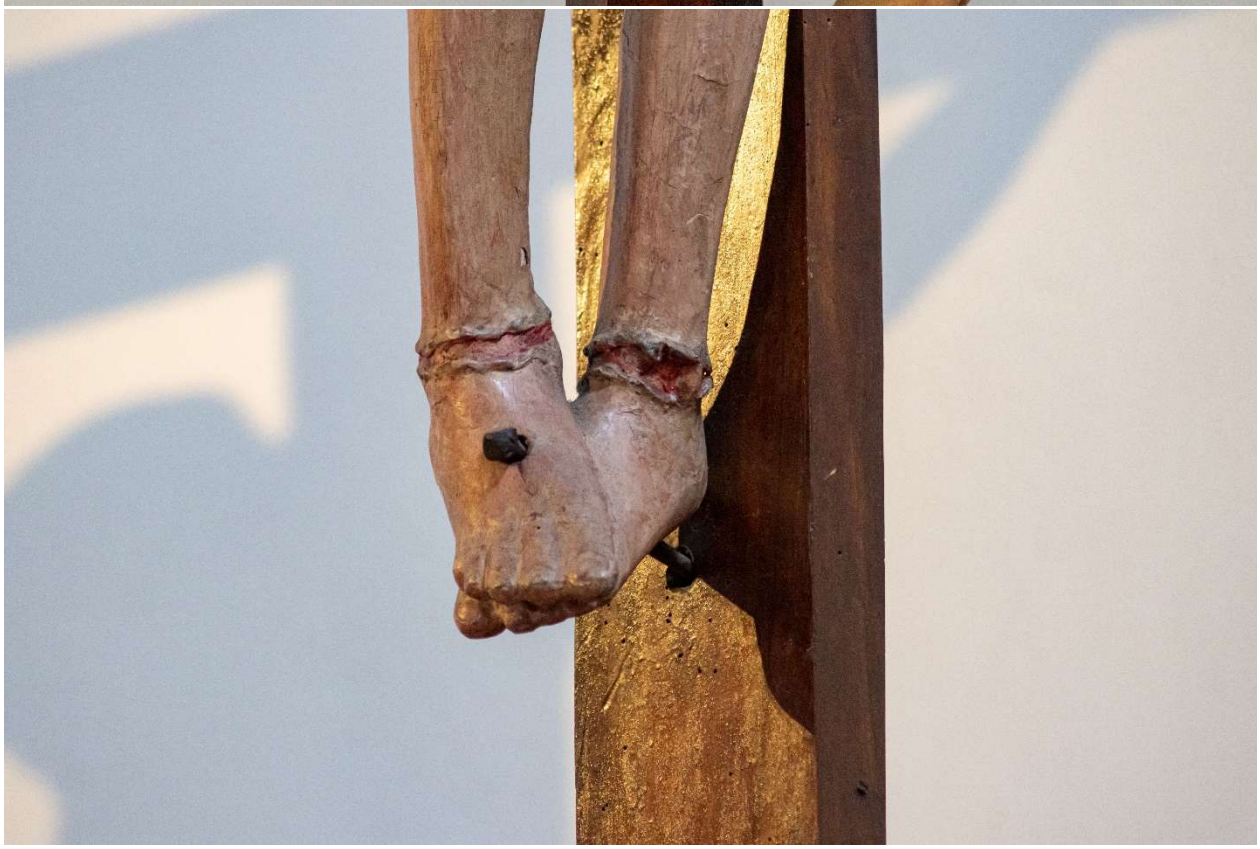
Bibliografia generale

TELERA 1648, pp. 417-514; SARNELLI 1680, p. 381; TELERA 1689, p. 15; CIRPOLI 1794; ZECCA 1858, pp. 32, 79-88, 134-138; CALÒ MARIANI 1999a; TOMEI 2005; CURZI 2005b; D'ALBERTO, PAONE 2008, pp. 76-77; DIBISCEGLIA 2008c, pp. 215-226; TOMEI 2012; MASSIMO 2015; FIORENTINO 2018; MASSIMO 2020.









23. Crocifisso
Collocazione: Bari, chiesa di Santa Scolastica
Provenienza: sconosciuta
Datazione: fine XIV-inizio XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 136x120x13 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato, dipinto e verniciato
Scheda ICCD: OA I 16 00147215, redatta da A. Melpignano nel 1996; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso è solamente citato per il suo "*notevole valore artistico*" in alcuni volumi pubblicati da eminenti studiosi locali tra gli anni Ottanta del Novecento e i Duemila e concernenti le descrizioni storiche e storico-artistiche dei luoghi di culto di Bari (MILANO 1982, p. 254; BARRACANE, CIOFFARI 1989, p. 247; LAVERMICOCCA 2005, p. 61).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso della chiesa di Santa Scolastica di Bari non è stato mai indagato dalla critica, neppure da quella locale. Il simulacro è attualmente privo della croce, mentre in passato era affisso a un elemento non congruo con la sua antichità (come testimonia la fotografia allegata alla scheda OA). Il volto del Cristo è attorniato da una folta e fluente capigliatura bruna che cade morbidamente sulle sue spalle in ciocche lisce e separate tra loro. Sul capo è stata scolpita anche la corona di spine, composta da due sottili listelli che si intersecano creando un motivo ondulato continuo. Il viso, così come l'intera anatomia, è connotato da proporzioni armoniose abbinate però con la rigida frontalità e linearità dell'impostazione della figura; i piccoli occhi chiusi sono inquadrati al di sotto delle sottili arcate sopraccigliari e si dispongono in maniera ravvicinata rispetto alla canna nasale dritta e allungata. Gli zigomi sono sporgenti e sono ulteriormente accentuati dalla barba rossastra che si connette alla zona del prolabio e inquadra la piccola bocca leggermente dischiusa. I muscoli pettorali sono lisci e squadrati, le braccia sono tese e l'osso del gomito è sporgente. La gabbia toracica è delineata da incisioni orizzontali e parallele tra loro e si contrappone al profilo ogivale dell'addome quadrilobo. Sul lato destro del costato si apre la ferita da cui fuoriesce un copioso rivolo di sangue dipinto in rosso. All'altezza della vita il corpo del Cristo si restringe bruscamente: la strozzatura è rimarcata dalla linea orizzontale dell'arcata epigastrica, sotto cui si dispone il bacino espanso. Un elegante perizoma cela le nudità del personaggio: un drappo straborda sul fianco destro originando una piccola porzione di stoffa semicircolare, mentre sul lato sinistro l'orlo della stoffa in esubero si dispone seguendo un andamento ondulato. Il *linteum* è connotato da una campitura chiara, è profilato ai bordi da due sottili righe tracciate in rosso e decorato con alcuni elementi floreali. Gli arti inferiori discendono verso il basso parallelamente: la linearità della figura è interrotta dalla brusca slogatura delle caviglie, determinata dai piedi inchiodati l'uno sull'altro. L'intera superficie del simulacro è dipinta e verniciata: alla capigliatura bruna si contrappone la carnagione chiara dell'epidermide.

Come anticipato, alla scheda OA, datata al 1996, è allegata una fotografia che mostra l'opera all'epoca ancora ricoperta da superfetazioni di età moderna, che ne avevano alterato l'aspetto originario con l'adduzione di ferite sanguinolente disseminate su tutto il corpo. Nel documento, inoltre, è indicato un inquadramento cronologico al XVI secolo, che tuttavia, in virtù delle peculiarità sopra descritte, si ritiene di poter anticipare a un periodo a cavallo tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo: la conformazione lineare, rigida e frontale dell'opera, la didascalica rappresentazione delle anatomie del busto e la geometrica inclinazione delle ossa delle caviglie, abbinate a rappresentazione pacata e serena della sofferenza del Redentore, sono elementi che permettono di inserire questo manufatto all'interno di quella temperie artistica e culturale

(attestata anche in Puglia da numerosi esemplari: si pensi ai simulacri di San Giovanni Rotondo, Bitetto, Bari e Bitonto) che aveva ormai superato le tendenze espressioniste del *Crucifixus dolorosus* e sperimentava nuove modalità di raffigurazione del Figlio di Dio in Croce, maggiormente naturalistiche.

Bibliografia specifica

MILANO 1982, p. 254; BARRACANE, CIOFFARI 1989, p. 247; LAVERMICOCCA 2005, p. 61.



24. Crocifisso
Collocazione: Serracapriola, chiesa di Sant'Angelo (*retablo* dell'altare maggiore)
Provenienza: sconosciuta; per tradizione da Serracapriola, chiesa di San Bartolomeo
Datazione: inizio del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale (in linea con la produzione montana del *magister Simeon*)
Dimensioni: 120x50x17 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00037936, redatta da F. Picca nel 1989; revisione a cura di P. Spagnoletta nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

Da quanto appreso da don Renato Orlando nel corso del sopralluogo effettuato presso la chiesa di Sant'Angelo di Serracapriola, il Crocifisso proverrebbe da un altro tempio cittadino intitolato a san Bartolomeo e ormai distrutto. Il simulacro campeggia attualmente al di sopra dell'imponente macchina lignea che sovrasta l'altare maggiore e gli stalli del coro. La scultura di piccole dimensioni è ben proporzionata, sebbene appaia alquanto 'ingessata'. Il viso geometrizzato è connotato da una fronte liscia e spaziosa, sotto cui si dispongono le sottili arcate sopraccigliari e gli occhi chiusi, dalla forma affusolata. Il naso è leggermente sovradimensionato, mentre la bocca è resa mediante un'incisione a mezza-luna rivolta verso il basso. Il volto termina con la barba particolarmente puntuta sul mento. La capigliatura appare estremamente levigata; il capo è reclinato rigidamente sulla spalla destra. Le braccia sono tese, l'osso del gomito appare notevolmente sporgente. I muscoli pettorali sono privi di vigore, in un tentativo di trasmettere un senso di sofferente abbandono alle membra fin troppo bloccate di questo Crocifisso. Al centro del petto si individua una ferita circolare dipinta in rosso. Le coste sono descritte da tratti semplicemente incisi nel supporto ligneo e si dispongono a ogiva rispetto al ventre, anch'esso mollemente aggettante. Il corto perizoma copre appena le nudità del Cristo ed è connotato da due bande orizzontali che simulano un cordino liscio e da un accumulo di stoffa, annodata sul fianco destro. Qui il tessuto sovrabbondante si apre rigidamente a ventaglio, solcato da pieghe verticali, mentre i restanti panneggi, le cui incisioni sono parallele tra loro, seguono un andamento diagonale. Gli arti inferiori sono perfettamente lisci; sulle rotule si individuano ancora i resti di superfetazioni pittoriche ormai abrase, relative a ematomi. Similmente a quella delle braccia, la muscolatura delle gambe non è per nulla accennata. I piccoli piedi, dalle dita palmate, sono inchiodati l'uno sull'altro.

Il Crocifisso appare come il prodotto di una maestranza locale non particolarmente abile nella resa delle anatomie o dei panneggi delle stoffe e più attenta alla modellazione plastica di alcuni dettagli (si pensi al torso), a cui cerca di conferire maggior naturalismo. Esistono, tuttavia, alcuni elementi che permettono di comprendere il *milieu* culturale di questo anonimo *magister* e di circoscrivere il momento di esecuzione dell'oggetto. Si tratta, innanzitutto, della conformazione del volto e della sua terminazione puntuta (la barba compone, difatti, un vero e proprio triangolo e, inoltre, appare segnata da incisioni verticali che le conferiscono un aspetto filamentoso); a questa si associ anche la resa degli occhi allungati e quella del naso, imponente nell'economia della distribuzione degli elementi fisionomici. In ultimo, si noti la geometrizzazione dei solchi delle coste e del panneggio. Quelle descritte sono peculiarità che avvicinano l'anonimo intagliatore alla produzione della bottega montana di *Simeon*, il *magister* che si firma nell'iscrizione della lunetta del portale maggiore del Santuario micaelico sul Gargano, datandone l'esecuzione al 1395 (MIGNOZZI 2019, pp. 141-182, con bibliografia). È noto che l'attività di questo scultore abbia influenzato nei decenni successivi gli artisti locali, tra cui è possibile, dunque, annoverare anche questa

maestranza che si dedicò all'intaglio del legno. La realizzazione del manufatto in esame, dunque, deve essere ascritta ai primissimi anni del XV secolo (e posticipata, pertanto, rispetto a quella tra la metà del XIII e il Trecento, proposta nella scheda OA compilata da F. Picca).

Non potendo appurare la veridicità circa la provenienza di questo manufatto dalla chiesa di San Bartolomeo (esistente dal 1588; TARSIA 1744, p. 427; ; RICCI 1968; RUSSI 1985; GRAVINA, DEL CARRETTO 1989; CIANNILLI 1999; DE MEO 2000; GRAVINA 2002) e dovendo necessariamente fare affidamento sulla documentazione reperita, si specifica che alcune fotografie del Crocifisso conservate presso la Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana, riportano la dicitura relativa alla pertinenza alla chiesa parrocchiale di San Mercurio Martire. Non è chiaro, dunque, se l'oggetto sia appartenuto a quest'ultimo tempio *ab origine* o vi sia stato alloggiato temporaneamente, forse in occasione del suo restauro: la documentazione in questione, difatti, non presenta la specifica della datazione, ma dalla sua impaginazione si intuisce il suo essere recente. Similmente, durante il sopralluogo, il già citato parroco don Renato Orlando ha ricordato il restauro, eseguito pochi anni addietro dalla dott.ssa M.E. Lozupone.

Restauri

Il sopraccitato recente restauro ha permesso di eliminare le superfetazioni pittoriche precedentemente addotte sulla scultura. Inoltre, come si evince anche dall'osservazione del manufatto e dal confronto con le immagini della Fototeca barese, si comprende come questo avesse subito in passato trattamenti di riempimento di lacune in prossimità dell'attacco delle braccia alle spalle, che risultavano in buona parte staccate dal tronco.

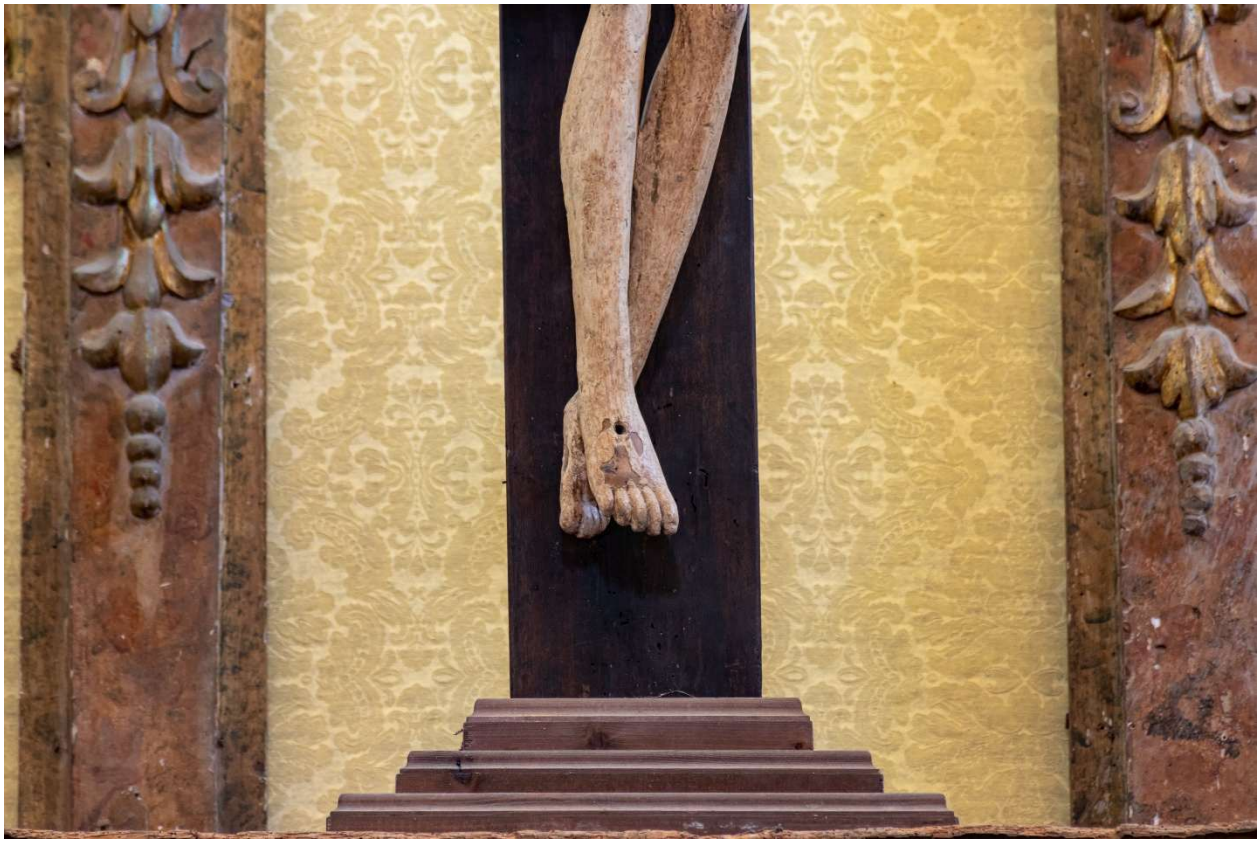
Bibliografia generale

TRIA 1744, p. 427; RICCI 1968; RUSSI 1985; GRAVINA, DEL CARRETTO 1989; CIANNILLI 1999; DE MEO 2000; GRAVINA 2002; MIGNOZZI 2019, pp. 141-182, con bibliografia.









25. Crocifisso
Collocazione: Brindisi, chiesa *Ave Maris Stella* (muro d'ambito destro)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: inizio del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 200x140 cm (axl)
Materiale: legno di noce intagliato e dipinto

Storia degli studi

L'unica menzione in cui ricorre questo simulacro è un volume intitolato "*Il ritorno a Brindisi dei frati Cappuccini*", pubblicato nel 1999 in occasione della mostra documentario-fotografica che celebrava il quarantesimo anniversario della fondazione della chiesa cittadina di *Ave Maris Stella*: all'interno del testo il Crocifisso viene descritto in virtù del suo restauro, eseguito in concomitanza con la sopraccitata ricorrenza, e datato genericamente al XV secolo. Nel contributo, a firma di F. Marzano, si ipotizza (senza alcun supporto documentario) la provenienza di quest'opera dalla chiesa di Santa Maria del Casale e si esplicitano i risultati del restauro (MARZANO 1999).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso è staticamente ancorato alla croce (non originaria): il suo corpo appare longilineo, ben conformato nelle anatomie, ma leggermente 'ingessato'. Il capo è appena reclinato verso il basso e orientato verso la spalla destra. Il volto è allungato e tale estensione è accentuata dalla terminazione puntuta della folta barba bruna e riccia. La capigliatura è segnata da solchi netti e paralleli tra loro ed è bloccata dalla corona di spine intagliata nello stesso blocco ligneo: questa è composta da due fastelli strettamente intrecciati tra loro. Le ciocche dei capelli cadono morbidamente sulle spalle e sulla schiena del Redentore. Al di sotto della fronte bassa e liscia si dispongono due corpose arcate sopraccigliari tracciate con un nitido contorno bruno. Gli occhi sono lievemente socchiusi e i bulbi incavati rispetto alla sporgenza della poderosa canna nasale e degli zigomi. Le labbra sono carnose e dischiuse. Le anatomie sono rigidamente tese e non vi è, nel corpo del Cristo, alcun accenno di movimento: la muscolatura delle braccia è ben delineata; si noti la sporgenza dell'osso del gomito o l'aggetto muscolare. La parte superiore del torace è liscia e appena solcata dalle incisioni che simulano le ossa; la gabbia toracica, invece, è maggiormente delineata e le coste sono descritte da incisioni parallele e orizzontali, che formano una 'V' rovesciata a contrasto con l'addome. Il corpo del Redentore si restringe leggermente all'altezza della vita, di modo che le ossa del bacino appaiano maggiormente sporgenti. Un corto perizoma profila la curvatura semicircolare del basso ventre ed è annodato sul fianco destro della figura. Anche le incisioni relative al panneggio appaiono particolarmente 'intirizzite'. Le gambe si dispongono parallele e la loro muscolatura è ben evidenziata (si noti soprattutto l'emergenza delle tibie rispetto alla carnosità scavata dei polpacci). I piedi sono sovrapposti l'uno sull'altro e trattenuti mediante un unico chiodo.

Come anticipato, P. Marzano ha datato quest'opera a un generico XV secolo; in virtù delle sue peculiarità (quali la conformazione longilinea della figura, la rigida disposizione delle coste rispetto alla zona liscia dell'addome, la leggera strozzatura all'altezza della vita, la forma affusolata e 'triangolare' del volto, la resa ingabbiata del corto perizoma), si ritiene di poter circoscriverne l'esecuzione a un momento prossimo all'inizio del Quattrocento e attribuirla a una maestranza locale a cui erano ben note le sperimentazioni proprie della statuaria locale e, più in generale, pugliese messe in pratica nella seconda metà del secolo precedente.

Restauri

Il simulacro, come anticipato, è stato restaurato nel 1999. Durante questo intervento si è constatato il diffuso attacco degli insetti xilofagi, la cui azione aveva messo a repentaglio la staticità

dell'opera. Relativamente alla messa in opera della scultura, si è compreso che al blocco principale verticale sono state annesse le braccia scolpite separatamente e a questo incastrate. Lo stato di conservazione in cui quest'opera versava prima dell'intervento non era ottimale: al di là delle superfetazioni e dell'ossidazione delle vernici, si individuavano sollevamenti della pellicola pittorica e "*evidenti tracce di nero fumo*"; il piede destro, inoltre, appariva mutilo di un dito ed era stato "*rozzamente ricostruito*" con pasta di segatura. Eliminate le adduzioni pittoriche (forse eseguite in un restauro precedente a quello del 1999 di circa una quarantina d'anni), sono emerse le tracce di una stesura applicata a tempera, stesa su una preparazione "*a farina*" (il cui utilizzo era documentato nel XVIII secolo). Al di sotto di questo strato ne è emerso uno ulteriore, anch'esso eseguito a tempera, "*più prezioso e liscio, anche se molto più rovinato e lacunoso*". Dal confronto tra le due stesure, si è compreso che mentre nella prima (la più antica), i dettagli anatomici fossero semplicemente dipinti, nella seconda (quella settecentesca), erano state applicate anche superfetazioni in stucco (si pensi, in particolar modo ai capezzoli).

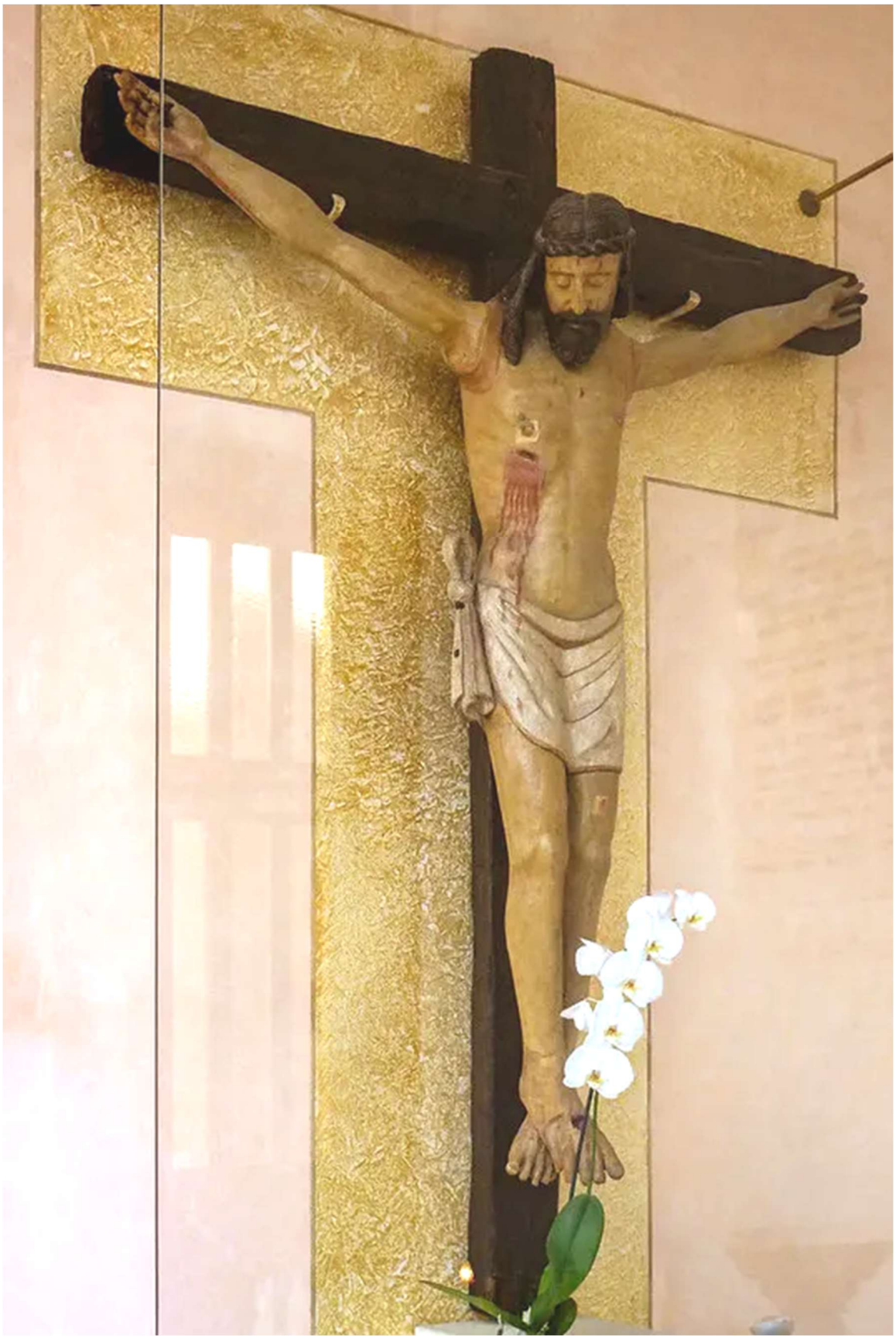
All'altezza del piede destro sono stati individuati strati di tela che servivano a camuffare la lacuna e l'unione posticcia dell'arto; inoltre, "*ulteriori approfondimenti*" hanno permesso di avanzare l'ipotesi che anche le braccia, così come il piede destro, possano essere frutto di una sostituzione di quelle originarie, avvenuta ugualmente nel XVIII secolo.

Dopo attente valutazioni, i restauratori G. Marzano e P. Mastropasqua hanno preferito arrestare l'intervento alla superfetazione pittorica moderna, evitando di ripristinare quella originaria, fin troppo lacunosa.

Bibliografia specifica

MARZANO 1999.





26. Crocifisso
Collocazione: Brindisi, chiesa della Santissima Trinità *seu* Santa Lucia
Provenienza: sconosciuta
Datazione: inizio del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato, dipinto e verniciato

Storia degli studi

Il Crocifisso della chiesa della Trinità-Santa Lucia di Brindisi è menzionato solamente dalla critica locale, da cui è stato datato prima al XVI secolo e poi a un generico Quattrocento (Sciarra 1974, p. 18; Ribezzi Petrosillo 1993, p. 87; Marinazzo 2000, p. 113).

Storia e analisi del manufatto

Il simulacro si staglia imponente, ma statico sulla croce: la sua figura, ben proporzionata nelle anatomie appare vigorosa e possente. Il capo del Cristo è sottile e affusolato ed è ingabbiato nella folta capigliatura bruna, che gli ricade sulle spalle. Gli occhi chiusi, inquadrati al di sotto delle arcate sopraccigliari semicircolari e direzionate verso il basso, così come la profonda scavatura delle gote e l'emergenza degli zigomi, la canna nasale stretta e affusolata, la piccola bocca semi-dischiusa in un ghigno, conferiscono a questa figura un aspetto di pacata, ma sofferente mestizia. L'allungamento del viso è ulteriormente accentuato dalla lunga barba puntuta. Il tronco è ben sagomato e le anatomie dettagliatamente descritte: si notino le incisioni orizzontali delle ossa sulla parte superiore dei muscoli pettorali o la 'stiratura' dei tendini delle braccia inchiodate al legno. Le epifisi interne delle coste si dispongono a raggiera attorno al ventre liscio. Un corto perizoma copre le nudità del Figlio di Dio: il candido tessuto è annodato elegantemente sul fianco sinistro; un drappo cade verso il basso con un morbido andamento curvilineo, mentre il panneggio del corto *linteum* è composto da pieghe curvilinee che si intersecano. Gli arti inferiori si dispongono parallelamente tra loro, per poi incrociarsi all'altezza dei piedi; in maniera inusuale, in questo caso è il sinistro a essere sovrapposto al destro, con una leggera slogatura della caviglia.

Il simulacro si presenta allo stato attuale diffusamente ridipinto e si notino le insistenti reiterazioni delle piaghe sanguinolente, in prossimità delle giunture degli arti superiori e inferiori. Pur celati al di sotto di tali superfetazioni, si scorgono comunque alcuni dettagli, quali la conformazione del busto, l'esagerato allungamento del volto, la conformazione sinuosa del nodo e del tessuto, che permettono di corroborare la generica datazione al XV secolo proposta dalla storiografia locale, anzi di circoscriverla maggiormente all'inizio del secolo: questo Crocifisso, difatti, potrebbe ben inserirsi nelle tarde sperimentazioni locali sul tema del Figlio di Dio in Croce, che guardano in maniera retrospettiva a quanto prodotto nei decenni precedenti.

Bibliografia specifica

Sciarra 1974, p. 18; Ribezzi Petrosillo 1993, p. 87; Marinazzo 2000, p. 113.


INRI

27. Crocifisso
Collocazione: Bari, Museo Diocesano
Provenienza: sconosciuta
Datazione: primo quarto del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 45,5x65x6,5 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato

Storia degli studi

Il Crocifisso in esame è stato di recente portato all'attenzione della comunità scientifica dalla scrivente, che l'ha analizzato nell'ambito di due contributi preliminari alla costituzione del *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese (VENTURA 2022a, pp. 381-382; EADEM 2023, p. 45).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso, di piccole dimensioni, è privo della croce ed è stato esposto presso il Museo Diocesano di Bari solamente a partire dalla fine del 2021. L'impostazione frontale della figura è longilinea, ma ingessata e le anatomie sono descritte da incisioni alquanto stilizzate. Il capo del Cristo è connotato da una folta capigliatura, resa con ciocche lineari che ricadono sulla spalla destra in un unico blocco. Il volto, reclinato verso il basso, sembra sproporzionato rispetto al resto del corpo; la sua forma allungata è enfatizzata dalla presenza della barba che termina puntuta sul mento. Le arcate sopraccigliari sono state eseguite mediante piccoli solchi semicircolari; gli occhi sono socchiusi e ravvicinati rispetto alla canna nasale che tende ad allargarsi all'altezza delle narici, mentre le labbra sottili sono lievemente dischiuse. Il marcato linearismo si accentua nella zona del busto, caratterizzato dai muscoli pettorali aggettanti e dalle coste segnate da incisioni nette e semicircolari che convergono verso la zona dello sterno, formando una 'V' rovesciata. Similmente, i panneggi del perizoma sono talmente marcati da conferire rigidità alla stoffa scolpita: il *linteum*, difatti, è bloccato sui fianchi mediante due grandi nodi; osservando la scultura lateralmente, inoltre, ci si accorge di come la stoffa lasci completamente scoperti i glutei, ammassandosi solamente sul *recto*. Gli arti superiori e quelli inferiori sono lisci e le loro anatomie non sono delineate; solamente sulle gambe si individuano alcune incisioni che simulano la presenza delle rotule e un lungo solco che dai fianchi copre l'intera lunghezza dell'arto per terminare all'altezza della caviglia. Le gambe, inoltre, risultano dritte e parallele tra loro e si incrociano nei piedi 'palmati' inchiodati l'uno sull'altro (della presenza del perno, non pervenuto, si nota solamente il foro in cui era collocato originariamente).

Il Crocifisso si presenta in un discreto stato di conservazione, sebbene abbia perso completamente la policromia e appaia mutilo delle falangi della mano sinistra (quelle della destra sono state ripristinate). Sulla didascalia che affianca l'opera nel Museo è riportata una datazione generica al XV secolo. Sebbene si tratti di una manifattura locale, è possibile individuare in questo manufatto alcuni elementi che consentono di circoscrivere meglio il contesto culturale in cui opera l'anonimo intagliatore che l'ha realizzato: i tratti fisionomici del volto (con la canna nasale rigida e triangolare) e la resa delle ciocche separate tra loro mediante profonde incisioni, nonché il modo di scolpire la barba con solchi rapidi, caotici e alle volte ondulati, sembrano apparentare questo simulacro al Crocifisso della chiesa di Santa Chiara di Piacenza (già menzionato nel confronto con l'esemplare di Monte Sant'Angelo). L'impostazione snella, ma rigidamente 'ingessata' della figura, così come la resa palmata dei piedi sono elementi che inducono a posticipare il momento di esecuzione di questo esemplare rispetto alla metà del XIV secolo (corrispondente alla datazione del simulacro piacentino; GUERRINI 1998, pp. 194-195; SOFFIENTINI 1998, p. 8; BELLINGERI 1999, p. 88; GUERRINI 2002, pp. 11-19). Un ulteriore raffronto che potrebbe aiutare a individuare una circoscrizione cronologica maggiormente ristretta è quello con l'*Imago Pietatis* della tomba Poderico del

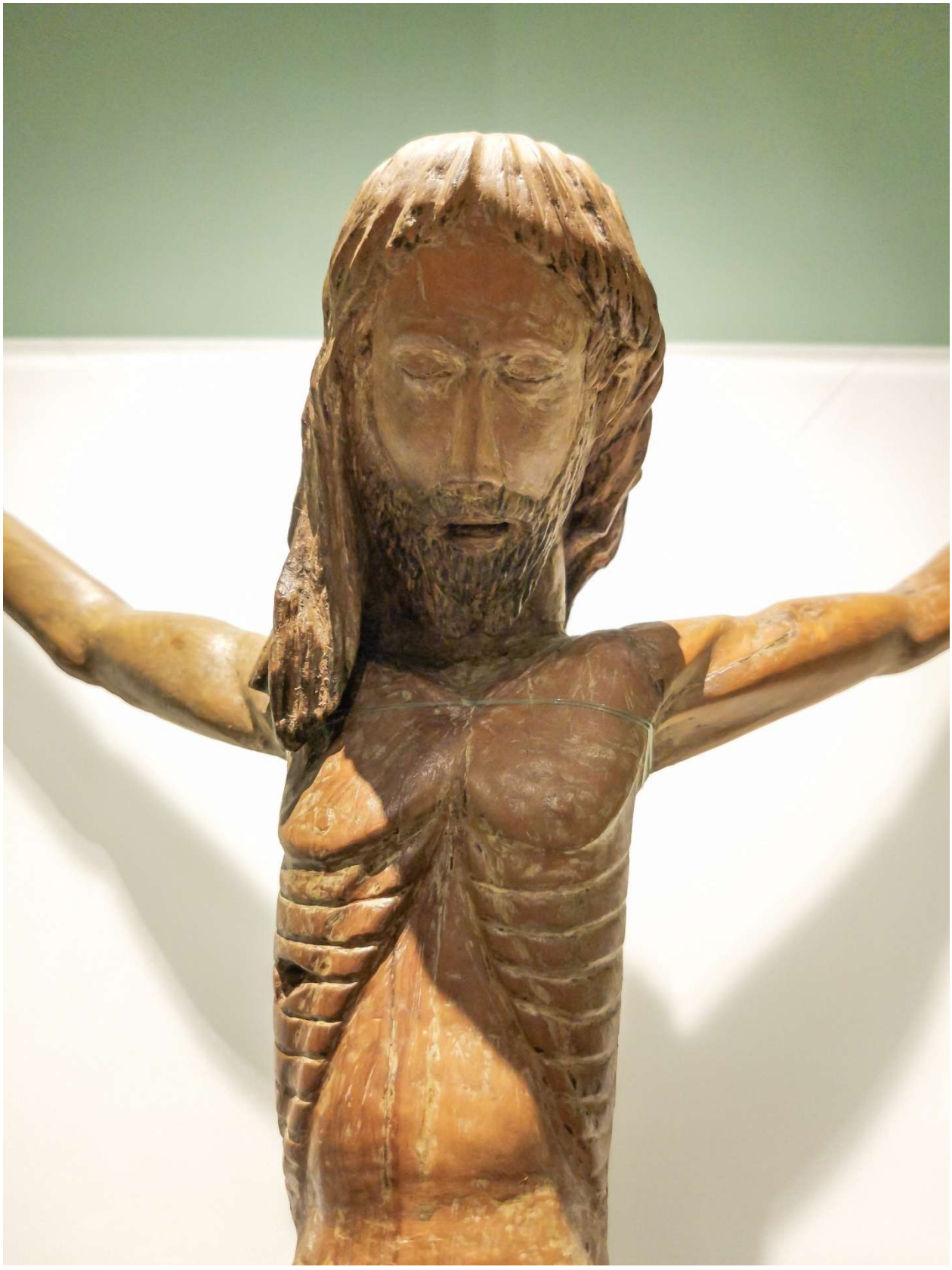
Santuario micaelico di Monte Sant'Angelo. Si tratta, in questo caso, di un bassorilievo lapideo eseguito con molta probabilità negli anni immediatamente successivi alla morte di Jacopo Poderico (conte di Lesina, giudice e capitano di Monte Sant'Angelo), avvenuta nel 1408 (MIGNOZZI 2019, pp. 203-215): elementi di tangenza tra le due opere si rintracciano nella resa dei muscoli pettorali e della gabbia toracica. La parte superiore del tronco, difatti, è connotata dall'aggetto del petto, delimitato ed evidenziato da incisioni semicircolari e connotato dalla descrizione dei capezzoli. Similmente, le coste sono tracciate mediante linee curve che convergono al di sotto dello sterno formando una rigida 'V' rovesciata. Ancora affine è la modalità con cui è stata scolpita la muscolatura degli arti superiori: in entrambi i casi, difatti, si noti la corta linea diagonale che attraversa le braccia in prossimità dell'attacco della spalla. In ultimo, ulteriori labili elementi di somiglianza si rintracciano con un Crocifisso ligneo, venerato nella chiesa di San Nicola di Lagonegro e datato alla prima metà del XV secolo (CASCIARO 2004, pp. 31, 35): similari risultano la conformazione del busto, nonché la peculiarità del doppio nodo che trattiene il *linteum* sui fianchi (sebbene i panneggi, invece, seguano un andamento completamente diverso).

In virtù di tali elementi, si ritiene di poter inquadrare l'esecuzione del Crocifisso del Museo Diocesano di Bari in un lasso di tempo compreso indicativamente nel primo quarto del XV secolo: se, da un lato, l'impostazione della figura e il *modus sculpendi* palesino ridotte abilità di gestione del supporto legnoso, dall'altro, il recupero di elementi propri della statuaria di epoca precedente e il tentativo di conferire al simulacro un aspetto *dolorosus* corroborano l'attribuzione del caso in esame a un *magister* locale, che aveva fatto esperienza delle tendenze artistiche maggiormente diffuse a partire dalla metà del XIV secolo e aveva cercato, a suo modo, di riproporle.

Bibliografia specifica
VENTURA 2022a, pp. 381-382; EADEM 2023, p. 45.

Bibliografia generale
GUERRINI 1998, pp. 194-195; SOFFIENTINI 1998, p. 8; BELLINGERI 1999, p. 88; GUERRINI 2002, pp. 11-19; CASCIARO 2004, pp. 31, 35; MIGNOZZI 2019, pp. 203-215.











28. Crocifisso
Collocazione: San Vito dei Normanni, chiesa del Purgatorio
Provenienza: sconosciuta
Datazione: prima metà del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 160 cm (a)
Materiale: legno intagliato, dipinto e verniciato
Scheda ICCD: OA C 16 00192003, redatta da A. Chionna nel 1974; revisione a cura di L. Lofoco nel 1999; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso è stato menzionato per la prima volta nel 2018 da P. Leone de Castris nell'ambito del suo *excursus* sulla produzione e sull'importazione di manufatti lignei in Puglia: lo studioso annovera questo esemplare insieme ad altri "*in pratica del tutto ignoti*", datati nelle schede OA tra il XVI e il XVII secolo e ammette che un loro approfondimento permetterebbe di ampliare la casistica pugliese relativamente a questa produzione (Leone de Castris 2018a, p. 122).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso della chiesa del Purgatorio di San Vito dei Normanni (Chionna 1988; Ciccarese, Marraffa 2000) si staglia rigidamente al di sopra della croce: il suo capo è leggermente reclinato verso il basso e orientato verso destra; i tratti fisionomici del volto sono sottili e ben armonizzati tra loro: le palpebre chiuse sono incise con un leggero solco semicircolare, la canna nasale è esile e allungata e le piccole labbra sono contornate dalla folta barba ricciuta. I capelli si dispongono lateralmente rispetto al volto, dividendosi in corpose ciocche ritorte. Le braccia sono tese verso l'esterno: la loro muscolatura non è ben definita. Insistenti solchi orizzontali connotano la porzione superiore dell'esile torace del Crocifisso, smunto e longilineo. I solchi delle coste affiancano la zona centrale addominale, arricchita da lievi protuberanze muscolari. All'altezza della vita il corpo del Cristo si restringe leggermente; un corto perizoma copre le sue nudità. Il *linteum* è annodato sul fianco destro della scultura: mentre un drappo cade verticalmente verso il basso, il restante tessuto è attraversato da rigide pieghe a 'V'. Gli arti inferiori procedono parallelamente per poi incrociarsi all'altezza dei piedi, inchiodati l'uno sull'altro (il loro dorso ampio, accentua la tensione dei fasci muscolari e dei tendini causata dalla presenza del chiodo).

Il simulacro appare, allo stato attuale, alquanto alterato, forse da rimodellamenti di epoca cinquecentesca: si pensi all'abbondate rilavorazione del torso (che ha 'arricchito' di dettagli naturalistici le zone dello sterno, dei pettorali, della zona superiore dell'addome e le gambe) oppure all'insistenza con cui sono state reiterate le ferite sanguinolente in prossimità delle giunture delle articolazioni, dei polsi e delle caviglie, dello stesso sterno. La 'patina' moderna ha indotto in errore l'autore della scheda OA, che ha datato il manufatto al XVI secolo; al di sotto di queste travisanti modifiche, tuttavia, sono ancora difficilmente osservabili alcune peculiarità che permettono di anticipare l'esecuzione di questo esemplare alla prima metà del XV secolo e di assegnarlo a una maestranza locale ben integrata nel coevo clima culturale della regione: ci si riferisce soprattutto all'impostazione longilinea della figura, leggermente 'strozzata' nella zona del basso ventre o alla conformazione del perizoma, la cui resa formale, dalle rigide pieghe del panneggio, ben si collocherebbe nella prima parte del Quattrocento.

Bibliografia specifica
Chionna 1988; Ciccarese, Marraffa 2000; Leone de Castris 2018a, p. 122.


I.N.R.I.

29. Crocifisso
Collocazione: Barletta, chiesa di Sant'Andrea
Provenienza: sconosciuta
Datazione: anni Venti-Trenta del XV secolo
Maestranza: Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal
Materiale: legno intagliato, dipinto, stuccato e verniciato

Storia degli studi

Il Crocifisso è inedito.

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso venerato all'interno della chiesa di Sant'Andrea di Barletta è connotato da un'impostazione anatomica longilinea e affusolata. Il capo, reclinato verso destra, è attualmente sormontato da un nimbo circolare crucesignato e il volto è incorniciato da ciocche di capelli ritorte, che ricadono sulle spalle; queste sono trattenute dalla corona di spine intagliata nello stesso blocco ligneo. I tratti fisionomici sono contratti in un'espressione di sofferenza: al di sotto della fronte bassa si dispongono le due corpose arcate sopraccigliari che seguono un andamento orizzontale e inquadrano gli occhi bulbosi. Le orbite emergono appena dalle palpebre enfie, mentre la canna nasale è rigidamente verticale e geometricamente sagomata. Le gote emaciate sono ulteriormente assottigliate dalla folta barba ricciuta da cui emergono le labbra socchiuse: la loro lieve divaricazione consente di osservare l'arcata dentale superiore del Cristo. Le incisioni che descrivono il torso sono difficilmente individuabili al di sotto degli strati di superfetazioni e di verniciatura lucida che impediscono la corretta lettura dell'esemplare e ne pareggiano le superfici, levigandole. Il fisico del Cristo si assottiglia in prossimità della vita, segnata orizzontalmente dalla linea dell'arcata diaframmatica. Il bacino e la zona inguinale, invece, sono ricoperti dal *linteum*, dalle pieghe traboccanti: sui fianchi, così come nella porzione centrale dell'indumento, si individua la morbida caduta di lembi di stoffa dall'orlo ondulato. Il perizoma è impreziosito da un'elegante colorazione in bicromia, nelle tonalità dell'ocra chiaro e del bianco avorio (ulteriormente arricchita da bande verticali campite in foglia oro e profilate da una finissima puntinatura). Ulteriori dettagli cromatici sono relativi al sangue che imperla la fronte del Redentore e a quello che fuoriesce copioso dalle ferite sugli arti superiori e inferiori e sul costato.

Le peculiarità descritte trovano un preciso riscontro nella produzione del cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal', un artista attivo insieme alla sua prolifica bottega, tra gli anni Venti e Trenta del XV secolo a Venezia: un nutrito numero di attestazioni a costui attribuite si rintraccia nella chiesa di San Francesco alla Vigna e nell'oratorio di San Giacomo nell'Ospizio Briati a Murano, in una edicola prossima alle Fondamenta Barbarigo al Ponte de l'Anzolo, nelle chiese di Sant'Antonio sull'isola di Pellestrina e del Santissimo Nome di Maria di Marango, nonché in quelle di San Rocco ad Albino, di San Colombano a Bergamo e di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati; in ultimo le Gallerie dell'Accademia di Venezia custodiscono un Cristo Passo attribuito a questo *magister*. La sua produzione, in un primo tempo collocata al tardo Trecento da A.M. Schulz, è stata più di recente posticipata al primo Quattrocento da R. Battaglia. Il Crocifisso barlettano appare totalmente assimilabile al *corpus* del 'Maestro di Sant'Aponal', in virtù della resa longilinea e arrotondata del corpo, della capigliatura che cade sulle spalle con ciocche distinte e segnate da incisioni filiformi, della conformazione della corona di spine, dei tratti fisionomici (soprattutto degli occhi bulbosi e socchiusi), della conformazione del perizoma. Quest'ultimo, in tutti i casi sopraccitati e in quello in esame, è caratterizzato dal singolo lembo destro che cade sul fianco con una morbida ondulazione; dalle pieghe parallele, orizzontali e curvilinee che si creano sulla gamba destra; dal doppio risvolto di stoffa che deborda immediatamente al di sotto del ventre; dal drappeggio sul fianco sinistro, composto da due lembi di tessuto che si sovrappongono (il primo,

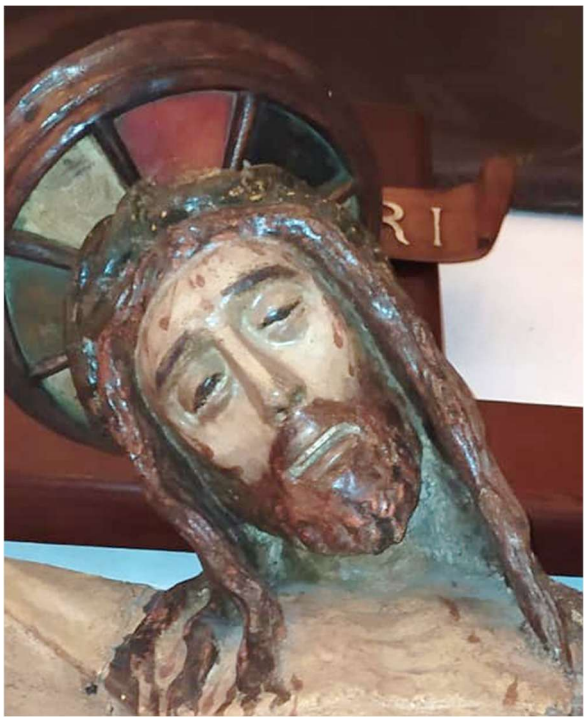
più ampio ricade sulla gamba sinistra; il secondo più sottile si adatta all'andamento del fianco e prosegue verticalmente verso il basso con pieghe rotondamente ritorte). In ultimo, tutti i perizomi della produzione di questo maestro e della sua bottega sono connotati da raffinati contrasti e ornati cromatici.

In virtù di tali stringenti prossimità, il Crocifisso della chiesa di Sant'Andrea a Barletta deve essere inserito nell'alveo della produzione di questo *artifex* veneto, operante tra gli anni Venti e Trenta del XV secolo. È bene, in ultimo, specificare che sono ben note e dettagliatamente documentate le relazioni esistenti tra la città marittima pugliese e Venezia: tali rapporti, attestati già in epoca sveva e poi rafforzatisi in età angioina, vertevano principalmente sul ruolo di 'crocevia' che Barletta rivestiva nell'ambito dei commerci e che, per tale ragione, la rendevano un polo di riferimento privilegiato per la città lagunare lungo le coste dell'Adriatico. All'inizio del Quattrocento si poteva parlare di una vera e propria egemonia economica veneziana sul litorale pugliese a cui corrispose, sul piano artistico, la piena integrazione del centro barlettano nella cultura tardo-gotica di ascendenza veneto-adriatica: l'adesione e la vicinanza a questa temperie artistica è testimoniata *in loco* da numerose attestazioni (si pensi, a titolo di esempio, alla produzione di Giovanni di Pietro *Charlier* o Zanino di Pietro, un pittore di origine francese e di cittadinanza veneta). Non stupisce, dunque, la presenza del simulacro ligneo in esame a Barletta, che anzi consente di aggiungere un ulteriore tassello all'ampio *puzzle* relativo alla influenza esercitata dalla cultura veneta in Puglia (Loffredo 1893, pp. 235-239; Carabellese, Zambler 1897-1898; Carabellese 1911; Milella Lovecchio 1989; Franco 1994; Lorusso Romito 1998; Abbate 1998, pp. 158-159; Pace 1998; Lorusso Romito 2000; De Marchi, Franco 2000, pp. 69-73; Cucciniello 2002; Spagnoletti 2004; Musca 2005; Guarnieri 2006; Minardi 2006; De Marchi 2008, p. 56; Rivera Magos 2009; Markham Schulz 2011, p. 58; Battaglia 2013; Bianchi 2013; Ragozzino 2019; Baradel 2019; Lacerenza 2020, pp. 193-197; Idem 2021).

Bibliografia generale

Loffredo 1893, pp. 235-239; Carabellese, Zambler 1897-1898; Carabellese 1911; Milella Lovecchio 1989; Franco 1994; Lorusso Romito 1998; Abbate 1998, pp. 158-159; Pace 1998; Lorusso Romito 2000; De Marchi, Franco 2000, pp. 69-73; Cucciniello 2002; Spagnoletti 2004; Musca 2005; Guarnieri 2006; Minardi 2006; De Marchi 2008, p. 56; Rivera Magos 2009; Markham Schulz 2011, p. 58; Battaglia 2013; Bianchi 2013; Ragozzino 2019; Baradel 2019; Rossi 2020; Lacerenza 2020, pp. 193-197; Idem 2021.


INRI







30. Crocifisso
Collocazione: Mola di Bari, Collezione privata del signor E. Linsaltata
Provenienza: Mola di Bari, chiesa di San Giovanni *de Fora* (ambiente rupestre ipogeo)
Datazione: secondo quarto del XV secolo
Dimensioni: 30x30 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

Una fotografia del piccolo Crocifisso proveniente dalla chiesa rupestre di San Giovanni *de Fora*, ubicata poco all'esterno dell'abitato di Mola, è pubblicata per la prima volta in un volume a firma di M. Calabrese edito del 1987: nella didascalia dell'immagine si specifica il rinvenimento del manufatto "*nelle grotte basiliane*" (CALABRESE 1987, p. 183). Nel 2006 il simulacro è citato da G. Berlingerio, storico molese, che ricorda la riscoperta dell'antro ipogeo (che sussiste al di sotto della chiesa *sub divo* di epoca moderna), avvenuta negli anni Settanta per opera di E. Linsalata, politico e appassionato di storia molese; costui rinvenne dell'ambiente rupestre anche il Crocifisso in esame, in una nicchia posta sulla parete meridionale (BERLINGERIO 2006, pp. 43-44). Nel 2018 V. Giustino, giornalista locale, pubblica un'intervista allo stesso Linsalata, in cui sono delineate le modalità con cui è riuscito a rinvenire il luogo di culto medievale e il simulacro ligneo: stando a quanto riportato nell'articolo, la riscoperta del Crocifisso sarebbe avvenuta intorno al 1961 e non negli anni Settanta (come sostenuto da G. Berlingerio; GIUSTINO 2018). In ultimo, la scrivente ha analizzato per la prima volta l'opera in due contributi pubblicati nel 2022 e nel 2023 (VENTURA 2022a, p. 382; EADEM 2023, p. 45).

Storia e analisi del manufatto

Come anticipato, il Crocifisso è stato rinvenuto negli anni Sessanta del Novecento nella chiesa rupestre di San Giovanni *de Fora* dal molese E. Linsalata, in perlustrazione all'interno del luogo di culto: questo si presentava allo storico locale 'ricoperto' da "*più strati di pittura*" ad affresco; sulla parete rocciosa destra si apriva un "*foro*", in cui Linsalata infilò le mani, estraendo l'oggetto, già privo della croce. Sensibilizzata la Soprintendenza di Bari, furono effettuate analisi che determinarono la specie legnosa – l'ulivo – del supporto e fu proposta una datazione tra il XIII e il XIV secolo.

Nel corso degli anni, il Crocifisso ha subito numerosi spostamenti: E. Linsalata l'ha prima donato alla ProLoco molese, poi se n'è riappropriato quando questa "*fallì*" e, in qualità di Assessore alla Cultura del comune di Mola (incarico ricoperto prima tra il 1988 e il 1990 e poi tra il 1993 e il 1996), lo ha esposto all'interno del proprio studio nel Municipio. Attualmente il manufatto si trova nella 'casa-museo' di sua proprietà.

Sebbene preservato nella collezione privata, il Crocifisso è in uno stato di conservazione non del tutto ottimale, in quanto è privo degli arti inferiori; lacune, che in ogni caso ledono solamente in parte l'armoniosità e l'eleganza della figura. La testa del Cristo è connotata da una capigliatura solcata da incisioni curvilinee disposte simmetricamente rispetto alla scriminatura centrale; due ciocche ritorte ricadono sulla spalla destra e sulla schiena (sulla sinistra). La fronte alta e spaziosa è profilata in alto dalla linea ogivale dell'attaccatura dei capelli ed è attraversata orizzontalmente da tracce di pittura rubea (simulanti il sangue), collocate con molta probabilità in corrispondenza della perduta corona di spine. I tratti fisionomici sono sottili e raffinati: le arcate sopraccigliari arcuate si connettono direttamente con la canna nasale affusolata (che si allarga in prossimità delle narici); gli occhi chiusi sono resi mediante fini tratti curvilinei. In contrasto con la sporgente volumetria degli zigomi, le gote appaiono escavate ed emaciate: la magrezza del volto del Cristo è ulteriormente enfatizzata dalla terminazione puntuta del mento su cui si sviluppa una lunga barba bipartita alle estremità. La bocca socchiusa è denotata dal labbro inferiore piccolo e carnoso

rispetto al superiore sottile. Il capo reclinato verso destra cela completamente l'esile collo e la barba copre in parte la porzione superiore del torso, solcata da incisioni orizzontali che simulano le ossa prossime allo sterno. Le braccia, piegate all'altezza dei gomiti, terminano con le mani stranamente rappresentate con i pugni chiusi (attualmente bloccate al supporto addotto da E. Linsalata mediante viti metalliche). Gli arti superiori sono anatomicamente ben delineati con l'osso dell'articolazione sporgente; in prossimità delle spalle si individuano in maniera evidente due solchi (la cui presenza potrebbe rimandare alla conformazione originaria del Crocifisso oppure, con molta più probabilità, a un intervento di rispristino di queste parti, forse in passato staccate dal corpo centrale). Il busto del Redentore si restringe leggermente in prossimità dei fianchi: l'area centrale dell'addome appare liscia, mentre lateralmente è segnata dalle incisioni delle coste; il ventre è lievemente rigonfio. Un corto perizoma cela appena le nudità della figura ed è annodato sul fianco destro; un lungo drappo di tessuto ricade morbidamente verso il basso. La porzione centrale della stoffa, invece, è attraversata da pieghe parallele e orizzontali, nonché da un ripiegamento del lembo destro su se stesso. Gli esili arti inferiori si flettono leggermente all'altezza delle rotule e, come anticipato, sono mutili dei piedi.

L'organicità visiva del simulacro è compromessa dalle evidenti e ampie cadute della pellicola pittorica, registrate per le porzioni di testa, braccia e lato sinistro del torso; oltre a quelle sulla fronte, ulteriori tracce di colore rosso emergono sul fianco destro, in corrispondenza di una ferita, che, tuttavia, è solamente dipinta e non incisa attraverso una fessura nel costato. La parte inferiore della scultura è ricoperta da una diffusa scialbatura, che rende cromaticamente uniformi la nuda epidermide e il *linteum*. Diffusamente sull'intero oggetto si rintracciano i fori di sfarfallamento, causati dalla presenza di insetti xilofagi.

Oltre che al plurisecolare oblio a cui è stato 'condannato' questo simulacro, il suo grado di consunzione è imputabile anche alla prossimità al mare della cavità rupestre entro cui è rimasto depositato fino alla sua riscoperta: i sali marini (abbinati con gli allagamenti del vano posto al di sotto del piano di calpestio), hanno quasi del tutto corroso anche l'apparato pittorico che, in epoca medievale, adornava le pareti dell'antro. Indagati da M. Mignozzi nel 2018, gli affreschi sono stati datati al Basso Medioevo (eccezion fatta per alcuni esemplari di epoca moderna, parzialmente distinguibili) e assegnati a due distinte mani, una "*più spiccatamente*" occidentale e l'altra ancora "*parzialmente legata a modelli bizantini*" (MIGNOZZI 2018, pp. 163-164). Una datazione della campagna pittorica circoscritta tra gli anni Settanta del XIV secolo e le prime due decadi del successivo è verosimile in virtù della presenza, nel piano iconografico, della scena dell'Abbraccio tra Pietro e Paolo, correttamente identificata dallo studioso. L'elevata qualità pittorica ancora apprezzabile dai pochi lacerti che resistono all'inevitabile estinzione, nonché l'accurata scelta delle scene, farebbero propendere per una committenza da assegnare a un colto ecclesiastico locale (peraltro ritratto sulla parete orientale, in atteggiamento orante al cospetto della figura di san Giovanni Battista nella triade della *Déesis* – iconografia che a sua volta determina la valenza funeraria del luogo di culto – MIGNOZZI 2018, pp. 163-165).

L'eleganza dell'anatomia sinuosa del Crocifisso ligneo, l'assottigliato restringimento del busto all'altezza del bacino, la raffinatezza dei tratti anatomici e fisionomici incisi, la conformazione tortile delle due distinte ciocche di capelli, il corto perizoma attraversato da solchi diagonali orizzontali, sono elementi che permettono di estendere la cronologia basso-medievale della campagna pittorica anche alla scultura in esame, facendola rientrare nel comparto di attività portate avanti dall'anonimo e colto prelato committente per il decoro dell'edificio sacro rupestre.

Allo stato attuale delle ricerche appare arduo individuare termini di paragone convincenti per questa piccola scultura: soltanto parzialmente, i tratti 'appuntiti' del volto possono essere approssimati ad alcuni altri esemplari, tra cui figura un Crocifisso della chiesa matrice di

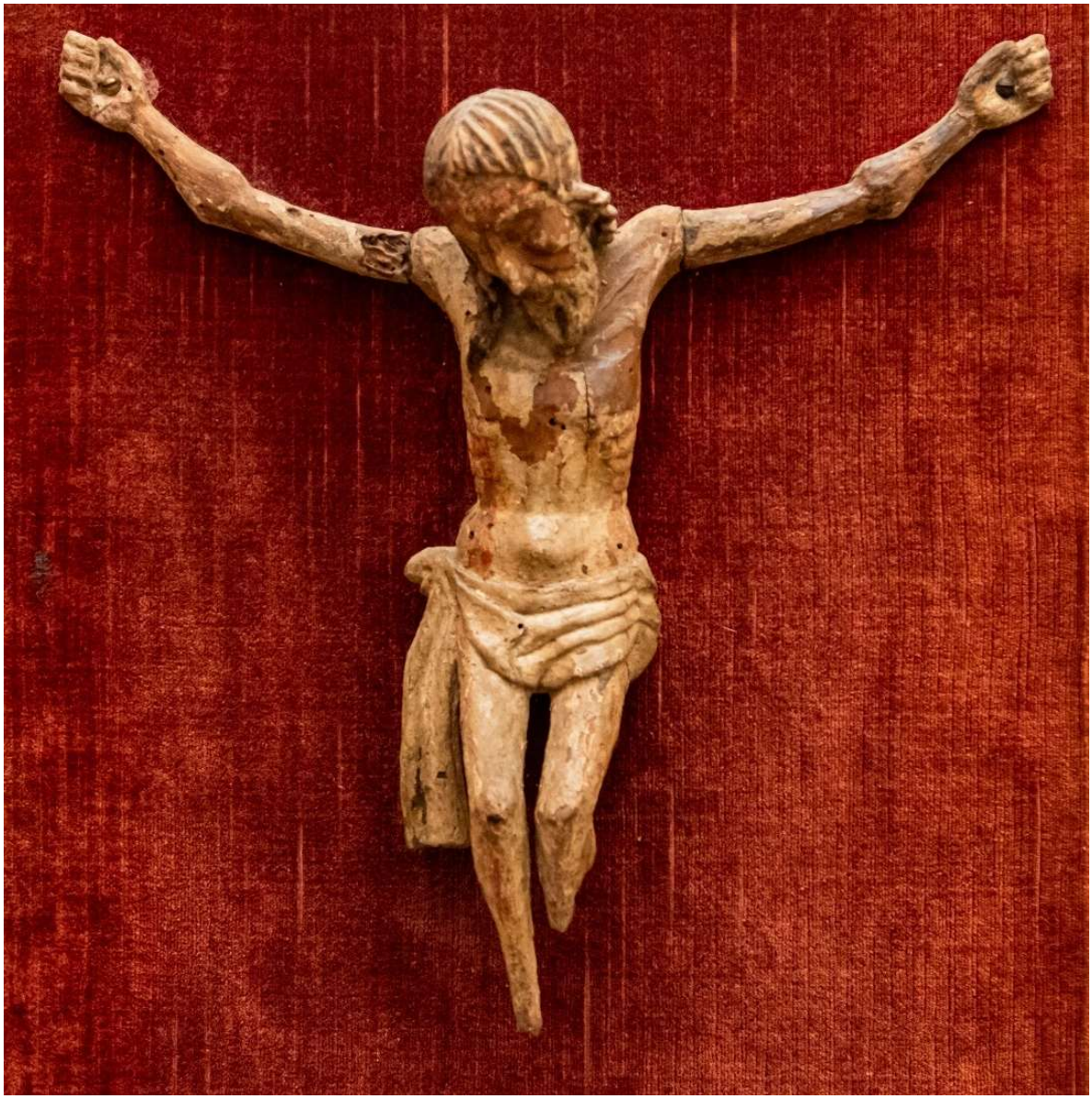
Missanello in Basilicata, datato alla seconda metà del XV secolo (CASCIARO 2004a, pp. 35). L'impostazione del corpo, tuttavia, è totalmente differente: anchilosata nel caso molese e longilinea in quello lucano. In virtù dell'esistenza di due poli cronologici di riferimento, rappresentati dalla campagna affrescata (che testimonia un momento di ricchezza per il clero locale) e dal simulacro sopraccitato, chiamato in causa per il raffronto, la scultura molese viene circoscritta a un periodo compreso al secondo quarto del XV secolo.

Bibliografia specifica

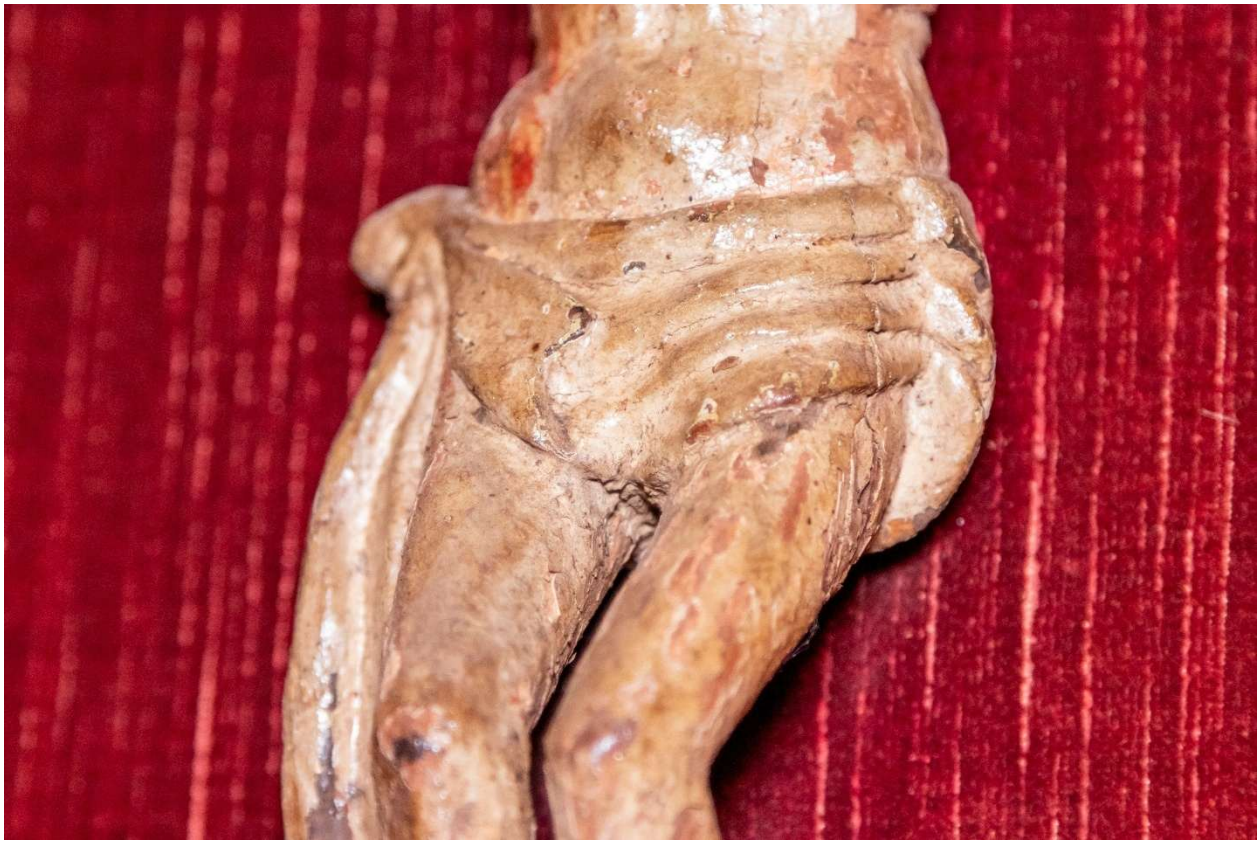
CALABRESE 1987, p. 183; BERLINGERIO 2006, pp. 43-44; GIUSTINO 2018; VENTURA 2022a, p. 382; EADEM 2023, p. 45.

Bibliografia generale

CASCIARO 2004a, pp. 35; MIGNOZZI 2018, pp. 163-165.







31. Crocifisso

Collocazione: Cerignola, Cattedrale di San Pietro Apostolo *seu* Duomo Tonti (cappella nel transetto sinistro)
Provenienza: Cerignola, chiesa matrice di San Francesco d'Assisi (cappella del Santissimo Crocifisso)
Datazione: secondo quarto del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale influenzato dalla cultura proto-rinascimentale toscana
Dimensioni: 153,5x158,5 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00174463, redatta da L. Derosa nel 1992; revisione a cura di G. Caliandro nel 1998; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 2006

Storia degli studi

La prima notizia del Crocifisso cerignolano si incontra in un discorso di mons. E. Capobianco in memoria di mons. V. Macchiarulo, pubblicato nel 1906 su un periodico locale: da questo testo si apprende che nel 1865 il simulacro – che all'epoca dimorava nella Cappella del Santissimo Crocifisso della chiesa matrice di San Francesco di Cerignola – fu sostituito con un altro "*lavorato in Lecce*", poiché "*non era punto adatto a destar sensi di devozione*" (Capobianco 1906, pp. 24-25). Le medesime informazioni si rintracciano in un articolo pubblicato *online* da M. Stuppiello nel 2016, sul sito dell'Archeoclub di Cerignola: dopo aver ricostruito con dovizia la storia della cappella del Santissimo Crocifisso della chiesa francescana, lo studioso riporta le vicende successive alla sostituzione del manufatto, depositato in un locale del Duomo Tonti; qui è stato 'riscoperto' proprio da M. Stuppiello il 24 settembre del 1989, quando in seguito a una celebrazione eucaristica il parroco don P. Cialdella lo invitò a visionare l'oggetto, che costui identificò come una vera e propria "*opera d'arte*", datandola tra il Quattrocento e il Cinquecento. In ultimo, l'autore descrive l'*iter* che ha portato al suo restauro e alla sua attuale collocazione all'interno nel transetto del Duomo; informazioni che vengono riprese anche in un secondo articolo, pubblicato ugualmente *online* nel 2019 dalla redazione del sito dell'Archeoclub (Stuppiello 2016; Redazione 2019).

Nel 2022 lo stesso M. Stuppiello dà alle stampe un piccolo opuscolo intitolato "*Il Crocifisso ligneo policromo del sec. XV già della Cappella della Santa Croce nella Chiesa Madre*", in cui sono contenute le medesime informazioni sopraccitate (Stuppiello 2022); il testo viene presentato nella sala 'Giovanni Paolo II' dell'Episcopio cerignolano il 12 febbraio 2024 (Paciello 2024).

Storia e analisi del manufatto

L'unica fonte che dà contezza della presenza del Crocifisso nell'omonima cappella della chiesa matrice di San Francesco è proprio il sopraccitato discorso di E. Capobianco del 1906: se, difatti, dai documenti precedenti è possibile ricostruire la storia dell'ambiente, che rimonta al XV secolo, il simulacro, invece, non è mai annoverato (Antonellis 1983, pp. 137-150; Dente 1985; Antonellis 1985; Cipriani 1985; Conte 1989, p. 70; Mola 1996; Disanto 2008, pp. 167-173; Dibisceglia, Galantino 2011; Stuppiello 2016; Redazione 2019; Stuppiello 2022). Come anticipato, questo è stato sostituito con uno in cartapesta leccese nel 1865 (acquistato insieme alle statue della Vergine e di san Giovanni Evangelista dal canonico Nicola Macchiarulo, fratello di mons. Vincenzo, a cui è dedicato il discorso del 1906), poiché ritenuto non più degno di suscitare pietà nei fedeli. In seguito al suo rinnovato interesse, a partire dal 1989, M. Stuppiello, insieme con il già citato parroco Cialdella e il prof. S. Delvecchio, ha iniziato a promuovere il restauro di questa scultura: in qualità di "*Ispettore onorario alle Soprintendenze*", lo stesso la segnala alla Soprintendenza barese, che in data 24 ottobre 1989 invia a Cerignola la dott.ssa M. Pasquale e il restauratore R. Chiapperino. Dopo aver superato una serie di lungaggini burocratiche, l'11 settembre 1999 il Crocifisso viene trasportato dai funzionari dell'Ente barese presso il Laboratorio della Ditta di Maria Pina Bochicchio in Altamura, dove si procede al suo restauro; le operazioni si concludono il 18 gennaio

2000, con il rientro dell'opera a Cerignola e la sua presentazione alla comunità del fedeli nel giorno del 20 gennaio dello stesso anno (DELVECCHIO 1999; IDEM 2000; STUPPIELLO 2016).

La storia del manufatto si è conclusa nel 2019, quando in occasione della chiusura del Giubileo per il Bicentenario dell'istituzione della Diocesi di Cerignola, è stato solennemente intronizzato entro l'altare del Santissimo Sacramento, impreziosito da un ciborio marmoreo progettato dall'architetto T. Massarelli e realizzato dalla 'Ditta Marmi' di G. Luigi (REDAZIONE 2019; DISANTO 2019).

La figura del Redentore si mostra in tutta la sua vigorosa possanza al di sopra della croce a cui è inchiodata. Il capo, appena reclinato verso destra, è caratterizzato da una folta capigliatura, che ricade morbidamente ai lati del volto sottile e allungato, per poi poggiarsi sulle spalle. Due ciocche si dipartono rispetto alla scriminatura centrale e celano in parte l'ampia fronte corrucciata e solcata da due grandi rughe orizzontali. Le arcate sopraccigliari appaiono come una linea continua che separa la parte alta del capo da quella inferiore. La rigida verticalità della canna nasale accentua ulteriormente l'allungamento della fisionomia; ai suoi lati si dispongono profonde orbite oculari che ospitano le palpebre chiuse del Cristo. Il corto prolabio è connotato dalla dipintura del baffo, sotto cui si colloca la bocca resa mediante una piccola fessura con i bordi rivolti verso il basso. Il mento acuisce ulteriormente l'estensione del volto, obliterando il collo muscoloso. Il blocco centrale del torso appare come una possente massa volumetrica bloccata nell'espansione dell'inspirazione. I muscoli pettorali sono ben sagomati e aggettanti, la gabbia toracica è insistentemente segnata dai solchi delle coste che si prolungano fino alla linea orizzontale dell'arcata diaframmatica e si dispongono lateralmente rispetto al profilo parabolico dell'addome polilobato. Il corto perizoma è contraddistinto da pieghe geometriche a 'V' e da un drappo che cade morbidamente sul fianco destro con un'ampia ondulazione. Gli arti superiori e inferiori appaiono vigorosi e ben torniti; maggiore schematicità si avverte nell'incrocio dei piedi, inchiodati al legno.

L'esecuzione della scultura di Cerignola può essere verosimilmente inquadrata cronologicamente nel pieno Quattrocento, attorno alla metà del secolo, e si inserisce in un contesto di sperimentazioni locali di 'forme nuove', che avevano iniziato a diffondersi nella zona centro-settentrionale della penisola già nella seconda metà del XIV secolo e che trovano pieno compimento nella produzione degli 'albori' del Rinascimento toscano: a partire dal secondo Trecento, difatti, in linea con le correnti culturali proto-umanistiche, inizia a prendere forma una concezione maggiormente plastica della figura umana (e, quindi, anche di quella del 'più umano' tra gli uomini, il Figlio di Dio incarnato e crocifisso). Per quel che concerne la statuaria lignea, tali innovazioni vengono supportate dai coevi aggiornamenti tecnici, che tendono ad associare alla modellazione dei corpi data dall'intaglio anche quella più schiettamente pittorica, al fine di superare le 'ostilità' materiche del legno e di approdare a una definizione anatomica armoniosa ed equilibrata. In riferimento al contesto toscano, e più precisamente fiorentino, si può chiamare in causa, a titolo di esempio, il Crocifisso realizzato da Andrea Orcagna (1308-1368) e conservato nella chiesa di San Carlo dei Lombardi e quello ben più noto della Basilica di Santa Croce di Firenze, eseguito da Donatello nel primo decennio del Quattrocento o, ancora, quello di Francesco Valdambrino nella chiesa di Sant'Egidio a Montalcino, che la critica data agli anni Venti del XV secolo (BAGNOLI 1987g; COLLARETA 1999; BURRESI 2000b; STIBERC 2012; COLLARETA 2016; PARENTI 2016; SPERANZA 2018; da ultimo *Donatello* 2022).

Il simulacro cerignolano, dunque, si pone nel solco di questa produzione e si può, pertanto, assegnare a una maestranza locale influenzata dalla cultura artistica toscana, imperante tra le metà del Trecento e del secolo successivo: la cronologia del caso in esame assegnata al secondo quarto del XV secolo, viene giustificata alla luce dei 'tempi di ricezione e di assorbimento' necessari

affinché determinati stilemi e iconografie attecchiscano *in primis* nella fucina territoriale in cui vedono la luce e successivamente in altri territori, anche geograficamente più distanti.

Restauri

I lavori di restauro su questa scultura sono stati eseguiti, come ricordato, tra il 1999 e il 2000: al momento delle operazioni, documentate anche da numerose fotografie conservate presso la Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bari, questa si presentava in un precario stato di conservazione, interamente ridipinta (con l'aggiunta di ferite sanguinanti su tutto il corpo) e con le braccia quasi del tutto staccate dal busto. La pellicola pittorica del perizoma in un'accesa tonalità di ocra presentava alcune lacune da cui emergeva uno strato decorativo sottostante, caratterizzato da bande ornamentali di colore blu; a pulitura ultimata è tornata alla luce la policromia originaria di questo capo d'abbigliamento, per l'appunto connotata da ornati in blu, maggiormente visibili sul panneggio ondulato del fianco destro (su cui si notano tre bande, due esterne sottili e una centrale più estesa).

Bibliografia specifica

CAPOBIANCO 1906, pp. 24-25; DELVECCHIO 1999; IDEM 2000; STUPPIELLO 2016; REDAZIONE 2019; STUPPIELLO 2022; PACIELLO 2024.

Bibliografia generale

ANTONELLIS 1983, pp. 137-150; DENTE 1985; ANTONELLIS 1985; CIPRIANI 1985; BAGNOLI 1987g; CONTE 1989, p. 70; MOLA 1996; COLLARETA 1999; BURRESI 2000b; DIBISCEGLIA, GALANTINO 2011; STIBERC 2012; COLLARETA 2016; PARENTI 2016; SPERANZA 2018; *Donatello* 2022.





32. Crocifisso
Collocazione: Trani, chiesa di Santa Maria di Colonna
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: secondo quarto del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 120x88 cm (axl)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00043420, redatta da B. Ronchi nel 1972; revisione a cura di E. Mattia, A. Bucci Morichi nel 1998; aggiornamento a cura di T. Maggio nel 1998

Storia degli studi

La prima menzione del cosiddetto Crocifisso 'di Colonna' (dall'intitolazione del luogo di culto in cui è custodito e venerato), si rintraccia in una relazione relativa alla consegna delle ossa di santo Stefano, compilata per volontà di Cosimo III de' Medici dal tranese G.L. Staffa nel 1622: in quest'opera si ricorda come questo simulacro fosse venerato dalla comunità nei venerdì di marzo, che "*fu ferito da Turchi*" e che "*dalla ferita uscì sangue, come hoggidì euidentemente detta ferita pare*" (STAFFA 1622, p. 13; *Relazione della consegna* 1682). Queste informazioni vengono riprese nel volume di fra' Bonaventura da Fasano, intitolato "Memorabilia minoritica prouinciae S. Nicolai ordinis minorum regularis obseruantiae" e redatto nel 1656: all'interno del testo l'autore descrive brevemente il "Conuentus" tranese, annoverando anche il "Crucifixum in particulari cappella" che fu "in facie et cruribus vulneratum" dai Turchi: al riguardo il religioso specifica che le cicatrici erano visibili specialmente nei venerdì di marzo e attiravano *in loco* un gran numero di fedeli (BONAVENTURA DA FASANO 1656, pp. 41-42; UGHELLI 1721a, col. 887; CONTINI 1965, pp. 75-76). La narrazione di queste vicende viene riportata anche da S. Montorio nel suo "*Zodiaco di Maria*": sebbene questo testo sia principalmente dedicato alla spiritualità mariana – enucleata mediante l'elencazione commentata dei santuari virginei dislocati nelle regioni del Meridione italico, delle loro leggende di fondazione, delle immagini cultuali *ivi* venerate e dei miracoli perpetuati dalla Madre di Dio in tali contesti nel corso dei secoli – all'interno si rintracciano anche alcuni accenni a sculture lignee di differente soggetto: tra queste si annovera il "*miracoloso*" Crocifisso di Trani, del quale si ricorda brevemente la vicenda prodigiosa di cui fu protagonista (MONTORIO 1715, p. 555; FOUCARD 1878, p. 168; BELTRANI 1878-1879; PALUMBO 1899; CAPOZZI 1915, p. 295; BELTRANI 1926, p. 6; LOSITO 1935; CONTINI 1965, pp. 75-76).

In tempi più recenti il simulacro è stato preso in esame da numerosi studiosi e appassionati di storia locale, a partire da S.C. Capozzi nella sua "*Guida di Trani*", pubblicata nel 1915: egli ritiene la "*Sacra Immagine* […] *di stile bizantino*", la data al Quattrocento e ne ricorda la tradizionale provenienza dalla "*chiesa precostantiniana*" rupestre di Santa Geffa (CAPOZZI 1915, p. 294; BELTRANI 1926, p. 6; LOSITO 1935; RONCHI 1980, p. 115; AMORESE 1992, p. 71; DARGENIO 2008, p. 327; DI MAGGIO 2010, p. 119-120; IDEM 2015, pp. 136-138; SPACCUCCI 2016, p. 64; VENTURA 2023, p. 43).

Storia e analisi del manufatto

La figura longilinea del Crocifisso di Colonna si erge al di sopra della croce; il suo capo è connotato da una fluente capigliatura che ricade sulla schiena. La testa è inclinata verso destra, gli occhi sono socchiusi e la canna nasale è corta ed è attraversata da una lesione orizzontale. Le labbra sono leggermente divaricate, mentre il mento è coperto da una corta barba ricciuta. L'anatomia della figura è ben delineata: le braccia appaiono muscolose, così come i pettorali, sostenuti dalla gabbia toracica; il modellato di quest'ultima contrasta con la resa liscia dell'addome. All'altezza della vita il corpo del Cristo si restringe ed è segnato orizzontalmente dalla linea dell'arcata diaframmatica; a partire dal basso ventre questo torna lievemente a espandersi. Le nudità del corpo sono celate mediante un corto perizoma attraversato da morbidi panneggi, dall'andamento

curvilineo. Un drappo di tessuto pende dal fianco destro. Le gambe sono disposte parallelamente tra loro e i piedi sono inchiodati l'uno sull'altro.

Allo stato attuale, il simulacro è quasi del tutto privo della policromia: alcune tracce cromatiche si individuano solamente su parte del perizoma.

A causa dello stato di conservazione non del tutto ottimale di questa scultura è difficile individuare esemplari con cui apparentarlo; tuttavia, in virtù dell'impostazione della figura, della resa del corpo 'a clessidra', della conformazione parabolica che assume la gabbia toracica e di quella 'palmata' dei piedi, è plausibile ritenerla un'opera prodotta da una maestranza locale attiva entro la metà del XV secolo e ispirata dai numerosi esemplari già presenti a quell'epoca in Terra di Bari.

In virtù delle lacune documentarie, non è possibile comprovare l'effettiva originaria provenienza di questo simulacro dalla chiesa di rupestre Santa Geffa (Capozzi 1915, p. 294). La sua pertinenza al monastero di Colonna, invece, potrebbe essere messa in relazione con l'avvento presso questo luogo di culto della comunità francescana, di cui si ha notizia a partire dal 1427: non è peregrina l'ipotesi di una diretta committenza di quest'Ordine religioso, dal momento che, come è noto, adoperava ampiamente questa classe di strumenti liturgici. In virtù di tali considerazioni, si potrebbe per via ipotetica circoscrivere ulteriormente la cronologia del manufatto al secondo quarto del XV secolo (Sarlo; Spaccucci, Curci 1980, pp. 96-100; Ronchi 1980, p. 115; Amorese 1992, p. 71; Dargenio 2008, p. 327; Di Maggio 2010, p. 119-120; Idem 2015, pp. 136-138; Pasculli Ferrara 2023).

Tradizioni e folklore

La tradizione orale, prima ancora delle fonti scritte, tramanda le vicende del prodigioso Crocifisso di Colonna di Trani, concernenti l'assedio turco alla città. Si narra, difatti, che quando i Musulmani fecero incursione nel centro, saccheggiando i luoghi di culto e profanandoli, si impossessarono anche del simulacro in questione e lo caricarono su una delle loro imbarcazioni: questa immediatamente incontrò difficoltà nel prendere il largo, poiché appesantita dalla presenza dell'effige che, prontamente, era diventata pesante. Per tale ragione, l'oggetto venne sfregiato da una scimitarra nemica con fendenti che lo colpirono al volto e alle gambe. Dalle ferite iniziò a sgorgare copioso il sangue e alla vista dell'accaduto i Saraceni spaventati si diedero alla fuga, dopo aver abbandonato la scultura tra le acque del mare che bagna Trani. Questa riuscì a tornare miracolosamente a riva e approdò sulla costa cittadina, a pochi chilometri dalla sua dimora, il monastero di Colonna (il luogo esatto è attualmente segnalato da una piccola cappella eretta in memoria del miracolo).

Per tradizione, si ritiene che questo prodigio si sia verificato nel giorno del 3 maggio 1480 (non è un caso che questa data coincida con la festività dell'*Inventio* della Vera Croce per opera di Elena, madre dell'imperatore Costantino). Circa l'anno in cui avvenne la vicenda, invece, la critica non è concorde: alcuni studiosi riportano la data del 1480, altri, invece quelle del 1518, del 1607 e del 1677. L'incertezza è causata dal fatto che, nel corso dei secoli, la città abbia subito più volte attacchi di questo tipo, in virtù della sua posizione affacciata sull'Adriatico. In ogni caso, come spesso accade in queste circostanze, la tradizione e la spiritualità prendono il sopravvento rispetto al dato storico: ancora oggi nel giorno del 3 maggio il Crocifisso viene condotto in processione per le vie della città e via mare (Staffa 1622, p. 13; Bonaventura da Fasano 1656, pp. 41-42; Montorio 1715, p. 555; Ughelli 1721a, col. 887; Foucard 1878, p. 168; Beltrani 1878-1879; Palumbo 1899; Capozzi 1915, pp. 294-295; Beltrani 1926, p. 6; Losito 1935; La Sorsa 1937; *Folklore tranese* 1960, pp. 94-96; Contini 1965, pp. 75-76; Ronchi 1980, p. 115; Spaccucci, Curci 1980, pp. 59-62, 83-91; Amorese 1992, p. 71; Di Maggio 2010, p. 119-120; Idem 2015, pp. 136-138; Spaccucci 2016, p. 64).

Bibliografia specifica

Staffa 1622, p. 13; Bonaventura da Fasano 1656, pp. 41-42; *Relazione della consegna* 1682; Montorio 1715, p. 555; Ughelli 1721a, col. 887; Foucard 1878, p. 168; Beltrani 1878-1879; Palumbo 1899; Capozzi 1915, p. 294; Beltrani 1926, p. 6; Losito 1935; La Sorsa 1937; *Folklore tranese* 1960, pp. 94-96; Contini 1965, pp. 75-761; Ronchi 1980, p. 115; Spaccucci, Curci 1980, pp. 59-62, 83-91; Scarano, Lotti 1980; Abbattista 1981; Amorese 1992, p. 71; Dargenio 2008, p. 327; Di Maggio 2010, p. 119-120; Idem 2015, pp. 136-138; Spaccucci 2016, p. 64; Ventura 2023, p. 43; Pasculli, Ferrara 2023.

Documenti

BCT, Sarlo, ms. 185; ICCD, scheda n. 1139, Comune Trani, Provincia bari, Regione Puglia, *Mod. n. 50 (Antichità e Belle Arti)*, armadio 13, busta 754, cartellina 4, chiesa di S. Maria di Colonna, 16 dicembre 1941.

Bibliografia generale

Spaccucci, Curci 1980; Scarano, Lotti 1980; Abbattista 1981; Spaccucci 2016; Pasculli Ferrara 2023.




INRI

33. Crocifisso
Collocazione: Gallipoli, chiesa di San Francesco d'Assisi (dossale dell'altare maggiore)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

Il Crocifisso della chiesa francescana di Gallipoli è menzionato per la prima volta in una "*Guida pratica*" dei monumenti cittadini, redatta nel 1969: all'interno del capitolo dedicato al luogo di culto si rintraccia solamente una fotografia del simulacro e la sua didascalia in cui lo si data al XVII secolo (VERONA 1969, p. 88). L'unica puntuale descrizione dell'oggetto è a firma di B.F. Perrone ed è contenuta nel secondo volume della sua opera intitolata "*I conventi della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia*". Dopo aver delineato un *excursus* storico sulla presenza francescana a Gallipoli e sulla storia dell'edificio sacro, l'autore descrive "*le opere d'arte del periodo della Regolare Osservanza*", tra cui figura anche la scultura in esame. Egli sostiene che questo oggetto "*del tutto ignorato dagli studiosi municipali*" sia stato commissionato dall'Osservanza nella seconda metà del XV secolo, poiché, a suo parere "*l'anonimo scultore ha superato le stilizzazioni gotiche*", ancora individuabili nel panneggio del perizoma, ha delineato i tratti fisionomici con un "*estetismo* […] *di pieno Rinascimento*" e si è lasciato alle spalle "*le sembianze dolorose della statuaria renana* [e] *l'aspra tonalità spagnola*" (PERRONE 1981b, p. 21). Una medesima datazione al Quattrocento del Crocifisso viene avanzata da A. Costantini e M. Paone nel 2000. Nel 2005, E. Pindinelli dà alle stampe un volume dedicato ai "*Francescani a Gallipoli*", in cui indaga la chiesa intitolata all'Assisiate e fornisce ulteriori informazioni circa questa scultura, per la quale avalla la datazione al XV secolo (PINDINELLI 2005, p. 66).

Storia e analisi del manufatto

Il Crocifisso attualmente domina dall'alto della sua eminente collocazione, all'apice del dossale dell'altare maggiore, l'intero ambiente della chiesa francescana. Sebbene appaia 'ingessato' in una posa rigidamente innaturale e il suo stato di conservazione non sia ottimale, il simulacro è connotato da alcuni elementi che ingentiliscono la sua figura. Il volto, armonioso nelle proporzioni, è circondato da una capigliatura a ciocche ritorte e intrecciate che si dispone simmetricamente rispetto alla scriminatura centrale; la chioma, lacunosa in alcuni punti, è saldamente trattenuta dalla corona di spine, composta da due fastelli lignei avviluppati tra loro. L'elegante linearità dei tratti fisionomici conferisce al viso minuto del Cristo un aspetto sereno, ulteriormente accentuato dal ghigno abbozzato sulle sue labbra. Gli occhi sono incisi solamente mediante un leggero solco curvilineo, mentre la canna nasale è sottile e puntuta. Nella parte inferiore delle gote, lisce e tornite, si sviluppa la barba che termina sul mento con due distinte estremità. Il collo della figura appare quasi incassato nella parte superiore del torace, i cui muscoli pettorali sono ben levigati e aggettanti. Le coste sono descritte da solchi curvilinei e le epifisi interne sono disposte a raggiera attorno all'addome liscio e piatto. All'altezza della vita il corpo del Crocifisso si restringe leggermente. Il corto perizoma è bloccato sul fianco destro, mediante un alto nodo, da cui la stoffa ricade verso il basso con pieghe ondulate. Il drappo segue la curvatura semicircolare del basso ventre ed è connotato da panneggi lineari che convergono verso la banda centrale del tessuto. Con estrema difficoltà si individuano ancora alcuni dettagli dell'originaria policromia della stoffa: tra le pieghe del panneggio, difatti, si scorgono tracce di colore blu e una banda verticale (sul lato sinistro) campita in ocra e profilata da una teoria di piccoli semicerchi; la medesima colorazione ocra, forse impreziosita ulteriormente dalla foglia oro, connota anche gli orli superiori e inferiori del *linteum*. Una copiosa pigmentazione di colore rosso simula il sangue

che fuoriesce dai *vulnera passionis*. Gli arti inferiori paralleli risultano slogati all'altezza delle caviglie; i piedi, inchiodati l'uno sull'altro, sono caratterizzati da dita lievemente separate tra loro e descritte nei dettagli delle unghie.

La cronologia proposta dalla critica al Quattrocento appare congrua con quanto emerge dall'analisi del manufatto; in questa sede, tuttavia, si ritiene di poter circoscriverne la datazione entro (e non oltre) la metà del secolo e assegnarla a una maestranza meridionale che aveva evidentemente fatto esperienza della produzione plastica lignea tardo-trecentesca e primo-quattrocentesca, ampiamente diffusa nel sud della penisola e testimoniata nell'attuale territorio pugliese da numerose attestazioni. La qualità dell'intaglio, evidente soprattutto nella resa dei tratti fisionomici e della capigliatura, nonché l'ornato policromo del perizoma consentono di rilevare le abilità di questo *magister*, ormai non pienamente apprezzabili a causa dei danni subiti dall'oggetto nel secolo scorso (di cui si dirà a breve) e della sua collocazione all'apice del dossale (che non consente una sua visione ravvicinata). Stando a quanto sostiene B.F. Perrone, la presenza del Crocifisso *in loco* potrebbe essere connessa con l'esigenza di dotare celermente la chiesa e il convento francescani – fondati alla fine del XIV secolo e affidati all'inizio del successivo all'Osservanza galatinese da Raimondello del Balzo Orsini – della suppellettile liturgica necessaria, comprendente anche questo strumento devozionale verso cui rivolgersi in preghiera e in meditazione (PERRONE 1981b, pp. 14-16).

Restauri

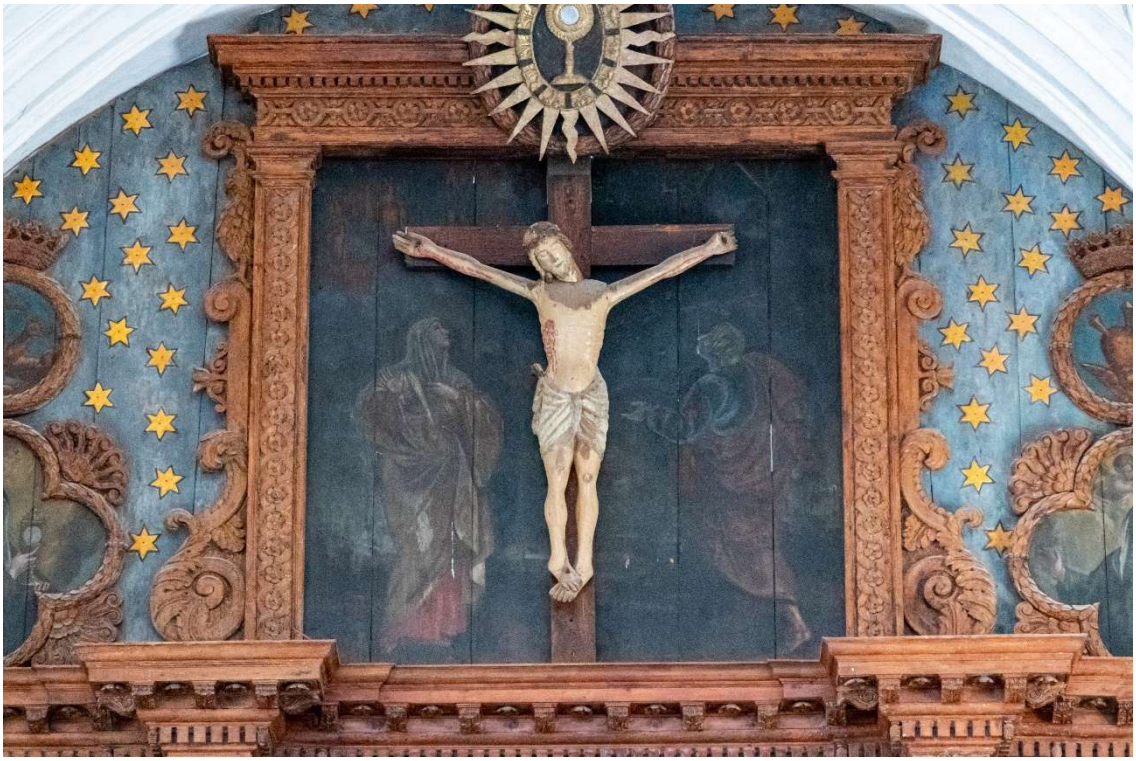
Allo stato attuale non si dispone di documentazione relativa a interventi occorsi su questa scultura; è attestato, tuttavia, che nel giorno del 12 giugno 1945 un incendio provocato da un corto circuito dell'impianto elettrico danneggiò profondamente l'edificio e le numerose opere d'arte ivi presenti: in tale occasione il Crocifisso "*subì enormi danni*", che però riguardarono solamente "*la foderatura in cartapesta e gesso*" eseguita in epoca moderna per adeguarlo al gusto estetico corrente (PINDINELLI 2005, p. 69). Nel corso dei lavori di consolidamento e di restauro della chiesa, eseguiti tra il 2002 e il 2003, la Soprintendenza di Bari ha condotto un'operazione di restauro sul manufatto, eliminando quanto restava delle superfetazioni moderne e restituendogli "*l'originaria fattura quattrocentesca* (PINDINELLI 2005, pp 15-64, 69).

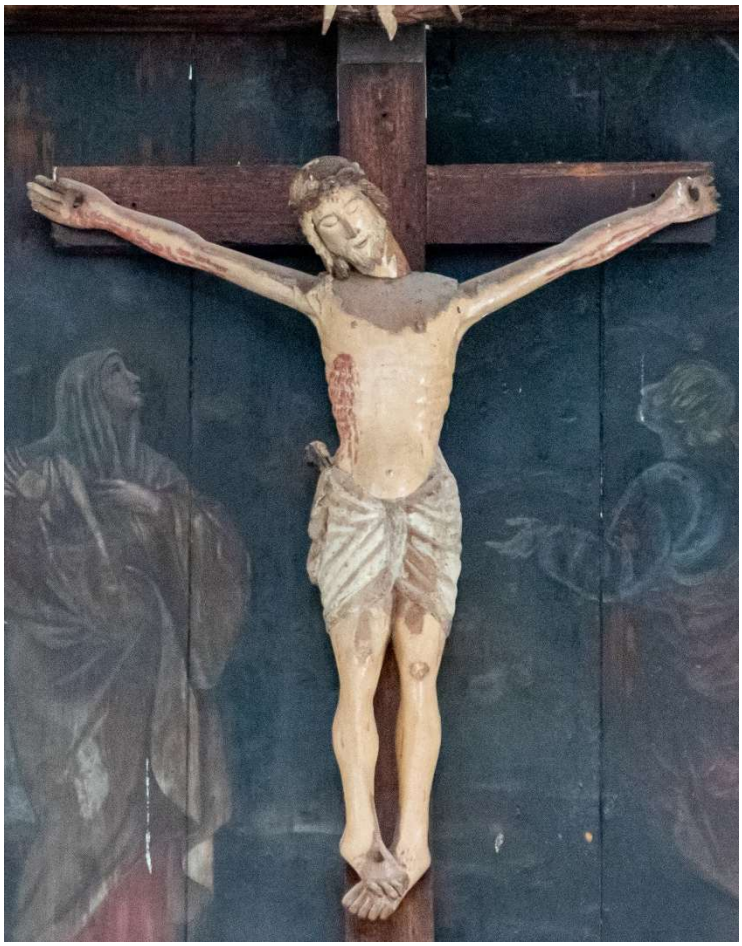
Bibliografia specifica

VERONA 1969, p. 88; PERRONE 1981b, p. 21; COSTANTINI, PAONE 2000; PINDINELLI 2005, pp. 66, 69.

Bibliografia generale

PERRONE 1981b, pp. 14-16; PINDINELLI 2005, pp. 15-64.





34. Crocifisso

Collocazione: Lucera, Basilica Santuario di San Francesco Antonio Fasani (cappella della Reale Arciconfraternita della Santa Croce e di Maria Santissima Addolorata)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00174712, redatta da S. Carbonara nel 1993; revisione a cura di A. Bucci Morichi nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso che si venera nella cappella dell'Arciconfraternita della Santa Croce, attigua alla Basilica di San Francesco Antonio Fasani di Lucera, viene solamente menzionato dalla critica locale come opera del XV secolo (Monaco 2007, p. 127; Idem 2012a, p. 56; Monaco 2012b, pp. 7, 18-21; Monaco 2013, p. 51; Idem 2014, p. 31).

Storia e analisi del manufatto

Il simulacro è collocato presso l'altare maggiore della suddetta cappella. Il suo corpo si impone vigoroso, ma al contempo sofferente, al di sopra della croce. Il volto è contratto in una smorfia di dolore, che determina la straziante apertura della bocca (da cui sono visibili entrambe le arcate dentali) e la divaricazione delle labbra verso il basso. La fronte è imperlata di gocce di sangue; gli occhi sono chiusi e si dispongono in maniera ravvicinata rispetto alla canna nasale stretta e allungata. Gli zigomi sono pronunciati, mentre la corta barba ricciuta evidenzia la forma geometrica del volto, che termina con il mento puntuto. La corona di spine, composta da due listelli intrecciati, blocca la fluente capigliatura che ricade a ciocche ritorte sulle spalle. A questa altezza si notino le cesure tra il corpo centrale e le braccia tese: in assenza di ulteriore documentazione che possa far luce sulla questione, non è possibile stabilire se si tratti della conformazione originaria della statua 'a braccia mobili' o se tale cesura sia il frutto di modificazioni subite dal Crocifisso in epoca moderna. I muscoli pettorali aggettanti sono segnati da incisioni nette, così come ben evidente è il coronamento dell'addome liscio, delimitato dalle epifisi. Il corto perizoma è connotato da rigide pieghe diagonali, disposte parallelamente tra loro e simmetricamente rispetto all'asse centrale della figura, in modo da formare alcune 'V'; le gambe del Cristo sono smunte e longilinee. La figura è interamente dipinta. Le anatomie 'nodose' sono ulteriormente esasperate dal dato cromatico e, in particolar modo, dalle numerose piaghe sanguinolente dipinte con un'intensa tonalità di rosso. In virtù delle peculiarità sopra descritte, è possibile inquadrare cronologicamente l'esecuzione di questo Crocifisso nei decenni a ridosso della metà del XV secolo e assegnarlo a una maestranza locale, ispirata dalle numerose attestazioni cristologiche attestate sul territorio e relative ai decenni precedenti.

Tradizioni e folklore

Il simulacro, sentitamente venerato dalla Confraternita della Santa Croce (una delle più antiche in quanto documentata dal 1379), nonché dalla comunità dei devoti che gravita attorno alla Basilica francescana, viene condotto annualmente in processione durante i riti della Settimana Santa, in particolar modo, quelli che si svolgono il venerdì (*Prospetto statistico* 1865, tav. LXXV, n. 58; Tocci 1982; *La chiesa di San Francesco* 2004; Monaco 2007, pp. 126-127; Idem 2012a; Monaco 2012b, pp. 7, 18-21; Monaco 2013, pp. 50-51; Idem 2014, pp. 30-31).

Bibliografia specifica

Monaco 2007, p. 127; Idem 2012a, p. 56; Monaco 2012b, pp. 7, 18-21; Monaco 2013, p. 51; Idem 2014, p. 31.

Bibliografia generale

VIGILANTI 1848, p. 52; *Prospetto statistico* 1865, tav. LXXV, n. 58; TOCCI 1982; *La chiesa di San Francesco* 2004; MONACO 2007, pp. 126-127; IDEM 2012a; MONACO 2012b, pp. 7, 18-21; MONACO 2013, pp. 50-51; IDEM 2014, pp. 30-31.









35. Crocifisso
Collocazione: Acquaviva delle Fonti, Concattedrale di Sant'Eustachio Martire (elevato al centro del transetto)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Dimensioni: 185x150 cm (axl)
Materiale: legno di faggio, intagliato, dipinto e stuccato
Scheda ICCD: OA I 16 00131980, redatta da K. Galeazzi nel 1995; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi del 2006

Storia degli studi

Il Crocifisso della Concattedrale di Acquaviva delle Fonti ha suscitato interesse nella critica solamente in seguito ai restauri che hanno riguardato l'intero Duomo e lo stesso simulacro (SELVAGGI 1971; IDEM 1975; PIETROFORTE 1977; ZIRONI 1979; SPORTELLI 1995; FRACCASCIA 1997; LIUZZI 2004; FRACCASCIA 2006; *La Cattedrale di Acquaviva* 2023): nel 1997 G. Fraccascia, ispirato dalle considerazioni del restauratore A. Franco, che visionò il manufatto nel 1991, lo ritiene "*di scuola francese*" e lo data al XIV secolo. Nel 2002, P. Colaninno concorda con tali riflessioni e attende gli esiti dell'allora imminente restauro che avrebbe fornito una migliore conoscenza del simulacro (FRACCASCIA 1997; COLANINNO 2002). Nello stesso anno M.G. Di Capua dedica un intero contributo al simulacro, attribuendolo a una maestranza di ambito campano attiva alla metà del XV secolo [dunque posticipandone la datazione] e inserendolo all'interno della categoria del *Crucifixus dolorosus* [nonostante la sua cronologia sia quanto mai distante dal periodo in cui la casistica sopraccitata ha avuto il momento di massimo splendore; DI CAPUA 2002]. Due anni dopo F. Liuzzi cita brevemente il Crocifisso nella sua descrizione dell'edificio sacro (LIUZZI 2004, p. 58).

Storia e analisi del manufatto

La storia documentaria del manufatto prende avvio nel 1717, quando l'effige cristologica viene annoverata al di sopra della gradinata che conduce alla cripta della Cattedrale in un documento datato al 29 novembre di quell'anno (privo di specifiche) conservato presso l'Archivio dell'Arcidiocesi di Bari (COLANINNO 2002). Nella stessa posizione è citato anche nella "Sciagraphia" composta dal canonico Tommaso Rosa nel 1729. A causa dei restauri che ha subito l'edificio nel corso del Novecento, il Crocifisso è stato spostato prima sulla parete di fondo della sala capitolare della Cattedrale e poi nel Palazzo Vescovile, in attesa di essere sottoposto a restauro; una volta ultimate le operazioni, è stato ricollocato nel tempio, prima in prossimità della piccola porta "*riscoperta*" sulla parete della navata sinistra e poi elevato al di sopra all'incrocio dei bracci longitudinale e trasversale.

Il Crocifisso domina dall'alto della sua prestigiosa ubicazione l'intera navata centrale della Concattedrale di Acquaviva delle Fonti. L'impostazione della sua figura è connotata da una curvatura che attraversa interamente il corpo; la sua testa è reclinata sulla spalla destra ed è caratterizzata da una capigliatura composta da ciocche ritorte, dall'aspetto cordato. La corona di spine, formata da due listelli intrecciati, è scolpita nello stesso blocco ligneo dell'intera scultura. L'allungamento del volto è evidenziato ulteriormente dalla conformazione della barba, doppiamente puntuta. I tratti fisionomici sono essenziali e nella loro semplicità trasmettono un senso di equilibrata pacatezza; l'unico elemento che 'disturba' questa serenità è la leggera apertura della bocca, da cui si intravede l'arcata dentale superiore. Il corpo del Cristo appare solido e vigoroso e qualsiasi accenno alla sofferenza fisica è contenuto, addirittura evitato: si pensi alla sottilissima fessura che si apre sul costato al posto delle consuete ferite sanguinolente. Il busto è segnato dalle appena percepibili incisioni delle coste, le cui porzioni interne si dispongono a raggiera attorno all'addome, coronandolo; questo è solcato orizzontalmente dalla linea dell'arcata epigastrica, sotto cui si sviluppa il ventre poco aggettante. Il Cristo indossa un corto perizoma,

annodato sul fianco destro, con un drappo di stoffa che straborda e ricade assumendo pieghe ondulate. Il resto del tessuto è attraversato da panneggi paralleli dall'andamento orizzontale. Le gambe muscolose terminano con i piedi inchiodati mediante un unico perno.

Concordemente con quanto proposto da M.G. Di Capua, si ritiene quest'opera eseguita da un intagliatore meridionale, attivo nel Regno indicativamente attorno alla metà del XV secolo: osservandola si ha l'impressione che l'evoluzione della figura cristologica sia giunta, in questo momento, a un punto di sintesi rispetto alle esperienze pregresse e che abbia, pertanto, trovato un equilibro tra le componenti 'classiche' – proprie della statuaria della seconda metà del XIII secolo, da cui recupera la vigorosa saldezza dell'anatomia (si pensi al gruppo dei Crocifissi del Maestro del Crocifisso della Fondazione Giorgio Cini; MOR 2003; IDEM 2009c, p. 322; *Il Crocifisso di Cividale* 2014; MOR 2014; SILVI 2014; MOR 2015; IDEM 2019, pp. 24-29; MEDICA 2019; BATTISTINI 2019a; EADEM 2019b; MOR 2020b; *Nuovi restauri* 2022; PIZZOLONGO 2022) – e quelle 'espressioniste' – esibite tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento dai numerosi casi afferenti alla tipologia del *dolorosus* (che, si ricorda, annovera tra le proprie peculiarità una gamma di dettagli talmente ampia da renderne difficile una delimitazione e da aver permesso a M.G. Di Capua di associarvi anche il caso in esame; DI CAPUA 2002; CERVINI 2014, p. 122). Per quest'ultimo, inoltre, è stato significativo anche l'apporto della produzione campana del secondo quarto del XIV secolo (D'OVIDIO 2013, p. 79; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 116-124), da cui è stato recuperato proprio quel "*senso integro e saldo della forma*", sottraendovi però i riferimenti visivi alla sofferenza: tale manifattura è testimoniata per quella regione dai casi del Duomo di Sorrento, della chiesa dell'Annunziata di Vico Equense e della chiesa dell'Assunta di Castellabate e per la Puglia dal Crocifisso della chiesa matrice di Polignano a Mare.

Restauri

Dalla relazione del restauro eseguito nella prima metà del 2002 dalla ditta A. Franco di Bari, si apprende che il Crocifisso versava all'epoca in "*pessime condizioni di conservazione*": era ricoperto da spessi strati di polvere e, in un intervento a questo precedente, aveva subito in passato una "*raspatura*", con cui erano stati asportati plurimi strati di superfetazioni, ma che aveva inciso il supporto ligneo. Questa operazione aveva riportato in luce la policromia originale del manufatto nella zona degli incarnati e diffusi palinsesti cromatici con tonalità di blu, rosso, bianco, rosa sovrapposte all'imprimitura. Il simulacro, inoltre, risultava ampiamente danneggiato dall'azione degli insetti xilofagi, che aveva distrutto le dita delle mano sinistra (già ricostruite con adduzioni in cartapesta) e che era stata arginata con l'applicazione di malta cementizia. Le braccia erano parzialmente staccate dal tronco. Con l'intervento del 2002 sono state asportate le adduzioni sopraccitate e si è proceduto con il reintegro delle lacune in legno obeche; inoltre, per uniformare la policromia del manufatto, sono state applicate velature ad acquerello, cera microcristallina e vernice mastice pura.

Bibliografia specifica

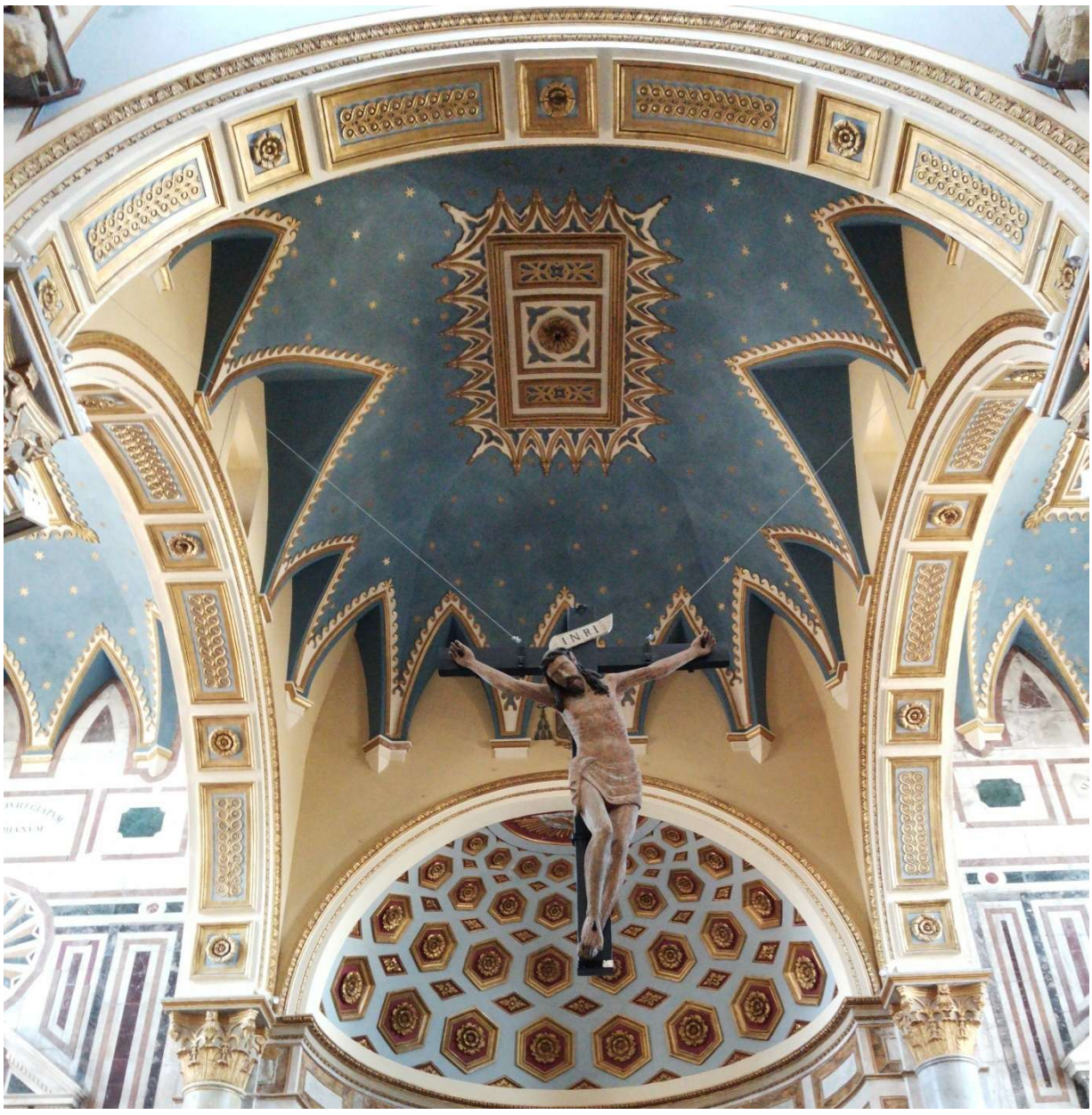
DI FRANCO 1991; FRACCASCIA 1997; COLANINNO 2002; DI CAPUA 2002; LIUZZI 2004, p. 58.

Documenti

AAB, documento Acquaviva, 29 novembre 1717; ASABAP-BA, Acquaviva delle Fonti. Cattedrale, 7, BA II/7, *Lavori di riparazione danni alluvionali subiti dalla Cattedrale di Acquaviva*, 19 settembre 1987; ASABAP-BA, Acquaviva delle Fonti. Cattedrale, 7, BA II/7, M. Civita, G. Fraccascia, *Consolidamento contemporaneo-Edilizia storica. Cattedrale di Acquaviva delle Fonti-Bari*; ASABAP-BA, Acquaviva delle Fonti. Cattedrale, 7, R. 55/1, Acquaviva. Cattedrale, Crocifisso. Ditta A. Franco, *Progetto di restauro, Crocifisso ligneo*, A. Franco, 13 dicembre 2001; ASABAP-BA, Acquaviva delle Fonti. Cattedrale, 7, R. 55/1, Acquaviva. Cattedrale, Crocifisso. Ditta A. Franco, *Acquaviva delle Fonti (BA), Cattedrale, Crocifisso ligneo: richiesta di autorizzazione al restauro*, M. Paciello, 8 febbraio 2002; ASABAP-BA, Acquaviva delle Fonti. Cattedrale, 7, R. 55/1, Acquaviva. Cattedrale, Crocifisso. Ditta A. Franco, *Relazione tecnica finale*, A. Franco, 25 luglio 2002.

Bibliografia generale

SELVAGGI 1971; IDEM 1975; PIETROFORTE 1977; ZIRONI 1979; SPORTELLI 1995; FRACCASCIA 1997; MOR 2003; FRACCASCIA 2006; MOR 2009c, p. 322; D'OVIDIO 2013, p. 79; *Il Crocifisso di Cividale* 2014; MOR 2014; SILVI 2014; CERVINI 2014, p. 122; MOR 2015; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 116-124; MOR 2019, pp. 24-29; MEDICA 2019; BATTISTINI 2019a; EADEM 2019b; MOR 2020b; *Nuovi restauri* 2022; PIZZOLONGO 2022; *La Cattedrale di Acquaviva* 2023.




I.N.R.I

36. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Manfredonia, Cattedrale di San Lorenzo (cappella laterale sulla sinistra)
Provenienza: Siponto, chiesa di Santa Maria Maggiore
Datazione: fine XII secolo-inizio XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 168x55x50 cm (a.l.s.)
Materiale: legno di carrubo intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00036502, compilata nel 1989 da R. Mavelli, F. Barbone

Storia degli studi

La più antica menzione della scultura lignea mariana sipontina si rintraccia nello "*Zodiaco di Maria*" pubblicato da padre S. Montorio nel 1715, una sorta di censimento commentato delle più note e venerate immagini della Vergine dislocate all'interno delle "*dodici province del Regno di Napoli*" (Montorio 1715, pp. 686-687). Come si apprende da quest'opera a carattere prettamente religioso e spirituale, la scultura – che attualmente è esposta all'interno della Cattedrale di Manfredonia – era custodita "*da immemorabile tempo*" nella chiesa inferiore di Santa Maria Maggiore di Siponto, ma il suo culto, per cause ignote all'autore, era rimasto "*in qualche parte eclissato*" (Montorio 1715, p. 686; D'Aloe 1877, p. 148; Salazaro 1877, p. 4; Cattabeni 1885, p. 24; Petrucci 1927, p. 11; Di Sabato 1935, p. 42; Idem 1939, p. 1011; Mastrobuoni 1941, p. 28; Idem 1955, p. 22; Tocci 1983, p. 192). S. Montorio è il primo a fornire una descrizione del manufatto, evidenziandone la peculiarità degli incarnati bruni (Montorio 1715, pp. 686-687). Precisazioni tecniche per la conoscenza di questo simulacro si rintracciano in S. D'Aloe (1877), che ricorda il suo essere scolpito "*di legno di carrubbio*", nonché la "*leggenda* [parzialmente] *illeggibile*", incisa nella parte inferiore della cona marmorea entro cui era ubicato: questa recitava, a seconda delle interpretazioni, EIT MUNDI CRIMINA XPISBI … VM … (D'Aloe 1877, p. 149); MCCI . T . . MUNDI . . UN . . XPS . . SBI . . UM (Salazaro 1877, p. 4; Cattabeni 1885, p. 24; Di Sabato 1935, p. 60); (VERIT)AS Q(UAE) VICIT MUNDI CRIMINA XRISTUM (Serricchio 1986, p. 100).

Appare confermata la sensazione di S. Montorio (1715, p. 686) circa la mancanza di venerazione nei confronti di questa effige: nel 1927 A. Petrucci narra, difatti, il fortuito 'ritrovamento' della statua mariana "*grande quasi al naturale*", che egli stesso individuò "*nel cavo dell'abside*" della chiesa inferiore sipontina (Petrucci 1927, pp. 10-11). Lo studioso è il primo a proporre un inquadramento cronologico del manufatto, che circoscrive alla fine del V secolo, in virtù di peculiarità stilistiche quali la ieratica frontalità e il rapporto assiale dei due personaggi (compromesso dall'andamento delle gambe del Bambino lievemente orientate verso destra). Si tratta, evidentemente, di una cronologia decisamente alta per questa scultura, che tuttavia A. Petrucci giustifica connettendola con il momento storico in cui a Siponto visse e operò tradizionalmente il vescovo Lorenzo Maiorano (Trotta 2019). Tale ipotesi di datazione è stata avallata per lungo tempo, soprattutto dalla critica locale e, in alcuni casi, spostata a cavallo tra il V e il VI secolo, in virtù dell'aspetto 'bizantino' e 'premillenario' assegnato al gruppo ligneo (Petrucci 1927, p. 11; Di Sabato 1935, p. 42; Idem 1939, p. 1011; Mastrobuoni 1955, p. 22; Petrucci 1964[2], pp. 57-58, 552 note 38-39; Serricchio 1986, p. 100).

La prima studiosa a proporre un inquadramento cronologico maggiormente convincente rispetto ai precedenti è M. Tocci nel 1983: costei, difatti, data il simulacro (all'epoca già trasferito nella Cattedrale di Manfredonia), al XIII secolo e, in controtendenza rispetto al passato, riporta l'informazione circa la "*grande venerazione*" che gli era riservata (Tocci 1983, p. 192). Tale ipotesi, tuttavia, non ha avuto immediatamente presa sugli storici locali, tant'è che tre anni dopo C. Serricchio ripropone la datazione tra la fine del V secolo e l'inizio del successivo e attribuisce la paternità del simulacro a tale *Gerontios* "*famoso scultore greco in legno*", fraintendendo quanto riportato da A. Petrucci (1927, p. 14; Serricchio 1986, p. 100). Una piena condivisione della cronologia

avanzata da M. Tocci si riscontra, invece, nella critica scientifica a partire dall'inizio degli anni Novanta del XX secolo, momento in cui si assiste a un incremento degli studi nei confronti di questo simulacro e se ne circoscrive l'esecuzione tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo (Calò Mariani 1991, p. 70; Eadem 1997, pp. 74-75; Eadem 1998a, pp. 177-178; Bertelli Buquicchio 1999, p. 700; Calò Mariani 2003, pp. 19-20; Eadem 2004, p. 36; Eadem 2007, p. 161; Barral i Altet 2009; *Il volto oscuro* 2010; Calò Mariani 2012, p. 38; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012, pp. 49-51; Leone de Castris 2014a, p. 10; Calò Mariani 2017, pp. 30-34; Eadem 2019b, pp. 28-29; Cobuzzi 2021, p. 11).

Questa datazione viene corroborata dalle peculiarità stilistiche dell'opera, la cui analisi, tuttavia, è stata per lungo tempo viziata dagli incarnati scuri con cui si presentava la scultura fino al 2012: questi avevano fuorviato i giudizi critici, favorendo una errata anticipazione della sua esecuzione al periodo tardoantico, in virtù della sua remota ed 'esotica' vetustà (Montorio 1715, p. 687; Salazaro 1877, p. 4; Cattabeni 1885, p. 24; Di Sabato 1935, p. 42; Idem 1939, p. 1011). Non è un caso, difatti, che la critica abbia sempre messo in evidenza il carattere 'bizantineggiante' della scultura, accentuato dalla ieraticità con cui è rappresentato il duo divino; peculiarità in base a cui A. Petrucci ha raffrontato questo simulacro con quello in origine ritraente Cristo, poi trasformato in san Matteo, custodito presso l'omonimo Santuario di San Marco *in Lamis* – anch'esso "*d'incerta età*" (D'Aloe 1877, pp. 148-150; Petrucci 1927, p. 12; Serricchio 1986, p. 100).

Oltre a un inquadramento cronologico più convincente, M. Tocci inserisce questa attestazione nell'alveo delle cosiddette 'Madonne nere', ritenendola ipoteticamente di produzione abruzzese (Tocci 1983, p. 192; Bertelli Buquicchio 1999, p. 700), e perciò importata in Puglia, in quanto la "*scultura in legno* [non era] *una tecnica artistica diffusa nella Puglia medievale*" (Tocci 1983, p. 192). Un'apertura verso orizzonti più 'nordici' a cui rivolgersi per ricercare termini di paragone viene proposta per la prima volta da C. Serricchio (1986, p. 100), il quale ammette anche la dipendenza della scultura da modelli orientali. Tale ipotesi viene avallata negli anni successivi da M.S. Calò Mariani, che assegna questa attestazione alla tipologia della *Nikopoia* (diffusa in Puglia tra XII e XIII secolo e caratterizzante esemplari locali realizzati in diversi *media*, quali l'icona marmorea attualmente esposta presso lo *Staatliche Museum* di Berlino, ma proveniente da Conversano, oppure la scultura lapidea che campeggia entro la lunetta del portale settentrionale della Cattedrale di Foggia), nonché a quella della *Sedes Sapientiae* (propria, invece, delle "*Madonne lignee della Francia settentrionale*"). Relativamente al dato stilistico, non ritenendo convincente il raffronto tra la scultura in esame e le "*austere Madonne romaniche di Alvernia*" (Vieillard Troiekouroff 1968), l'autrice coglie elementi di prossimità con opere del periodo "*primogotico*" francese o tedesco, i cui stilemi appaiono 'temperati' nella Madonna sipontina da "*un risentimento bizantino, trasmesso da un venerato modello*". La studiosa identifica quest'ultimo con l'Iconavetere di Foggia, datata tra l'XI e il XII secolo (Calò Mariani 1985, pp. 402-403; Milella Lovecchio 1988, pp. 103-104; Belli D'Elia 1988; Calò Mariani 1991, p. 70; Eadem 1997, pp. 74-75; Eadem 1998a, pp. 177-178; Eadem 2003, pp. 15-20; Eadem 2004, p. 36; Eadem 2007, p. 161; Eadem 2012, p. 38; Massimo 2014, p. 108; Calò Mariani 2017, p. 39 nota 15; Eadem 2019b, pp. 28-29, 35). L'afferenza a una temperie culturale compresa tra la Francia settentrionale e la Germania, fusa con "*dettagli di osservanza bizantina*", viene ribadita da X. Barral i Altet che nel 2009 inaugura le riflessioni attorno alla carnagione scura connotante un nutrito gruppo di sculture virginee e cristologiche di epoca medievale: lo studioso, 'sfata' le numerose ipotesi che, nel corso dei secoli, hanno interessato questa "*particolare e inconsueta policromia*" (che denota anche il manufatto sipontino), dimostrando come l'applicazione delle sovradipinture brune dei volti sia avvenuta per tutti i casi noti (compreso quello in esame) in un'epoca successiva al Medioevo e come questa sia sovente connessa con una 'riattivazione' dei culti e con la genesi di narrazioni tradizionali in cui i simulacri sono coinvolti in vicende e apparizioni miracolose (Barral i Altet 2009). A partire da questo momento vengono incrementate le occasioni di riflessione attorno al tema delle 'Madonne nere',

durante le quali è costante l'approfondimento circa la Vergine con il Bambino di Siponto (*Il volto oscuro* 2010; Calò Mariani 2012; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012; Calò Mariani 2017, 26-29; Eadem 2019b).

Rispetto agli orizzonti transalpini, nel 2014 P. Leone de Castris circoscrive la geografia dei confronti, proponendo per la scultura in esame un parallelismo con la cosiddetta Madonna 'della Macchia' dell'omonimo Santuario di Buonalbergo, in Campania, ugualmente datata a cavallo tra il XII e il XIII secolo e ritenuta dall'autore "*l'anello di congiunzione*" tra l'area della Capitanata e la zona interna del territorio partenopeo (Bologna 1950a, p. 28; D'Ovidio 2013, pp. 85, 125; Leone de Castris 2014a, pp. 10-11).

Storia e analisi del manufatto

Il gruppo scultoreo della Vergine con il Bambino in trono, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore di Siponto, è stato traslato nella Cattedrale di Manfredonia nel 1972, insieme all'icona ritraente il medesimo soggetto e proveniente dallo stesso luogo di culto; qui il simulacro viene custodito e venerato dai fedeli in una cappella laterale dell'edificio.

L'effige aderisce all'iconografia bizantina della *Nikopoia*, che prevede la Vergine assisa in trono al di sopra del consueto cuscino oblungo levantino, con il Bambino sorretto sulle proprie gambe. La posizione di entrambi i soggetti è rigidamente frontale. Corrispettivo occidentale di tale tipologia è la *Sedes Sapientiae*, un tema che consente di allargare l'interpretazione del soggetto della Madre di Dio 'portatrice di vittoria', apparentando Maria al sontuoso trono di Salomone ed enfatizzando, da un lato la sua Immacolata Concezione e dall'altro il mistero dell'Incarnazione di Cristo nel grembo materno (che per tale ragione diviene il *custos* della sapienza divina).

La Vergine sipontina siede al di sopra di un alto trono, dotato di una altrettanto alta spalliera. Il capo di Maria è coperto dal *maphorion* che si sviluppa in due strati di tessuto, il più esterno dipinto in blu e l'altro in rosso; il drappo ricade sulle spalle, assumendo pieghe zigzaganti e, parzialmente, cela la capigliatura bruna e ondulata. Il viso longilineo e lievemente inclinato verso destra è contraddistinto da una fronte bassa, da ampie arcate sopraccigliari che incorniciano i grandi occhi scuri, questi ultimi accentuati dalla marcatura nera del loro contorno. La canna nasale è stretta e affusolata, le labbra sono sottili e serrate. Due nette campiture rosee definiscono con scarsa naturalezza le gote. Maria indossa una lunga casula rubea che discende quasi fino ai piedi ed è ornata da uno scollo a 'Y' campito in una tonalità di ocra scuro che simula la preziosità dell'oro. Tale pigmentazione si rintraccia anche sugli orli delle corte maniche e nella decorazione a losanghe di questo capo abbigliamentario. Nella porzione inferiore si scorge ancora una banda esornativa scura, profilata da sottili lumeggiature auree. La stoffa ricade senza troppe increspature ricoprendo l'anatomia virginea; in corrispondenza del ginocchio sinistro si individuano nette pieghe a gola. Al di sotto della casula si intravede la tunica blu, di cui si scorgono solamente le maniche e il tessuto nella porzione terminale della statua, particolarmente compromessa: gli arti inferiori, in origine contraddistinti da calzari dalla terminazione puntuta, risultano alquanto abrasi.

I tratti fisionomici di Maria sono pedissequamente replicati nel volto del Bambino, dall'aspetto maturo e adulto – in linea con la tipologia iconografica della *Sedes Sapientiae*. Gesù è rappresentato assiso sul grembo materno, con il viso e il busto disposti frontalmente rispetto alla parte inferiore del corpo che subisce una lieve torsione verso destra. Le mani di Maria, lunghe e affusolate (il mignolo della destra è in parte resecato) trattengono saldamente il piccolo Redentore. Egli compie il *gestus benedicendi* con la mano destra, mentre con la sinistra sorregge un rotolo. La resa degli indumenti del Bambino diverge rispetto a quella dei capi virginei in virtù di panneggi maggiormente marcati, evidenziati da ombreggiature cromatiche dipinte. La tunica ocra è solcata da pieghe brune che contribuiscono ad accentuare la fisicità sottostante, conferendole volumetria (soprattutto nelle zone del braccio destro elevato e delle gambe); l'*himation* che avvolge il corpo

del Bambino, ricoprendogli la spalla sinistra e ricadendo sull'arto mancino con pieghe ondulate, è dipinto in blu ed è arricchito da decorazioni rettangolari rubee. I nimbi di entrambi i personaggi sono ampi e circolari; quello della Vergine è inglobato nella spalliera retrostante ed è adornato da una rappresentazione dell'*Agnus Dei* dipinta nelle tonalità dell'azzurro, del rosso e del bianco e considerata dalla critica come elemento dalla valenza apocalittica (CALÒ MARIANI 1998a, p. 177; EADEM 2003, pp. 18-20; EADEM 2004, p. 36; EADEM 2007, p. 161; EADEM 2012, p. 38; EADEM 2017, p. 33). L'animale, nimbato con un'aureola crucesignata, campeggia sullo sfondo blu profilato di rosso; quest'ultima colorazione connota anche i contorni della figura e l'iscrizione che la fiancheggia lateralmente. L'agnello sorregge tra le zampe un'asta terminante con il vessillo non più visibile poiché completamente abraso, che si suppone in origine dovesse essere arricchito da un elemento cruciforme inscritto).

Nella parte tergale della scultura si apre una cavità realizzata sia per alleggerire il blocco ligneo e consentirne spostamenti e trasporti più agili e sia in virtù di un possibile alloggiamento reliquiale.

Dall'esame della storia degli studi emerge lampante la difficoltà incontrata dalla critica nell'individuare validi termini di paragone per questa attestazione: tra le opere prese in considerazione, si ritengono maggiormente convincenti i confronti con la scultura lapidea della Vergine con il Bambino che campeggia all'interno della lunetta del portale settentrionale – detto di 'San Martino' – della Cattedrale di Foggia e con la statua lignea mariana di Buonalbergo (BOLOGNA 1950a, p. 28; JACOBS 1968, p. 180; DE SANTIS 1974, p. 45; PACE 1994a, p. 167; CALÒ MARIANI 1997, pp. 88, 120-121; D'OVIDIO 2013, pp. 85, 125; LEONE DE CASTRIS 2014a, pp. 10-11; MASSIMO 2014, p. 88); entrambe le attestazioni risultano coeve a quella sipontina (per la quale si avalla la cronologia a cavallo tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo).

I punti di tangenza con il manufatto lapideo si rintracciano soprattutto a livello della resa degli arti superiori, particolarmente allungati, e dai panneggi "*taglienti*" (PACE 1994a, p. 167) e cadenzati, che trovano maggiore pregnanza nel momento in cui vengono posti a confronto con l'abbigliamento del Bambino del gruppo sipontino. Similare, inoltre, è proprio la posa assunta da quest'ultimo: alla rigida frontalità del volto e del busto si contrappone la torsione delle gambe (e dei piedi), rappresentate di tre quarti, con la destra che diverge lievemente verso l'esterno e risulta più flessa rispetto alla sinistra. Questa posizione è condivisa anche dall'esemplare ligneo campano, nel quale, tuttavia, gli arti inferiori si sovrappongono, intersecandosi. Quest'opera risulta apparentabile al caso pugliese anche per la resa fisionomica dei volti dei due personaggi: affini sono la fronte bassa, le arcate sopraccigliari perfettamente semicircolari, la canna nasale affusolata, le labbra sottili e serrate e la netta colorazione rosea delle gote. In ultimo non si esclude la possibilità di una dipendenza dell'effige in esame dalla già menzionata Iconavetere foggiana, realizzata a cavallo tra l'XI e il XII secolo (CALÒ MARIANI 1985, pp. 402-403; MILELLA LOVECCHIO 1988, pp. 103-104; BELLI D'ELIA 1988; CALÒ MARIANI 1991, p. 70; EADEM 1997, pp. 74-75; EADEM 1998a, pp. 177-178; EADEM 2003, pp. 15-20; EADEM 2004, p. 36; EADEM 2007, p. 161; EADEM 2012, p. 38; MASSIMO 2014, p. 108; CALÒ MARIANI 2017, p. 39 nota 15; EADEM 2019b, pp. 28-29, 35): sebbene estremamente compromesso, questo manufatto potrebbe aver funto da prototipo in virtù della già menzionata posa del Bambino, frontale nella parte superiore del corpo e virata di tre quarti in quella inferiore; dell'incrocio delle gambe del piccolo Redentore, che nell'icona sono orientate verso sinistra; dell'aspetto affusolato e serrato degli arti superiori materni; della resa fisionomica del viso, e, soprattutto dei grandi occhi inquadrati al di sotto delle arcate sopraccigliari semicircolari; dei nimbi delle due figure, dalla perfetta forma circolare e di dimensioni molto maggiori rispetto ai volti dei due soggetti divini. In ultimo, appare interessante che l'Iconavetere foggiana sia impregnata della medesima temperie culturale connotante la coeva produzione pittorica campana (su parete e su pergamena; MILELLA LOVECCHIO 1988, pp. 103-104; BELLI D'ELIA 1988, p. 92), e che tale rapporto di interscambio venga evocato

nuovamente, a distanza di circa un secolo, dal confronto degli esemplari lignei di Siponto e Buonalbergo (D'Ovidio 2013, pp. 85, 125; Leone de Castris 2014a, p. 10).

Tradizioni e folklore

Stando a quanto riportato a partire dai testi di P. Sarnelli (che narra la vicenda storica; 1680, p. 76) e di S. Montorio (che racconta quella devozionale; 1715, pp. 685-687), nel 1620 Manfredonia e Siponto vennero attaccate e incendiate da un'orda di Turchi, le cui "*sacrileghe mani*" non lasciarono "*illesi*" neanche gli altari dei luoghi sacri e i simulacri *ivi* adorati: tra questi l'autore dello "*Zodiaco di Maria*" narra che la scultura virginea subì l'amputazione di due dita della mano destra, ovvero il pollice e "*l'auricolare*" (il mignolo). Dopo averla 'staccata' "*a viva forza*" dalla mensa, gli infedeli decisero di portarla "*trionfanti a loro paesi*"; la Vergine, tuttavia, mal tollerando la 'compagnia' di quegli "*empi nimici della Cattolica fede*", miracolosamente tornò sulle "*spiagge*" pugliesi, approdando tra "*i giunghi delle vicine paludi*", lì dove venne ritrovata. S. Montorio non specifica, poiché le ignora, le modalità del rinvenimento, in seguito alle quali la scultura venne riposta nuovamente nella cripta della chiesa mariana sipontina. Dopo aver precisato di aver appreso tali notizie poiché tramandategli oralmente da "*Gentiluomini Sipontini vecchi d'età*", l'autore prosegue ricordando che gli abitanti di Manfredonia vollero trasferire il simulacro in città "*per urgente bisogno*"; improvvisamente, tuttavia, si scatenò un furioso temporale che venne interpretato come la volontà della Vergine di restare presso la propria 'dimora' sipontina (Montorio 1715; Mastrobuoni 1941, pp. 30-32; Calò Mariani 2003, p. 19; Eadem 2004, p. 36; Eadem 2007, p. 161).

Il mare sembra essere una costante nei racconti dal sapore leggendario che riguardano la scultura in esame: un'ulteriore tradizione, che testimonierebbe la provenienza della Vergine da Costantinopoli, riporta la vicenda secondo cui questo simulacro abbia sofferto di naupatia nel suo viaggio dall'Oriente in Puglia. A seconda delle trasposizioni dell'episodio, tale spostamento sarebbe avvenuto ora a bordo delle imbarcazioni dei "*trafficanti nostri*", che vollero salvaguardare l'immagine dalla furia iconoclasta, ora al seguito delle maestranze specializzate chiamate *in loco* dal vescovo Lorenzo Maiorano per impreziosire i templi cristiani che egli stesso aveva fatto erigere al fine di soppiantare il culto idolatra nei confronti di Diana sipontina. La riprova del "*mal di mare*" patito dalla scultura sarebbe una "*scrostatura di colore*", una "*macchia nera*" o "*bianchiccia*" – a seconda delle versioni – che in passato si osservava sul lato sinistro del mento (D'Aloe 1877, p. 150; Petrucci 1927, p. 18; Di Sabato 1935, p. 42).

Un'ulteriore vicenda di cui il gruppo scultoreo è protagonista viene narrata per la prima volta da A. Petrucci nel 1927: l'autore racconta di aver appreso "*da un vecchio garganico*" la notizia di un "*sacrilegio*", uno stupro consumatosi all'interno della chiesa di Santa Maria di Siponto, proprio "*sotto gli occhi*" della scultura lignea *ivi* venerata. In seguito a questo evento nefasto l'immagine della Vergine "*si trasfigurò*": i suoi occhi, in origine "*dolci e suadenti*" tesero giornalmente a ingrandirsi fino a quando non restarono "*sbarrati come due finestre su una notte di procella*". Da questa vicenda si sarebbe sviluppato l'appellativo della Sipontina, nota come la 'Madonna dagli occhi sbarrati' (Petrucci 1927, pp. 9-15; Loiodice 1933; Petrucci 1964[2], p. 552 note 38-39). La circostanza empia trova effettiva conferma in una fonte documentaria di fine VI secolo, riportata per la prima volta da P. Sarnelli nella sua "*Cronologia de' vescovi et arcivescovi Sipontini*" pubblicata nel 1680: in un'epistola datata al 593 e indirizzata da papa Gregorio I al vescovo Felice II e al notaio Pantaleo, quest'ultimo viene incaricato di recarsi a Siponto per occuparsi dello scandalo (che vedeva coinvolti la giovane Catella figlia di Evangelo, diacono della chiesa, e Felice, nipote dell'omonimo vescovo in carica all'epoca) e di porre rimedio alla questione obbligando "*il peccatore a sposare la fanciulla*" (qualora costui si fosse opposto, sarebbe stato rinchiuso in monastero; Sarnelli 1680; Troya 1852; Petrucci 1927, p. 12). A parere di R. Di Sabato (1935) A. Petrucci ha adoperato un eccesso della sua "*romanzesca fantasia*" che lo ha indotto a collegare la peculiarità degli occhi sgranati –

che, secondo lo studioso non hanno nulla di "*anormale*", ma comunicano solamente un atteggiamento "*dimesso*" della Madre di Dio – alla vicenda dello stupro realmente consumatasi nella chiesa sipontina alla fine del VI secolo. L'autore, dunque, biasima A. Petrucci per aver dato peso a questo racconto dal sapore fantasioso, pubblicandolo e, quindi, conferendogli dignità di divulgazione (Di Sabato 1935, pp. 43-46).

La vicenda dello stupro narrata da A. Petrucci è stata anche sfruttata da G. Antonucci (1934) come riprova per dimostrare la presenza in Siponto di coloni ateniesi, poiché egli sostiene che la medesima violenza di cui fu testimone la scultura mariana si fosse già consumata anche sotto gli occhi del simulacro di Atena, quando Priamo abusò di Cassandra: entrambi gli atti nefandi avrebbero generato nelle divine astanti l'ingrandimento sproporzionato delle orbite oculari. Ciò dimostrerebbe, invece, la ricorrenza di *topoi* in connessione ai simulacri di divinità femminili, perpetuata dall'antichità fino all'età medievale, con poche variazioni, atte a giustificare un precipuo 'atteggiamento iconografico'.

Restauri

Per secoli l'aspetto della Vergine con il Bambino di Siponto è stato connotato da una colorazione scura degli incarnati: come anticipato la peculiarità dell'epidermide bruna era stata già messa in evidenza all'inizio del Settecento da S. Montorio (1715) e ha continuato a denotare il manufatto fino al 2012, quando grazie alle indagini archeometriche condotte su di esso, è stato possibile ripristinare la policromia originaria dell'opera (Calò Mariani 2012, p. 38; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012, pp. 49-51). Prima di quel momento la critica sia locale sia scientifica era caduta in errore, ritenendo che quella bruna esibita dai due personaggi fosse la colorazione primigenia dei volti e delle mani (D'Aloe 1877, pp. 148-149; Petrucci 1927, pp. 20-23; Di Sabato 1935, p. 54; Mastrobuoni 1955, p. 22; Calò Mariani 1991, p. 70; Eadem 1997, pp. 74-75; Eadem 1998a, pp. 177-178; Eadem 2003, p. 19; Eadem 2004, p. 36; Eadem 2012, p. 38).

La storia degli studi fornisce, inoltre, informazioni relative ai precedenti interventi che hanno interessato il simulacro, a partire dalle sue descrizioni tardo-ottocentesche, in cui l'abbigliamento della Vergine è contraddistinto da tonalità del verde per la tunica e il velo e del rosso per il pallio e la "*cintola*"; il Bambino, invece, indossava una tunica bianca ricoperta da una casula rubea (D'Aloe 1877, pp. 148-149). Nel momento del suo rinvenimento per mano di A. Petrucci (1927, p. 11), la scultura versava in un precario stato di conservazione: lo studioso, difatti, la ricorda completamente ricoperta di polvere e leggera a causa dell'attacco dei tarli (Petrucci 1927, p. 11); inoltre, l'autore ne descrive la policromia, che non corrisponde a quella di fine XIX secolo: il vestiario della Vergine era, difatti, dipinto nelle tonalità del rosso e del "*bleu*", mentre in quello del Bambino la tonalità fredda era abbinata al bianco (colorazione che denotava anche il *maphorion* mariano). I nimbi e il "*collarino frastagliato*" della tunica materna erano dipinti di giallo, simulando così la preziosità dell'oro.

In seguito alle nuove attenzioni catalizzate dal manufatto si provvide prontamente a un suo recupero e ripristino; intervento che "*modificò alquanto i colori precedenti, i quali, forse, non erano neppure quelli originari*" (Di Sabato 1935, p. 56). Nel 1974 è attestata l'"*urgente e indifferibile*" necessità di un nuovo restauro del manufatto e di un "*consolidamento del colore*", i cui costi (di 1.120.000 £) sono stati a carico dello Stato; l'intervento è stato condotto da L. Di Noia, sotto la supervisione di M. D'Elia, e ha provveduto al fissaggio del colore originario, all'asportazione delle ridipinture, alla pulitura e alla bonifica del legno (Tocci 1983, p. 192). Nel 2010 il gruppo scultoreo è stato sottoposto a indagini archeometriche (condotte sotto la direzione dell'allora Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico Etnoantropologico della Puglia, F. Vona), che hanno consentito di appurare l'originaria policromia dell'opera: in tale occasione, a riprova di quanto sostenuto da X. Barral i Altet (2009), sono riemersi gli incarnati chiari dei due

personaggi (*Il volto oscuro* 2010; Calò Mariani 2012, p. 38; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012, pp. 49-51; Calò Mariani 2017, pp. 30-34; Eadem 2019b). Nello specifico, l'analisi ha riguardato cinque micro-campioni, tre prelevati dall'area del capo della Vergine e due da quella del Bambino: in quattro saggi su cinque sono stati individuati circa otto strati pittorici, partendo da quello preparatorio a base di gesso e dal fondo verdaccio a cui seguono in successione quelli relativi agli incarnati chiari (a loro volta inframmezzati da stesure di vernici); solamente lo strato più esterno è connotato da tonalità scure. Nel restante campione, prelevato dalla guancia della Vergine, si rintracciano solamente lo stato preparatorio e una stesura pittorica in una tonalità rosea più vivida, non a caso denotante le gote della figura mariana (van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012). Sulla base di tali indagini (condotte con strumenti e metodologie all'avanguardia, quali la microscopia ottica in luce visibile, blu ed ultravioletto, la spettroscopia micro-Raman e la microscopia elettronica a scansione abbinata alla spettroscopia a dispersione di energia SEM-EDS), la ditta Alfa-Restauri (nelle persone di A. Martinelli e F. Passiatore), in collaborazione con l'allora Soprintendenza BSAE della Puglia e del Centro Interdipartimentale Laboratorio di Ricerca per la Diagnostica dei Beni Culturali dell'Università di Bari (nelle persone di N. Barbone Pugliese e F. Vona), ha condotto il restauro che ha definitivamente eliminato le superfetazioni pittoriche successive, ripristinando la pellicola pittorica originaria della scultura. L'intervento, finanziato dalla Banca di Credito Cooperativo di San Giovanni Rotondo, è stato ultimato all'inizio del 2012 e i suoi risultati sono stati presentati nella Cattedrale di Manfredonia il 26 marzo dello stesso anno.

Bibliografia specifica

Montorio 1715, pp. 686-687; D'Aloe 1877, pp. 148-150; Salazaro 1877, p. 4; Cattabeni 1885, p. 24; Petrucci 1927; Loiodice 1933, pp. 54-55; Antonucci 1934, p. 33; Di Sabato 1935, pp. 42-60; de Francovich 1938a, p. 154; Di Sabato 1939, p. 1011; Mastrobuoni 1941, pp. 28-32; Idem 1955, p. 22; Petrucci 1964[2], pp. 57-58, 552 note 38-39; Tocci 1983, p. 192; Serricchio 1986, pp. 99-100; Calò Mariani 1991, p. 70; Eadem 1997, pp. 74-75; Eadem 1998a, pp. 177-178; Bertelli Buquicchio 1999, p. 700; Calò Mariani 2003, pp. 15-20; Eadem 2004, p. 36; Eadem 2007, p. 161; Barral i Altet 2009, pp. 265-275; Calò Mariani 2012; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012; Leone de Castris 2014a, p. 10; Calò Mariani 2017; Eadem 2019b; Cobuzzi 2021, pp. 10-11.

Documenti

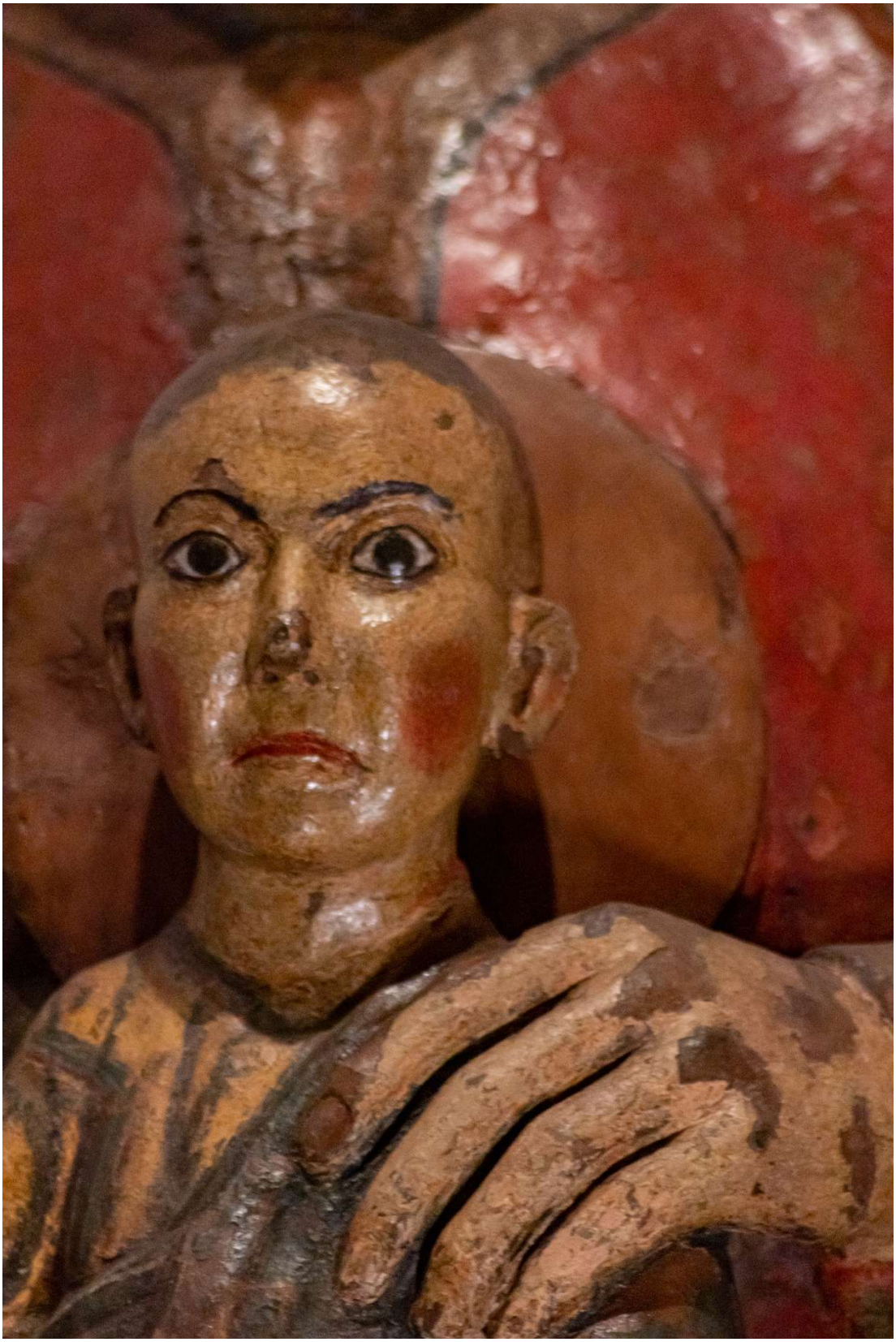
ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti Div. V Musei, 4 Foggia Prov. M-T 93, 1974*, Manfredonia, Chiesa S. Maria di Siponto, Restauro.

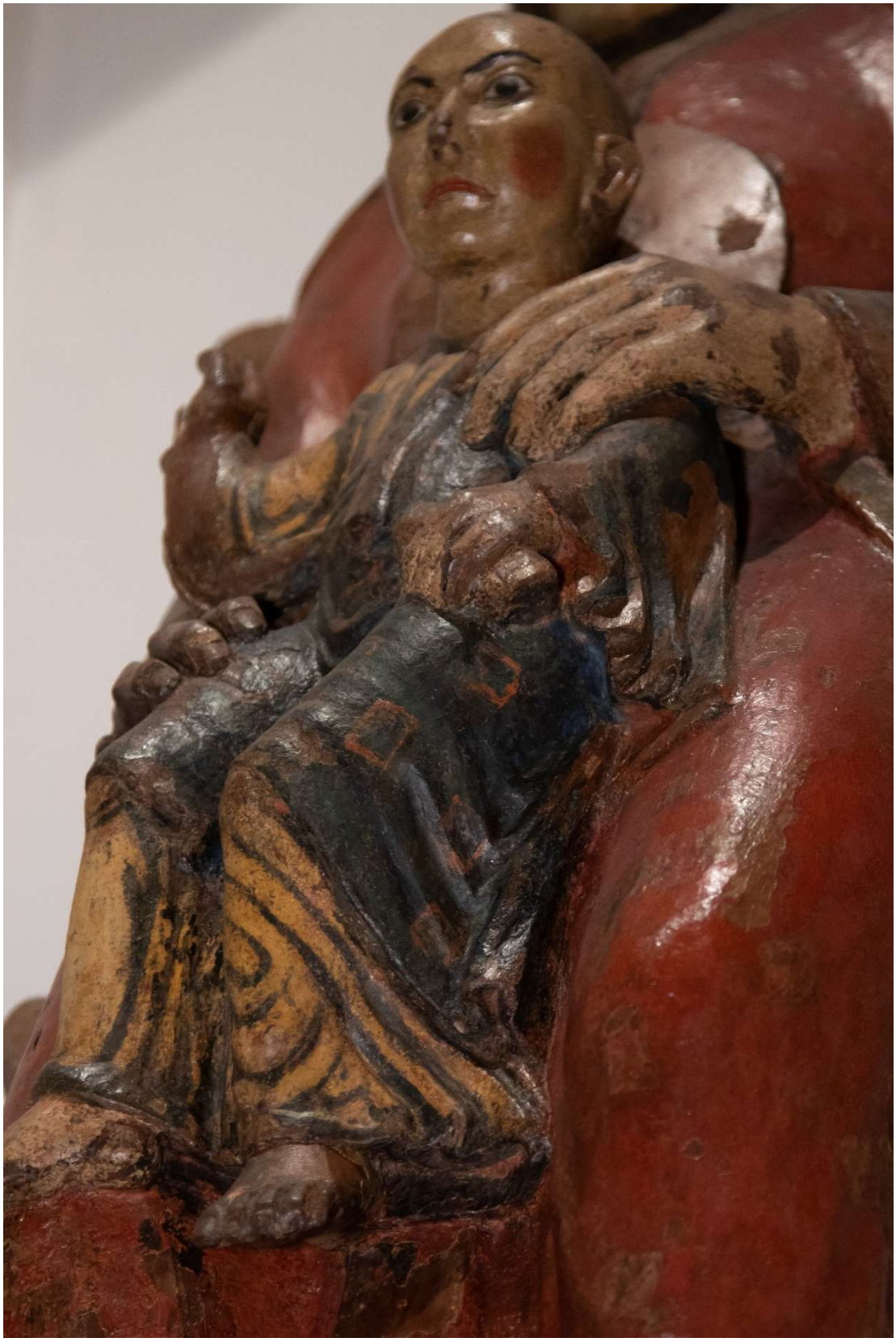
Bibliografia generale

Sarnelli 1680, pp. 76, 362-368; Troya 1852, pp. 292-293; Bologna 1950a, p. 28; Vieillard Troiekouroff 1968; Jacobs 1968, p. 180; De Santis 1974, p. 45; Belli D'Elia 1980, pp. 117-118; Calò Mariani 1984, pp. 34-35; Belli D'Elia 1987, pp. 456-458; Pace 1994a, p. 167; Calò Mariani 1997, pp. 88, 120-121; Cassano, Mola 2000, pp. 83-90; Belli D'Elia 2003, pp. 253-256; D'Ovidio 2013, pp. 85, 125; Massimo 2014, pp. 88, 108.









37. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: San Severo, Museo Diocesano
Provenienza: già in chiesa di Santa Maria della Strada; già in chiesa di Sant'Antonio Abate
Datazione: secondo quarto del XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 140x45x25 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00175051, compilata nel 1995 da A. Chierchia, R. Gnisci

Storia degli Studi

La storia degli studi della cosiddetta Madonna della Strada, attualmente esposta in una teca nel Museo Diocesano di San Severo, è invero recente e ha inizio in seguito alla sua 'riscoperta', avvenuta nel 1994, all'interno di una scultura in cartapesta. Al 1907 risale il primo riferimento, invero generico, da una "*statua* […] *più piccola e antica*", celata in questo ulteriore manufatto in carta macerata: la menzione ricorre in un volume relativo alla chiesa cittadina di Sant'Antonio Abate (RUSSI 1907, p. 57). La prima specifica citazione dell'opera si data, invece, al 2000 e si deve a R.M. Pasquandrea, che in quell'anno accenna alla "*statua lignea in stile bizantino*", entrata da poco tempo a far parte del nucleo espositivo del Museo della Cattedrale (PASQUANDREA 2000, p. 145). Lo stesso autore, nell'anno successivo ne redige la prima scheda all'interno della piccola "*Guida*" del contenitore museale. Nel testo la scultura viene nuovamente definita 'bizantina' e datata tra il VII e l'VIII secolo; inoltre lo studioso fornisce concise informazioni circa la sua storia e il suo restauro (*Guida al Museo Diocesano* 2001, p. 42; CALÒ MARIANI 2003, p. 19 nota 68; *Il Museo Diocesano* 2009, p. 57). Negli anni immediatamente successivi, in margine alle sue indagini sulle effigi a soggetto virgineo venerate nella zona della Capitanata, M.S. Calò Mariani si interessa all'attestazione in esame, per la quale coglie "*straordinarie somiglianze*" con la scultura proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Siponto (CALÒ MARIANI 2003, p. 19 nota 68; EADEM 2004, p. 36). Nel 2009, nuovamente R.M. Pasquandrea redige una seconda scheda dell'effige, modificandone la datazione all'XI secolo (*Il Museo Diocesano* 2009, p. 57).

Storia e analisi del manufatto

Questa scultura, come anticipato, è nota solamente a partire dal 1994: fino a quel momento, difatti, era completamente celata alla vista, poiché fungeva da 'scheletro' di un ulteriore manufatto a soggetto mariano in cartapesta. Questa seconda attestazione era stata realizzata appositamente per garantire continuità cultuale al simulacro medievale, ancora spiritualmente 'caro' ai fedeli, ma di cui si decise di 'camuffare' l'aspetto originario, poiché non più apprezzato dal punto di vista estetico. La critica locale ritiene che l'immagine in cartapesta sia stata messa in opera nel XVIII secolo (PASQUANDREA 2000, p. 145; *Guida al Museo Diocesano* 2001, p. 42; *Il Museo Diocesano* 2009, p. 57), mentre è documentato il suo 'restauro' nel 1875, eseguito dall'intagliatore e cartapestaio locale Gennaro Sparavilla: questa operazione venne messa a punto in seguito all'ottenimento della statua "*più piccola e più antica*" [quella medievale], appartenuta prima a tale Luca Scoppa e in seguito trasmessa in eredità a Francesco Suimei, dal quale venne acquistata per una "*piccola somma*" da Antonio Pazienza. In seguito all'inserimento dell'esemplare ligneo medievale "*che aveva soltanto le forme anteriori*" in quello in cartapesta, in data 11 aprile 1875 il manufatto venne collocato, con il benestare della Confraternita del Sacro Monte di Pietà, nella chiesa di Sant'Antonio Abate (RUSSI 1907, pp. 57, 84-85; GARGIULO 2010, p. 609).

Alla metà degli anni Novanta del XX secolo, l'oggetto in cartapesta versava in un discreto stato di conservazione e presentava una fessura tramite cui il già citato R.M. Pasquandrea si accorse dell'esistenza del caso più antico: questo venne estratto dal suo 'involucro' e prontamente restaurato (similmente, anche il rivestimento fu ripristinato in ogni sua parte).

Stando a quanto sostenuto dalla storiografia locale, l'attestazione medievale era in origine custodita e venerata nella chiesa di Santa Maria della Strada, uno tra gli edifici di culto più antichi della città, documentato sin dall'XI secolo: da qui la scultura venne trasferita nella chiesa di Sant'Antonio Abate, indicativamente intorno al 1757, quando il tempio mariano – già eretto a Cattedrale nel 1580 – venne rifondato sotto il titolo di Santa Maria Assunta (DE AMBROSIO 1875, pp. 84-87, 92-100; RUSSI 1907, p. 9; MUNDI, MUNDI LECCESE 2000, pp. 38-39; *Guida al Museo Diocesano* 2001, p. 42; *Il Museo Diocesano* 2009, p. 57).

La scultura rappresenta la Vergine con il Bambino assisa in trono. L'impostazione dell'intero blocco ligneo è rigidamente frontale e ieratica e stride con il longilineo sviluppo in verticale della figura femminile. La Madre di Dio siede su un alto trono dal profilo snello: sulla seduta è disposto il tipico cuscino oblungo di memoria bizantina. Il capo di Maria è cinto da un'ampia aureola circolare ed è coperto da un sottile velo plissettato nella parte superiore e liscio, invece, in quella che ricade sulle spalle; la stoffa cela in parte la capigliatura. Il viso presenta connotati spigolosi, ma al contempo particolarmente eleganti: la fronte è alta e spaziosa, gli archi sopraccigliari sono appena accennati e appaiono sottili e allungati, così come gli occhi della Vergine, che assumono la conformazione allungata. La canna nasale è longilinea e affusolata, mentre le labbra sono piccole e carnose e il mento appare particolarmente puntuto. L'esile corporatura della *Theotókos* è caratterizzata da spalle strette e arrotondate, accarezzate dal corto velo; il busto è completamente celato dietro il Bambino, assiso frontalmente sul grembo materno e abbigliato con l'*himation* di colore blu scuro. Maria indossa una lunga tunica rubea che cade sino ai piedi e oblitera completamente la fisicità sottostante; in prossimità delle gambe parallele, sulla stoffa si individuano leggere incisioni geometriche a 'V', che simulano il panneggio. Sulle porzioni originarie dell'abito materno sono disseminate piccole decorazioni floreali di colore bianco. Nella parte inferiore della scultura, al di sotto della tunica si scorge il settore terminale di un altro capo abbigliamentario e i calzari puntuti. A tergo, in corrispondenza del busto della Vergine si apre una grande cavità rettangolare.

Il precario stato di conservazione in cui versano i lacerti originari dell'attestazione contrasta con il suo attuale aspetto omogeneo (derivante, invece, dall'intervento di restauro): tale situazione non facilita una corretta lettura del manufatto, su cui è comunque possibile avanzare alcune riflessioni. Non sono da sottovalutare le "*straordinarie somiglianze*" individuate da M.S. Calò Mariani con la Madonna con il Bambino di Siponto. Tali affinità riguardano l'impostazione formale dei due manufatti, entrambi afferenti alla tipologia della *Sedes Sapientiae*: similare è la modalità con cui le due Vergini siedono sul bordo dell'alto trono – da cui sembra che debbano sollevarsi da un momento all'altro – e la loro impaginazione schiettamente frontale. La comparazione tra le due attestazioni, peraltro, viene ulteriormente accentuata dal fatto che, con molta probabilità, il restauratore abbia preso a modello proprio la Sipontina – indubbiamente una tra le opere più note del patrimonio scultoreo ligneo della Puglia – per il ripristino della scultura di San Severo: a titolo di esempio, si guardi soprattutto la porzione superiore, in cui si dispiega il velo dall'andamento plissettato. Apparentabili potrebbero essere anche i panneggi della porzione inferiore delle due sculture, le cui pieghe, disponendosi su ciascun arto con un andamento discendente, assumono una forma a 'V'. Alla plastica naturalistica che accentua le volumetrie della Sipontina si contrappone, tuttavia, il 'piatto' grafismo dei solchi che connotano la zona bassa della tunica nell'opera di San Severo, forse determinato dalle modificazioni addotte sull'oggetto in vista del suo inserimento nel contenitore in cartapesta.

La peculiarità dei panneggi cosiddetti 'lanceolati', che si sviluppano parallelamente su entrambi gli arti inferiori, è propria anche di una serie di esemplari mariani umbro-abruzzesi, la cui datazione, tuttavia, si allontana da quella del caso sipontino, precedentemente chiamato in causa,

in quanto viene circoscritta intorno agli ultimi decenni del XIII secolo: si tratta, a titolo di esempio, delle sculture di Collazzone, di Ferentillo, di Atri, di Assisi, di Scoppito, di Pescasseroli, di Colli di Montebove e della collezione Acton di Firenze, tutte denotate oltre che dalla cifra stilistica a cui si sta facendo riferimento anche dalle piccole dimensioni. Le prossimità tra queste opere sono talmente stringenti da aver permesso alla critica di ipotizzare una loro esecuzione nell'ambito di un'unica bottega e, forse, addirittura, un'identità di mano (VAN MARLE 1919, p. 205; CASTELFRANCO 1929-1930, pp. 775-778; GABRIELLI 1933; DE MAFFEI 1957a; SCARPELLINI 1980; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 158-166; CARLI 1998, p. 61; *Arte in Umbria. Collazzone* 1999; AMOROSI 2001a; MONCIATTI 2005, pp. 11-12; ABRACE 2010d; EADEM 2010e; EADEM 2011d; EADEM 2011e; CURZI 2011b, pp. 34-43; LUNGHI 2011, pp. 305-324).

La scultura di San Severo si muove, dunque, tra i due poli – opposti cronologicamente – della geograficamente vicina Vergine di Siponto, datata a cavallo tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo, e di quello costituito dal novero di attestazioni centro-italiche, più tarde di circa un secolo. Per un'ulteriore circoscrizione della datazione del caso in esame si potrebbero proporre altri confronti con alcune opere, databili tra la fine del XII secolo ed entro la metà del Duecento: si pensi alla Vergine con il Bambino in trono custodita presso il *Baverische National Museum* di München; quella del Museo del Bargello di Firenze, ma proveniente dalla collezione privata dell'antiquario Jacky Summerer; quella dell'*Institute of Art* di Detroit, anch'essa derivante da un contesto di produzione fiorentino. Si tratta di effigi ugualmente afferenti alla tipologia della *Sedes Sapientiae* che, come il simulacro in esame, sono contraddistinte da una nobiltà dei tratti anatomici e fisionomici – in particolar modo ci si riferisce alla forma stretta e allungata degli occhi – da un'impostazione longilinea della figura e da un'impaginazione frontale, combinata con la porzione tergale piatta e cava. La peculiarità del *verso* 'svuotato', inoltre, si connette sia con la fruizione squisitamente frontale di queste opere e sia con il loro abbinamento a pannelli rettangolari – quasi del tutto perduti – che fungevano da 'sfondo' alle figure (DE FRANCOVICH 1943, pp. 6-7; DE MAFFEI 1957a; CARLI 1960, pp. 23-25; IDEM 1963, p. 23; DARR 1986; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 156-161; NARDICCHI 2006a; CURZI 2011, pp. 29-35).

In virtù di tali somiglianze si ritiene di poter datare il caso pugliese al secondo quarto del XIII secolo e inserirlo nell'alveo di una produzione di Madonne in Maestà che si estende entro un intero secolo, a partire dalla fine del XII secolo. La pertinenza al contesto tosco-umbro-abruzzese delle opere chiamate in causa nell'ambito dei sopraccitati confronti, consentirebbe di assegnare l'esecuzione del caso in esame a una maestranza locale influenzata dalla temperie culturale precipuamente centro-italica, ma non pienamente a proprio agio nella resa delle volumetrie: rispetto agli esemplari annoverati, difatti, la plastica aguzza che denota l'attestazione di San Severo (forse esasperata dalle alterazioni volte alla sua obliterazione in epoca moderna), rende solamente intuibile la cortese nobiltà ben manifesta, invece, nelle ulteriori quasi coeve effigi.

Restauri

L'operazione di restauro condotta sul manufatto in seguito al suo rinvenimento nel 1994 è stata eseguita dal professor R. D'Amico e finanziata dal gruppo dell'*Inner Wheel-Club* di San Severo, all'epoca diretto da C.S. Cocucci. Seppure in mancanza di una relazione dell'intervento, grazie alla diretta osservazione della scultura e alla visione della fotografia allegata alla scheda OA dell'ICCD, si riescono intuitivamente a individuare le porzioni originarie dell'opera e quelle frutto dell'integrazione novecentesca. Gli arti superiori e inferiori sono stati completamente resecati per consentire un più agevole inserimento del simulacro nell'effige moderna in cartapesta. L'esperto ha ripristinato il nimbo di entrambi i personaggi; la parte superiore del capo virgineo, con il reintegro del velo e della capigliatura; la porzione superiore del tronco; la quasi totalità della scultura del Bambino, a eccezione di alcuni minimi lacerti pertinenti al suo vestiario; la mano virginea poggiata sulla gamba di Costui; la zona terminale dell'effige mariana. Le integrazioni

risultano ben evidenti grazie all'espediente di solcare queste superfici legnose con un *opus reticulatum* dalla trama fitta; in virtù di tali accorgimenti il manufatto ha riacquistato la sua perduta organicità, cui ha contribuito anche la scelta di dipingere le porzioni annesse durante il restauro con colorazioni affini a quelle originarie di epoca medievale, nelle tonalità del rosso per l'abito virgineo e del blu per quello di suo Figlio.

Bibliografia specifica

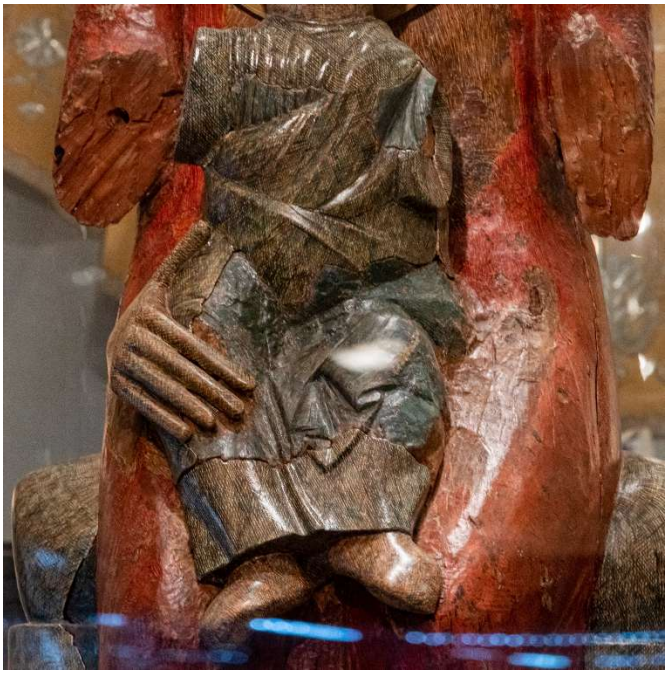
RUSSI 1907, pp. 57, 84-85; PASQUANDREA 2000, p. 145; *Guida al Museo Diocesano* 2001, p. 42; CALÒ MARIANI 2003, p. 19 nota 68; EADEM 2004, p. 36; *Il Museo Diocesano* 2009, p. 57; GARGIULO 2010, p. 609.

Bibliografia generale

DE AMBROSIO 1875, pp. 84-87, 92-100; VAN MARLE 1919, p. 205; CASTELFRANCO 1929-1930, pp. 775-778; GABRIELLI 1933; DE FRANCOVICH 1943, pp. 6-7; DE MAFFEI 1957a; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 158-166; CARLI 1998, p. 61; MUNDI, MUNDI LECCESE 2000, pp. 38-39. p. 61; AMOROSI 2001a; MONCIATTI 2005, pp. 11-12; NARDICCHI 2006a; ABRACE 2010d; EADEM 2010e; EADEM 2011d; EADEM 2011e; CURZI 2011b, pp. 34-43; LUNGHI 2011, pp. 305-324.









38. Madonna con Bambino in trono

Collocazione: Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso *seu* di San Domenico (zona presbiteriale)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: metà del XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore centro-meridionale
Dimensioni: 165x65x45 cm (a.l.s.)
Materiale: legno di pioppo intagliato e dipinto
Scheda ICCD: D000303, compilata nel 2021 da D. Iacolina (scheda relativa alla fotografia realizzata da Gherardelli tra il 1907 e il 1908)

Storia degli studi

Il manufatto è stato indagato per la prima volta nel 1933 da T. Krautheimer-Hess, in un saggio in cui la studiosa prende in esame anche il Crocifisso ligneo, custodito insieme alla Vergine con il Bambino in trono nella medesima. L'autrice ritiene i due simulacri affini stilisticamente e coevi e ne propone una datazione alla prima metà del XIII secolo (Krautheimer-Hess 1933, pp. 26-28). Negli anni successivi la cronologia di questa attestazione è stata ampiamente condivisa dalla critica, con riferimenti generici all'epoca sveva (Wentzel 1954, p. 187) oppure maggiormente circoscritti al primo ventennio, al secondo quarto del Duecento (Bologna 1950a, p. 29; Idem 1950i, pp. 53-55; Vacca 1954, pp. 172-173; *Mostra dell'arte* 1964, pp. 15-16; Jurlaro 1976, p. 85; Calò Mariani 1980, pp. 309-310; Eadem 1984, pp. 161-162; Leone de Castris 1986, p. 161; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 154-155; Belli D'Elia 1992, p. 757; Ribezzi Petrosillo 1993, pp. 91-92; Marinazzo 2000, p. 115; Caleca 2004, p. 335; Curzi 2009, p. 355; Leone de Castris 2016a, pp. 8-13; Idem 2018a, p. 120; Idem 2018b, pp. 42-43) o, in ultimo, a poco oltre la metà del secolo (de Francovich 1943, pp. 22-23; Bologna 1950i, p. 54; *Mostra dell'arte* 1964, p. 16; Pace 1994a, p. 176 nota 62; Idem 1994b, pp. 230-233; Bagnoli 1994, pp. 693-694).

Tale datazione, che si può ulteriormente inquadrare tra il quinto e il sesto decennio del Duecento (Leone de Castris 2016a, p. 11), è supportata dal dato stilistico e dai numerosi confronti che sono stati proposti dalla critica con esemplari similari, individuati a livello nazionale e internazionale. Già a partire dagli anni Trenta del Novecento questa effige è stata apparentata a quella nel Duomo di Arezzo in virtù di affinità nel "*modo di sedere*" e nel trattamento del panneggio e, soprattutto, alla "*plastica francese*", che denota la "*serie delle Madonne della Francia*" e delle regioni della Mosa e del Reno costituita da R. Hamann e J. Destrée negli anni Venti del Novecento (Destrée 1925; Hamann 1927; Krautheimer-Hess 1933, p. 27; Calò Mariani 1980, p. 309; Cervini 2010, pp. 121-124). All'interno di questo gruppo la scultura brindisina è stata confrontata con le '*chartresi*' Vergini di Oignies – datata entro il primo ventennio del XIII secolo e attualmente esposta presso il *Metropolitan Museum of Art* di New York – e della chiesa di *Saint-Michelle* di Gaillac (Krautheimer-Hess 1933, p. 28; Bologna 1950a, p. 29; Idem 1950i, p. 54; Calò Mariani 1980, p. 309; Leone de Castris 1986, p. 161; *The Metropolitan* 2005, p. 22; Gaborit 2013, pp. 161-162; Leone de Castris 2016a, p. 10; Cervini 2018, pp. 43-46). Le prossimità tra queste attestazioni si colgono a livello della composizione ampia e frontale e della resa dei panneggi addensati in prossimità dei piedi.

Da tali raffronti emerge il carattere "*französischer*" di questo simulacro (de Francovich 1938a, p. 154; Vacca 1954, pp. 172-173; Carli 1960, p. 24; Jurlaro 1976, p. 85; Belli D'Elia 1992, p. 757; Ribezzi Petrosillo 1993, pp. 91-92; Pace 1994a, p. 176 nota 62; Marinazzo 2000, p. 115; Leone de Castris 2018a, p. 119), mentre più complicato è appurarne l'effettivo contesto primigenio di produzione e, dunque, l'origine dell'anonimo *magister* esecutore: al riguardo le opinioni della storiografia divergono, scindendosi tra quanti sostengono una genesi locale del manufatto – corroborata dalla mancanza de "*lo spirito classico dell'opera belga*" e da "*reminiscenze bizantine*" (Krautheimer-Hess 1933, p. 28; Carli 1960, p. 24; *Soprintendenza ai monumenti* 1968, p. 9) – e quanti, invece, lo ritengono di importazione (*Soprintendenza ai monumenti* 1968, p. 10; Calò Mariani 1984, p. 115; Jurlaro 1990, p. 110; Pace 1994b, pp. 230, 233; Leone de Castris 2016a, p. 11).

Questi "*giusti richiami*" alla temperie culturale transalpina francesizzante verrebbero integrati "*con un più marcato aggancio alle interpretazioni spagnole*" del tema della Vergine con il Bambino in trono, in base al quale F. Bologna (1950i, p. 54) avrebbe rintracciato elementi di somiglianza con la *Virgen de la Esclavitud* della Cattedrale *de María Immaculada* di Vitoria e con quella della chiesa di Santa María di Sajazzarra (le cui datazione si collocano intorno all'ultimo quarto del Duecento; LAHOZ 1997a, pp. 220-221; EADEM 1997b, pp. 53-80; LAHOZ GUTIÉRREZ 2000, p. 18; EADEM 2002; EADEM 2008, pp. 45-53; EADEM 2021, pp. 111-112). Queste affinità, peraltro, sono condivise dal gruppo ligneo della Deposizione di Scala, riferito alla metà del XIII secolo (DE FRANCOVICH 1943, p. 23; BOLOGNA 1950i, p. 54; *Mostra dell'arte* 1964, p. 16; DE CASTRIS 1986, p. 161; BAGNOLI 1994, p. 693; CALECA 2004, p. 335; D'OVIDIO 2019). Tornando a indagare il contesto artistico italiano, i caratteri francesizzanti vengono condivisi anche dalla già citata scultura aretina e da quelle di Santa Maria a Monte a Pisa e dell'Arcipretura di Santa Maria a Massa Cozzile (databili alla metà del Duecento), e giustificati grazie alla circolazione di manufatti eburnei, la cui diffusione raggiunse anche l'Italia meridionale (CARLI 1960, p. 24; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 161; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 154-155; CALECA 2000a, p. 47; AMOROSINI 2003, p. 434; CALECA 2004, p. 335; MIGNOZZI 2013, *passim*; LEONE DE CASTRIS 2016a, p. 11).

Un ulteriore fattore che avrebbe potuto incentivare i contatti con "*l'area culturale francese*" sarebbe rappresentato dall'attività dei Padri Predicatori che gestirono, sin dalla sua fondazione, la chiesa brindisina a cui pertiene il gruppo scultoreo in esame (DELLA MONACA 1674, pp. 388-389; CALÒ MARIANI 1980, p. 310). A tal riguardo, R. Jurlaro ipotizza che l'esecuzione della scultura mariana (e di quella cristologica) possa attribuirsi a "*frati artigiani o artisti occidentali giunti al seguito degli arcivescovi francesi*" e che l'arrivo di costoro nel centro pugliese da un contesto transalpino debba essere messo in relazione con il dominio angioino sul Meridione italico (JURLARO 1976, p. 85; IDEM 1979, p. 9; EADEM 1990, p. 108). Lo studioso ricorda che, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo, Carlo II d'Angiò fece erigere a Brindisi una chiesa intitolata a santa Maria Maddalena, che affidò agli stessi Domenicani e che si premurò di dotare di "*molti doni e favori*" (MORICINO, libro IV, cap. II, f. 205; DELLA MONACA 1674, p. 442; JURLARO 1979, p. 9; ESPOSITO 1982; JURLARO 1990, p. 109). Tra queste elargizioni R. Jurlaro ritiene che possa esserci anche la scultura mariana che, dunque, in un primo momento sarebbe stata destinata al tempio costruito dal sovrano in onore della santa donna di Magdala e, di conseguenza, potrebbe configurarsi come un prodotto di diretta importazione napoletana (fucina culturale in cui già dalla metà del XIII secolo operavano maestranze francesi; JURLARO 1979, p. 9; IDEM 1990, p. 110; PACE 1994b, p. 230; BAGNOLI 1994, p. 693). In ultimo, l'autore adduce come ulteriore riprova di tale primigenia localizzazione la "*sempre provvisoria inadeguata collocazione*" di questo caso nella chiesa del Cristo, dove è attualmente custodito (JURLARO 1990, p. 110).

Orizzonti più vasti vengono presi in considerazione da M. Bagnoli, che, pur avallando il confronto proposto da T. Krautheimer-Hess tra la Vergine brindisina e quella di Oignies, arriva a includere alcune attestazioni norvegesi nell'alveo delle sculture lignee a soggetto mariano influenzate dalla cultura artistica mosana: queste opere condividerebbero con il caso in esame le modalità con cui le pesanti stoffe cadono sino ai piedi con un panneggio solcato da pieghe fitte e sottili. L'allargamento dell'indagine a latitudini così distanti da quella del contesto del Meridione italico viene giustificato dalla studiosa in virtù di un 'ampio movimento di prototipi', che hanno proficuamente influenzato le maestranze locali (BAGNOLI 1994, p. 694).

Interessanti, poiché in controtendenza rispetto alle convenzionali opinioni della critica – che solitamente considera la cultura artistica meridionale della penisola quasi esclusivamente recettiva nei confronti di modelli provenienti da un nord geograficamente prossimo (come quello campano o abruzzese), o più distante (come la restante compagine territoriale italica o, ancora, quella transalpina) – è l'ipotesi avanzata da A. Caleca e avallata da P. Leone de Castris in base a cui la

Madonna brindisina (insieme con il Crocifisso), sarebbe testimone del "*gusto gotico europeo, naturalistico, espressivo e assieme classico*" e potrebbe aver influenzato la formazione pugliese di Nicola *de Apulia* Pisano intorno agli anni Quaranta del Duecento, prima del suo trasferimento in Toscana (CALECA 2000a, pp. 47-48; LEONE DE CASTRIS 2016a, p. 13).

Storia e analisi del manufatto

Dalla relazione compilata nell'ottobre del 1911 dall'allora soprintendente A. Pantaleo, si apprende che a quell'epoca il gruppo scultoreo era custodito – senza "*nessuna difesa*", ovvero privo di qualsiasi barriera protettiva – all'interno di una nicchia che si apriva nella parete d'ambito destra dell'edificio sacro (SCIARRA 1974, pp. 13, 18). L'ispettore specifica come tale ubicazione non dovesse essere quella originaria, dal momento che a partire dal XVII secolo la chiesa aveva subito numerose "*trasformazioni*". Attualmente l'effige è posizionata nei pressi della zona presbiteriale destra del tempio.

La Vergine siede possente su uno scranno. Il suo capo è coronato da un alto e sontuoso monile, adornato da tre elementi sviluppati in altezza con una prorompente terminazione fitomorfa: i due laterali sono solamente sagomati, mentre quello centrale risulta maggiormente intagliato e assume l'aspetto di un piccolo arbusto con foglie *à crochet*. La corona in origine era dotata anche di inserti di natura ignota, che simulavano la preziosità delle pietre e delle gemme policrome: di tali elementi restano a testimonianza i castoni ormai vuoti, escavati direttamente nel legno. Il gioiello trattiene il corto velo che incornicia il viso mariano ricadendo lateralmente con un andamento ondulato; la stoffa, a sua volta, nasconde parzialmente la capigliatura virginea, organizzata in ciocche anch'esse ondulate. Il viso, dalla fisionomia allungata e al contempo tornita, è caratterizzato da una fronte ampia e liscia, al di sotto della quale si dispongono le minute arcate sopraccigliari semicircolari dipinte; queste inquadrano gli occhi, anch'essi tracciati con pennellate sottilissime. A tal riguardo, giova ricordare che i due interventi di restauro del 1967 e del 2013 hanno preferito non asportare la pellicola pittorica del volto, per evitare il rischio di raggiungere uno strato originario oltremodo compromesso. La canna nasale è robusta, ma longilinea e piriforme, mentre la piccola bocca è contraddistinta dal labbro superiore sottilissimo rispetto a quello inferiore più carnoso. La terminazione puntuta del mento viene smorzata dalle gote tornite e dal collo, possente ma longilineo. La Madre di Dio è abbigliata con una lunga tunica blu, fittamente panneggiata con profondi solchi verticali. Lo scollo, similmente alla corona, presentava in origine inserzioni che simulavano la preziosità degli oggetti di oreficeria: si pensi all'elemento esornativo floreale che si staglia al centro del petto. La tunica è trattenuta in vita da una cintura rubea. Un lungo manto dipinto in rosso all'esterno e in blu all'interno accarezza le spalle leggermente arrotondate della Vergine: i suoi lembi si incrociano all'altezza delle ginocchia, per poi ricadere sino a terra, celando in parte la porzione inferiore della veste; dall'intersezione dei drappi si creano profonde pieghe a gola. Le stoffe sovrabbondanti sono decorate con un ornato geometrico in foglia oro e si accumulano nella parte bassa della scultura, lasciando intravedere i calzari: dalle relazioni di restauro si apprende che questa zona terminale del manufatto venne volutamente abrasa per asportare le spire e la testa del serpente che Maria schiacciava sotto i suoi piedi.

Gli arti inferiori poggiano sul suppedaneo dello scranno; la seduta è articolata lateralmente con una zoccolatura su cui si impostano due registri sovrapposti dipinti in blu e decorati mediante alloggiamenti – ormai vuoti, ma in passato ospitanti "*forme realizzate "a pastiglia" di gesso*" – inquadrati al di sotto di esili architetture dipinte; a questi spazi si interpongono tre bande lisce campite in rosso. La scultura risulta completamente cava nella porzione tergale.

Il Bambino appare sospeso a mezz'aria tra la gamba e il braccio sinistro della Vergine. Anch'egli è coronato (l'elemento vegetale del suo monile sembra simile a un giglio) e la fisionomia

del suo volto appare maggiormente tornita di quella materna. Lo sguardo austero e sornione di Maria si tramuta in un atteggiamento sereno del Figlio, che compie il *gestus benedicendi* elevando la mano destra. La pigmentazione blu della sua tunica è estesamente compromessa; questo capo, similmente a quello dell'effige mariana, è solcato da fitte pieghe, accentuate dalla posa del piccolo Redentore, a metà strada tra l'assiso e il marciante.

Maria trattiene nella propria mano destra uno scettro con il fusto ornato da decorazioni vegetali, mentre il Bambino sorregge, esibendolo, un codice aperto sul quale campeggia un'iscrizione dipinta in nero e in rosso ancora parzialmente leggibile, ma di difficile interpretazione: si distinguono solamente poche lettere – quali US… EST…ORIS…ET…IUS…AMEN – disposte entro uno specchio grafico organizzato in tre righe. La consunzione è dovuta al fatto che in passato il codice, così come il resto della scultura, era stato interessato da ridipinture: da una foto d'epoca, difatti, sul libro aperto si leggeva la dicitura EGO SUM LUX MUNDI, in virtù della quale questo simulacro è stato investito del titolo di Madonna 'della Luce' (Jurlaro 1976, p. 85; Ribezzi Petrosillo 1993, p. 92). Dalla medesima documentazione fotografica risalente all'inizio del XX secolo si apprende, peraltro, che oltre alle superfetazioni pittoriche la scultura aveva subito rimaneggiamenti, tali da alterare la posizione del braccio benedicente del Bambino, non elevato verso l'alto, ma proteso in maniera perpendicolare al corpo. La postura attuale, tuttavia, deve essere stata ripristinata prima dell'intervento di restauro del 1967, come testimonia la riproduzione fotografica della scultura pubblicata da N. Vacca nel 1954 (p. 176). Lo scettro trattenuto nella mano destra della Vergine, invece, risultava sormontato da sorta di elemento vegetale di forma globulare.

L'esemplare brindisino è stato confrontato, come anticipato, con la belga Madonna di Oignies e con quella francese di Gaillac, con alcuni esemplari spagnoli, nonché con i casi toscani di Pisa, di Arezzo e di Massa Cozzile e con quello ligure della chiesa di Santa Maria Assunta di Piani, quest'ultimo "*memore di esperienze mosane e plantagenete anteriori al 1250*" e influenzato da una temperie culturale iberica (Carli 1960, p. 24; Leone de Castris 1986, p. 161; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 154-155; Caleca 2000a, p. 47; Armandi 2002; Amorosini 2003, p. 434; Cervini 2004a, pp. 47-48; Idem 2004b; Caleca 2004, p. 335; Leone de Castris 2016a, p. 11). Sulla scorta delle riflessioni proposte da E. Amorosini (2003), si è maggiormente propensi a condividere i raffronti con le sculture virginee toscane, moderando, invece, quelli che coinvolgono i manufatti transalpini (in particolar modo quelli di origine o influenza spagnola).

Il manufatto brindisino, con la sua datazione a ridosso della metà del XIII secolo, può essere inserito nella cerchia di quelle sculture ritraenti "*la Maestà tradizionale, nel nuovo schema compositivo con il Bambino sul ginocchio sinistro*" (Amorosini 2003, p. 434), capeggiata dall'opera proveniente dalla pieve di Sant'Andrea a Cercina – databile agli anni Quaranta del XIII secolo – e in cui si includono anche i già citati esemplari toscani del Duomo di Arezzo, delle chiese di Santa Maria a Monte di Pisa e di Santa Maria Assunta a Massa Cozzile, nonché quelli abruzzesi della chiesa di Santa Maria Lauretana di Castellana di Pianella e della Basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo (la cui datazione valica la metà del Duecento). Oltre a condividere il tipo iconografico e una "*robusta sintesi plastica*", queste attestazioni sono accomunate da una paternità assegnata a *magistri* "*locali*" – dunque italici – in diversa misura sensibili alle suggestioni proprie della cultura artistica transalpina, francese o renana, e a quelle derivanti dalla statuaria lignea virginea a cavallo tra la fine del XII secolo e l'inizio del successivo (di cui sono testimonianza le sculture lignee della Madonna 'di Castelli', della Madonna 'di Costantinopoli' di Alatri e quella meno nota della Madonna 'di Campanile' dell'omonima chiesa a Frasso Telesino, nonché la coeva produzione a soggetto mariano di Benedetto Antelami (1150-1230) e della sua bottega: si pensi, a titolo di esempio, alla ben nota Madonna con Bambino, oggi esposta nel Museo Diocesano di

Fidenza, datata a cavallo tra il XII e il XIII secolo; Mariani 1930; Gabbrielli 1933, p. 123; de Francovich 1952; De Maffei 1957b; Carli 1960, p. 29; Bologna 1983; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 152-156; *Antelami* 1991; Quintavalle 1991; Bologna 1992; Woelk 1995; Gregori 2000; Quintavalle 2002; Armandi 2002; Albertini 2003, pp. 520-521; Curzi 2008, p. 199; Abrace 2010a; Eadem 2011a; Di Michele 2011; Leone de Castris 2014a; Curzi 2014c; Leone de Castris 2016b; Abrace 2016; Di Fabio 2017, pp. 102-103; Siddi 2018; *L'officina Benedetto Antelami* 2019; Impronta, Lorenzi 2019; Quintavalle 2019). Alcuni dettagli, quali l'alto monile dal profilo fitomorfo e/o gigliato, lo scettro simile a una "*mazza fiorita*" trattenuta saldamente nella mano destra della Vergine, la resa dei panneggi e l'andamento carezzevole che assume il manto, cadendo sulle spalle di Maria, consentono di avvicinare la scultura brindisina proprio a quelle di Massa Cozzile e a quella di Castellana di Pianella (Amorosini 2003, pp. 434-435; Leone 2011; Petrognolo 2011).

La datazione dell'esemplare – molto probabilmente opera di una maestranza dell'Italia centro-meridionale ancora memore della cultura artistica transalpina e italica di fine XII e inizio XIII secolo – è di poco successiva a quella della fondazione della chiesa del Crocifisso, in cui è tutt'oggi custodito. Il luogo di culto, difatti, è stato fondato nei primissimi anni del quarto decennio del Duecento (la critica locale si alterna nel proporre la data del 1230 o del 1232), per volontà del beato Niccolò Paglia di Giovinazzo, discepolo di san Domenico (De Ninno 1885; Andriani 1959; Cappelluti 1967; Cinelli 2014), come testimoniato da una iscrizione "*appena leggibile*" [e di dubbia antichità] posta sulla facciata dell'edificio, a sinistra del portale (Della Monaca 1674, p. 388; Camassa 1910, p. 43; Vacca 1954, pp. 170-171; Cappelluti 1965, pp. 24, 79; Sciarra 1974, p. 13; Jurlaro 1976, pp. 96-97; Del Sordo 1978, pp. 15-16; Jurlaro 1990, pp. 107-108; Ribezzi Petrosillo 1993, p. 91; Carito, Bolognini 1995, p. 60; Marinazzo 2000, p. 114; Leone de Castris 2016a, p. 12). La prossimità tra il momento di avvio dei lavori della fabbrica brindisina e quello di esecuzione dell'opera lignea – che con molta probabilità fu già destinata originariamente al luogo di culto domenicano – escludono l'ipotesi circa il suo arrivo in Puglia nell'ambito delle donazioni elargite da Carlo II d'Angiò alla già citata chiesa intitolata alla Maddalena, da costui commissionata tra la fine del XIII secolo ed entro il 1301 (Moricino, f. 205 r-v; Della Monaca 1674, p. 388; Coco 1921, pp. 257-258; Cappelluti 1965, pp. 24, 79; Jurlaro 1976, pp. 96-97; Cioffari 1986, p. 137; Jurlaro 1990, pp. 107-108). La pertinenza originaria dell'opera alla chiesa domenicana verrebbe corroborata anche da due osservazioni: *in primis* costituirebbe una riprova dell'utilizzo da parte degli Ordini mendicanti di strumenti devozionali della tipologia delle sculture lignee dipinte tridimensionali, a fini di preghiera e di predicazione; secondariamente si ritiene alquanto improbabile che il sovrano angioino avesse incluso nella donazione alla chiesa della Maddalena un manufatto eseguito una cinquantina di anni prima dell'erezione del tempio, preferendolo a una nuova committenza, che rispecchiasse meglio il già mutato gusto estetico di fine Duecento e, soprattutto, celebrasse in maniera palese la propria persona e la dinastia del giglio che egli incarnava.

Restauri

La scultura è stata restaurata per la prima volta nel 1967 in occasione dell'XI Settimana dei Musei, un'esposizione allestita nelle sale del Castello normanno-svevo di Bari, che si svolse due anni dopo: nel corso di tali operazioni è stato possibile appurare, innanzitutto, l'esistenza di molteplici strati di sovradipinture, l'ultimo dei quali, composto da una "*miscela di olio di lino e caseina*", aveva intaccato in più punti "*la mestica originale*", causandone un distacco parziale. Queste superfetazioni avevano "*devitalizzato la scultura, soffocandola sotto coltre di ridipinture*", che si è provveduto ad asportare. Per quanto concerne il corpo della scultura mariana, le azioni di pulitura hanno riportato alla luce la policromia originaria, mentre nella porzione del capo virgineo, come anticipato, si sono arrestate a "*uno strato presumibilmente trecentesco*", a causa dell'impossibilità nel determinare in che misura la pellicola pittorica originaria di quell'area fosse stata compromessa. Il restauratore P. Banella, inoltre, ha effettuato piccole integrazioni in stucco

per "*colmare qualche lacuna del drappeggio*" (Redazione 1968; *Soprintendenza ai monumenti* 1968, pp. 8-9; Jurlaro 1976, p. 85).

Nel 2013 il simulacro virgineo, insieme a quello cristologico, è stato oggetto di un nuovo intervento di restauro, affidato su richiesta dell'Arcidiocesi Brindisi-Oria alla ditta Vincenzo Caiulo, sotto la supervisione della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Puglia (nella persona di R. Lorusso Romito). In quell'occasione si è provveduto a "*eliminare*" gli interventi eseguiti nel 1967, poiché non rispettosi dei più aggiornati principi fondamentali del restauro conservativo. In seguito a tale asportazione, è tornata alla luce una ridipintura effettuata "*in tempi remoti*", caratterizzata dall'inversione della policromia per quanto concerne le vesti della Vergine (dipinte in blu e non in rosso) e del Bambino (campite in rosso e non in blu); inoltre sono risultate nuovamente visibili, anche se in maniera parziale, le decorazioni geometriche (di forma quadrangolare) eseguite sul manto mariano con la tecnica della doppia foglia oro applicata a missione su stagno. La medesima doratura a missione, inoltre, decorava le corone dei due personaggi. In seguito a tali operazioni le due sculture sono state ricollocate ufficialmente nel luogo di culto nel corso della presentazione del restauro, svoltasi in data 29 gennaio 2014 (Gargasole 2014; Leone de Castris 2016a, pp. 14 nota 3, 15 note 17, 27).

Bibliografia specifica

Krautheimer-Hess 1933, pp. 26-28; de Francovich 1938a, p. 154; Idem 1943, p. 23; Bologna 1950a, p. 29; Idem 1950i, pp. 53-55; Wentzel 1954, p. 187; Vacca 1954, pp. 172-176; Carli 1960, p. 24; *Mostra dell'arte* 1964, pp. 15-16, scheda 14 fig. 17; Sciarra 1974; Jurlaro 1976, p. 85; Idem 1979, p. 9; Calò Mariani 1980, pp. 309-310; Calò Mariani 1984, pp. 115, 161-162; Leone de Castris 1986, p. 161; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 154-155; Jurlaro 1990, pp. 107-127; Belli D'Elia 1992, p. 757; Ribezzi Petrosillo 1993, pp. 91-92; Pace 1994a, p. 176 nota 62; Idem 1994b, pp. 230-233; Bagnoli 1994, pp. 693-694; Marinazzo 2000, p. 115; Caleca 2000a; Amorosini 2003, p. 434; Caleca 2004, p. 335; Curzi 2009, p. 355; Gargasole 2014; Leone de Castris 2016a, pp. 8-13; Idem 2018a, pp. 119-120; Idem 2018b, pp. 42-43.

Documenti

ASN, *Registro angioino*, n. 106, f. 34; Moricino, libro IV, cap. II, f. 205 r-v; ACC, *Provincia di Lecce, Comune di Brindisi, Chiesa di Cristo*, Relazione oggetto d'arte, Angelo Pantaleo, Bari, 11 ottobre 1911; ICCD, scheda n. 22189, Comune Brindisi, Provincia Brindisi, Regione Puglia, *Elenco degli edifizi monumentali. Danni di guerra - Monumenti ed opere d'arte immobili*, armadio 2, busta 97, cartellina 13, chiesa del Cristo, 16 dicembre 1941; ACC, *Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Puglia e alle gallerie della Basilicata*, Brindisi, Statua lignea policroma Madonna della Luce, Bari, 28 ottobre 1967; *Soprintendenza ai monumenti* 1968, 6), Intagliatore franco renano dei XIII secolo, Scultura lignea policroma, pp. 8-10; Jurlaro, pp. 1-6; ACC, *Restauro delle due sculture lignee policromate raffiguranti: - Il "Crocifisso" - La "Madonna in trono col Bambino". Relazione tecnica finale a cura del Restauratore di Beni Culturali Vincenzo Caiulo*, 27 dicembre 2013.

Bibliografia generale

Della Monaca 1674, pp. 388-389; De Ninno 1885; Camassa 1910, p. 43; Coco 1921, pp. 257-258; Destrée 1925; Hamann 1927; Mariani 1930; Gabbrielli 1933, p. 123; Bologna 1950a, p. 29; Idem 1950i, p. 54; Vacca 1954, pp. 170-171; De Maffei 1957b; Andriani 1959; Carli 1960, p. 29; Cappelluti 1965, pp. 24, 79; Idem 1967; Sciarra 1974, p. 13; Jurlaro 1976, pp. 96-97; Del Sordo 1978, pp. 15-16; Esposito 1982; Bologna 1983; Cioffari 1986, p. 137; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 152-156; Jurlaro 1990, pp. 107-108; Bologna 1992; Ribezzi Petrosillo 1993, pp. 91-92; Carito, Bolognini 1995, p. 60; Lahoz 1997a, pp. 220-221; Eadem 1997b, pp. 53-80; Marinazzo 2000, p. 114; Lahoz Gutiérrez 2000, p. 18; Eadem 2002; Armandi 2002; Albertini 2003, pp. 520-521; Cervini 2004a, pp. 47-48; Idem 2004b; *The Metropolitan* 2005, p. 22; Curzi 2008, p. 199; Lahoz Gutiérrez 2008, pp. 45-53; Cervini 2010, pp. 121-124; Abrace 2010a; Eadem 2011a; Leone 2011; Petrognolo 2011; Di Michele 2011; Gaborit 2013, pp. 161-162; Leone de Castris 2014a; Curzi 2014c; Cinelli 2014; Leone de Castris 2016a, p. 12; Idem 2016b; Abrace 2016; Cervini 2018, pp. 43-46; Siddi 2018; D'Ovidio 2019; Lahoz Gutiérrez 2021, pp. 111-112.

Mostre

XI Settimana dei Musei, Bari, Castello Svevo 1967; *Mostra dell'Arte*, Bari, Pinacoteca Provinciale 1964.











39. Madonna con Bambino in trono

Collocazione: Bovino, Santuario di Santa Maria di Valleverde (cappella sopraelevata alle spalle dell'altare maggiore)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione (nella sua veste rinnovata in seguito agli ultimi restauri del 1987)
Datazione: terzo quarto del XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Dimensioni: 171x57x23 cm (a.l.s.)
Materiale: legno di cedro intagliato, stuccato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00006915, compilata nel 1981 da M. Damiani, M.G. Di Capua; aggiornata nel 2006 da T. Maggio

Storia degli Studi

La prima testimonianza edita che informa dell'esistenza della scultura mariana del Santuario di Valleverde di Bovino si data al 1631 e si rintraccia nell'opera di D. Pietropaoli: l'autore narra la vicenda miracolistica, che costituisce la genesi del culto virgineo bovinese, verificatasi nella prima fase della dominazione angioina sul Meridione italico, e ricorda che, contestualmente alla celere costruzione del Santuario, al suo interno fu collocato il manufatto ligneo "*come sino al dì d'hoggi si vede*" (Pietropaoli 1631). In realtà la prima trascrizione di questo evento si data al XIV secolo e si rintraccia all'interno di una delle due Bibbie di Bovino (un monumentale codice manoscritto risalente all'XI secolo, oggi noto come Codice Vaticano Latino 10510, fogli 104v-105v), su cui era stata annotata per volontà del vescovo Ruggero (1329-1340; Vattaso 1900; Maulucci, Lombardi 2002, pp. 21-23; Calò Mariani 2003, p. 26; Magistrale 2008). La prodigiosa narrazione è stata ripresa dalla maggior parte delle opere a firma di studiosi locali, che trattano specificatamente le origini della devozione nei confronti della Madre di Dio in Bovino oppure che delineano l'evoluzione storica cittadina e in cui è costante il riferimento ai principali templi cristiani locali (Vattaso 1900, p. 30; Barone 1905[5]; Caggese 1910, p. 142; Croce 1926, p. 15, 18-20; Leone 1966, pp. 7-20; Manuppelli 1979, pp. 62-68; Nicastro 1984, pp. 149-151; Leone de Castris 1986, p. 170 nota 60; Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2001, pp. 74-75; Eadem 2003, pp. 25-28; Eadem 2004, pp. 38-39; Zimotti 2011, p. 427; Leone de Castris 2018a, p. 119). La prima effettiva descrizione dell'effige lignea, invece, è a cura di F.P. Barone, il quale la ricorda come "*di legno resistente, forse di cedro, di quercia o di pino*" e, inoltre, fornisce una testimonianza circa le manipolazioni a cui la scultura è andata incontro a partire dall'epoca moderna, quando venne vestita come se fosse una "*persona ritta in piedi*" e non assisa in trono. Lo stesso prelato all'inizio del Novecento contribuì momentaneamente a 'liberare' la figura dalle superfetazioni abbigliamentarie e dalle sovrabbondanti parrucche che ne celavano l'aspetto effettivo, ma non fu in grado di comprendere il pregio dell'opera e, soprattutto, la sua origine medievale, poiché la datò al XV secolo (Barone 1905[5], pp. 184-186; Caggese 1910, p. 142; Leone 1966, pp. 16-17; Zimotti 2011, p. 428).

Il primo autore a fornire una ipotetica datazione del simulacro intorno alla metà del XIII secolo è stato E. Leone (Leone 1966, pp. 16-17), mentre si deve a P. Leone de Castris il merito di averne esteso la conoscenza a un più ampio pubblico specializzato, nel 1986. Lo studioso assegna questo manufatto "*quasi del tutto ignorato*" a una "*temperie chartrese*", che pur mitigata dalla "*tradizione tardo-romanica locale*" vira verso una maggiore espressività e uno "*slanciato verticalismo*" (Leone de Castris 1986, p. 161). Egli, inoltre, individua affinità tra questo gruppo ligneo 'proto-gotico' e quello della Deposizione di Scala, datato agli anni Sessanta del XIII secolo (in virtù della resa dei volti e dello sviluppo in altezza), nonché tra l'opera in esame e il paliotto ligneo valdostano della Parrocchiale di San Pantaleone a Courmayeur e, in ultimo, con attestazioni eburnee francesi. Il confronto con l'opera campana è utile a circoscrivere la datazione del caso pugliese al settimo decennio del Duecento (inquadramento che si pone in linea anche con il momento di fondazione del Santuario, occorso secondo il racconto folklorico nel 1266; Leone de

Castris 1986, p. 161; Abbate 1998, p. 18; Leone de Castris 2018a, p. 119; Idem 2018b, p. 42; D'Ovidio 2019; Calò Mariani 2023, p. 52).

M.S. Calò Mariani è la prima a descrivere più estesamente l'opera – ipoteticamente "*ricordo di una icona perduta*" – e ad ampliare la gamma dei confronti a coevi prodotti culturali centro-italici, quali la Vergine in trono con il Bambino dell'abbazia di Sant'Antimo di Montalcino e quella detta 'delle Concanelle', proveniente da Bugnara e oggi esposta presso il Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (Calò Mariani 1998a, pp. 178-179; Eadem 2001, p. 74; Eadem 2003, p. 27; Eadem 2004, pp. 38-39; Dibisceglia 2008a, p. 188; Abrace 2010b; Eadem 2010c; Eadem 2011b; Eadem 2011c; Curzi 2011b, pp. 20-21; Zimotti 2011, pp. 430-431; Calò Mariani 2023, p. 52). Queste attestazioni (a cui si aggiungono anche quelle di Spello, di Carsoli, di Poggioprimocaso, di Anghiari e di Recanati) condividono, a parere dell'autrice, l'impostazione architettonica del trono, la resa del vestiario, le proporzioni corporee e, soprattutto, un concepimento come "*grandi altorilievi mancanti della parte tergale*" (Castelfranco 1929-1930, pp. 767-774; de Francovich 1935, pp. 218-220; Idem 1943, pp. 4-6; Previtali 1982; Bagnoli 1987b, pp. 16-17; Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2003, p. 27; Caleca, Bruni 2004; Fratini, Bruni 2004b; Marcelli, Bruni 2004b; Nardicchi 2006b; Cervini 2010, pp. 124-127; Abrace 2010b, p. 66; Eadem 2011b, p. 66; Galassi 2011, pp. 193-195; Delpriori 2015, pp. 29-49); tuttavia, diversamente dal caso toscano, in cui domina la frontale ieraticità del gruppo, l'esemplare bovinese manifesta "*cadenze sottilmente gotiche*" – individuabili nell'inclinazione del capo verso sinistra e nei "*tratti affilati*" e allungati del volto e del busto – che le consentono di apparentarlo anche con la produzione del Maestro della Santa Caterina Gualino, attivo all'inizio del XIV secolo. Sulla base di tali considerazioni, M.S. Calò Mariani estende l'arco cronologico entro cui datare questa attestazione a un periodo compreso tra gli anni Sessanta del XIII secolo e l'inizio del successivo e ne assegna, da un lato, l'esecuzione a un maestro "*di estrazione meridionale*" in contatto con la coeva cultura umbra e, dall'altro, in via ipotetica, la committenza alla casata angioina o all'Ordine cistercense (Calò Mariani 1998a, pp. 178-179; Eadem 2001, p. 74; Eadem 2003, p. 27; Eadem 2004, pp. 38-39; Dibisceglia 2008a, p. 188; Abrace 2010b; Eadem 2011b; Zimotti 2011, pp. 430-431).

Lo "*spiccato verticalismo*", insieme all'"*elegante e naturale*" forma ovale del viso, al "*tono di regalità* […] *cortese*" e alla comune impostazione iconografica nel rapporto tra Madre e Figlio, sono elementi che consentono di estendere il *range* di raffronti a simulacri geograficamente più prossimi alla Puglia, come le Vergini con il Bambino della chiesa di San Nicola di Bari del comune lucano di Sant'Arcangelo; opera che P. Leone de Castris data al tardo Duecento (Palmieri 1999, pp. 20-21; *Madonne lucane* 2001, pp. 16-17; Leone de Castris 2004e, p. 122; Idem 2004f, p. 124; Ruotolo 2006b, p. 90). La "*ambiguità*" della relazione tra i due soggetti – al contempo di tipo affettivo e gerarchico – dettata dal particolare gesto della Vergine di protendere le due dita (l'indice e il medio) della mano destra verso il piccolo Salvatore, benedicendolo e/o accarezzandolo, costituisce un ulteriore elemento di raffronto che permette di apparentare iconograficamente questa effige al rilievo lapideo ritraente la Natività nel *jubé* della Cattedrale di Chartres e al gruppo ligneo raffigurante il medesimo soggetto iconografico, custodito nella cripta della chiesa di Santa Maria Assunta di Assergi (frazione de L'Aquila). Tale movenza, peraltro, viene interpretata quale colto riferimento al verso di una lauda a tema natalizio cara alla spiritualità francescana, che recita "*o figliuol caro, non so'degna tocarte*" (Curzi 2005a, pp. 136, 140-141; Zimotti 2011, p. 429).

Relativamente all'intitolazione dell'effige (esplicitata sin dalle prime attestazioni documentarie trecentesche), nella sua trascrizione seicentesca della vicenda, D. Pietropaoli riporta "*in una nota marginale*" che il territorio di provenienza della Vergine potesse essere un luogo "*chiamato Campo*", in Spagna (Pietropaoli 1631). Come sostenuto per primo da M. Vattaso, questa interpretazione dal valore esclusivamente congetturale ha, tuttavia, riscosso notevole successo a livello locale, tanto da essere diventata parte integrante dell'immaginario collettivo della devozione mariana locale (Vattaso 1900, p. 25; Croce 1926, pp. 18-20; Leone 1966, pp. 10-11; Manuppelli 1979, pp. 64-

65; Nicastro 1984, p. 149; Calò Mariani 2003, pp. 27-28; Zimotti 2011, p. 427). È possibile supporre che il riferimento al contesto geografico spagnolo possa essere stato dettato dall'intento, da parte di D. Pietropaoli, di ingraziarsi i membri della famiglia Guevara, che dal 1575 avevano ottenuto il titolo di duchi di Bovino (Leone 1966, p. 11). Restringendo localmente il raggio d'interesse, M.S. Calò Mariani riflette sulla presenza nel Meridione italico, sul finire degli anni Venti del XIII secolo, di una comunità di "*monache penitenti dell'Ordine di S. Maria di Valleverde*", proveniente da San Giovanni D'Acri e insediatasi a Matera (con possedimenti dislocati tra le regioni del sud della penisola e l'oltremare palestinese e cipriota), nonché sull'ampia diffusione del toponimo tra Puglia e Basilicata (Leone 1966, p. 11; Calò Mariani 2001, pp. 74-75; Maulucci, Lombardi 2002, pp. 32-33; Calò Mariani 2003, pp. 27-28; Andenna 2012; Panarelli 2019; Calò Mariani 2023, pp. 53-65).

Storia e analisi del manufatto

L'effige della Santa Maria di Valleverde è custodita e fortemente venerata sin dal Medioevo nell'omonimo Santuario di Bovino, che sorge a pochi chilometri dal paese, in località Mezzana (o Mengacha o Mengoga; Vattaso 1900, p. 24; Calò Mariani 2003, p. 25). L'ubicazione del luogo di culto è strettamente connessa con la miracolosa epifania virginea che si verificò nel 1266, in quello che all'epoca era un bosco di querce, cerri e lecci e di cui fu protagonista l'umile legnaiolo Nicolò. In seguito all'evento prodigioso e per le esplicite volontà (divina di Maria e terrena del vescovo Giovanni Battista Manerio), in quel luogo si edificò il tempio dedicato alla Madre di Dio, così come testimoniato anche dalla trascrizione trecentesca della vicenda. All'interno del luogo di culto fu prontamente collocata la scultura in esame.

La Vergine è assisa su un trono sontuoso, caratterizzato da una altrettanto alta spalliera che culmina con una terminazione cuspidata in prossimità del capo coronato della figura. L'alto monile, dal bordo frastagliato, trattiene il velo dal colore aranciato, adorno con una griglia quadrettata entro cui sono inseriti piccoli gigli stilizzati dipinti in nero. La stoffa, profilata da un orlo spesso ugualmente dipinto in nero, cela quasi del tutto la capigliatura della Madre di Dio e cade con sovrabbondanza sulle sue spalle, riversandosi sulla schiena; la fodera interna è dipinta in modo da simulare la pelliccia di vaio. Il volto virgineo è longilineo, ma al contempo tornito. La capigliatura, che appena si intravede, si divide sulla fronte alta, partendo da una scriminatura centrale. Al di sotto dei filiformi archi sopraccigliari si dispongono gli occhi sottili, socchiusi e allungati. Dalla glabella si sviluppa una corposa canna nasale di forma triangolare, mentre al di sotto del prolabio accentuato si dispongono le labbra serrate e carnose. Le gote, accentuate da una rosea campitura sfumata, conferiscono rotondezza al viso ovalizzato, che termina con il mento ugualmente tondeggiante. Il collo possente, ma allo stesso tempo longilineo, viene bloccato dal *maniàkion* aureo a forma di 'Y', decorato con piccoli elementi circolari rubei, disposti a una certa distanza tra loro. Lo scollo è interrotto all'altezza del petto da un'ampia banda orizzontale perlinata sui bordi, campita in una pigmentazione dorata e adornata con motivi geometrici e fitomorfi, tracciati in nero; questa fascia decorativa prosegue anche sulle maniche.

La lunga tunica indossata da Maria è dipinta in una tonalità molto cupa di vinaccio ed è trattenuta in vita da una stretta cintura di un bruno scuro, arricchita da un ornato che prevede elementi floreali dorati intervallati a una perlinatura composta da motivi circolari disposti verticalmente in gruppi di tre. La stoffa della cintura ricade sul ventre materno che appare lievemente rigonfio. Il lungo velo, che copre in tutta la lunghezza la schiena della figura, torna in primo piano nella parte inferiore della scultura, con il drappo destro che copre interamente le gambe, ricadendo pesantemente sul lato sinistro dell'effige e proseguendo verticalmente verso il basso insieme al restante tessuto. Evidente è la peculiarità della dipintura in sfumature di grigio che, come già accennato, simula la fodera in pelliccia di vaio. La linearità dei panneggi che connotano la zona del tronco della figura e la morbidezza con cui le pieghe delle stoffe avvolgono

le braccia della Vergine contrastano con la geometria dei drappeggi a gola dalla rigida forma a 'V', generati dal tessuto aranciato del velo nel momento in cui, partendo dalle ginocchia, ricade verso il basso. Sull'orlo ondulato di questo indumento è replicata l'alta banda arricchita con motivi fitomorfi dipinti in nero. Nella parte inferiore della scultura torna a essere visibile la tunica che termina con un'ulteriore fascia decorata e che lascia scoperte le punte arrotondate dei calzari.

Il trono sontuoso si compone di una seduta caratterizzata dai due piedritti ornati con decorazioni geometriche losangate o a mandorla, disposte entro tre registri rettangolari sovrapposti; negli spazi a risparmio sono inseriti elementi circolari, che insieme a quelli di maggiori dimensioni simulano la preziosità delle pietre policrome sfaccettate. La porzione orizzontale della seduta è arricchita con una serie di goticheggianti bifore auree, dalle terminazioni ogivali, dipinte su uno sfondo vinaccia. La Vergine siede su un morbido cuscino oblungo che conserva solamente il retaggio di un antico bizantinismo, in quanto è ornato con un reticolo di losanghe abitato da un seminato di gigli neri su fondo aranciato. L'alta spalliera è delimitata lateralmente da due esili colonne, decorate con segni di colore nero che, forse, simulano le venature del legno, e terminanti con un elemento globulare di colore rosso; il corpo centrale, invece, è quasi completamente obliterato dall'imponente figura mariana. La scultura è ultimata da un ulteriore schienale dalla terminazione piana, decorato con piccoli astri campiti su un fondo blu scuro.

La figura del Bambino non è quella originaria, in quanto si tratta di una integrazione addotta dal restauratore P. Banella nel 1965, che, rispettando i principi validi per l'epoca, si impegnò nel scolpire un'effige quanto più somigliante a quella virginea medievale: con molta probabilità, la scultura primigenia andò distrutta durante "*un parziale incendio*" in un momento imprecisato del passato (Leone 1966, p. 19; Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2003, p. 27; Zimotti 2011, pp. 427-428; Calò Mariani 2023, pp. 51-52).

Numerosi sono i confronti chiamati in causa dalla critica per approfondire la conoscenza di questo esemplare, che stilisticamente pare oscillare tra "*l'intonazione gotica*" dettata dal verticalismo e dal 'cortese' allungamento della parte superiore del corpo, e "*il retaggio romanico*", che permane in quella inferiore (Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2001, p. 74; Eadem 2003, p. 27; Eadem 2023, p. 52). Stilisticamente la Vergine con il Bambino di Bovino potrebbe rientrare nell'alveo di quelle Madonne cosiddette 'umbre' – aggettivo che, in realtà, individua un contesto geo-culturale che si estende oltre gli effettivi confini della regione e abbraccia le aree dell'odierna Umbria, delle Marche, del Lazio e dell'Abruzzo. Tale gruppo, capeggiato dalla scultura mariana attualmente esposta presso la Pinacoteca Civica e Diocesana di Spello, comprende numerosi casi datati intorno agli anni Sessanta del Duecento, tra cui si annoverano le già citate Madonne di Sant'Antimo, di Poggioprimocaso, di Carsoli, di Montalcino, di Recanati, la più nota Madonna 'delle Concanelle' di Bugnara (precisamente risalente al 1262 poiché firmata dal *magister* Machilone) e, in ultimo, quella proveniente da una collezione privata e di recente indagata da L. Mor (de Francovich 1935, pp. 218-220; Idem 1935-1936, pp. 225-226; Idem 1937, p. 54; de Francovich 1943, pp. 4-6; Previtali 1982; Bagnoli 1987b, p. 16; Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2003, p. 27; Caleca, Bruni 2004; Fratini, Bruni 2004b; Marcelli, Bruni 2004b; Nardicchi 2006b; Abrace 2010b, p. 66; Eadem 2011b, p. 66; Curzi 2011b, pp. 20-21; Galassi 2011, pp. 193-195; Mor 2013b; Calò Mariani 2023, p. 52). Le somiglianze non sono concernenti solamente alla già menzionata impostazione formale delle sculture, alla rotonda politezza dei loro volti – che sembrano composti da moduli ovali e longilinei ritmicamente reiterati e sovrapposti – o, ancora, allo slanciato allungamento degli arti superiori, sottili e snelli: prossimità si individuano anche nella resa sontuosa dei troni architettonici e nella scelta di adoperare una policromia in grado restituire la preziosa matericità alle stoffe dipinte (di cui, nell'attestazione in esame si riesce a cogliere in maniera palpabile la calda morbidezza del vaio o la metallica laminazione degli orli aurei). Relativamente al dato abbigliamentario, si noti la vicinanza della banda ornamentale orizzontale dai bordi perlinati che contraddistingue, nelle aree del petto e delle

maniche, le tuniche delle Vergini di Bovino e di Montalcino (Previtali 1982; Bagnoli 1987b, p. 16; *Scultura lignea dipinta* 2005, *passim*; Abrace 2010b; Eadem 2011b; Mor 2013b).

Maggiormente distante dalla scultura bovinese appare, invece, la produzione del cosiddetto Maestro della Santa Caterina Gualino, a cui si era fatto riferimento per estendere l'arco cronologico di realizzazione del manufatto in un periodo compreso tra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del successivo (Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2001, pp. 74-75; Eadem 2003, pp. 25-28; Eadem 2004, pp. 38-39; Zimotti 2011, p. 427). Un inquadramento circoscritto che si orienti, invece, attorno alla seconda metà del settimo decennio del Duecento appare più convincente anche in virtù di ulteriori raffronti: se il novero delle Madonne 'umbre' risulta memore del "*classicismo romanico*" proprio della Deposizione di Tivoli, un altro gruppo raffigurante il medesimo soggetto iconografico, ovvero quello del Duomo di Scala (anch'esso datato al terzo quarto del XIII secolo), deve essere tenuto in considerazione in virtù del suo monumentale verticalismo, delle morbide volumetrie ovoidali su cui la luce cade carezzevolmente, della resa fisionomica dei volti e delle mani e, in ultimo, della cura nella resa degli ornati tessili dipinti (Bologna 1950i; D'Amato 1950; Leone de Castris 1986, pp. 160-161; Idem 1994, p. 239; De Marchi 1995; Trevisani 2004; Trevisani, Bruni 2004; Braca 2005; Pace 2005; D'Ovidio 2013, pp. 91-93, 118; Leone de Castris 2016b; D'Ovidio 2017; Leone de Castris 2018b, pp. 26-44; D'Ovidio 2019).

Sulla base di tali raffronti è possibile, dunque, corroborare quelle proposte di datazione che riferiscono il simulacro ai primordi del dominio angioino sul Meridione italico (tale inquadramento, peraltro, è in linea anche con il racconto della miracolosa apparizione) e assegnarlo a una maestranza meridionale, sensibile alle coeve esperienze artistiche centro-italiche (che si muovevano principalmente sul versante adriatico della penisola, ma in misura minore anche su quello tirrenico campano), che a loro volta traducevano con un linguaggio locale e classicheggiante le novità 'gotiche' sperimentate nelle aree transalpine.

In ultimo, la costante reiterazione dell'elemento gigliato potrebbe configurarsi come un'ulteriore riprova per avallare la sopraccitata cronologia dell'opera o, quantomeno, per fornire un riferimento iconografico direttamente connesso con l'epoca dell'epifania: non essendo in grado, allo stato attuale, di risalire alla relazione del restauro a firma di P. Banella, non è possibile appurare se questo ornato afferisse alla pellicola pittorica originaria o se fosse il frutto di superfetazioni successive non asportate nel corso dell'intervento. Qualora si trattasse di decorazioni primigenie la scultura assumerebbe un importante valore di tipo politico poiché, in virtù della sua datazione, risulterebbe strettamente connessa con l'avvento del potere angioino sul Meridione italico (non potendo appurare la committenza dell'opera, ci si limita in questa sede a evidenziare solamente la connessione con la casata del giglio); diversamente, nell'eventualità in cui la componente floreale fosse il frutto di una ridipintura successiva, la sua adduzione potrebbe comunque essere interpretata come la volontà di esplicitare il nesso tra il manufatto e il racconto leggendario.

Tradizioni e folklore

Correva l'anno 1266, quando, secondo la tradizione, nell'agro di Bovino si verificò la prodigiosa apparizione della Vergine Maria al legnaiolo Nicolò. Si narra che una notte costui sognò di trovarsi "*con i suoi compagni*" nel bosco cosiddetto di Mengaga, "*a poco più di un miglio dalla città*", e di incontrare una donna dall'aspetto meraviglioso, che gli chiese di abbeverarla ponendogli una coppa da riempire presso una vicina fonte. Al rifiuto dell'umile protagonista, che non voleva allontanarsi poiché impegnato nel caricare di legna il proprio "*asinello*", la donna ribatté che se le avesse procurato da bere egli avrebbe ritrovato le fascine già posizionate sul dorso dell'animale. Al suo ritorno dalla fonte d'acqua, avendo constatato che la promessa fattagli era stata mantenuta, Nicolò chiese alla donna di rivelargli la sua identità e a tale domanda ella dichiarò di essere la Madre di Dio e di provenire dalla "*Terra di Valleverde*" – da cui si era allontanata a causa della

"*iniquità della gente*". Successivamente, la Vergine comandò al boscaiolo di recarsi dal vescovo e di informarlo circa la propria presenza *in loco* e la propria volontà di far costruire un tempio in suo onore.

Destatosi, Nicolò raccontò il sogno alla pia madre Lavinia, che, a sua volta, lo riportò al canonico del posto – il quale non diede la giusta importanza alle informazioni ricevute. L'apparizione si ripeté per le due notti successive e la Madre di Dio seguitò a sollecitare il giovane affinché si recasse dal vescovo e gli riportasse le sue richieste. Durante la terza notte, dopo che Nicolò si era sottratto al compito impostogli, si risvegliò pieno di dolori, storpio e con il volto tumefatto (prospettiva che gli era stata presentata dalla Vergine, qualora lui non avesse adempiuto alla richiesta). Durante la quarta notte Maria tornò nuovamente a manifestarsi al giovane e lo sollecitò a recarsi dal vescovo: il giorno successivo Nicolò si svegliò e con suo grande stupore tutte le pene fisiche erano cessate, cosicché egli poté raccontare i propri sogni al prelato – il quale ordinò che subitamente venisse costruita una chiesa in onore della Vergine, nel luogo boscoso in cui si erano verificate le oniriche apparizioni. In ultimo, durante la quinta notte Maria esplicitò al legnaiolo le dimensioni che avrebbe dovuto avere il tempio e tutte le caratteristiche da lei desiderate (come la posizione delle porte o dell'altare, che ella provvide a segnalare con "*fascetti d'erba legati dalle sue santissime mani*", che l'indomani furono effettivamente ritrovati *in loco*).

La risonanza dell'epifania raggiunse celermente i territori vicini, dai quali prontamente si avviarono orde di pellegrini smaniosi di raggiungere Bovino e di prendere parte all'evento miracoloso. Tale devozione è rimasta immutata nel corso dei secoli, poiché annualmente durante la prima domenica di maggio e il 23 dello stesso mese (quest'ultima data è legata a un ulteriore miracolo della Vergine che in quel giorno del 1888, avendo accolto le preghiere del popolo che la invocava affinché facesse terminare un lungo periodo di siccità, scatenò un copioso acquazzone), il Santuario bovinese viene affollato da un gran numero di viaggiatori di fede (in alcuni casi si tratta di eminenti personalità storiche), che vi si recano per omaggiare la sacra effige mariana. Il 29 agosto 1876 la scultura ha anche ricevuto una solenne incoronazione, approvata dal Capitolo Vaticano. La data estiva è stata appositamente scelta per accostare alla venerazione virginea anche la commemorazione di un evento storico realmente accaduto, ovvero la concessione da parte della regina Giovanna II di una fiera, con diploma regio del 15 giugno 1434, rievocata in paese anche mediante una cavalcata (Ughelli 1721b, col. 264; Vattaso 1900, pp. 22-30; Barone 1905[5]; Croce 1926, pp. 15, 18-20, 26-27, 40; Leone 1966, pp. 13-15; Manuppelli 1979, pp. 62-68; Nicastro 1984, pp. 149-151, 179-183, 205, 301-304, 332-343; Calò Mariani 1998a, pp. 178-179; Villani, Soccio 1999, pp. 31-33; Spedicato 2000, p. 114; Calò Mariani 2001, pp. 74-75; Maulucci, Lombardi 2002, pp. 21-23; Calò Mariani 2003, pp. 25-26; Eadem 2019b, pp. 32-33; Eadem 2023, p. 53).

Restauri

Come ricorda E. Leone la 'scoperta' del manufatto medievale è occorsa nel 1965, in occasione del VII centenario della miracolosa apparizione, nel momento in cui vennero definitivamente asportate "*le pesanti e manierate vesti seriche*": compresa l'importanza del rinvenimento, la comunità informò le allora Soprintendenze ai Monumenti di Bari e di Firenze, che predisposero l'intervento di restauro eseguito da P. Banella con il finanziamento del Demanio (Leone 1966, pp. 16-19; Calò Mariani 1998a, p. 178; Eadem 2003, p. 26; Zimotti 2011, p. 427). A partire dall'epoca moderna, difatti, questa scultura era stata interamente ricoperta da grevi e "*arzigogolate*" vesti e da "*abbondanti parrucche*" bionde, al fine di 'accrescerne' "*la vistosità*"; tali stoffe, peraltro, erano state inchiodate sulla faccia principale dell'altorilievo, che in tal modo era stato alterato al punto che la figura mariana sembrava stante e non assisa in trono (Leone 1966, pp. 16-17). Inoltre, le alterazioni riguardavano anche la fisionomia del volto virgineo, che aveva subito un innaturale ingrandimento degli occhi, nonché l'aggiunta della "*troncoconica*" corona

argentea (rubata nella notte del 23 gennaio 1893: durante il furto i malfattori strapparono la mano destra della Vergine, forse per asportare con maggiore facilità e con più calma alcuni preziosi; l'arto fu fortunosamente ritrovato qualche settimana dopo "*sul tetto di un rozzo casolare*" a tre chilometri dal Santuario e prontamente ripristinato; Leone 1966, pp. 16-17; Zimotti 2011, pp. 427-428; Calò Mariani 2023, p. 52).

Bibliografia specifica

Pietropaoli 1631; Vattaso 1900, pp. 22-30; Barone 1905[5], pp. 184-186; Caggese 1910, p. 142; Croce 1926, p. 15, 18-20, 26-27, 40; Leone 1966, pp. 7-20; Manuppelli 1979, pp. 62-68; Nicastro 1984, pp. 149-151, 179-183, 205, 301-304, 332-343; Leone de Castris 1986, pp. 161, 170 nota 60; Calò Mariani 1998a, pp. 178-179; Abbate 1998, p. 18; Villani, Soccio 1999, pp. 31-33; Calò Mariani 2001, pp. 74-75; Maulucci, Lombardi 2002, pp. 21-23; Calò Mariani 2003, pp. 25-28; Eadem 2004, pp. 38-39; Leone de Castris 2004e, p. 122; Idem 2004f, 124; Dibisceglia 2008a, p. 188; Abrace 2010b; Eadem 2010c; Eadem 2011b; Eadem 2011c; Curzi 2005a, pp. 136, 140-141; Zimotti 2011, pp. 427-431; Leone de Castris 2018a, p. 119; Idem 2018b, p. 42; Calò Mariani 2019b, pp. 32-33; Calò Mariani 2023, pp. 50-65.

Documenti

Cod. Vat. Lat. 10510, ff. 214v-215v.

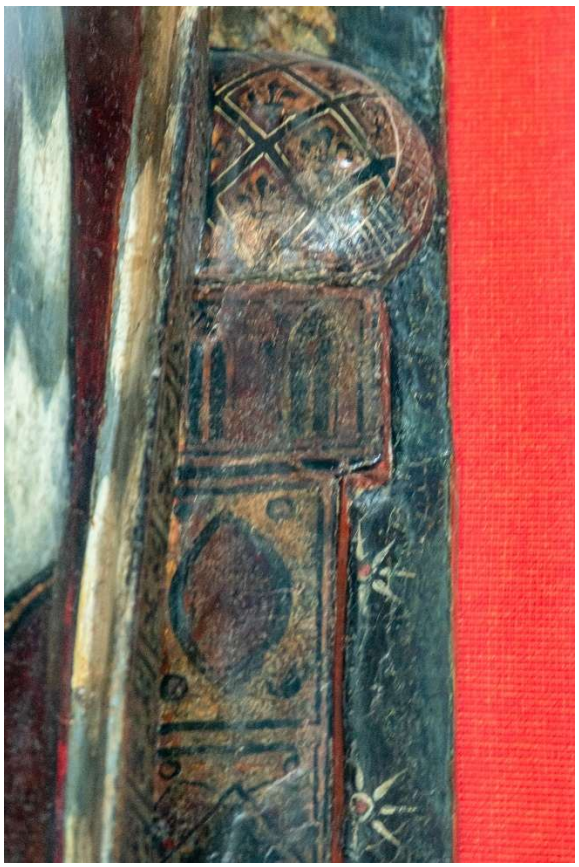
Bibliografia generale

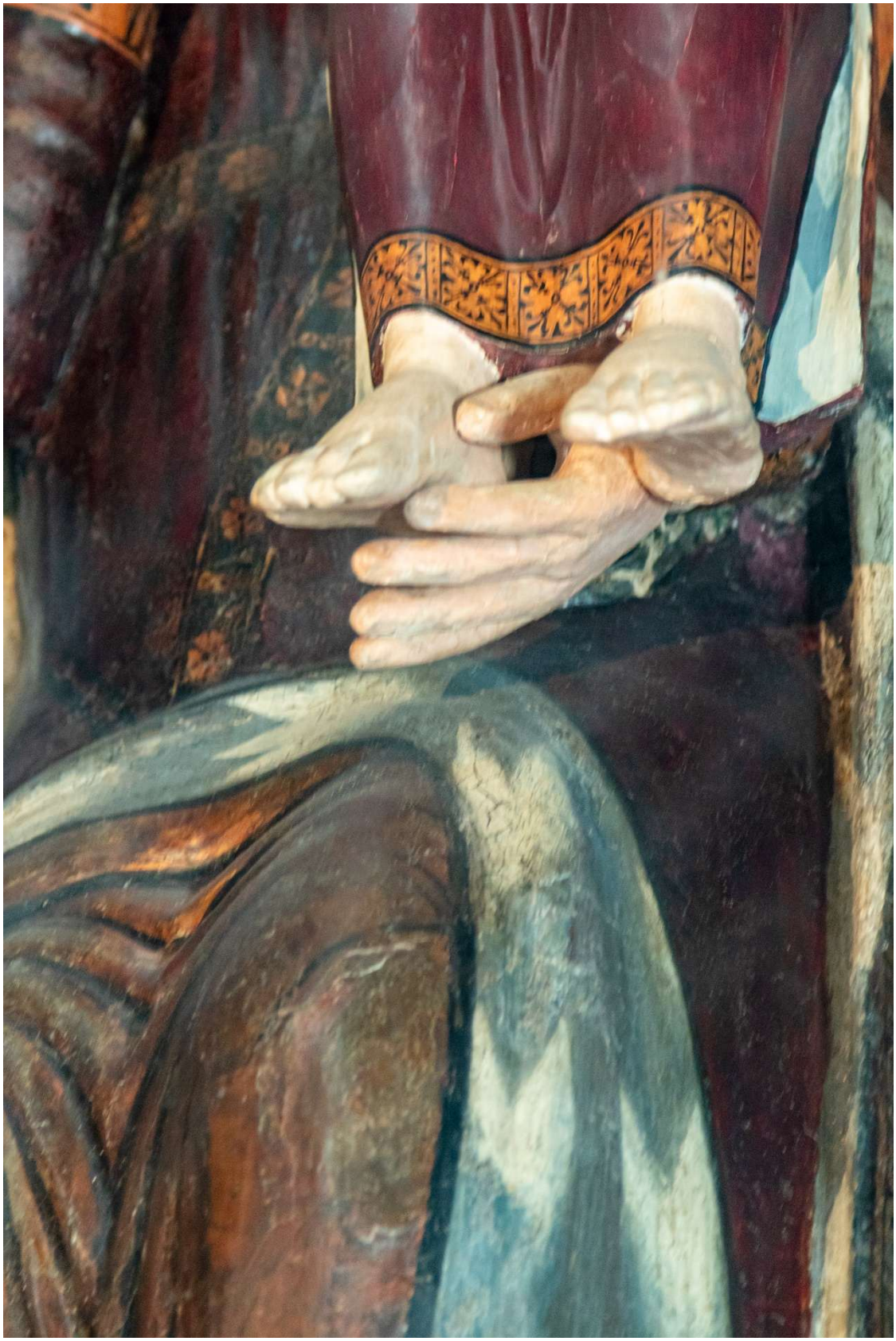
Ughelli 1721b, col. 264; Vattaso 1900, p. 24; Castelfranco 1929-1930, pp. 767-774; de Francovich 1935, pp. 218-220; Idem 1935-1936, pp. 225-226; Idem 1937, p. 54; Idem 1943, pp. 4-6; Bologna 1950i; D'Amato 1950; Leone 1966, p. 11; Previtali 1982; Leone de Castris 1986, pp. 160-161; Bagnoli 1987b, pp. 16-17; Leone de Castris 1994, p. 239; De Marchi 1995; Villani, Soccio 1999, pp. 31-33; Palmieri 1999, pp. 20-21; Spedicato 2000, p. 114; *Madonne lucane* 2001, pp. 16-17; Calò Mariani 2001, pp. 74-75; Maulucci, Lombardi 2002, pp. 21-23, 32-33; Calò Mariani 2003, pp. 25-26; Trevisani 2004; Trevisani, Bruni 2004; Caleca, Bruni 2004; Fratini, Bruni 2004b; Marcelli, Bruni 2004b; Leone de Castris 2004e, p. 122; Idem 2004f, p. 124; *Scultura lignea dipinta* 2005; Braca 2005; Pace 2005; Curzi 2005a, pp. 136, 140-141; Ruotolo 2006b, p. 90; Nardicchi 2006b; Magistrale 2008; Cervini 2010, pp. 124-127; Abrace 201b, p. 66; Eadem 2011b, p. 66; Curzi 2011b, pp. 20-21; Galassi 2011, pp. 193-195; Andenna 2012; Mor 2013b; D'Ovidio 2013, pp. 91-93, 118; Delpriori 2015, pp. 29-49; Leone de Castris 2016b; D'Ovidio 2017; Leone de Castris 2018b, pp. 26-44; D'Ovidio 2019; Panarelli 2019.











40. Madonna (già con Bambino in trono)
Collocazione: Lucera, Museo Civico Fiorelli
Provenienza: sconosciuta
Datazione: tardo XIII secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Dimensioni: 60 cm (a)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00006691, redatta da R. Gnisci nel 1981; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

Questa scultura mutila viene annoverata per la prima volta nel 1971 da V. Di Sabato, il quale riporta la storia del suo rinvenimento, occorso qualche anno prima della stesura del volume, all'interno della "*cantina*" del Palazzo Cavalli (già De Nicastri, all'epoca di proprietà dell'avvocato Enrico Venditti). Lo studioso ritiene l'opera come un "*rozzo cimelio di affrettato lavoro di XIV secolo*" e ne propone una prima descrizione: a suo parere, è stata realizzata in "*legno duro*" di tiglio (Di Sabato 1917, p. 572; Gifuni 1937, pp. 82-83; Catapano 1975, p. 26). Nel catalogo della mostra barese del 1964 questa scultura viene solamente menzionata poiché ritenuta coeva della Madonna sipontina (*Mostra dell'Arte* 1964, p. 25). Nel 1997 G. Bertelli Buquicchio dedica poche righe a questo manufatto, inquadrandolo cronologicamente al Duecento e assegnandolo a una maestranza locale (Bertelli Buquicchio 1997; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30). Nel 2004 P. Leone de Castris accenna brevemente a questa attestazione, confrontandola con quelle lucane di Calvello e le due di Sant'Arcangelo (la prima datata tra gli anni Quaranta e Sessanta del Duecento e le altre agli ultimi decenni dello stesso secolo): i parallelismi si rintracciano, a parere dell'autore, nel "*tema arcaico della mano destra tesa in avanti e piegata ad angolo retto*", sulla quale è poggiato, in equilibrio precario, un pomo trattenuto "*sulla punta delle dita riunite*" – gesto che P. Leone de Castris ritiene di probabile origine iberica (Leone de Castris 2004b, p. 14). Nel 2008 M.S. Calò Mariani ricorda la "*oscura provenienza*" di questa scultura che ritiene trecentesca (Calò Mariani 2008, p. 82; Eadem 2012, p. 41).

Storia e analisi del manufatto

La storia di questo manufatto inizia con la sua riscoperta alla metà degli anni Cinquanta del XX secolo. La scultura, attualmente esposta presso il Museo Civico 'G. Fiorelli' di Lucera, versa in un pessimo stato di conservazione: è mutila della parte inferiore, del braccio sinistro, del Bambino e della parte terminale del naso. La Vergine indossa sul capo il velo che nasconde parte della liscia capigliatura (che si arresta all'altezza delle orecchie). Sul lembo di stoffa è tracciata una netta incisione orizzontale (forse, il segno di una corona che, in passato, impreziosiva la scultura). Il viso di Maria è particolarmente assottigliato ed è interamente ricoperto da una stesura pittorica molto chiara, campita in maniera uniforme. La fronte è bassa, le piccole sopracciglia, tracciate con una sottile pennellata scura, sono ravvicinate rispetto alla canna nasale; similmente anche gli occhi dipinti, che conferiscono profonda mestizia all'espressione della Madre di Dio, sono ravvicinati e incavati. Gli zigomi, al contrario, sono sporgenti e le gote (impercettibilmente arricchite da una tenue colorazione rosea) sono lisce e si restringono fino a convergere nel mento. Le labbra ugualmente rosee sono sottili e serrate. La testa si imposta sul collo molto stretto che, tuttavia, si apre a ventaglio in corrispondenza della parte alta del tronco. Il velo ricade sulle spalle della Vergine, ripiegandosi morbidamente su se stesso. Maria indossa una tunica dall'ampio scollo, raccolta in prossimità della vita, ove è incisa una linea orizzontale (simulante la cintura). La stoffa si rapprende in fitti panneggi. Il personaggio è raffigurato nell'atto di estendere l'avambraccio destro verso l'esterno e di porgere con quella mano un piccolo pomo. Le dita sono strette e affusolate. Dopo aver avvolto il braccio destro fino al gomito, il manto si dispone orizzontalmente

a ricoprire la porzione inferiore del busto materno; qui viene bloccato quasi al centro della figura da una netta incisione diagonale (forse corrispondente al piano di appoggio della scultura del Bambino, perduta). Nella parte inferiore del blocco ligneo, la stoffa intagliata è attraversata da panneggi diagonali.

Nonostante la sua estrema consunzione, oltre alla porzione del volto, sulla scultura si individuano ulteriori tracce dell'originaria pellicola pittorica. Il pomo presenta lacerti in rosso e in bruno; le parti laterali del velo sono campite in una tonalità color avorio, mentre ai lati del viso si individua una pigmentazione rosea, separata da quella maggiormente pallida mediante una linea ocra (a causa della difficoltà di osservazione del manufatto, chiuso entro una teca, non è possibile comprendere quale dei due strati sia quello più superficiale). Osservando la scultura lateralmente ci si accorge delle fitte incisioni parallele che caratterizzano la capigliatura, su cui si intravedono anche piccole tracce di un chiaro colore rossastro. Sul medesimo fianco, ancora il velo reca una sottilissima linea dipinta in rosso e macchie più scure. La tunica, in origine doveva essere presumibilmente campita in blu, dato il lacerto pittorico individuabile accanto al braccio destro proteso. Inoltre, al di sotto del gomito destro si rintracciano due perni circolari che bloccano l'arto nella posizione predetta.

Sin dalla sua riscoperta, la critica è stata concorde nel datare questo manufatto al XIII secolo (tant'è che in virtù della sua cronologia anteriore a quella della Vergine Patrona, si ritiene che questo possa essere il simulacro tradizionalmente nascosto dai Lucerini per sottrarlo ai Saraceni). Come anticipato, P. Leone de Castris ha individuato affinità tra questa scultura e le Madonne della chiesa matrice di Calvello e le due della chiesa di San Nicola del comune di Sant'Arcangelo. In questa sede si ritiene che le affinità più stringenti si possano riscontrare proprio con queste ultime due attestazioni, nonché con quelle del tempio intitolato al Precursore di Chiaromonte e della chiesa di Santa Maria dell'Olmo di Castelmezzano. Oltre alla somiglianza relativa al gesto compiuto da Maria e alla similare conformazione dell'arto che sorregge il pomo, l'acconciatura della Madonna lucerina è similare a quelle della scultura priva del Bambino di Sant'Arcangelo e di Chiaromonte; con queste, inoltre, condivide anche la forma del collo, più stretto nella parte immediatamente al di sotto del capo e più ampio, invece, in prossimità della tunica; ulteriormente conforme è l'andamento del manto che avvolge il braccio destro sotto il gomito e poi si adagia sulle ginocchia. In virtù delle prossimità con queste sculture lucane, si assegna l'esemplare lucerino a un intagliatore meridionale, attivo tra gli attuali territori di Puglia e Basilicata (soprattutto nelle zone settentrionali delle due regioni) nel tardo XIII secolo (Leone de Castris 2004c; Idem 2004e; Idem 2004f; Idem 2004i; Idem 2004h).

Restauri

La scultura è stata restaurata per la prima volta nel 1936 dal prof. E. Vivio, mentre negli anni Sessanta è stata visionata da M. D'Elia, il quale ne ha richiesto un secondo restauro, effettivamente eseguito nel 1969 da P. Banella, come riportato nella scheda OA dell'opera (Di Sabato 1971, p. 574).

Bibliografia specifica

Di Sabato 1917, p. 572; Gifuni 1937, pp. 82-83; *Mostra dell'Arte* 1964, p. 25; Catapano 1975, p. 26; Bertelli Buquicchio 1997; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Leone de Castris 2004b, p. 14; Calò Mariani 2008, p. 82.

Bibliografia generale

Leone de Castris 2004c; Idem 2004e; Idem 2004f; Idem 2004g; Idem 2004h.









41. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Foggia, Basilica Santuario di Santa Maria Incoronata (cappella sopraelevata)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: ultimo quarto del XIII-primo quarto del XIV secolo
Materiale: legno di noce intagliato, stuccato, dipinto e piallato

Storia degli studi

La prima menzione di una "*immagine*" della Vergine Incoronata di Foggia risale al 1665 e ricorre in un opuscolo devozionale a firma di G. Rho: l'autore riporta la vicenda dell'apparizione di Maria e dell'effige che la ritraeva a un conte di Ariano della famiglia Guevara; le medesime informazioni ritornano nello "*Zodiaco di Maria*" di padre S. Montorio, nel cui testo 'l'immagine' virginea è stata tramutata in "*statoa*", nonché nelle opere di G. Perifanio e di M. Fraccareta. Tutti questi autori, peraltro, descrivono il simulacro come già connotato da una colorazione bruna (Rho 1665, p. 407; Montorio 1715, pp. 723-728; Calvanese 1720-1730; Perifano 1834, p. 12; Fraccareta 1834, p. 188; Calvanese 1931). La storia degli studi di questa scultura è strettamente connessa con le vicende miracolistiche di cui, secondo la tradizione, è protagonista (Manzi 1902; Gentile 1930; Pitta 1969; D'Onorio De Meo 1971, pp. 63-81; Idem 1975, pp. 63-81, 173-180; Corsi 2014, p. 368; Idem 2017, p. 299; Colangelo 2017; Infante 2019; Idem 2021).

La storia critica dell'opera, invece, inizia con G. D'Onorio De Meo, che nel 1975 dà alle stampe un volume interamente incentrato sulla Madonna Incoronata foggiana, al cui interno viene presentato anche l'esame al ^{14}C eseguito l'anno prima sulla scultura, i cui risultati hanno permesso di datarla tra il 1280 e il 1320 (D'Onorio De Meo 1975, pp. 63-81, 173-180; Calò Mariani 1998a, p. 187 nota 12; Eadem 2003, pp. 23-24; Eadem 2012, p. 40; Eadem 2017, p. 39; Eadem 2019, pp. 32-33). Qualche anno più tardi, precisamente nel 1986, P. Leone de Castris annovera l'opera tra le attestazioni pugliesi che hanno risentito dell'influenza della lignea Vergine Patrona di Lucera, con molta probabilità presente *in loco* sin dall'inizio del XIV secolo (Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 2017, p. 39). Nel 1998 il manufatto viene inserito all'interno dell'ampio numero di sculture lignee medievali di Capitanata esaminate da M.S. Calò Mariani: la studiosa ricorda brevemente l'apparizione miracolistica, ma biasima le plurime superfetazioni subite dall'effige nel corso dei secoli, che ne rendono "*senza speranza*" la ricerca dei "*caratteri originari*"; nonostante tali pesanti alterazioni, l'autrice è comunque in grado di individuare "*il ricordo di eleganze gotiche d'ascendenza cortese*" (Calò Mariani 1998a, p. 178; Calò Mariani 2003, pp. 23-24; Eadem 2012, p. 39). Una descrizione completa della scultura ricorre nel volume di M. D'Agostino, relativo alla pratica della vestizione di cui è protagonista (D'Agostino 2011). Ulteriori sporadiche notizie si rintracciano nelle analisi condotte da P. Corsi in merito all'intera vicenda culturale e devozionale che gravita attorno all'Incoronata foggiana: a suo dire questa scultura non sarebbe "*completamente modellata*" nella sua struttura di base e, quindi, sarebbe più corretto parlare di un busto ligneo "*dal collo in giù*" appena sbozzato (Corsi 2014, p. 368). Recuperando ulteriori informazioni dalle raffigurazioni ispirate dal racconto leggendario, l'autore sostiene che originariamente l'effige avrebbe dovuto trattenere con la mano destra un giglio e nella sinistra un globo (Corsi 2014, p. 369; Idem 2017, p. 299).

Storia e analisi del manufatto

L'esistenza di una chiesa e di un monastero intitolati alla Vergine Incoronata nel territorio di Foggia si fa risalire, con molte perplessità, alla seconda metà dell'XI secolo: una bolla di papa Alessandro II, datata al 1066 e indirizzata al vescovo Stefano IV di Troia, citerebbe questo luogo di culto. Il documento, tuttavia, è stato ritenuto una 'manipolazione' sapientemente orchestrata del testo originario (conservato presso l'Archivio Diocesano di Troia) nell'ambito del conflitto esistente tra i due poli ecclesiastici (CDP XXI 1976, pp. 106-107 doc. 14; Mongelli 1986; Corsi 1997; Idem 2004, pp. 372-381; Idem 2017, p. 303). Notizie più certe su questo tempio, invece, sono attestate a partire

dal XII secolo, quando il cenobio è stato affidato all'Ordine dei Verginiani di Montevergine con un diploma di Ruggero II siglato nel 1140. Un'altra fonte del 1156 (una bolla di papa Alessandro IV con cui si conferma la protezione della Santa Sede sulla Chiesa di Troia), annovera il monastero dell'Incoronata come dipendente da quest'ultima e non da Montevergine (CDP XXI 1976, pp. 237-239 doc. 74; CDP XXI 1976, pp. 289-291 doc. 97; CDP XXI 1976, pp. 339-342 doc. 117; CDP XXI 1976, pp. 366-368 doc. 132; MONGELLI 1986; SCOPECE 1999, pp. 143-151; CORSI 2017, p. 304).

Indipendentemente dalle intricate vicende storiche del Santuario, come si evince dalla sua storia degli studi, la scultura lignea della Vergine Incoronata di Foggia risulta ormai completamente alterata nelle sue sembianze, tant'è che l'originaria conformazione medievale è ormai perduta e solamente l'analisi condotta al radiocarbonio, eseguita nel 1974, ha permesso di giungere a un inquadramento cronologico compreso tra gli anni Ottanta del Duecento e i Venti del Trecento. È noto che nel corso della Prima Guerra Mondiale, in data 5 giugno 1943, il simulacro sia stato trasferito dal Santuario foggiano (obiettivo bellico) presso la Cattedrale di Troia, al fine di tenerlo al sicuro dai bombardamenti (FREDA 2010, pp. 73-75; CALÒ MARIANI 2017, p. 39).

La scultura campeggia solenne al di sopra dell'altare maggiore, all'interno di un'edicola raggiungibile per mezzo di un percorso di scale simmetriche, e si mostra ai fedeli costantemente agghindata da sontuosi e candidi abiti, arricchiti da ricami aurei. Tradizionalmente il momento della vestizione (affidata soltanto a donne) ricorre alla fine di aprile e coincide, come si vedrà, con il periodo in cui si sarebbe verificato l'evento miracoloso (CORSI 2014, p. 370; D'AGOSTINO 2011, pp. 27-48; CORSI 2017, p. 301; CALÒ MARIANI 2017, p. 40). L'effige mostra ancora l'incarnato bruno, certamente addotto in epoca moderna (molto probabilmente in concomitanza con il diffondersi della narrazione miracolistica); i tratti fisionomici sono ormai ridotti a una maschera da cui traspare un aspetto di rude severità, ben lontano dal "*ricordo di eleganze gotiche d'ascendenza cortese*" (CALÒ MARIANI 2012, p. 40), che ancora è intuibile dall'acconciatura liscia e compatta che si raccoglie ai lati del volto e lascia scoperto l'esile collo.

Grazie a padre L. Verrilli, che ha gentilmente fornito una preziosa documentazione fotografica, è possibile indagare l'aspetto che il simulacro presenta al di sotto degli abiti: innanzitutto, come già aveva precisato M.S. Calò Mariani, allo stato attuale questo si configura come un manichino dalle braccia mobili (un intervento molto probabilmente apportato alla scultura per renderne più agevole la vestizione). Le giunture lignee delle articolazioni si concentrano all'altezza delle spalle e dei gomiti; le mani, invece, sono frutto di un'integrazione successiva e si connettono direttamente con gli avambracci (D'AGOSTINO 2011, pp. 30-31; CALÒ MARIANI 2012, p. 39 nota 23; EADEM 2017, p. 39). Maria indossa una tunica campita in rosso e decorata con un ampio scollo dal profilo superiore cordato. Nella parte inferiore si sviluppa una lunga tunica interamente ridipinta in una chiara tonalità di azzurro: questa è contrassegnata da morbidi panneggi che si aprono nello spazio tra gli arti inferiori leggermente divaricati e termina in basso con un ornato dorato; al di sotto di questo capo d'abbigliamento si scorgono i piedi nudi della Vergine. Ella è assisa su un ramo d'albero, approntato come un faldistorio. La statua del Bambino, non pertinente all'effige originaria, è applicata sul suo ventre mediante un supporto inchiodato su di esso. Sulla base delle numerose riproduzioni scultoree, pittoriche e a stampa di questa effige, M.S. Calò Mariani ipotizza che la sua primigenia conformazione potesse essere con le mani giunte in preghiera, dunque, priva della statua del Figlio. Non è chiaro, difatti, se quest'ultima fosse presente sin dall'epoca medievale: F. Gentile ricorda che un simulacro ritraente il piccolo Gesù fu traslato a Roma nella seconda metà del Settecento per volere del cardinale commendatario Marcantonio Colonna (1724-1793; GENTILE 1930, p. 19; CORSI 2014, p. 369). Il manufatto attuale è stato realizzato nel 1987 dalla ditta di Giuseppe Stufflesser di Ortisei, in occasione della visita al Santuario di papa Giovanni Paolo II, nel maggio di quell'anno (D'AGOSTINO 2011, p. 30).

Nella porzione tergale la scultura mariana appare completamente piana; un elemento che ha permesso alla critica, in passato, di ipotizzare che in origine questa fosse assisa su un trono dotato di un alto schienale e non sul tronco, che rimanda al racconto del prodigio (D'AGOSTINO 2011, p. 29), oppure che facesse parte di un altare a sportelli, particolarmente diffusi nella zona centrale della penisola.

Tradizioni e folklore

La narrazione dal carattere leggendario della miracolosa apparizione della Vergine e della sua immagine all'interno del bosco – che solamente in seguito all'evento divenne eponimo dell'Incoronata – presenta numerose varianti, tutte attestate a partire dalla seconda metà del XVII secolo e basate sui consueti *topoi* propri di questi racconti.

A seconda delle versioni, la tradizione vuole che l'evento si sia verificato genericamente nell'XI secolo, precisamente negli anni 1001 (data simbolica che allude al superamento – indenne – del terrore millenaristico), 1054, 1066, 1069, 1096, ma costantemente nel corso dell'ultimo sabato del mese di aprile. Il prodigio avvenne alla presenza di un signorotto locale (identificato con un membro della famiglia Guevera ora conte di Ariano e ora conte di Bovino oppure con un conte di Soriano, con uno normanno, con un generico feudatario e, addirittura, con Roberto il Guiscardo) e di un suo servitore o di un contadino, alle volte appellato come 'Strazzacappa'. Durante la notte dell'ultimo sabato di aprile questo galantuomo, che si trovava in quella zona per praticare l'attività venatoria, venne svegliato da uno dei suoi sottoposti, poiché vi era un incendio nel bosco; mentre il suo seguito si diede alla fuga, il signore si addentrò nella selva da cui proveniva "*una gran luce*", che la trasformava in un *locus amoenus*. La sua attenzione venne catturata da una quercia "*di smisurata grandezza*" dinanzi a cui stanziavano due "*leggiadrissime e nobili*" fanciulle, simili nelle "*fattezze*", a eccezione del fatto che una sembrava bruna e immobile e l'altra, invece "*bianchissima* […] *e mostrava avere spirito*". Fu costei a rivolgersi al feudatario, presentando se stessa come la Vergine Maria e l'altra come la sua "*statoa* […] *non di lavoro umano, ma scolpita* […] *dagli Angioli nel Cielo*". La Madre di Dio richiese al signorotto di edificare in quel luogo un Santuario in suo onore "*di semplice legno*", dunque privo di ornamenti, e poi scomparve.

In quel bosco si aggirava anche un contadino, anch'esso arrivato lì perché attratto dalla luce; quando giunse presso il conte, insieme rinvennero la scultura mariana "*in mezo la inforcatura di quella gran Quercia*" e prima di tornare in paese per radunare le maestranze per la costruzione del cantiere, vollero lasciare una lampada a illuminare l'effige. Si verificò, dunque, il secondo prodigio, poiché essendo poca la quantità d'olio lampante a disposizione del contadino, la quercia tornò divinamente a illuminarsi e "*videssi l'olio traboccare di fuori*".

Nel frattempo il seguito del conte, che si era dato alla fuga, credendo che costui non sarebbe sopravvissuto all'incendio del bosco, diffuse la voce della sua morte e i suoi figli, appresa la notizia, iniziarono a litigare per accaparrarsi l'eredità. Tornato alla sua dimora, il signorotto dovette sanare il diverbio e si dimenticò della richiesta impartitagli dalla Vergine, che ne punì la negligenza causandogli un morbo che gli impediva di muoversi e di parlare e che gli divorava "*le carni incancherite*". Maria apparve nuovamente all'uomo "*turbata, minacciante nel volto*", sgridandolo di aver posposto le proprie vicende domestiche alla sua richiesta. In seguito a questa ulteriore epifania, il malato chiese che gli fosse portato un foglio su cui scrivere le volontà della Madre di Dio e, dopo aver radunato le maestranze, si fece condurre su una "*lettica*" presso la quercia miracolosa, ove fu avviato il cantiere del Santuario.

Qui si verificò l'ultimo prodigio, in quanto il conte (così come gli altri infermi lì radunati), unto con il sacro olio della lampada tornò in salute. In ultimo, una volta avviata la costruzione della chiesa, la statua fu spostata dalla grande quercia, che si ridusse miracolosamente in pezzi: con quel legno il signorotto ordinò che fosse costruita una colonna su cui porre la scultura (RHO 1665, p. 407;

Montorio 1715, pp. 723-728; Calvanese 1720-1730; Perifano 1834, p. 12; Fraccareta 1834, p. 188; Calvanese 1931; Calò Mariani 2003, pp. 23-24; Lopriore 2008, pp. 276-282; Calò Mariani 2012, p. 39; Colangelo 2017; Infante 2019; Idem 2021).

Come anticipato, il racconto del prodigio è intriso di *topoi* quali le plurime apparizioni, la presenza dell'elemento naturale del bosco e luminoso dell'aura divina, la lampada (che si tramuta anch'essa in un fattore di sacralità), un protagonista designato (due, in questo caso, con riferimento all'umile contadino), la richiesta della Vergine. Per quanto concerne la presenza della statua, la critica ha giustamente sottolineato come questa sia doppiamente miracolosa: *in primis* poiché è stata direttamente offerta della Vergine e, secondariamente, perché nel racconto è precisato il suo essere acheropita. A queste peculiarità si associa il suo incarnato bruno, che evoca numerosi rimandi a una sacralità 'remota' in termini di coordinate spazio-temporali (Corsi 2014, p. 368; Idem 2017, p. 299).

In ultimo, questa scultura si carica di un'ulteriore valenza miracolistica, in quanto è protagonista di una seconda vicenda tramandata oralmente: si narra che un uomo, incuriosito e incredulo, scalfì il volto della Vergine con la punta del suo coltello e dalla ferita iniziò a sgorgare sangue, che schizzando sul volto di costui, lo accecò. Si tratta, anche in questo caso, di un *topos* tradizionale, ovvero quello della Madonna 'ferita', che in Capitanata è comune anche all'immagine virginea della lunetta del portale di San Martino della Cattedrale di Foggia e alla Madonna della Pietà di San Severo (Corsi 2014, pp. 367-369; Idem 2017). In virtù del suo rinvenimento sulla quercia, inoltre, questa scultura è considerata tra le più celebri Madonne 'arboree' della zona del Gargano (Calò Mariani 2003, p. 24; Eadem 2017, p. 38).

Restauri

Oltre alle superfetazioni di piena epoca moderna, quest'opera ha subito anche rimaneggiamenti e restauri nel corso dell'Ottocento, con molta probabilità resisi necessari a causa dei numerosi crolli subiti dalla fabbrica del Santuario in quel periodo (Calò Mariani 2017, p. 42). È documentato, inoltre, un ulteriore intervento nel marzo del 1954, messo in opera causa dei sopraccitati spostamenti subiti dal simulacro durante il periodo di guerra (D'Onorio De Meo 2000, p. 107; Calò Mariani 2017, p. 42). In ultimo, dall'analisi chimica effettuata nel 1970 da G. Moro e M. Marabelli dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, è risultata la presenza di un rivestimento in lino del supporto ligneo e di un'imprimitura in colla e gesso; si tratterebbe dello strato originario su cui sono state applicate le plurime stratificazioni successive, fino all'ultima del 1954 (D'Agostino 2011, p. 31).

Bibliografia specifica

Rho 1665, p. 407; Montorio 1715, pp. 723-728; Calvanese 1720-1730; Perifano 1834, p. 12; Manzi 1902; Gentile 1930; Calvanese 1931; Pitta 1969; D'Onorio De Meo 1971, pp. 63-81; Idem 1975, pp. 63-81, 173-180; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 178, 187 nota 12; D'Onorio De Meo 2000, p. 107; Calò Mariani 2003, pp. 23-24; Lopriore 2008, pp. 276-282; Freda 2010, pp. 73-75; D'Agostino 2011; Calò Mariani 2012, p. 39; Corsi 2014; Colangelo 2017; Corsi 2017; Calò Mariani 2017, pp. 37-42; Eadem 2019, pp. 32-33; Infante 2019; Idem 2021.

Documenti

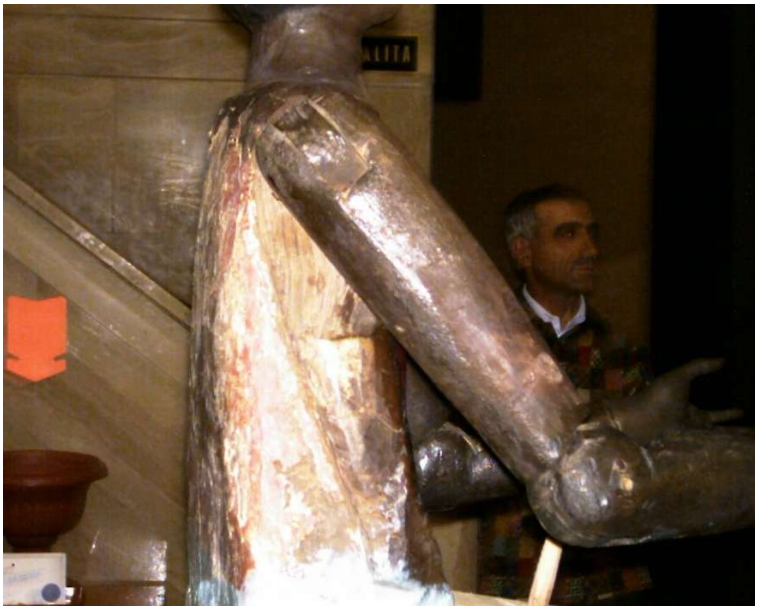
CDP XXI 1976, pp. 106-107 doc. 14; CDP XXI 1976, pp. 237-239 doc. 74; CDP XXI 1976, pp. 289-291 doc. 97; CDP XXI 1976, pp. 339-342 doc. 117; CDP XXI 1976, pp. 366-368 doc. 132.

Bibliografia generale

CDP XXI 1976, pp. 106-107 doc. 14, pp. 237-239; Mongelli 1986; Corsi 1997; Scopece 1999, pp. 143-151.









42. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Lucera, Cattedrale di Santa Maria Assunta (cappella nell'ala sinistra del transetto)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: inizio del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale (in linea con la temperie gotica francese)
Dimensioni: 90x55 cm (axl)
Materiale: legno di salice rosso intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00115665, redatta da S. Carbonara nel 1993; revisione a cura di P. Spagnoletta nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione della Vergine Patrona di Lucera – anche nota come Madonna 'della Vittoria' – si rintraccia nello "*Zodiaco di Maria*", pubblicato nel 1715: nell'opera la scultura viene descritta come bruna in volto, abbigliata con un "*panneggiamento colorito*" di rosso e azzurro, assisa su un trono "*della medesima materia*" – dunque, ligneo – e affiancata dal Bambino trattenuto tra le braccia; il capo della Madre di Dio è cinto da una corona argentea e costei sorregge tra le mani "*due grosse chiavi*", ugualmente in argento. Questi ultimi elementi, sostiene il predicatore domenicano, sono relativi al ricordo della cacciata dei Saraceni dalla città (voluta da Carlo II d'Angiò e miracolosamente occorsa nel giorno mariano del 15 agosto), e alla conseguente trasformazione del toponimo cittadino da *Luceria saracenorum* in *Civitas Sanctae Mariae* (Montorio 1715, p. 699; Vigilanti 1835, pp. 9, 56; D'Amelj 1861, pp. 225-227; Colasanto 1894; Ippoliti 1929, pp. 14-15; Coletti 1934, 83; Petrucci 1964[2], p. 558 nota 273; Di Sabato 1971, pp. 37, 557, 560 nota 57, 570; Catapano 1975, p. 18; Tomaiuoli 1999a, pp. 103-109; Calò Mariani 2003, p. 28; Eadem 2004, p. 39; Leone de Castris 2004b, pp. 20-21; Calò Mariani 2008, p. 81; Mignozzi 2013, p. 57; Calò Mariani 2017, p. 35; Leone de Castris 2018a; Carannante 2023, pp. 45-53). Nel 1861 G.B. D'Amelj narra le vicende concernenti, per l'appunto, la cacciata dei Musulmani dalla città all'inizio del Trecento e ricorda come, in tale occasione, la statua sia stata prima nascosta all'interno di un "*tempietto di legno* […] *per toglierla alla rabbia dei Saraceni*" – depositato nella località detta 'Tribuna' o 'Tributa' – e poi condotta in processione, in seguito alla riuscita dell'impresa (D'Amelj 1861, pp. 227-228; Di Sabato 1971, pp. 570-572; Schiraldi 2008, p. 8-9, 20-23; Monaco 2008b, pp. 13-16; Monaco 2009, pp. 99-100). Stando all'opinione di alcuni storici locali, in realtà a essere stata celata ai Musulmani sarebbe una precedente opera bizantina, poi sostituita da quella "*angioina*", che ne riprese le fattezze (Catapano 1975, p. 18).

Nel 1877 D. Salazaro, nel ricordare la vicenda storica sopraccitata, annovera la scultura lignea, ribadendo il suo rinvenimento "*in un antico tempietto*"; il simulacro viene descritto come "*di tipo fine e delicato*" e paragonato dall'autore alla "*figura*" della Madonna di Piedigrotta di Napoli, a quella di Santa Maria del Piano ad Ausonia e alla più vicina – in termini geografici – scultura della Sipontina (Salazaro 1877, p. 4). Nel 1964 A. Petrucci fornisce una breve analisi dell'opera (che ritiene trecentesca) e biasima le ridipinture subite, a suo dire, nel XV secolo per mano di uno "*dei maestri di Campli*", forse quello stesso Matteo che dipinse anche la tavola della Madonna della Libera di Rodi Garganico (Petrucci 1964[2], p. 558 nota 273). Nel 1912, A. Piemonte ne propone una cronologia anteriore all'anno Mille, "*giacché è scolpita come le più antiche Immagini della Vergine Madre di Dio*" (Piemonte 1912; Schiraldi 2008, p. 12).

Alcune prime riflessioni a carattere storico-artistico su questo esemplare vengono formulate nel 1986 da P. Leone de Castris, che si sofferma sul suo "*gusto prettamente francese*" e lo definisce il "*prototipo nobile*" per numerose sculture virginee lignee medievali lucane e pugliesi: secondo l'autore, difatti, l'arrivo in Lucera della Madonna 'Patrona' innescò un processo di "*napoletanizzazione*" che si riverberò sugli altri esemplari a questa cronologicamente successivi e che da questa trassero, pertanto, una "*eleganza franco/napoletana*" (Leone de Castris 2004b, pp. 20-21; Idem 2006, p. 806; Ruotolo 2006a, p. 63). Inoltre, lo studioso ricorda la donazione che Maria

d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò, elargì all'effige, dotandola di una collana in oro (Gifuni 1934, p. 25; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, p. 180; Eadem 2003, p. 29; Eadem 2004, p. 40; Leone de Castris 2004q, p. 352; Bruzelius 2005, p. 120-129; Belli D'Elia 2005; Leone de Castris 2007, p. 97; Calò Mariani 2008, p. 81; Schiraldi 2008, pp. 8-13; Dibisceglia 2008b, p. 205; Monaco 2009; Derosa 2011, p. 171; Calò Mariani 2012, p. 40; D'Ovidio 2013, pp. 84-85, 108; Mignozzi 2013, p. 57; Calò Mariani 2017, p. 35).

Storia e analisi del manufatto

La scultura della Vergine Patrona di Lucera è giunta con molta probabilità presso l'allora erigendo Duomo cittadino all'inizio del Trecento, in concomitanza con il cospicuo numero di donativi elargiti da Carlo II d'Angiò *ad ampliandum et dotandum maiorem ecclesiam civitatis eiusdem* (*Codice diplomatico* 1917, pp. 363-364): sebbene questa non sia annoverata nel documento redatto dal sovrano francese nel 1303 (da cui si ricava la sopraccitata dicitura), la donazione della collana aurea che la regina consorte Maria d'Ungheria fece al simulacro nel 1305, permette di circoscrivere il momento di esecuzione di quest'opera al primissimo Trecento (Gifuni 1934, p. 25; Idem 1937, p. 24). Relativamente al suo contesto di produzione, invece, si potrebbe ipotizzare una sua realizzazione nelle botteghe della corte angioina partenopea e, dunque, una sua conseguente importazione a Lucera.

Questa effige ritrae la Vergine con il Bambino assisa in trono: Maria indossa un corto velo che le ricade sulle spalle seguendo pieghe ondulate: questo tessuto cela in parte la sua riccia capigliatura. Il suo volto è minuto e puntuto nella zona del mento. Sotto l'ampia fronte si dispongono due sottili arcate sopraccigliari allungate, che inquadrano gli occhi di grandi dimensioni ravvicinati rispetto alla fine canna nasale e rimiranti un punto indefinito in lontananza. Sulle gote lisce traspare la colorazione rosea sottostante a quella bruna, con cui questo manufatto si mostra tutt'oggi ai fedeli. Dalle narici si dipartono due profondi solchi naso-labiali che delimitano la zona del corto prolabio, sotto cui vi è la piccola bocca carnosa. Il collo è alto e longilineo. La Vergine indossa una lunga tunica completamente indorata, coperta da un ampio manto e trattenuta in vita mediante una stretta cinta che increspa i panneggi, evidenziando leggermente il ventre rigonfio. A causa della lieve divaricazione delle ginocchia, sull'abito si formano alcune pieghe a gola; il panneggio lascia comunque trasparire l'anatomia sottostante.

Sul ginocchio sinistro della Vergine si erge ritto in piedi il Bambino, anch'egli abbigliato nobilmente con una tunica indorata che ricade fino ai piedi e attraversata solamente da alcune incisioni lineari e verticali che descrivono il panneggio: la stoffa si increspa leggermente all'altezza del polpaccio, lasciandone intravedere la muscolatura. I tratti fisionomici del piccolo Redentore replicano pedissequamente quelli materni; differisce, invece, la capigliatura corta e liscia che si arresta all'altezza della mandibola. Attualmente Maria sorregge nella propria mano destra uno stilizzato giglio metallico, alludente al legame sussistente tra questa scultura, Lucera e la casata angioina (e, forse, anche a uno scettro gigliato presente in origine e andato perso); la mano sinistra tange lievemente la schiena di suo Figlio. Costui sorregge con l'arto mancino un piccolo globo crucesignato, mentre con la destra accarezza la spalla materna. Quest'ultimo gesto permette di calare il duo divino in un'atmosfera di intima quotidianità, propria della ricerca naturalistica di epoca gotica: sebbene tra i due personaggi, difatti, non sussista un rapporto diretto – solitamente instaurato con un gioco di sguardi che isola Madre e Figlio in un dialogo privato a cui il credente non può partecipare – il gesto istintivo del piccolo Gesù di poggiare la propria mano sulla spalla materna è spia di quell'evoluzione che subisce l'iconografia della *Sedes Sapientiae* a partire dalla metà del XIII secolo: giunti agli albori del Trecento, difatti, è il Bambino, con le sue pose 'rampanti' a determinare la nascita di nuovi stilemi, apprezzati proprio perché rispondenti all'esigenza di avvicinare le comunità laiche dei fedeli alla sfera religiosa, puntando intelligentemente sulla possibilità di immedesimazione.

Il trono su cui è assisa la Madonna 'Patrona' è decorato con due elementi globulari all'estremità della seduta. A tergo la scultura è cava.

Come ampiamente sostenuto e ribadito dalla critica, la presenza all'inizio del Trecento di questa scultura a Lucera, insieme con la grande devozione tributatale, ha influenzato l'arte meridionale, determinando nei decenni successivi la proliferazione in città e nei territori circonvicini di sculture mariane, similari a questa per l'impostazione (PACE 1980b, pp. 123-126; MORTARI 1982; TROMBETTA 1984, pp. 299-328; MORTARI 1984; CATALANO 2004; *Scultura lignea in Basilicata* 2004; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 18-22; CATALANO 2005; *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010; *La Sapienza risplende* 2011; D'OVIDIO 2013, pp. 89, 108 nota 155; MARINO 2016; *Maternità divine* 2017). Relativamente agli esemplari con cui quello in esame può essere confrontato, la cortese "*eleganza franco/napoletana*" si rintraccia in quello coevo della chiesa di Santa Maria di Anglona in Basilicata, con cui il caso in esame condivide il "*sapore gotico transalpino*" e una conformazione generale del tutto affine (eccezion fatta per la posizione del Bambino): l'aspetto maggiormente tornito del caso lucano è imputabile alle superfetazioni moderne addotte su questa scultura (LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 18-20).

Tradizioni e folklore

Stando alla tradizione locale, nel contesto storico della cacciata dei Saraceni da Lucera, fu proprio la volontà della Vergine a determinare la buona riuscita dell'impresa, poiché costei infuse "*tanto coraggio e forza ai soldati cristiani*" da rendere loro agevole il contrasto delle truppe musulmane: si narra che queste ultime retrocedevano invece di avanzare, fino al giorno della vittoria che, non a caso, coincise con la festività dell'Assunzione. A questa occasione, inoltre, risale la tradizione secondo cui il vescovo Aimando avrebbe istituito la processione in cui la scultura, dopo essere stata estratta dal rifugio in cui era stata celata, fu condotta per le vie del paese e solennemente innalzata a "*palladio*" cittadino. Relativamente alla sua obliterazione all'interno del tempietto ligneo, gli studiosi ottocenteschi recuperano questa informazione dalla visita pastorale di mons. Magnacervo, effettuata nel 1549: nel documento si legge che la scultura all'epoca era venerata all'interno della stessa "*scarabattola molto logoro dal tempo*", in cui venne preservata all'epoca dell'assedio musulmano. Nel "*Libro delle Deliberazioni del comune di Lucera*", redatto nel 1731, invece, si sostiene che il suo rinvenimento sia avvenuto in una "*lamia sotterranea*" (SCHIRALDI 2008, pp. 9-10).

Sebbene l'immutata e plurisecolare devozione popolare nei confronti di questa attestazione induca tutt'oggi a credere che sia quella in questione a essere stata prima nascosta per sottrarla agli Infedeli e poi condotta solennemente in corteo, la critica la ritiene donata alla città e all'erigenda fabbrica della Cattedrale solamente dopo la vittoria sui Saraceni: è possibile, dunque, supporre che prima dell'arrivo *in loco* della Vergine Patrona angioina, il culto lucerino alla Madre di Dio fosse rivolto a un'ulteriore effige più antica, che fu soppiantata da quella 'nuova' donata all'inizio del Trecento. Al riguardo, parte della critica ritiene che questo primo simulacro mariano possa essere quello attualmente esposto presso il Museo Civico Fiorelli della città (VIGILANTI 1835; IDEM 1839; LOMBARDI 1856; D'AMELJ 1861, pp. 225-227; COLASANTO 1894; PIEMONTE 1912; IPPOLITI 1929, pp. 14-15; LUCCHINO 1930; COLETTI 1934, p. 83; GIFUNI 1934, p. 25; IDEM 1937, p. 24; MONACO 2008b). L'unica voce fuori dal coro, al riguardo, è quella di T. Angiullo: nella sua opera dedicata alla storia del beato Agostino Kazotic, pubblicata nel 1665 e conservata presso la Biblioteca Comunale di Lucera, costui sostiene che l'effige in esame sia stata realizzata sul modello di quella della chiesa di San Giacomo, a suo dire più antica. L'autore ricorda, difatti, che quando vennero avviati i lavori di edificazione della Cattedrale, era stato deciso di trasferire la scultura di San Giacomo nella nuova fabbrica: ciò non fu possibile poiché il manufatto – "*dicono li manoscritti di quella Chiesa*" – divenne pesantissimo e inamovibile; per tale ragione il sovrano angioino richiese la committenza della ulteriore statua (ANGIULLO 1665, ff. 51-57).

La coincidenza della vittoria storica con la festività dell'Assunzione al Cielo di Maria ha determinato, nel corso dei secoli, la nascita del cosiddetto 'Ferragosto lucerino', celebrato ancora al giorno d'oggi: nel corso di questa festività l'immagine mariana viene 'vestita' con abiti sontuosi e condotta in processione per le vie del paese (GIFUNI 1933; SCHIRALDI 2008, pp. 21-33). Numerose, inoltre, sono le occasioni documentate in cui la Vergine Patrona sia intervenuta a favore e a protezione del suo popolo. Ci si riferisce al contenzioso ingaggiato per evitare la soggezione di Lucera al conte Mattia Galasso (a cui era stata ceduta nel 1642 dal viceré di Napoli); ai numerosi terremoti e alle pestilenze verificatisi tra la fine del Seicento e la metà dell'Ottocento; allo sventato saccheggio di Lucera da parte delle truppe francesi del 1799; all'uscita indenne della città dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale (VIGILANTI 1835; IDEM 1839; LOMBARDI 1856; D'AMELJ 1861, in part. p. 228 nota 2; PIEMONTE 1912; LUCCHINO 1930; DI SABATO 1971, pp. 583-584; MORLACCO 2007; SCHIRALDI 2008, pp. 45-50, MONACO 2008b).

Tra queste vicende, due in particolare sono significative poiché forniscono appigli cronologici utili per comprendere i momenti in cui sono state addotte le plurime superfetazioni pittoriche rinvenute sulla scultura durante i restauri a cui è stata sottoposta. *In primis* si allude alla vicenda che occorse durante l'assedio francese della fine del Settecento e che ha come protagonista la nobildonna Maddalena Candida Mazzaccara. Si narra che costei riuscì a convincere il comandante dell'esercito Duhesme a risparmiare Lucera facendogli osservare la scultura mariana; il militare riconobbe nell'effige la "*Donna, dal viso bruno e dagli occhi d'incisiva potenza*" che gli era apparsa in sogno, intimandogli di soprassedere all'attacco del centro (VIGILANTI 1835; IDEM 1839; LOMBARDI 1856; D'AMELJ 1861, pp. 225-227; PIEMONTE 1912; LUCCHINO 1930; GIFUNI 1934, p. 25; IDEM 1937, p. 24; MONACO 2008b).

La seconda circostanza è relativa all'epidemia di colera che attanagliò la popolazione lucerina nell'estate del 1837: si narra che dinanzi alla comunità riunita in preghiera l'effige mosse gli occhi e mutò il proprio "*colore da bruno a cinereo*" (D'AMELJ 1861, p. 229). Da questi due racconti dal sapore miracolistico si apprende che alla fine del Settecento il simulacro fosse connotato dall'epidermide scura. Forse proprio dopo la fine del morbo colerico, alla luce di un rinnovata devozione riservata dal popolo locale a questa scultura, si optò per una sua ennesima trasformazione, alterandone l'incarnato in chiaro. Come si vedrà, le operazioni di restauro confermano le successive alterazioni cromatiche a cui è stata sottoposta questa statua nel corso dei secoli (VIGILANTI 1835; IDEM 1839; LOMBARDI 1856; D'AMELJ 1861, pp. 225-227; PIEMONTE 1912; LUCCHINO 1930; GIFUNI 1934, p. 25; IDEM 1937, p. 24; SCHIRALDI 2008, pp. 65-82; MONACO 2008b).

La venerazione nei confronti di questa scultura prosegue sino ai tempi più recenti: dopo la sua incoronazione occorsa nella data del 15 agosto 1806 (un "*gesto di ringraziamento*" in suo onore per lo scampato pericolo del terremoto che colpì la Capitanata il 26 luglio del 1806), in occasione del settecentesimo anniversario della dedicazione della Cattedrale di Lucera, in data 24 settembre 2003, l'allora pontefice Giovanni Paolo II ha solennemente e nuovamente incoronato l'effige in Vaticano (GAMBATESA 2003; MONACO 2003; SCHIRALDI 2008, pp. 53-64, 88-105, MONACO 2008).

Restauri

La scultura è stata restaurata per la prima volta nel 1936 dal prof. E. Vivio, su richiesta del Comune di Lucera e della Soprintendenza ai Monumenti Nazionali (DI SABATO 1917, p. 560 nota 57). Una seconda operazione similare è stata condotta tra la fine del Novecento e l'inizio degli anni Duemila (CALÒ MARIANI 2003, p. 29). Durante questo primo intervento sono state ripristinate le "*parti danneggiate*" del manufatto (ovvero la testa tarlata della Vergine, le dita della sua mano sinistra mutila e il braccio sinistro del Bambino, non originario poiché già sostituito in epoca moderna); in quell'occasione, inoltre, sono stati rimossi alcuni strati di pellicola pittorica, fino a giungere a quella cinquecentesca; in particolare, è stata asportata la patina bruna dell'epidermide e riportato

alla luce quello che si credeva essere il primigenio incarnato roseo della scultura (Vivio 1938, pp. 90-92; *Cronache dei ritrovamenti* 1938-1938, pp. 204, 206; Calò Mariani 2008, p. 85; Eadem 2012, p. 41; Eadem 2017, p. 35 nota 10).

Nel 1999 la statua è stata sottoposta a un ulteriore restauro, su iniziativa del Rotary Club lucerino: nel corso di questa operazione, condotta da P. D'Imperio, sono stati eliminati altri strati del palinsesto pittorico, rendendo visibile quello "*sfavillante*" in oro zecchino ed eliminando la sopraccitata colorazione chiara dell'epidermide: questa, evidentemente non coincideva con la policromia originaria (come creduto in passato), poiché preceduta da una ulteriore stesura bruna (quella che connota attualmente la scultura). Quest'ultima, peraltro, non è ancora quella originaria di epoca medievale: dalle analisi archeometriche condotte tra il 2010 e il 2012 sul manufatto, si è compreso che al di sotto di questo secondo strato bruno ve ne è ancora un altro di colore chiaro, che, dunque corrisponde a quello primigenio (Trincucci 1999; Calò Mariani 2008, p. 85; Schiraldi 2008, p. 9; Barral i Altet 2009, pp. 269-275; Calò Mariani 2012, p. 41; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012, p. 51; Calò Mariani 2017, p. 34 nota 8; Eadem 2017, p. 35 nota 10; Eadem 2019, p. 28).

Bibliografia specifica

Montorio 1715, p. 699; Vigilanti 1835; Idem 1839; Lombardi 1856; D'Amelj 1861, pp. 225-227; Salazaro 1877, p. 4; Colasanto 1894; Piemonte 1912; Ippoliti 1929, pp. 14-15; Lucchino 1930; Coletti 1934, pp. 71-92; Gifuni 1934, p. 25; Idem 1937, p. 24; Vivio 1938, pp. 90-92; *Cronache dei ritrovamenti* 1938-1939, pp. 204, 206; Petrucci 1964[2], p. 558 nota 273; Di Sabato 1971, pp. 37, 557, 560 nota 57, 570-572, 583-584; Catapano 1975, p. 18; Leone de Castris 1986, p. 162; ; Calò Mariani 1998a, p. 180; Trincucci 1999; Gambatesa 2003; Monaco 2003; Calò Mariani 2003, pp. 28-29; Eadem 2004, pp. 39-40; Leone de Castris 2004b, pp. 20-21; Idem 2004q, p. 352; Idem 2006, p. 806; Ruotolo 2006a, p. 63; Leone de Castris 2007, p. 97; Morlacco 2007; Schiraldi 2008; Monaco 2008b; Calò Mariani 2008, pp. 81-85; Dibisceglia 2008b, p. 205; Barral i Altet 2009, pp. 269-275; Monaco 2009, pp. 99-100; Derosa 2011, p. 171; Calò Mariani 2012, p. 41; van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012, p. 51; D'Ovidio 2013, pp. 84-85, 108; Mignozzi 2013, p. 57; Calò Mariani 2017, pp. 34 nota 8, 35 nota 10; Leone de Castris 2018a; Calò Mariani 2019, p. 28; Ventura 2022a.

Documenti

BCL, *Registro delle deliberazioni decurionali*, 12/10/1627; Angiullo 1665, ff. 51-57; Del Priete 1690; BCL, *Registro delle deliberazioni* decurionali, 24/08/1692; BCL, *Registro delle deliberazioni decurionali*, 3/05/1731, ff. 63r-67v; D'Auria 1740; ACL, *Registro delle deliberazioni decurionali*, 04/09/1799; ASD, *Richiesta di partecipazione degli eletti della città di Lucera per ottenere la conorazione dell'augusta Patrona*, 7 marzo 1806; ASD, *Per l'incoronazione di santa Maria Patrona*, 1806; BCL, *Registro delle deliberazioni decurionali*, 12/07/1837; ASD, *Processo canonico al Miracolo del 1837*; P. D'Imperio, *Madonna di Santa Maria venerata nel Duomo di Lucera*. Relazione di restauro, Soprintendenza per i Beni Artsitici Storici ed Etnoantropologici della Puglia, 1999.

Bibliografia generale

Montorio 1715, p. 699; Vigilanti 1835, pp. 9, 56; D'Amelj 1861, pp. 225-227; *Codice diplomatico* 1917, pp. 363-364; Gifuni 1933; Pace 1980b, pp. 123-126; Mortari 1982; Trombetta 1984, pp. 299-328; Mortari 1984; Tomaiuoli 1999a, pp. 103-109; Calò Mariani 2003, p. 28; Eadem 2004, p. 39; Catalano 2004; *Scultura lignea in Basilicata* 2004; Leone de Castris 2004b, pp. 18-22; Catalano 2005; Bruzelius 2005, pp. 120-129; Belli D'Elia 2005; Leone de Castris 2007, p. 97; *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010; *La Sapienza risplende* 2011; D'Ovidio 2013, pp. 89, 108 nota 155; Marino 2016; *Maternità divine* 2017; Carannante 2023, pp. 45-53.

Mostre

L'Arte racconta la Fede. La Civitas Sanctae Mariae. *Le Madonne angioine*, Lucera, Museo Diocesano del Palazzo Vescovile, 13-16 agosto 2012.






controllo
elettronico
degli accessi



43. Madonna con Bambino
Collocazione: Isole Tremiti, Isola di San Nicola, Abbazia di Santa Maria a Mare (abside minore sinistra)
Provenienza: coincide con l'attuale collocazione
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 130x35x40 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato, stuccato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00175460, redatta da A. Grandolfo nel 1995; revisione a cura di A. Bucci Morichi nel 1998; aggiornamento a cura di N. Schena nel 2006

Storia degli studi

La scultura lignea tremitese è menzionata per la prima volta da padre B. Cocarella nel 1606, nel suo volume "*Cronaca istoriale di Tremiti*": descrivendo l'abbazia il religioso annovera la "*immagine della Madonna antichissima*" venerata nell'omonima cappella (Cocarella 1606, p. 49; Coronelli 1696, pp. 75-79; Mancini 1979, p. 62; Cochorella 1998, p. 93). Oltre un secolo dopo la statua torna a essere annoverata da padre S. Montorio all'interno del suo "*Zodiaco di Maria*", nell'ambito della trattazione di alcuni eventi storici accaduti presso il luogo di culto mariano: nel 1334 l'abbazia, all'epoca gestita dai Cistercensi, subì un assedio e un saccheggio da parte di 'pirati' dalmati, i quali con l'inganno riuscirono ad accedere al luogo di culto, lo depredarono, "*ammazzarono tutti quei santi Religiosi*", e lo diedero alle fiamme, "*lasciando solamente illesa quella parte della Chiesa, dove stava l'Altare Maggiore, e dove adoravasi la sagra Statoa di Maria*" (Montorio 1715, p. 715; Ceva Grimaldi 1844, p. 161; Serena di Lapigio 1916, p. 16; Delli Muti 1952, pp. 111-144; Mancini 1979, pp. 60, 108-109; Armando, Di Chiara 1980, pp. 21-28; Mola 1985; De Robertis 1991; Radicchio 1993, p. 15; Tomaiuoli 1999d; Mola 2001; Belli D'Elia 2003, pp. 29-40; Calò Mariani 2003, p. 12).

A partire dalla metà dell'Ottocento, il manufatto inizia a essere costantemente inserito nelle descrizioni dell'isola e dei suoi monumenti prodotte da studiosi locali: F. Ceva Grimaldi nel 1844, sostiene che sia stato "*introdotto dai Benedettini*" tra l'XI e il XII secolo, insieme alla croce dipinta (Ceva Grimaldi 1844, p. 158). F. Delli Muti nel 1952 ricorda la colorazione bruna degli incarnati della Vergine e di suo Figlio, la tradizione secondo cui fu portata *in loco* da Costantinopoli e un suo maldestro restauro di cui non fornisce altre informazioni (Delli Muti 1952, p. 53; Mancini 1979, p. 74; Armando, Di Chiara 1980, p. 44). Di diversa opinione è A. Petrucci, che a partire dal 1960, non concordando con la provenienza orientale dell'effige, la ritiene ispirata a un "*modello di Giovanni Pisano*" (Petrucci 1960, p. 12; Idem 1964[2], p. 559 nota 304; Idem 1968, p. 24; Petrucci 1976, p. 131; Calò Mariani, Romano 1976, p. 180). Sulla scorta di tale valutazione, F. Delli Muti torna a indagare l'attestazione nel 1965, assegnandola per la prima volta all'età gotica (Delli Muti 1965, p. 73).

Nel 1998 questo manufatto viene preso in esame da M.S. Calò Mariani nell'ambito dell'*excursus* sulla statuaria lignea medievale di Capitanata: l'autrice fornisce una prima sommaria descrizione dell'opera (che ripropone un "*modello di grazia cortese*" di origine francese, diffusosi in Puglia grazie alla presenza dell'altarolo eburneo di Trani) e una sua datazione al XIV secolo "*maturo*"; inoltre, fa brevemente cenno alle superfetazioni in gesso che ne hanno alterato l'aspetto medievale (Calò Mariani 1998a, p. 182; Eadem 2004, p. 44; Leone de Castris 2009b, p. 126). Qualche anno più tardi l'autrice amplia l'indagine sul caso in esame, sostenendo che sia stato eseguito su diretta committenza dei Padri Cistercensi, insediatisi nel 1237, forse in sostituzione di una precedente icona "*danneggiata o distrutta*" (CDT III 1960, p. 237; De Robertis 1991; Radicchio 1993, p. 18 nota 12; Martin 1994, p. 226; Calò Mariani 2003, pp. 14, 30; Eadem 2004, p. 44; Eadem 2013b, p. 61 Morlacchetti 2014).

La dipendenza del manufatto tremitese da "*modelli di plastica monumentale o più probabilmente di microplastica di origine e cultura francese*" – rappresentati in Puglia dal sopraccitato altarolo tranese – viene avallata in tempi più recenti anche da M. Mignozzi e da P.

Leone de Castris, che ne propongono un inquadramento cronologico circoscritto al secondo quarto del XIV secolo; MIGNOZZI 2012, p. 287; IDEM 2013, p. 108; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 119; IDEM 2018b, p. 66; MIGNOZZI 2022, pp. 95-96, 102).

Storia e analisi del manufatto

Come si evince dalla storia degli studi, al di là delle datazioni fin troppo precoci (assegnate all'opera in virtù della sua tradizionale provenienza *ex Oriente*), questa è stata correttamente datata dalla critica al secondo quarto del XIV secolo e assegnata a una maestranza locale a cui era ben noto il modello suntuario dell'altarolo di Trani, la cui presenza in Puglia ha condizionato dalla fine degli anni Settanta del XIII secolo il fare artistico e culturale locale per i decenni a seguire, assoggettandolo a quella della cultura gotica francese (si veda, al riguardo, anche la scheda relativa alla Vergine di Candela).

La scultura, difatti, riprende l'impostazione del gruppo in avorio che campeggia al di sotto del ciborio dell'altarolo: la Vergine è stante e posizionata lievemente di tre quarti, con un accenno di *hanchement*; il Bambino, invece, è saldamente assiso sul braccio sinistro della Madre e sta compiendo il gesto di benedizione con la mano destra, mentre sorregge un codice chiuso con la sinistra. La *Theotókos* indossa sul proprio capo una corona argentea di XVIII secolo, che trattiene il velo oggi interamente campito in giallo: l'indumento ricade ai lati del volto con pieghe morbidamente plissettate, nascondendo in parte la capigliatura ondulata. Il viso di Maria, dall'incarnato scuro (esito di una ridipintura moderna), risulta particolarmente tornito e vigoroso nelle forme: le superfetazioni successive, tuttavia, non impediscono di cogliere quei tratti di cortese nobiltà che ancora emergono nell'osservazione dell'immagine e che sono propri dell'eleganza del Gotico francese. La Vergine indossa una lunga tunica, trattenuta in vita da una cintura posta immediatamente al di sotto del seno: la presenza di questo elemento genera panneggi dall'andamento lievemente 'a ventaglio' sia nella porzione superiore che in quella inferiore della veste. Questo capo è celato in parte dall'ampio manto che le avvolge l'avambraccio destro e viene trattenuto, sulla sinistra al di sotto del Bambino. La disposizione di questo indumento determina l'insorgenza di larghe pieghe a gola sul lato destro della scultura; panneggi che, invece, sulla sinistra ricadono verticalmente verso il basso con una lieve ondulazione. Nella porzione inferiore della statua la stoffa si ammassa ai piedi di Maria, lasciando intravedere i suoi calzari puntuti. Il Bambino è coronato, similmente a sua Madre e indossa solamente una tunica, oggi in una vivida tonalità di rosso, attraversata da panneggi poco evidenti.

La dimensione intima e quotidiana in cui sono immersi i due personaggi si desume da alcuni dettagli, quali per esempio il giocoso incrocio dei piedi di Gesù e, soprattutto, lo sguardo che questi rivolge a sua Madre, la quale, con un sorriso assorto, è intenta a rimirare verso un punto lontano e, forse, sta già meditando sulla futura Passione di suo Figlio.

Tradizioni e folklore

Si narra che la scultura virginea tremitese – nota a livello locale come Santa Maria della Protezione – sia stata rinvenuta "*con la testa mozzata a metà dal colpo di scimitarra di un pirata turco*", durante l'assedio dell'isola del 1567: dopo il suo ritrovamento si pensa che la scultura sia stata posizionata nella nicchia che sormonta il varco di accesso al bastione, lì dove oggi figura un'ulteriore statua mariana, lapidea. Secondo un'altra versione del racconto, fu davanti a questa immagine che i religiosi del cenobio pregarono, recitando il *Te Deum*, prima dell'assalto turco e successivamente, a pericolo scampato (DELLI MUTI 1952, pp. 163-175; PETRUCCI 1960, p. 12; IDEM 1964[2], p. 559 nota 304; IDEM 1968, pp. 24-25; IDEM 1976, p. 131).

Un secondo resoconto, tramandato da B. Cocarella, riporta la vicenda secondo cui nel IV secolo sull'isola di San Nicola si fosse ritirato un eremita, a cui nel 311 la Vergine apparve per ben

due volte: durante le epifanie Maria ordinò al sant'uomo di scavare in un determinato punto dell'isola poiché lì avrebbe trovato "*danari*" da utilizzare per compiere un viaggio a Costantinopoli e procurarsi il materiale necessario per la costruzione di un tempio sacro. L'eremita, sebbene dubbioso, obbedì alle richieste della Vergine, trovò effettivamente il denaro, si imbarcò per l'Oriente e tornò sulle Tremiti, ove edificò l'abbazia. Parte della storiografia locale ritiene che sia stata proprio la statua in questione a mostrarsi all'anacoreta, ma ovviamente la data in cui questo miracolo si sarebbe verificato è fin troppo precoce rispetto alla cronologia dell'effige medievale (COCARELLA 1606, pp. 49-50; DELLI MUTI 1952, pp. 132-133; DI CHIARA 1976, pp. 22-26; ARMANDO, DI CHIARA 1980, p. 44; COCHORELLA 1998).

Nel giorno del 15 agosto, in passato, la "*Madonna nera*" veniva condotta in processione lungo il camminamento noto come 'salita delle mura' e poi imbarcata e trasportata per mare sulle restanti isole dell'arcipelago (DELLI MUTI 1952, pp. 163-175; MANCINI 1979, pp. 68, 140; PETRUCCI 1960, p. 12; IDEM 1964[2], p. 559 nota 304; IDEM 1968, pp. 24-25; IDEM 1976, p. 131).

Bibliografia specifica

COCARELLA 1606, pp. 49-50; CORONELLI 1696, pp. 75-79; MONTORIO 1715, p. 715; CEVA GRIMALDI 1844, p. 158; DELLI MUTI 1952, p. 53; PETRUCCI 1960, p. 12; IDEM 1964[2], p. 559 nota 304; DELLI MUTI 1965, p. 73; PETRUCCI 1968, p. 24; PETRUCCI 1976, p. 131; CALÒ MARIANI, ROMANO 1976, p. 180; DI CHIARA 1976, pp. 22-26; MANCINI 1979, pp. 62, 74, 140; ARMANDO, DI CHIARA 1980, p. 44; COCHORELLA 1998, p. 93; CALÒ MARIANI 1998a, p. 182; EADEM 2003, p. 12; EADEM 2004, p. 44; LEONE DE CASTRIS 2009b, p. 126; MIGNOZZI 2012, p. 287; CALÒ MARIANI 2013b, p. 61; MIGNOZZI 2013, p. 108; LEONE DE CASTRIS 2018b, p. 119; IDEM 2018b, p. 66; MIGNOZZI 2022, pp. 95-96, 102.

Bibliografia generale

CEVA GRIMALDI 1844, p. 161; SERENA DI LAPIGIO 1916, p. 16; DELLI MUTI 1952, pp. 111-144, 132-133, 163-175; CDT III 1960, p. 237; DI CHIARA 1976, pp. 22-26; MANCINI 1979, pp. 60, 108-109; ARMANDO, DI CHIARA 1980, pp. 21-28; MOLA 1985; DE ROBERTIS 1991; RADICCHIO 1993, pp. 15, 18 nota 12; MARTIN 1994, p. 226; TOMAIUOLI 1999d; MOLA 2001; BELLI D'ELIA 2003, pp. 29-40; CALÒ MARIANI 2003, p. 30; MORLACCHETTI 2014.









44. Madonna con Bambino
Collocazione: Candela, chiesa di Santa Maria della Purificazione (cappella del Santissimo Sacramento)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 118x33x27 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00006806, redatta da M.P. Testini nel 1981; revisione a cura di G. Caliandro nel 1998; aggiornamento a cura di N. Schena nel 2006

Storia degli studi

La scultura della Vergine con il Bambino di Candela, meglio nota a livello locale come Santa Maria della Candelora, è pressocché inedita all'interno del panorama editoriale sia scientifico che locale: le uniche menzioni, difatti, sono a firma di M.S. Calò Mariani e si rintracciano nelle sue pubblicazioni del 1998 e del 2004, in cui, tra le altre, la studiosa esamina le attestazioni a soggetto mariano che, a suo dire, deriverebbero dal "*modello elaborato dai maestri gotici dell'Île-de-France*". All'interno di questi testi, al manufatto sono dedicate solamente poche righe, in cui l'autrice ricorda il suo "*pessimo stato di conservazione*", causato dai "*segni devastanti lasciati dai tarli*" e il suo configurarsi come un manichino con le braccia mobili (Calò Mariani 1998a, p. 183; Eadem 2004, p. 33).

Storia e analisi del manufatto

La peculiarità della disarticolazione degli arti superiori, interpretata da M.S. Calò Mariani come una "*predisposizione*" della scultura a indossare abiti "*di diversa foggia*" o ad assumere specifici atteggiamenti "*in vista di rappresentazioni sceniche*" sono solamente alcune delle modifiche apportate all'effige in epoca moderna. Allo stato attuale, difatti, questa si presenta quasi del tutto priva della pellicola pittorica – individuabile solamente in prossimità del velo, del busto (alle spalle del Bambino) e sul panneggio nella porzione inferiore – e, dunque, con il materiale legnoso a vista.

La storia documentaria di questa effige inizia nel XVIII secolo, quando si rintraccia la sua prima menzione nel resoconto concernente la visita pastorale di monsignor A. De Martinis, effettuata nel 1728: dal testo si apprende la volontà del prelato di far 'ricostruire' un altare "*con la pietra della Rocchetta*", a sostituzione di quello ligneo, che fosse munito di "*tre nicchie*" per ospitare le sculture ritraenti san Sebastiano e sant'Antonio da Padova, nonché "*l'icona*" della Vergine. Nel 1994 l'opera ha subito il furto del Bambino originario, ancorato al busto materno, che nel 2002 è stato sostituito da una copia, tuttavia non particolarmente fedele all'effige primigenia.

Il manufatto ritrae la Vergine olosoma e stante con in braccio suo Figlio. La figura, snella ed elegante, poggia su un piccolo basamento poligonale. Il viso di forma ovale appare modellato sulla base di contrasti volumetrici tra porzioni aggettanti (l'ampia fronte, gli zigomi, le gote, il prolabio e il mento) e incavate (ci si riferisce alle rughe naso-labiali e alle orbite oculari, queste ultime particolarmente avvallate a causa dell'inserzione, in epoca moderna, di occhi vitrei). Sebbene i tratti incisi risultino 'aspri', poiché privi dei plurimi strati preparatori alla decorazione pittorica che addolciscono la fisionomia, è possibile comunque apprezzare la qualità dell'intaglio, che conferisce alla figura un aspetto solenne e cortese. Sotto la fronte distesa si sviluppano le piccole arcate sopraccigliari e gli occhi ravvicinati rispetto alla canna nasale, corta e minuta. L'alto prolabio anticipa le labbra carnose e serrate della Vergine, ulteriormente accentuate dall'incavo delle rughe a cui si è già accennato; il volto si conclude con il mento dalla terminazione puntuta. Il capo è coperto da un corto velo, mentre non si scorgono tracce di incisioni simulanti la capigliatura. Il

busto è aggettante nella parte centrale, mentre le spalle ben sagomate e le braccia a queste connesse sono state integrate successivamente alla scultura originaria: nella porzione tergale – cava – difatti, è visibile lo spazio che separa il blocco primigenio dalle sezioni triangolari delle spalle, a cui sono collegate le braccia mediante cerniere metalliche che ne consentono il movimento; anche gli avambracci sono congiunti alle rispettive porzioni superiori grazie a un'ulteriore cerniera di forma circolare incastrata nell'apposito incavo. A differenza di quelli sopraccitati, quest'ultimo elemento è in legno e, pertanto, potrebbe fornire informazioni sul momento in cui si decise di trasformare questa scultura in un manichino: in via del tutto ipotetica e in assenza di analisi specifiche, l'intervento potrebbe risalire alla tarda epoca medievale oppure ai primi tempi dell'età moderna, quando le maestranze erano consce del fatto che per 'serrare' i blocchi lignei tra loro bisognava adoperare "*chiovi* […] *del medesimo legno*" e non in ferro (VASARI 1986, p. 69). In ultimo, un perno blocca ad angolo retto l'arto sinistro, su cui è poggiato il Bambino (frutto di un'operazione di reintegro).

L'intaglio della parte inferiore della scultura pertinente al panneggio della tunica costituisce l'elemento di maggior interesse per la sua indagine: la figura risulta suddivida verticalmente da un lungo e profondo solco centrale, che partendo dalla vita si conclude in basso in prossimità dei calzari puntuti. Le nette incisioni sviluppate sul fianco e sulla gamba destra assumono una schematica conformazione a gola, si ampliano discendendo fino ai piedi e si connettono con la porzione sinistra, in cui la stoffa intagliata è denotata da un orlo dal profilo largamente lanceolato. Sul lato mancino, al di sotto di questo tessuto si sviluppano, invece, rigidi panneggi verticali e paralleli.

La peculiare conformazione dei drappeggi dell'abito virgineo rimonta alla statuaria transalpina, realizzata a partire dalla metà del XIII secolo, e, soprattutto, al modulo compositivo dell'*hanchement*, sorto nel solco della scultura eburnea francese come espediente tecnico per ovviare al naturale impedimento dettato dalla curvatura della zanna elefantina e poi adoperato anche per manufatti eseguiti su altri *media* (lapideo, ligneo e metallico), in virtù del suo porsi in linea con le qualità estetiche proprie dell'arte gotica. Come è noto, tale produzione nel Meridione italico è testimoniata *in primis* dall'effige virginea che si staglia in posizione mediana nel monumento sepolcrale della regina Isabella d'Aragona nella Cattedrale di Cosenza (eseguito nel 1271 da un artista francese espressamente chiamato *in loco*); alla fine dello stesso decennio (precisamente al 1277), è datato l'altarolo di Trani, la cui Vergine con il Bambino eburnea che campeggia al di sotto del ciborio ha avuto il merito di aver precocemente e proficuamente influenzato la produzione statuaria pugliese (LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 155-161; DI DARIO GUIDA 1999, pp. 83-86; MIGNOZZI 2012; IDEM 2013, pp. 88-145; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 57-66; MIGNOZZI 2022, pp. 100-102).

In virtù di tali considerazioni, la Vergine con il Bambino di Candela deve essere inserita all'interno di un nutrito gruppo di attestazioni a soggetto mariano disseminate in tutto il territorio italico, tutte databili al secondo quarto del XIV secolo ed eseguite da maestranze locali influenzate dalla temperie culturale francese (diffusasi in questi territori per il tramite della Napoli capitale angioina del regno): a titolo di esempio, per il Meridione italico si citano i casi delle campane Madonne con Bambino della chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori, della Cattedrale di Salerno, della chiesa dell'Annunziata di Capua, di quella lucana della Cattedrale di Marsico Nuovo, della chiesa di Santa Maria della Strada di Matrice in Molise e, per la Puglia, quella dell'abbazia di Santa Maria a Mare sull'isola tremitese di San Nicola (CAUSA 1950b; *Arte in Basilicata* 1981, p. 48; TROMBETTA 1984, p. 308; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 211 nota 84; *Le tracce del sacro* 1990, pp. 15, 41, 48, 85; BERTELLI BUQUICCHIO 1992, p. 186; BRACA 1995, pp. 106-113; LA SELVA 1999; *Arte in Basilicata* 2001, p. 243; *Madonne lucane* 2001, pp. 22-23; BRACA 2003a, pp. 199-201; IDEM 2003b, pp. 257-258, 264; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 18-20; IDEMh; CATALANO 2004, pp. 350-351; EADEM 2005; LEONE DE CASTRIS 2006, p. 806; RUOTOLO 2006d; D'OVIDIO

2008, pp. 45-48; MIGNOZZI 2012; D'OVIDIO 2013, pp. 169-174, 208-221; MIGNOZZI 2013, pp. 88-145; MARINO 2016, pp. 67-68; D'OVIDIO 2017, p. 85; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 57-66; D'OVIDIO 2018a; IDEM 2019; MIGNOZZI 2022, pp. 100-102). Quelle citate sono tutte sculture che condividono le peculiarità stilistiche già indagate nella Vergine di Candela: le differenze che si colgono possono essere imputate alle personali abilità e al gusto estetico proprio di ciascun esecutore, alle volte pienamente intrisi di cultura francese, altre oscillanti tra le influenze transalpine e quelle derivanti dalla diffusione, nel Meridione italico, di artisti toscani, che con i propri stilemi sono stati capaci di condizionare il *modus sculpendi* dei *magistri* autoctoni. Per quanto concerne l'esemplare pugliese, appare chiaro che si tratti di un artista più abile e attento nell'intaglio dei dettagli fisionomici che dell'impostazione generale della figura: alla presenza delle pieghe a gola del panneggio sul fianco destro di Maria sarebbe dovuto, infatti, corrispondere il sopraccitato espediente tecnico ed estetico dell'*hancement*, di cui, al contrario, non è possibile individuare neppure un accenno nella resa ieratica dell'effige. Tale situazione dimostra come nell'ambito della diffusione e dell'evoluzione di cifre stilistiche e iconografiche – sovente favorite dalla cospicua circolazione di manufatti suntuari di piccole dimensioni – alcuni elementi nati per legittimare oggettive difficoltà esecutive abbiano precocemente intrapreso itinerari estetici indipendenti dal contesto di ideazione originario.

Restauri

La scultura è stata restaurata nel 1971 da A. Amadio, funzionario dell'allora Soprintendenza di Bari: dalla relazione dell'intervento si apprende che a quell'epoca la scultura fosse tarlata e presentasse "*gravi fenditure*"; inoltre l'esperto fa riferimento all'alterazione dei tratti fisionomici occorsa in epoca moderna, quando gli occhi furono incavati al fine di inserire elementi vitrei, poi asportati. Durante l'operazione si è agito integrando un nuovo basamento, sanando gli spacchi mediante tasselli lignei e sostituendo le cerniere metalliche. L'1 febbraio 2020 presso la chiesa matrice di Candela è stato presentato il restauro virtuale dell'effige, eseguito dal *visual designer* A. Pontolillo, che sulla base delle esigue tracce policrome ancora visibili sul manufatto e delle affinità con un esemplare conservato in una collezione privata di Parma (CARLI 1984, pp. 59-63; PREVITALI 1984, p. 41; IDEM 1991, p. 81 nota 12; LUCCO 1993, pp. 18-19), ne ha idealmente ricostruito l'ipotetico aspetto originario.

Bibliografia specifica

CALÒ MARIANI 1998a, p. 183; EADEM 2004, p. 33; LEONE DE CASTRIS 2018a, p. 119.

Documenti

ICCD, schede nn. 25908-25910, Comune Candela, Provincia Foggia, Regione Puglia, *Antichità e Belle Arti*, armadio 2, busta 112, cartellina 4, chiesa parrocchiale di Santa Maria della Purificazione, 1981, Madonna con Bambino; ACP, *La bellezza ritrovata. Presentazione dell'antica statua della Madonna della Candelora*, 2020.

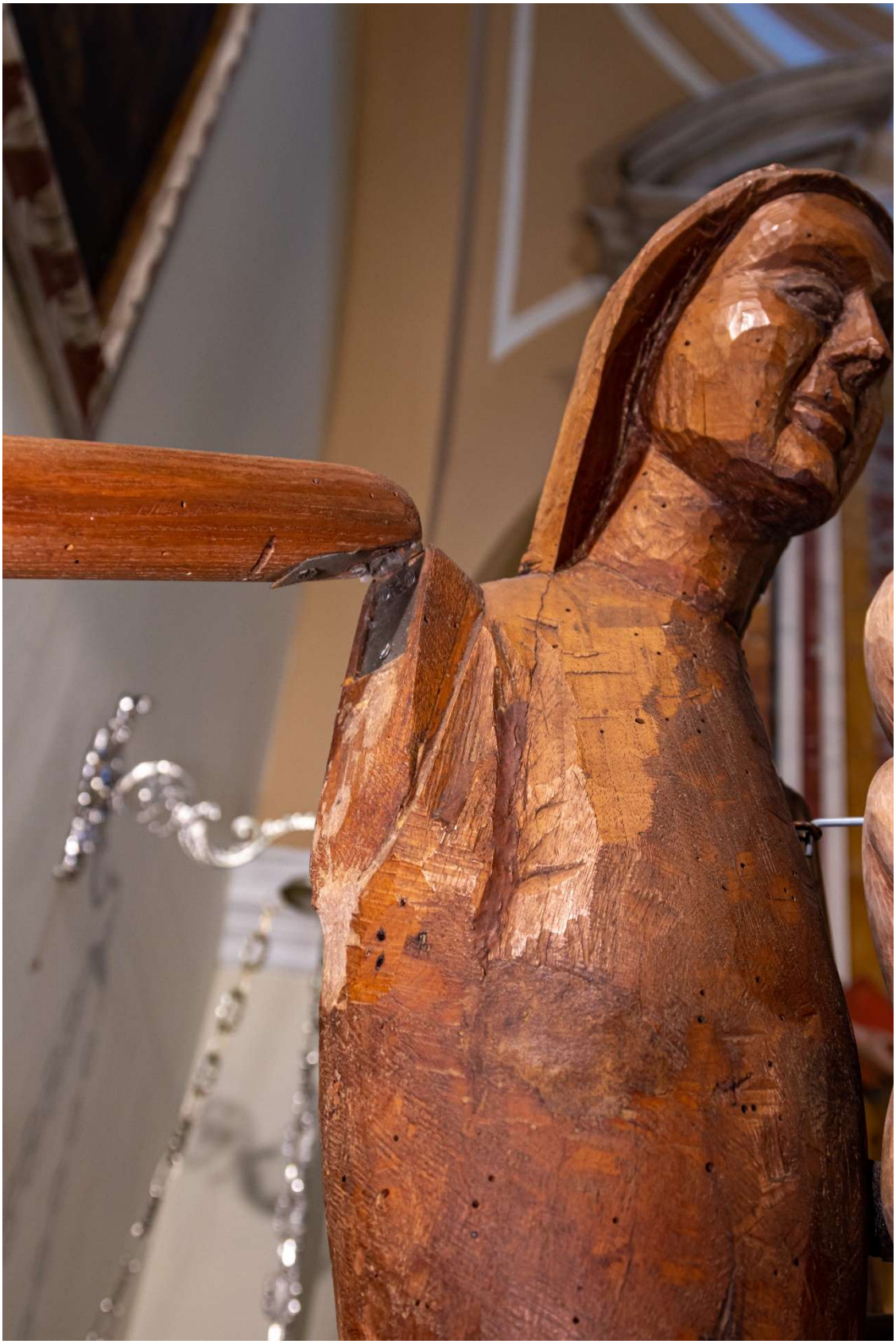
Bibliografia generale

CAUSA 1950b; *Arte in Basilicata* 1981, p. 48; CARLI 1984, pp. 59-63; PREVITALI 1984, p. 41; TROMBETTA 1984, p. 308; VASARI 1986, p. 69; LEONE DE CASTRIS 1986, pp. 155-161, 211 nota 84; *Le tracce del sacro* 1990, pp. 15, 41, 48, 85; PREVITALI 1991, p. 81 nota 12; BERTELLI BUQUICCHIO 1992, p. 186; LUCCO 1993, pp. 18-19; BRACA 1995, pp. 106-113; DI DARIO GUIDA 1999, pp. 83-86; LA SELVA 1999; *Arte in Basilicata* 2001, p. 243; *Madonne lucane* 2001, pp. 22-23; BRACA 2003a, pp. 199-201; IDEM 2003b, pp. 257-258, 264; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 18-20; IDEM 2004l; CATALANO 2004, pp. 350-351; EADEM 2005; LEONE DE CASTRIS 2006, p. 806; RUOTOLO 2006d; D'OVIDIO 2008, p. 45; MIGNOZZI 2012; D'OVIDIO 2013, pp. 169-174, 208-221; MIGNOZZI 2013, pp. 88-145; MARINO 2016, pp. 67-68; D'OVIDIO 2017, p. 85; LEONE DE CASTRIS 2018b, pp. 57-66; D'OVIDIO 2018; IDEM 2019; MIGNOZZI 2022, pp. 100-102.









45. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Cerignola, Cattedrale di San Pietro Apostolo *seu* Duomo Tonti (cappella nel transetto sinistro)
Provenienza: Cerignola, chiesa del Padreterno *seu* Santa Maria delle Grazie, già in Ascoli Satriano, Museo Diocesano
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 111x55x37 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

La Vergine con il Bambino di Cerignola è stata poco indagata dalla critica sia locale e sia scientifica: il primo riferimento al manufatto si rintraccia nel 1998 nella miscellanea "*Capitanata medievale*", curata da M.S. Calò Mariani. Nel suo contributo, la studiosa propone una sommaria descrizione dell'effige, che assegna genericamente "*al Trecento*", ma lamenta la sua mancanza di "*grazia e freschezza*" causata dalle superfetazioni policrome (Calò Mariani 1998a, p. 181). La stessa studiosa nel 2004 torna esaminare brevemente la scultura, che ritiene essere il prototipo di un'ulteriore attestazione mariana presente in Capitanata – ovvero la Madonna con il Bambino di Càlena) – e confronta con i casi molisani delle chiese di San Marco di Agnone e di San Francesco a Isernia (Calò Mariani 2004, p. 37 nota 11). Sulla scorta dell'opinione di M.S. Calò Mariani, nel 2008 B. Coletta analizza puntualmente la Vergine di Càlena e ne ripropone la dipendenza dall'attestazione cerignolana, che data alla prima metà del XIV secolo (Coletta 2008, p. 371). In un ulteriore volume pubblicato nello stesso anno si rintraccia nuovamente il riferimento al caso in esame, che viene ugualmente considerato come il *terminus post quem* per la scultura di Càlena, ma qui datato all'ultimo quarto del XIV secolo; in questa sede l'attenzione si pone anche sulla "*severità ancora gotica della postura*" della statua cerignolana e sulle naturalistiche "*pieghe falcate*" del manto (*Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 86-87).

Nel 2013 il manufatto è stato chiamato in causa da M. Mignozzi all'interno del suo volume incentrato sull'analisi delle "*Madonne in pietra nella Puglia angioina*", relativamente al confronto con la lapidea Vergine 'del Melagrano' esposta nel Palazzo Vescovile-Museo Diocesano di Lucera: lo studioso individua "*lievi somiglianze*" tra le due attestazioni e ritiene il caso di Cerignola trecentesco, di qualche decennio antecedente all'esemplare in pietra, che data alla seconda metà del XIV secolo (Mignozzi 2013, pp. 52-57). A partire dalla metà degli anni Novanta, il Centro Studi e Ricerche 'Torre Alemanna' di Cerignola ha segnalato il cattivo stato di conservazione della scultura, che è stata sottoposta a restauro e trasferita nel Museo Diocesano 'Mons. Felice di Molfetta' di Ascoli Satriano (Disanto 2008, p. 179; Di Palo 2010, p. 235; Disanto 2019).

Storia e analisi del manufatto

La statua lignea ritraente la Vergine con il Bambino in esame proviene dalla chiesa rurale di Santa Maria delle Grazie di Cerignola, anche nota con l'intitolazione al Padreterno. Secondo gli storici locali questo edificio venne costruito nel XIV secolo; prima di essere trasportato nel Museo Diocesano di Ascoli Satriano, il manufatto mariano era venerato nella cappella che si apre sulla destra della struttura, detta 'dell'Incoronatella' (votata al culto dell'Incoronata di Foggia) ed eretta nel 1785 dalla famiglia Battaglino (Antonellis 1964, pp. 162-163; *La chiesetta campestre* 1978; Antonellis 1983, pp. 197-210; Conte 1989, p. 71; Stuppiello 1999; Antonellis 1999; *La chiesetta del Padreterno* 2012); non è nota, invece, la collocazione dell'opera precedente alla fine del XVIII secolo. Dopo l'allontanamento da questo luogo di culto, come anticipato, all'inizio del terzo millennio il simulacro è stato restaurato e conseguentemente esposto presso il contenitore museale ascolano, ove è rimasto fino al 2020, quando è tornato a Cerignola: la sua attuale collocazione, tuttavia non coincide con l'edificio di provenienza, dal momento che oggi il gruppo ligneo è ammirabile

all'interno della Cattedrale cittadina, al di sotto di un ciborio in marmo progettato dall'architetto T. Massarelli e realizzato dalla Ditta Marmi di G. Luigi.

La Vergine è assisa su un trono non particolarmente sviluppato in altezza e quasi completamente obliterato dalle pesanti e abbondanti stoffe dei suoi abiti. Il suo capo, in origine, doveva essere coronato: del monile attualmente è rimasta solamente la base dai contorni consunti e frastagliati. Sulla testa è poggiato il velo che incornicia il volto e costituisce, insieme al manto, un unico capo abbigliamentario, tutto campito in blu. Il viso della Madre di Dio è di forma ovale e ben proporzionato nelle dimensioni e nelle volumetrie. La fronte è liscia e bassa, le arcate sopraccigliari ben definite e dal taglio semicircolare. Degli occhi sono stati scolpiti i bulbi di forma allungata e le palpebre superiori e inferiori. La canna nasale è corposa e geometrizzata e dalle narici si dipartono profondi solchi che simulano le rughe. Le labbra sono piccole e serrate; quello inferiore è più carnoso rispetto al superiore. La Vergine indossa una lunga tunica rubea. Lo scollo dell'abito è decorato da due sottili linee parallele dipinte in bruno. La veste cade sovrabbondante al di sotto del seno, trattenuta da una cintura dipinta; sul ventre (lievemente rigonfio), invece, il tessuto è caratterizzato da panneggi verticali, lineari e paralleli tra loro. Questo indumento è parzialmente celato dal manto, i cui lembi superiori sono fissati al centro del petto. La stoffa di questo secondo capo d'abbigliamento avvolge completamente gli avambracci, per poi ricongiungersi all'altezza del bacino e ricadere verso il basso, formando profonde pieghe a gola nella porzione che si apre tra i due arti inferiori, leggermente divaricati. I medesimi drappeggi a 'V' si riscontrano osservando l'effige lateralmente. Con il braccio destro Maria sorregge un piccolo pomo sferico, mentre il Bambino si dispone sul suo ginocchio sinistro, in una posa precaria a metà strada tra l'assiso e lo stante.

Il piccolo Redentore è ritratto come un 'adulto in miniatura' mentre impartisce il *gestus benedicendi* con la mano destra, parzialmente mutila, e sorregge un codice aperto con la sinistra. I suoi tratti fisionomici ricalcano pedissequamente quelli materni; la capigliatura, invece, appare ricciuta e raccolta dietro le orecchie, particolarmente in evidenza. Egli indossa solamente una lunga tunica di colore rosso, anch'essa più stretta in vita. Le maniche terminano con un orlo molto stretto, campito in blu, che cinge i polsi. Le sue gambe sono completamente divaricate, tanto da far aprire 'a sipario' anche i due lembi della tunica quasi all'altezza del pube. Gli arti inferiori si ricongiungono all'altezza dei piedi, entrambi poggiati sul ginocchio materno. Sulla parte tergale la scultura è integra, a eccezione della porzione cava del trono.

Iconograficamente questa scultura rientra nell'alveo della tipologia della *Sedes Sapientiae*, nella sua evoluzione dettata dal lieve *hanchement* individuabile nella postura di Maria, nonché dal cambiamento della posizione del Bambino (non più rigidamente e frontalmente assiso su entrambe le gambe materne, ma spostato sulla sinistra). Tale dislocamento era stato sperimentato nell'ambito delle innovazioni apportate dal maggior naturalismo dell'arte gotica ed era utile a veicolare un rapporto parentale tra Madre e Figlio maggiormente intimo e quotidiano; una relazione che i fedeli – soprattutto le donne – avrebbero potuto facilmente comprendere e in cui si sarebbero, dunque, agilmente immedesimati.

Come anticipato, la scultura in esame è stata indagata, poco più di un decennio fa, in virtù del suo configurarsi idealmente come uno dei plurimi modelli di riferimento per la cosiddetta Madonna 'del Melograno' di Lucera (Mignozzi 2013, p. 52). Se la disposizione dei due lembi del manto, che si sovrappongono all'altezza del basso ventre (fino a non poter più distinguere la fine del primo e l'inizio del secondo), sembra essere una peculiarità diffusa a partire dai primi decenni del XIV secolo, le "*leziose e ridondanti*" pieghe che assume il tessuto consentono di apparentare questo esemplare a numerosi casi di produzione centro-italica, abruzzese e molisana. Le opere a cui si fa riferimento sono accomunate, oltre che dal soggetto iconografico, anche da una consimile

impaginazione delle figure (con il Bambino rappresentato in molteplici pose alquanto precarie, ora semi-assiso e con le gambe divaricate, ora stante e/o rampante), nonché da specifici rapporti "*tra volume e superficie* [ossia] *tra forma e colore*" (TOMEI 2012b, p. 3). Per quanto concerne l'Abruzzo, tale novero di sculture – in verità alquanto eterogeneo – viene assegnato alla produzione di un unico *magister*, noto come 'Maestro della Madonna di Spoleto' e comprende, oltre al caso eponimo, anche quelli delle chiese di Santa Maria della Vittoria di Scurcola Marsicana e di San Silvestro e di Santa Maria *ad Chryptas* de L'Aquila (TOMEI 2012b). A tali attestazioni indicativamente datate intorno all'ultimo quarto del Duecento, che parlano un linguaggio a tratti schiettamente francesizzante e a tratti proprio della "*congiuntura proto trecentesca senese-orvietana*", si potrebbe aggiungere il caso della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pugliano di Ercolano, con una cronologia avanzata di qualche decennio rispetto ai simulacri abruzzesi, in virtù del panneggio segnato "*da pieghe ben più volumentriche*" (MARIANI 1927; IDEM 1930; CARLI 1941a; TROMBETTA 1984, p. 312; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 168-171; PREVITALI 1991, pp. 27 nota 8, 30 nota 25, 43-44, 76-80, 82 note 21-23; CARLI 1998; IDEM 1998-2000; ALBERTINI 2003, pp. 519-520; TOMEI 2010; ABRACE 2010f; EADEM 2010g; PAONE 2011; ABRACE 2011f; EADEM 2011g; TOMEI 2011a; CARLETTINI 2011; TOMEI 2012b, pp. 8, 11; SONNINO 2012, pp. 27-29; D'OVIDIO 2013, pp. 213-221; IDEM 2018, pp. 124-128).

Le opere molisane – anch'esse primo-trecentesche – che potrebbero essere d'ausilio nell'ambito di questa serie di confronti sono quelle delle chiese di San Francesco a Isernia, di San Marco ad Agnone, del Santuario di Santa Maria del Canneto di Roccavivara, quella proveniente dalla Badia di Casalpiano e custodita nella chiesa parrocchiale di Morrone al Sannio e le due sculture delle chiese di Santa Maria Assunta di Casalciprano e di Santa Maria delle Grazie di Campochiaro: si precisa che, sebbene queste attestazioni non palesino, come l'esemplare cerignolano, neppure il minimo accenno di *hanchement*, il raffronto sussiste sulla base della resa 'volumetrica' dei panneggi e, soprattutto, della fisionomia tornita del volto del Bambino e della sua posizione a gambe divaricate (PACE 1980b, pp. 123-126; MORTARI 1982; TROMBETTA 1984, pp. 299-328; MORTARI 1984; CATALANO 2004; LEONE DE CASTRIS 2004b, pp. 20-22; CATALANO 2005; MARINO 2016).

In virtù del fatto che tutte le opere chiamate in causa si configurino come gli esiti delle sperimentazioni di maestranze attive localmente nei territori sopraccitati e abili, a seconda delle personali sensibilità e capacità esecutive, nel trasferire all'interno di queste attestazioni alcuni dei principali stilemi della corrente gotica francese e francesizzante, si ritiene di poter assegnare la scultura cerignolana a una maestranza locale, operante in Capitanata nel secondo quarto del XIV secolo.

Restauri

Come anticipato, la scultura è stata sottoposta a un intervento di restauro eseguito a opera degli esperti dell'allora Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Puglia, intorno primissimi anni Duemila: pur non possedendo la relazione tecnica, è possibile ricavare informazioni utili circa il passato stato di conservazione del manufatto, grazie a documenti fotografici conservati presso la Fototeca della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bari: innanzitutto da alcune immagini risalenti all'inizio degli anni Novanta si nota come l'esemplare fosse completamente ridipinto. Il manto virgineo, difatti, si presentava di un colore azzurro chiaro steso senza sfumature, mentre la tunica del Bambino era stata completamente imbiancata: addirittura, anche i suoi piedi erano stati ricoperti di questa stesura albina. In seguito alle operazioni restaurative è stata riportata alla luce la pigmentazione originaria della scultura e, soprattutto, sono tornate parzialmente visibili le decorazioni floreali che adornano il manto virgineo. In seguito alla rimozione dello strato di bianco, è stata riscontrata l'esistenza di perni che bloccavano gli avambracci del piccolo Redentore, così come il polso destro della Vergine. Per quanto riguarda gli incarnati, sono state eliminate le sovradipinture di epoca moderna, ma non

è stato possibile salvare la pellicola pittorica originaria, tant'è che allo stato attuale entrambi i volti dei personaggi esibiscono direttamente il supporto ligneo intagliato.

Bibliografia specifica

La chiesetta campestre 1978; Calò Mariani 1998a, p. 181; Stuppiello 1999; Calò Mariani 2004, p. 37 nota 11; Catalano 2004; Eadem 2005; Coletta 2008, p. 371; *Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 86-87; Disanto 2008, p. 179; Di Palo 2010, p. 235; Mignozzi 2013, pp. 52-57; Disanto 2019.

Bibliografia generale

Mariani 1927; Idem 1930; Carli 1941a; *La chiesetta campestre* 1978; Antonellis 1964, pp. 162-163; Pace 1980b, pp. 123-126; Mortari 1983; Antonellis 1983, pp. 197-210; Trombetta 1984, pp. 299-328; Mortari 1984; *Custode dell'immagine* 1987, pp. 168-171; Conte 1989; Previtali 1991, pp. 27 nota 8, 30 nota 25, 43-44, 76-80, 82 note 21-23; Carli 1998; Idem 1998-2000; Antonellis 1999; Stuppiello 1999; Albertini 2003, pp. 519-520; Catalano 2004; Leone de Castris 2004b, pp. 20-22; Catalano 2005; Tomei 2010; Abrace 2010f; Eadem 2010g; Paone 2011; Abrace 2011f; Eadem 2011g; Tomei 2011a; Carlettini 2011; *La chiesetta del Padreterno* 2012; Tomei 2012b; Sonnino 2012, pp. 27-29; D'Ovidio 2013, pp. 213-221; Marino 2016; D'Ovidio 2018, pp. 124-128.









46. Madonna con Bambino in trono

Collocazione: Lucera, chiesa di San Matteo Apostolo ed Evangelista al Carmine (cappella laterale sinistra prossima al presbiterio)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: secondo quarto del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore meridionale
Dimensioni: 118x34x32 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00174897, redatta da S. Di Sciascio nel 1991; revisione a cura di M.V. D'Alesio nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione di questa scultura ricorre nel volume di G.B. D'Amelj sulla "*Storia della città di Lucera*", edito nel 1861: l'autore la annovera, insieme alle altre mariane lucerine, in quanto tutte ispirate dalla Vergine 'Patrona' (D'Amelj 1861, p. 228 nota 2; Di Sabato 1971, p. 405; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Eadem 2004, p. 40; Eadem 2008, pp. 82-83; Eadem 2012, p. 41). Nel 1971 V. Di Sabato menziona nuovamente queste attestazioni, ricordando che quella in esame in passato abbia subito "*alterazioni*" per adattarla ai cambiamenti del "*gusto dei fedeli che la volevano sempre più bella*"; inoltre lo studioso la ritiene coeva alla Madonna di Siponto (Di Sabato 1971, pp. 405, 503). Nel 2008 M.S. Calò Mariani, nella brevissima descrizione che fa dell'immagine, la definisce "*statua-manichino*", mettendone in risalto "*le membra snodate*" (*La chiesa del Carmine* 2007, p. 45; Calò Mariani 2008, p. 83).

Storia e analisi del manufatto

La Vergine con il Bambino della chiesa di San Matteo al Carmine di Lucera è una scultura che ha subito, nel corso dell'epoca moderna, numerose alterazioni. L'effige mariana, assisa sul trono dipinto in verde, è connotata da un aspetto longilineo, ma ingabbiato in una posa frontale e ieratica. Il volto ovalizzato è molto più ampio nella zona dell'ampia fronte liscia e spaziosa, mentre si restringe in prossimità del mento. Allo stato attuale la testa è coperta da un velo in tessuto. I solchi degli archi sopraccigliari incisi non corrispondono a quelli più piccoli tracciati con una sottile linea dipinta in nero. I piccoli occhi, inclinati verso il basso, sono notevolmente distanziati rispetto alla corta canna nasale. Il prolabio è pronunciato, le labbra sottili e serrate. La testa della Vergine è impostata al di sopra di un alto collo longilineo; le sue spalle sono squadrate, così come lo scollo della tunica rubea. All'altezza della vita il corpo si restringe notevolmente, per poi tornare ad ampliarsi nella zona corrispondente al ventre: qui l'abito è solcato da profonde incisioni verticali e parallele tra loro, relative al panneggio. La tunica viene coperta dal manto blu scuro, mutilo della parte superiore: i suoi lembi si adagiano sulle ginocchia formando ampie pieghe a gola. In questa zona il supporto ligneo è stato abraso: con molta probabilità in origine la scultura ritraente il Bambino doveva essere poggiata proprio in questo punto, da cui è stata asportata, ipoteticamente nel momento in cui l'effige è stata trasformata in un manichino al fine di essere 'vestita'. Il tessuto si aggroviglia in basso con un drappeggio frastagliato, da cui emergono le punte dei calzari. Gli arti superiori attualmente mobili sono bloccati a novanta gradi per mezzo di nastri e stoffe che ne impediscono la caduta gravitazionale. Gli avambracci e le articolazioni delle mani sono scolpiti in due blocchi distinti, poi assemblati.

Allo stato attuale il Bambino è mutilo della parte inferiore del corpo, ove è presente l'inserzione di un perno ferreo, di probabile raccordo con la scultura materna. Similmente, anche la mano sinistra di Maria è attraversata nel centro da una punta metallica. Le articolazioni delle braccia, invece, sono connesse tra loro mediante cerniere lignee.

È arduo, allo stato attuale, individuare oggetti apparentabili a questa scultura, in virtù delle numerose modificazioni che ha subito nei secoli dell'epoca moderna e che ne hanno compromesso

irrimediabilmente l'aspetto originario. Alcuni dettagli, tuttavia, permettono quantomeno di formulare ipotetici confronti con alcune Madonne in trono lucane, quali quelle delle chiese della Madonna del Belvedere di Oppido Lucano, di Santa Lucia di Anzi e di Santa Maria delle Grazie di Brienza – esemplari databili al secondo quarto del XIV secolo: le prossimità riguardano soprattutto la conformazione allungata del collo, i lineamenti fisionomici (soprattutto quelli del Bambino, meno compromessi dalle operazioni di vestizione che hanno riguardato maggiormente la Vergine) e la resa della capigliatura del piccolo Redentore, contraddistinta da ciocche ondulate che si arrestano all'altezza delle orecchie. Alla luce di tali labili somiglianze, si è propensi a circoscrivere al medesimo arco cronologico anche la scultura lucerina in esame (GRELLE 1981, p. 48; CAPPETTA 1999a; EADEM 1999b; FRANCIONE, GIGANTE 1999; GRELLE, IUSCO 2001, pp. 48, 242; *Madonne lucane* 2001, pp. 18-19, 28-29; LEONE DE CASTRIS 2004m; IDEM 2004n; IDEM 2004o).

Tradizioni e folklore

La Madonna della Libera di Lucera è venerata a Lucera, così come in altre località di Abruzzo e Molise, nella data del 21 novembre.

Restauri

La scultura è stata restaurata intorno alla metà del XX secolo da P. Banella, il quale, chiamato dalla Soprintendenza ai Monumenti Nazionali, ha ripristinato l'aspetto originario del volto mariano e l'ha liberata dalla "*veste serica*" (DI SABATO 1971, pp. 405, 503, 570).

Bibliografia specifica

D'AMELJ 1861, p. 228 nota 2; DI SABATO 1971, pp. 405, 503, 570; LEONE DE CASTRIS 1986, p. 162; CALÒ MARIANI 1998a, pp. 180-181; EADEM 2003, p. 30; EADEM 2004, p. 40; *La chiesa del Carmine* 2007, p. 45; CALÒ MARIANI 2008, pp. 82-83; EADEM 2012, p. 41.

Bibliografia generale

GRELLE 1981, p. 48; CAPPETTA 1999a; EADEM 1999b; FRANCIONE, GIGANTE 1999; GRELLE, IUSCO 2001, pp. 48, 242; *Madonne lucane* 2001, pp. 18-19, 28-29; LEONE DE CASTRIS 2004m; IDEM 2004n; IDEM 2004o.

Mostre

L'Arte racconta la Fede. La Civitas Sanctae Mariae. *Le Madonne angioine*, Lucera, Museo Diocesano del Palazzo Vescovile, 13-16 agosto 2012.


Madonna della Libera









47. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Lucera, chiesa di San Giovanni Battista (seconda cappella sulla destra)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: seconda metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 120x60x40 cm (axlxs)
Materiale: legno intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA I 16 00174753, redatta da A. Melpignano nel 1994; revisione a cura di A. Bucci Morichi nel 1998; aggiornamento a cura di M. Perchiazzi nel 2006

Storia degli studi

La scultura lignea cosiddetta della Madonna 'della Misericordia', che si venera nella chiesa di San Giovanni Battista di Lucera, è menzionata per la prima volta nel volume di G.B. D'Amelj sulla "*Storia della città di Lucera*", edito nel 1861, e figura nel gruppo di simulacri mariani ispirati dalla Vergine 'Patrona'. Relativamente a questa effige l'autore sostiene che è stata "*non ha guari rifatta*"; informazione confermata anche da G. Gifuni che ricorda come sia stata "*rifatta, cioè svisata*" nell'Ottocento. Per quanto concerne le pubblicazioni novecentesche e quelle date alle stampe negli anni Duemila, l'esemplare viene costantemente menzionato come dipendente dal sopraccitato "*prototipo nobile*" (D'Amelj 1861, p. 228 nota 2; Gifuni 1937, p. 66 nota 1; Di Sabato 1971, pp. 398 nota 26, 405, 570; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Eadem 2004, p. 40; Eadem 2008, pp. 82-83; Eadem 2012, p. 41).

Storia e analisi del manufatto

Il simulacro conservato e venerato nella chiesa di San Giovanni Battista di Lucera raffigura la Vergine assisa in trono con il Bambino irto sulla sua gamba sinistra. L'impostazione dell'opera è solida e compatta. Maria indossa sul proprio capo un corto velo in una tonalità scialbata di ocra chiaro, che nasconde parzialmente la sua capigliatura bionda e ricciuta. I lineamenti del viso sono torniti, eccezion fatta per le arcate sopraccigliari, eseguite con rigidi incavi semicircolari, che si connettono con la canna nasale corta e stretta. La forma allungata degli occhi è accentuata dal contorno nero che la profila; le gote, invece, sono evidenziate da una tenute campitura rosea sfumata. La bocca è piccola e contratta in un abbozzo di sorriso. La Vergine rivolge il proprio sguardo verso un punto in lontananza. Il collo poderoso è solcato da alcune incisioni che descrivono la tensione di muscoli e tendini. Maria indossa una lunga tunica di colore rosso, decorata nella parte superiore dallo scollo, dipinto con una colorazione avorio: quest'ultimo è ulteriormente ornato da un elemento centrale di forma circolare, composto da un medaglione dipinto in blu e da piccoli elementi, ugualmente tondeggianti e campiti in giallo, che lo attorniano. Si tratta di una decorazione che simula la preziosità del corredo suntuario. La parte superiore del busto non è levigata, a differenza del resto del blocco ligneo, pertanto si potrebbe ipotizzare che la scultura abbia subito alcune modificazioni (forse connesse con le pratiche di vestizione). La tunica è bloccata in vita mediante un alta cintura ornata con motivi geometrici e dipinta in una scura tonalità di blu. La presenza di questo elemento, tuttavia, non determina come di consueto l'insorgenza di panneggi in corrispondenza della zona addominale. L'orlo delle maniche, invece, è delimitato da una banda in ocra ulteriormente impreziosita da una perlinatura scura. All'altezza del ventre rigonfio è dipinta la linea semi-circolare che delimita la porzione pertinente alla tunica e quella riferita al manto; la distinzione è ulteriormente rimarcata dal passaggio cromatico dalla netta campitura in rosso a quella in ocra. All'altezza delle ginocchia la stoffa si ripiega con solchi a gola, che permettono di scorgere appena le anatomie sottostanti. Tra l'accumulo del tessuto che ricade pesante verso il basso si scorgono le punte rubee dei calzari.

Maria è raffigurata nell'atto di benedire con la mano destra protesa verso l'esterno. Sul suo ginocchio sinistro, invece, si erge stante il Bambino, ugualmente benedicente. Questi è connotato da anatomie possenti e tornite e, essendo completamente nudo, viene solitamente ricoperto da un drappo in tessuto; nella sua mano sinistra sorregge un elemento globulare.

In virtù delle peculiarità iconografiche e stilistiche emerse dall'analisi di questa scultura, si ritiene di poterla datare alla seconda metà del XIV secolo: la connotazione squadrata del volto mariano, così come la conformazione tozza del collo e l'impostazione massiccia della figura, bloccata e vigorosa nelle sue masse volumetriche compatte, rimandano al clima culturale lucerino della seconda metà del Trecento. In questo momento proprio nell'ambito della plastica tridimensionale, erano tornati in auge stilemi della precedente tradizione antelamica, rimontanti a quasi due secoli prima e testimoniati *in loco* anche da altre sculture, tra cui la lapidea Madonna 'del Melograno', esposta nel Museo Diocesano cittadino. Oltre che al rimando agli stilemi propri della statuaria di Benedetto Antelami (si pensi, tra tutte, all'effige che campeggia nella lunetta del portale settentrionale del Battistero di Parma, scolpita negli ultimi anni del XII secolo), è probabile che l'anonimo *magister* autore di questo manufatto sia stato influenzato anche dalla diffusione dei modi propri del senese Tino di Camaino, attivo a Napoli tra il 1323/1324 e il 1337: la presenza di questo artista nel Meridione italico ha determinato il riverberarsi delle peculiarità proprie del suo *modus sculpendi* tra le maestranze locali, che le hanno rivisitate (e alterate) sulla base del proprio gusto estetico, nonché delle personali abilità tecniche. Un'ulteriore conferma della datazione di questo caso all'avanzato Trecento, è costituita dalla nudità del Bambino (oggi celata dall'adduzione di una tunica ricamata). Nonostante tra i due personaggi non intercorra alcun rapporto di tipo affettivo (dal momento che i loro sguardi non si incrociano), la scelta di raffigurare il piccolo Redentore completamente nudo, in perfetto equilibrio sulla gamba sinistra di sua Madre, è un elemento che trasferisce la rappresentazione in esame dal piano spirituale a quello intimo e quotidiano (Carli 1934; Morisani 1945; Aceto 1988-1989; Idem 1995; Idem 2000; Idem 2001b; Idem 2002; Bandelli 2007; *Sculture lignee da Tino* 2010; Glass 2011; Aceto 2011; Mignozzi 2013, *passim*, si veda soprattutto pp. 49-57; Idem 2022).

Tradizioni e folklore

La comunità lucerina, soprattutto quella della chiesa di San Giovanni Battista, celebra la Madonna della Misericordia nell'ultima domenica del mese di maggio, con una serie liturgie e di processioni durante le quali la scultura viene condotta per le vie del paese.

Bibliografia specifica

D'Amelj 1861, p. 228 nota 2; Gifuni 1937, p. 66 nota 1; Di Sabato 1971, p. 398 nota 26, 570; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Eadem 2004, p. 40; Eadem 2008, pp. 82-83; Eadem 2012, p. 41.

Bibliografia generale

Carli 1934; Morisani 1945; Aceto 1988-1989; Idem 1995; Idem 2000; Idem 2001b; Idem 2002; Bandelli 2007; *Sculture lignee da Tino* 2010; Glass 2011; Aceto 2011; Mignozzi 2013, *passim*, si veda soprattutto pp. 49-57; Idem 2022.

Mostre

L'Arte racconta la Fede. La Civitas Sanctae Mariae. *Le Madonne angioine*, Lucera, Museo Diocesano del Palazzo Vescovile, 13-16 agosto 2012.





48. Madonna con Bambino in trono
Collocazione: Peschici, chiesa matrice di Sant'Elia (cappella laterale sinistra)
Provenienza: Calena, chiesa di Santa Maria
Datazione: prima metà del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore
Dimensioni: 103x35x31 cm (axlxs)
Materiale: legno di pioppo intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA P 16 00037492, redatta da R. Mavelli nel 1998; revisione a cura di A. Bucci Morichi nel 1998; aggiornamento a cura di M. Sforza nel 2006

Storia degli studi

La prima menzione della scultura mariana si rintraccia in un'opera a firma di S. Prencipe, edita nel 1952 e dedicata a "*L'Abbazia benedettina di Monte Sacro nel Gargano*": nel volume si ripercorrono le vicende storiche della badia di Calena, in origine pertinente a quella tremitese e, in seguito alla soppressione della 'casa madre' nel 1780, entrata in possesso della famiglia Martucci di Peschici; quest'ultima "*la mantiene ancora in piedi*" e si prende cura della "*piccola statua lignea*" ivi custodita (PRENCIPE 1952, p. 33). Si specifica che questo autore ricava le proprie informazioni da un testo precedente, pubblicato da M. De Grazia nel 1913, in cui non si fa riferimento a una scultura, bensì a "*un quadro di pannello greco-bizantino*" (DE GRAZIA 1913, p. 78; LECCISOTTI 1938, p. 20, invece, annovera solamente la "*Madonna*" senza alludere a una sua rappresentazione figurativa). Quest'opera torna a essere menzionata nel 2003 in una nota del contributo pubblicato in quell'anno da M.S. Calò Mariani: la studiosa cita la scultura attribuendola alla committenza "*o a un ascendente*" cistercense (similmente a quanto suppone sia accaduto per l'ulteriore scultura mariana dell'abbazia delle Tremiti; CALÒ MARIANI 2003, p. 30 nota 124). Nell'anno successivo la stessa autrice prende nuovamente in esame il manufatto, questa volta proponendone una prima descrizione, da cui emerge una sua dipendenza dalla statua lignea oggi nel Duomo Tonti di Cerignola e affinità con quelle molisane delle chiese di San Marco di Agnone e di San Francesco a Isernia (CALÒ MARIANI 2004, p. 37 nota 11; EADEM 2019a, p. 112).

Al 2008 risale il lavoro principale indagante questa scultura, a firma di B. Coletta, che si è occupata anche del suo restauro. Dopo aver descritto il manufatto e aver fornito indicazioni sulle superfetazioni addottegli in epoca moderna, l'autrice tenta di fornire un suo inquadramento cronologico maggiormente circoscritto, riprendendo il confronto già avanzato in precedenza da M.S. Calò Mariani ed estendendolo anche ai casi lucani delle Madonne di Spinoso, di Armento e di Anzi. In virtù di tali parallelismi, la studiosa giunge a proporre una datazione del simulacro di Calena all'ultimo terzo del XV secolo. Successivamente l'indagine prosegue con l'analisi dello stato di conservazione della scultura, della sua policromia, della tecnica di esecuzione e con l'individuazione della specie legnosa adoperata e, in ultimo, con la descrizione del sopraccitato intervento di restauro, diretto da F. Vona (COLETTA 2008; *Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 82-103). Nello stesso anno L. Lopriore si sofferma sull'aspetto cultuale relativo a questa effige (LOPRIORE 2008).

Qualche anno più tardi, precisamente nel 2013, M. Mignozzi prende in esame la scultura mariana cerignolana e ribadisce come da questa abbia tratto ispirazione il manufatto in esame; ricordando la posizione di B. Coletta, tuttavia, egli propende per un'anticipazione della cronologia alla prima metà del XV secolo, in virtù di affinità rintracciabili anche con la lapidea Madonna del Melograno del Museo Diocesano di Lucera (MIGNOZZI 2013, p. 65 nota 6).

Storia e analisi del manufatto

La statua, attualmente custodita presso la chiesa matrice di Sant'Elia di Peschici, proviene dalla chiesa badiale di Santa Maria di Calena, annoverata tra i possedimenti di quella benedettina tremitese a partire dal 1023, poiché donata dal vescovo Stefano di Siponto all'abate Roccio del

cenobio isolano. Sin dalla sua realizzazione, questo manufatto ha continuato a essere venerato presso il luogo di culto di Calena, fino a quando non vi è stato allontanato, intorno agli anni Novanta del XX secolo, in virtù del pessimo stato di conservazione della fabbrica (De Grazia 1913, p. 78; Vocino 1914, pp. 115-117; Leccisotti 1938, p. 20; Prencipe 1952; Petrucci 1968, pp. 19-20; Pepe 1981; Martucci 1981; Biagi 1981; Rauzino 1999; *Salviamo Kàlena* 2003; Belli D'Elia 2003, pp. 256-257; D'Amato 2008; Rauzino 2008).

La scultura ritrae una Vergine con Bambino assisa in trono. L'impostazione della figura mariana è perfettamente frontale: Maria indossa un lungo manto che le copre il capo, le cade sulle spalle e, accarezzandole rigidamente il braccio destro, si ripiega sulle ginocchia, incrociandosi con il lembo sinistro. In origine, al di sopra di questo capo abbigliamentario era collocata una corona, come dimostra un'incisione circolare che profila la calotta cranica. L'aspetto dell'effige è massiccio e tornito. Il volto della Madre di Dio è tondeggiante; i grandi occhi che fissano un punto indefinito in lontananza, sono disposti in maniera ravvicinata rispetto all'ingombrante canna nasale. Le labbra, invece, sono sottili, serrate e disegnate mediante una piccola parentesi rivolta verso il basso. Il collo è tozzo e accentua ancora di più le vigorose anatomie della scultura. La *Theotókos* è abbigliata con una lunga tunica cerulea, perlinata in rosso sullo scollo e bloccata in vita da una cintura, ugualmente rubea; la presenza di questo elemento genera panneggi lineari, che si aprono a ventaglio nella zona del ventre. Il suo braccio destro è proteso in avanti; con molta probabilità in origine costei doveva trattenere qualcosa nella mano, forse un fiore o uno scettro. Il manto completamente indorato e foderato in rosso forma rigide pieghe a gola ricadendo sulle ginocchia divaricate; la stoffa si addensa in basso, scoprendo i calzari rubei. In questa tonalità è dipinto anche l'orlo inferiore del manto.

Sul ginocchio sinistro della Madre di Dio è poggiato un piccolo cuscino orizzontale, decorato con una nappa (in origine ve n'erano quattro, disposte ai rispettivi angoli). Un perno ferreo è conficcato nel centro del piatto guanciale e sorregge la scultura del Bambino, di grandi dimensioni e completamente nuda, che oggi sembra 'fluttuare', ma che in origine doveva essere ancorata maggiormente alla figura di Maria. I tratti fisionomici del piccolo Gesù replicano quelli torniti materni (in origine anche il suo capo era coronato); Costui è rappresentato benedicente e il suo corpo è descritto in maniera naturalistica, tanto da riuscire a percepire la morbidezza delle carni, soprattutto nella zona delle cosce. Il corpo nudo del Bambino è impreziosito solamente dagli elementi della collana e dei braccialetti in corallo dipinti in rosso e alludenti alla futura Passione. Mentre la scultura del Bambino è scolpita a tutto tondo, quella mariana è cava nella parte tergale.

Eccezion fatta per la scultura di Anzi, cronologicamente tarda, si ritengono validi i confronti proposti dalla critica per questo simulacro: come anticipato, questi chiamano in causa le sculture lucane di Spinoso e di Armento, quelle molisane di Isernia e di Agnone e, soprattutto, quella lignea cerignolana e quella lapidea lucerina (la prima databile tra il quarto e il sesto decennio del XIV secolo e la seconda ascritta alla seconda metà dello stesso secolo). L'anonimo *magister* esecutore ha in parte ripreso dal caso proveniente dalla chiesa del Padreterno di Cerignola l'impostazione della figura (non replicandone l'*hanchement*, forse a causa della conformazione del blocco ligneo scelto come supporto), nonché alcune peculiarità relative ai tratti fisionomici al dato abbigliamentario; dalla scultura in pietra di Lucera, invece, ha recuperato *in primis* la figura del Bambino (sia per la sua nudità, che per la sua 'carnosità') e, secondariamente, la resa dei panneggi 'a ventaglio' nella zona del ventre. In virtù di tali peculiarità si propende per assegnare quest'opera a una maestranza locale attiva nella prima metà del XV secolo, ma a cui era nota la produzione a soggetto mariano risalente al secolo immediatamente precedente.

Tradizioni e folklore

La scultura della Madonna di Calena, anche nota come Madonna delle Grazie si venera annualmente nella data dell'8 settembre: in passato, per l'occasione, gli abitanti di Peschici compivano un pellegrinaggio verso l'abbazia oggi diruta, ove il simulacro è stato venerato fino alla fine del secondo millennio (De Grazia 1913, p. 78; Leccisotti 1938, p. 20; Prencipe 1952, p. 33; Campanile 2000, pp. 65-66; Tripputi Malagrinò 2003; Pupillo 2003; Lopriore 2008, p. 261).

Restauri

Dal restauro effettuato nel 2008 presso l'allora Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico delle province di Bari e Foggia dalla laureanda in Scienza e Tecnologia per la diagnostica e la conservazione dei Beni Culturali B. Coletta, si apprende che la scultura mariana è stata intagliata in un unico blocco, eccezion fatta per le braccia, incastrate al busto mediante la tecnica del 'tenone' e della 'mortasa'. Similmente, anche la scultura del Bambino è stata ricavata partendo da un unico supporto, a cui è stato annesso solamente il braccio sinistro scolpito separatamente. Gli occhi delle due figure sono in vetro: la loro integrazione in epoca moderna ha comportato la resecazione dei bulbi oculari e la ricostruzione delle palpebre in stucco. Relativamente alla policromia, dai saggi effettuati si è appurato che in origine la bicromia della tunica fosse invertita (Coletta 2008; *Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 82-103).

Bibliografia specifica

De Grazia 1913, p. 78; Leccisotti 1938, p. 20; Prencipe 1952, p. 33; Campanile 2000, pp. 65-66; Calò Mariani 2003, p. 30 nota 124; Eadem 2004, p. 37 nota 11; Lopriore 2008; Coletta 2008; *Sculture lignee e dipinti* 2008, pp. 82-103; Mignozzi 2013, p. 65 nota 6; Calò Mariani 2019a, p. 112.

Bibliografia generale

De Grazia 1913, p. 78; Vocino 1914, pp. 115-117; Leccisotti 1938, p. 20; Prencipe 1952; Petrucci 1968, pp. 19-20; Pepe 1981; Martucci 1981; Biagi 1981; Rauzino 1999; *Salviamo Kàlena* 2003; Tripputi Malagrinò 2003; Pupillo 2003; Belli D'Elia 2003, pp. 256-257; D'Amato 2008; Rauzino 2008.









49. Madonna con il Bambino in trono
Collocazione: Lucera, chiesa di San Leonardo (altare maggiore) – collocazione temporanea
Provenienza: Lucera, chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo
Datazione: secondo quarto del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale (in linea con la corrente culturale adriatica proto-rinascimentale)
Materiale: legno intagliato e dipinto

Storia degli studi

La scultura della cosiddetta Madonna 'della Vittoria' della chiesa di San Giacomo di Lucera (da non confondersi con l'altra statua della 'Patrona', anch'essa denominata con il simile appellativo), si rintraccia nell'opera di S. Montorio pubblicata nel 1715: dopo aver descritto l'effige principale cittadina (la 'Patrona', per l'appunto), l'autore esamina questa seconda attestazione e la ricorda "*tutta simile*" alla prima, a tal punto da affermare con certezza che i due simulacri siano stati prodotti da un unico maestro (Montorio 1715, p. 699-700; D'Amelj 1861, p. 228; Di Sabato 1971, p. 405; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Eadem 2004, p. 40; Leone de Castris 2004b, pp. 20-21; Fachechi 2004a, p. 166; Calò Mariani 2008, pp. 82-83; Eadem 2012, p. 41).

Nel 1971 V. Di Sabato annovera le numerose "*alterazioni*" subite da questa effige, che ritiene "*di XII o XIII secolo*" (Di Sabato 1971, pp. 405, 541, 570). Nel 2004 questo esemplare viene citato come confronto nell'analisi condotta da G.M. Fachechi sulla Vergine con il Bambino di Episcopia, datata alla metà del XV secolo (Fachechi 2004a, p. 166).

Storia e analisi del manufatto

La scultura della chiesa di San Giacomo, attualmente esposta al di sopra dell'altare maggiore della chiesa di San Leonardo, ritrae una Vergine in trono con il Bambino. Maria è assisa al di sopra del seggio; il suo capo è coperto da un corto velo che nasconde la capigliatura liscia, solcata da incisioni fitte e sottili. Il drappo sulla testa si ripiega su se stesso ricadendo sulle spalle; su di esso è poggiata una corona metallica, con pietre policrome dal taglio *cabochon*: questo oggetto, di recente fattura, in realtà riprende l'originario motivo dipinto del monile intagliato, ma nascosto al di sotto dell'oggetto appena ricordato. Il volto materno è ampio, squadrato e dai contorni geometrizzati. Al di sotto della fronte bassa si individuano i solchi delle arcate sopraccigliati (prive della dipintura): questi inquadrano gli occhi grandi e distanziati rispetto alla canna nasale longilinea, che rivolgono lo sguardo verso un punto indefinito in lontananza. Le volumetrie del viso sono lisce e tornite; le labbra sottili e serrate. Il capo virgineo è sorretto dal collo vigoroso; la parte superiore del busto è arrotondata e aggettante. La Vergine indossa una tunica decorata sullo scollo da una banda orizzontale, delimitata ai bordi da una perlinatura e arricchita da elementi circolari; questi sono disposti tra loro a una certa distanza e simulano la preziosità di gemme e pietre incastonate. La fascia ornamentale assume una conformazione a 'T' in corrispondenza dello sterno. La tunica mariana è bloccata sulla vita da una cintura liscia, che determina l'insorgenza di alcune pieghe dal morbido andamento verticale, in corrispondenza del ventre che appare rigonfio. Maria indossa, inoltre, un corto manto che le ricade sulle spalle e si arresta all'altezza degli avambracci.

Sulla sua gamba sinistra è rappresentato il Bambino, stante e solido nell'impostazione compatta della sua figura. Il volto è connotato da volumetrie maggiormente aggettanti rispetto ai lineamenti virginei: si pensi, per esempio, alle paffute gote rosee; la sua capigliatura è ricciuta e, similmente a quello materno, anche il suo capo è ornato da una grande corona argentea. Il piccolo Figlio di Dio è rappresentato nell'atto di benedire con la mano destra e di sorreggere un globo con la sinistra: quest'ultimo è sormontato da una croce metallica, coerente con gli ulteriori elementi regali. Egli è abbigliato solamente con l'*himation* che lascia scoperta la sua spalla destra, mentre avvolgendone la sinistra, ricade in basso coprendo il corpo tornito.

Con la sua mano destra Maria sorregge appena, tra il pollice e l'indice, un ramo d'ulivo metallico innestato su un elemento ligneo, certamente parte integrante dell'oggetto originario, andato perso (forse poteva trattarsi di uno scettro, data la conformazione lobata delle estremità). La parte inferiore della tunica mariana è connotata da un accumulo di stoffa che ricade sulle ginocchia divaricate e assume pieghe a gola nella zona intermedia tra gli arti. In basso si scorgono con difficoltà i calzari virginei, in parte resecati.

L'intero gruppo scultoreo è connotato da una colorazione ocra, campita uniformemente su tutte le superfici; questa si integra con gli incarnati giallastri delle figure. Sugli abiti si scorgono ancora le tracce della precedente policromia: la tunica, difatti, era decorata con una lieve colorazione bruna; gli elementi decorativi dello scollo dorato erano in bicromia verde e rossa; questi, peraltro, erano replicati anche sulla cintura e sulla corona della Vergine. La fodera del manto era in una tonalità tra il verde scuro e il blu; la stessa colorazione si rintracciava sul drappo di tessuto adagiato sulle ginocchia di Maria; il velo, invece, era candido. È probabile che, in origine, il manto avvolgesse gli avambracci della scultura e ricadesse sul suo grembo, lì dove è presente il lembo di tessuto prima campito con la medesima colorazione della fodera. Inoltre, in basso la tunica mariana era decorata con una banda perlinata e i calzari erano rossi. Anche il capo abbigliamentario del Bambino era campito in una tenue colorazione bruna ed era decorato sui bordi da fasce rubee arricchite da un ornato geometrico. In ultimo, il gruppo ligneo era assiso su un trono dall'alta spalliera, arricchita ugualmente con motivi geometrici sui bordi.

La politezza delle superfici che denota questo gruppo scultoreo e le volumetrie distese dei lineamenti dei visi, sembrano apparentarlo alla Vergine con il Bambino in trono della chiesa di San Nicola di Bari di Episcopia (già chiamata in causa dalla critica), nonché alla cosiddetta Madonna orante di Calciano; quest'ultima, a sua volta, rinvia a un contesto di produzione veneto e, nello specifico, alla prolifica bottega dei Moranzon, attivi alla metà del XV secolo: in questo momento l'iconografia della Madonna con il Bambino in trono subisce un'evoluzione, come di consueto determinata dalla posizione del Bambino, che viene ora adagiato sulle ginocchia di Maria. Ovviamente, la scultura lucerina non aderisce ancora a questa iconografia, rifacendosi invece, come quella di Episcopia, alla 'Patrona': in ogni caso, le prossimità riscontrabili soprattutto per i tratti fisionomici tra questi esemplari, consentono di inquadrare cronologicamente l'attestazione in esame al secondo quarto del Quattrocento, dunque, in un momento in cui ormai la raffigurazione mariana stava già virando verso forme più mature, rinascimentali (Di Mase 1999; Kalby 2000; *Madonne lucane* 2001, pp. 30-31; Fachechi 2004; Casciaro 2004b).

Tradizioni e folklore

Una tradizione riportata da T. Angiullo in un suo volume sul beato Agostino Kazotic riferisce che ai tempi della cacciata dei Saraceni da Lucera e della conseguente costruzione del Duomo, si decise di trasportare questa scultura, già collocata nella chiesa di San Giacomo, nella nuova fabbrica. Questa iniziativa, tuttavia, non andò a buon fine, dal momento che l'effige si rese immediatamente pesante e inamovibile e la sua pesantezza venne interpretata come la volontà di continuare a dimorare presso quel tempio; in virtù di tale situazione, Carlo II commissionò l'esecuzione della scultura oggi nota come 'Patrona' (Angiullo 1665, ff. 51-57). Appare chiaro che questa vicenda dal sapore miracolistico non corrisponda al vero, dal momento che la scultura di San Giacomo è cronologicamente successiva alla costruzione della Cattedrale e all'ulteriore simulacro virgineo.

L'effige della Madonna della Vittoria viene annualmente venerata con celebrazioni liturgiche e processioni nel periodo a cavallo tra gli ultimi giorni di agosto e i primi di settembre.

Restauri

La scultura ha subito una "*pulitura*" per mano di P. Banella intorno agli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo (Di Sabato 1971, p. 541).

Bibliografia specifica

Montorio 1715, p. 699-700; D'Amelj 1861, p. 228; Di Sabato 1971, pp. 405, 541, 570; Leone de Castris 1986, p. 162; Calò Mariani 1998a, pp. 180-181; Eadem 2003, p. 30; Eadem 2004, p. 40; Leone de Castris 2004b, pp. 20-21; Fachechi 2004a, p. 166; Calò Mariani 2008, pp. 82-83; Eadem 2012, p. 41.

Documenti

Angiullo 1665, ff. 51-57.

Bibliografia generale

Di Mase 1999; Kalby 2000; *Madonne lucane* 2001, pp. 30-31; Fachechi 2004; Casciaro 2004b.

Mostre

L'Arte racconta la Fede. La Civitas Sanctae Mariae. *Le Madonne angioine*, Lucera, Museo Diocesano del Palazzo Vescovile, 13-16 agosto 2012.







50. San Matteo Apostolo
Collocazione: San Marco *in Lamis*, Santuario di San Matteo Apostolo (altare maggiore)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: prima metà del XIV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 140x46x35 cm (axlxs)
Materiale: legno di noce intagliato, dipinto, stuccato, verniciato
Scheda ICCD: OA I 16 00304175, redatta da P. Spagnoletta nel 2015

Storia degli studi

La fortuna storico-artistica della scultura nota e venerata come san Matteo di San Marco *in Lamis* ha inizio nel 1960, quando A. Petrucci menziona la "*statuetta in legno scolpito e dipinto*", che a suo dire è giunta dall'Oriente tra il VI e VII secolo come immagine del *Pantocrator* in trono, poi trasformata in un ritratto di san Matteo nel 1596 (Petrucci 1960, p. 54; Idem 1964[2], pp. 54, 551 nota 30). Il manufatto, per cui la popolazione locale nutre una sentita venerazione (Scaramuzzi 1933; Capuano 1967, pp. 23-25; Forte 1978, pp. 53-60, 84-85, 110; *San Matteo* 1979; Soccio 1982, pp. 63-70; Idem 1985), è tornato a essere indagato da eminenti esperti del settore a partire dal 1980. In quell'anno M.S. Calò Mariani l'ha citato come una tra le numerose sculture che arricchivano il "*corredo plastico*" delle chiese pugliesi nel Medioevo (Calò Mariani 1980, p. 310). Nel 1986 P. Leone de Castris ha annoverato l'opera come dipendente dal "*prototipo nobile*" della Vergine Patrona di Lucera (Leone de Castris 1986, p. 162; Idem 2018a, p. 119). Oltre un decennio più tardi M.S. Calò Mariani è tornata a indagare l'esemplare, proponendone una prima ma sommaria descrizione del suo "*severo impianto medievale*"; la studiosa, inoltre, ha ribadito le modificazioni a cui questa attestazione è andata incontro in epoca moderna, addotte a suo dire per volontà della comunità francescana (insediatasi presso il cenobio a partire dal 1578; *Il Santuario* 1909, pp. 14-23; Scaramuzzi 1933; Capuano 1967; Corsi 1976; Forte 1978; *San Matteo* 1979; Corsi 1980b; Soccio 1982; Idem 1985; Calò Mariani 1998a, p. 183; Tardio Motolese 2000; Nardella 2000; Massimo 2020, pp. 193-194). Un approfondimento del manufatto ricorre nel 2004 nella "*Guida ai Santuari d'Italia*": nella scheda dell'eponimo luogo di culto si rintracciano alcune preziose informazioni relative al materiale adoperato, ovvero il "*legno di olivo selvatico*", e alla datazione al XIII secolo (*Guida ai Santuari* 2004, p. 361; Castelli 2012b, p. 109). Nel 2012 E. Castelli si sofferma a indagare l'attestazione nel suo contributo dal titolo emblematico, concernente per l'appunto "*l'uso e il riuso*" da questa subiti nel corso dei secoli dell'epoca moderna (Castelli 2012b; Massimo 2020, pp. 193-194). L'anno dopo A. Gravina confronta i panneggi della tunica della statua in esame con una scultura lapidea della chiesa di Santa Maria del Monte a Serracapriola, sulla quale, a suo dire "*sono stati trasferiti* […] *gli elementi di alta qualità già affermati nella produzione pittorica e nell'intaglio ligneo*": dal momento che l'autore data la scultura mariana tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo, ritiene il manufatto ritraente san Matteo a questa coevo (Gravina 2013, p. 132).

Oltre che ben nota alla storiografia locale e ampiamente citata nei volumi che ricostruiscono la storia del Santuario, la scultura in esame viene menzionata anche nelle pubblicazioni che analizzano il fenomeno del pellegrinaggio verso il Santuario micaelico di Monte Sant'Angelo (Aulisa 2012; *Spazi e percorsi sacri* 2014, pp. 294-295; Disanto 2015; Carnevale 2017a; Moro 2017; Carnevale 2017b; Scardigno 2019; Patti 2024).

Storia e analisi del manufatto

La storia di questo manufatto è alquanto complessa, a riprova della sentita venerazione che da secoli gli viene rivolta. La scultura ritrae un soggetto maschile assiso in trono; la sua posa è frontale e ieratica. Il volto è attualmente attorniato da un nimbo crucesignato in lamina metallica indorata e assume una conformazione allungata e affusolata: la capigliatura, segnata da fitte incisioni longilinee, si dispone rispetto alla scriminatura centrale e ricade ai lati del viso. La fronte

è ampia e spaziosa, gli archi sopraccigliari minuti al contrario degli occhi strabuzzati, ma dall'elegante forma affusolata. La canna nasale appare leggermente rigonfia nella zona centrale. Le gote lisce e piane sono dipinte con una campitura rosea applicata in prossimità della barba bruna; quest'ultima solcata da ciocche ricciute si connette con il baffo sul prolabio e inquadra una piccola bocca dalle labbra carnose. La barba, inoltre, termina puntuta sul mento. Il collo è attraversato da incisioni che ne descrivono l'anatomia, mettendo in evidenza i tendini e la cartilagine tiroidea. Il personaggio è abbigliato in maniera sontuosa, con una lunga casula di colore verde, arricchita sul collo da piccoli bottoni circolari. L'apertura a 'V' dello scollo lascia scoperta una candida tunica sottostante, decorata sull'orlo con motivi geometrici in rosso. La casula è trattenuta da una cinta annodata in vita ed è sormontata da un ampio manto rubeo, foderato in blu, con il bordo leggermente rialzato in prossimità del collo: questo indumento ricade verso il basso avvolgendo le braccia del soggetto e ammassandosi sulle ginocchia; la stoffa pende rigidamente dalle rotule, solcata da panneggi profondi. Sulla gamba sinistra il tessuto termina all'altezza del polpaccio (lasciando intravedere la casula verde sottostante), mentre su quella destra scende fino al piede. Gli arti inferiori sono entrambi poggiati sul basamento; la figura indossa calzari aperti (di cui è ben visibile la fibbia) che lasciano scoperte le dita. Il personaggio è rappresentato nell'atto di compiere il *gestus benedicendi* con la mano destra, mentre con la sinistra sorregge un codice aperto, mostrandolo all'osservatore, di modo che sia ben visibile la dicitura dipinta sulle pagine. Questa recita VIDIT IE/SUS HOM/INEM SE/DENTEM / IN TELO/NIO MATTHEUM / NOMINE / ET AIT / ILLI SEQ(UE)RE ME ET / SURGENS / SECUTUS / EST EUM / 1596. La frase è pertinente al brano evangelico della vocazione di san Matteo (Mt 9,9); la data del 1596 è quella in cui, come anticipato, la critica sostiene che sia avvenuta la trasformazione della figura da *Pantocrator* a san Matteo.

Il soggetto è assiso su un cuscino di colore blu, decorato da una banda orizzontale ornata con motivi geometrici segmentati; questo poggia su un trono finemente intagliato con traboccanti elementi floreali e vegetali, abitati da due angeli musicanti (quello sul fianco sinistro è parzialmente mutilo). Sulla fronte principale del basamento si individuano ancora alcune lettere gotiche maiuscole dipinte, parte di un'iscrizione disposta su tre righe, ormai illeggibile.

A causa della mancanza di fonti documentarie che possano far luce sulla questione, non è possibile sostenere con certezza che questa scultura sia appartenuta sin dall'epoca medievale al luogo di culto eponimo: al riguardo, è bene precisare che la chiesa nel Medioevo era intitolata a san Giovanni Battista (e non a san Matteo) e solamente con l'arrivo dei Francescani nella seconda metà del Cinquecento la sua dedicazione fu modificata in quella odierna (*Il Santuario* 1909, pp. 14-23; SCARAMUZZI 1933; CAPUANO 1967; CORSI 1976; FORTE 1978; *San Matteo* 1979; CORSI 1980b; SOCCIO 1982; IDEM 1985; TARDIO MOTOLESE 2000; NARDELLA 2000; GIULIANI 2011; AULISA 2012; VILLANI 2012; CASTELLI 2012b, p. 109; *La Chiesa in San Marco* 2013; *Spazi e percorsi* 2014; DISANTO 2015; CARNEVALE 2017a; MORO 2017; CARNEVALE 2017b; SCARDIGNO 2019).

Un altro elemento su cui ancora non si può fare chiarezza è la primigenia iconografia dell'immagine. Come già ricordato, parte della critica suppone che questa ritraesse in origine un *Pantocrator* assiso in trono e che sia stata trasformata successivamente nella figura di san Matteo, così come è conosciuta e venerata oggigiorno. Relativamente a questa questione, è bene precisare che già nel XII secolo in Capitanata fossero attestati luoghi di culto dedicati all'Apostolo esattore: questo dato potrebbe essere spia del fatto che, in realtà, questo manufatto si presentasse *ab origine* come il suo ritratto e non come la rappresentazione di Cristo in Maestà (CASTELLI 2012b; CARNEVALE 2019b, p. 290). D'altro canto, è pur vero che il culto nei suoi confronti si sia diffuso nel Meridione italico e soprattutto nell'attuale zona settentrionale della Puglia in seguito all'arrivo presso il Santuario di una reliquia del santo, un dente: non è noto, tuttavia, in quale frangente dell'epoca

moderna sia giunta questa sacra testimonianza (poiché è menzionata solamente a partire dalla fine del XVII secolo; CASTELLI 2012b, p. 109).

La critica, tuttavia, è alquanto unanime nell'avallare la modificazione iconografica, avvenuta sul finire del XVI secolo, tant'è che si ritiene anche che l'iscrizione del versetto di Matteo abbia sostituito quella primigenia che doveva verosimilmente prevedere le diciture: "Ego sum lux mundi" oppure "sum via, veritas et vita" o, ancora, le lettere *alfa* e *omega* (*Rinnovare per preservare* 2021, p. 2).

Nella storia di quest'opera vi sono comunque alcuni punti fermi: è indubbio che in prossimità della data del 1596 riportata sul codice, qualcosa sia accaduto alla scultura: il primo restauro eseguito nel 1968 da P. Banella, esperto dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, ha fatto luce sulla questione. Come emerge dalla relazione dell'intervento, alla fine del Cinquecento l'opera è stata ridipinta: dai colori originari (il verde della tunica e il rosso del mano, individuati da P. Banella in porzioni ridotte del manufatto) si è passati alla tunica campita in rosso e decorata con girali vegetali e floreali e al manto rivestito in giallo oro. Inoltre, qualora si accettasse l'effettiva trasformazione del Pantocratore nell'Evangelista, si dovrebbe far risalire alla fine del XVI anche l'adduzione della penna d'oca, in qualità di strumento scrittorio, e la modificazione del seggio. La resa stilistica delle decorazioni vegetali e floreali, difatti, appare distante dagli ornati dei seggi medievali. Inoltre, il trono è arricchito dalla presenza di figure angeliche musicanti (una seconda ipotesi a queste relativa sostiene che facessero già parte del seggio trecentesco e che siano state parzialmente resecate durante la trasformazione cinquecentesca; CANNATA 1967; CASTELLI 2012b, p. 111; *Rinnovare per preservare* 2021, p. 3).

In un momento imprecisato tra il Settecento e l'Ottocento la scultura ha subito ulteriori modifiche, ridipinture e dorature: per puri fini estetici, l'iscrizione sul *codex* è stata ricopiata in una versione più aggiornata, trascritta in corsivo. La statua, peraltro, è stata dotata di un diadema posto sul capo, di una aureola in sostituzione del nimbo crucesignato e di una croce pettorale.

Allo stato attuale delle ricerche, l'unico punto fisso, seppure indicativo, è l'inquadramento cronologico proposto in seguito al recente restauro del manufatto, eseguito tra il 2020 e il 2023: in questa occasione la scultura è stata sottoposta all'analisi al radiocarbonio ^{14}C, da cui è emersa una datazione alla prima metà del XIV secolo (specificatamente tra il 1300 e il 1360). Questa circoscrizione che, tuttavia, non aiuta a contestualizzare il *milieu* culturale dell'anonimo intagliatore poiché – eccezion fatta per quei generici accostamenti, non giustificati, alla Vergine Patrona di Lucera o il raffronto con il similare panneggio della lapidea Madonna di Serracapriola – non si è riusciti a individuare alcun termine di confronto invero convincente per questa scultura.

Restauri

Come già ricordato, nel 1968 l'effige ritraente san Matteo è stata sottoposta per la prima volta a un restauro di tipo scientifico, condotto P. Banella su richiesta dell'allora Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Puglia e con finanziamento del Ministero della Pubblica Istruzione. Preso atto dell'esistenza di un palinsesto pittorico, l'esperto ha potuto ripristinare la policromia originaria dell'opera, grazie alla sua individuazione al di sotto delle superfetazioni (in particolar modo nella zona del volto e in alcune minime porzioni degli abiti; D'ELIA 1968; *Rinnovare per preservare* 2021, pp. 2-3).

Un secondo restauro del manufatto è stato eseguito dalla già annoverata dott.ssa M.E. Lozupone e ultimato nel 2023. Nel progetto dell'intervento, gentilmente fornito alla scrivente da frate Stefano De Luca, l'esperta definisce la scultura un "*chiaro esempio di arte bizantina*"; inoltre, dal documento si evince il cattivo stato di conservazione in cui versava la scultura: il volto del simulacro era attraversato da una lunga fenditura verticale. La restauratrice, inoltre, ha potuto riscontrare in alcuni punti sollevamento della pellicola pittorica e decoesione degli strati

preparatori, nonché numerosi fori di sfarfallamento prodotti dall'azione degli insetti xilofagi. Le operazioni hanno riguardato la disinfestazione dell'oggetto, la sua pulitura, il consolidamento del supporto ligneo, la reintegrazione pittorica, stuccature e verniciature. Come ricordato, grazie all'analisi al radiocarbonio (^{14}C), è stato possibile circoscrivere l'esecuzione del manufatto entro gli anni Sessanta del XIV secolo, mentre si è risaliti con una buona percentuale di sicurezza all'identificazione della specie legnosa, che corrisponde a quella del noce (non si può, pertanto, avallare quanto affermato in precedenza, circa l'utilizzo del legno di olivo; *Guida ai Santuari* 2004, p. 361; CASTELLI 2012b, p. 109). L'esperta, inoltre, ha appurato che la scultura è stata eseguita in un blocco unico.

Bibliografia specifica

PETRUCCI 1960, p. 54; IDEM 1964[2], pp. 54, 551 nota 30; CAPUANO 1967, pp. 23-25; D'ELIA 1968; FORTE 1978, pp. 53-60, 84-85, 110; *Guida ai Santuari* 2004, p. 361; GRAVINA 2013, pp. 131-132; CASTELLI 2012b; MASSIMO 2020, pp. 190-193; *Rinnovare per preservare* 2021, pp. 2-3.

Documenti

ASML, *Progetto di restauro conservativo ed estetico inerente alla statua lignea raffigurante SAN MATTEO un capolavoro di arte bizantina, sita nel Convento di San Matteo in SAN MARCO IN LAMIS (FG)*, M.E. Lozupone, 18 dicembre 2020; ASML, Comune Di San Marco In Lamis (Fg), Convento Di San Matteo, Studio Diagnostico Preliminare al Restauro della Statua Lignea Policromata Raffigurante San Matteo, D. Melica, 30 ottobre 2021; ASML, *Risultati delle datazioni al radiocarbonio*, M.E. Lozupone, 6 dicembre 2021; ASML, *Teca per la scultura lignea raffigurante san Matteo – Convento di San Matteo – San Marco in Lamis*, 1 agosto 2022; ASML, *Relazione tecnica finale di restauro con ricostruzione storica dell'opera lignea policroma raffigurante San Matteo sita nel Convento di San Matteo in San Marco* in Lamis (FG), M.E. Lozupone, 25 luglio 2023; ASML, *Restaurata la statua di S. Matteo del XIV secolo.* Excursus *dei restauri effettuati fino a oggi*, S. De Luca.

Bibliografia generale

Il Santuario 1909, pp. 14-23; SCARAMUZZI 1933; CAPUANO 1967; CANNATA 1967; CORSI 1976; FORTE 1978; *San Matteo* 1979; CORSI 1980b; SOCCIO 1982; IDEM 1985; TARDIO MOTOLESE 2000; NARDELLA 2000; GIULIANI 2011; AULISA 2012; VILLANI 2012; *La Chiesa in San Marco* 2013; *Spazi e percorsi* 2014; DISANTO 2015; CARNEVALE 2017a; MORO 2017; CARNEVALE 2017b; SCARDIGNO 2019.








1596



51. Papa Urbano V

Collocazione: Castelnuovo della Daunia, chiesa matrice di Maria Santissima della Murgia (cappella della Madonna della Murgia, nicchia sinistra)
Provenienza: sconosciuta
Datazione: secondo quarto del XV secolo
Maestranza: anonimo intagliatore locale
Dimensioni: 140x65 cm (axl)
Materiale: legno di noce intagliato e dipinto
Scheda ICCD: OA C 16 00007412, redatta da R. Gnisci nel 1986; revisione a cura di G. Caliandro nel 1998; aggiornamento a cura di N. Schena nel 2008

Storia degli studi

La scultura ritraente il pontefice Urbano V (1310-1370) è menzionata per la prima volta nel 1998 nel contributo di M.S. Calò Mariani dedicato alla scultura lignea di epoca medievale attestata in Capitanata: l'autrice fornisce una breve contestualizzazione della figura del pontefice e una concisa descrizione del manufatto, in virtù della quale giunge ad affermare che esso manifesti tangenze con "*la pittura pugliese di indirizzo gotico*" (Calò Mariani 1998a, pp. 184-185; Eadem 2009, p. 56; Eadem 2013a, p. 47). Nell'anno successivo, lo storico locale M. Arnese esamina brevemente la scultura all'interno della monografia incentrata sulle testimonianze artistiche e devozionali delle chiese di Castelnuovo della Daunia. Lo studioso definisce la fattura di quest'opera "*davvero pregevole*" e la assegna a un artista che manifestava una "*grande attenzione per i particolari*". Oltre a una descrizione della statua, è indicata la datazione compresa tra il XVI e il XVII secolo (Arnese 1999, p. 38). Nel 2000, il manufatto viene solamente citato tra le testimonianze artistiche presenti nella chiesa matrice cittadina e datato al "*1400*" (*Il passato nel presente* 2000, p. 23).

Storia e analisi del manufatto

La scultura ritrae il giovane papa Urbano V, al secolo *Guillaume de Grimoard*, in carica dal 1362 al 1370, noto per aver interrotto l'esilio avignonese della Cattedra di Pietro dal 1367 al 1370, nonché per l'*inventio* delle reliquie dei santi Pietro e Paolo, rinvenute nel 1368 nel *Sancta Sanctorum* "*dove erano custodite in un dimenticato recesso*" e poi traslate nella Basilica di San Giovanni in Laterano. Il pontefice è assiso solennemente in trono. Il suo volto minuto e tornito è connotato da sottili archi sopraccigliari, da una canna nasale stretta e rettilinea e da labbra carnose. La capigliatura ricciuta è parzialmente celata dalla sontuosa tiara che indossa. Il capo si imposta al di sopra del collo compatto ma longilineo. La figura è riccamente abbigliata: una lunga e candida tunica è trattenuta in vita, insieme alla sciarpa liturgica (in rosso e oro), da una cintura di colore verde. Gli orli delle maniche, così come lo scollo, sono decorati da elementi fitomorfi bianchi su fondo nero e da un sottilissimo *opus reticulatum* che simula la matericità delle trine. La casula, ugualmente rubea è impreziosita da decorazioni auree e da un ornato floreale, mentre la fodera è campita in blu; le sue mani sono ricoperte da eleganti chiroteche di colore rosso, ornate con una puntinatura aurea. La casula avvolge le braccia del pontefice fino ai gomiti per poi ricadere rigidamente sulle sue ginocchia. La figura è colta nell'atto di impartire la benedizione con la mano destra e di sorreggere un piattello su cui sono poggiate le teste dei Principi della Chiesa con la sinistra.

Sebbene non sia possibile ricostruire la storia di questo manufatto, la sua presenza *in loco* viene messa in relazione con la diffusione del culto nei confronti di questo pontefice, che si registrò già a partire dagli anni immediatamente successivi alla sua morte, avvenuta nel 1370: nel Regno di Napoli, in particolare, la *fama sanctitatis* di questo personaggio venne promossa proprio dalla casata del giglio. L'iconografia del caso in esame, difatti, è del tutto identica alle numerose attestazioni pittoriche che lo ritraggono, disseminate tra Puglia e Campania: si pensi ai casi delle

chiese rupestri di Sant'Antonio abate a Massafra, di San Vito Vecchio a Gravina, di San Francesco di Irsinia, di Santa Caterina di Casaranello per il territorio pugliese e a quelli dei Santi Pietro e Benedetto di Polla e di Sant'Eligio di Napoli (CANCELLIERI 1806; KAFTAL 1965; CALÒ MARIANI 1984, pp. 165-175; *Santa Croce* 1990; MANACORDA 1997, p. 42 nota 76; CALÒ MARIANI 1999; HAYEZ 2000; CALÒ MARIANI 2009; LUCHERINI 2012; CALÒ MARIANI 2013a; BELARDO 2015; ROMANELLI 2016; MIGNOZZI 2018, pp. 117-120; BERTELLI 2019a; EADEM 2019b). Stilisticamente si ritiene di poter apparentare questa effige con la Vergine lucerina della chiesa di San Giacomo, in virtù della conformazione tornita del volto e della sua resa levigata: similari sono la bassa fronte, l'andamento orizzontale delle arcate sopraccigliari, nonché la forma e la dimensioni degli occhi. In virtù di tali prossimità e del contesto storico di riferimento, sopra delineato, è possibile ascrivere questa scultura a un anonimo *magister* locale, attivo nel secondo quarto del XV secolo.

Restauri

Il simulacro è stato restaurato nel 1993 dalla Ditta Antonio Franco di Bari: dalla relazione dell'intervento si apprende che a quell'epoca l'oggetto fosse "*tarlatissimo*", con la mano destra distaccata dall'avambraccio e priva del mignolo e dell'anulare, e che presentasse diffuse cadute di colore; inoltre, le orbite oculari apparivano escavate "*per inserire gli occhi di vetro, contornati da pastiglia per rifare le palpebre*". Dal saggio stratigrafico condotto sulla scultura è emersa, inoltre, la totale perdita della policromia originaria.

Bibliografia specifica

CALÒ MARIANI 1998a, pp. 184-185; ARNESE 1999, p. 38; *Il passato nel presente* 2000, p. 23; CALÒ MARIANI 2009, p. 56; EADEM 2013a, p. 47.

Documenti

ASMM, *Relazione tecnica finale. Castelnuovo della Daunia (FG). Chiesa Madre – Statua lignea policroma*, Antonio Franco, 1993.

Bibliografia generale

CANCELLIERI 1806; KAFTAL 1965; CALÒ MARIANI 1984, pp. 165-175; *Santa Croce* 1990; MANACORDA 1997, p. 42 nota 76; CALÒ MARIANI 1999; HAYEZ 2000; CALÒ MARIANI 2009; LUCHERINI 2012; CALÒ MARIANI 2013a; BELARDO 2015; ROMANELLI 2016; MIGNOZZI 2018, pp. 117-120; BERTELLI 2019a; EADEM 2019b.











NOTE CONCLUSIVE

I. *Coordinate spazio-temporali e riflessioni 'statistiche'*

Le prime riflessioni che sembrano emergere spontaneamente in seguito alla costituzione del *corpus* della statuaria lignea medievale pugliese sono quelle a carattere quantitativo: a fronte dei 22 esemplari già noti alla critica di settore, allo stato attuale delle conoscenze si contano ben 51 manufatti, suddivisi tra 35 Crocifissi, 14 Madonne con Bambino e 2 sculture ritraenti altri soggetti divini. Tali numeri consentono di appurare che i simulacri a soggetto cristologico siano in numero maggiore rispetto agli altri. A questa prima evidenza se ne associa una seconda, pertinente alla collocazione geografica di queste attestazioni: indipendentemente dal soggetto rappresentato, è possibile rintracciare manufatti lignei su quasi tutto il territorio in esame (eccezion fatta per l'area del Tarantino, in cui non è stato rintracciato alcun esemplare della classe in esame per il periodo considerato). A livello cronologico, inoltre, le testimonianze esaminate coprono una buona parte del Medioevo, inserendosi senza soluzione di continuità tra XII e XV secolo.

Mi pare opportuno ribadire che la presente indagine ha tenuto conto della attuale situazione amministrativa della Puglia, non corrispondente a quella medievale e, soprattutto, all'articolazione diocesana dell'epoca. Nell'ambito di tali confini storico-geografici, dunque, gli esemplari più antichi risalgono al momento a cavallo tra la fine del XII e i primissimi anni del successivo: si allude al Crocifisso e alla Vergine con Bambino in trono attualmente esposti presso la Cattedrale di Manfredonia e accomunati dalla provenienza sipontina. Ristretto, ma comunque documentato, è il numero di attestazioni afferenti al pieno Duecento, tra cui si annoverano la Madonna con Bambino e il Crocifisso di Brindisi (eseguiti entro la metà del XIII secolo) e il Crocifisso di Nardò, a questi successivo di circa un decennio. Il nucleo più corposo del catalogo è quello attinente al

vasto periodo compreso tra la seconda metà del XIII secolo e la fine del Trecento, a cui fa seguito quello ugualmente nutrito dei casi riferibili alla prima metà del XV secolo.

Una ulteriore considerazione di tipo quantitativo riguarda il numero di manufatti individuabili all'interno dei singoli centri esaminati, alcuni più 'ricchi' di attestazioni rispetto ad altri: si pensi alla città di Lucera, che annovera ben cinque sculture della Madre di Dio in trono con il Bambino e due Crocifissi; a Monopoli, nelle cui chiese si custodiscono quattro esemplari cristologici; a Bari e a Brindisi che, invece, ne possono vantare rispettivamente tre.

A fronte dell'evidente circoscrizione delle effigi a soggetto mariano in Capitanata (eccezion fatta per la scultura della Madonna con Bambino di Brindisi), già ben nota e documentata, anche le restanti aree della regione possono ora rivendicare i propri primati: si pensi alla Terra di Bari, capillarmente disseminata di attestazioni cristologiche e, soprattutto, alla Terra d'Otranto. In passato si riteneva che l'unico manufatto di plastica lignea pertinente a quest'ultima zona fosse il Crocifisso della Cattedrale di Nardò; grazie alla presente ricerca, ora il Salento può annoverare ben altri quattro esemplari, ovvero i casi di Lecce, Porto Cesareo, San Vito dei Normanni e Porto Cesareo: le alte cronologie proposte per i simulacri cesarino e leccese, inoltre, permettono di ridimensionare l'idea che la religiosità spiccatamente di stampo orientale, maggiormente diffusa in quest'area, avesse impedito la diffusione di manufatti tridimensionali (poiché maggiormente a favore di quelli bidimensionali) e di spostare, invece, l'attenzione sul problema della cospicua dispersione di questa classe di oggetti (che in virtù della loro composizione lignea e del mutamento dei gusti estetici difficilmente sono riusciti a sopravvivere alle ingiurie del tempo e degli uomini).

Al di là di tali risultati, è comunque bene soffermarsi a riflettere sul perché, come anticipato, la maggior parte delle sculture lignee a soggetto virgineo si concentri in Capitanata. La plurisecolare vocazione mariana di questo territorio fu innanzitutto incentivata dalla fioritura, nel corso del XIII secolo, di un gran numero di santuari intitolati alla Madre di Dio; secondariamente

questa fu mantenuta viva dalla *specialis affectio* nutrita nei confronti della Vergine dalla dinastia angioina. Tale predilezione cultuale, ad esempio, ha certamente condizionato il centro di Lucera, per cui a inizio Trecento si propose addirittura una modifica del toponimo in *Civitas Sanctae Mariae*; questa iniziativa, promossa da Carlo II d'Angiò, indubbiamente condizionò la cultura locale, tant'è che oltre alle cinque sculture lignee mariane, l'intera produzione artistica medievale (lapidea, pittorica, suntuaria) della città è connotata dalla massiva reiterazione dell'immagine virginea.

II. *Gli aspetti 'collaterali' del culto: modificazioni e manipolazioni delle sculture*

Proprio l'analisi della principale effige lucerina, la cosiddetta 'Patrona', consente di aprire un secondo filone di riflessioni, relativo alle alterazioni subite nel corso dei secoli da questi manufatti. La scultura, difatti, si mostra ai fedeli con il suo incarnato bruno, che (come si è già detto nella scheda dell'opera), non corrisponde alla sua originaria cromia. Questa effige virginea non è la sola ad aver subito, in epoca moderna, tale tipologia di modifica: similmente ciò è avvenuto per un gran numero dei casi schedati (si pensi ai Crocifissi di Nardò, Porto Cesareo, Andria, Putignano, della Cattedrale di Lucera, della chiesa di Sant'Anna di Bari, nonché alle Vergini di Siponto, Foggia e dell'abbazia tremitese). Come ampiamente approfondito nel II capitolo del presente elaborato, il *topos* del simulacro 'nero' riguarda tutte quelle attestazioni di epoca medievale di cui, in età moderna, si intendeva preservare la continuità cultuale a fronte di un'estetica ormai 'superata' e, per tale ragione, 'alterabile'. La scelta degli incarnati scuri fu, con molta probabilità, favorita poiché capace di evocare, per queste effigi, una provenienza da un 'mitico' e non ben identificato Oriente (in linea con i prodigiosi arrivi di questi simulacri, di cui si dirà in seguito). Oltre all'imbrunimento, è stato appurato che alcune sculture abbiano subito anche altri tipi di manipolazioni: alcune, per esempio, sono state interamente ridipinte e verniciate (si

pensi al Crocifisso della sagrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi di Monopoli, a cui peraltro, è stata applicata anche una parrucca posticcia in carta e tessuto). L'adduzione della capigliatura superflua connotava in passato anche l'altro caso monopolitano, quello nell'antisagrestia della Cattedrale, nonché quelli di Foggia, Porto Cesareo e le Madonne di Bovino, Foggia e Lucera. Queste ultime, tra l'altro, subivano anche vestizioni con sontuosi e 'pomposi' abiti, nonché l'adduzione di preziosi gioielli. Altre tipologie di modificazioni riguardano l'alterazione degli occhi, con l'inserimento di bulbi vitrei (come è avvenuto per gli esemplari delle Vergini di Bovino e di Peschici, del san Matteo di San Marco *in Lamis* e di papa Urbano V di Castelnuovo della Daunia) o, ancora, la trasformazione delle sculture in manichini da articolare e vestire (si pensi alle Vergini di Candela, di Foggia e della chiesa di San Matteo al Carmine di Lucera). In ultimo, un caso invero interessante è quello della scultura mariana di San Severo, che in passato ha funto da 'scheletro' per una sua versione aggiornata, realizzata in cartapesta.

III. *'C'era una volta'. I* topoi *della narrativa miracolistica*

Il fenomeno delle 'manipolazioni', come anticipato, è in tutto e per tutto complementare con quello della nascita delle narrazioni a carattere leggendario e miracolistico, che hanno come protagonisti i manufatti con usi cultuali e liturgici e, tra questi, proprio le statue lignee. Tali racconti mitopoietici costituiscono l'evidenza che, come anticipato, oltrepassato il Medioevo e modificata l'estetica dei simulacri devozionali, i fedeli necessitassero di un incentivo a loro contemporaneo per giustificare la continuità cultuale verso tali oggetti. Grazie alla schedatura degli esemplari, si è compreso che esistono numerosi punti di tangenza tra i resoconti densi di elementi prodigiosi. I *topoi* maggiormente attestati riguardano le apparizioni delle effigi mariane che si svolgono in contesti naturali ameni (selve e boschi), solitamente alla presenza di un unico testimone e a cui

consegue l'erezione del Santuario votato alla medesima immagine nel luogo dell'epifania. La miracolosa rivelazione può avvenire anche alla presenza di una coppia, composta da individui di diversa estrazione sociale oppure provenienti da centri differenti: in quest'ultimo caso i due protagonisti si contendono il simulacro fino a quando non è esso stesso a palesare la propria volontà di trasferirsi in uno dei due comuni o di rimanere nel luogo del rinvenimento, mediante improvvise inamovibilità o grevità che ne impediscono lo spostamento (si pensi, al riguardo, ai casi della Vergine bovinese di Valleverde e di quella Incoronata di Foggia oppure alla narrazione relativa alla Madonna di Anzano di Puglia. L'elemento della grevità, inoltre connota anche i simulacri di Nardò, Brindisi, Trani e la Vergine lucerina della chiesa di San Giacomo).

Un'altra variante della narrativa prodigiosa chiama in causa un elemento imprescindibile per la geografia e la storia della regione pugliese: il mare. Sono numerosi, difatti, i racconti che riguardano il diretto arrivo di queste immagini da un lontano ed esotico Oriente, con conseguente approdo sulle coste locali dopo un lungo e, alle volte, periglioso attraversamento della distesa acquea. Al contrario dei precedenti, questi resoconti riguardano con maggiore frequenza (ma non esclusivamente) le attestazioni a carattere cristologico: il loro sopraggiungere da terre lontane implica anche la percezione di un'antichità non chiaramente definita di questi oggetti, mentre la componente marina sottintende quella sensazione di ignoto pericolo che l'uomo da sempre avvertiva nei confronti delle sconfinate pianure acquose: oltre a essere canale diretto e imprescindibile per le attività commerciali, il mare era anche covo delle orde piratesche 'saracene', che frequentemente approdavano sulle coste pugliesi, attaccando i centri litoranei con le loro rapide e feroci scorribande. Durante questi assedi, gli 'infedeli' erano soliti irrompere nei principali luoghi di culto cittadini, con l'intento di appropriarsi degli ingenti tesori ivi custoditi; in tali occasioni, la loro indole iconoclasta prendeva di mira i simulacri (lignei) maggiormente venerati, che in virtù della loro facile trasportabilità venivano prelevati con intenti distruttivi. Questi propositi, tuttavia,

erano prontamente disattesi a causa di eventi prodigiosi di cui le statue si rendevano protagoniste: similmente a quanto già ricordato, queste diventavano all'improvviso talmente pesanti da impedire agli usurpatori di alienarle dalla chiesa o dal suo centro di 'appartenenza'. Simili racconti riguardano i Crocifissi di Nardò e di Trani e la Vergine sipontina.

Un elemento comune alle narrazioni relative ai due soggetti iconografici è anche il *topos* dell'immagine ferita, sviluppato in maniera differente a seconda dell'entità divina a cui si riferisce. Per quanto concerne le sculture cristologiche, questo viene adoperato in prosecuzione del racconto che vede coinvolti gli 'infedeli': nel momento in cui l'effige diviene prodigiosamente pesante, costoro optano per un suo ferimento; quando la lama 'nemica' fende il legno della scultura, essa subitamente inizia a sanguinare copiosa, tanto da spaventare i predoni e da indurli alla fuga (con conseguente abbandono dei propri intenti e dello stesso simulacro; in generale per questa casistica si pensi ai già citati casi cristologici di Nardò e Trani e a quelli mariani di Siponto e delle isole Tremiti).

Relativamente ai resoconti aventi come protagoniste le sculture virginee, invece, il sopraccitato *topos* del ferimento coinvolge solitamente singoli personaggi che attuano lo scempio poiché increduli circa la natura prodigiosa delle statue o perché insoddisfatti per una grazia non ricevuta o una richiesta non esaudita (tale situazione riguarda in particolar modo la scultura mariana foggiana). In ultimo, un'ulteriore casistica delle narrazioni in questione è quella che accomuna quei manufatti (sia cristologici che virginei) che elargiscono prodigi per rispondere alle richieste delle comunità devote che soffrono a causa di pestilenze o di lunghi periodi di carestia: al riguardo, ci si riferisce ai due manufatti della Cattedrale di Lucera, alla Vergine di Valleverde di Bovino e ai Crocifissi di Putignano, Varano e della chiesa di San Francesco d'Assisi di Monopoli).

Sebbene l'ambientazione di questi racconti non coincida mai con un determinato contesto storico e riguardi solitamente un 'passato remoto' (alle volte, talmente lontano nel tempo da

precorrere addirittura l'effettiva datazione storico-artistica degli stessi manufatti), è sintomatico notare come, per tutti i casi indagati, le prime testimonianze scritte di tali resoconti si datino a partire soltanto dalla metà del XVII secolo. Oltre a essere connessa con le sopraccitate pratiche di riattivazione cultuale (e, dunque, con la manipolazione dell'aspetto delle effigi sacre), la genesi di questi racconti sottintende fini 'pratici': si intuisce facilmente come, in seguito al verificarsi degli episodi prodigiosi, la devozione nei confronti di queste attestazioni aumentasse notevolmente e, pure, come la sua sfera di influenza si estendesse ben oltre la comunità cittadina, facendo accorrere fedeli anche dai centri circonvicini; l'afflusso di questi ultimi implicava un incremento di proventi, che portavano benefici non soltanto agli ecclesiastici che gestivano tali introiti, ma anche alla collettività. Talvolta, addirittura, veri e propri eventi fieristici prendevano vita con cadenze esatte attorno al giorno preposto per la celebrazione dei sacri oggetti (si pensi all'evento concesso a Bovino dalla regina Giovanna II).

Indipendentemente dalla loro più che improbabile veridicità, è grazie a tali narrazioni, tramandate di bocca in bocca e di generazione in generazione e, infine, fissate su carta, che la devozione nei confronti dei simulacri lignei tridimensionali e dipinti si è mantenuta viva fino al giorno d'oggi e continua a coinvolgere – adesso come in passato – intere comunità di credenti, che si riuniscono per rinnovare annualmente una promessa di fede che ha radici lontane.

In relazione all'aspetto folklorico che denota questa manifattura, si comprende l'imprescindibilità della conoscenza e dell'attenta analisi della bibliografia locale e l'importanza di averla assoggettata alle indagini scientifiche e prettamente storico-artistiche. I prodotti editoriali pubblicati localmente, difatti, sono risultati un valido strumento ausiliario per la ricostruzione della storia di queste attestazioni e, sovente, hanno supplito all'impossibilità di accedere al materiale d'archivio. Il neo di tali studi risiede nel fatto che, talvolta, le informazioni fornite sono inesatte, poiché strenuamente ancorate ai 'falsi miti' della vecchia storiografia (si pensi, a titolo di esempio,

alla diffusa credenza circa la presenza sul territorio regionale dei monaci basiliani o al già annoverato approdo di sacri oggetti dal 'mitico' Oriente).

IV. *Dati alla mano: le fonti d'archivio*

In merito alle testimonianze documentarie cui si accennava in precedenza, la loro consultazione (quando resa possibile) ha certamente permesso una ricostruzione più puntuale della storia delle sculture lignee in esame. Al riguardo, è bene specificare che, eccezion fatta per il documento angioino compilato nel 1303 (relativo all'elargizione di donativi da parte di Carlo II alla Cattedrale di Lucera) e a quello di due anni successivo (in cui si rintraccia il dono della collana aurea alla statua lignea 'Patrona' della città da parte della consorte dell'Angioino), non è stata individuata altra documentazione di epoca medievale espressamente menzionante manufatti lignei. Allo stesso modo, la lettura delle visite pastorali e delle relazioni *ad limina* ha dato esiti relativamente soddisfacenti, configurandosi soprattutto quale riprova della presenza dei simulacri in un dato luogo di culto e quasi mai, invece, come punto di partenza per l'avvio di ulteriori ricerche *ex novo*: ciò è dovuto al carattere 'approssimativo' con cui queste attestazioni artistiche vengono menzionate all'interno di tali fonti. Seppur preziose per la ricostruzione 'fotografica' di come dovesse apparire un tempio cristiano in epoca moderna, questi testi citano gli strumenti devozionali in esame con termini generici che alludono principalmente al dato iconografico, a quello materico del legno o a quello cronologico (genericamente indicato in riferimento alla 'vetustà' dell'immagine) e non risultano, pertanto, efficaci come al contrario lo sono per le opere pittoriche (più facilmente descrivibili). In ogni caso, la lettura di tale documentazione è stata importante per ricostruire la storia degli spostamenti interni ai luoghi di culto dei simulacri di Nardò, Andria, Bitetto, Ischitella, Bitonto, Acquaviva, per i due Crocifissi lucerini, per quello sull'altare della

chiesa francescana di Monopoli e per l'esemplare di Monte Sant'Angelo. In alcuni casi queste fonti menzionano solamente la dedicazione dell'altare, per esempio, al Santissimo Crocifisso o al Santissimo Sacramento, restituendo solamente in via ipotetica la possibile collocazione dei simulacri lignei cristologici presso le mense eponime. In altre circostanze, invece, grazie a tale documentazione è stato possibile abbinare la pertinenza di determinate effigi a specifici gruppi confraternali, che ne hanno garantito la salvaguardia e la manutenzione (a volte con azioni ai limiti della legalità: si pensi, al riguardo, alle vicende che hanno interessato la Confraternita dei Bianchi di Lucera e il Crocifisso della Cattedrale cittadina).

V. *Termini e condizioni d'uso: gli aspetti funzionali e formali*

Dalle considerazioni fin qui formulare si evince l'importanza delle pratiche cultuali che oggigiorno gravitano attorno a questi simulacri, che mirano annualmente a ri-presentare e a ri-attuare gli eventi prodigiosi di cui questi si sono resi protagonisti in un passato 'atemporale'. In tal senso, un gran numero di sculture lignee qui esaminate viene ancora oggi condotto in processione in determinate occasioni dell'anno liturgico per permettere idealmente alle comunità dei fedeli di rivivere, *quasi presentialiter*, quello che si ritiene essere stato un evento storico realmente verificatosi e di fare, quindi, esperienza 'concreta' del miracolo. Appare chiaro che si tratti di un modo di agire che, in realtà, affonda le proprie radici nelle pratiche meditative e predicative di epoca medievale (delineate nel terzo capitolo dell'elaborato), che permettevano a fedeli ecclesiastici e laici di partecipare alla vicenda sacra da sempre alla base dell'intero Credo cristiano: la Passione, la Morte e la Resurrezione di Cristo. I riti collettivi che oggigiorno vengono riproposti annualmente possono essere considerati come la traslitterazione in chiave contemporanea delle

pratiche eucologiche medievali, con l'unica differenza che alla ri-presentazione dell'evento cristologico è stata sostituita quella dell'epifania prodigiosa delle opere d'arte.

Come anticipato, dall'esame di questi rituali è stato possibile confermare che la maggior parte dei simulacri attualmente presenti in Puglia venisse e, talvolta, viene tutt'oggi adoperata in maniera funzionale durante le celebrazioni a carattere liturgico e para-liturgico e, soprattutto, in occasione di processioni: si pensi alle sculture mariane lucerine, tutte condotte solennemente in corteo (a eccezione di quella musealizzata) per le vie della città, in giorni distinti dell'anno liturgico. Similmente, anche la Vergine dell'abbazia tremitese, il Crocifisso della Basilica lucerina di San Francesco o quello di Trani continuano a sfilare annualmente via terra (e via mare). In particolare, il simulacro dell'angioina *Civitas Sanctae Mariae* rappresenta l'epicentro della Confraternita della Santa Croce, che tutt'oggi è garante della sua tutela in quanto opera d'arte, nonché del rispetto e della sopravvivenza delle pratiche cultuali rivoltegli. L'ingerenza confraternale ha avuto un ruolo decisivo anche per un ulteriore manufatto, quello della chiesa di San Francesco di Monopoli – il miracoloso Crocifisso 'dell'acqua' – che allo stato attuale, tuttavia, non è più il fulcro di alcun rituale processionale, poiché sostituito da un'ulteriore effige più recente. Proprio in virtù della comprensione, da parte delle autorità ecclesiastiche e dei fedeli, dell'importanza storica e storico-artistica (oltre che di quella religiosa) dei simulacri lignei, in alcuni casi tali riti sono stati adattati alle esigenze di tutela e conservazione e, nel loro rispetto, si sono trasformati, così da poter continuare a esistere: ci si riferisce al caso del Crocifisso di Varano, in passato trasportato in processione fino a Ischitella per un percorso di dodici chilometri a tratta e oggi, invece, meta finale del pellegrinaggio che parte dalla stesso comune e giunge alla chiesa sull'omonimo lago.

Relativamente alla funzione 'processionale' di queste sculture è bene formulare alcune considerazioni: dalla schedatura, difatti, è emerso che la maggior parte dei casi pugliesi fungesse

(o funga tutt'oggi) da simulacro 'itinerante'. La 'destinazione pratica' delle sculture lignee, dunque, appare indipendente dalle loro dimensioni, poiché si è compreso che queste potessero assolvere alla funzione sia di elementi stazionali all'interno degli ambienti ecclesiastici che di oggetti trasportabili durante le processioni (che si svolgevano sia entro i muri d'ambito degli edifici sacri e sia all'esterno, per le vie cittadine). In virtù di questa coincidenza, la distinzione tra i sopraccitati utilizzi stazionali e portatili perde, in parte, di significato, permettendoci anche di comprendere che, semmai, l'unica differenza sussistente relativa alle dimensioni delle effigi riguardi il fatto che quelle di mole più 'monumentale' venissero escavate nella parte tergale al fine di risultare più leggere e, dunque, essere più facilmente trasportabili.

Per quel che riguarda la 'grandezza' di questi oggetti, peraltro, dalla presente ricerca emerge un loro progressivo ridimensionamento, a partire dal XV secolo: questa tendenza può essere allineata non tanto con la loro funzione pratica, quanto con il fenomeno della 'privatizzazione del sacro', che necessariamente doveva fare i conti con uno degli aspetti più spietatamente materialistici della società (medievale e odierna), ovvero la disponibilità economica dei committenti.

L'escavazione della parte tergale rientra, dunque, in tutti quei numerosi procedimenti (approfonditi nel II capitolo dell'elaborato) 'codificati' – poiché così descritti all'interno dei trattati – che le maestranze medievali mettevano in opera per la realizzazione di questa specifica manifattura. In tal senso, si comprende come la produzione pugliese non debba essere considerata come l'esito di un fenomeno ermetico e impermeabile alle tradizioni artistiche allogene, poiché ha compartecipato appieno al fruttuoso clima di interscambio tra le arti e le maestranze, da un lato, traendone ispirazione e, dall'altro, influenzandolo.

VI. *Iconografie e stili: dialogo tra le arti e riflessioni 'estetiche'*

L'analisi degli aspetti formali, tecnici ed esecutivi dei manufatti schedati permette di riflettere sulla qualità di queste opere e, dunque, di comprendere estesamente il *milieu* culturale proprio delle maestranze che le eseguirono. A fronte di un ristretto numero di attestazioni per cui si può pensare a una diretta 'importazione' *in loco* (in virtù di peculiarità stilistiche che ne consentono il confronto con esemplari allogeni: si pensi *in primis* ai Crocifissi di Brindisi e di Lucera, ma anche alla Vergine brindisina e, forse, ai casi di Nardò, Altamura, Monte Sant'Angelo e Barletta, comunque eseguiti da maestranze 'meridionali', ora prossime alla cultura campana ora a quella abruzzese), la maggior parte dei prodotti indagati risulta eseguita da maestranze meridionali e, in maniera ancora più circoscritta, locali: i confronti chiamati in causa nelle singole schede esplicitano l'importanza dei continui, diretti e duraturi scambi con la fucina artistica napoletana, la cui influenza si estendeva anche alle regioni settentrionali del Regno, ovvero il Molise e l'Abruzzo. Per il tramite di questi territori 'cerniera', la Puglia ha potuto entrare in contatto anche con le sperimentazioni messe in campo nelle aree centro-settentrionali della penisola, ovvero principalmente quelle tosco-umbro-marchigiane.

Relativamente al dato stilistico, dall'indagine condotta emerge *in primis* il 'monadismo' degli esemplari più antichi: si pensi ai due casi sipontini o a quelli brindisini, differenti tra loro sebbene accomunati dalla medesima provenienza o dalla consimile contestualizzazione. Al carattere isolato delle prime attestazioni si contrappone, invece, una *koinè* stilistica coincidente con la prima metà del XIV secolo: si tratta di un periodo in cui si riscontrano più facilmente tangenze tra i simulacri 'pugliesi' e quelli dislocati in altre regioni (in modo particolare, in Campania, in Abruzzo e in Molise). È possibile attribuire questa generale uniformità alla stabilità politica imposta dalla dinastia del giglio in quel momento storico che, invece, come è noto, entrerà profondamente in crisi a partire dagli anni Quaranta del Trecento, in virtù di diversi fattori concomitanti (tra cui si

ricordano i più rilevanti, ovvero l'insorgenza e la diffusione su larga scala della peste e i disordini intestini alla stessa casata, che sfociarono nel 1345 nell'assassinio di Andrea d'Ungheria, marito della regina Giovanna I e nelle due invasioni ungheresi).

Non è dunque un caso se la produzione artistica (celermente e sensibilmente recettiva ai cambiamenti in quanto specchio della società), nella seconda metà del Trecento abbia intrapreso una parabola discendente contraddistinta dalla reiterazione 'passiva' delle formule stilistiche e iconografiche di maggior successo nei decenni precedenti. Tale 'stasi' sembra connotare proprio la plastica lignea locale, che tra la seconda metà del XIV secolo e i primordi del successivo appare incapace di rinnovarsi e si limita alla riproposizione di repliche pedisseque e 'stilizzate' dei prodotti della prima metà del Trecento. Tale situazione permette, in primo luogo, di chiarire come mai, anche a distanza di decenni, il modello della Vergine 'Patrona' di Lucera si configurasse ancora come il 'prototipo nobile' a cui guardare per il soggetto mariano; a tal riguardo, tuttavia, sarebbe opportuno ridimensionare il concetto di Madonne 'sorelle' per i casi lucerini, che sono sempre stati indagati dalla critica in virtù della loro dipendenza dall'effige più antica: pur non potendo negare che vi siano affinità nell'impostazione generale di queste figure, tutte assise in trono e con il Bambino rappresentato in posizioni diversificate, si deve anche ammettere che man mano che i decenni hanno continuato a scorrere, il 'prototipo nobile' sia diventato solamente un 'lontano ricordo', diluitosi in ultimo nelle forme massicce e geometrizzate della Vergine con il Bambino della chiesa di San Giacomo.

In secondo luogo la stasi sopraccitata si manifesta anche nell'ambito della produzione cristologica che, per il torno d'anni circoscritto tra la seconda metà del XIV secolo e l'inizio del successivo, annovera manufatti accomunati da numerosi elementi, ma altresì capaci di vantare specifiche peculiarità (si allude soprattutto ai casi di Sant'Anna di Bari, delle Cattedrali di Bitetto e di Bitonto e della chiesa matrice di San Giovanni Rotondo).

Nuovi impulsi si registrano, in ultimo, a partire dagli anni Venti del Quattrocento, momento in cui, come è noto, la regione entra (più attivamente che in passato) a far parte dei circuiti commerciali veneti: cospicua è la presenza *in loco* di artisti lagunari, i cui prodotti si inseriscono molto bene all'interno del florido circuito mercatale o vengono eseguiti specificatamente per committenze 'private'. Nell'ambito della statuaria lignea medievale pugliese, una testimonianza eccelsa dei fertili scambi culturali in seno al 'dominio' veneto dell'Adriatico è il Crocifisso della chiesa di Sant'Andrea a Barletta – l'unico caso locale per cui è stato possibile, in questa sede, attribuire una paternità certa, assegnandone l'esecuzione al cosiddetto 'Maestro del Crocifisso di Sant'Aponal' (in quanto pedissequamente affine a quanto prodotto dallo stesso tra gli anni Venti e Trenta del Quattrocento).

Un altro dato che emerge dalle analisi iconografiche e stilistiche riguarda la partecipazione della statuaria lignea locale ai continui e proficui contatti tra tecniche e *media* differenti, cosa che non di rado produceva esiti stilisticamente e iconograficamente affini: si pensi al condizionamento dettato dal più volte annoverato altarolo di Trani (che influenzò l'iconografia delle Madonne con Bambino delle Isole Tremiti e di Candela) oppure alle prossimità stilistiche individuate tra alcuni manufatti lignei tridimensionali e talune attestazioni di plastica lapidea o pittura ad affresco (si citano, a titolo di esempio, i casi della Cattedrale di Monopoli e l'affresco della Crocifissione di San Biagio a Rapolla; quello neretino che ha funto da modello per la medesima scena soletana; quello putignanese che è stato verosimilmente capace di influenzare la maestranza esecutrice dell'affresco nella chiesa rupestre di San Michele in Monte Laureto; quello della chiesa di Sant'Angelo di Serracapriola in linea con la produzione montana di *Simeon*; quello del Museo Diocesano di Bari e le prossimità con l'*Imago Pietatis* del Santuario micaelico garganico).

All'interno del cospicuo numero di attestazioni assegnate a maestranze meridionali e/o locali, alcuni manufatti si distinguono, inoltre, per il loro elevato livello qualitativo (si pensi ai casi di

Porto Cesareo, Lecce, Polignano, Mola di Bari), mentre altri palesano un'esecuzione maggiormente 'approssimata', dettata da incertezze tecniche e formali spiegabili solamente con l'attitudine 'amatoriale' e, forse, 'occasionale' di alcuni *magistri* (come i casi di Putignano, del Museo Diocesano di Bari, di Gallipoli). Ciò conferma come mai, eccezion fatta per i casi menzionati in precedenza, sia difficile individuare raffronti 'interni' alla produzione pugliese e paia invece più semplice immaginare un dialogo con i territori extra-regionali. In ogni caso, la schedatura qui proposta, con alcuni casi di notevole qualità, consente comunque di ridimensionare quei pre-giudizi, espressi dalla critica agli albori degli studi sul tema, che insistevano su "*la qualità scadente delle poche sculture*" presenti in Puglia e, più in generale, nel Meridione italico.

VII. *Un cerchio che si chiude*

Come esplicitato nell'introduzione, il presente lavoro di tesi dottorale ha preso le mosse dalla consapevolezza relativa alla mancanza di uno strumento adeguato per indagare 'a tutto tondo' il tema della scultura lignea tridimensionale e dipinta nella Puglia medievale; in tal senso, la struttura dell'elaborato e la scelta degli argomenti trattati ha avuto come obiettivo quello di costituire un compendio che raccogliesse al proprio interno il discreto numero di studi scientifici sul tema, lo integrasse alla costellazione di citazioni disseminate in pubblicazioni a carattere maggiormente locale, ne uniformasse i contenuti coniugando i risultati delle riflessioni storico-artistiche con quelli pertinenti alla storia locale di questi oggetti; un lavoro che tentasse, in ultima analisi, di restituire a questa manifattura il giusto peso, fino a questo momento colto solamente da pochi illustri esperti del settore, che sono stati capaci di superare le opinioni pregiudizievoli espresse sull'argomento negli anni Trenta del Novecento (e che, in realtà, per questa specifica casistica, rimontano alle sentenziose teorie vasariane).

A conclusione di questo triennio di indagini sul tema, l'auspicio è quello che il presente lavoro di tesi possa configurarsi come un 'nuovo' punto di partenza per il prosieguo delle ricerche, in virtù del suo costituirsi come una *summa* di quanto già noto ed edito, ma anche come 'trampolino di lancio' per tutti quei casi inediti, che certamente potranno essere approfonditi in futuro. Si è consci, ma anche speranzosi, che il *corpus* qui costituito possa continuare ad ampliarsi: questa sarebbe l'effettiva riprova della validità del lavoro svolto. Se, difatti, mediante questa operazione, si sarà riusciti a sensibilizzare le comunità locali nei confronti del patrimonio di cui dispongono (e che, sovente, troppo gelosamente custodiscono), si potrà certamente dare concretezza al raggiungimento dell'obiettivo di promuovere la rivalutazione critica di questa manifattura. In tal senso, ci si augura che quanto prodotto possa contribuire a 'dissequestrare' tutte quelle opere che, forse, ancora oggi sono confinate in sagrestie, uffici parrocchiali, abitazioni private, depositi museali e che, invece, meriterebbero di 'tornare alla luce': per tale ragione, si spera nel suo favorevole accoglimento da parte della critica sia locale sia accademica. Si tratta, difatti, semplicemente di un ulteriore tassello per una migliore e più completa conoscenza della Storia dell'Arte del Meridione italico.

A tal riguardo, una riflessione scaturisce predominante: la Storia dell'Arte è una e una sola e non esistono 'storie dell'arte' di serie A e di serie B. È necessario, nonché doveroso, iniziare a intraprendere un cammino verso la demitizzazione di questo sentire collettivo ancora strenuamente incardinato sul dualismo tra 'maggiore' e 'minore', affinché si possa garantire un'armoniosa ed equilibrata prosecuzione delle ricerche, che abbracci in maniera imparziale le miriadi di modalità tecniche e formali con cui il fare artistico si è espresso nel corso dei secoli. Tra queste, la statuaria lignea di epoca medievale si pone in una posizione d'eccellenza: a fronte di una sua ingiusta marginalità (a cui fortunatamente si sta tentando negli ultimi tempi di porre rimedio) e alla luce delle riflessioni qui enucleate (nonché desunte dai principali lavori scientifici sul tema), può e deve

essere considerata la più egualitaria tra le forme d'arte, poiché capace di soddisfare un bisogno di prima necessità per l'uomo medievale (indipendentemente dalla sua estrazione sociale): l'aspirazione alla Salvezza. L'arte medievale è interamente tesa a quietare quel costante senso di manchevolezza terrena che si avverte a confronto con la perfezione divina, tanto osannata dalle Scritture ma così lontana dalla quotidianità, e ne è espressione concreta e tangibile; così come è palpabile una scultura in legno, dipinta, che dà concretezza e fisicità alle entità divine e appaga quell'innato desiderio dell'essere umano di 'guardare negli occhi' e di 'toccare con mano'; poiché, in fin dei conti, si è tutti 'apostoli dell'incredulità' al cospetto del mistero divino.

BIBLIOGRAFIA

Fonti - Abbreviazioni

AAB: Archivio dell'Arcidiocesi di Bari

ACC: Archivio della chiesa del Cristo Crocifisso di Brindisi

ACL: Archivio Comunale di Lucera

ACP: Archivio della chiesa della Purificazione di Candela

ACS: Archivio Centrale dello Stato di Roma

APPS: Archivio della Parrocchia del Perpetuo Soccorso di Gallipoli

ASABAP-BA: Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Bari

ASBa: Archivio di Stato di Bari

ASBr: Archivio di Stato di Brindisi

ASD: Archivio Storico Diocesano di Lucera

ASDN: Archivio Storico Diocesano di Nardò

ASL: Archivio di Stato di Lecce

ASM: Archivio della Reale Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia di Lucera

ASML: Archivio del Santuario di San Marco *in Lamis*

ASN: Archivio di Stato di Napoli

ASV: Archivio Segreto Vaticano

AVL: Archivio Vescovile di Lucera

AUD: Archivio Unico Diocesano di Monopoli

BCL: Biblioteca Comunale di Lucera

BCT: Biblioteca Comunale di Trani

BDA: Biblioteca Diocesana 'San Tommaso D'Aquino' di Andria

ICCD: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

ICR: Istituto Centrale per il Restauro di Roma

Fonti inedite

ANGIULLO 1665
T. Angiullo, *Notizie sul Beato Agostino*, manoscritto, Lucera, Biblioteca Comunale, 1665.

CALVANESE 1720-1730
G. Calvanese, *Memorie per la città di Foggia*, manoscritto n. 20, Foggia, Biblioteca Provinciale 'La Magna Capitana', 1720-1730.

D'AURIA 1740
A. D'Auria, *Compendio veridico di tutta la storia di Lucera*, manoscritto, Lucera, Biblioteca Comunale, 1740

DEL PRIETE 1690
R. Del Priete, *Breve descrittione della città di Lucera di Santa Maria*, manoscritto, Lucera, Biblioteca Comunale, 1690.

JURLARO
R. Jurlaro, *Il Cristo dei Domenicani*, videoscritto, Brindisi, Archivio della chiesa del Cristo Crocifisso.

MORICINO
G.M. Moricino, *Dell'Antichiquità e vicissitudine della Città di Brindisi. Opera di Giovanni Maria Moricino filosofo, e medico dell'istessa città. Descritta dalla di lei origine sino all'anno 1604*, manoscritto, Brindisi, Biblioteca 'A. De Leo'.

POLIDORI 1767
P. Polidori, De Neritine Ecclesie et de suis episcopis dissertatio historica, manoscritto, 1767.

ROSA 1729
T. Rosa, Sciagrapitia ecclesia rum Aquaevivae tempore U[trìusque] I[uris] D[octo]ris ac Prothon[ota]rij Ap[osto]lici Ioan[ni] A. Melosci Archipresbiteri. A Hieronymo Thoma Rosa delineata, infimo Ecclesiae Aquaviven[sis] Sacerdote. Mense Augusti Ann[o] D[omini] 1729, manoscritto, Bari, Archivio del Capitolo della Cattedrale.

SARLO
F. Sarlo, *Chiesa di S. Maria di Colonna*, ms. 185.

Soprintendenza ai monumenti 1968
Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Puglia e alle gallerie della Basilicata. XI settimana dei musei. Catalogo provvisorio (Bari, Castello Svevo), a cura di M. D'Elia, 1968.

Fonti edite

VIII Ciclo di Studi Medievali 2022
VIII Ciclo di Studi Medievali. Atti del Convegno (Firenze, ex Convento il Fuligno, 23-24 maggio 2022), a cura di NUME Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Lesmo 2022.

29° Convegno 2009
29° Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia (San Severo, 15-16 novembre 2008). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2009.

39° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia (San Severo, 18-19 novembre 2018). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2019.

"Altamura" 1994-1995
"Altamura. Rivista storica/ Bollettino dell'A.B.M.C.", 36 (1994-1995).

ABBATE 1998
F. Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia Meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998.

ABBATTISTA 1981
A. Abbattista, *S. Maria di Colonna. Trani*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/I, Galatina 1981, pp. 279-292.

ABITA 2000
S. Abita, *Crocifisso. Scultore meridionale*, in Imago Christi 2000, pp. 64-65.

ABITA 2009
S. Abita, *Per una mostra di sculture lignee in Calabria*, in *Sculture in legno* 2009, pp. 11-12.

ABRACE 2010a
L. Abrace, *2. «Madonna in trono con il Bambino». Maestro abruzzese attivo dagli ultimi decenni del XII secolo agli inizi del XIII secolo*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 46-50.

ABRACE 2010b
L. Abrace, *6. «Madonna in trono con Bambino». Scultore abruzzese attivo entro la metà del XIII secolo*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 66-67.

ABRACE 2010c
L. Abrace, *7. «Madonna delle concanelle». 1262*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 70-71.

ABRACE 2010d
L. Abrace, *9. «Madonna in trono con il Bambino». Scultore abruzzese attivo verso la fine del XIII secolo*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 78-79.

ABRACE 2010e
L. Abrace, *10. «Madonna in trono con il Bambino». Scultore abruzzese attivo verso la fine del XIII secolo*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 79-82.

ABRACE 2010f
L. Abrace, *15. «Madonna con il Bambino». Prima metà del XIV secolo*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 95-99.

ABRACE 2010g
L. Abrace, *16. «Madonna di Fossa». Maestro della Madonna di San Silvestro*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 99-102.

ABRACE 2011a
L. Abrace, *2. «Madonna in trono con il Bambino». Maestro abruzzese attivo dagli ultimi decenni del XII secolo agli inizi del XIII secolo*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 46-50.

ABRACE 2011b
L. Abrace, *6. «Madonna in trono con Bambino». Scultore abruzzese attivo entro la metà del XIII secolo*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 66-67.

ABRACE 2011c
L. Abrace, *7. «Madonna delle concanelle». 1262*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 70-71.

ABRACE 2011d
L. Abrace, *9. «Madonna in trono con il Bambino». Scultore abruzzese attivo verso la fine del XIII secolo*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 78-79.

ABRACE 2011e
L. Abrace, *10. «Madonna in trono con il Bambino». Scultore abruzzese attivo verso la fine del XIII secolo*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 79-82.

ABRACE 2011f
L. Abrace, *15. «Madonna con il Bambino». Prima metà del XIV secolo*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 95-99.

ABRACE 2011g
L. Abrace, *16. «Madonna di Fossa». Maestro della Madonna di San Silvestro*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 99-102.

ABRACE 2016
L. Abrace, *13. Maestro abruzzese (attivo nel XII secolo). Madonna in trono con il Bambino, detta 'Madonna di*

Castelli', in *Restituzione. Tesori d'arte restaurati*. Catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia 2016, pp. 138-145.

Abrace 2019
L. Abrace, *Un ricordo di Giovanni Previtali con alcune riflessioni sulla scultura medievale abruzzese e brevi note sull'attività del Maestro della Santa Caterina Gualino*, in "L'Officina di Efesto", 2019, pp. 13-32.

Abruzzo: un laboratorio 2011
Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea. Atti del convegno (Chieti, Campus universitario, Aula Magna del Rettorato, 29-30 ottobre 2009), a cura di G. Curzi, A Tomei, numero speciale di "Studi Medievali e Moderni", XV/1-2 (2011).

Abruzzo. Terra di meraviglie 2008
Abruzzo. Terra di meraviglie della natura e della civiltà, a cura di L. Boitani, Siena 2008.

Aceto 1988-1989
F. Aceto, *Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e di Orso Minutolo*, in "Prospettiva", 35/36 (1988-1989), pp. 134-142.

Aceto 1990
F. Aceto, Magistri *e cantieri nel* regnum Siciliae: *l'Abruzzo e la cerchia federiciana*, in "Bollettino d'Arte", 6/59, (1990), pp. 15-96.

Aceto 1995
F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli. Una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 1 (1995), pp. 10-27.

Aceto 2000
F. Aceto, *s.v. Tino di Camaino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 180-188.

Aceto 2001a
F. Aceto, *La sculpture, de Charles I^er^ d'Anjou à la mort de Jeanne I^er^ (1266-1382)*, in *L'Europe des Anjou* 2001, pp. 73-87.

Aceto 2001b
F. Aceto, *Una proposta per Tino di Camaino a Cava dei Tirreni*, in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*. Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus (Frankfurt am Main, Museum Alter Plastik, 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 275-294.

Aceto 2002
F. Aceto, *Tino di Camaino nel Duomo di Napoli*, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*. Atti della I Giornata di Studi su Napoli (Losanna, 23 novembre 2000), a cura di S. Romano, N. Bock, Napoli 2002, pp. 148-160.

Aceto 2003
F. Aceto, *Dalla leggenda al testo figurativo: l'iconografia dell'Arcangelo Michele a Monte Sant'Angelo e l'"enigma" di San Giovanni* in Tumba, in *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2003, pp. 170-184.

Aceto 2011
F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli*, in *Scultura gotica senese* 2011, pp. 183-232.

Aceto 2013
F. Aceto, *s.v. Nicola Pisano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma 2013, pp. 453-460.

Aceto, Bruni 2004
F. Aceto, B. Bruni, *7. Mercogliano (Avellino), abbazia di Montevergine. Deposto*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 131-140.

Aceto, Gaborit 2004
F. Aceto, J.R. Gaborit, *4. Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte di Arte Applicata e Incisioni. Deposto*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 99-180).

Addeo 2004
P. Addeo, *Il Crocifisso ligneo della chiesa dell'Annunziata di Acerra ed il contesto mediterraneo*, in "Arteria", 1 (2004), online.

Addeo 2010
P. Addeo, *Schede storico-artistiche. Il Crocifisso della chiesa di Maria SS. Annunziata ad Acerra*, in *L'Uomo della sofferenza* 2010, pp. 18-23.

Agostino 1994
Agostino d'Ippona, *L'istruzione cristiana*, a cura di M. Simonetti, Verona 1994.

Agresti 1912
M. Agresti, *Il Capitolo Cattedrale Di Andria ed i suoi tempi dalla origine sino all'anno 1911*, vol. II, Andria 1912.

Ajaneeyakul, Carral 2020
U. Ajaneeyakul, F. Carral, *La Vierge dorée et la blanche épine de John Ruskin à Marcel Proust*, in "Bulletin de l'ATPF", 139/43 (2020), pp. 58-79.

Aimone 2024
M. Aimone, *L'iconographie de l'*Adoratio Crucis *dans l'Italie ostrogothique et byzantine À propos de deux missoria du trésor de Canoscio*, in Matrice et signum 2024, pp. 227-245.

Alberti 2009
A. Alberti, *Storia delle Chiese in Porto Cesareo. Dal* Monasterium *sull'isoletta di Cesaria del 1373 alla parrocchia benedetta nel 1958*, Porto Cesareo 2009.

Albertini 2003
G. Albertini, *Cenni sulla scultura lignea in Abruzzo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. Rosso, E. Tiboni, Pescara 2003, pp. 515-524.

Alfonso Frangipane 2009

Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria. Atti del convegno (Reggio Calabria, Biblioteca Comunale, 26 settembre 2009) a cura di G. De Marco, M.T. Sorrenti, Reggio Calabria 2009.

ALIBERT 1993
D. Alibert, *Note sur le crucifix de Saint-Pierre de Rome*, in "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano", 99 (1993), pp. 319-342.

ALLEGRI 1988
L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari 1988.

AMATO 1988
P. Amato, *L'Oriente cristiano*, in Imago Mariae 1988, pp. 7-17.

AMATO 2012
A. Amato, *Foggia capitale del Barocco*, Foggia 2012.

AMATO, INOUYE 1985
P. Amato, S. Inouye, *Le miniature dell'*Exultet *Troia 3*, in *Storia e arte nella Daunia* 1985, pp. 197-232.

AMERI 2015
G. Ameri, *Corpo "doloroso" e corpo "vero": riflessioni su committenza e figura dei Crocifissi lignei di Giovanni Pisano*, in *Medioevo: natura e figura* 2015, pp. 561-574.

AMORESE 1992
G. Amorese, *Le cento chiese di Trani*, Cavallino di Lecce 1992.

AMOROSI 1991
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano Brozzi*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano. La Valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga*, vol. III,1, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 1991, pp. 314-318.

AMOROSI 1996a
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Abbazia di Santa Maria in Meiulano Corropoli*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1996, pp. 460-463.

AMOROSI 1996b
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Chiesa di San Michele Arcangelo Sant'Angelo Abbamano (Sant'Omero)*, *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1996, pp. 463-465.

AMOROSI 1996c
E. Amorosi, *Sculture lignee. Chiesa di San Pietro. Campovalano. Chiesa di San Giovanni Battista. Campli*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1996, pp. 466-468.

AMOROSI 2001a
E. Amorosi, *Madonna lignea con il Bambino. Museo Capitolare Atri*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2001, pp. 351-352.

AMOROSI 2001b
E. Amorosi, *Madonna della Neve. Chiesa di San Michele Arcangelo Montesilvano*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2001, pp. 353-355.

AMOROSI 2003
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Chiesa di Santa Maria Lauretana Castellana di Pianella*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2003, pp. 434-435.

AMOROSI 2006a
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Cattedrale Teramo*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2006, pp. 396-400.

AMOROSI 2006b
E. Amorosi, *Madonna con il Bambino. Ex Chiesa di Santa Maria* de Erulis *Ripattoni*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2006, pp. 400-410.

ANDALORO 1987
M. Andaloro, *Premessa al* corpus *della scultura lignea in Abruzzo e una primizia: il Cristo deposto di Penne*, in Quadrifluus amnis. *Studi di Letteratura, Storia, Filosofia e Arte offerti dalla Facoltà di Lettere a Mons. C. Vona*, Chieti 1987, pp. 9-20.

ANDALORO 1990
M. Andaloro, *Connessioni artistiche fra Umbria meridionale e Abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*. Atti del convegni di studi (Amelia, Teatro Sociale, 1-3 ottobre 1987), a cura di F. Zeri, Todi 1990, pp. 305-346.

Andar per mare 1998
Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia. Catalogo della mostra (Bari, 14 giugno-16 novembre 1997) a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998.

ANDENNA 2005
G. Andenna, *La devozione confraternale per la Passione di Cristo nel tardo Medioevo*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 21-32.

ANDENNA 2006a
C. Andenna, *Da* domus dei *a* spelunca latronum. *Fortuna e declino di una canonica regolare del Mezzogiorno*, in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 73-90.

ANDENNA 2006b
G. Andenna, *Riflessioni conclusive: la vita religiosa tra tradizione e cambiamento* in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 347-363.

ANDENNA 2012
C. Andenna, De moniales novarum penitentium *a* sorores ordinis Sancte Marie de Valle Viridi. *Una forma di vita religiosa femminile fra Oriente e Occidente (secoli XIII-XV)*, in *Da Accon a Matera: Santa Maria la Nova, un monastero femminile tra dimensione mediterranea e identità urbana (XIII-XVI secolo)*, a cura di F. Panarelli, Berlin 2012, pp. 59-131.

ANDREOSE 2001
A. Andreose, *Censimento dei manoscritti del «Pianto della Vergine» («*Lamentatio baetae Virginis*») di Enselmino da Montebelluna conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana*, in "Quaderni veneti", 33 (2001), pp. 7-28.

ANDREOSE 2006-2007
A. Andreose, *Enselmino da Montebelluna*. Lamentatio beate virginis. *Edizione critica*. Pisa, Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere, Tesi di Perfezionamento, Relatore Ch.mo Prof. A. Stussi, Pisa 2006-2007.

ANDREOSE 2008
A. Andreose, *Censimento dei testimoni della* Lamentatio beate Virginis *di Enselmino da Montebelluna. II*, "Quaderni veneti", 47-48 (2008), pp. 9-98.

ANDREOSE 2009
A. Andreose, *Censimento dei testimoni della Lamentatio beate Virginis di Enselmino da Montebelluna. III*, in "Quaderni veneti", 49-50 (2009), pp. 7-37.

ANDREUCCETTI 2008
P.A. Andreuccetti, *La policromia della scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*, Firenze 2008.

ANDREUCCETTI 2009
P.A. Andreuccetti, *Scultura policroma in Toscana: note da una catalogazione informatica*, in *Il colore nel Medioevo* 2009, pp. 163-176.

ANDREUCCETTI 2013
P.A. Andreuccetti, *L'uso del colore nelle Madonne lignee e lapidee in Toscana*, *Vierges à l'enfant* 2013, pp. 71-86.

Andria nella storia 1969
Andria nella storia e nell'arte, Andria 1969.

ANDRIANI 1959
B. Andriani, *Il Beato Nicola Paglia da Giovinazzo*, Molfetta 1959.

ANDRIEU 1956-1960
M. Andrieu, *Les* ordines romani *du haut Moyen Age*, 5 voll., Louvain 1956-1960.

Antelami 1991
Antelami. "Imago lateritia beate Marie". Per la fortuna e la storia del cantiere antelamico del Battistero di Parma, a cura di G. Fiaccadori, Parma 1991.

Antiche Madonne d'Abruzzo 2010
Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila. Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 4 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di L. Abrace, Torino 2010.

ANTONACCI DE MARCO 1998
R. Antonacci De Marco, *Le sessanta chiese di Bitetto rivelate dalla toponomastica, dai benefici, dalle carte d'archivio, dai monumenti artistici. Seconda parte. Chiese* intra moenia, in "Nicolaus. Studi Storici", IX/2 (1998), pp. 437-530.

ANTONELLIS 1964
L. Antonellis, *Cerignola. Storia, tradizioni, leggende, la città, usi e costumi, credenze, superstizioni, emblematica*, Foggia 1964.

ANTONELLIS 1983
L. Antonellis, *Cerignola. Storia – usi – tradizioni – leggende*, Cerignola 1983.

ANTONELLIS 1985
L. Antonellis, *Le chiese di Cerignola nelle fonti del 600 e 700*, in *Cerignola antica* 1985, pp. 155-168.

ANTONELLIS 1999
L. Antonellis, *Cerignola. Guida alla città*, Cerignola 1999.

ANTONUCCI 1934
G. Antonucci, *Troade e Daunia e Fossili Foggiani*, Foggia 1934.

APOLLONIO 1989
M. Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 233-271.

APOLLONJ GHETTI 1972
B. Apollonj Ghetti, *Bari Vecchia. Contributo alla sua conoscenza e al suo risanamento*, Bari 1972.

APOLLONJ GHETTI 1985
B. Apollonj Ghetti, *La cosiddetta Tomba di Rotari sul Gargano ed i suoi rapporti con le chiese di San Pietro e Santa Maria Maggiore*, in *Storia e arte nella Daunia* 1985, pp. 161-178.

ARISTOTELE 2002
Aristotele, *L'anima e il corpo.* Parva naturalia, a cura di A.L. Carbone, Milano 2002.

ARMANDI 2002
M. Armandi, *Ignoto scultore aretino della seconda metà del sec. XIII. Una statua reliquiario: la Madonna con Bambino*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 79-83.

ARMANDO, DI CHIARA 1980
P. Armando, M. Di Chiara, *La Montecassino in mezzo al mare. Breve guida delle isole Tremiti*, Lucera 1980.

ARNALDI 2005
G. Arnaldi, *s.v. Lateranense IV, Concilio*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, vol. II, Roma 2005, pp. 136-137.

AROSIO 2001
M. Arosio, *s.v. Giovanni de' Cauli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma 2001, pp. 768-774.

ARRIGHETTI, BONOMI 2007
E. Arrighetti, R. Bonomi, *Elementi nell'approccio metodologico alla conservazione delle sculture lignee: l'esperienza della Scuola per il Restauro e la Valorizzazione dei Beni Culturali ENAIP di Botticino*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2006, pp. 25-42.

Arte e spiritualità 1992
Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola da Tolentino, a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino 1992.

Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano 1992
Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino. Atti della seconda sessione del Convegno "Arte e spiritualità negli Ordini mendicanti" (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Tolentino 1992.

Arte in Basilicata 1981
Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1981.

Arte in Basilicata 2001
Arte in Basilicata, a cura di A. Grelle Iusco. Ristampa anastatica dell'edizione del 1981 con *Note di aggiornamento* di A. Grelle Iusco e S. Iusco, Roma 2001.

Arte in terra d'Arezzo 2010
Arte in terra d'Arezzo. Il Medioevo, a cura di M. Collareta, P. Refice, Firenze 2010.

Arte in Umbria. Collazzone 1999
Arte in Umbria. Collazzone. Catalogo delle opere d'arte, a cura di C. Bon Valsassina, C. Fratini, Perugia 1999.

Arte medievale. Le vie 2019
Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico, a cura di P. Piva, Milano 2019.

Arti e storia nel Medioevo. Del costruire 2003
Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti, vol. II, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2003.

Arti e tecniche 2006
Arti e tecniche del Medioevo, a cura di F. Crivello, Torino 2006.

Ascani 2001
V. Ascani, *s.v. Giovanni Pisano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 173-180.

Auciello 1997
M. Auciello, *Per una storia*, Anzano di Puglia 1997.

Aulisa 2012
I. Aulisa, *I santuari visti dal mare: l'Adriatico nel portolano sacro*, in *I Santuari e il Mare*. Atti del III Convegno Internazionale (Vicenza, Santuario di Santa Maria di Monte Berico, 15-17 aprile 2013), a cura di I. Aulisa, Bari 2014, pp. 111-148.

Aulisa 2014
I. Aulisa, *San Matteo (San Marco in Lamis)*, in *Santuari d'Italia. Puglia* 2012, pp. 270-274.

Axton 1989
R. Axton, *Dramma religioso e tradizione popolare*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 143-172.

Babudri 1932
F. Babudri, *Antichi testi letterari triestini*, in "La Porta Orientale", II/2 (1932), pp. 150-171.

Babudri 1957
F. Babudri, *L'*Exultet *di Bari del sec. XI*, in "Archivio Storico Pugliese", X (1957), pp. 8-170.

Babudri 1960
F. Babudri, *Una «Lauda Folle» pugliese di Altamura di tipo jacoponico*, in "Altamura", 7 (1960), pp. 13-34.

Bacci, Stoppelli 1979
M. Bacci, P. Stoppelli, *s.v. Cennini, Cennino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma 1979, pp. 565-569.

Bacci 1995a
M. Bacci, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 31-58.

Bacci 1995b
M. Bacci, *La tipologia della Madonna in trono: innovazioni e resistenze*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 59-80.

Bacci 2000
M. Bacci, Pro remedio animae. *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII-XIV*, Pisa 2000.

Bacci 2003a
M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003.

Bacci 2003b
M. Bacci, "Ad ipsius Christi effigiem": *il Volto Santo come ritratto autentico del Salvatore*, in *La Santa Croce di Lucca* 2003, pp. 115-130.

Bacci 2005
M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma 2005.

Bacci 2014
M. Bacci, *Le* Majestats, *il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni*, in "Iconographica", XIII (2014), pp. 45-66.

Badini Confalonieri 1993
L. Badini Confalonieri, *Iacopone da Todi fra poesia e teatro*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*. Atti dei Convegni internazionali (Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991), a cura di R. Alonge, Genova 1993, pp. 23-36.

Baert 2013
B. Baert, *La leggenda della Vera Croce e la sua iconografia (VIII-XV secolo). La disseminazione dei cicli figurativi in prospettiva europea*, in *Costantino I. Enciclopedia*

costantiniana sulla figura e sull'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano 313-2013, vol. II, Roma 2013, pp. 683-697.

Bagnoli 1987a
A. Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 12-14.

Bagnoli 1987b
A. Bagnoli, *1. Scultore umbro. Circa il 1260*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 16-18.

Bagnoli 1987c
A. Bagnoli, *12. Crocifisso. Lando di Pietro. 1338*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 65-68.

Bagnoli 1987d
A. Bagnoli, *Domenico di Niccolò 'dei cori' 1414/1415. 26a. Madonna dolente. 26b. San Giovanni Evangelista dolente*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 116-118.

Bagnoli 1987e
A. Bagnoli, *Domenico di Niccolò 'dei cori' 1415/1425. 27. San Leonardo*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 119-120.

Bagnoli 1987f
A. Bagnoli, *Domenico di Niccolò 'dei cori' 1442. 31. Cristo risorto*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 129-132.

Bagnoli 1987g
A. Bagnoli, *Francesco Valdambrino circa il 1420. 36. Crocifisso*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 145-147.

Bagnoli 1994
M. Bagnoli, *The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian Sculpture*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, vol. I, a cura di H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, pp. 686-697.

Balzano 1907
V. Balzano, *Notizie d'Arte Abruzzese. Scultura in legno nella chiesa di S. Barbara in Joanella*, in "Rivista abruzzese", VIII-IX (1907), p. 495.

Balzano 1910
V. Balzano, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1919.

Bandelli 2007
F. Bandelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007.

Banfi 1992
L. Banfi, *Laude agostiniane*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano* 1992, pp. 37-42.

Baracchini 1995
C. Baracchini, *Scultura dipinta a Lucca: un mondo da scoprire*, in *Il Cavaliere di San Cassiano*. Catalogo della mostra (Firenze, 31 marzo-30 giugno 1995), a cura di G. Rasario, Firenze 1995, pp. 11-14.

Baracchini 1996
C. Baracchini, *La scultura dipinta nelle botteghe medievali*, in *Scultura lignea dipinta* 1996, pp. 5-9.

Baracchini 1999
C. Baracchini, *Crocifissi dolorosi: un caso italiano*, in *Scultura e arredo* 1999, pp. 217-224.

Baracchini 2004
C. Baracchini, *"Ymago vero lignea cito perdit pulchritudinem et colorem". Problematiche di studio e restauro sul rapporto tra plastica lignea e policromia*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 403-421.

Baracchini 2005
C. Baracchini, *Censimento, catalogazione e restauro della scultura lignea medievale: un'esperienza e una proposta di archivio in rete*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 303-308.

Baracchini, Burresi 1983
C. Baracchini, M. Burresi, *Scultura e oreficeria*, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, Catalogo della mostra (Lucca, 5 ottobre 1981-28 febbraio 1983), a cura di C. Baracchini, Lucca 1983, pp. 161-192.

Baradel 2019
V. Baradel, *Zanino di Pietro. Un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Padova 2019.

Barbangelo 1988
P. Barbangelo, *Andria, Federico II e il castello di Santa Maria del Monte*, Andria 1988.

Bardelloni 2011
C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica senese* 2011, pp. 119-182.

Bari, la Puglia 2013
Bari, la Puglia e Venezia, Bari 2013.

Bari Pinacoteca Provinciale 1972
Bari Pinacoteca Provinciale, a cura di P. Belli D'Elia, Bologna 1972 (Musei d'Italia e meraviglie d'Italia, 4).

Barletta 2007
M. Barletta, *s.v. Legno*, in *Enciclopedia italiana*, vol. VII, Roma 2007, pp. 265-267.

Barnet 1997
P. Barnet, *Gothic Sculpture in Ivory: An Introduction*, in *Images in Ivory* 1997, pp. 2-17.

Baroffio 1992
B. Baroffio, *s.v. Bernardo di Chiaravalle, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. pp. 412-423

Barone 1905[5]
F.P. Barone, *La Stella della Daunia. Memorie storiche del santuario mariano di Valleverde. Raccolte, documentate ed illustrate da monsignor Francesco P. Barone*, Lucera 1905.

Baroni 1996

S. Baroni, *I procedimenti*, in *Scultura lignea dipinta* 1996, pp. 10-33.

Baroni 2021
S. Baroni, *Tecniche di doratura*, in *Tecniche dell'Arte* 2021, pp. 533-578.

Barracane, Cioffari 1989
G. Barracane, G. Cioffari, *Le chiese di Bari antica*, Bari 1989.

Barral i Altet 2009a
X. Barral i Altet, *I volti scuri: una questione irrisolta dell'arte religiosa medievale*, in *I Santi venuti dal mare.* Atti del V Convegno Internazionale di studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2009, pp. 265-276.

Barral i Altet 2009b
X. Barral i Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2009.

Barral i Altet 2010
X. Barral i Altet, *Architetti e scultori, scultori e pittori, pittori e architetti*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 69-86.

Barral i Altet 2011
X. Barral i Altet, *Il Volto Santo di Lucca come Cristo dell'Ascensione: un'iconografia originale di fine Trecento nella chiesa francescana di Keszthely (Ungheria)*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelilli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 453-462.

Barral i Altet 2012
X. Barral i Altet, *Madonne Brune che non lo erano in epoca romanica (con alcune riflessioni sulla diffusione del Volto Santo di Lucca non annerito)*, in Nigra sum 2012, pp. 95-109.

Bartalini 1987
R. Bartalini, *Guido di Giovanni 1393/1395. 22. San Savino vescovo*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 102-103.

Bartalini 2005
R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005.

Bartalini 2011
R. Bartalini, *Lando di Pietro*, in *Scultura gotica senese* 2011, pp. 303-312.

Bartola 2011
A. Bartola, *«Lacrimae» e «planctus» in Alano di Lilla*, in Lachrymae 2011, pp. 145-189.

Bartoletti, Boggero, Cervini 2004
M. Bartoletti, F. Boggero, F. Cervini, *La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente*, in *La sacra selva* 2004, pp. 55-90.

Bartoli 1784
C. Bartoli, *I dieci libri di Architettura di Leon Battista Alberti tradotti in italiano da Cosimo Bartoli*, Roma MDCCLXXXIV.

Bartolomei Romagnoli 2012
A. Bartolomei Romagnoli, *L'immagine di Maria negli scritti delle donne medievali*, in Hagiologica. *Studi per Réginald Grégoire*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, U. Paoli, P. Piatti, Fabriano 2012 (Collana della Bibliotheca Montisfani, 31), pp. 491-519.

Bartolomei Romagnoli 2014
A. Bartolomei Romagnoli, *Angela da Foligno dottore della Trinità*, in "Frate Francesco", 80 (2014), pp. 205-220.

Bartolomei Romagnoli 2023
A. Bartolomei Romagnoli, *Donne di Dio (sec. XII-XV)*, Spoleto 2023 (Uomini e mondi medievali, 79).

Basile 1995
A. Basile, *La chiesa di S. Francesco. Appunti di storia, arte e spiritualità*, Andria 1995.

Battaglia 2013
R. Battaglia, *La scultura lignea dei* Cristo *passo dal complesso veneziano di Santa Caterina,* in "Arte Veneta", LXX (2013), pp. 35-53.

Battaglia Ricci 2000
L. Battaglia Ricci, Ad exercitandum devotionis affectum. *Gli scritti e le immagini sacre*, in *Sacre Passioni*, pp. 19-23.

Battistini 2019a
S. Battistini, *Rinnovare e reimpiegare: il Crocifisso delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, in Imago splendida 2019, pp. 75-81.

Battistini 2019b
S. Battistini, *Maestro del Crocifisso della Fondazione Giorgio Cini. 2a. Crocifisso*, in Imago splendida 2019, p. 98.

Baxandall 1989
M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989.

Bedina 2005
A. Bedina, *s.v. Leone, vescovo di Vercelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, pp. 478-482.

Beer 2005
M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005.

Beleth 1976
I. Beleth, Summa de Ecclesiasticis Officiis, a cura di H. Douteil, Turnholti 1976.

Beliardo 2015

G. Beliardo, *Un affresco di Papa Urbano V nella Chiesa dei santi Pietro e Benedetto in Polla (SA)*, in "Rassegna Storica Salernitana", 63 (2015), pp. 109-123.

Belli D'Elia 1971
P. Belli D'Elia, *La Pinacoteca provinciale di Bari. Schede per un catalogo*, in "Terra di Bari", V/4 (1971), pp. 373-432.

Belli D'Elia 1980
P. Belli D'Elia, *Il Romanico*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente* 1980, pp. 117-131.

Belli D'Elia 1983
P. Belli D'Elia, *Cattedrale (Monopoli). Architrave*, in *Il territorio a sud-est di Bari in età medievale. Società e ambienti*. Catalogo della mostra (Conversano, museo civico, maggio-ottobre 1983), a cura di V. L'Abbate, Fasano 1983, pp. 155-156.

Belli D'Elia 1987
P. Belli d'Elia, *La Puglia*, Milano 1987 (Italia romanica, 8).

Belli D'Elia 1988
P. Belli d'Elia, *Un contributo al recupero di un'immagine: l'Iconavetere di Foggia*, in "Prospettiva", 53-56 (1988), pp. 90-96.

Belli D'Elia 1992
P. Belli D'Elia, *s.v. Brindisi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. 755-758.

Belli D'Elia 1998
P. Belli D'Elia, *La Cattedrale di Bitetto: gli antefatti medievali*, in C. Gelao, *La Cattedrale di Bitetto: le addizioni settecentesche*, Bari 1998.

Belli D'Elia 2003
P. Belli D'Elia, *Puglia romanica*, Milano 2003.

Belli D'Elia 2004
P. Belli D'Elia, *La "questione lombarda" e la prima architettura romanica nella Puglia storica*, in *Medioevo: arte lombarda* 2004, pp. 536-556.

Belli D'Elia 2005
P. Belli D'Elia, *Dalla* Luceria sarracenorum *alla* Civitas Sanctae Mariae, in *Medioevo: immagini e ideologie* 2005, pp. 401-420.

Belli D'Elia 2006
P. Belli D'Elia, *Il Crocifisso ligneo di San Leonardo di Siponto*, in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 167-204.

Bellifemine 1979
G. Bellifemine, *La Basilica Madonna della Madia in Monopoli*, Fasano 1979.

Bellifemine 1981
G. Bellifemine, *La chiesa di San Francesco in Monopoli*, Alberobello 1981.

Bellifemine 1982
G. Bellifemine, *La Basilica di S. Maria degli Amalfitani in Monopoli. Storia, fede, arte*, Fasano 1982.

Bellingeri 1999
L. Bellingeri, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, in "Prospettiva", 95-96 (1999), pp. 75-91.

Belting 1985
H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "*Historia*" and Allegory*, in "Studies in the History of Art", 16 (1985), pp. 151-168.

Belting 1986
H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e dorme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

Beltrani 1878-1879
G.B. Beltrani, *Opuscoli Varii*, Spoleto 1878-1879.

Beltrani 1926
G.B. Beltrani, *La nostra bella marina di Colonna*, Trani 1926.

Benazzi 1994
G. Benazzi, *Cristo deposto*, in *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina, V. Garibaldi, Firenze 1994, pp. 49-53.

Benazzi 2005
G. Benazzi, *Presentazione di alcune sculture umbro-marchigiane: con qualche riflessione intorno alle 'lezioni' sulla scultura lignea umbra e al tema dell'invenzione e della replica*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 53-64.

Benazzi 2014
G. Benazzi, *Sculture dipinte tra Marche e Umbria. Centri di produzione e aree di diffusione*, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*. Catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli", Spedale di Santa Maria del Buon Gesù; itinerario urbano: Chiesa di Sant'Agostino, Cappelle Giottesche; Chiesa di San Domenico, Cappella di Sant'Orsola e Sala Capitolare; Cattedrale di San Venanzio, Cappelle di San Lorenzo e della Santa Croce, 26 luglio-30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, Firenze 2014, pp. 103-111.

Benignitas et humanitas 2007
Benignitas et humanitas. *Studi in onore di Mons. Francesco Zerrillo Vescovo di Lucera-Troia*, a cura di G. Trincucci, Foggia 2007.

Benozzo 2011
F. Benozzo, *Sciamani e lamentatrici funebri: una nuova ipotesi sulle origini del pianto rituale*, in Lachrymae 2011, pp. 283-302.

Benvenuti 2012a
A. Benvenuti, *Origini, sviluppo, storia e radici delle Madonne nere*, in Nigra sum 2012, pp. 65-68.

Benvenuti 2012b

A. Benvenuti, *Il manto della Vergine. Aspetti della devozione mariana tra Medioevo e prima età moderna*, in Nigra sum 2012, pp. 225-234.

Bergamini 1999
G. Bergamini, *Tre sculture lignee del Museo di Udine*, in *La scultura lignea* 1999, pp. 183-194.

Berger, Jacob 2007
M. Berger, A. Jacob, *La chiesa di S. Stefano a Soleto. Tradizioni bizantine e cultura tardogotica*, Lecce 2007.

Berlingerio 2006
G. Berlingerio, *La chiesetta di S. Giovanni Battista tra storia e leggenda*, Mola di Bari 2006.

Bermúdez Sánchez 2001
C. Bermúdez Sánchez, *La Escultura En Madera Policromada. Degradaciones causadas por la inadecuada ejecución de la técnica, defectos e incompatibilidad de materiales*, Granada 2001.

Bernardi 2000
C. Bernardi, *La deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in *Sacre passioni* 2000, pp. 15-19.

Bernardi 2005
C. Bernardi, *Deposizioni e Annunciazioni*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 69-86.

Bertaux 1899
É. Bertaux, *Santa Maria Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo decimoquarto*, Napoli MDCCCXCIX.

Bertaux 1905a
É. Bertaux, *Les artistes français au service des Rois Angevins de Naple (premier article)*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1 (1905), pp. 265-281.

Bertaux 1905b
É. Bertaux, *Les artistes français au service des Rois Angevins de Naple (deuxieme article)*, in "Gazette des Beaux-Arts", 2 (1905), pp. 89-114.

Bertelli 1961
C. Bertelli, *Tecniche nuove nell'arte del restauro*, in "Civiltà delle macchine", IX/2 (1961), pp. 45-48.

Bertelli 1984a
C. Bertelli, *Dal Re dei Confessori ai Fioretti di San Francesco*, in Little, Parker 1984, pp. 75-88.

Bertelli 1984b
C. Bertelli, *La croce di Casamari*, in Little, Parker 1984, pp. 107-119.

Bertelli 2015
G. Bertelli, *Itinerari angioini tra Puglia e Basilicata*, Bari 2015 (Marenostrum Segmenta, 2).

Bertelli 2019a
G. Bertelli, *La chiesa in grotta di Santa Croce ad Andria: riflessioni su alcuni temi iconografici*, in *Dalle chiese in grotta alle aree della civiltà rupestre: gli strumenti di pianificazione territoriale*. Atti dell'VIII Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 29 novembre-1 dicembre 2018), a cura di E. Menestò, Spoleto 2019, pp. 89-107.

Bertelli 2019b
G. Bertelli, *Modelli iconografici rari e temi desueti. Una rivisitazione di alcuni affreschi medievali dalla chiesa in grotta di Santa Croce ad Andria (BT)*, in "Studi Medievali", 60 (2019), pp. 261-272.

Bertelli Buquicchio 1992
G. Bertelli Buquicchio, *s.v. Basilicata*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, pp. 176-192.

Bertelli Buquicchio 1997
G. Bertelli Buquicchio, *s.v. Lucera*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma 1997, pp. 35-39.

Bertelli Buquicchio 1999
G. Bertelli Buquicchio, *s.v. Siponto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Roma 1999, pp. 698-700.

Bertoldi Lenoci 2006
L. Bertoldi Lenoci, *Ricerche e studi sulle confraternite laicali in Puglia (1980-2006)*, in "Archivio Storico Pugliese", LIX (2006), pp. 187-206.

Bertoni Cren 2012
N. Bertoni Cren, *Le cercle d'Autun. Les sources de la statuaire dans la Bourgogne romane*, in "Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre", 17/1 (2013), pp. 1-17.

Biagi 1981
A. Biagi, *Il rilievo come base di ogni operazione di restauro: la «chiesa nuova»*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/I, Galatina 1981, pp. 44-46.

Bianchi 2013
V. Bianchi, *Fra Bari e Venezia. Storia di destini incrociati*, in *Bari, la Puglia e Venezia*, a cura di V. Bianchi, C. Gelao, Bari, Adda, 2013.

Bianco 1995
Rosanna Bianco, *18.8. Crocifisso*, in *Federico II. Immagine e potere* 1995, pp. 5552-553

Bianco 2002
Rita Bianco, *La scultura lucana nel XV secolo*, in *Tardogotico e Rinascimento* 2002, pp. 99-158.

Biffi 1997
I. Biffi, *La croce e il crocifisso nella teologia e spiritualità medievale (secoli VII-XI)*, in *Il Crocifisso di Ariberto* 1997, pp. 13-24.

Billi 2010a

E. Billi, *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note sulle maestranze*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 427-433.

Billi 2010b
E. Billi, *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese: studi sulla policromia della scultura*, Firenze 2010.

Billi 2017
E. Billi, *Tracce di colore: policromia di sculture in pietra nell'Italia Tardomedievale: studi e restauri*, Roma 2017.

Bilotto 2014
L. Bilotto, *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria,* Reggio Calabria 2014.

Bino 2008
C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del teatro della misericordia nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano 2008.

Bino 2014a
C. Bino, *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, in "Drammaturgia", 11 (2014), pp. 335-346.

Bino 2014b
C. Bino, *"*Tu cum lacrymis scribe". *Il pianto di Maria e la rivoluzione drammaturgica della scena passionista del Medioevo*, in *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di R. Carpani, L. Peja, L. Aimo, Milano 2014, pp. 21-30.

Bino 2016
C. Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca*, in "Drammaturgia", XIII/3 (2016), pp. 277-311.

Bino 2017a
C. Bino, *From 'Seeing' to 'Feeling'. Monastic roots of the Theatre of Mercy (IX-XI sec.)*, in "Hortus Artium Medievalium", 23 (2017), pp. 66-79.

Bino 2017b
C. Bino, *Il teatro della nudità e la Drammatica della Conformazione*, in *Storia della spiritualità francescana*, vol. 1, a cura di M. Bartoli, W. Block, A. Mastromatteo, Bologna 2017, pp. 277-297.

Bino 2017c
C. Bino, *Images and performative vision in the Middle Ages*, in "Eikón" 6/1 (2017), pp. 69-84.

Bino 2017d
C. Bino, Quasi presentialiter. *La croce-crocifisso nel dramma della Passione tra meditazione e rito (IX-XI secolo)*, in *Statue. Rituali, scienze e magia dalla tarda antichità al Rinascimento*. Atti del Convegno (Ravenna 2015), a cura di L. Canetti, Firenze 2017, pp. 169-218.

Bino 2018a
C. Bino, *Il dramma della Passione di Cristo sulla scena europea (XII-XIII secolo): fonti, problemi, analisi*, in *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e antico regime*, a cura di S. Mamone, Perugia 2018, pp. 15-68.

Bino 2018b
C. Bino, *"I feel you". Using the Mother's gaze to see beyond otherness*, in "Comunicazioni Sociali", XL/2 (2018), pp. 235-245.

Bino 2019a
C. Bino, Imago Pietatis. *La libertà della somiglianza nel dramma dell'arte medievale della Passione*, in Libertas *secoli X-XIII*. Atti del Convegno internazionale (Brescia, 14-16 settembre 2017), a cura di N. D'Acunto, E. Filippini, Milano 2019, pp. 181-200.

Bino 2019b
C. Bino, Vera forma de Christo. *Il teatro di Francesco*, in *Francesco d'Assisi. Storia arte mito*, a cura di M. Benedetti e T. Subini, Roma 2019, pp. 217-230.

Bino 2019c
C. Bino, *Le* lectiones *latine del codice "Illuminati" e il* Planctus Magistrae Doloris, in *Teatro sacro. Pratiche di dialogo tra religione e spettacolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 8-10 settembre 2017), a cura di P.M. Della Porta, Perugia 2019, pp. 105-124.

Bisogni 2006
F. Bisogni, *L'immaginario figurativo di Iacopone da Todi*, in *Iacopone da Todi* 2006, pp. 101-108.

Blattmann 1983
I. Blattmann, *Reliquiario della Croce*, in *Il territorio a sud-est di Bari in età medievale. Società e ambienti*. Catalogo della mostra (Conversano, Museo Civico, maggio-ottobre 1983), a cura di V. L'Abbate, Fasano 1983, p. 160.

Bode 1888
W. Bode, *Die Madonnenstatue des Presbyter Martinus von Jahre 1199 in Museum zu Berlin*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 9 (1888), pp. 197-199.

Bode 1891
W. Bode, *Die italienische Plastik*, Berlin 1891.

Bodel 1987
J. Bodel, *Il miracolo di San Nicola*, a cura di M. Infurna, Parma 1987.

Boesch Gajano 2002
S. Boesch Gajano, *s.v. Gregorio I, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma 2002, pp. 110-129.

Boggero 2004
F. Boggero, *"Bisogna farlo soffrire perché produca". Le gemme, dagli alberi alle croci*, in *La sacra selva* 2004, pp. 91-94.

Boggero, Donati 2004
F. Boggero, P. Donati, *Nota dei curatori*, in *La sacra selva* 2004, pp. 19-24.

BOILEAU 1879
É. Boileau, *Le Livre des Métiers*, a cura di R. De Lespinasse, F. Bonnardot Paris 1879.

BOLOGNA 1950a
F. Bologna, *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 21-30.

BOLOGNA 1950b
F. Bologna, *3. Ignoto (sec. XII). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 34-36.

BOLOGNA 1950c
F. Bologna, *7. Ignoto spagnolo (circa il 1250). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 39-40.

BOLOGNA 1950d
F. Bologna, *8. Ignoto spagnolo (sec. XIII). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 41-42.

BOLOGNA 1950e
F. Bologna, *9. Ignoto (seconda metà del sec. XIII). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 42-43.

BOLOGNA 1950f
F. Bologna, *10. Ignoto spagnolo (sec. XIII). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 43-44.

BOLOGNA 1950g
F. Bologna, *11. Ignoto (circa il 1130). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 44-50.

BOLOGNA 1950h
F. Bologna, *14. Ignoto catalano (circa il 1250). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 52-53.

BOLOGNA 1950i
F. Bologna, *15. Ignoto (seconda metà sec. XIII). Deposizione: Cristo e dolenti*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 53-55.

BOLOGNA 1950l
F. Bologna, *16. Ignoto (seconda metà del sec. XIII). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 55-56.

BOLOGNA 1950m
F. Bologna, *19. Ignoto (inizio sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, p. 58.

BOLOGNA 1950n
F. Bologna, *41 bis. Ingoto (seconda metà del sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 99-101.

BOLOGNA 1950o
F. Bologna, *48. Ignoto (seconda metà sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 128-129.

BOLOGNA 1951
F. Bologna, *La mostra delle sculture lignee della Campania*, in "Panorama dell'arte italiana", (1951), pp. 3-12.

BOLOGNA 1969
F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1264-1414)*, Roma 1969.

BOLOGNA 1983
F. Bologna, *Madonna con il Bambino. Chiesa di San Giovanni Battista Castelli*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1983, pp. 300-304.

BOLOGNA 1986
F. Bologna, *Annunziazione. Chiesa dell'Annunziata Montepago*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano. La Valle del medio e basso Vomano*, vol. II,2, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 1986, pp. 524-525.

BOLOGNA 1992
F. Bologna, *La più antica testimonianza: la "Madonna del Colle"*, in *Pescocostanzo città d'arte sugli Appennini. La statuaria lascito del Medioevo*, Pescara 1992, pp. 138-141.

BOLOGNA 2003a
F. Bologna, *Cristo deposto dalla croce. Già chiesa di San Giovanni Evangelista e Cattedrale Penne*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2003, pp. 419-422.

BOLOGNA 2003b
F. Bologna, *Crocifissi in legno scolpito. Penne*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 2003, pp. 426-428.

BOLOGNA 2004
F. Bologna, *Introduzione*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. XVII-XVIII.

BOLZONI 1988
L. Bolzoni, *Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del camposanto di Pisa*, in *Letteratura italiana e arti figurative.* Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana, (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, pp. 347-356.

BONAVENTURA DA FASANO 1656
Bonaventura da Fasano, Memorabilia minoritica prouinciae S. Nicolai ordinis minorum regularis obseruantiae, Barii 1656.

BORNSTEIN 1986
D. Bornstein, *The shrine of Santa Maria a Cigoli : female visionaries and clerical promoters*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes", 98/1 (1986), pp. 219-228.

BORNSTEIN 1993
D. Bornstein, *The Bianchi of 1399. Popular Devotion in Late Medieval Italy*, Itacha-London 1993.

BORRELLI 2007
G.G. Borrelli, *Sculture lignee nella Campania (1950)*, in *I libri di Ferdinando Bologna. Percorsi di ricerca e strumenti di didattica*. Atti delle giornate di studio (Napoli, Sala degli Angeli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Napoli, 13-14 dicembre 2005), a cura di S. Causa, P. Leone de Castris, Napoli 2007, pp. 35-46.

Borri Cristelli 2002
L. Borri Cristelli, *"*Effigies sculpta per uarios colores*": devozione e storia*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 67-74.

Borsella 1918
G. Borsella, *Andria Sacra*, Andria 1918.

Boscolo 2005
L. Boscolo, *Echi degli improperi liturgici del Venerdì santo nel repertorio laudistico*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 161-188.

Boskovits 1975
M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1375-1400*, Firenze 1975.

Boskovits 1988
M. Boskovits, *Immagine e preghiera nel tardo-medioevo: osservazioni preliminari*, in "Arte Cristiana", 79 (1988), pp. 93-104.

Boskovits 1994
M. Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994.

Bossaglia 1966
R. Bossaglia, *Scultura italiana dall'Alto Medioevo all'Età Romanica*, Milano 1966.

Boto Varela 2009
G. Boto Varela, *Sobre las persuasivas imágenes de culto. Encomios y escrutinios desde la Edad Media hispana*, in *Imágenes medievales de culto* 2009, pp. 37-44.

Bourgin 1951
G. Bourgin, *s.v. Guibert de Nogent*, in *Enciclopedia italiana*, vol. XVIII, Roma 1993, p. 243.

Bourlet 2015
C. Bourlet, *The Livre des métiers attributed to Étienne Boileau and the slow establishment of a written regulation for trades and crafts in Paris (end of the 13th-beginning of the 14th century)*, in "Médiévales", 69 (2015), pp. 19-47.

Bove Balestra 2005
S. Bove Balestra, *Il Crocifisso di Nardò. Il recupero di un capolavoro*, in *Il Cristo nero* 2005, pp. 49-54.

Braca 1995
A. Braca, *Sculture trecentesche nel Duomo di Salerno*, in "Rassegna Storica Salernitana", XII/2 (1995), pp. 97-120.

Braca 2000
A. Braca, *Arte gotica a Salerno*, in *Storia di Salerno. Salerno antica e medievale*, vol. I, a cura di I. Gallo, Salerno 2000, pp. 199-208.

Braca 2003a
A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architetture e culture artistiche del Medioevo e dell'Età Moderna*, Salerno 2003.

Braca 2003b
A. Braca, *Le culture artistiche del Medioevo in Costa d'Amalfi*, Amalfi 2003.

Braca 2005
A. Braca, *La scultura lignea medievale nel salernitano: presenze e problemi (secc. XII-XIII)*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 201-216.

Bracci, Sacchi 2011
S. Bracci, B. Sacchi, *Indagini scientifiche sulle policromie*, in Fachechi 2011, pp. 63-67.

Brandi 1979
C. Brandi, *Pellegrino di Puglia*, Bari 1979.

Braudel 2000
F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano 2000.

Braunfels 1951
W. Braunfels, *Neapolitaner Bildschnitzer vom 13. bis zum 18. Jahrhundert. Sculture lignee nella Campania / Neapel, Palazzo Reale, November 1950 bis Mai 1951. Ein Ausstellungsbericht*, in "Das Münster", 4/7-8 (1951), pp. 193-197, 202-207.

Brescia 1983
G. Brescia *Andria francescana : problemi, testimonianze, figure*, in "Archivio Storico Pugliese", 36 (1983), pp. 261-277.

Breve guida 1969
Breve guida della Pinacoteca Provinciale, a cura di P. Belli D'Elia, Molfetta 1969.

Bronzini 1980
G.B. Bronzini, *Religione dei pellegrinaggi e religiosità garganica: testimonianze letterarie e demologiche*, in "Lares", 46/2 (1980), pp. 167-184.

Bronzini 1988
G.B. Bronzini, *Culto garganico di San Michele*, in "Lares", 54/3 (1988), pp. 307-366.

Brunet 2007
E. Brunet, *Il ruolo di papa Gregorio II (715-731) nel processo di ricezione del concilio Trullano o Quinisesto (692)*, in "Iura Orientalia", III (2007), pp. 37-65.

Brunet 2011
E. Brunet, *La ricezione del Concilio Quinsesto (691-692) nelle fonti occidentali (VII-IX sec.): diritto - arte - teologia,* Paris 2011.

Bruzelius 1999
C. Bruzelius, *Giovanni Pipino of Barletta: the butcher of Lucera as patron and builder*, in *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert, D. Sandron, Paris 1999, pp. 255-267.

Bruzelius 2005
C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005.

Bufano 2010
V. Bufano, *Il Crocifisso di San Francesco d'Assisi torna visibile alla cittadinanza. Presentato il pregevole restauro a cura della dott.ssa Rosanna Marzano*, in "MONOPOLILIVE.com", online.

Burresi 1990
M. Burresi, *La Deposizione del Duomo di Volterra*, Volterra 1990.

Burresi 1999
M. Burresi, *Tesori d'arte sacra a Pisa nel Trecento*, Pisa 1999.

Burresi 2000a
M. Burresi, *La Deposizione di Vicopisano e il suo contesto*, in *Il Santissimo Crocifisso di Vicopisano*, Buti 2000.

Burresi 2000b
M. Burresi, *Una folla pensosa e cortese. Sculture note e inedite di Francesco Valdambrino, del Maestro di Montefoscoli e di altri*, in *Sacre passioni* 2000, pp. 196-228.

Burresi 2005
M. Burresi, *I restauri delle sculture lignee medievali pisane: nuovi contributi per la conoscenza della loro funzione cultuale*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 155-160.

Burresi 2022
M. Burresi, *"Inedita, maestosa e matronale": riflessioni sul primo Valdambrino e ulteriori scoperte*, in *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, a cura di S. Bruni, A. Ducci, E. Pellegrini, Pisa 2022, pp. 101-104.

Burresi, Caleca 2000
M. Burresi, A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 24-43.

Burresi, Caleca, Lessi 1991
M. Burresi, A. Caleca, F.A. Lessi, *Volterra. La cappella della Croce in San Francesco*, Siena 1991.

Busignani 1960
T. Busignani, *Il Crocifisso ligneo del Suffragio a Cervia*, in "Studi romagnoli", 11 (1960), pp. 75-84.

Buttà 2003
L. Buttà, *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belìce e l'iconografia del* Crocifixus dolorosus *in Sicilia tra Trecento e Quattrocento*, Belìce 2003.

Cadei 2006
A. Cadei, *Le cattedrali all'origine del gotico*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 105-138.

Caggese 1910
R. Caggese, *Foggia e la Capitanata*, Bergamo 1910.

Caiazza 2007
G. Caiazza, *E il Verbo si fece…Immagine. Dai simboli cruciformi ai crocifissi tridimensionali*, in "Bollettino del Gruppo Archeologico Aquilese", 2007, pp. 3-17.

Caillet 2006
J.P. Caillet, *L'arredo dell'altare*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 181-204.

Calabrese 1987
M. Calabrese, *Mola di Bari. Colori suoni memorie di Puglia*, Bari 1987.

Calabria Angioina 2024
Calabria Angioina (1266-1382). Novità gotiche e tradizione bizantina al tramonto del Medioevo, a cura di S. Paone, Soveria Mannelli 2024.

Caleca 2000a
A. Caleca, *Le statue della Madonna in trono*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 44-50.

Caleca 2000b
A. Caleca, *Un nobile rudere: un Crocifisso da San Domenico di San Miniato*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 55-56.

Caleca 2000c
A. Caleca, *L'iconografia del Volto Santo*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 148-151.

Caleca 2004
A. Caleca, *I gruppi toscani*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 325-337.

Caleca 2005
A. Caleca, *Gruppi di Deposizione medievali in Italia centrale*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 125-129.

Caleca, Bruni 2004
A. Caleca, B. Bruni, *17. Casca (Perugia), Museo di Palazzo Santi. Madonna con Bambino*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 284-296.

Calì 1965
M. Calì, *Il Crocifisso in avorio della Cattedrale di Canosa*, in "Bollettino d'Arte", V/L (1965), pp. 53-56.

Calì 2007
M. Calì, *Per il crocifisso in avorio, già nella cattedrale di Canosa*, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*. Catalogo della mostra (Salerno, Museo. Diocesano, 20 dicembre 2007-30 aprile 2008), a cura di F. Bologna, Pozzuoli 2007, pp. 231-239.

Calò, Doronzo, Mignozzi 2015
F. Calò, R. Doronzo, M. Mignozzi, *Segni del gotico internazionale in Puglia e Basilicata. Tre casi di studio*, Città di Castello 2015.

Calò Mariani 1980

M.S. Calò Mariani, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente* 1980, pp. 254-316.

Calò Mariani 1984
M.S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984.

Calò Mariani 1985
M.S. Calò Mariani, *Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, in *Società, cultura, economia 1985*, pp. 385-429.

Calò Mariani 1988
M.S. Calò Mariani, *Il Medioevo occidentale*, in Imago Mariae 1988, pp. 18-19.

Calò Mariani 1991
M.S. Calò Mariani, *L'arte medievale e il Gargano*, in *La montagna sacra. San Michele Monte Sant'Angelo il Gargano*, a cura di G.B. Bronzini, Foggia 1991, pp. 9-94.

Calò Mariani 1995
M.S. Calò Mariani, *I volti del divino*, in *Federico II. Immagine e potere* 1995, pp. 417-423.

Calò Mariani 1997
M.S. Calò Mariani, *Foggia e l'arte della Capitanata dai Normanni agli Angioini*, in *Foggia medievale* 1997, pp. 73-131.

Calò Mariani 1998a
M.S. Calò Mariani, *Le statue lignee*, in *Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 175-188.

Calò Mariani 1998b
M.S. Calò Mariani, *La pittura*, in *Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 191-201.

Calò Mariani 1999a
M.S. Calò Mariani, *La chiesa di San Giovanni Battista a San Giovanni Rotondo. Note sulle pitture parietali*, Foggia 1999.

Calò Mariani 1999b
M.S. Calò Mariani, *Rappresentare il mistero. Immagini della Trinità in Puglia fra Medioevo e Rinascimento*, in *Tolleranza e convivenza tra Cristianità ed Islam. L'Ordine dei Trinitari (1198-1998)*. Atti del convegno di studi per gli ottocento anni di fondazione (Lecce, 30-31 gennaio 1998), a cura di M. Forcina, P.N. Rocca, Galatina, 1999, p. 9-27.

Calò Mariani 2001
M.S. Calò Mariani, *Puglia e la Terrasanta. I segni della devozione*, in *La Terrasanta e il crepuscolo della crociata. Oltre Federico II e dopo la caduta di Acri*. Atti del I Convegno Internazionale di Studio (Bari-Matera-Barletta, 19-22 maggio 1994), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2001, pp. 3-82.

Calò Mariani 2003
M.S. Calò Mariani, *Icone e statue lignee medievali nei Santuari mariani della Puglia: la Capitanata*, in *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*. Atti del IV Convegno nazionale (Perugia, Lago Trasimeno, Isola Polvese, 11-12-13 Settembre 2001), a cura di M. Tosti, Roma 2003 (Collection de l'École française de Rome, 317), pp. 3-43.

Calò Mariani 2004
M.S. Calò Mariani, *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo*, in *24° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia* (San Severo, 29-30 novembre 2003). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2004, pp. 33-66.

Calò Mariani 2005
M.S. Calò Mariani, *Dalla* Luceria sarracenorum *alla* Civitas Sanctae Mariae, in *Medioevo: immagini e ideologie* Milano 2005, pp. 401-420.

Calò Mariani 2007
M.S. Calò Mariani, *Culto dei Santi lungo il cammino dei pellegrini. San Leonardo de Noblat e la Puglia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Parma 2007, pp. 158-166.

Calò Mariani 2008
M.S. Calò Mariani, *Santa Maria Patrona di Lucera*, in *Santa Maria Patrona* 2008, pp. 81-96.

Calò Mariani 2009
M.S. Calò Mariani, *La pittura medievale in Capitanata*, in *29° Convegno* 2009, pp. 43-112.

Calò Mariani 2012
M.S. Calò Mariani, *Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata*, in Nigra sum 2012, pp. 35-47.

Calò Mariani 2013a
M.S. Calò Mariani, *Pittura medievale in Capitanata*, Galatina 2013 (Piccole monografie della Puglia. Sezione Capitanata).

Calò Mariani 2013b
M.S. Calò Mariani, *Monte Sant'Angelo. Il complesso monumentale di San Pietro, di Santa Maria Maggiore e del battistero di San Giovanni*, Galatina 2013 (Piccole monografie della Puglia. Sezione Capitanata).

Calò Mariani 2017
M.S. Calò Mariani, *Madonne nere in Puglia e Basilicata*, in *Le Vie della Misericordia* 2017, pp. 25-52.

Calò Mariani 2019a
M.S. Calò Mariani, *Testimonianze del culto mariano in area garganica: il santuario in rovina di S. Maria della Rocca (Apricena)*, in *39° Convegno* 2019, pp. 109-126.

Calò Mariani 2019b

M.S. Calò Mariani, *I Santuari mariani della Puglia. Bilancio e prospettive di una ricerca*, in *Buone prassi e possibili incentivi fiscali per la valorizzazione degli attrattori turistico-religiosi pugliesi e tutela riflessa del paesaggio*, a cura di A.F. Uricchio, M.S. Calò Mariani, G. Chironi, L. Iacobellis, Bari 2019, pp. 23-42.

Calò Mariani 2023
M.S. Calò Mariani, *L'Iconavetere di Foggia e Santa Maria di Valleverde a Bovino. Racconti di miracoli e prodigi sui passi dei pellegrini e dei pastori*, in *Chiesa e territorio in Puglia. La storia "patrimonio di comunità". Studi offerti a Pietro di Biase*, a cura di V. Rivera Magos, Barletta 2023, pp. 33-66.

Calò Mariani, Romano 1976
M.S. Calò Mariani, S. Romano, *Note alle illustrazioni*, in Petrucci 1976, pp. 182-185.

Calò Mariani, Cicerale 2013
M.S. Calò Mariani, N. Cicerale, *San Leonardo di Siponto «*iuxta stratam peregrinorum*»*, Galatina 2013 (Piccole monografie della Puglia. Sezione Capitanata).

Calò Mariani, Pepe 2013
M.S. Calò Mariani, A. Pepe, *Luoghi di culto lungo la via francigena. In cammino verso la grotta dell'Arcangelo*, Galatina 2013 (Piccole monografie della Puglia. Sezione Capitanata).

Calvanese 1931
G. Calvanese, *Memorie per la città di Foggia*, a cura di B. Biagi, Foggia 1931.

Camassa 1910
P. Camassa, *Guida di Brindisi*, Brindisi 1910.

Camille 1996
M. Camille, *The Gregorian Definition Revisited, Writing and the Medieval Image*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du VI[e] International Workshop on Medieval Societies, (Erice, 17-23 ottobre 1992), a cura di J. Baschet, J.C. Schmitt, Paris 1996, pp. 89-107.

Campanelli 1989
G. Campanelli, *Monopoli. Guida turistica*, Fasano 1989.

Campanile, Matera 2009
S. Campanile, B. Matera, *Visita alla Cattedrale*, in *La Cattedrale di Andria* 2009, pp. 28-56.

Campone 2022
M.C. Campone, *Il* De diversis artibus *di Teofilo*, in *VIII Ciclo di Studi Medievali*. Atti del Convegno (Firenze, 23-24 maggio 2022), a cura di NUME Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino, Lesmo 2022, pp. 236-241.

Camporale 2001
E. Camporale, *Compianti lignei tra Emilia e Toscana*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", IV, 6/1 (2001), pp. 87-124.

Camps 2008
J. Camps, *La escultura en madera*, in *El Romanico en las Collecciones del MNAC*, a cura di M.A. Castiñeiras González, Barcelona 2008.

Camps i Sòria 2014
J. Camps i Sòria, *La escultura románica en piedra y en madera*, in *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*, a cura di M.A. Castiñeiras González, J. Camps Sòria, J.M. Pérez González, Aguilar de Campóo 2014, pp. 117-148.

Camps i Sòria 2019
J. Camps i Sòria, *Wooden sculpture in Romanesque Iberian Peninsula: a wide and attractive panorama. Lines of research. Escultura de madeira na Península Ibérica românica: um panorama vasto e atrativo. Linhas de investigação*, in "Medievalista", 26 (2019), online.

Camps i Sòria, Miguélez Cavero 2016
J. Camps i Sòria, A. Miguélez Cavero, *Yo, Juan. La recuperación de una talla románica procedente del románico catalán*, in "Románico21", 21 (2016), pp. 26-33.

Cancellieri 1806
F. Cancellieri, *Memorie istoriche delle sacre teste de' Santi Apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella Basilica Lateranense*, Roma 1806.

Canetti 2002
L. Canetti, *Santuari e reliquie tra Antichità e Medioevo: cristianizzazione dello spazio o sacralizzazione del cristianesimo?*, in "Reti Medievali", III/2 (2002), online.

Cannarozzi 1955
C. Cannarozzi, *Ischitella*, Candela 1955.

Cannata 1967
P. Cannata, *s.v. Matteo*, in Bibliotheca Sanctorum, vol. IX, Roma 1967, coll. 128-145.

Canocchi, Ciatti, Pandolfo 2007
G. Canocchi, M. Ciatti, A. Pandolfo, *La scultura dipinta. Nota su alcuni restauri*, in *La scultura lignea policroma* 2007, pp. 17-34.

Cantarella 2001
G.M. Cantarella, *Dalle chiese alla monarchia papale*, in *Chiesa, chiese, movimenti religiosi* 2001, pp. 3-80.

Capitani 1981
O. Capitani, *Polemica religiosa e polemica pubblicistica nelle Laude di Iacopone da Todi*, in *Convegno storico iacoponico*. Atti del Convegno storico iacoponico in occasione del 750° anniversario della nascita di Iacopone da Todi (Todi, 29-30 novembre 1980), a cura di E. Menestò, Firenze 1981, pp. 11-36.

Capitani 2002
O. Capitani, *s.v. Gregorio VII, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma 2002, pp. 146-160.

CAPOBIANCO 1906
E. Capobianco, *Discorso in memoria di mons. Vincenzo Macchiarulo, vicario generale di Cerignola*, in "Meridionale. Periodico settimanale cerignolano", III/7 (1906), pp. 24-25.

Capolavori d'arte in Calabria 2009
Capolavori d'arte in Calabria. Dal Medioevo al novecento. Il Medioevo, vol. I, a cura di M.P. di Dario Guida, Cosenza 2009.

CAPOZZA, PERICOLI 2014
L. Pericoli, A. Capozza, *Il corpo: luogo di transizione tra bene e male nelle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X*, in *Forme del tempo e del cronotopo nelle letterature romanze e orientali*. Atti del X Convegno Società Italiana di Filologia Romanza e del VIII Colloquio Internazionale "Medioevo romanzo e orientale" (Roma, 25-29 settembre 2012), a cura di G. Lalomia, A. Pioletti, A. Punzi, F. Rizzo Nervo, Soveria Mannelli 2014, pp. 581-601.

CAPOZZI 1915
S.C. Capozzi, *Guida di Trani*, Trani 1915

CAPPELLUTI 1965
G. Cappelluti, *L'ordine domenicano in Puglia*, Teramo 1965.

CAPPELLUTI 1967
G. Cappelluti, *Beato Nicola Paglia O. P. di Giovinazzo, provinciale romano, 1230-35 - 1255-56*, Molfetta 1967.

CAPPETTA 1999a
I. Cappetta, *Madonna in trono con Bambino*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 18-19.

CAPPETTA 1999b
I. Cappetta, *Madonna in trono con Bambino*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 44-45.

CAPUANO 1967
M. Capuano, *San Matteo tra cronaca e storia*, Foggia 1967.

CAPUTO 1988
N. Caputo, *La Visita di mons. Gabriele Setario (1500-1501)*, in C.G. CENTONZE, A. DE LORENZIS, N. CAPUTO, *Visite pastorali in Diocesi di Nardò (1452-1501)*, a cura di B. Vetere, Galatina 1988.

CARABELLESE 1911
F. Carabellese, *Carlo d'Angiò nei rapporti politici e commerciali con Venezia e l'Oriente*, Bari 1911.

CARABELLESE, ZAMBLER 1897-1898.
F. Carabellese, A. Zambler, *Le relazioni commerciali fra la Puglia e la Repubblica di Venezia dal secolo X al XV*, Trani1897-1898.

CARADONNA 2020
I. Caradonna, *Recensione a Pierluigi Leone de Castris, Sculture in legno medioevali nella penisola sorrentino-amalfitana, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2018, pp. 143, 107 ill. a colori, 41 ill. bianco e nero*, in "Quaderni dell'Archivio Storico", 2 (2020), pp. 369-378.

CARANNANTE 2023
A. Carannante, *La cattedrale di Lucera e l'architettura angioina del primo Trecento*, Roma 2023.

CARATÙ 2015
P. Caratù, *Il Crocifisso di San Leonardo*, in "Bollettino del Nuove Centro di Documentazione Storica Manfredonia", 9 (2015), pp. 73-76.

CARITO, BARONE 1981
G. Carito, S. Barone, *Brindisi cristiana dalle origini ai Normanni*. Guida alla mostra fotografica (Brindisi, Saloni della Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 27 aprile-30 giugno 1981), Brindisi 1981.

CARITO, BOLOGNINI 1995
G. Carito, P. Bolognini, *La guida di Brindisi. Itinerario storico artistico*, Manduria 1995.

CARLETTI, GIOMETTI 2003
L. Carletti, C. Giometti, *Medieval Wood Sculpture and its Setting in Architecture: Studies in Some Churches in and around Pisa*, in "Architectural History", 46 (2003), pp. 37-56.

CARLETTINI 2011
I. Carlettini, *Scultura lignea in Val di Sangro*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 69-83.

CARLETTINI, BRUNI 2004
I. Carlettini, B. Bruni, *6. Penne. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo. Deposto*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 121-130.

CARLI 1934
E. Carli, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934.

CARLI 1941a
E. Carli, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, in "Le Arti", III/IV (1941), pp. 435-443.

CARLI 1941b
E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena (Giovanni Pisano – Tino di Camaino – Giovanni d'Agostino)*, Torino 1941.

CARLI 1949
E. Carli, *La mostra dell'antica scultura lignea senese*, in "Emporium", CX (1949), pp. 99-116.

CARLI 1950
E. Carli, *Restauri alla mostra dell'antica scultura lignea senese*, in "Bollettino d'Arte", IV-1 (1950), pp. 77-84.

CARLI 1951
E. Carli, *Scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951.

CARLI 1954
E. Carli, *La scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1954.

CARLI 1960

E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960.

Carli 1963
E. Carli, *Bois Sculptés Polychromes du XIIème au XVIème Siècle en Italie*, Milan 1963.

Carli 1968
E. Carli, *Le statue degli Apostoli per il Duomo di Siena*, in "Antichità viva", VII/6 (1968), pp. 3-20.

Carli 1980
E. Carli, *Gli scultori senesi*, Milano 1980.

Carli 1984
E. Carli, *Per il "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. I, a cura di S. Macchioni, Roma 1984, pp. 59-69.

Carli 1986
E. Carli, *Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia*, Milano 1986.

Carli 1998
E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998.

Carli 1998-2000
E. Carli, *La scultura lignea*, in "Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi", 36/38 (1998-2000), pp. 307-325.

Carnevale 2017a
L. Carnevale, *Introduzione*, in *Spazi e luoghi* 2017, pp. 5-12.

Carnevale 2017b
L. Carnevale, *L'Unità di Bari. Santuari, pellegrinaggi, esperienze devozionali: il percorso di una ricerca*, in *Spazi e luoghi* 2017, pp. 281-294.

Carrassi 2020
V. Carrassi, *Il Crocifisso di Varano. Devozione religiosa, tradizione rituale e canti popolari nel Gargano settentrionale*, in *La memoria che vive 3. Contesti, funzioni, significati della musica e della cultura popolare*. Atti del VII e dell'VIII Convegno Regionale "La musica popolare in Puglia", a cura di N. Blasi, V. Carrassi, V. Di Natale, Modugno 2020, pp. 79-100.

Carreño 2021
S. Carreño, *La imagen escultórica del Crucificado en la Galicia del siglo XIV Tipos, usos y significados*, in "Medievalista", 30 (2021), online.

Carruthers 2006
M. Carruthers, Machina memorialis. *Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa 2006.

Casanova 1965
M.L. Casanova, *La mostra dell'arte in Puglia dal Tardo antico al Rococò*, in "Bollettino d'Arte", I-II (1965), pp. 102-104.

Casciaro 2004a
R. Casciaro, *Apporti esterni e identità locale nella scultura lignea lucana del Quattrocento e del primo Cinquecento*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 27-40.

Casciaro 2004b
R. Casciaro, *36. Bottega dei Moranzon. Madonna orante*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 184-185.

Casciaro 2019
R. Casciaro, *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina*, Galatina 2019.

Casone 2006
L. Casone, *Restauri a Brindisi tra Ottocento e Novecento. Demolizioni, ripristini, reinterpretazioni*, Galatina 2006.

Cassagnes-Brouquet 2012
S. Cassagnes-Brouquet, *Madonne Nere della Francia meridionale: forma e diffusione di un culto*, in Nigra sum 2012, pp. 111-121.

Castelfranchi Vegas 2005
L. Castelfranchi Vegas, *Lo splendore nascosto del Medioevo. Arti minori V-XIV secolo*, Milano 2005.

Castelfranchi Vegas 2020[2]
L. Castelfranchi Vegas, *Il ruolo delle arti minori*, in *Dizionario delle arti minori*, a cura di C. Piglione, F. Tasso, Milano 2020, pp. 11-78.

Castelfranco 1929-1930
G. Castelfranco, *Madonne romaniche in legno*, in "Dedalo", III/10 (1929-1930), pp. 768-778.

Castellano 2001
A. Castellano, *Guida della città di Bitonto con stradario urbano e rurale*, Bitonto 2001.

Castelli 1999
C. Castelli, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola* 1999, pp. 59-98.

Castelli e cattedrali 1999
Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione nazionale di Torino. Catalogo della mostra, (Bari, Castello Svevo, 13 luglio-31 ottobre 1999), a cura di C. Gelao, G.M. Jacobitti, Bari 1999.

Castelli 2012a
C. Castelli, *Le costruzioni lignee delle croci dipinte del XII secolo*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 65-79.

Castelli 2012b
E. Castelli, *Uso e riuso della statua di san Matteo nell'omonimo santuario a San Marco in Lamis: una questione aperta*, in *Santuari d'Italia. Puglia* 2012, 107-113.

Castelli, Gigli, Lalli *et alii* 2007
C. Castelli, M.C. Gigli, C. Lalli, G. Lanterna, C. Weiss, L. Speranza, *Un composto organico sintetico per il consolidamento del legno. Sperimentazione, misure e prime*

applicazioni, in *La scultura lignea policroma* 2007, pp. 129-140.

CASTELLUCCIO 2014
G. Castelluccio, *Il Crocifisso ligneo della Cattedrale di Nardò*, in Sancta Maria de Nerito 2014, pp. 109-118.

CASTELNUOVO 1995
E. Castlnuovo, In omni sculptura lignorum, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. XXIII-XXIV.

CASTES 1990
A. Castes, *La dévotion privée à l'époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 33 (1990), pp. 3-18.

CASTRIGNANÒ 1930
F. Castrignanò, *La storia di Nardò esposta succintamente per Francesco Castrignanò*, Galatina 1930.

CATALANO 2000a
D. Catalano, *Arte e architettura nella Cattedrale di Isernia*, in *Le Cattedrali di Isernia e Venafro*, Isernia 2000, pp. 73-86.

CATALANO 2000b
D. Catalano, *La statua lignea trecentesca della Madonna di Casalpiano*, in *Morrone del Sannio… un salto nella storia*. Atti del convegno storico, (Morrone del Sannio, 10-11 agosto 1998), a cura di M. Colavita, Campobasso 2000, pp. 65-72.

CATALANO 2001
D. Catalano, *La città antica. La Cattedrale. La statua della Madonna del Piede*, in D. Catalano, N. Paone, C. Terzani, *Isernia*, Isernia 2001, pp. 107-109.

CATALANO 2004
D. Catalano, *Scultura lignea medievale in Molise. Primi risultati di un'indagine territoriale*, in *I Beni culturali in Molise* 2004, pp. 341-355.

CATALANO 2005
D. Catalano, *Sculture in legno policromo dal territorio molisano: qualche novità e qualche riflessione*, in *L'Abruzzo in età angioina* 2005, pp. 147-165.

CATALANO 2011
D. Catalano, *La statua della Vergine orante, il suo "ritrovamento" e la fondazione della chiesa di S. Maria della Libera*, in "Millemetri", 2 (2011), pp. 24-35.

Catalogo generale 1905
Catalogo generale della Mostra d'Arte Antica Abruzzese, Chieti 1905.

CATAPANO 1975
G. Catapano, *Lucera nei secoli*, Lucera 1975.

CATTABENI 1885
A. Cattabeni, *In ferrovia da Bologna ad Otranto. Reminiscenze ed appunti storici. Siponto-Manfredonia*, Ancona 1885.

Cattedrali di Puglia 2001
Cattedrali di Puglia. Una storia lunga duemila anni, a cura di C.D. Fonseca, Bari 2001.

CAUSA 1950a
R. Causa, *Precisazioni relative alla scultura del '300 a Napoli*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 63-73.

CAUSA 1950b
R. Causa, *24. Ignoto (seconda metà del sec. XIV). Madonna col putto*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 79-80.

CAUSA 1950c
R. Causa, *28. Ignoto (prima metà del sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 86-87.

CAUSA 1950d
R. Causa, *29. Ignoto (sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, p. 87.

CAUSA 1950e
R. Causa, *30. Ignoto (prima metà del sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 88-89.

CAUSA 1950f
R. Causa, *31. Ignoto (prima metà del sec. XIV). La Vergine giacente*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 89-90.

CAUSA 1950g
R. Causa, *40. Ignoto (sulla metà del sec. XIV). Crocifisso*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 98-99.

CAVALLO 1973
G. Cavallo, *Rotoli di* Exultet *dell'Italia Meridionale*, Bari 1973.

CAVALLO 1994
G. Cavallo, *I rotoli di "*Exultet*": rappresentazione e messaggio*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1994, pp. 390-402.

CAVATORTI 2016
S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Passignano sul Trasimeno 2016.

CAVAZZINI 1998
L. Cavazzini, *Quattrocento anni di scultura lignea a Mortara*, in "Viglevanum", 8 (1998), pp. 12-17.

CAVAZZINI 2001
L. Cavazzini, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento: appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in "Prospettiva", 103-104 (2001), pp. 113-132.

CAVAZZINI 2002
L. Cavazzini, *Tra Fiandre, Francia e Valle Padana. Percorsi internazionali della scultura fra Tre e Quattrocento*, in *Il*

gotico nelle Alpi 1350-1450. Catalogo della mostra (Trento 20 luglio-20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, Trento 2002, pp. 187-200.

CDP XXI 1976
Codice Diplomatico Pugliese. Les chartes de Troia (1024-1266), vol. XXI, a cura di J.M. Martin, Bari 1976.

CDT III 1960
Codice Diplomatico del monastero benedettino di Santa Maria di Tremiti (1005-1237), vol. III (1093-1237), a cura di A. Petrucci, Roma 1960.

Ceccarelli Morolli 1996
D. Ceccarelli Morolli, *I canoni del concilio Quinisesto o Truilano ed il* Codex Canonum Ecclesiarum Orientalium, in "Oriente Cristiano", XXXVI/4 (1996), pp. 29-39.

Cennini 1913
C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di R. Simi, Lanciano 1913.

Cerdà Garriga 2014
M. Cerdà Garriga, *La influencia sarda en la imaginería del Cristo gótico doloroso en Mallorca*, in "Hortus Artium Medievalium", 20/1 (2014), pp. 389-395.

Cerignola antica 1985
Cerignola antica. I Convegni 1977/1981. Atti dal quarto all'ottavo convegno (Cerignola, 1977-1981), Cerignola 1985.

Cervini 1995-1997
F. Cervini, *Un'immagine del dolore di fine Quattrocento. La «pietà» di Santo Stefano*, in "Bollettino della Comunità di Villaregia", VI-VIII (1995-1997), pp. 139-162.

Cervini 1999a
F. Cercini, *La croce perduta di Giovanni da Montorfano. Sui rapporti tra oreficeria e scultura lignea in Liguria nel secondo Quattrocento*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo.* Atti del Convegno Internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A.R. Calderoni Masetti, Bordighera 1999, pp. 213-234.

Cervini 1999b
F. Cervini, *Qualche appunto sull'orizzonte sociale della scultura lignea a Savona nel tardo Medioevo*, in *I tesori delle confraternite.* Catalogo della mostra (Savona, Albenga 1999), a cura di C. Chilosi, E. Mattiauda, Savona 1999, pp. 29-34.

Cervini 1999c
F. Cervini, *Acque miracolose e baci proibiti. Piccola riflessione sull'eredità della scultura medievale*, in "Intemelion", 5 (1999), pp. 45-50.

Cervini 1999d
F. Cervini, *Storie di legno. Viaggio nella scultura lignea in Valle Argentina*, Triora 1999.

Cervini 2003a
F. Cervini, *Una scultura medievale ritrovata: la Madonna del Canneto*, in "Ligures", 1 (2003), pp. 48-54.

Cervini 2003b
F. Cervini, *I tempi della scultura colorata: alcuni restauri recenti a Ghiffa e a Domodossola*, in *Confronto fra esperienze di restauro architettonico e artistico*. Atti della giornata seminariale (Ghiffa, 26 ottobre 2002), a cura di Y. Caretti, E. Poletti Ecclesia, Ghiffa 2003, pp. 34-39.

Cervini 2004a
F. Cervini, *Immagini mariane 1200-1400*, in *La sacra selva* 2004, pp. 47-54.

Cervini 2004b
F. Cervini, *4. Scultore castigliano (seconda metà del XIII secolo). Madonna col Bambino*, in *La sacra selva* 2004, pp. 114-115.

Cervini 2005a
F. Cervini, *Volti santi in Liguria e in Lombardia*, in *Il Volto Santo in Europa* 2005, pp. 418-66.

Cervini 2005b
F. Cervini, *Il Sacro Monte nell'Oratorio. Scultura lignea nella Maddalena di Novi Ligure*, in *La Confraternita. Arte, cultura, pastorale*. Atti del convegno (Genova, 3-5 giugno 2004), a cura di L. Venzano, Genova 2005, pp. 34-47.

Cervini 2005c
F. Cervini, *La pietra e la croce. Cantieri medievali tra le Alpi e il Mediterraneo*, Ventimiglia 2005.

Cervini 2006
F. Cervini, *Legni del dolore. Crocifissi e devozioni tra Riviera Ligure e Alpi Meridionali all'alba del Quattrocento*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 135 (2006), pp. 173-206.

Cervini 2007
F. Cervini, *Il prezzo della durata: casi quattrocenteschi fra Alessandria e Tortona*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 59-70.

Cervini 2008
F. Cervini, *Di alcuni crocifissi "trionfali" del secolo XII nell'Italia settentrionale*, in "Arte Medievale", 7/1 (2008), pp. 9-32.

Cervini 2010
F. Cervini, *Statuaria lignea*, in *Arte in terra d'Arezzo* 2010, pp. 111-126.

Cervini 2011
F. Cervini, *Legni romanici in Toscana: alcune riflessioni intorno ai crocifissi monumentali*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 137-150.

Cervini 2013a

F. Cervini, *Una Toscana europea. La scultura lignea prima di Nicola Pisano*, in M. Collareta, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 171-188.

CERVINI 2013b
F. Cervini, *Sculture e arredi lignei. Introduzione*, in *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, a cura di E. Castelnuovo, F. Crivello, V.M. Vallet, Aosta 2013, pp. 157-163.

CERVINI 2014
F. Cervini, *La scultura lignea e lo "stile 1400" sulle Alpi Marittime*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 150 (2014), pp. 117-132.

CERVINI 2016
F. Cervini, *Un capolavoro nell'autunno del Medioevo*, in *Policromia ritrovata. Tre casi tra Cuneo, Asti, Pavia*, a cura di C.R. Romeo, Savigliano 2016, pp. 11-30.

CERVINI 2018
F. Cervini, *Da Matelica all'Europa. Una via italiana allo "stile 1200"*, in *Milleduecento* 2018, pp. 25-50.

CERVINI, BOGGERO 1995
F. Cervini, F. Boggero*, Crocifissi lignei tardomedievali nella Liguria di Ponente*, in *Restauri in Provincia di Imperia 1986-1993*, a cura di F. Boggero, B. Ciliento, Genova 1995, pp. 25-36.

CERVINI, TIGLER 1997
F. Cervini, G. Tigler, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostana alla fin del XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 41 (1997), pp. 1-32.

CEVA GRIMALDI 1844
F. Ceva Grimaldi, *Memorie storiche delle isole e della badia di Tremiti*, in "Giornale degli Atti della Reale Società Economica di Capitanata", IX (1844), pp. 155-178.

CHARALAMPIDIS 2007
C.P. Charalampidis*, La croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo*, in *La Croce* 2007a, pp. 79-98.

CHAZELLE 1990
C. Chazelle, *Pictures, Books and Illitterates: Pope Gregory I*^{s} *letters to Serenus of Marseilles*, in "Word and Image", 6 (1990), pp. 138-153.

CHAZELLE 1995
C. Chazelle, *Memory, Instruction, Worship: Gregory's Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image*, in *Gregory the Great: a Symposium*, a cura di J.C. Cavadini, Paris 1995, 181-215.

CHAZELLE 2005
C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, in *Il Volto Santo in Europa* 2005, pp. 67-94.

Chiesa, chiese 2001
Chiesa, chiese, movimenti religiosi, a cura di G.M. Cantarella, Roma-Bari 2001.

Chiesa e religiosità 2008
Chiesa e religiosità popolare a Peschici. Itinerari del parco letterario "San michele Arcangelo-Gargano segreto", a cura di T.M. Rauzino, L. Bertoldi Lenoci, Foggia 2008.

CHILLÀ 2016
A. Chillà, *Monopoli*, Bari 2016.

CHIONNA 1988
A. Chionna, *Beni culturali di San Vito dei Normanni*, Fasano 1988.

CIANNILLI 1999
L. Ciannilli, *Stelle di prima grandezza nel convento dei cappuccini di Serracapriola*, Serracapriola 1999.

CIATTI 2012
M. Ciatti, *Il restauro delle pitture su tavola del XII secolo e il loro contributo alla storia dell'arte*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 43-49.

CICCARESE, MARRAFFA 2000
D. Ciccarese, M. Marraffa, *Le chiese e le confraternite di San Vito dei Normanni*, Ostuni 2000.

CICCHITTI 2011
L. Cicchitti, *Penne, Museo Civico Diocesano, Crocifisso*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 475-478.

CICOGNARA 1817
L. Cicognara, *Estratto dell'opera intitolata Il Giove Olimpico ossia l'Arte della Scultura considerata sotto un nuovo punto di vista*, Venezia 1817.

CINELLI 2014
L. Cinelli, *s.v. Paglia, Nicola di Giovinazzo, beato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014, pp. 291-293.

CIPRIANI 1985
R. Cipriani, *Antichi documenti sulla Chiesa di Cerignola*, in *Cerignola antica* 1985, pp. 185-198.

CIOFFARI 1986
G. Cioffari, *Storia dei Domenicani in Puglia (1221-1350)*, Bari 1986.

CIOFFARI 1993
G. Cioffari, *Giovanni d'Angiò e la contea di Gravina*, Bari 1993.

CIOFFARI 1998
G. Cioffari, *Storia di Bari. Figure e vicende dell'epoca medievale,* Bari 1998.

CIRPOLI 1794
P. Cirpoli, *Memorie storico-diplomatiche sull'antico Castellan-Pirgiano oggi San Giovanni Rotondo raccolte, e pubblicate dall'arciprete Pasquale Cirpoli*, Napoli 1794.

Città di Bitonto 1981
Città di Bitonto. Guida e stradario della città, Bitonto 1981.

Cobuzzi 2019
M. Cobuzzi, *Intaglio e policromia nella scultura lignea del medioevo 'umbro': dalle aperture di Previtali al "sistema pittori-scultori"*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 43 (2019), pp. 7-23

Cobuzzi 2021
M. Cobuzzi, *Capitanata europea: un inedito* Crocifisso *ligneo romanico nel santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo*, in "Ricche Minere", 16 (2021), pp. 5-13.

Cobuzzi 2024
M. Cobuzzi*, Il Crocifisso ligneo di S. Leonardo di Siponto e le connessioni romaniche tra Puglia e Abruzzo. Dalla cultura di Nicholaus ai cantieri di S. Clemente a Casauria e S. Leonardo*, in "Valori tattili", 1 (2024), pp. 25-40.

Cocarella 1606
B. Cocarella, *Cronica istoriale di Tremiti, composta in latino da don Benedetto Cocarella vercellese, della Congregatione de' Canonici Regolari Lateranensi*, Venetia 1606.

Cochorella 1998
B. Cochorella, *Descrizione accuratissima delle Isole Tremiti un tempo un tempo Isole Diomedee*, a cura di G. Radicchio, Bari 1998.

Coco 1921
P. Coco, *Archivi ecclesiastici di terra d'Otranto*, Lecce 1917.

Coco 1921
P. Coco, *I francescani nel Salento*, vol. I, Lecce 1921.

Coco 1926
P. Coco, *Appunti storici della Diocesi di Gallipoli e di Nardò*, Taranto 1926.

Codice diplomatico 1917
Codice diplomatico dei Saraceni di Lucera, a cura di P. Egidi, Napoli 1917.

Colalucci 1992
F. Colalucci, *s.v. Bonaventura da Bagnoregio, Santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma 1992, pp. 620-621.

Colangelo 2017
L. Colangelo, *Culti e devozioni in Capitanata lungo le vie dei tratturi*, in 37° *Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia* (San Severo, 19-20 novembre 2016). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2017, pp. 145-160.

Colaninno 2002
P. Colaninno, *In restauro l'antico Crocifisso della Cattedrale*, in "Acquaviva", 1 (2002), p. 24.

Colantuono 1998
M.I. Colantuono, *Elementi di drammi sacri in due processionali tardomedievali di Cividale del Friuli*, in "Quaderni del M.Æ.S", I (1998), pp. 7-26.

Colantuono 2012
M.I. Colantuono, *Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: composizione musicale e oralità*, Tesi de Doctorat en Teoria de la Literatura i Literatura comparada, Universitat Autònoma de Barcelona, Director A. Rossell, Barcelona 2012.

Colasanto 1894
B. Colasanto, *Storia dell'antica Lucera* Lucera 1894.

Coletta 2008
B. Coletta, *La statua lignea di Santa Maria di Càlena*, in *Chiesa e religiosità* 2008, pp. 363-380.

Coletti 1934
V. Coletti, *Indagini storiche sopra Lucera*, Pompei 1934.

Collareta 1995
M. Collareta, *Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fondi letterarie*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 1-7.

Collareta 1997
M. Collareta, *'Visibile parlare'*, in "Prospettiva", 86 (1997), pp. 102-104.

Collareta 1999
M. Collareta, *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scultura lignea* 1999, pp. 19-22.

Collareta 2000
M. Collareta, *Immagini di devozione tra scultura e pittura*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 51-54.

Collareta 2003
M. Collareta, *Arredi, suppellettili, decorazioni mobili*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire* 2003, pp. 303-328.

Collareta 2005
M. Collareta, *«Visibile parlare»: l'arte medievale come linguaggio*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 61-68.

Collareta 2012
M. Collareta, *La trattatistica medievale sulle arti. Per un approccio storico*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 89-90.

Collareta 2016
M. Collareta, *Materia, forma, colore. La scultura lignea tra teoria e pratica artistica*, in *«Fece di scoltura di legname e colori* 2016, pp. 14-23.

Comparelli, D'Errico, Triggiani 1995
P. Comparelli, M.G. D'Errico, L. Triggiani, *La chiesa dell'Annunziata ed il SS. Crocifisso di Varano. Storia e cronaca*, Foggia 1995.

Confortin, Lollini 2023
G. Confortin, F. Lollini, *Presentazione e nota dei traduttori*, in Kessler 2023, pp. 7-12.

Congrega del Crocifisso 1892
Congrega del Crocifisso a Monopoli, Monopoli 1892.

Conte 1989
L. Conte, *Cerignola*, Cerignola 1989.

Contextualizing Conques 2023
Contextualizing Conques. Imaginaries, Narratives & Geographies, a cura di I. Foletti, C. Hahn, K.N. Racaniello, C. Voyer, A. Palladino, in "Convivium Supplementum", 13 (2023).

Contini 1965
S. Contini, *Crocifissi celebri. Notizie sui Crocifissi più venerati in Italia (1ª serie 1-50)*, Roma 1965.

Cooper 2006
D. Cooper, *Projecting the Presence. The monumental Cross in the Italian Church Interior*, in *Presence. The Inherence of the Prototype within Images and other objects*, a cura di R. Maniura, R. Shepherd, Ashgate 2006, pp. 47-69.

Corciulo di Giandomenico 1990
M. Corciulo di Giandomenico, *Sensibilità mariane e forme poetiche popolari cultuali e profane nel Brindisino: alcuni aspetti fondamentali*, in Virgo beatissima 1990, pp. 17-48.

Cordasco 2014
P. Cordasco, *I rotoli liturgici della Puglia medievale: scrittura, ideologia, rappresentazione*, in Exultet *di Puglia* 2014, pp. 25-34.

Coronelli 1696
V. Coronelli, *Isolario dell'Atlante Veneto*, Venetia 1696.

Corsi 1976
P. Corsi, *Il monastero di San Giovanni* in Lamis *in epoca bizantina*, in "Nicolaus. Studi Storici" IV/2 (1976), pp. 365-385.

Corsi 1980a
P. Corsi, *I monasteri benedettini della Capitanata settentrionale*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. I, Galatina 1980, pp. 47-99.

Corsi 1980b
P. Corsi, *Il monastero di San Giovanni* in Lamis , in "Archivio Storico Pugliese" I/4 (1980), pp. 127-162.

Corsi 1990
P. Corsi, *Insediamenti di Capitanata alla luce del* "regesto *di San Leonardo di Siponto": i rapporti di* "Casalenovum" *con il monastero di San Leonardo*, in *Siponto e Manfredonia nella Daunia.* Atti del III Convegno in preparazione delle celebrazioni per i 1500 anni dell'Apparizione di San Michele, (Siponto, 11-12 marzo 1989), Manfredonia 1990, pp. 131-145.

Corsi 1997
P. Corsi, *Appunti per la storia di una città. Foggia dalle origini all'età di Federico II*, in *Foggia medievale* 1997, pp. 11-39.

Corsi 1998
P. Corsi, *Benedettini e Ordini monastico-cavallereschi in Capitanata durante il Medioevo*, in *Capitanata medievale* 1998, pp. 99-109.

Corsi 2014
P. Corsi, *Itinerari di Ricerca III. Esperienze e problemi di storia del Medioevo*, Bari 2014.

Corsi 2017
P. Corsi, *La Madonna del tratturo: l'Incoronata di Foggia*, in *Le Vie della Misericordia* 2017, pp. 293-311.

Corsi Masi 2004
F. Corsi Masi, *Scultura lignea antelamica nella Toscana di inizio Duecento*, in *Medioevo: arte lombarda* 2004, pp. 434-439.

Corsinovi 1994
M. Corsinovi, *Il legno, il sangue, la croce: sculture policrome medievali*, in "Rivista di ascetica e mistica" XIX/4 (1994), pp. 452-458.

Cosmai 1968
M. Cosmai, *Bisceglie nella storia e nell'arte*, Bisceglie 1968.

Costa 1977
E. Costa, *L'evoluzione del canto liturgico come antefatto al dramma medievale*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 179-184.

Costantini, Paone 2000
A. Costantini, M. Paone, *Guida di Gallipoli. La città il territorio l'ambiente*, Galatina 2000.

Courajod 1888
L. Courajod, *La polychromie dans la statuaire du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris 1888.

Crema 2002
E. Crema, *L'indizio di una prolungata fortuna: il «Pianto della Vergine» di Enselmino da Montebelluna nella «Passione» di Revello*, in "Aevum", 76 (2002), pp. 609-618.

Crema 2005
E. Crema, *Iconografia della Passione nel «Pianto della Vergine» di Enselmino da Montebelluna*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 33-60.

Criscuolo 2007
U. Criscuolo, *Croce ed Eucarestia nella controversia iconoclasta*, in *La Croce* 2007, pp. 89-105.

Christ on the Cross 2020
Christ on the Cross : the Boston Crucifix and the rise of monumental wood sculpture, 970-1200, a cura di S. Fozi, G. Lutz, Turnhout 2020.

Croce 1926

M. Croce, *La Madonna di Valleverde ed il suo Santuario*, Padova 1926.

Croci dipinte nelle Marche 2014
Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e di spiritualità dal XIII al XVII secolo, a cura di M. Giannatiempo López, G. Venturi, Ancona 2014.

Crocifissi dolorosi 1996
Crocifissi dolorosi. Catalogo della mostra (1 agosto-30 settembre 1996), a cura di G. Zanzu, Cagliari 1996.

Cronache dei ritrovamenti 1938-1938
Cronache dei ritrovamenti e dei restauri, in "Le Arti", XVII/2 (1938-1939), pp. 197-216.

Cuccia 2012a
A. Cuccia, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in Manufacere et Scolpire 2012, pp. 43-141.

Cuccia 2012b
A. Cuccia, *Francesco Trina. La singolare esperienza di uno scultore veneziano del legno in Sicilia*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 115-132.

Cuccia 2014
A. Cuccia, *Una proposta per Francesco di Valdambrino a Palermo. Un Crocifisso e il suo tramite pisano*, in "Bollettino d'Arte", 99/22-23 (2014), pp. 107-116.

Cucciniello 2002
A. Cucciniello, *La pittura del '400 in Basilicata e Giovanni di Pietro* Charlier *di Francia*, in *Tardogotico e Rinascimento* 2002, pp. 35-97.

Cultura artistica 1999
Cultura artistica della Basilicata. Opere scelte. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, giugno 1999-febbraio 2000), a cura di S. Abita, Napoli 1999.

Curzi 2003
G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro*, in "Arte Medievale", 2/2 (2003), pp. 15-28.

Curzi 2005a
G. Curzi, *Statue da palcoscenico. La Madonna della Natività di Assergi*, in *L'Abruzzo in età angioina* 2005, pp. 125-146.

Curzi 2005b
G. Curzi, *Un crocifisso trecentesco a Chieti Scalo*, in "Studi medievali e moderni", 9 (2005), pp. 171-180.

Curzi 2005c
G. Curzi, *Percorsi centromeridionali. La Madonna lignea di Santa Maria della Sorresca*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 169-180.

Curzi 2007a
G. Curzi, *La croce dei crociati. Segno e memoria*, in *La Croce* 2007a, pp. 127-148.

Curzi 2007b
G. Curzi, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centromeridionale, secoli XII-XIII*, Cinisello Balsamo 2007.

Curzi 2008
G. Curzi, *Dall'Alto Medioevo all'età Angioina*, in *Abruzzo. Terra di meraviglie* 2008, pp. 177-202.

Curzi 2009
G. Curzi, *Immagine del culto e memoria dell'antico nella scultura lignea medievale: una traccia*, in *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del XI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009 (I convegni di Parma, 11), pp. 345-357.

Curzi 2010a
G. Curzi, *Ipotesi sull'origine cassinese di alcune botteghe romaniche di intagliatori del legno*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*. Atti del convegno di studio (Chieti-San Salvo, 16-18 maggio 2008), a cura di M.C. Somma, Spoleto 2010, pp. 157-186.

Curzi 2010b
G. Curzi, *Intagliatori e scultori del legno in età normanno-sveva*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 15-21.

Curzi 2011a
G. Curzi, *Intagliatori e scultori del legno in età normanno-sveva*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 15-21.

Curzi 2011b
G. Curzi, *La diffusione delle* Sedes Sapientiae. *Questioni cronologiche tra Toscana, Umbria, Lazio e Abruzzo nei secoli XII e XIII*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 19-43.

Curzi 2012a
G. Curzi, *Le Madonne della Maiella: struttura e culto*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 15-26.

Curzi 2012b
G. Curzi, *Le Madonne in Maestà. Forma e funzione*, in Mater amabilis 2012, pp. 29-42.

Curzi 2014a
G. Curzi, *Sculture lignee lungo le "vie degli Abruzzi"*, in *La via degli Abruzzi* 2014, pp. 49-58.

Curzi 2014b
G. Curzi, *Sui Crocifissi lignei attribuiti a 'Giovanni Tedesco': considerazioni e integrazioni per l'Italia centrale*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. Immagine, memoria, materia*, vol. 2, a cura di G. Bordi *et alii*, Roma 2014, pp. 571-577.

Curzi 2014c
G. Curzi, *Origine e diffusione delle Madonne in Maestà in Italia centromeridionale: il caso di Alatri tra Lazio e Campania*, in *Sculture in legno* 2014, pp. 19-32.

Curzi 2020

G. Curzi, *La Madonna della Noce in Santa Maria Nuova a San Gregorio a Sassola: una "nuova" statua laziale del Duecento?*, in "Studi medievali e moderni", 24/2 (2020), pp. 225-230.

CURZI 2021
G. Curzi, *Romanesque woodcarvers and plasterers in the Abruzzi. The Mediterranean connection*, in *The regional and transregional in romanesque Europe*, a cura di J. McNeil, R. Plant, London-New York 2021, pp. 249-260.

CURZI 2024
G. Curzi, *Centri, non periferie del Gotico nel Regno di Napoli*, in *Calabria Angioina* 2024, pp.33-42.

Custode dell'immagine 1987
Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XV secolo, a cura di J. Lorenzelli, P. Lorenzelli, A. Veca, Bergamo 1987.

CUZZOLIN 2002
S. Cuzzolin, *Tecniche esecutive e restauro di due sculture lignee policrome*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*. Atti della Giornata di studio (Matelica, 20 novembre 1999), a cura di M. Giannatiempo López, A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 291-305.

CUZZOLIN 2012
S. Cuzzolin, *Tecniche esecutive dei supporti di quattro sculture lignee marchigiane realizzate tra il XIV e il XVII secolo*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 39-48.

D'ACHIARDI 1904
P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV*, Roma-Milano 1904.

D'AGOSTINO 2011
M. D'Agostino, *Madonne da vestire. L'Incoronata di Foggia e l'Incoronata di Pescasseroli a confronto*, Foggia 2011.

D'ALBERTO 2013
C. D'Alberto, *Roma al tempo d'Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013.

D'ALBERTO, PAONE 2008
C. D'Alberto, S. Paone, *Museo Diocesano d'Arte Sacra di Chieti. Una schedatura della collezione lignea medievale*, in *Beni culturali della chiesa. Un rinnovato impegno per la loro tutela e valorizzazione*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Roma, Archivio di Stato, Palazzo della Sapienza, Biblioteca Alessandrina, 31 maggi-1 giugno 2005), a cura di R. Luciani, P. Silvan, Roma 2008, pp. 75-86.

D'ALOE 1877
S. D'Aloe, *Storia profana e sacra dell'antica Siponto e della Metropolia di Manfredonia*, Napoli 1877.

D'AMATO 1950
C. D'Amato, *Il Crocifisso di Scala*, in "Rassegna Storica Salernitana", XI (1950), pp. 128-133.

D'AMATO 2008
E. D'Amato, *Abbazia di Santa Maria di Càlena. Fonti di studio*, in *Chiesa e religiosità* 2008, pp. 283-306.

D'AMELJ 1861
G. D'Amelj, *Storia della città di Lucera*, Lucera 1861.

D'ANCONA 1914
A. D'Ancona, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del Secolo XIII*, Città di Castello 1914.

D'ANIELLO 2012
A. D'Aniello, *Materia e colore, le croci dipinte lucchesi dopo i recenti restauri*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 183-192.

D'ARDES 2000
A. D'Ardes, *Note intorno alle vicende architettoniche del complesso abbaziale di San Leonardo in "Lama Volara" presso Siponto*, in *Cabreo di San Leonardo di Siponto (1634-1799),* a cura di G. Pensato, Napoli 2000, pp. 39-58.

D'ELIA 1968
M. D'Elia, *San Marco* in Lamis *(Foggia). Convento di San Matteo. Intagliatore dauno del XIV secolo. Redentore*, in "Bollettino d'Arte", V, LIII/IV (1968), p. 218.

D'ONOFRIO 2007
G. D'Onofrio, *La teologia della croce in epoca carolingia*, in *La Croce* 2007a, pp. 271-319.

D'ONORIO DE MEO 1971
G. D'Onorio De Meo, *La Vergine Incoronata di Foggia*, Roma 1971.

D'ONORIO DE MEO 1975
G. D'Onorio De Meo, *La Vergine Incoronata di Foggia*, Roma 1975.

D'ONORIO DE MEO 2000
G. D'Onorio De Meo, *L'Incoronata di Foggia*, Foggia, 2000.

D'OVIDIO 2001
S. D'Ovidio, *Le raffigurazioni della Croce*, in "Rassegna Storica Salernitana", XVIII/1 (2001), pp. 213-218.

D'OVIDIO 2004
S. D'Ovidio, *Pacio Bertini a Napoli: un'ipotesi per l'esordio a San Martino e due gruppi lignei*, in "Prospettiva", 113-114 (2004), pp. 48-59.

D'OVIDIO 2006-2007
S. D'Ovidio, *La Madonna di Piedigrotta tra storia e leggenda*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", 74 (2006-2007), pp. 47-91.

D'OVIDIO 2008
S. D'Ovidio, *L'enigmatico «*Ramolus de Senis*» e la scultura lignea di primo Trecento in Campania*, in "Rassegna Storica Salernitana", 49 (2008), pp. 7-58.

D'OVIDIO 2012

S. D'Ovidio, *Boccaccio, Virgilio e la Madonna di Piedigrotta*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles 2012, pp. 329-346.

D'Ovidio 2013
S. D'Ovidio, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013.

D'Ovidio 2014
S. D'Ovidio, *Spazio liturgico e rappresentazione del sacro: Crocifissi monumentali d'età romanica a Napoli e in Campania*, in "Hortus Artium Medievalium", 20/2 (2014), pp. 753-762.

D'Ovidio 2017
S. D'Ovidio, *La scultura lignea*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. Aceto, P. Vitolo, Battipaglia 2017, pp. 79-88.

D'Ovidio 2018a
S. D'Ovidio, *Statue lignee medievali a Napoli e in Campania: culto e funzione in età moderna*, in *Immagini medievali di culto dopo il Medioevo*, a cura di V. Lucherini, Roma 2018, pp. 115-134.

D'Ovidio 2018b
S. D'Ovidio, *La trasformazione della spazio liturgico nelle chiese medievali di Napoli durante il XVI secolo: alcuni casi di studio*, in *Re-thinkig, Re-Making, Re-living Christian Orgins*, a cura di S. Romano, I. Foletti, M. Gianandrea, E. Scirocco, Roma 2018, 93-119.

D'Ovidio 2019
S. D'Ovidio, *La Deposizione di Scala e la scultura lignea in Costiera amalfitana*, in *L'apogeo di Ravello nel Mediterraneo. Cultura politica e patronato artistico di un'élite medievale*. Atti del convegno internazionale di studi (Ravello, 30 ottobre-1 novembre 2015), a cura di M. Gianandrea, P.F. Pistilli, Roma 2019, pp. 137-152.

D'Ovidio 2023
S. D'Ovidio, *Scultura lignea medievale in Campania: alle origini del dibattito storiografico*, in *Repenser l'histoire de l'Art Médiéval en 2023. Recueil d'études offertes à Xavier Barral I Altet*, a cura di M. Jurković, E. Scirocco, A. Timbert, Zagreb-Motovun 2023 (Dissertationes et Monographiae 19), pp. 697-710.

D'Urso 1842
R. D'Urso, *Storia della città di Andria dalla sua origine sino al corrente anno 1841 compilata dal sacerdote Riccardo D'Urso*, Napoli 1842.

Da Lama 1724
B. Da Lama, *Cronica de' minori osservanti riformati della provincia di S. Nicolò composta dal R. P. Bonaventura da Lama*, vol. II, Lecce 1724.

Dahl 1978
E. Dahl, *Heavenly Images. The Statue of St. Foy of Conques and the Signification of the Medieval 'Cult-Image' in the West*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", 4/8 (1978), pp. 175-192.

Dal giglio all'orso 2006
Dal giglio all'orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento, a cura di A. Cassiano, B. Vetere, Galatina 2006.

Dal visibile all'indicibile 2012
Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno. Catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013), Spoleto 2012.

Dalli Regoli 2012
G. Dalli Regoli, Christus triumphans *e* Christus patiens: *due immagini concorrenti*?, in Societas et universitas. *Miscellanea di studi offerti a Don Severino Dianich*, a cura di M.Gronchi, M. Soriani Innocenti, Pisa 2012, pp. 129-143.

Dalli Regoli 2015
G. Dalli Regoli, *Uno zoom su Giovanni Pisano*, in *Medioevo: natura e figura* 2015, pp. 557-560.

Danieli 2005
F. Danieli, *Arte, leggenda e storia nel culto al Cristo Crocifisso della Cattedrale di Nardò*, in *Il Cristo nero* 2005, pp. 13-24.

Daresta, Tamburini 2003
G.Z. Daresta, M. Tamburini, *Polignano a Mare e la sua Cattedrale*, Galatina 2003.

Dargenio 2008
A. Dargenio, *Trani-Barletta-Bisceglie-Nazareth*, in *Storia delle Chiese di Puglia* 2008, pp. 323-348.

Darr 1986
A. P. Darr, *A Valentiner Legacy: Italian Sculpture in Detroit*, in "Apollo", 124 (1986), pp. 476-477.

De Ambrosio 1875
F. De Ambrosio, *Memorie storiche della città di San Severo in Capitanata*, Napoli 1974.

de Caulibus 1997
J. de Caulibus, Meditaciones Vitae Christi *un tempo attribuite a san Bonaventura*, a cura di M. Stalling-Taney, Turnhout 1997.

De Cupertinis 2014
G. De Cupertinis, *Ferdinando Sanfelice e il restauro della Cattedrale di Nardò*, in Sancta Maria de Nerito 2014, pp. 159-176

De Donato 1886
F. De Donato, *Cenno storico intorno l'antica città di Uria Marittima nel Gargano ora Lago, e Campagna di Varano d'Ischitella*, Napoli 1996.

De Donato, Benedetti 1991

V. De Donato, V. Benedetti, *Chiesa matrice «Santa Maria Assunta» ex Cattedrale di Polignano a Mare*, Bari 1991.

DE FRANCOVICH 1935
G. de Francovich, *Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno*, in "Bollettino d'Arte", III, XXIX/V (1935), pp. 203-228.

DE FRANCOVICH 1935-1936
G. de Francovich, *Crocifissi lignei del secolo XII in Italia*, in "Bollettino d'Arte", 29/3 (1935-1936), pp. 492-505.

DE FRANCOVICH 1937
G. de Francovich, *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, in "The Art Bullettin", 19/1 (1937), pp. 4-57.

DE FRANCOVICH 1938a
G. de Francovich, *Holzkruzifixe des XIII Jahrhunderts in Italien*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 5/2 (1938), pp. 152-172.

DE FRANCOVICH 1938b
G. de Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 2 (1938), pp. 143-261.

DE FRANCOVICH 1943
G. de Francovich, *Scultura medioevale in legno*, Roma 1943.

DE FRANCOVICH 1952
G. de Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano-Firenze 1952.

DE GIORGI 1884
C. De Giorgi, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, vol. II, Lecce 1884.

DE GIORGI 1901
C. De Giorgi, *La Cattedrale di Nardò*, in "Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti", 12/18 (1901), pp. 356-365.

DE GRAZIA 1913
M. De Grazia, *Appunti storici sul Gargano*, Napoli 1913.

DE MAFFEI 1957a
F. De Maffei, *5. Madonna col Bambino – Roma*, in *Mostra di sculture* 1957, pp. 35+-37.

DE MAFFEI 1957b
F. De Maffei, *13. Madonna di Costantinopoli – Alatri*, in *Mostra di sculture* 1957, pp. 44-46.

DE MAMBRO SANTOS 2017
R. De Mambro Santos, Pictura Sermo Quidam. *Note sull'arredo pittorico e scultoreo della Chiesa Matrice di Polignano a mare*, in B. Tavassi La Greca Valentini, R. De Mambro Santos, *Santa Maria Assunta. La Chiesa Matrice di Polignano a mare. Storia di un monumento*, Bari 2017, pp. 75-170.

DE MARCHI 1995
A. De Marchi, *Cat. 1. Barga, S. Elisabetta, Crocifisso*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 48-52.

DE MARCHI 2008
A. De Marchi, *Ancona porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de' Bruni a Nicola maestro di Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento,* a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 16-59.

DE MARCHI 2018
A. De Marchi, *Da Assisi a Matelica: le tavole duecentesche per le Clarisse di Santa Maria Maddalena*, in *Milleduecento* 2018, pp. 77-85.

DE MARCHI, FRANCO 2000
A. De Marchi, T. Franco, *Il Gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 53-85.

DE MARTINO 1975
E. de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975.

DE MEO 2000
C. De Meo, *I Cappuccini a Serracapriola, 1536-1902*, Foggia 2000.

DE NINNO 1885
G. De Ninno, *Brevi cenni intorno al beato Niccolò Paglia da Giovinazzo*, Bari 1885.

DE PALMA 2004
L.M. de Palma, Corpus Christi *e* Imago Pietatis*. Origini e sviluppi di un'iconografia eucaristica*, in "Odegitria", XI (2004), pp. 239-271.

DE PASCALIS 2000
D.G. De Pascalis, *La Chiesa Cattedrale di Nardò*, in "Lu Lampiune. Quaderni quadrimestrali di cultura salentina", XVI/1 (2000), pp. 79-93.

DE PASCALIS 2023
D.G. De Pascalis, *Galatina e la Basilica di Santa Caterina d'Alessandria. Storia, architettura, restauro*, Foggia 2023.

DE RINALDIS 1920
A. De Rinaldis, *Un crocifisso sconosciuto del XIV secolo*, in "Napoli Nobilissima", 9 (1920), p. 126.

DE ROBERTIS 1991
F.M. De Robertis, *La vicenda benedettina del monastero di S. Maria di Tremiti. Dalle spinte autonomistiche alla tristissima decadenza*, in *12° Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia* (San Severo, 14-16 dicembre 1990). Atti, t. I, a cura di G. Clemente, San Severo 1991, pp. 155-163.

DE SANTIS 1974
M. De Santis, *Il portale di San Martino nella cattedrale di Foggia*, in "Rassegna di Studi Dauni", 1 (1974), pp. 46-49.

DECTOT 2005
X. Dectot, *Les exposicions «Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí» i «Caps de Notre-Dame de París»*, in

"Quaderns Del Museu Episcopal De Vic", 1 (2005), pp. 157-160.

Del Sordo 1978
A. Del Sordo, *Vecchia Brindisi tra cronaca e storia*, Bari 1978.

Delaruelle 1983
E. Delarielle, *San Francesco d'Assisi e la pietà popolare*, in *La religiosità popolare* 1983, pp. 231-250.

Della Monaca 1674
A. Della Monaca, *Memoria historica dell'antichissima, e fedeliss., città di Brindisi*, Lecce 1674.

Della Ventura 2011
F. Della Ventura, *Pietracatella, San Giacomo Apostolo il Maggiore, Crocifisso*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 485-489.

Delli Muti 1952
F. Delli Muti, *Le isole Tremiti*, Foggia 1952.

Delli Muti 1963
F. Delli Muti, *Le isole Tremiti*, Foggia 1963.

Delogu 2005
P. Delogu, *s.v. Leone III, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, pp. 487-496.

Delpriori 2009
A. Delpriori, *La Madonna di Belfiore. pittura e scultura lignea spoletina del XIV secolo*, in "Spoletium", 2 (2009), pp. 16-27.

Delpriori 2014
A. Delpriori, *Il "San Nicola" di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare: considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e L'Aquila*, in *La via degli Abruzzi* 2014, pp. 59-74.

Delpriori 2015
A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015.

Delpriori 2016
A. Delpriori, *Per la scultura lignea del Trecento tra Umbria e Marche: il Maestro del Crocifisso di Fabriano e una novità del Maestro dei Magi*, in "Arte marchigiana", 4 (2016), pp. 11-33.

Delpriori 2018a
A. Delpriori, *"Bronzo e basalto avevano altrettanta forza quando usciron levigati dallo scultore egiziano". Note per un percorso del Romanico tra Marche e Umbria*, in *Milleduecento* 2018, pp. 51-76.

Delpriori 2018b
A. Delpriori, *Di pittura e di intaglio. La cultura lignea nelle Marche e la civiltà del polittico*, in *Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*. Catalogo della mostra (Fermo, 2018), a cura di A. Marchi, G. Spina, Cinisello Balsamo 2018, pp. 56-77.

Delvecchio 1999
S. Delvecchio, *Torna in Cattedrale il Crocifisso ligneo*, in "Cerignola OGGI", Supplemento de "Il Quotidiano di Foggia", 30 novembre 1999, p. 2.

Delvecchio 2000
S. Delvecchio, *Il Crocifisso ligneo è tornato al suo antico splendore*, in "Cerignola OGGI", Supplemento de "Il Quotidiano di Foggia", 28 gennaio 2000, p. 2.

Demarchi 1977
F. Demarchi, *Una prospettiva sociologica sull'evoluzione della liturgia medioevale in teatro religioso*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 295-306.

Dent 2017
P. Dent, *The Late Medieval Action Figure and the Living Image*, in *Dolls, Puppets, Sculptures* 2017, pp. 18-33.

Dente 1985
T. Dente, *I lavori nella ex-Chiesa Madre, S. Francesco*, in *Cerignola antica* 1985, pp. 107-120.

Derbes 1996
A. Derbes, *Picturing the passion in late Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.

Derosa 2002
L. Derosa, *Postille a San Leonardo di Siponto* in *Medioevo: i modelli* 2002, pp. 529-544.

Derosa 2004
L. Derosa, *L'abbazia di San Leonardo* in Lama Volara*: alcune ipotesi sulla decorazione scultorea,* in "Archivio Storico Pugliese", LVII, (2004), pp. 173-216.

Derosa 2006
L. Derosa, *La scultura di San Leonardo di Siponto e* Magister Guilielmus, in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 205-241.

Derosa 2011
L. Derosa, *Una 'quasi' inedita Madonna gotica nella Cattedrale di Barletta*, in *Tempi e forme* 2011, pp. 167-175.

Derosa 2015
L. Derosa, *Barletta e la Tessa Santa: bilancio storiografico e prospettive di ricerca*, in *Archeologia Storia Arte. Materiali per la storia di Barletta (secoli IV a.C. - XIX d.C.)*, a cura di V. Rivera Magos, S. Russo, G. Volpe, Bari 2015, pp. 143-162.

Destrée 1925
J. Destrée, *La Vierge et l'Enfant, groupe en bois provenant du prieuré d'Oignies*, in "Revue de l'Art", XXV (1925), pp. 101-128.

Devotional Cross-Roads 2019

Devotional Cross-Roads. Practicing Love of God in Medieval Jerusalme, Gaul and Saxony, a cura di H. Röckelein, G. Noga-Banai, L. Pinchover, Göttingen 2019.

Di Berardo 1998
M. Di Berardo, *s.v. Paliotto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma 1998, pp. 140-143.

Di Capua 2002
M.G. Di Capua, *Il Crocifisso doloroso della cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, in "Theotokos", 6 (2002), p. 8.

Di Carpegna Falconieri 2001
T. Di Carpegna Falconieri, *s.v. Giovanni di Fécamp*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 22-25.

Di Chiara 1976
M. Di Chiara, *Il santuario di S. Maria a Mare nelle Tremiti*, Andria 1976.

di Dario Guida 1999
M.P. di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria dall'Alto Medioevo all'Età aragonese*, Roma 1999.

di Dario Guida 2006
M.P. di Dario Guida, *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia meridionale*, Roma 2006.

Di Fabio 2004
C. Di Fabio, *1. Scultore dell'Italia settentrionale (?). XII secolo. Crocifisso tunicato (Volto Santo)*, in *La sacra selva* 2004, pp. 106-109.

Di Fabio 2010
C. Di Fabio, In petra *e* in ligno. *Pluralità di competenze e osmosi di stile nei cantieri francesi del primo Duecento: il crocifisso detto Saint-Sauve della cattedrale di Amiens*, in *Medioevo: le officine* 2010, pp. 312-328.

Di Fabio 2011
C. Di Fabio, *Scultura lignea medievale a Genova e in area genovese: appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 115-136.

Di Fabio 2017
C. Di Fabio, *La Vièrge en majésté di Santa Margherita Ligure alle origini di Benedetto Antelami* sculptor, in *Santa Margherita Ligure. Documenti di storia e di arte,* a cura di S. Bianchi, G. Rossini, Genova 2017, pp. 99-103.

Di Gennaro, Pomante, De Angelis 2015
V. Di Gennaro, S.M. Pomante, G. De Angelis, *La scultura lignea policromata nella cultura artistica abruzzese (XIV-XVI secolo)*, in R. Morselli, C. Ortolani, *L'Arte per l'Arte. Patrimonio d'Abruzzo restituito dalla Fondazione Venanzo Crocetti*, Roma 2017, pp. 13-68.

Di Gioia 1984
M. Di Gioia, *Foggia sacra ieri e oggi*, vol. V, Foggia 1984.

Di Gioia 2011
A. Di Gioia, *Andria, il Castello e le mura*, Bari 2011.

Di Gioia 2018
A. Di Gioia, *La contea di Andria in età normanno-sveva. Conti e vescovi con documenti del XII secolo sottoscritti dal vescovo inglese Riccardo in Terrasanta*, Andria 2018.

Di Maggio 2010
A. Di Maggio, *Trani passeggiando tra chiese e monasteri*, Bari 2010.

Di Maggio 2015
A. Di Maggio, *Trani Città d'Arte*, Bari 2015

Di Mase 1985
T. Di Mase, *Ignoto scultore del XIV secolo*, in *Opere d'arte restaurate a Matera 1982/83*. Catalogo della Mostra (Matera, palazzo Lanfranchi, luglio-settembre 1985), a cura di M. D'Elia, Matera 1985, pp. 8-9.

Di Mase 1999
B. Di Mase, *Vergine Annunciata*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 52-53.

Di Michele 2011
C. Di Michele, *Pescocostanzo, Santa Maria del Colle, Madonna con Bambino*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 479-483.

Di Palo 2010
F. Di Palo, *La bellezza ritrovata. Beni culturali ecclesiali, Arte e Architettura sacre, Restauri nella Diocesi di Cerignola-Ascoli Satriano nei dieci anni di magistero episcopale di mons. Felice di Molfetta, 2000-2010*, Foggia 2010.

Di Rienzo 2019
M.L. Di Rienzo, *Maestranza campana. Crocifisso*, in *Restauri in Mostra. Archeologia Arte Architettura*. Catalogo della mostra (Bari, chiesa di San Francesco della Scarpa, 31 maggio 30 settembre 2018), a cura di L. La Rocca, F. Radina, Foggia 2019, pp. 116-117.

Di Sabato 1935
R. Di Sabato, *La Madonna di Siponto. Saggio storico-critico d'archeologia e iconografia cristiana*, Foggia 1935.

Di Sabato 1939
R. Di Sabato, *La Basilica di S. Maria Maggiore di Siponto*, in "Le Vie d'Italia", XLV/8 (1939), pp. 1007-1011.

Di Sabato 1971
V. Di Sabato, *Storia e arte nelle chiese e conventi di Lucera*, Foggia 1971.

Di Sciascio 2006
S. Di Sciascio, *II.5. Stauroteca con la Crocifissione tra i Ss. Pietro e Paolo*, in Nobiles Officinae. *Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*. Catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003-10 marzo 2004; Vienna, Hofburg, Schweizerhof, Alte Geistliche

Schatzkammer, 30 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. Andaloro, Catania 2006, pp. 120-121.

Di Sciascio 2009
S. Di Sciascio, *Culti e immagini votive sui passi dei pellegrini. Pitture parietali lungo la scala monumentale e l'atrio inferiore della Basilica di San Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo*, in *29° Convegno* 2009, pp. 119-142.

Dibisceglia 2008a
A.G. Dibisceglia, *Foggia-Bovino*, in *Storia delle Chiese di Puglia* 2008, pp. 179-190.

Dibisceglia 2008b
A.G. Dibisceglia, *Lucera-Troia*, in *Storia delle Chiese di Puglia* 2008, pp. 203-214.

Dibisceglia 2008c
A.G. Dibisceglia, *Manfredonia-Vieste-San Giovanni Rotondo*, in *Storia delle Chiese di Puglia* 2008, pp. 215-226.

Dibisceglia, Galantino 2011
A.G. Dibisceglia, N. Galantino, *La Chiesa Madre di Cerignola. Storia e documenti nella vita e per la vita di una comunità credente*, Foggia 2011.

Didier 1982
R. Didier, *Christs et calvaires mosans du XIII^e siècle*, in *Millenaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'art et d'histoire*. Catalogo della mostra, Liège-Bruxelles 1982.

Didier 2004
R. Didier, *Une descente de croix sculptée mosane du XIème siècle. A propos du Christ de l'ancienne "*Curva Crux*" de Louvain*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 423-448.

Didier 2012
R. Didier, Crucifixus Dolorosus. *À propos d'une sculpture mosane. Création et production*, in *Le plaisir de l'art* 2012, pp. 592-600.

Dierkens 1995
A. Dierkens, *Réflexions sur le miracle au haut Moyen Âge*, in *Miracles, prodiges et merveilles* 1995, pp. 9-30.

Dimensioni drammatiche 1977
Dimensioni drammatiche della liturgia medievale. Atti del I Convegno di Studio (Viterbo, 31 maggio-2 giugno 1976), a cura del Centro Studi sul Teatro medievale e rinascimentale, Città di Castello 1977.

Dipinti su tavola 2009
Dipinti su tavola: la tecnica e la conservazione dei supporti, a cura di M. Ciatti, C. Castelli, A. Santacesaria, Firenze 2009.

Disanto 2008
A. Disanto, *Cerignola sacra*, Roma 2008.

Disanto 2015
A. Disanto, *San Matteo Apostolo. Culto e pellegrinaggi al Santuario sul Gargano*, San Marco *in Lamis* 2015.

Disanto 2019a
A. Disanto, *La Madonna col Bambino della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Cerignola, ora nel Museo Diocesano di Ascoli Satriano. Il degrado del manufatto fu segnalato alla Soprintendenza della Puglia dal Centro Studi e Ricerche "Torre Alemanna" di Cerignola*, in "Cerignola viva". Articolo pubblicato online il 29/01/2019, ultima consultazione: 29/12/2024, h. 12:30.

Disanto 2019b
A. Disanto, *Il Crocifisso: dalla Chiesa Madre al Duomo Tonti. Il Crocifisso ligneo del XV secolo della Chiesa Madre di Cerignola, fu trasferito nel Duomo Tonti il 14 Settembre 1934*, in "Cerignola viva". Articolo pubblicato online il 19/12/2019, ultima consultazione: 05/01/2025, h. 11:00.

Documenti dell'Abruzzo teramano 1983
Documenti dell'Abruzzo teramano. La Valle Siciliana o del Mavone, vol. I,1, a cura di L. Franchi Dell'Orto Roma 1983.

Documenti dell'Abruzzo teramano 1996
Documenti dell'Abruzzo teramano. Le valli della Vibrata e del Salinello, vol. IV,2, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 1996.

Documenti dell'Abruzzo teramano 2001
Documenti dell'Abruzzo teramano. Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara, vol. V,1, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 2001.

Documenti dell'Abruzzo teramano 2003
Documenti dell'Abruzzo teramano. Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara, vol. VI,1, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 2003.

Documenti dell'Abruzzo teramano 2006
Documenti dell'Abruzzo teramano. Teramo e la valle del Tordino, vol. VII,1, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Roma 2006.

Dolls, Puppets, Sculptures 2017
Dolls, Puppets, Sculptures and Living Images from the Middle Ages to the end of the 18th Century, a cura di K. Kopania, Warsaw 2017.

Dolso 2021
M.T. Dolso, *Gli Ordini mendicanti. Il secolo delle origini*, Roma 2021.

Donà 2011
C. Donà, *Il pianto che redime. Le lacrime ne «Le chevalier au barisel» e in altri racconti devoti medievali*, in Lachrymae 2011, pp. 207-24.

Donatello 2020
Donatello. Il Rinascimento. Catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi-Musei del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, Venezia 2022.

Donati 2004
P. Donati, *Per un atlante dell'antica scultura lignea in Liguria*, in *La sacra selva* 2004, pp. 25-46.

Donnini 1994a
G. Donnini, *Una bottega lignea fabrianese del secondo '300*, in *I legni devoti* 1994, pp. 38-45.

Donnini 1994b
G. Donnini, *Di due altri crocifissi lignei in area fabrianese*, in *I legni devoti* 1994, pp. 64-69.

Donofrio Del Vecchio 1988
D. Donofrio Del Vecchio, *Associazionismo laicale nella Puglia Dauna. La diocesi di Lucera¸* in *Le confraternite pugliesi in età moderna*. Atti del seminario internazionale di studi (27-29 aprile 1989), vol. II, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1990, pp. 313-336.

Dotto, Falvay, Montefusco 2021
D. Dotto, D. Falvay, A. Montefusco, *Prefazione*, in *Le* Meditationes Vitae Christi 2021, pp. 11-18.

Drumbl 1977
J. Drumbl, *Drammaturgia medievale*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 229-235.

Drumbl 1981
J. Drumbl, Quem quaeritis: *teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Roma 1981.

Drumbl 1989
J. Drumbl, *Introduzione*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 9-68.

Duggan 1989
L.G. Duggan, *Was Art really the «Boof of the Illitterate»?*, in "Word & Image", 5 (1989), pp. 227-251.

Duomo di Firenze 2022
Duomo di Firenze, scoperte estese tracce di colore su sculture trecentesche della Porta dei Cornacchini, in "Finestre sull'arte", online. Articolo pubblicato il 22/11/2022, ultima consultazione: 28/04/2024, h. 17:52.

Dupront 1993
A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini*, Torino 1993.

Ebanista 1999
C. Ebanista, *Il Crocifisso ligneo del XIV secolo*, in *La parrocchiale di S. Felice nel complesso basilicale di Cimitile*, a cura di C. Ebanista, Marigliano 1999, pp. 101-120.

Ebanista 2008
C. Ebanista, *Origine e sviluppo del sodalizio: dal complesso basilicale alla nuova chiesa del Carmine*, in *L'arciconfraternita del SS. Crocifisso nella chiesa del Carmine di Cimitile*, a cura di C. Ebanista, Cimitile 2008, pp. 7-21.

Egeria 1991
Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, a cura di N. Natalucci, Firenze 1991.

Ekl 1999
V. Ekl, *La scultura gotica in Istria*, Trieste 1999.

Elbern 1998
V.H. Elbern, *s.v. Reliquiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma 1998, pp. 892-910.

Emminghaus, Zanini 1991
J.H. Emminghaus, E. Zanini, *s.v. Altare*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Roma 1991, pp. 436-444.

Endemann 2020
K. Endemann, *Wood-Carving and Staffering Techniques in Early Monumental Sculptures*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 137-184.

Enders 1992
J. Enders, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, Ithaca 1992.

Enders 1999
J. Enders, *The Medieval Theater of Cruelty. Rethoric, Memory, Violence*, Ithaca 1999.

Enselmino da Montebelluna 2010
Enselmino da Montebelluna. Lamentatio beatae Virgini Mariae *(Pianto della Vergine)*, a cura di A. Andreose, Roma-Padova 2010 (Medioevo e Rinascimento veneto, 6).

Erickson 1982
C. Erickson, *La visione del Medioevo. Saggi su storia e percezione*, Napoli 1982.

Español 2002/2003
F. Español, Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció, in "Lambard", 15 (2002/2003). pp. 87-109.

Español 2004
F. Español, *Los Descendimiento hispanos*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 511-554.

Español Bertran 2009
F. Español Bertran, *Les imatges medievals i el seu context*, in *Imatges medievals de culte. Talles de la col·lecció El Conventet*. Catalogo della mostra (Girona, 3 aprile-24 maggio 2009), a cura di G. Boto Varela, Girona 2009, p. 17-23.

Esposito 1982
G.L. Esposito, *Il convento domenicano di S. Maria Maddalena in Brindisi, attraverso la relatione del 1650*, in "Brundisii res", XIV (1982), pp. 11-21.

Esposito 2001
M. Esposito, *Varano, cappella Nunziata*, in *Topografia di Puglia* 2001, p. 255.

Exposition Universelle 2016

Exposition Universelle et Internationale, Bruxelles 1958, in *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*. Atti della Summer School EXPOsizioni, a cura di L. Masina, Milano 2016, pp. 393-434.

Exultet *di Puglia* 2014
Exultet *di Puglia. Trascrizioni con sinossi comparata di Giacomo Baroffio e trascrizioni in notazione quadrata di Anselmo Susca*, Bari 2014.

Fabbri 2008
F. Fabbri, *Arte di corte e arte baronale al crepuscolo della dinastia angioina (1343- 1382)*, in Universitates *e Baronie* 2008, pp. 215-240.

Fabjan, Bertorello, Corona, Lo Monaco 2001
B. Fabjan, C. Bertorello, E. Corona, A. Lo Monaco, *Il restauro del Crocifisso di San Marcello a Roma: conservazione ed esigenze di culto*, in "Kermes", XIV (2001), pp. 27-40.

Fabliaux 1980
Fabliaux. Racconti francesi medievali, a cura di R. Brusegan, Torino 1980.

Facchin 2005
F. Facchin, *Gesti del dolore nelle devozioni del Cristo morto*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 131-144.

Fachechi 2001
G.M. Fachechi, De lignamine laborato ed depicto. *Il problema critico della scultura lignea medievale nelle Marche*, Urbino 2001.

Fachechi 2004a
G.M. Fachechi, *Arte 'lombarda' e altre suggestioni nella scultura lignea marchigiana*, in *Medioevo: arte lombarda* 2004, pp. 457-467.

Fachechi 2004b
G.M. Fachechi, *28. Scultore lucano. Madonna col Bambino in trono detta Madonna del Piano*, in *Sculture lignee in Basilicata* 2004, pp. 166-168.

Fachechi 2005
G.M. Fachechi, *Lo studio della scultura lignea medievale in Italia: una traccia storiografica e un progetto di ricerca*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 365-371.

Fachechi 2011
G.M. Fachechi, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Sculture in legno*, Roma 2011.

Fachechi 2012
G.M. Fachechi, *Di legno e d'oro, d'azzurrite e di cinabro: la romanica Madonna di Acuto e il suo statuto di oggetto di transizione*, in *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, A. Cerboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete, Ancona 2012, pp. 216-277.

Fachechi, Bracci 2019
G.M. Fachechi, S. Bracci, *Romanesque polychrome wood sculptures in Italy: towards a* Corpus *and a comparative analysis of the data from art-historical and technical studies*, in "Medievalista", (2019), online.

Fachechi 2022
G.M. Fachechi, *Del colore del cielo: tracce di azzurrite nella scultura romanica*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di G. Curzi *et alii*, Roma 2022, pp. 79-84.

Falcucci 2011
C. Falcucci, *Le indagini diagnostiche*, in Fachechi 2011, pp. 53-58.

Falla Castelfranchi 1986
M. Falla Castelfranchi, *I Monumenti di Nardò dal XIII al XVIII secolo*, in *Città e monastero. I segni urbani di Nardò (secc. XI-XV)*, a cura di B. Vetere, Galatina 1986, pp. 241-276.

Falla Castelfranchi 1991
M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991

Falla Castelfranchi 1999
M. Falla Castelfranchi, *La statua lignea ottoniana di san Filadelfo di Pattano (Cilento)*, in *Arte in Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. I, a cura di A. Cadei *et alii*, Roma 1999, pp. 309-318.

Falvay, Toth 2015
D. Falvay, P. Toth, *L'autore e la trasmissione delle* Meditationes Vitae Christi *in base a manoscritti volgari italiani*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 108 (2015), pp. 403-430.

Fanelli, Castiglione Minischetti 2008
A. Fanelli, V. Castiglione Minischetti, *Conversano-Monopoli*, in *Storia delle Chiese di Puglia* 2008, pp. 157-178.

Farioli Campanati 1982a
R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo. Le arti suntuarie. Smalti, oreficeria, lavorazione dei metalli (VII-IX secolo)*, in *I Bizantini in Italia* 1982, pp. 333-426.

Farioli Campanati 1982b
R. Farioli Campanati, *231. Brindisi, Museo Archeologico Provinciale 'F. Ribezzo': crocetta pettorale bivalve*, in *I Bizantini in Italia* 1982, p. 415.

Farioli Campanati 1982c
R. Farioli Campanati, *245. Monopoli (BA), Cattedrale: stauroteca tabulare a trittico*, in *I Bizantini in Italia* 1982, p. 418.

Farioli Campanati 1990a
R. Farioli Campanati, *Il reliquiario e l'arte per la liturgia*, in *Splendori di Bisanzio* 1990, pp. 125-206.

FARIOLI CAMPANATI 1990b
R. Farioli Campanati, *64. Stauroteca a trittico*, in *Splendori di Bisanzio* 1990, p. 165.

FASANO 2025
S. Fasano, *La stauroteca di Monopoli: un manufatto bizantino nella Puglia medievale*, in *Lo splendore del superfluo* 2025, pp. 37-62.

FATIGATI 2010a
G. Fatigati, *Le arti del legno. Natura, proprietà e problemi della materia nella conservazione delle opere*, Napoli 2010.

FATIGATI 2010b
G. Fatigati, *Le opere, i documenti e le fonti. Un approccio all'organizzazione del lavoro delle arti del legno a Napoli tra la fine del XV e la metà del XVII secolo*, in "Napoli Nobilissima", 3-4 (2010), pp. 125-144.

FATIGATI 2014
G. Fatigati, *Il Laboratorio di Restauro delle Opere in Legno dell'Università Suor Orsola Benincasa, tra formazione e ricerca*, in *Sculture in legno* 2014, pp. 144-157.

FATIGATI 2015
G. Fatigati, *La policromia della scultura lignea. una ipotesi di lettura attraverso la scultura di culto classica*, in *Sculture e intagli* 2015, pp. 231-246.

FATTORINI 2000
G. Fattorini, *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, in "Prospettiva", 100 (2000), pp. 81-92.

FAVALE 1986
F.F. Favale, *Polignano nella storia e nell'arte*, Polignano 1986.

FAVALE 1992
F.F. Favale, *Polignano, la sua diocesi, i suoi pastori*, Fasano 1992.

FAVALE, PASCULLI FERRARA 1986
F.F. Favale, M. Pasculli Ferrara, *Polignano. Il coro della ex Cattedrale. Studi e ricerche*, Monopoli 1986.

«Fece di scoltura di legname e colorì» 2016
«Fece di scoltura di legname e colorì». Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria delle Statue e della Pitture, 22 marzo-28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze 2016.

Federico II. Immagine e potere 1995
Federico II. Immagine e potere. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995.

FERIGO 1999
G. Ferigo, *Icone, idoli, santi di legno*, in *La scultura lignea* 1999, pp. 15-18.

FERRARA 1976
A. Ferrara, *Il Duomo di Manfredonia e il campanile degli Orsini*, Foggia 1976.

FERRARI 1910
G. Ferrari, *Il legno nell'arte italiana. Riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo romanico al neoclassico*, Milano 1910.

FERREIRA 2016
M.P. Ferreira, *The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song*, in "Journal of the American Musicological Society", 69/2 (2016), pp. 295-353.

FERRETTI 1981
M. Ferretti, *Rappresentazione dei Magi. Il gruppo ligneo di S. Stefano e Simone dei Crocifissi*, Bologna 1981.

FERRETTI 2004
M. Ferretti, *Un frammento a Rimini*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 579-602.

FIDANZA 1998
G.B. Fidanza, *L'arredo ligneo*, in *Il Collegio del Cambio a Perugia*, a cura di P. Scarpellini, Cinisello Balsamo 1998, pp. 191-228.

FIDANZA 2005
G.B. Fidanza, *Introduzione*, in *L'arte del legno* 2005, pp. III-IV.

FIDANZA 2011
G.B. Fidanza, *La schedatura catalografica della scultura lignea rinascimentale fra tutela ed attività critica: l'esperienza del giovane Géza de Francovich*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, p. 213-227.

FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012
G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Introduzione*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 1-2.

FILANGERI DI SATRIANI 1884
G. Filangeri di Satriano, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane*, vol. II, Napoli 1884.

FILANGERI DI SATRIANI 1885
G. Filangeri di Satriano, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie delle Province Napoletane*, vol. III, Napoli 1885.

FIORENTINO 2018
M. Fiorentino, *Le chiese di San Giovanni Battista e di Sant'Onofrio a San Giovanni Rotondo. Note sul complesso monumentale*, Foggia 2018.

FLORES D'ARCAIS 2005
F. Flores D'Arcais, *Presentazione*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 7-8.

FLORO 1997
L. Floro, *La cattedrale di Nardò*, in "Nicolaus. Studi Storici", VIII/1 (1997), pp. 261-271.

FOBELLI 1999
M.L. Fobelli, *s.v. San Clemente a Casauria,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. X, Roma 1999, pp. 300-303.

Foggia medievale 1997
Foggia medievale, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia 1997.

Fogolari 1903
G. Fogolari, *Sculture in legno del seculo XII*, in "L'Arte", 6 (1903), pp. 48-59.

Folklore tranese 1960
Folklore tranese. Le tradizioni del mese. La festa del SS. Crocifisso di Colonna, in "Il Tranesiere", II/5 (1960), pp. 94-97.

Fonseca 2006
C.D. Fonseca, *San Leonardo di Siponto: un palinsesto storiografico*, in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 1-14.

Forcella 1895
V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895.

Forni 1998
V. Forni, *Il problema critico delle integrazioni plastiche nella scultura lignea policroma*, in "OPD Restauro", 10 (1998), pp. 95-111.

Forsyth 1954
W.H. Forsyth, *Medieval Statues of the Pietà in the Museum*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 7/11 (1953), pp. 177-184.

Forsyth 1968
I.H. Forsyth, *Magi and Majesty:A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama*, in "The Art Bullettin", 50 (1968), pp. 215-222.

Forsyth 1972
I.H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in the Romanesque France*, Princeton 1972.

Forte 1978
D. Forte, *Il santuario di S. Matteo in Capitanata*, San Marco in Lamis 1978.

Forte 1981
D. Forte, *I Francescani a Foggia*. Bari 1981.

Fossi 1984
G. Fossi, *Un insediamento benedettino sul lago di Lesina e qualche problema di arte medievale in Italia meridionale,* in *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia.* Atti del Convegno di Studi organizzato in occasione del XV centenario della nascita di san Benedetto (Bari, Noci, Lecce, Picciano, 6-10 ottobre 1980), vol. I, a cura di C.D. Fonseca, Galatina 1984, pp. 263-284.

Foucard 1878
C. Foucard, *Fonti di storia napoletana nell'archivio di stato di Modena*, Napoli 1878.

Fozi 2020
S. Fozi, *Harry Fuld, George Swarenski and a Modern History of a Medieval Crucifix*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 81-101.

Fozi, Lutz 2020
S. Fozi, G. Lutz, *Introduction*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 10-16.

Fraccareta 1834
M. Fraccareta, *Teatro topografico, storico, poetico della Capitanata e degli altri luoghi più memorabili e limitrofi della Puglia*, vol. III, Napoli 1834.

Fraccascia 1997
G. Fraccascia, *Acquaviva delle Fonti. Guida alla riscoperta di una città. 1997*, Acquaviva delle Fonti 1997.

Fraccascia 2006
G. Fraccascia, *La prima pietra della Cattedrale di Acquaviva delle Fonti. Un viaggio nel Rinascimento pugliese*, Bari 2006.

Franci 2001
A. Franci, *Guido Farnese, Ramo di Paganello e il capitello dell'Ave Maria nel Duomo di Orvieto*, in "Arte Cristiana", 89 (2001), pp. 5-16.

Francia 2008
V. Francia, *Le immagini di Santa Maria Patrona di Lucera*, in *Santa Maria Patrona* 2008, pp. 31-80.

Francione 1998a
M. Francione, *Madonna in trono col Bambino, Montemilone*, in *Restauri in Basilicata* 1998, pp. 11-14.

Francione 1998b
M. Francione, *Madonna in trono col Bambino, Grottole*, *Restauri in Basilicata* 1998, pp. 15-17.

Francione, Gigante 1999
M. Francione, A Gigante, *Madonna in trono con Bambino*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 50-51.

Franco 1994
T. Franco, *Zanino di Pietro o Giovanni di Francia*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. VI, a cura di M. Laclotte, E. Castelnuovo, Milano 1994, pp. 329-330.

Franco 2011
C. Franco, *Santa Maria di Casole tra storia di ieri e cronache di oggi*, Copertino 2011.

Franco Mata 1984
A. Franco Mata, *El "Devot Crucifix" de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia*, in "Mélanges de la Casa de Velázquez", 20 (1984), pp. 189-215.

Franco Mata 1989
A. Franco Mata, *El Crucifijo de Oristano [Cerdena] y su influencia en el area mediterranea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significacion y origen del Crucifijo gotico doloroso*, in "Buletin del Museo e Instituto Camon Aznar", XXXV (1989), pp. 5-64.

Frangipane 1927
A. Frangipane, *L'Arte in Calabria*, Messina 1927.

Frangipane 1933

A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia. La Calabria*, vol. II, Roma 1933.

FRATI 2001
M. Frati, *Il culto delle reliquie gerosolimitane in toscana e le modifiche spaziali degli organismi architettonici medievali*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", 37/2 (2001), pp. 201-229.

FRATINI 1999
C. Fratini, *Nuove acquisizioni per la scultura "umbra" trecentesca*, in *Scultura e arredo* 1999, pp. 43-56.

FRATINI, BRUNI 2004a
C. Fratini, B. Bruni, *1. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Deposto*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 69-73.

FRATINI, BRUNI 2004b
C. Fratini, B. Bruni, *18. Spello (Perugia), Pinacoteca Comunale. Madonna con Bambino*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 297-306.

FREDA 2010
M. Freda, *Il santuario e il bosco dell'Incoronata di Foggia*, Foggia 2010.

FREEMAN 1985
A. Freeman, *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the* Libri Carolini, in "Viator", 16 (1985), pp. 65-108.

FRICKE 2007
B. Fricke, Ecce fides. *Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007.

FRICKE 2013
B. Fricke, *Fallen Ideols, Risen Saints. Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*, Turnhout 2013.

FRINTA 1967
M.S. Frinta, *The closing tabernacle. A fanciful innovation of medieval desing*, in "The Quarterly", XXX (1967), pp. 103-117.

FROSININI 2012
C. Frosinini, *L'organizzazione artigiana del mestiere nel XII secolo*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 81-87.

FRUGONI 1963
C. Frugoni, *Sui flagellanti del 1260*, in "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo", LXXV (1963), pp. 211-237.

FRUGONI 1982
C. Frugoni, *Una proposta per il Volto Santo*, in *Il Volto Santo* 1982, pp. 15-48.

FUCINESE 1992
D. Fucinese, *Esperienze d'arte dal XII al XVIII secolo*, in *Terra Vestina: l'area vestina della Provincia di Pescara*, a cura di G. Massimi, Pescara 1992, pp. 108-166.

FUIANO 1983
L. Fuiano, *Aspetti di vita nelle arti figurative dell'Italia longobarda meridionale nei secoli X e XI*, in "Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese", 23 (1983), pp. 6-66.

FUSARI 2004
G. Fusari, *Statue colorate*, in *Sulle tracce di Mantegna* 2004, pp. 23-28.

GABALLO 2001
M. Gaballo, *Tra fede e memoria: gli affreschi della Cattedrale di Nardò (secc. XIII-XVI)*, in *La Cattedrale di Nardò e l'Arte Sacra di Cesare Maccari*, a cura di A. Cappello, B. Lacerenza, Galatina 2001, pp. 17-50.

GABALLO 2005
M. Gaballo, *Il Crocifisso ligneo della Cattedrale di Nardò*, in *Il Cristo nero* 2005, pp. 25-48.

GABALLO, POLITO 2017
M. Gaballo, A. Polito, *Santa Maria di Casole a Copertino (Lecce) ed altri repertori di Sibille*, Nardò 2017.

GABBRIELLI 1933
M. Gabbrielli, *Plastica lignea abruzzese*, in "Rassegna marchigiana per le arti e le bellezze naturali", XI/III-IV (1933), pp. 114-123.

GABBRIELLI 1934
M. Gabbrielli, *Inventario degli oggetti d'arte della provincia dell'Aquila,* Roma 1934.

GABORIT 1979
J.R. Gaborit, *Un groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre*, in "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot", 62 (1979). pp. 149-183.

GABORIT 2013
J.R. Gaborit, *Le trône de la Vierge. Essai de typologie*, in *Vierges à l'enfant* 2013, pp. 147-162.

GABORIT-CHOPIN 1972
D. Gaborit-Chopin, *La Vierge à l'Enfant d'ivoire de la Sainte-Chapelle*, in "Bullettin Monumental", 130 (1972), pp. 213-224.

GABORIT-CHOPIN 1991
D. Gaborit-Chopin, *s.v. Avorio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II., Roma 1991, pp. 780-769.

GABORIT-CHOPIN 1997
D. Gaborit-Chopin, *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, in *Images in Ivory* 1997, pp. 46-61.

GAFFURI 1998
L. Gaffuri, *Prediche a confraternite*, in "Quaderni di Storia religiosa", 5 (1998), pp. 53-82.

GAILLARD, GAUTHIER, BALSAN 1963
G. Gaillard, M.M. Gauthier, L. Balsan, *Le Tresor de Conques*, in *Rouergue roman*, a cura di G. Gaillard, St. Léger-Vauban 1963, pp. 98-145.

GALASSI 2011
C. Galassi, *Le arti lignearie nella mostra di Antica Arte Umbra del 1907*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 169-211.

GALASSO 1999
G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino 1999 (Storia d'Italia, XV/1).

GALLI, MAZZALUPI 2014
A. Galli, M. Mazzalupi, *Sulle tracce di don Paolo Moerich, chierico e scultore*, in "Analecta Pomposiana", XXXIX (2014), pp. 23-60.

GALLORI 2006
C.T. Gallori, *L'*Imago Pietatis *e gli istituti di carità: problemi di iconografia*, in "Acme", 59/1 (2006), pp. 75-125.

GALTIER MARTÍ 2007
F. Galtier Martí, *L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente e Occidente*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 21-25 settembre 2004), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 183-193.

GAMBATESA 2003
A. Gambatesa, *Per la seconda volta Santa Maria Patrona "sale al cielo"*, in "Il Centro", 7 (2003), p. 2.

GAMBI 2015
V. Gambi, *Statuaria lignea*, in L. Pani Ermini, *Abruzzo sul Tratturo Magno: borghi, archeologia, paesaggio, architetture, tradizioni, arte, transumanza*, Roma 2015, pp. 347-355.

GANDOLFO 2015
F. Gandolfo, *Un portale abruzzese dimenticato,* in "Arte Medievale", IV/V, (2015), pp. 137-152.

GANDOLFO 2019
L. Gandolfo, *Il crocifisso di Nicodemo a Oristano: aspetti e problemi di una scultura lignea medievale*, in "ABside. Rivista di Storia dell'Arte", 1 (2019), pp. 75-89.

GARCÍA AVILÉS 2009
A. García Avilés, Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval*, in *Imágenes medievales de culto* 2009, pp. 25-36.

GARDNER 1994
J. Gardner, *Altars, Altarpieces and Art History: Legislation and Usage*, in *Italian Altarpieces. 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, New York 1994, pp 5-39.

GARGASOLE 2014
G. Gargasole, *Il restauro. Saranno riconsegnate le statue lignee della chiesa del Cristo*, in "Brindisi Cronaca", 24 gennaio 2014, p. 14.

GARGIULO 2010
B. Gargiulo, *Statue in legno della Vergine e dei Santi esistenti nelle Chiese della Città di San Severo*, in R.M. PASQUANDREA, *Chiese Parrocchiali di Santa Maria, San Nicola, San Giovanni Battista e loro grance in San Severo*, Foggia 2010, pp. 603-610.

GARNIER 2017
F. Garnier, *"1268 (vers). Le livre des métiers d'Etienne Boileau. Premiers jalons d'une police économique et professionnelle"*, in *Les grandes dates de l'histoire économique et financière de la France*, a cura del Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris 2017, pp. 31-33.

GARZELLI 1968
A. Garzelli, *Scultura del Trecento a Siena e fuori Siena*, in "Critica d'Arte", 94 (1968), pp. 55-65.

GASPAROTTO 2004
D. Gasparotto, *Tra Emilia, Liguria e Lombardia: la* Maestà *del duomo di Piacenza*, in *La sacra selva* 2004, pp. 95-103.

GAUTHIER 1993
M.M. Gauthier, *Images de la Mère de Dieu et décoration de l'autel gothique*, in *Le décor des églises en France méridionale. Toulouse*, Paris 1993. pp. 87-137.

GELAO 1982
C. Gelao, *Un capitolo sconosciuto di arte decorativa. «*Tecta depicta*» di chiese medievali pugliesi*, Bari 1982.

GELAO 1985
C. Gelao, *Chiesa Cattedrale (già chiesa abbaziale di S. Maria dell'Assunta) Nardò*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/II, Galatina 1985, pp. 443-440.

GELAO 1999
C. Gelao, *La rinascita della Pinacoteca Provinciale negli anni Sessanta*, in *Da Museo Archeologico a Pinacoteca Provinciale. Settant'anni di un'istituzione*. Catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinviale, 18 dicembre 1999-27 febbraio 2000), a cura di C. Gelao, Bari 1999, pp. 185-200.

GELAO 2013
C. Gelao, "Puia cum Veniexia. Veniexia cum Puia". *Arte veneta nella Puglia storica dal tardo Medioevo al Settecento*, in *Bari, la Puglia* 2013, pp. 115-331.

GENTILE 1930
F. Gentile, *Il Santuario dell'Incoronata*, Foggia 1930.

GENTILE 2003
G. Gentile, *Scultura. II. In legno*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire* 2003, pp. 632-646.

GERTSMAN 2015
E. Gertsman, *Worlds Within. Opening the Medieval Shrine Madonna*, Penn State University Press 2015.

GIAGULLI 1983
V. Giagulli, *La chiesa di S. Pietro Apostolo di Putignano. Lettura storico-artistica*, Putignano 1983.

GIALLONGO 1995
A. Giallongo, *L'avventura dello sguardo. Educazione e comunicazione visiva nel Medioevo*, Bari 1995.

GIANNI 2006
A. Gianni, *Iacopone e le immagini: i mutamenti nell'iconografia sacra durante il XIII secolo*, in *Iacopone da Todi* 2006, pp. 109-120.

GIFUNI 1933
G. Gifuni, *Origini del ferragosto lucerino*, Lucera 1933.

GIFUNI 1934
G. Gifuni, *Lucera*, Lucera 1934.

GIFUNI 1937
G. Gifuni, *Lucera*, Lucera 1973.

GJERLØW, HELGASON 1961
L. Gjerløw, J. Helgason, Adoratio crucis. *The* Regularis concordia *and the* Decreta Lanfranci. *Manuscript studies in the early medieval church of Norway*, Oslo 1961.

GIOJA 1839
P. Gioja, *Conferenze istoriche sull'origine e sui progressi del comune di Noci*, vol. I, Napoli 1839.

GIUBBINI 1973
G. Giubbini, *La scultura in legno*, in *Le tecniche artistiche* 1973, pp. 11-18.

GIULIANI 2011
L. Giuliani, *L'insigne abbazia di San Giovanni* in Lamis *detta poi di San Marco* in Lamis *e i suoi abati*, Foggia 2011.

GIUSTINO 2018
V. Giustino, *Un Crocifisso del '200 a Mola di Bari*, "Mediterraneo Magazine Puglia", 9 (2018), p. 3.

GLASS 2011
D.F. Glass, *Benedetto Antelami and the Adoration of the* Magi, in *Tempi e forme* 2011, pp. 104-113.

GLIANES 1643
F.A. Glianes, *Historia e miracoli della divota e miracolosa imagine della Madonna della Madia miracolosamente venuta alla città di Monopoli e d'alcune cose notabili di detta città*, Trani 1643.

GLIANES 1994
F.A. Glianes, *Monopoli. Medioevo e Rinascimento. Historia e miracoli della divota e miracolosa imagine della Madonna della Madia miracolosamente venuta alla città di Monopoli e d'alcune cose notabili di detta città*, a cura di R. Jurlaro, Fasano 1994.

GLODT 2023
J. Glodt, *Les courtines ou le topos de l'autel caché (1250-1550)*, in *L'église microcosme* 2023, pp. 69-85.

GNUDI 1968
C. Gnudi, *L'art gothique a sud des Alpes*, in *L'Europe gothique* 1968, pp. XLVII-LII.

GNUDI 1972
C. Gnudi, *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*. Atti del II convegno internazionale di studi (Pistoia 24-30 aprile 1966), Roma 1972, pp. 165-179.

GOLDSCHMIDT 1915
A. Goldschmidt, *Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 36 (1915), pp. 137-152.

GÓMEZ GARCÍA 2007
C. Gómez García, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, Madrid 2007.

GONZÁLEZ GÓMEZ, GONZÁLEZ 2010
J.M. González Gómez, J.R.M. González, *La escultura cristífera medieval en Huelva y su provincia*, in "Temas de estética y arte", 24 (2010), pp. 165-204.

GOULLET, IOGNA-PRAT 1996
M. Goullet, D. Iogna-Prat, *La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, a cura di D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris 1996, pp. 383-405.

GRADARA 1921
G. Gradara, *Sculture in legno dell'Abruzzo*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", VIII (1921), pp. 270-274.

GRADARA 1923
G. Gradara, *Statue lignee abruzzesi*, in "Arte Cristiana", II (1923), pp. 329-338.

GRAVINA 2002
A. Gravina, *Note sul territorio di Serracapriola in età medievale*, in *22° Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia* (San Severo, 1-2 dicembre 2001). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2002, pp. 3-16.

GRAVINA 2013
A. Gravina, *Il gruppo lapideo policromo di Santa Maria del Monte a Serracapriola: alcune considerazioni*, in *33° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia* (San Severo, 10-11 novembre 2012). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2013, pp. 121-138.

GRAVINA, DEL CARRETTO 1989
A. Gravina, S. Del Carretto, *Serracapriola. Note di storia, usi, costumi*, San Severo 1989.

GREENIA 1993
G.D. Greenia, *The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the Cantigas de Santa Maria*, in "Hispanic Review", 61/3 (1993), pp. 325-344.

GRÉGOIRE 1994

R. Grégoire, *L'arte come manifestazione del sacro*, in *I legni devoti* 1994, pp. 19-25.

GREGORI 2000
G. Gregori, *La Maestà di Fidenza. Storia e significati di un'icona dai primi secoli cristiani a Benedetto Antelami*, Fidenza 2000.

GRELLE 1981
A. Grelle, *Note introduttive: fra materiali e storia*, in *Arte in Basilicata* 1981, pp. 13-158.

GRELLE, IUSCO 2001
A. Grelle, S. Iusco, *Note di aggiornamento*, in *Arte in Basilicata. Ristampa anastatica dell'edizione del 1981 con* Note di aggiornamento *di Anna Grelle Iusco e Sabino Iusco*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 2001, pp. 233-342.

GUARNIERI 2006
C. Guarnieri, *Zanino di Pietro*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*. Catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006, pp. 162-165.

GUARRACINO 2007
S. Guarracino, *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Milano 2007.

GUBBINI 2022
G. Gubbini, *La Passio e il sangue di Cristo: qualche esempio europeo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studi per Franco Suitner*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, A. Pegoretti, Ravenna 2022, pp. 125-132.

GUENÉE 1998
B. Guenée, *L'Occident aux XIVe et au XV siècles: les États*, Paris 1998.

GUERRERO LOVILLO 1987
J. Guerrero Lovillo, *El arte de las Cantigas de Santa Maria, vanguardia de su tiempo*, in *Studies on the Cantigas* 1987, pp. 81-94.

GUERRINI 1998
G. Guerrini, *43. Piacenza, chiesa di Santa Chiara. Crocifisso*, in *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*. Catalogo della mostra (Piacenza 1998), a cura di P. Ceschi Lavagetto, A. Gigli, Milano 1998, pp. 194-195.

GUERRINI 2002
G. Guerrini, *Aspetti della scultura lignea a Piacenza e nel suo territorio: tre Crocifissi gotici*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCVII/1 (2002), pp. 3-25.

GUERZI 2014
C. Guerzi, *«Effetti speciali» e retorica figurativa nelle immagini delle confraternite laiche medievali. Varianti emiliane*, in Mirabilia*. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*. Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 Aprile 2013), a cura di F. Mosetti Casaretto, R. Ciocca, Alessandria 2014, pp. 365-401.

Guia 1997
Guia art romànic, Barcelona 1997.

Guida ai Santuari 2004
Guida ai Santuari d'Italia, a cura di G. Farnedi, M. Luzzi, Casale Monferrato 2004.

Guida al Museo Diocesano 2001
Guida al Museo Diocesano di San Severo, a cura di R.M. Pasquandrea, San Severo 2001.

HAMANN 1927
R. Hamann, *Die Salzwedler Madonna*, in "Marburger Jahrbuch", III (1927), pp. 77-144.

HAMER 1992
J. Hamer, *Elementi comuni alla spiritualità degli Ordini mendicanti*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano* 1992, pp. 19-22.

HARRINGTON 2008
C. Harrington, *The Sainte-Chapelle Ivory Virgin & Child: Rayonnant Style and Private Devotion*, in "Inquiry. The University of Arkansas Undergraduate Research Journal", 9 (2008), pp. 33-35.

HARRIS 2002
J. Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London 2002.

HAUSSER 1963
R. Hausser, *Der tote Christus am Kreuz: Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1963.

HAYEZ 2000
M. Hayez, *Urbano V, Beato* in *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000, pp. 542-550.

HENDRIE 1847
R. Hendrie, *An essay upon various arts, in three books, by* Teophilus*, called also Rugerus priest and monk*, Londra 1847.

HERMANIN 1915
F. Hermanin, *Gli oggetti d'arte nelle regioni colpite dal terremoto*, in "Bollettino d'Arte", II (1915), pp. 42-50.

HOFFMAN 2000
G. Hoffman, *Der* Crucifixus dolorosus *aus St. Maria im Kapitol zu Köln. Neue Erkenntnisse anläßlich seiner Restaurierung*, in "Kunst Chronik", 53/6 (2000), pp. 241-246.

HOFFMAN 2006
G. Hoffman, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der* Crucifixi dolorosi *in Europa*, Worms 2006.

HOUBEN 2002
H. Houben, "Iuxta stratam peregrinorum"*: la canonica di San Leonardo di Siponto (1127-1260)*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 56/2, (2002), pp. 323-348.

HOUBEN 2010
H. Houben, *Introduzione: San Leonardo di Siponto e l'Ordine Teutonico in Puglia*, in *L'inventario dell'Archivio di S. Leonardo di Siponto (ms. Brindisi, Bibl. De Leo B 61): una fonte per la storia dell'Ordine Teutonico in Puglia,* a cura di H. Houben, V. Pascazio, Galatina 2010, pp. 9-24.

HUBERT 1968
J. Hubert, *Naissance de l'art gothique*, in *L'Europe gothique* 1968, pp. XVII-XXXI.

HUERKEY 1983
E.J. Huerkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter*, Worms 1983.

HUGLO 1977
M. Huglo, *L'intensité dramatique de la liturgie de la semaine sante*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 95-118.

HUIZINGA 2021
J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, a cura di F. Cardini, Torino 2021.

HUMAR 2014
M. Humar, *Un gioiello torna a "brillare",* in "Vespertilia", XI/4, (2014), pp. 44-79.

I Beni culturali in Molise 2004
I Beni culturali in Molise. *Il Medioevo*. Atti del convegno (Campobasso, 18-20 novembre 1999), vol. II, a cura di G. De Benedittis, Campobasso 2004.

I Bizantini in Italia 1982
I Bizantini in Italia, Milano 1982 (Antica Madre).

I Crocifissi di Andria 1986
I Crocifissi di Andria. Documentazione della mostra tenuta nella Cattedrale di Andria dal 6 al 14 settembre 1986, Andria 1986.

I legni devoti 1994
I legni devoti. Sculture lignee del '300 nel territorio fabrianese. Catalogo della mostra (Fabriano, chiesa di San Domenico, 18 dicembre 1993-25 settembre 1994), a cura di G. Donnini, Fabriano 1994.

Iacopone da Todi 2006
Iacopone da Todi e l'arte Umbra nel Duecento. Catalogo della mostra (Todi, Palazzi Comunali, Museo Pinacoteca, 2 dicembre 2006-2 maggio 2007), a cura di F. Bisogni, E. Menestò, Milano 2006.

Iacopone da Todi 2024
Iacopone da Todi.The Power of Mysticism and the Originality of Franciscan Poetry, a cura di M. Leonardi, A. Vettori, Leiden-Boston 2024.

Iacopone e il suo tempo 1959
Iacopone e il suo tempo. Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale (Todi, Accademia Tudertina, 13-15 ottobre 1957), Todi 1959.

IAMMARONE 1991
G. Iammarone, *Gesù Cristo nella spiritualità di S. Francesco d'Assisi*, in "Miscellanea francescana ", 91/1-2 (1991), pp. 23-88.

IAMMARONE 2007
G. Iammarone, *La croce in san Francesco e nel primo francescanesimo*, in *La Croce* 2007a, pp. 369-402.

Il colore nel Medioevo 2009
Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica; pietra e colore; conoscenza, conservazione e restauro della policromia. Atti delle giornate di studi, (Lucca, 22- 23-24 novembre 2007), a cura di P.A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009.

Il colore nel Medioevo 2016
Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea. Atti delle giornate di studi, (Lucca, 24-26 ottobre 2013), a cura di P.A. Andreuccetti, D. Bindani, Lucca 2016.

Il Cristo nero 2005
Il Cristo nero della Cattedrale di Nardò, a cura di M. Gaballo, S. Bove Balestra, Galatina 2005 (Quaderni degli Archivi Diocesani di Nardò e Gallipoli. Supplementi, II).

Il crocifisso di Araceli 2017
Il crocifisso di Araceli. Dalle Prealpi a Vicenza. Itinerari di scultura lignea medievale. Catalogo della mostra (Vicenza, 4 marzo-14 maggio 2017), a cura di L. Mor, C. Rigoni, Venezia 2017.

Il Crocifisso di Ariberto 1997
Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità. Catalogo della mostra (Milano, Museo del Duomo, 4 novembre 1997-25 gennaio 1998), a cura di E. Brivio, Milano 1997.

Il Crocifisso di avorio 2009
Il Crocifisso di avorio della Cattedrale di S. Sabino. "Storia di un ritorno di un bene perduto", in "Tu in Daunios", 1 (2009), p. 4.

Il Crocifisso di Badia 2004
Il Crocifisso di Badia a Passignano. Tecnica, conservazione e considerazioni critiche, a cura di L. Speranza, Firenze 2004.

Il Crocifisso di Cividale 2014
Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (Secoli XII-XIII). Catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Museo Nazionale di Palazzo de Nordis, 12 luglio-12 ottobre 2014), a cura di L. Mor, Torino 2014.

Il Crocifisso ottoniano 2016
Il Crocifisso ottoniano di Vercelli. Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri, a cura di S. Lomartire, Vercelli 2016.

Il falso e la storia 2020
Il falso e la storia. Invenzioni, errori, imposture dal medioevo alla società digitale, a cura di M. Gazzini, Milano 2020.

Il gotico europeo 1994
Il gotico europeo in Italia, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994.

Il Museo Diocesano 2009
Il Museo Diocesano di San Severo, a cura di M. Pasquandrea, Foggia 2009.

Il Santuario 1909
Il Santuario di S. Matteo, presso S. Marco in Lamis *(Foggia). cenni storici*, Foggia 1909.

Il teatro delle statue 2005
Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo. Atti del Convegno "Attorno ai gruppi lignei della Deposizione" (Milano, Museo Diocesano Fondazione S. Ambrogio, Università Cattolica del Sacro Cuore, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2005.

Il teatro medievale 1989
Il teatro medievale, a cura di J. Drumbl, Bologna 1989.

Il volto oscuro 2010
Il volto oscuro del divino. VI Convegno Internazionale di Studio (Bari, Palazzo Ateneo, Sala degli Affreschi-Foggia, Fondazione Banca del Monte Domenico Siniscalco Ceci-Lucera, Palazzo vescovile, 20-23 gennaio 2010), a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2010.

Il Volto Santo 1982
Il Volto Santo. Storia e culto. Catalogo della mostra (Lucca, chiesa dei Santi Giovanni e Reparata, 21 ottobre-21 dicembre 1982), a cura di C. Baracchini, M.T. Filieri, Lucca 1982.

Il Volto Santo di Sansepolcro 1994
Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro, a cura di A.M. Maetzke, Cinisello Balsamo 1994.

Il Volto Santo in Europa 2005
Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del convegno internazionale (Engelberg, 13-16 settembre 2000), a cura di M.C. Ferrari, A. Meyer, Lucca 2005.

Imágenes medievales de culto 2009
Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección 'El Conventet'. Catalogo della mostra (Murcia, febbraio-aprile 2010), a cura di G. Boto, Murcia 2009.

Images in Ivory 1997
Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age. Catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 9 maggio-11 maggio 1997, Baltimore, Walter Art Gallery, 22 giugno-31 agosto 1997), a cura di P. Barnet, Detroit 1997.

Imago Christi 2000
Imago Christi. *Aspetti dell'iconografia cristologica nell'arte lucana*. Catalogo della mostra (Assisi, 6-26 luglio, Potenza, 23 ottobre-25 novembre 2000), a cura di S. Abita, Matera 2000.

Imago Mariae 1988
Imago Mariae. *Tesori d'arte della civiltà cristiana*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno-2 ottobre 1988), a cura di P. Amato, Milano 1988.

Imago splendida 2019
Imago splendida. *Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 23 novembre 2019-8 marzo 2020), a cura di M. Medica, L. Mor, Milano 2019.

Immagini medievali di culto 2018
Immagini medievali di culto dopo il Medioevo, a cura di V. Lucherini ("Quaderni napoletani di storia dell'arte medievale", 1), Roma 2018.

Impronta, Lorenzi 2019
M.C. Improta, P.F. Lorenzi, *II restauro della Maestà Mariana di Benedetto Antelami. Studi e ricerche di approfondimento*, in *L'officina Benedetto Antelami* 2019, pp. 297-318.

Indelli 2000
G. Indelli, *Istoria di Monopoli*, a cura di M. Fanizzi, Fasano 2000.

Infante 2018
R. Infante, *Il toro/bue nella leggenda dell'inventio dell'Iconavetere di Foggia*, in "Vetera Christianorum", 55 (2018), pp. 5-32.

Infante 2019
R. Infante, *La Madonna velata di Foggia. Storia, leggenda e devozione di un culto singolare*, Foggia 2019.

Infante 2021
R. Infante, *Storia e leggenda agiografica del santuario dell'Incoronata di Foggia*, in "Vetera Christianorum", 58 (2021), pp. 125-144.

Infante 2023
R. Infante, *Animali nelle leggende di fondazione di santuari di Capitanata*, in "Nuovo Meridionalismo", IX/7 (2023), pp. 198-213.

Ingrosso 2004
A. Ingrosso, *Il Libro Rosso di Gallipoli (Registro* de Privilegii*)*, Galatina 2004.

Ingusci 1980
P. Ingusci, *Nardò tra storia e arte*, Lecce 1980.

INOUYE 1988
S. Inouye, *13. Stauroteca con la Crocifissione e i SS. Pietro e Paolo*, in Imago Mariae 1988, pp. 70-71.

IPPOLITI 1929
L. Ippoliti, *L'antica statua lignea di M.a Assunta Incoronata che si venera nella insigne Collegiata di S. M.a di Civita Arpino*, Isola del Liri 1929.

ISGRO 2008
G. Isgro, *I drammi liturgici di et à normanna rappresentati nella cattedrale di Palermo*, in "Annales de Normandie", 58/1-2 (2008), pp. 67-71.

Italia 1350-1450 1993
Italia 1350-1450. Tra crisi, trasformazione, sviluppo. Atti del tredicesimo convegno di studi (Pistoia, 10-13 maggio 1991), Pistoia 1993.

Italian Panel Painting 2002
Italian Panel Painting of the Duecento an Trecento. Atti del Convegno (Firenze, 5-6 giugno 1998; Washington, 16 ottobre 1998), a cura di V.M. Schmidt, New Heaven 2002.

JACOB 1978
A. Jacob, *L'année 1255 à Nardò d'après une note du Scorialensis R I 18*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archivien und Bibliotheken", 58 (1978), pp. 615-623.

JACOB 1986
A. Jacob, *Le Breve* Chronicon Northmannicum: *Un véritable faux de Pietro Polidori*, in "Quellen und Forschungen Aus Italienischen Archiven Und Bibliotheken", 66 (1986), pp. 378- 392.

JACOBS 1968
F. Jacobs, *Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik*, Hamburg 1968.

JACOBUS 1996
F. Jacobus, 'Flete mecum*': the Representation of the Lamentation in Italian Romanesque Art and Drama*, in "World & Image", XII (1996), pp. 110-126.

Jacopone da Todi 1982
Jacopone da Todi. The Lauds, a cura di S. Hughes, E. Hughes, New York 1982.

JANNACCHINI 1891
A.M. Jannacchini, *Topografia storica dell'Irpinia*, vol. III, Avellino 1891.

JÀSZAI 1994
G. Jàszai, *s.v. Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma 1994, pp. 577-586.

JÀSZAI 1995
G. Jàszai, *s.v. Giovanni Pisano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma 1995, pp. 740-754.

JONSSON 1977
R. Jonsson, *L'environnement du trope «*Quem quaeritis in sepulchro*». Aperçu des tropes de la semaine paschale*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 53-94.

JUBAL, POISSON 2001
I. Jubal, O. Poisson, *Der Devot-Christ von Perpignan: Beobachtungen anlasslich der Restaurierungvon 1995*, in *Neue Forscungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters*, a cura di U. Bergmann, München 2001, pp. 74-88.

JUNG 2010
J.E. Jung, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, in *Looking Beyond* 2010, pp. 203-240.

JUNG 2020
J.E. Jung, *Epilogue: the Strangeness of Crucifixes*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 407-419.

JURLARO 1976
R. Jurlaro, *Storia e cultura dei monumenti di Brindisi*, Brindisi 1976.

JURLARO 1979
R. Jurlaro, *La Madonna della Luce. Una scultura in legno conservata nella chiesa del Cristo in Brindisi*, in "Gazzetta di Brindisi", 9 febbraio 1979, p. 9.

JURLARO 1990
R. Jurlaro, *Sculture mariane a Brindisi tra Medioevo ed età moderna*, in Virgo beatissima 1990, pp. 107-127.

KAFTAL 1965
G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italy schools of Paintings*, Firenze 1965.

KAHSNITZ 2020
R. Kahsnitz, *The Dead Christ on the Cross in the Ottonian Era: Artistic and Theological Problems of Sculptural Crucifixes*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 303-347.

KALBY 2000
L.G. Kalby, *Arti figurative e committenze*, in *Storia della Basilicata. 3. L'Età moderna*, a cura di A. Cestaro, Roma-Bari 2000, pp. 302-339.

KALINA 2003
P. Kalina, *Giovanni Pisano, the Dominicans and the origin of the* crucifixi dolorosi, in "Artibus et historiae", 24 (2003), pp. 81-101.

KARGÈRE, MARINCOLA 2014
L. Kargère, M.D. Marincola, *Conservation in Context: he Examination and Treatment of Medieval Polychrome Wood Sculpture in the United States*, in "Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology", 2 (2014), pp. 11-50.

KASARSKA 2011
I. Kasarska, *Contruire un décor sculpté: le portail de la Vierge dorée (Amiens) et la fenêtre des Arts libéraux*, in *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture.*

Atti del colloquio (Amiens, Musée de Picardie, 19 gennaio 2009), a cura di I. Kasarska, Paris 2011, pp. 29-46.

KELLER, GRANT CASH 1998
J.E. Keller, A. Grant Cash, *Daily Life Depicted in the Cantigas de Santa Maria*, University Press of Kentucky 1998.

KELLY 1996
T.F. Kelly, *The* Exultet *in Southern Italy*, New York-Oxford 1994.

KENNEDY 2015
K. Kennedy, *Seeing is Believing: The Miniatures in the Cantigas de Santa Maria and Medieval Devotional Practices*, in "Portuguese Studies", 31/2 (2015), pp. 169-182.

KESSLER 2006
H.L. Kessler, *Storie sacre e spazi consacrati: la pittura narrativa nelle chiese medievali fra IV e XII secolo*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 435-462.

KESSLER 2019
H.L. Kessler, *Experiencing Medieval Art*, Toronto 2019.

KESSLER 2023
H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte. Gli oggetti e i sensi*, Lavis 2023.

KIDSON 1996
P. Kidson, *s.v. Gotico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 41-54.

KLEIN 2010
P.K. Klein, *Visionary experience and corporeal seeing in thirteenth-century English Apocalypses: John as external witness and the rise of Gothic marginal images*, in *Looking Beyond* 2010, pp. 177-201.

KOLLANDSRUD 2014
K. Kollandsrud, *A perspective on medieval perception of Norwegian church art,* in *Paint and Piety. Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture,* a cura di K. Kollandsrud, N.L.W Streeton, Londra 2014, pp. 51-66.

KOLLANDSRUD, PLAHTER 2019
K. Kollandsrud, U. Plahter, *Twelfth and early thirteenth century polychromy at the northernmost edge of Europe: past analyses and future research. Policromia nos séculos XII e início de XIII no extremo norte da Europa: análises passadas e pesquisa futura*, in "Medievalista" 26 (2019), pp. 4-40.

KOPANIA 2009
K. Kopania, *"The idolle that stode there, in myne opynyon a very monstrous sight". On a number of late-medieval animated figures of Crucified Christ*, in *Material of Sculpture Between Technique and Semantics*, a cura di A. Lipińska, Wrocław 2009, pp. 131-147.

KOPANIA 2010
K. Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Varsavia 2010.

KOPANIA 2017a
K. Kopania, *Puppetry in the Middle Ages and Early Modern Period – New Perspectives*, in *Dolls, Puppets, Sculptures* 2017, pp. 6-17.

KOPANIA 2017b
K. Kopania, *The Assumption of Mary in Dieppe – an Unusual Example of Theatricalized Medieval Religious Ceremony*, in *Dolls, Puppets, Sculptures* 2017, pp. 34-57.

KRAUS 1967
H. Kraus, *The Living Theatre of Medieval Art*, Bloomington-New York 1967.

KRAUTHEIMER-HESS 1933
T. Krautheimer-Hess, *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, in "L'Arte", XXXVI/1 (1933), pp. 18-29.

KREYTENBERG 1987
G. Kreytenberg, *Tino di Camaino*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 40-41.

KREYTENBERG 1988
G. Kreytenberg, *Tino di Camaino e Simone Martini*, in *Simone Martini*. Atti del Convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 203-209.

KRŒSEN 2008
J.E.A. Krœsen, *El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo*, in *Art i litúrgia a l'Occident medieval*. Atti del VIII Col·loqui i Col·loqui Internacional, Barcelona 2008, pp. 37-54.

KROESEN, 2009
J.E.A. Kroesen, *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Louvain 2009.

KROESEN 2014
J.E.A. Kroesen, *The altar and its decorations in medieval churches. A functionalist approach*, in "Medievalia. Revista d'Estudis Medievals", 17 (2014), pp. 153-183.

KUBARTOVÁ POLÁČKOVÁ 2023
E. Kubartová Poláčková, *Medieval laments of the Virgin Mary. Text, music, performance and genre liminality*, Leeds 2023.

L'Abruzzo in età angioina 2005
L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi (Chieti, Campus universitario, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005.

L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino 1999
L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino. *Monte Sant'Angelo e il Santuario di San Michele del Gargano. Archeologia, Arte, Culto, Devozione dalle origini ai nostri giorni*. Catalogo

della mostra documentaria (Monte Sant'Angelo, Museo "G. Tancredi", 25 settembre-5 novembre 1999, Roma, Galerie de l'École Française de Rome, 16 novembre-15 dicembre 1999), a cura di P. Belli D'Elia, Roma-Foggia 1999.

L'arte del legno 2005
L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto. Atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2005), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 2005.

L'arte medievale nel contesto 2006
Arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche, a cura di P. Piva, Milano 2006.

L'église microcosme 2023
L'église microcosme. Architecture, objets et images au Moyen Âge Sous, a cura di P. Plagnieux, A.O. Poilpré, Paris 2023.

L'Europe des Anjou 2001
L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e^ au XV^e^ siècle. Catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), a cura di D. Soulier, Paris 2001.

L'Europe gothique 1968
L'Europe gothique XII^e^ XIV^e^ siecle. Douzième exposition du Conseil de l'Europe. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 aprile-1 luglio 1968), Paris 1968.

L'officina Benedetto Antelami 2019
L'officina Benedetto Antelami della Cattedrale di Fidenza. Studi, ricerche e restauro, a cura di B. Zilocchi, Milano 2019.

L'Uomo della Croce 2013
L'Uomo della Croce. L'immagine scolpita prima e dopo Donatello. Catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 14 settembre-24 novembre 2913), a cura di A. Nante, C. Cavalli, Padova 2013.

L'Uomo della sofferenza 2010
L'Uomo della sofferenza. L'immagine dell'uomo nella sofferenza di Gesù crocifisso. Modelli iconografici di sculture lignee nella Diocesi di Acerra. Catalogo della mostra (Acerra, Museo Diocesano 2010), a cura di G. Niola, Acerra 2010.

La bellezza del sacro 2002
La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome. Catalogo della mostra (Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, Santa Maria della Pieve, Cattedrale, Loggia di San Donato, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, settembre 2002-febbraio 2003), a cura di M. Armandi, G. Centrodi, Firenze 2002.

La Capitanata 1938
La Capitanata nella storia e nell'arte. Il Cristo ligneo quattrocentesco del Duomo di Lucera, in "Il Giornale d'Italia" 5/5 (1938), p. 4.

La Cattedrale di Acquaviva 2023
La Cattedrale di Acquaviva delle Fonti. Tra storia, arte e restauri, a cura di N. Falcicchio, G. Pupillo, Altamura 2023.

La Cattedrale di Andria 2009
La Cattedrale di Andria, Andria 2009.

La Cattedrale di Bitonto 1996
La Cattedrale di Bitonto, a cura di A. Castellano, M. Muschitiello, Bitonto 1996.

La Cattedrale di Crema 2012
La cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2012.

La chiesa del Carmine 2007
La chiesa del Carmine di Lucera. Guida storico-artistica, a cura di M. Monaco, Lucera 2007.

La chiesa di San Domenico a Monopoli 2022
La chiesa di San Domenico a Monopoli. Storia, architettura, arte, a cura di O. Brunetti, F. Lofano, Roma 2022.

La chiesa di San Francesco di Lucera. Contrappunti e appunti di Restauro, a cura di N. Tomaiuoli, Lucera 2004.

La Chiesa in San Marco 2013
La Chiesa in San Marco in Lamis tra medioevo e metà del XVII sec., Foggia 2013.

La chiesetta campestre 1978
La chiesetta campestre di Santa Maria delle Grazie, Cerignola 1978.

La chiesetta del Padreterno 2012
La chiesetta del Padreterno. Santa Maria delle Grazie, a cura di M.D. Borrelli, Cerignola 2012.

La Croce 2000
La Croce. Dalle origini all'inizio del secolo XVI. Catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 25 marzo-14 maggio 2000), a cura di B. Ulianich, Napoli 2000.

La Croce 2007a
La Croce. Iconografia e interpretazione (secolo I-inizio XVI). Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), vol. II, a cura di B. Ulianich, Napoli 2007.

La Croce 2007b
La Croce. Iconografia e interpretazione (secolo I-inizio XVI). Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), vol. III, a cura di B. Ulianich, Napoli 2007.

La cultura lignea 1999
La cultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo. Catalogo della mostra, a cura di M. Giannatiempo López, Milano 1999.

La Deposizione lignea 2004
La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma. Catalogo della mostra "L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi di Deposizione lignea" (Montone, Museo Comunale di San Francesco, 3 ottobre-31 dicembre 1999), Atti del convegno "La Deposizione di Montone.

Problemi e significati del gruppi lignei" (Montone, Teatro di San Fedele, 1-2 ottobre 1999), a cura di G. Sapori, B. Toscano, Città di Castello 2004.

La devozione dei Bianchi 1998
La devozione dei Bianchi. Il miracolo del Crocifisso di Borgo a Buggiano, a cura di A. Spicciani, Pisa 1998.

La Madonna della Tenerezza 2019
La Madonna della Tenerezza. Statua della Vergine con Bambino di Toro, Venafro 2019.

La mostra 1951
La mostra della scultura lignea nella Campania, in "Bollettino d'Arte", XXXVI/I (1951), pp. 93-94.

La pittura su tavola 2012
La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012.

La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente 1980
La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, Milano 1980 (Civiltà e culture in Puglia, 2).

La religiosità popolare 1983
La religiosità popolare nel Medio Evo, a cura di R. Manselli, Bologna 1983.

La sacra selva 2004
La sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo. Catalogo della mostra (Genova, chiesa di Sant'Agostino, 17 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004.

La Sacra Spina 2005
La Sacra Spina di Andria e le Reliquie della Corona di Spine. Atti del Convegno internazionale di Studi "Memoria Christi" (Andria, 26-27 novembre 2004), a cura di L. Renna; Atti della Mostra e del Convegno "Memoria Passionis", a cura di L. Bertoldi Lenoci, G. Agresti, S. Campanile, Fasano 2005.

La Santa Croce di Lucca 2003
La Santa Croce di Lucca. Il Volto Santo. Storia, tradizioni, immagini. Atti del Convegno (Lucca, Villa Bottini, 1-3 marzo 2001), a cura di M. Bianchi, F. Cardini, M. Zingoni, Empoli 2003.

La Sapienza risplende 2011
La Sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento. Catalogo della mostra (Rimini, Musei Comunali, 20 agosto-1 novembre 2011), a cura di L. Abrace, Torino 2011.

La scultura dipinta 2004
La scultura dipinta. Arredi sacri negli antichi stati di Savoia. Œuvres d'art sacré dans les Etats de Savoie. 1200-1500. Catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 3 aprile-31 ottobre 2004), a cura di E. Rossetti Brezzi, Quart 2004.

La scultura lignea 1999
La scultura lignea nell'Arco alpino. storia, stili e tecniche, 1450-1550. Atti del convegno (Udine, Tolmezzo, 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999.

La scultura lignea in Friuli 1985
La scultura lignea in Friuli. Atti del Simposio Internazionale di Studi (20-21 ottobre 1983), a cura di C. Donazzolo Cristante, Udine 1985.

La scultura lignea policroma 2007
La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro, a cura di L. Speranza, Firenze 2007.

La scultura lignea. Tecniche 2007
La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro. Atti della giornata di studio (Belluno, Istituto Tecnico Industriale Statale "G. Segato", 14 gennaio 2005), a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, Cinisello Balsamo 2007.

La Selva 1999
I. La Selva, *Madonna con Bambino. Secolo XIV*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 24-25.

La Selva d'Oro 2002
La Selva d'Oro del Cirullo Monopolitano, a cura di D. Porcaro Massafra, C.A.M. Guarnieri, Bari 2002.

La Sorsa 1937
S. La Sorsa, *Leggende marinare di Puglia*, in "Lares", 8/2 (1937), pp. 106-130.

La via degli Abruzzi 2014
La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV). Atti delle Giornate di studi (L'Aquila, Castelvecchio Subequo, maggio 2012), a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila 2014.

La vita e l'opera di Iacopone 2007
La vita e l'opera di Iacopone da Todi. Atti del Convegno di studio (Todi, 3-7 dicembre 2006), a cura di E. Menestò, Spoleto 2007.

Lacerenza 2020
M. Lacerenza, *Il monastero di Santa Lucia a Barletta. Percorsi di storia e arte*, Bari 2020.

Lacerenza 2021
M. Lacerenza, *Tra Venezia e Barletta: note su un* unicum *in Santa Maria dello Sterpeto. L'affresco con le Storie di san Marco*, in "Progressus", 2 (2021), pp. 57-84.

Lacerenza 2025
M. Lacerenza, *Custodito e venerato, rubato e ritrovato: il crocifisso eburneo della Cattedrale di Canosa*, in *Lo splendore del superfluo* 2025, pp. 63-80.

Lachrymae 2011
Lachrymae. *Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2-4 Novembre 2006), a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2011 (Ricerche intermedievali, 4).

LAHOZ 1997a
L. Lahoz, *Gótico*, in *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, vol. I, a cura di M. González De San Román, Vitoria-Gasteiz 1997, pp. 220-221.

LAHOZ 1997b
L. Lahoz, *Patronato Real en el gótico en Álava*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", LXIX (1997), pp. 53-80.

LAHOZ 2000
L. Lahoz, *El pasado en sus sombras proyectadas*, in *Museos de Álava: un patrimonio desconocido*. Catalog della mostra, a cura di R. López Merás, S. González De Aspuru, Vitoria-Gasteiz 2000. p. 18.

LAHOZ GUTIÉRREZ 2008
L. Lahoz Gutiérrez, *A propósito de la Virgen de la Esclavitud y Alfonso X*, in *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla,* a cura di J.J. Vélez Chaurri, P.L. Echevarría Goñi, F. Martínez De Salinas Ocio, Vitoria 2008, pp. 45-53.

LAHOZ GUTIÉRREZ 2021
L. Lahoz Gutiérrez, *Santa María de Vitoria o Virgen de la Esclavitud*, in *Las Edades del Hombre, LUX*, Burgos 2021, pp. 111-112.

LANAVE 1994
G. Lanave, *Ho raccolto per voi, fratelli di Andria, Canosa e Minervino, quadri, statue, intagli, intarsi*, Andria 1994.

LAPAIRE 1969
C. Lapaire, *Les retables à baldaquin gothiques*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 26 (1969), pp. 169-190.

LASKO 1991
P. Lasko, *s.v.* Antependium, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma 1991, pp. 74-83.

LAUER 2020
R. Lauer, *The Gero Cross in Cologne Cathedral*, in *Christ on the Cross* 2020, pp. 184-205.

LAVERMICOCCA 2005
N. Lavermicocca, *Bari. Le chiese della città vecchia tra arte e devozione*, Bari 2005.

LAVERMICOCCA 2012
N. Lavermicocca, *Puglia bizantina. Storia e cultura di una regione mediterranea (876-1071),* Lecce 2012.

Le Meditationes Vitae Christi 2021
Le Meditationes Vitae Christi *in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico*, a cura di D. Dotto, D. Falvay, A. Montefusco, Venezia 2021.

Le plaisir de l'art 2012
Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, a cura di R. Alcoy Pedrós, D. Allios, Paris 2012.

LE POGAM 2009
P.Y. Le Pogam, *Les premiers retables (XII^e^-début du XV^e^ siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris 2009.

Le tecniche artistiche 1973
Le tecniche artistiche. Ideazione e coordinamento a cura di Corrado Maltese, Milano 1973.

Le tele 1998
Le tele delle chiese di Bari antica, a cura di Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali di Bari, Bari 1998.

Legni marchigiani 2001
Legni marchigiani. Schede e materiali dal XIII al XIX secolo, a cura di A. Iacobini, G.M. Fachechi, Urbino 2001.

Legni sacri e preziosi 2005
Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento. Catalogo della mostra (Sondrio, Museo valtellinese di storia e arte, 28 gennaio-2 aprile 2005), a cura di A. Dell'Orca, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005.

Le tracce del sacro 1990
Le tracce del sacro. Arte e devozione in Lucania attraverso le opere restaurate nel decennio 1980-1990. Catalogo della mostra (Montescaglioso, Abbazia di San Michele Arcangelo, 1990), a cura di S. Abita, Napoli 1990.

Le Vie della Misericordia 2017
Le Vie della Misericordia. Arte, cultura e percorsi mariani tra Oriente e Occidente. The Ways of Mercy. Arts, Culture and Marian routes between East and West, a cura di M.S. Calò Mariani, A. Trono, Galatina 2017.

LECCISOTTI 1938
T. Leccisotti, *Le colonie cassinesi in Capitanata. Il Gargano*, vol. II, Montecassino 1938.

LEONE 1966
E. Leone, *La Madonna di Valleverde. Notizie storiche – Il restauro della sua pregevole scultura*, Foggia 1966.

LEONE 2011
V. Leone, *Castellana di Pianella, Santa Maria Lauretana, Madonna con il Bambino*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 439-442.

LEONE DE CASTRIS 1980a
P. Leone de Castris, *Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse*, in "Revue du Louvre", 30 (1980), pp. 71-76.

LEONE DE CASTRIS 1980b
P. Leone de Castris, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)*, in "Prospettiva", 21 (1980), pp. 24-44.

LEONE DE CASTRIS 1986

P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

Leone de Castris 1994
P. Leone de Castris, *Napoli «capitale» del gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d'Angiò*, in *Il gotico europeo* 1994, pp. 239-252.

Leone de Castris 2004a
P. Leone de Castris, *Presentazioni*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, p. X.

Leone de Castris 2004b
P. Leone de Castris, *Le origini, dal XII al XIV secolo*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 3-26.

Leone de Castris 2004c
P. Leone de Castris, *7. Ignoto intagliatore lucano*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 102-105.

Leone de Castris 2004d
P. Leone de Castris, *11. Ignoto intagliatore di cultura iberica*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 118-121.

Leone de Castris 2004e
P. Leone de Castris¸ *12. Ignoto intagliatore meridionale. Madonna col Bambino in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 122-123.

Leone de Castris 2004f
P. Leone de Castris¸ *13. Ignoto intagliatore meridionale. Madonna (già col Bambino) in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 124-125.

Leone de Castris 2004g
P. Leone de Castris, *14. Ignoto intagliatore locale meridionale. Madonna (già col Bambino) in trono detta "bruciata" o "melfitana"*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 126-129.

Leone de Castris 2004h
P. Leone de Castris, *15. Ignoto intagliatore lucano. Madonna col Bambino in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 130-133.

Leone de Castris 2004i
P. Leone de Castris, *16. Ignoto intagliatore meridionale. Crocifisso*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 134-137.

Leone de Castris 2004l
P. Leone de Castris, *20. Ignoto scultore meridionale (?) di cultura francese. Madonna col Bambino*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 144-147.

Leone de Castris 2004m
P. Leone de Castris, *21. Ignoto intagliatore lucano. Madonna col Bambino in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 148-151.

Leone de Castris 2004n
P. Leone de Castris, *22. Ignoto intagliatore lucano. Madonna col Bambino in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 152-153.

Leone de Castris 2004o
P. Leone de Castris, *24. Ignoto intagliatore lucano. Madonna col Bambino in trono*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 156-157.

Leone de Castris 2004p
P. Leone de Castris, *Arte medievale in Basilicata. La grande mostra di sculture lignee*, in "Bollettino storico della Basilicata", 20 (2004), pp. 169-180.

Leone de Castris 2004q
P. Leone de Castris, *Le arti figurative*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*. Atti delle quindicesime Giornate normanno-sveve (Bari, 22-25 ottobre 2002), a cura di G. Musca, Bari 2004, pp. 341-358.

Leone de Castris 2006
P. Leone de Castris, *Arti figurative: il Trecento*, in *Storia della Basilicata. 2. Il Medioevo*, a cura di C.D. Fonseca, Roma-Bari 2006, pp. 791-818.

Leone de Castris 2007
P. Leone de Castris, *Tre crocifissi lignei di età angioina a Lucera, Altamura e Polignano*, in "Confronto", 9 (2007), pp. 94-100.

Leone de Castris 2009a
P. Leone de Castris, *Tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sculture in legno* 2009, pp. 23-39.

Leone de Castris 2009b
P. Leone de Castris, *4. Intagliatore meridionale. Fine del sec. XIV-inizi del sec. XV. Madonna della Cerintola*, in *Sculture in legno* 2009, pp. 125-126.

Leone de Castris 2009c
P. Leone de Castris, *Sculture in legno d'età angioina in Calabria*, in *Capolavori d'arte in Calabria* 2009, pp. 329-334.

Leone de Castris 2014a
P. Leone de Castris, *Sulle più antiche Madonne in legno campane*, in *Sculture in legno* 2014, pp. 9-23.

Leone de Castris 2014b
P. Leone de Castris, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381. L'oreficeria e l'arte alla corte degli Angiò di Napoli,* in *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381. L'oreficeria e l'arte alla corte degli Angiò di Napoli.* Catalogo della mostra (11 ottobre-31 dicembre 2014, Napoli), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014, pp. 15-39.

Leone de Castris 2015a
P. Leone de Castris, *Presentazione*, in *Sculture e intagli* 2015, pp. 7-10.

Leone de Castris 2015b
P. Leone de Castris, *Il Calvario della Sciabica e le «rotte mediterranee» della scultura in legno napoletana fra XV e XVII secolo*, in *Sculture e intagli* 2015, pp. 11-22.

Leone de Castris 2016a
P. Leone de Castris, *Studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia meridionale. 1. La Madonna e il Crocifisso della chiesa del Cristo a Brindisi*, in "Napoli Nobilissima", II/III (2016), pp. 5-16.

Leone de Castris 2016b
P. Leone de Castris, *La scultura in legno*, in Civitas Penne. *Il Medioevo delle arti*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma 2016, pp. 162-205.

Leone de Castris 2018a
P. Leone de Castris, *Produzione e importazione nella scultura lignea in Puglia tra XIII e XIV secolo: qualche spunto per una mappatura*, in *Conversano nel Medioevo: storia, arte e cultura del territorio tra IX e XIV secolo*. Atti del convegno (Conversano, febbraio 2017), a cura di G. Curzi, M.A. Madonna, S. Paone, M.C. Rossi, Roma 2018, pp. 117-124.

Leone de Castris 2018b
P. Leone de Castris, *Sculture in legno medioevali nella penisola sorrentino-amalfitana*, Castellamare di Stabia 2018.

Letteratura erudita 2020
Letteratura erudita, fonti e documenti d'archivio: per una storia di San Giovanni in Venere e del Mezzogiorno adriatico. Atti del convegno (Fossacesia, Parco dei Priori, 16-17 marzo 2019), a cura di M.C. Rossi, V. De Duonni, A. Madonna, Cerro al Volturno 2020.

Licinio 1990
R. Licinio, *Bari angioina*, in *Storia di Bari* 1990, pp. 95-144.

Lilli 2022
S. Lilli, *Testori, Iacopone e il* planctus Mariae, in "Parole rubate", 25 (2022), pp. 125-149.

Linder 1898
A. Linder, *Plainte de la Vierge en vieux vénitien*, Upsala 1898.

Lipinsky 1957
A. Lipinsky, Enklopia *cruciformi orientali in Italia. I, Calabria e Basilicata*, in "Bollettino della Badia greca di Grottaferrata", I-II (1957), pp. 3-10.

Lipinsky 1964
A. Lipinsky, *Oreficeria, argenteria e gioielleria nel Tardo Impero e nell'Alto Medioevo: la* Diversarum Artium Schedula *di* Theophilus presbyter et monachus, in *IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 8-21 marzo 1964), vol. 11, a cura dell'Istituto di antichità ravennati e bizantine, Ravenna 1964, pp. 255-332.

Lipinsky 1966
A. Lipinsky, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale.* Atti del congresso nazionale di studi danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), a cura del Seminario di Studi Danteschi di Caserta, Firenze 1966, pp. 169-216.

Lipinsky 1970
A. Lipinsky, *Nota sulla stauroteca di Monopoli*, in "Vetera Christianorum", 1 (1970), pp. 173-176.

Lipinsky 1973
A. Lipinsky, *L'arte orafa bizantina nell'Italia meridionale e nelle isole. Gli apporti e la formazione delle scuole*, in *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*. Atti del Convegno storico intereccleslale (Bari, 30 aprile-4 maggio 1969), vol. III, Padova 1973, pp. 1389-1453.

Lipinsky 1974
A. Lipinsky, *Nota sulla stauroteca di Monopoli*, in "Puglia Paleocristiana", 2 (1974), pp. 175-177.

Lipinsky 1975
A. Lipinsky, *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 70 (1975), pp. 97-116.

Lipphardt 1977
W. Lipphardt, *Der dramatische Tropus. Fragen des Ursprungs, der Ausführung und der Verbreitung*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 17-52.

Lisner 1975
M. Lisner*, Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana. Von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1975.

Little 1993
C.T. Little, *164. Deposition group*, in *The art of Medieval Spain* 1993, pp. 316-318.

Little, Parker 1984
C.T. Little, E. Parker, *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milano 1984.

Liuzzi 2004
F. Liuzzi, Revival romanico, Rinascimento e pseudo-Rinascimento nell'architettura meridionale cinquecentesca. Il caso della chiesa matrice di Acquaviva delle Fonti, in "Bollettino d'Arte", 129 (2004), pp. 51-88.

Liuzzi 2014
M. Liuzzi, *La scheda del Sacerdote*, in "Ecclesia. Periodico della Parrocchia "Beata Vergine Maria del Perpetuo Soccorso" di Porto Cesareo", II/7 (2014), pp. 2-3.

Lo splendore del superfluo 2025
Lo splendore del superfluo. Le arti suntuarie nella Puglia storica dall'Alto al Basso Medioevo, a cura di M. Mignozzi, A.M. Minutilli, Bari 2025.

Loffredo 1893

S. Loffredo, *Storia della città di Barletta con corredo di documenti: libri tre*, vol. I, Trani 1893.

Loiodice 1933
E. Loiodice, *Chiese e Badie di Capitanata*, in "Ospitalità Italiana", VIII/3-4 (1933), pp. 53-59.

Lombardi 1856
A.M. Lombardi, *Lucera sempre liberata da varie calamità e specialmente dall'attuale flagello del colera-morbo*, Lucera 1856.

Longo 2006
U. Longo, *La santità medievale*, Roma 2006.

Longo 2015
U. Longo, *s.v. Pier Damiani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma 2015, pp. 303-312.

Looking Beyond 2010
Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History, a cura di C. Hourihane, Princeton 2010.

Lopriore 2008
L. Lopriore, *Pellegrinaggi mariani a Peschici e in Capitanata*, in *Chiesa e religiosità* 2008, pp. 259-282.

Lorenzi 2008
L. Lorenzi, *Scultura lignea e arte orafa al tempo di Ladislao. La via degli Abruzzi*, in Universitates *e Baronie* 2008, pp. 137-147.

Lorizzo 2000
F. Lorizzo, *La Cattedrale di Andria*, Andria 2000.

Lorusso Romito 1998
R. Lorusso Romito, *Cultura figurativa "adriatica" in Puglia tra XIV e XV secolo*, in *Andar per mare* 1998, pp. 351-368.

Lorusso Romito 2000
R. Lorusso Romito, *Le rotte "Adriatiche" del gotico in Puglia. Frequentazioni e modelli iconografici*, in *Adriatico. Un mare di storia, arte cultura*, a cura di B. Cleri, Colonella 2000, pp. 33-51.

Lorusso Romito 2009
R. Lorusso Romito, *Il restauro degli apparati decorativi e degli arredi liturgici*, in *La Cattedrale di Andria* 2009, pp. 58-60.

Losito 1935
G. Losito, *Trani, S.S. Crocifisso di Colonna e paesaggio*, Trani 1935.

Lucarella 2000
M.G. Lucarella, *Cenni sulla iconografia del Crocifisso dal Medioevo al Barocco*, in *Simulacri sacri. Statue in legno e in cartapesta del territorio del C.R.S.E.C di Ugento*, a cura di R. Poso, Taviano 2000, pp. 21-28.

Lucchino 1930
A. Lucchino, *Del terremoto che addì 30 luglio 1627 ruinò la città di Sansevero e terre convicine*, Foggia 1930.

Luchterhandt 2007
M. Luchterhandt, In Medio Ecclesiae. *Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes*, in J. Poeschke, Docta manus. *Festschrift*, Münster 2007, pp. 5-22.

Lucco 1993
M. Lucco, *Opere d'arte da una collezione privata*, Parma 1993.

Lucherini 2012
V. Lucherini, *Un papa francese a Napoli: un'immagine trecentesca di Urbano V identificata e le effigi dei fondatori di Sant'Eligio*, in *Le plaisir de l'art* 2012, pp. 181-192.

Lucherini 2018
V. Lucherini, *Introduzione. Le processioni di reliquie e lo spazio sacro*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di V. Lucherini, Roma 2018, pp. 7-20.

Ludovisi 1998-1999
A. Ludovisi, *Il crocifisso ligneo della collegiata di Canino*, in "Arte Medievale", 2/12-13 (1998-1999), pp. 231-238.

Ludovisi 2000
A. Ludovisi, *La scultura lignea a Roma tra la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del XIV*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000), a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000, pp. 90-92.

Ludovisi 2005
A. Ludovisi, *Madonne lignee laziali del Duecento: il caso della Vergine di Subiaco*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 159-168.

Luiselli 1977
B. Luiselli, *Omilia e dramma sacro*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 217-230.

Lunghi 1991
E. Lunghi, "Rubeus me fecit": *scultura in Umbria alla fine del Duecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", 2 (1991), pp. 9-32.

Lunghi 1994
E. Lunghi, *La scultura lignea trecentesca della Madonna con Bambino*, in *La cappella delle reliquie. Una sagrestia cinquecentesca nel Duomo di Spoleto*, a cura di G. Benazzi, Assisi 1994, pp. 38-45.

Lunghi 2000
E. Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000.

Lunghi 2005
E. Lunghi, *Mistici umbri: parole e immagini*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 145-154.

Lunghi 2010
E. Lunghi, *Laudesi umbri: da san Francesco d'Assisi a fra Roberto Caracciolo da Lecce*, in *Sacre rappresentazioni.*

Arte, etica, Vangelo delle comunità. Atti del convegno (Gubbio, 9-11 aprile 2010), Gubbio 2010, pp. 95-105.

LUNGHI 2011
E. Lunghi, *La scultura lignea in Umbria nel XIII secolo*, in *L'Umbria nel XIII secolo*, a cura di E. Menestò, Spoleto 2011, pp. 299-331.

LUNGHI 2012
E. Lunghi, *6. Ignoto scultore tedesco del XIII secolo. Crocifisso. Bevagna, San Domenico*, in *Dal visibile all'indicibile. Crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*. Catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 6 ottobre 2012-6 gennaio 2013), Spoleto 2012, pp. 171-178.

LUNGHI 2013
E. Lunghi, *Considerazioni e ipotesi sulle sculture lignee nelle chiese dell'Umbria tra XII e XIII secolo*, in *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*. Atti del convegno "Testi e contesti: arti e tecniche a confronto in Umbria e nelle Marche in età romanica" (Perugia, Facoltà di Lettere, 13-14 giugno 2012) a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 203-212.

LUNGHI 2015
E. Lunghi, *Il Crocifisso di Porziano nella basilica papale di San Francesco in Assisi*, in "Arte cristiana", CIII/890 (2015), pp. 321-326.

LUNGHI 2018
E. Lunghi, *54. Scultore umbro del XIV secolo. Crocifisso*, in *Gubbio al tempo di Giotto. Tesori d'arte nella terra di Oderisi*. Catalogo della mostra (Gubbio, 7 luglio-4 novembre 2018), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, E. Neri Lusanna, Perugia 2018, pp. 282-283.

LUNGHI 2021
E. Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2021.

LUNGHI 2022
E. Lunghi, *Il Crocifisso di Santa Margherita a Cortona*, in "Torrita. Storia, arte, paesaggio", 12 (2022), pp. 9-17.

LUPINACCI 1996
S. Lupinacci, *s.v. Gregorio VII, santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 86-88.

LÜTHGEN 1915
E.Lüthgen, *Die Wirkung der Mystik in der kölner und der niederrheinischen Bildnereigegen Ende des 14. Jahrhunderts*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft" 8/7 (1915), pp. 223-237.

MACCHIONI 2012
N. Macchioni, *Tecnologia del legno e sistemi costruttivi e di lavorazione nella statuaria*, in *L'arte del legno* 2012, pp. 261-266.

MACCHIONI 2013
N. Macchioni, *L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009), a cura di G. Donati, V. E. Genovese, Pisa 2013, pp. 31-44.

MACCHIONI, LAZZERI, SOZZI 2011
N. Macchioni, S. Lazzeri, L. Sozzi, *L'identificazione delle specie legnose*, in FACHECHI 2011, pp. 59-62.

Madonne lucane 1999
Madonne lucane. Secoli XIII-XVI. Catalogo della mostra (Potenza, 1999), a cura di M. Saponaro, Altamura 1999.

Madonne lucane 2001
Madonne lucane. Catalogo della mostra (Matera, Chiesa di Cristo Flagellato, 12 febbraio-11 marzo 2001), a cura di S. Abita, Modugno 2001.

Madonne lucane 2006
Madonne lucane. Secoli XII-XVI. Catalogo della mostra fotografica (Torino, Sala Mostre dell'Associazione Lucana Carlo Levi, 2-31 dicembre 2006), a cura di M. Saponaro, Artale 2006.

MAETZKE 1996
A.M. Maetzke, *Maria, Vergine e Madre di Cristo, al centro della rappresentazione sacra. I primi secoli del culto e l'origine orientale dei primi modelli iconografici*, in Mater Christi 1996, pp. 9-16.

MAETZKE 2002a
A.M. Maetzke, *Il "Volto Santo" di Sansepolcro. Documentata riscoperta del più antico Crocifisso monumentale dell'Occidente*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 1-14.

MAETZKE 2002b
A.M. Maetzke, *Il Crocifisso detto di Santa Margherita. Un crocifisso gotico-doloroso nella città di Cortona*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 61-66.

MAGISTRALE 1994
F. Magistrale, *Troia, Archivio Capitolare,* Exultet *1*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*. Catalogo della mostra (Montecassino, Abbazia di Montecassino, 1994), a cura G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994, pp. 179-181.

MAGISTRALE 2008
F. Magistrale, *Custodi della memoria: le note avventizie dei manoscritti Vat. lat. 10510 e 10511 (ex Bibbie di Bovino)*, in D. BIANCONI, L. DEL CORSO, *Oltre la scrittura. Variazioni sul tema per Guglielmo Cavallo*, Paris 2008, pp. 305-368.

MAGNANI 2004
F. Magnani, *Le immagini di culto nel dibattito teologico e del vissuto di fede del popolo cristiano*, in *Sulle tracce di Mantegna* 2004, pp. 71-78.

MALDINA 2008

N. Maldina, *Il tema del santo folle nelle Vite antiche di Iacopone da Todi*, in "Lettere italiane", 60/3 (2008), pp. 383-393.

MALLET 2018
G. Mallet, *Le Devot Crucifix de Perpignan: oeuvre d'art et objet de devotion depuis 1307*, in *Immagini medievali di culto* 2018, pp. 103-113.

MANACORDA 1997
S. Manacorda, *Torre Alemanna. Un ciclo pittorico medioevale in Capitanata*, Cerignola 1997.

MANCINI 1979
E. Mancini, *Isole Tremiti sassi di Diomede. Natura, storia, arte, turismo*, Milano 1979.

MANGINI 1995
P. Mangini, *Guida al centro antico di Putignano. Fatti, Storie, Leggende, Curiosità, Aneddoti*, Putignano 1995.

MANN 1993a
J. Mann, *165. Virgin from an Annunciation*, in *The art of Medieval Spain*, 1993, p. 318.

MANN 1993b
J. Mann, *166. Fragment of corpus (Christ of Mig-Aran)*, in *The art of Medieval Spain*, pp. 318-319.

MANNI 2010
L. MANNI, *La chiesa di Santo Stefano di Soleto*, Galatina 2010.

MANSELLI 1983
R. Manselli, *Introduzione*, in *La religiosità popolare nel Medio Evo*, a cura di R. Manselli, Bologna 1983, pp. 9-46.

Manufacere et Scolpire 2012
Manufacere et Scolpire in Lignamine. *Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, San Gregorio di Catania 2012.

MANUPPELLI 1979
A. Manuppelli, *Bovino. Leggenda – Storia – Turismo*, Foggia 1979.

MANZI 1902
L. Manzi, *Centenario e tradizione della Madonna Incoronata presso Foggia*, Trani 1902.

MARANGONI 2004
G. Marangoni, *I Crocifissi lignei: spostamenti di artisti e modelli tipologici nella scultura sacra tardomedievale tra Lucca e la Valdinievole*, in *Guida alla Cassia. Terra di confine tra Lucca e il granducato di Toscana*, a cura di A. Spicciani, Pisa 2004, pp. 215-258.

MARANGONI 2023
G. Marangoni, *Spigolature: nuove acquisizioni per la scultura Tre-Quattrocentesca in Valdinievole. I casi del "Maestro del Crocifsso di Camaiore", Giovanni Fetti ed Andrea Guardi*, in "Valdinievole Studi Storici", 21 (2023), pp. 9-44.

MARASCELLI 1933
R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, Putignano 1933.

MARASCELLI 1954
R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, Putignano 1954.

MARASCELLI 1959
R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, Putignano 1959.

MARASCELLI 1969
R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, Putignano 1969.

MARASCELLI 1979
R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, Putignano 1979.

MARASCELLI 2006

R. Marascelli, *Guida storica della città di Putignano*, a cura di P. Mezzapesa, Putignano 2006.

MARAZZI 2005
F. Marazzi, *s.v. Leone IV, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, pp. 496-501.

MARCELLI, BRUNI 2004a
F. Marcelli, B. Bruni, *3. San Severino Marche (Macerata). Pinacoteca civica "Tacchi Venturi". Deposto*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 91-98.

MARCELLI, BRUNI 2004b
F. Marcelli, B. Bruni, *19. Recanati (Macerata), Museo Diocesano. Madonna con Bambino*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 307-315.

MARCHI 2002
A. Marchi, *Il caso di "*Johannes Teutonicus*". Stato degli studi e raccolta di materiali*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana.* Atti della giornata di studio (Matelica 20 novembre 1999), a cura di M.G. López, A. Iacobini, Sant'Angelo in Vado 2002, pp. 73-98.

MARCHIONIBUS 2004
M.R. Marchionibus, *Il Cilento bizantino: monastero di Santa Maria* De Pactano, Salerno 2004.

MARCHIONIBUS 2014
M.R. Marchionibus, *La Cattedrale di Nardò e la sua decorazione pittorica*, in Sancta Maria de Nerito 2014, pp. 119-140.

MARCIANO 1855
G. Marciano, *Descrizione, origini, e successi della provincia d'Otranto*, Napoli 1855.

MARCUCCI 1994

M. Marcucci, *Il Santo Sepolcro. L'oratorio dei Beati Becchetti nella chiesa di Sant'Agostino di Frabriano*, in *I legni devoti* 1994, pp. 46-57.

MARELLA 2006
G. Marella, *Balaam e i Magi: l'iconografia del portale settentrionale di S. Leonardo di Siponto*, in *San Leonardo di Siponto* 2006, pp. 243-267.

MARIANI 1927
V. Mariani, *Sculture sacrée dans les Abruzzes*, in "Les Hirondelles", VI (1927), pp. 13-21.

MARIANI 1930
V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo 1930.

MARIAUX 1993
P.A. Mariaux, *L'image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionaire*, in "Cristianesimo nella storia", 14 (1993), pp. 1-12.

MARINAZZO 2000
A. Marinazzo, *Viaggio in terra di Brindisi. Turismo, storia, arte e folclore*, Bari 2000.

MARINO 2011
V. Marino, *Cercemaggiore, Santa Maria della Libera, Madonna della Libera*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 443-448.

MARINO 2016
V. Marino, *Scultura lignea in Ada Trombetta: riflessioni e approfondimenti su alcune opere molisane*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Ada Trombetta*, a cura di D. Ferrara, Venafro 2016, pp. 57-73.

MARKHAM SCHULZ 2011
A. Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers in Venice 1350-1550*, Firenze 2011.

MARRERA 1992
D. Marrera, *Platea della Celeste R.le Basilica del Vicedio San Michele Arcangelo & del M.to Rev.do Cap.lo della Città di Montesantangelo*, trascrizione di P. F. Tarrona, Monte Sant'Angelo 1992.

MARTIN 1955
J.R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, jr.*, a cura di K. Weitzmann, Princeton 1955, pp. 189-196.

MARTIN 1994
J.M. Martin, *Quelques remaeques sur le culte des images en Italie méridionale pendant le haut Moyen Âge*, in *Cristianità ed Europa*. *Miscellanea di studi in onore di Luigi Prodsocimi*, vol. I, t. I, a cura di C. Alzati, Roma.Feiburg-Wien 1994, pp. 223-236.

MARTUCCI 1981
M. Martucci, *S. Maria di Calena. Analisi dello stato di degrado*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/I, Galatina 1981, p. 44.

MARUŠIĆ 2016
M.M. Marušić, *Verses of Faith and Devotion. Seeing, Reading, and Touching Monumental Crucifixes with Inscriptions (12th–13th century)*, in "Studia Ceranea" 6 (2016), pp. 397-421.

MARZANO 1999
F. Marzano, *Relazione finale di restauro del Crocifisso ligneo*, in *Il ritorno a Brindisi dei frati Cappuccini e la costruzione della chiesa* Ave Maris Stella*. Lo sviluppo del rione Casale e l'istituzione della sua parrocchia*. Mostra documentario-fotografica 40° anniversario dell'inaugurazione della chiesa, a cura di R. Savoia, Taranto 1999, pp. 69-76.

MASCOLO 2014
M. Mascolo, Exultet *di Puglia tra Oriente e Occidente: trascrizioni musicologiche e iconografiche*, in Exultet *di Puglia* 2014, pp. 35-48.

MASSACESI 2008
F. Massacesi, *Dal* Christus Triumphans *al* Christus Patiens, in *Storia della Civiltà europea. Il Medioevo*, a cura di U. Eco, Milano 2008, pp. 487-493.

MASSACESI 2019
F. Massacesi, *I contesti architettonici delle croci trionfali bolognesi tra spazio e liturgia*, in Imago splendida 2019, pp. 53-74.

MASSIMO 2014
G. Massimo, *La decorazione plastica della chiesa di Santa Maria nel Medioevo*, in *La cattedrale di Foggia, le sue forme nel tempo*, a cura di N. Tomaiuoli, Foggia 2014, pp. 73-108.

MASSIMO 2015
G. Massimo, *La decorazione absidale delle chiese medievali in Capitanata*, in *35° Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia* (San Severo, 15-16 novembre 2014). Atti, a cura di A. Gravina, San Severo 2015, pp. 193-214.

MASSIMO 2020
G. Massimo, *Il monastero di San Giovanni in Lamis: la chiesa medievale e la sua decorazione pittorica e plastica*, in *Letteratura erudita* 2020, pp. 185-198.

MASTROBUONI 1941
S. Mastrobuoni, *Ai margini della storia sipontina. Il culto della Madonna di Siponto*, in "Bollettino dell'Archidiocesi di Manfredonia", XIX/2 (1941), pp. 5-50.

MASTROBUONI 1951
S. Mastrobuoni, *S. Leonardo di Siponto. Guida illustrata con note di storia e di arte*, Manfredonia 1951.

MASTROBUONI 1955

S. Mastrobuoni, *Antichità sipontine. Documenti ed illustrazioni con note d'arte e di storia*, Manfredonia 1955.

MASTROBUONI 1960
S. Mastrobuoni, *San Leonardo di Siponto. Storia di un antico monastero della Puglia*, Foggia 1960.

MATARRESE 2015
D. Matarrese, *Polignano a Mare*, Bari 2015.

Mater amabilis 2012
Mater amabilis. *Madonne medievali nella Diocesi di Arezzo, Cortona e Sansepolcro*. Catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 4 maggio-2 settembre 2012), a cura di S. Nocentini, P. Refice, Firenze 2012.

Mater Christi 1996
Mater Christi. *Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*. Catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, Cattedrale, Salone di San Donato, 11 maggio-25 luglio 1996), a cura di A.M. Maetzke, Arezzo 1996.

Maternità divine 2017
Maternità divine. Sculture lignee della Basilicata dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra (Firenze, Sacrario della Basilica di Santa Croce, 16 dicembre-2017-24 marzo 2018), a cura di E. Acanfora, Firenze 2017.

MATILIASSO 2012
M. Matiliasso, *Gli* Exultet *di Troja. Un Patrimonio di Storia, di Fede e d'Are*, Foggia 2012.

Matrice et signum 2024
Matrice et signum. *Fonctions et usages de la croix dans la culture du Moyen Âge*. Atti del colloque international, (Paris, Galerie Colbert, Institut national d'histoire de l'art, 14-16 giugno 2017), a cura di M. Beaud, S. Biay, I. Marchesin, Paris 2024.

MATTEI 2009
L.E. Mattei, *Gli elementi propri del presbiterio*, in *La Cattedrale di Andria* 2009, pp. 61-63.

MAULUCCI, LOMBARDI 2002
V. Maulucci, P. Lombardi, *Il santuario di Santa Maria di Valleverde della città di Bovino. Otto secoli di devozione e di fede*, Foggia, 2002.

MAVELLI 1999
R. Mavelli, *Tra testimonianze letterarie e frammenti di arredo*, in *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino* 1999, pp. 156-181.

MAZZA 2007
E. Mazza, *Il culto della croce nella liturgia del venerdì santo nell'altomedioevo*, in *La Croce* 2007b, pp. 27-54.

MAZZARELLA 1972
E. Mazzarella, *Le sede vescovile di Nardò. Dall'origine ai nostri giorni*, Galatina 1972.

MAZZARELLA 1982
E. Mazzarella, *La Cattedrale di Nardò*, Galatina 1982.

MAZZARELLA 1999
E. Mazzarella, *Nardò sacra*, a cura di M. Gaballo, Galatina 1999.

MEDICA 2019
M. Medica, *"*Crux de medio ecclesiae*". Croci scolpite e croci dipinte a Bologna*, in Imago splendida 2019, pp. 35-52.

Medien der Macht 2001
Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus (Frankfurt am Main, Museum Alter Plastik, 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001.

Medioevo: i modelli 2002
Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 27 settembre-1 ottobre, 1999), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2002.

Medioevo: arte lombarda 2004
Medioevo: arte lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004.

Medioevo: immagini e ideologie 2005
Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005.

Medioevo: le officine 2010
Medioevo: le officine. Atti del Convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2010.

Medioevo: natura e figura 2015
Medioevo: natura e figura. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2015.

MELINO 2000
A. Melino, *Piana del titolo e la via Appia ad Anzano della Daunia*, Rocchetta Sant'Antonio 2000.

MELLINI 1969
G.L. Mellini, *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Milano 1969.

MENESTÒ 1981
E. Menestò, *Le laudi drammatiche di Jacopone da Todi: fonti e scrittura*, in *Le laudi drammatiche umbre delle origini*. Atti del V Congresso internazionale sul teatro medioevale e rinascimentale, (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Viterbo, 1981, pp. 105-140.

MENNONNA 2001
M. Mennonna, *Guida di Nardò. Arte Storia Centro Antico*, Galatina 2001.

MENOZZI 1995

D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*, Cinisello Balsamo 1995.

MERCIER 2019
E. Mercier, *New research findings on 11th-early 13th-century polychrome wood sculpture at the Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels. Esculturas policromadas dos séculos XI-início de XIII: novos resultados de pesquisa do Instituto Real do Património Artístico, em Bruxelas*, in "Medievalista", 26 (2019), online.

MERCURI 2016
C. Mercuri, *La Vera Croce. Storia e leggenda dal Golgota a Roma*, Roma-Bari 2016.

MESLIN 1983
M. Meslin, *Il fenomeno religioso popolare*, in *La religiosità popolare* 1983, pp. 57-64.

MICALI 1986
S. Micali, *La fabbrica del Duomo – Interventi e Restauri nei resoconti delle visite pastorali*, in *Città e monastero. I segni urbani di Nardò (secc. XI-XV)*, a cura di B. Vetere, Galatina 1986, pp. 195-239.

MIDDIONE 2000a
R. Middione, *16. Ignoto spagnolo, metà secolo XIII. Crocifisso*, in *La Croce* 2000, p. 87.

MIDDIONE 2000b
R. Middione, *17. Ignoto campano, metà secolo XIII. Crocifisso*, in *La Croce* 2000, pp. 87, 90.

MIDDIONE 2000c
R. Middione, *18. Ignoto, seconda metà secolo XIII. Crocifisso*, in *La Croce* 2000, pp. 90-91.

MIDDIONE 2000d
R. Middione, *22. Ignoto napoletano, secondo quarto XIV secolo. Crocifisso*, in *La Croce* 2000, pp. 95-96.

MIGNOZZI 2012
M. Mignozzi, *L'altarolo eburneo della cattedrale di Trani: dalla tradizione alla realtà storica*, in "Arte Medievale", IV, II/1 (2012), pp. 271-296.

MIGNOZZI 2013
M. Mignozzi, Disiecta membra. *Madonne di pietra nella Puglia angioina*, Bari 2013 (Marenostrum. Segmenta, 1).

MIGNOZZI 2015
M. Mignozzi, Sancte Marie de Cripta Maiore *a Modugno e san Corrado il Guelfo. Temi e rituali funerari tra Puglia e Balcani in un santuario rupestre medievale*, Bari 2015 (Marenostrum. Segnemnta, 3).

MIGNOZZI 2017
M. Mignozzi, *La Vergine Regina dei portali angioini pugliesi: l'esaltazione della maternità 'angelicata' come prefigurazione della morte*, in "Arte Cristiana", CV/900 (2017), pp. 205-224.

MIGNOZZI 2018
M. Mignozzi, *San Michele in Monte Laureto a Putignano. La grotta dell'Angelo e la cultura pittorica angioina nel meridione barese*, Bari 2018 (Puglia memorabile, 1).

MIGNOZZI 2019
M. Mignozzi, *Gigli di Francia, pietre del Gargano. L'apparato scultoreo del Santuario micaelico in età angioina: un'antologia critica*, Mottola 2019.

MIGNOZZI 2021a
M. Mignozzi, Ecce Agnus Dei*: simbolo, dono, amuleto e sigillo. Gli spazi del sacro nella Puglia medievale e l'iconografia monetaria come pegno del vincolo tra il Papato e i D'Angiò*, in Coelitvm Sanctorvm Imagines Nvmmi Referabant. *Effigi di santi e immagini sacre sulla moneta tra Medioevo ed età moderna*, a cura di M. Asolati, D.L. Moretti, Roseto degli Abruzzi 2021, pp. 255-301.

MIGNOZZI 2021b
M. Mignozzi, *La pittura medievale in Puglia. Santa Maria la Veterana a Triggiano e i grandi cantieri dell'epoca angioina: esperienze a confronto*, in Trivianum. *Ricerca, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale di Triggiano*, a cura di G. Fioretti, C. Campobasso, Bari 2021, pp. 133-164.

MIGNOZZI 2022
M. Mignozzi, *Lungo i percorsi dei pellegrini, Trani in età angioina: l'altarolo eburneo e la sua Cattedrale. Arte mariana tra Campania, Puglia e Basilicata*, in *La via Francigena del Sud. Uomini, santi, luoghi e mete*. Atti del Convegno (Trani, Palazzo delle Arti Beltrani, 20 dicembre 2020), a cura di A.M. Minutilli, Bari 2022, pp. 79-102.

MIGNOZZI 2025
M. Mignozzi, *Prefazione. Maggiori o minori, monumentali o suntuarie: problemi di percezione delle arti del Medioevo*, in *Lo splendore del superfluo* 2025, pp. VII-XVII.

MILANESI 2010
G. Milanesi, *Il Crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)*, in "Ricerche di S/Confine", I/1 (2010), pp. 35-57.

MILANO 1982
N. Milano, *Le chiese della diocesi di Bari. Note storiche e artistiche,* Bari 1982.

MILANO 2007
A. Milano, *Croce e Trinità in Anselmo d'Aosta*, in *La Croce* 2007a, pp. 331-360.

MILELLA LOVECCHIO 1988
M. Milella Lovecchio, *1. Madonna con Bambino (S. Maria Iconavetere o Madonna dei Sette Veli)*, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, a cura di P. Belli D'Elia, Milano 1988, pp. 103-104.

MILELLA LOVECCHIO 1989
M. Milella Lovecchio, *Considerazioni sui rapporti tra pittura murale e da cavalletto nel XIII secolo, (il Nord*

Barese), in *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina*. Atti del Convegno di studi (Bitonto, 11-12-13 dicembre 1987), a cura di F. Moretti, Bitonto 1989, pp. 311-326.

MILILLO 2001
S. Milillo, *Chiese di Puglia. La Chiesa e le chiese di Bitonto*, Bitonto 2001.

Milleduecento 2018
Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico. Catalogo della mostra (Matelica, Museo Piersanti, 9 giugno-4 novembre 2018), a cura di F. Cervini, Cinisello Balsamo 2018.

MINARDI 2006
M. Minardi, *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, in "Arte Veneta", LXIII (2006), pp. 7-25.

Miracles, prodiges et merveilles 1995
Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. Actes du XXV Congrès de la Société des Historiens Mediévistes (Orléans 1994), Paris 1995.

Mises en scène 2008
Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval, a cura di D. Méhu, Turnhout 2008.

MOCHI ONORI 1996
G. Mochi Onori, *s.v. Gregorio I Magno, Santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma 1995, pp. 83-86.

MOLA 1981
R. Mola, *Chiesa di S. Maria. Isole Tremiti – San Nicola*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/I, Galatina 1981, pp. 1-20.

MOLA 1985
R. Mola, *L'Abbazia benedettina alle Isole Tremiti*, in *Storia e arte nella Daunia* 1985, pp. 247-260.

MOLA 1996
R. Mola, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi in Cerignola*, in *Cerignola antica. I convegni 19898-1989*. Atti dell'11° e del 12° Convegno "La Terra Vecchia: indagine storica e ipotesi di recupero"; "Cerignola: dal borgo medievale alla città contemporanea" (Cerignola, Sala Conferenze/Biblioteca Comunale, 28-29 maggio 1988, 25-26 novembre 1989), Foggia 1996, pp. 111-118.

MOLA 1999
S. Mola, *Siponto. La chiesa di San Leonardo in* Lama Volara, in *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino* 1999, pp. 130-137.

MOLA 2001
S. Mola, *L'abbazia di Santa Maria a Mare alle Isole Tremiti*, in *Cattedrali di Puglia* 2001, pp. 77-81.

MOLAJOLI 1935
B. Molajoli, *Monumenti e opere d'arte nell'isola di S. Nicola delle Tremiti*, in "Japigia", VI (1935), pp. 395-418.

MOLAJOLI 1950
B. Molajoli, *Introduzione*, in *Sculture lignee* 1950, pp. 9-15.

MOLINARO DEL CHIARO 1905
L. Molinaro del Chiaro, *La statua della Madonna di Piedigrotta*, in "Il Giambattista Basile", 9 (1905), pp. 1-2.

MOMMSEN 1942
T.E. Mommsen, *Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'*, in "Speculum", 17/2 (1942), pp. 226-242.

MONACO 2003
M. Monaco, *Una nuova luminosa pagina di storia cittadina: l'incoronazione in Vaticano della statua di Santa Maria Patrona. Il culto della Vergine Assunta nella città di Lucera*, in "Il Centro", 8/9 (2003), p. 6.

MONACO 2005
M. Monaco, *La Cattedrale di Lucera. Guida storico-artistica*, Lucera 2005.

MONACO 2006
E. Monaco, *Le Madonne nere della valle dell'Ufita*, Trevico 2006.

MONACO 2007
M. Monaco, *Pietà e nobiltà a Lucera in età moderna e contemporanea. La congregazione di S. Maria della Misericordia sotto il titolo della Morte*, in Benignitas et humanitas 2007, pp. 183-198.

MONACO 2008a
M. Monaco, *Storia, tradizione, arte e fede nelle Immagini delle Regina*, in *Santa Maria Patrona* 2008, pp. 11-12.

MONACO 2008b
M. Monaco, *Il culto della Vergine Patrona nella città di Lucera*, in *Santa Maria Patrona* 2008, pp. 13-30.

MONACO 2009
M. Monaco, *Lucera nella Storia e nell'Arte*, Lucera 2009.

MONACO 2012a
M. Monaco, *L'Arciconfraternita della S. Croce: cenni storici*, in *"... Cosa ci dice oggi San Francesco Antonio Fasani..."*, Lucera 2012, pp. 49-57.

MONACO 2012b
A. Monaco, *Fede e tradizione a Lucera*, in *Fede e tradizione a Lucera. La processione del Venerdì Santo a Lucera con Gesù morto e Maria Addolorata*, a cura di A. Monaco, Foggia 2012.

MONACO 2013
M. Monaco, *La Venerabile Reale Arciconfraternita della S. Croce – SS: Trinità – B.V.M. Addolorata di Lucera. Cenni storici*, Lucera 2014, pp. 50-51.

MONACO 2014

M. Monaco, *Le confraternite di Lucera nella vita della città*, in *Le confraternite di Lucera. Abiti, segni distintivi e insegne sociali*, Lucera 2014, pp. 29-38.

Monaco 2020
M. Monaco, *Beneficienza e assistenza a Lucera tra Settecento e Ottocento*, in *Dal riformismo carolino alle riforme di età napoleonica.* Atti dell'Incontro di Studio, vol. XXX, t. I, a cura di P. Corsi, Bari 2020, pp. 307-325.

Monaco 2022
M. Monaco, *Da Real Basilica a Duomo monumentale. Francesco Bongioannini, Giacomo Boni e i restauri di fine Ottocento alla cattedrale di Lucera*, in *42° Convegno nazionale sulla preistoria-protostoria-storia della Daunia* (San Severo, 15-16 novembre 2014). Atti, vol. II, a cura di A. Gravina, San Severo 2022, pp. 135-154.

Monciatti 2005
A. Monciatti, *La Maria regina dalla collezione Vitali restaurata*, in *Brera mai vista. "Alberto Sotio". A Spoleto sul finire del XII secolo*. Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1 giugno-3 luglio 2005), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2005, pp. 9-16.

Monciatti 2012
A. Monciatti, *Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurali*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 163-173.

Mongelli 1986
G. Mongelli, *Foggia. 121. S. Maria Incoronata*, in Monasticon Italiae. *III. Puglia e Basilicata*, a cura di G. Lunardi, H. Houben, G. Spinelli, Cesena 1986, p. 56.

Monte Sant'Angelo 2008
Monte Sant'Angelo del Gargano. Storia. Arte. Cultura, Foggia 2008.

Montefusco 2021
A. Montefusco, *Alla prova della storia (francescana): le MVC, testo senza autore*, in *Le* Meditationes Vitae Christi 2021, pp. 19-26.

Montorio 1715
S. Montorio, *Zodiaco di Maria ovvero le dodici province del Regno di Napoli. Come tanti Segni, illustrate da questo Sole per mezo delle sue prodigiosissime Immagini, che in esse tante Stelle risplendono*, Napoli 1715.

Mor 1998-1999
L. Mor, *Un Crocifisso campionese a Canneto sull'Oglio*, in "Postumia", IX/9 (1998-1999), pp. 93-96.

Mor 1999a
L. Mor, *La "*depositio*" duecentesca di Capriolo*, in "Civiltà Bresciana", VIII (1999), pp. 115-123.

Mor 1999b
L. Mor, *Un Maestro d'origine francese-pirenaica per il Crocifisso di San Savino in Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", XCIV/1 (1999), pp. 3-21.

Mor 1999c
L. Mor, *Recensione alla mostra: "L'immagine, il culto, la forma. Antichi gruppi lignei di Deposizione (secoli XIII-XIV) 1999*, in "Bollettino d'Arte", 108 (1999), pp. 107-117.

Mor 2000
L. Mor, *Esposte a Montone le sculture lignee medievali della "*Depositio Christi*"*, in "Bollettino d'Arte", 108 (2000), pp. 107-117.

Mor 2002
L. Mor, *Una segnalazione per Fosdinovo: la Madonna Annunziata dell'Oratorio dei Bianchi*, in "Memorie dell'Accademia Lunigianese di Scienze storiche e morali - Giovanni Capellini", LXXII (2002), pp. 69-76.

Mor 2003
L. Mor, *Una proposta bolognese per il Crocifisso ligneo duecentesco della Fondazione Giorgio Cini*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27 (2003), pp. 15-34.

Mor 2004a
L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note dei gruppi di Deposizione*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 637-676.

Mor 2004b
L. Mor, *Riepilogo dei gruppi lignei italiani di Deposizione superstiti*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 773-786.

Mor 2005a
L. Mor, *Scultore bolognese (circa quarto decennio del XIV secolo). 35. Crocifisso*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 204-205.

Mor 2005b
L. Mor, *Il Cristo tunicato di Sondalo*, in *Il Volto Santo* 2005, pp. 337-343.

Mor 2006
L. Mor, *Uno scultore pusterese in Friuli tra XII e XIII secolo: il caso del Crocifisso di Cervignano*, in *Il Cristo ritrovato. Dalla basilica dei Santi Felice e Fortunato di Aquileia alla cappella Bresciani a Cervignano del Friuli. Il restauro e l'interpretazione*. Atti del convegno (Cervignano del Friuli, Centro Civico, 3 dicembre 2005), a cura di S. Blason Scarel Aquileia 2006, pp. 74-83.

Mor 2009a
L. Mor, *Anno 1205 circa: la Croce trionfale di Gries*, in L*e Arti a confronto con il Sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive d'indagine in ottica interdisciplinare*. Atti del convegno (Padova, Università degli Studi, 31 maggio-1 giugno 2007), a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009 pp. 71-79, 259-262.

Mor 2009b

L. Mor, *Appunti sulla "Madonna del Ponte" e su tre Maestà lignee piemontesi del Duecento*, in "Segusium", 46 (2009), pp. 139-151.

Mor 2009c
L. Mor, *La scultura monumentale in Friuli: itinerario breve dall'età romanica al Trecento*, in *Arte in Friuli. Dalle origini all'età patriarcale*, a cura di P. Pastres, Udine 2009, pp. 319-337.

Mor 2010a
L. Mor, *Per una geografia artistica della scultura lignea monumentale nell'Alto Adriatico. Alcuni Crocifissi tardo-romanici tra l'Istria e l'sola di Sansego*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Padova 2010, pp. 87-112.

Mor 2010b
L. Mor, *Der "*Crucifixus dolorosus*" von Bozen*, in *Dominikaner in Bozen*. Catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica, Chiostro dei Domenicani, 20 marzo-20 giugno 2010), a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Bozen 2010, pp. 184-191.

Mor 2010c
L. Mor, *La Madonna Annunziata di Fosdinovo*, in *Guida di Fosdinovo. Cultura, storia e natura di un angolo di Toscana tra Alpi Apuane e mare*, a cura di M. Dadà, La Spezia 2010, pp. 116-119.

Mor 2010d
L. Mor, *Il crocifisso ligneo della collezione Longari. Argomenti e note tecniche per un'inedita scultura gotica*, in Mor, Tigler 2010, pp. 9-36.

Mor 2011
L. Mor, *Il Crocifisso di Lana, i Profeti di Wenns e su alcuni gruppi lignei pusteresi fuori contesto (secoli XII-XIII)*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte.* Atti delle Giornate di Studio (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di C. Caramanna, N. Macola, L. Nazzi Padova 2011, pp. 53-63.

Mor 2013a
L. Mor, *Il Crocifisso trecentesco della Pieve di Sant'Andrea di Bigonzo e alcune segnalazioni tra Veneto e Friuli*, in *Crocefissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima. 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro.* Atti del convegno internazionale (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012), a cura di E. Francescutti, C. Corsato, Padova 2013, p. 47-60.

Mor 2013b
L. Mor, Sedes sapientiae. *a study of a thirteenth century Umbro-Abruzzese wooden sculpture*, Biella 2013.

Mor 2014
L. Mor, *Orizzonti d'Oltralpe ed eccellenze nel crocevia patriarcale. Il Crocifisso del Duomo di Cividale e la scultura lignea "tardoromanica"*, in *Il Crocifisso di Cividale* 2014, pp. 17-58.

Mor 2015
L. Mor, *Giovanna Menegazzi e i suoi antichi legni*, in *Giovanna Menegazzi. Immagini di restauro fra Venezia e l'Istria*, Padova 2015, pp. 23-27.

Mor 2018
L. Mor, *Sculture gotiche in legno della Valle d'Aosta. Analisi critica di un censimento*, in "Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta", 15 (2018), pp. 164-174.

Mor 2019
L. Mor, *Legni scolpiti e modelli nella Bologna medievale*, in Imago splendida 2019, pp. 13-34.

Mor 2020a
L. Mor, *Su un maestro dal fare garbato: una Madonna del Trecento e un raggruppamento di sculture lignee nelle Alpi orientali*, in M. Jurkovic, I. Josipovic, *Aspice hunc opus mirum: Zbornik povodom sedamdesetog rodendana Nikole Jakšica. "Festschrift" on the occasion of Nikola Jakšic's 70th birthday*, Zadar 2020, pp. 485-496.

Mor 2020b
L. Mor, *I dolenti in legno di Cividale del Friuli. Per una ricomposizione (inderogabile) con il Crocifisso del Duomo*, in *Vratnice Andrije Buvine U Splitskoj Katedrali: 1214.-2014. The Doors Of Andrija Buvina In Split Cathedral: 1214-2014*. Atti del Convegno internazionale (Split, 23-24 settembre 2014), a cura di J. Belamarić, G. Tigler, Split-Zagreb 2020, pp. 439-440.

Mor 2022
L. Mor, *Sul finire del Medioevo. Sculture lignee in Friuli e il Maestro della Santa Eufemia di Segnacco*, in *Nuovi restauri* 2022, pp. 81-105.

Mor, Castri, 2013
L. Mor, S. Castri, *Un inedito Crocifisso veneziano dalla parrocchiale di Chiesanuova in Padova*, in *L'Uomo della Croce* 2013, pp. 101-120.

Mor, Tigler 2010
L. Mor, G. Tigler, *Un crocifisso del Trecento lucchese. Attorno alla riscoperta di un capolavoro medievale in legno*, Torino 2010.

Moretti 2004
S. Moretti, *s.v. Lando di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma 2004, pp. 438-440.

Morgingi 1907
D. Morgigni, *La Cattedrale di Andria e le sue antichità. Frammenti*, Andria 1907.

Morisani 1945
O. Morisani, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli 1945.

Morisani 1947
O. Morisani, *Quattro Crocifissi lignei a Napoli*, in "Arti figurative", 3 (1947), pp. 122-127.

MORLACCHETTI 2014
E. Morlacchetti, *L'abbazia benedettina delle isole Tremiti e i suoi documenti dall'XI al XIII secolo*, Cerro al Volturno 2014.

MORLACCO 2007
D. Morlacco, *Il culto di Santa Maria Patrona*, in Benignitas et humanitas 2007, pp. 199-215.

MORO 2017
A. Moro, Swipe Story*: un esempio di storytelling digitale per il santuario di San Matteo a San Marco* in Lamis, in *Spazi e luoghi* 2017, pp. 53-64.

MORTARI 1982
L. Mortari, *Sculture lignee medievali nel Molise*, in *Studi in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 101-116.

MORTARI 1984
L. Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984.

MOSCHELLA 1993
M. Moschella, *s.v. Enselmino da Montebelluna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, pp. 804-806.

Mostra dell'antica scultura 1949
Mostra dell'antica scultura lignea senese. Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 10 luglio-31ottobre 1949) a cura di E. Carli, Firenze 1949.

Mostra dell'arte 1964
Mostra dell'arte in Puglia dal Tardoantico al Rococò. Catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-31 dicembre 1964), a cura di M. D'Elia, Bari 1964.

Mostra di sculture 1957
Mostra di sculture lignee medioevali. Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, giugno-luglio 1957), Milano 1957.

MOULINIER 1995
L. Moulinier, *Les merveilles de la nature vues par Hildegarde de Bingen (XII^e siècle)*, in *Miracles, prodiges et merveilles* 1995, pp. 115-131.

MUCIACCIA 1985
L. Muciaccia, *La Chiesa di S. Domenico in Monopoli. Il complesso conventuale di San Domenico in Monopoli e la cultura artistica in Puglia fra '500 e '700*, in "Monopoli nel suo passato. Quaderni di storia locale", 2 (1985), pp. 291-296.

MUDRA 2009
A. Mudra, *Wessobrunn und Trausnitz: Zur Rezeption der französischen Kathedralskulptur in Mitteleuropa*, in "Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern", 134 (2008), pp. 83-130.

MUGNANI 2022
O. Mugnani, *La storia a colori Sorpresa Duomo Rispuntano le cromie sulle sculture*, in "La Nazione. Cronaca". Articolo pubblicato online il 23/11/2022, ultima consultazione: 28/04/2024, h. 17:45.

MUNDI, MUNDI LECCESE 2000
B. Mundi, R. Mundi Leccese, *Omaggio a San Severo. Storia, Arte, Archeologia, Architettura, Personaggi e Antologia di scritti scelti*, Foggia 2000.

MURAT 2021
Z. Murat, *Sculture medievali dai depositi del Museo archeologico nazionale di Aquileia*, in "Quaderni friulani di archeologia", 31 (2021), pp. 119-139.

MURAT, VEDOVETTO 2021
Z. Murat, P. Vedovetto, *Sculture medievali del Museo archeologico nazionale di Aquileia (VIII-XIV secolo)*, Caselle di Sommacampagna 2021.

MURATOVA 1994
X. Muratova, *«Questa maniera fu trovata da i Goti»*, in *Il gotico europeo* 1994, pp. 23-47.

MUSCA 2005
G. Musca, *Dagli Ostrogoti agli Angioini: le vicende politiche dal V al XIV secolo*, in *Storia della Puglia*, vol. I, a cura di A. Massafra, B. Salvemini, Roma-Bari, 2005, pp. 114-129.

Museo di Sant'Agostino 1994
Museo di Sant'Agostino. Sculture lignee e dipinti su tavola, a cura di I.M. Botto, Genova 1994.

Mysterium Crucis 2009
Mysterium Crucis *nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra (Trapani, Chiesa di Sant'Agostino, 6 marzo-13 aprile 2009), a cura di M. Vitella, Trapani 2009.

NAGY 2000
P. Nagy, *Le don des larmes. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris 2000.

NAGY 2011
P. Nagy, *Il dono medievale delle lacrime: una metafora della realtà*, in Lachrymae 2011, pp. 1-14.

NARDELLA 2000
T. Nardella, *Brevi note sulla chiesa collegiata di San Marco* in Lamis *"di Badia insigne e di regio Patronato*", in "Archivio Storico Pugliese", 53 (2000) pp. 67-76.

NARDICCHI 2006a
S. Nardicchi, *V.8. Scultore umbro. Madonna con il Bambino*, in *Iacopone da Todi* 2006, pp. 144-145.

NARDICCHI 2006b
S. Nardicchi, *V.11. Scultore umbro. Madonna con il Bambino*, in *Iacopone da Todi* 2006, pp. 150-151.

NATALE 2006
V. Natale, *Verso il Sacro Monte. Immagini della Passione nel Quattrocento*, Biella 2006.

NATALE 2008
V. Natale, *Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento: nuovi contributi*, Torino 2008.

NATALE 2010
V. Natale, *Scultura lignea dal Medioevo al Rinascimento: aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte*. Catalogo della Mostra Antiquari a Venaria-IV Biennale di Torino (Torino, Reggia di Venaria Reale, Scuderie Juvarriane, 23 ottobre-1 novembre), Biella 2010.

NAVONI 1997
M. Navoni, *Il Crocifisso nella liturgia medievale*, in *Il Crocifisso di Ariberto* 1997, pp. 25-36.

NEGRI 2021
M. Negri, *Fonti e contesti dei miracoli eucaristici delle Cantigas de Santa María 128 e 208*, in "Medievalista", 30 (2021), online.

NEGRI ARNOLDI 1994
F. Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento*, Torino 1994.

NEGRI ARNOLDI 1997
F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Torino 1997.

NELSON 1987
C.J. Nelson, *Art and Visualization in the Cantigas de Santa María: How the Artists Worked*, in *Studies on the Cantigas* 1987, pp. 111-134.

NERBANO 2006
M. Nerbano, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2006.

NERBANO 2021
M. Nerbano, *La preghiera come teatro. Note sullo studio della performance nel Medioevo*, in "Biblioteca Teatrale", 135 (2021), pp. 293-310.

NERI LUSANNA 1992a
E. Neri Lusanna, *Il gruppo ligneo della natività di San Nicola da Tolentino e la scultura marchigiana*, in *Arte e spiritualità* 1992, pp. 105-124.

NERI LUSANNA 1992b
E. Neri Lusanna, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il 'Maestro dei Magi di Fabriano'*, in "Studi di Storia dell'Arte", III (1992), pp. 45-66.

NERI LUSANNA 1994
E. Neri Lusanna, *Per la scultura marchigiana del '300. Il Maestro dei Magi di Fabriano e il Maestro della Madonna di Campodonico*, in *I legni devoti* 1994, pp. 46-57.

NERI LUSANNA 2017
E. Neri Lusanna, *Dottori in facciata, poeti in giardino: il riuso secentesco di quattro statue di Piero di Giovanni Tedesco e di Niccolò Lamberti da S. Maria del Fiore*, in "Arte Medievale", 7 (2017), pp. 225-244.

NESS 2005
L. Ness, *On the Image of Christ Crucified in early medieval Art*, in *Il Volto Santo in Europa* 2005, pp. 345-386.

NICASTRO 1984
C.G. Nicastro, *Bovino storia di popolo vescovi duchi e briganti*, a cura di G. Consiglio, Foggia 1984.

NICOLL 1989
A. Nicoll, *Attori e macchinerie del teatro medievale*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 69-96.

Nigra sum 2012
Nigra sum. *Culti, santuari e immagini delle madonne nere d'Europa*. Atti del Convegno Internazionale (Santuario e Sacro Monte di Oropa, Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010), a cura di L. Groppo, O. Girardi, Torino 2012.

NOBILI MAESA, MASULLO FUIANO 2007
B.R. Nobili Maesa, M.T. Masullo Fuiano, *Foggia, antiche chiese, chiese barocche*, Foggia 2007.

NOCENTINI 2012
S. Nocentini, *La Madonna di Prete Martino. Una partenza senza ritorno: da Sansepolcro a Berlino*, in Mater amabilis 2012, pp. 19-28.

NOVELLO 2004
R.P. Novello, *Giovanni Pisano: gli inizi dell'artista moderno*, in Artifex bonus, a cura di E. Castelnuovo, Roma 2004, pp. 138-146.

Nuovi restauri 2022
Nuovi restauri e nuove ricerche sulla scultura lignea friulana, a cura di G. Perusini, M. Visentin, Udine 2022.

Obres Mestres del Romanic 2004
Obres mestres del Romànic. Escultures de la Vall de Boí. Catalogo della mostra (Parigi, Musée National du Moyen Âge, 14 settembre 2004-3 gennaio 2005; Barcellona, MNAC, 18 gennaio-20 marzo 2005), a cura di J. Camps y Sòria, Barcelona 2004.

ORAZI 2011
V. Orazi, *Il reimpiego del «*planctus*» nella letteratura spagnola medievale*, in Lachrymae 2011, pp. 303-324.

OREFFICE 1890
P. Oreffice, *Di alcune porte in legno intagliate dei secoli XIV e XV esistenti in Venezia*, in "Arte italiana decorativa e industriale", 1 (1890), pp. 18-20.

Organiser l'espace sacré 2014
Organiser l'espace sacré au Moyen Âge. Topographie, architecture et liturgie (Rhône-Alpes - Auvergne), a cura di A. Baud J. Tardieu, Lyon 2014.

OROFINO 1994
G. Orofino, *Le immagini degli* Exultet, in *Gli* Exultet *di Bari*, a cura di G. Barracane, Bari 1994, pp. 97-114.

OROFINO 1998

G. Orofino, *Miniatura in Capitanata. Bilancio e prospettiva di una ricerca*, in *Capitanata medievale* 1998, pp. 203-213.

ORTESE 2005
S. Ortese*, Per la pittura tardogotica nel Salento: il Maestro di Nicola Antonio e Cesare de Livieri*, in *Interventi sulla questione meridionale*, a cura di F. Abbate 2005, pp. 47-49.

ORTESE 2006
S. Ortese *"Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soleto"*, in Cassiano, Vetere (a cura di), *Dal giglio all'orso* 2006, pp. 336-396.

ORTESE 2014
S. Ortese, *Pittura tardogotica nel Salento,* Mesagne 2014.

PACE 1980a
V. Pace, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente* 1980, pp. 317-400.

PACE 1980b
V. Pace, *Profilo di storia dell'arte dal medioevo ai giorni nostri*, in *Molise*, a cura di S. Gattei, Milano 1980, pp. 55-186.

PACE 1982
V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I Bizantini in Italia* 1982, pp. 427-494.

PACE 1994a
V. Pace, *Scultura "federiciana" in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale di età federiciana*, in *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen. Studies of the National Gallery of Art, 44, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXIV,* a cura di W. Tronzo, Washington 1994, pp. 151-177.

PACE 1994b
V. Pace, *Presenze europee nell'arte dell'Italia meridionale. Aspetti della scultura nel «*Regnum*» nella prima metà del XIII secolo*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 221-237.

PACE 1994c
V. Pace, *Apulien, Basilicata, Kalabrien*, Darmstadt 1994.

PACE 1998
V. Pace, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in *Andar per mare* 1998, pp. 287-300.

PACE 2001a
V. Pace, *La Campania*, in *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*. Atti del Congresso Internazionale di Studi storico-artistici (Ariano Irpino, 17-18 settembre 1998), a cura di M. D'Onofrio, Roma 2001, pp. 71-104.

PACE 2001b
V. Pace, *Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte*, in *Medien der Macht* 2001, pp. 241-260.

PACE 2004
V. Pace, *Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 355-359.

PACE 2005
V. Pace, *Osservazioni sull'arte nella costa d'Amalfi in margine a una recente pubblicazione*, in "Rassegna del Centro di Cultura e Storia amalfitana", 29 (2005), pp. 199-219.

PACE 2007
V. Pace, *La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico*, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*. Atti delle Giornate di studio (Università di Losanna, 10-11 dicembre 2004), a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma 2007, pp.49-59.

PACE 2007/2008
V. Pace, *Introduzione al colloquio. Contesti di devozione alla croce e al Crocefisso*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 38 (2007/2008), pp. 55-58.

PACE 2021
V. Pace, *Crocifissi tedeschi fra X e XII secolo: a proposito di un libro sul Crocifisso ottoniano nel Museum of Fine Arts di Boston*, in "Studi medievali", 62 (2021), pp. 783-800.

PACIELLO 2024
P. Paciello, *"Tracce della Passione" – Presentazione del volume "Il Crocifisso ligneo policromo del sec. XV già della cappella della Santa Croce nella Chiesa Madre": un breve resoconto*. Articolo pubblicato sul sito "Archeoclub Cerignola. Ricerca, Tutela e Valorizzazione dei Beni Culturali dagli anni 60", il 14/02/2024, ultima consultazione: 05/01/2025, h. 10:39.

PALA 2004
A. Pala, *Il gruppo ligneo della Deposizione di Bulzi*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna 2*. Quaderni del Dipartimento di scienze archeologiche e storico-artistiche, a cura di R. Coroneo, Cagliari 2004, pp. 77-100.

PALA 2008
A. Pala, *La Deposizione lignea di Bulzi. Nuove proposte di lettura e datazione*, in Martis. *L'Anglona e la Sardegna nella storia*, Sassari 2008.

PALA 2009
A. Pala, *Il Crocifisso ligneo di San Sisto a Sassari*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna 2*. Quaderni del Dipartimento di scienze archeologiche e storico-artistiche, a cura di R. Coroneo, Cagliari 2009, pp. 135-148.

PALA 2010a
A. Pala, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano: un modello di iconografia francescana in Sardegna*, in "Ikon", 3 (2010), pp. 125-136.

PALA 2010b

A. Pala, *Flussi di circolazione delle merci e della cultura mediterranea, alla luce della documentazione sulla scultura lignea in Sardegna*, in "RiMe", 4 (2010), pp. 107-125.

PALA 2011
A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, Cagliari 2011.

PALA 2012
A. Pala, *San Pietro del Crocifisso a Bulzi. Architettura e arredo sacro della chiesa romanica*, Ghilarza 2012.

PALA 2013
A. Pala, *La statua lignea della Madonna del Miracolo nel santuario di Bonaria a Cagliari*, in "Theologica e Historica", 22 (2013), pp. 363-386.

PALA 2017
A. Pala, *La diffusione del Crocifisso gotico doloroso nel Mediterraneo occidentale. Secc. XIV-XV*, in *Els mons nòrdic i mediterrani. Relacions artístiques i culturals entre els segles XIV y XVI*, a cura di M.M. Cerdà Garriga, A. Juan Vicens, S. Sabater Rebassa, Palma de Mallorca 2017, pp. 130-164.

PALAZZO 1998
E. Palazzo, *Iconographie et liturgie dans les éludes médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique*, in "Cahiers de Civilisation médiévale", 41/161 (1998), pp. 65-69.

PALAZZO 2000
E. Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris 2000.

PALMIERI 1999
A. Palmieri, *Madonna in trono con Bambino*, in *Madonne lucane* 1999, pp. 20-21.

PALMIERI 2018
L. Palmieri, *Scultore e orafo lombardi. 2. Crocifisso*, in *Milleduecento* 2018, pp. 92-97.

PALUMBO 1899
O. Palumbo, *La penisola di Colonna in Puglia*, in *Bozzetti storici dell'avvocato Orazio Palumbo pubblicati nel primo anniversario della sua morte dal figlio Alfonso*, Trani 1899, pp. pp. 19-48.

PALUMBO 1950
G. Palumbo, *La nostra inchiesta sui monumenti abbandonati. S. Maria di Casole presso Copertino*, in "Arte Cristiana", XLVII/7-8 (1959), pp. 143-147.

PANARELLI 2019
F. Panarelli, *Le metamorfosi delle monache penitenti di Accon in Italia meridionale e in Sicilia (secoli XIII-XV)*, in *Les mobilités monastiques en Orient et en Occident de l'Antiquité tardive au Moyen Âge (IV^e^-XV^e^ siècle)*, a cura di O. Delouis, M. Mossakowska-Gaubert, A. Peters-Custot, Roma 2019, pp. 77-94.

PANOFSKY 2015
E. Panofsky, Imago Pietatis. *Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria* Mediatrix (1927), in "Annali di critica d'arte", 11 (2015), pp. 9-30.

PAOLETTI 1992
J.T. Paoletti, *Wooden sculpture in Italy as Sacral Presence*, in "Artibus et Historiae", 13/26 (1992), pp. 85-100.

PAOLINI 1993
C. Paolini, *L'arte del legno in Italia. Storia, tecniche e restauro*, Firenze 1993.

PAONE 2010a
S. Paone, *Un Volto Santo di Lucca a L'Aquila*, in "Studi medievali e moderni", 14 (2010), pp. 233-245.

PAONE 2010b
S. Paone, *Pittura e scultura lignea: dal Trittico di* Alba Fucens *a Giovanni da Sulmona*, in *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, a cura di S. Paone A. Tomei, Cinisello Balsamo 2010, pp. 153-165.

PAONE 2011
S. Paone, *Tabernacoli dipinti e scultura lignea in Abruzzo. Il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso d'Argento*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 45-68.

PARENTI 2016
D. Parenti, *Breve inventario nella scultura lignea policroma a Firenze prima del Quattrocento*, in *«Fece di scoltura di legname e colorì»* 2016, pp. 25-35.

PARKER 1984a
E. Parker, *La croce dei Cloisters nella tradizione delle croci processionali e da altare*, in LITTLE, PARKER 1984, pp. 19-34.

PARKER 1984b
E. Parker, *La croce dei Cloisters e la liturgia pasquale*, in LITTLE, PARKER 1984, pp. 35-42.

PARKER 1984c
E. Parker, *Il contesto culturale della croce*, in LITTLE, PARKER 1984, pp. 43-50.

PÀROLI 1995
T. Pàroli, *Il 'Lamento di Maria' tra lauda e dramma*, in *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, a cura di S. Graciotti, C. Vascoli, Firenze 1995, pp. 231-293.

PASANISI 1997
G. Pasanisi, *Porto Cesareo dalle origina ai giorni nostri*, Lecce 1997.

PASCULLI FERRARA 2001
M. Pasculli Ferrara, *La cattedrale di Lucera*, in *Cattedrali di Puglia* 2001, pp. 69-75.

PASCULLI FERRARA 2023

M. Pasculli Ferrara, *L'altare barocco di 'oro zecchino' nella chiesa di Santa Maria di Colonna a Trani*, in *Chiesa e territorio in Puglia. La storia "patrimonio di comunità". Studi offerti a Pietro di Biase*, a cura di V. Rivera Magos, Barletta 2023, pp. 67-86.

Pasculli Ferrara, Doronzo 2019
M. Pasculli Ferrara, R. Doronzo, *La basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina*, Bari 2019.

Pasculli Ferrara, Mola 2001
M. Pasculli Ferrara, S. Mola, *La cattedrale in Altamura*, in *Cattedrali di Puglia* 2001, pp. 159-163.

Pasqualetti 2020
C. Pasqualetti, *Pittori di confine. Nuove ricerche e scoperte sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo*, in "Paragone", 149 (2020), pp. 3-38.

Pasquandrea 2000
R.M. Pasquandrea, *Museo della Cattedrale*, in Mundi, Mundi Leccese 2000, pp. 144-147.

Passioni scolpite 2017
Passioni scolpite. Il Cristo ligneo in Valdichiana da Giovanni Pisano al Barocco. Catalogo della mostra (Foiano della Chiana, 2017), a cura di C. Cardinali, P. Refice, A. Valenti, Città di Castello 2017.

Pastore 1964
M. Pastore, *Le pergamene della Curia e del Capitolo di Nardò*, Lecce 1964.

Pastorelli 2000
R. Pastorelli, *19. Ignoto, metà secolo XIII. Crocifisso*, in *La Croce* 2000, p. 91.

Pavlovič Kondakov 2014
N. Pavlovič Kondakov, *Iconografia della Madre di Dio*, a cura di I. Foletti, Roma 2014.

Pavone 1983
M.A. Pavone, *Madonna in trono con il Bambino. Già chiesa di Sant'Egidio Cerqueto*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano* 1983, pp. 314-315.

Pegoretti 2021
A. Pegoretti, *Per una definizione minima dei volgarizzamenti "francescani"*, in *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.). Per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di S. Bischetti, M. Lodone, C. Lorenzi, A. Montefusco, Berlin-Boston 2021, pp. 371-380.

Pelaez, Liuzzi 1933
M. Pelaez, F. Liuzzi, *s.v. Lauda*, in *Enciclopedia italiana*, vol. XX, Roma 1933, pp. 621-623.

Pellegrino 2004
L. Pellegrino, *L'abbazia di San Leonardo di Siponto nel XIX secolo*, Manfredonia 2004.

Pellerano 2004
D. Pellerano, *Il legno e le specie legnose*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 279-285.

Pellizzari 1882
P. Pellizzari, *I Flagellanti in Terra d'Otranto*, in "Lo Studente Magliese", IV/6 (1882), pp. 190-209.

Pellizzari 1889
P. Pellizzari, *I Flagellanti in Terra d'Otranto*, in "Archivio per le Tradizioni popolari", VIII (1889), pp. 346-353.

Pepe 1981
A. Pepe, *S. Maria di Calena. Peschici*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. II/I, Galatina 1981, pp. 30-42.

Pepe 1985
A. Pepe, *La cattedrale di Conversano. Considerazioni sulla cultura del restauro*, in *Società, cultura, economia* 1985, pp. 205-234.

Pepe 1988
A. Pepe, *Note sulla scultura monopolitana fra XV e XVI secolo*, in *Monopoli nell'età del Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Monopoli, chiesa di San Domenico, Biblioteca Comunale 'P. Rendella', 22-24 marzo 1985), vol. II, a cura di D. Cofano, Fasano 1988, pp. 777-822.

Pepe 1996
F. Pepe, *Monopoli città unica. Guida turistica e culturale con la "Lettera aperta al turista" di Orazio Petrosi*, Fasano 1996.

Pepe, Di Palma 2005
F. Pepe, G. Di Palma, *Santi, Cristi e crestjène. Cronache di religiosità popolare a Monopoli*, Mottola 2005.

Pércopo 1886
E. Pércopo, *Due studi sulle Laude di Jacopone da Todi. Contributo all'edizione critica*, Bologna 1886.

Perifano 1834
C. Perifano, *L'Incoronata di Puglia. Narrazione miracolosa scritta a richiesta di un divoto*, Foggia 1834.

Peroni 1971
A. Peroni, *Il Crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur. Vortrags-texte*, a cura di V. Milojc̆ic′, vol. II, Mainz 1971, pp. 75-109.

Peroni 1981
A. Peroni, *La corona del Crocifisso ottoniano della cattedrale di Vercelli*, in *Studi e ricerche di storia dell'arte in memoria di Luigi Mâlle*, a cura di L. Tamburini, C. Giudici Servetti *et alii*, Torino 1981, pp. 33-48.

Peroni 2012

A. Peroni, *Effigi di culto in oreficeria: precedenti e paralleli delle croci dipinte su tavola del secolo XII*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 91-106.

PERRONE 1981a
B.F. Perrone, *I conventi della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia (1590-1835)*, vol. I, Galatina 1981.

PERRONE 1981b
B.F. Perrone, *I conventi della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia (1590-1835)*, vol. II, Galatina 1981.

PERUSINI 1984
G. Perusini, *Sulla mostra della scultura lignea friulana a Villa Manin*, in "Studi goriziani", 59 (1984), pp. 73-90.

PERUSINI 1994
G. Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, Bologna 1994.

PERUSINI 1998
G. Perusini, *Gli influssi tedeschi sulle sculture lignee del Bellunello*, in *Andrea Bellunello (1435 ca-1494 ca.)*. Atti del convegno, Pordenone, marzo 1995), a cura di G. Ganzer, Pordenone 1998, pp. 43-52.

PERUSINI 2002
G. Perusini, *Un problema irrisolto della scultura lignea friulana. I rapporti tra Bartolomeo Dall'Occhio, Antonio Tironi e Giovanni Martini*, in *Sculture lignee* 2002, pp. 203-224.

PERUSINI 2007a
G. Perusini, *Tre sculture lignee molto venerate ma poco conosciute di Cortina d'Ampezzo* in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 95-116.

PERUSINI 2007b
G. Perusini, *Dean, Milena, Le tecniche esecutive della "Madonna in trono col Bambino" di Alverà (circa 1450)*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 117-127.

PERUSINI 2007c
G. Perusini, *Tre sculture lignee molto venerate ma poco conosciute di Cortina d'Ampezzo*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 95-116.

PERUSINI 2018
G. Perusini, *Scultura lignea tedesca in Carnia, Canal del Ferro e Valcanale dal Tardogotico all'Ottocento*, Udine 2018.

PERUSINI, DEAN 2007
G. Perusini, M. Dean, *Le tecniche esecutive della Madonna in trono col Bambino di Alverà (circa 1450)*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 117-128.

PERUSINI, PERUSINI 2021
G. Perusini, T. Perusini, *2. Scultura lignea*, in *Tecniche dell'Arte* 2021, pp. 57-108.

PESENTI 1973
F.R. Pesenti, *La tempera*, in *Le tecniche artistiche* 1973, pp. 327-336.

PETRAROLO 1990
P. Petrarolo, *Andria dalle origini ai tempi nostri*, Andria 1990.

PETROGNOLO 2011
A. Petrognolo, *L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, Madonna con il Bambino*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 455-460.

PETRONI 1858
G. Petroni, *Della storia di Bari dagli antichi tempi sino all'anno 1856 libri tre,* vol. II, Napoli 1858.

PETRUCCI 1927
A. Petrucci, *La Madonna dagli occhi sbarrati*, Foggia 1972.

PETRUCCI 1960
A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960.

PETRUCCI 1964[2]
A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1964.

PETRUCCI 1968
A. Petrucci, *Il pellegrino al Gargano*, Foggia 1968.

PETRUCCI 1976
A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1976.

PETRUSI, PETRURI PUCCI 1979
A. Petrusi, F. Petrusi Pucci, Il Crocifisso ligneo del Monastero di S . Croce e Nicodemo di Bocca di Magra. Contributo alla stona del Santo Volto di Lucca, in "Rivista dell'istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III/II (1979), pp. 31-51.

PHAILIP 2014
B. Phailip, *Annexe 2. Les clercs et la réception des images dans l'église. La représentation tridimensionnelle*, in *Organiser l'espace sacré* 2014, pp. 235-236.

PICASSO 2007
G. Picasso, *La croce nella teologia monastica*, in *La Croce* 2007a, pp. 321-329.

PICCAT 2011
M. Piccat, *Il "*Liber Miraculorum sanctae Fidis*" della Biblioteca di Sélestati*, in "Ad limina", 2 (2011), pp. 141-156.

PICCIONI, VAGO, FASOLO 1950
L. Piccioni, A. Vago, V. Fasolo, *s.v. Legno*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XX, Roma 1950, pp. 780-800.

PIEMONTE 1912
A. Piemonte, *Breve cenno storico della vetusta e taumaturga statua di S. Maria Patrona di Lucera*, Lucera 1912.

PIETROFORTE 1977
G. Pietroforte, *Acquaviva delle Fonti. Cattedrale e patroni*, Roma 1977.

PIETROPAOLI 1631
D. Pietropaoli, *Historia della vita, morte, miracoli e traslatione di s. Marco confessore, vescovo di Lucera scritta dal chierico dottor Domenico Pietro Paoli con vn catalogo nel fine delli vescoui di Bouino, e con l'historia dell'edificatione della chiesa di s. Maria di Valleuerde*, Neapoli 1631.

PIGLIONE 1994
C. Piglione, *Le grandi oreficerie*, in *Piemonte Romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 421-444.

PIGNATELLI 2001
E. Pignatelli, Civitas Neritonensis. *La storia di Nardò di Emanuele Pignatelli ed altri contributi*, a cura di M. Gaballo, Galatina 2001.

PINDER 1924
W. Pinder. *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Wildpark-Potsdam 1924.

PINDINELLI 2005
E. Pindinelli, *Francescani a Gallipoli. Dal restauro alla memoria*, Alezio 2005.

PINKUS 2012
A. Pinkus, *The Eye and the Womb: Viewing the Schreinmadonna*, in "Arte Medievale", IV/II (2012), pp. 201-220.

PIRRELLI 2009
M. Pirrelli, *Tra conventi e monasteri. Le case religiose a Monopoli*, Bari 2009.

PIRRELLI, AVERSA 2024
M. Pirrelli, A.M. Aversa, *La chiesa di San Salvatore in Monopoli. L'edificio, gli uomini, gli argenti*, Alberobello 2024.

PISONI 2000
C. Pisoni, *s.v. Tabernacolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 55-57.

PITTA 1969
N. Pitta, *Il Santuario dell'Incoronata a Foggia nella storia e nell'arte*, Napoli 1969

PIVA 2006a
P. Piva, *L'arte medievale e il suo contesto*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 9-14.

PIVA 2006b
P. Piva, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 141-180.

PIZZOLOGNO 2022
A. Pizzolongo, *La* Crocifissione *medievale mutilata del Duomo di Cividale: il restauro di* Maria *e* San Giovanni dolenti, in *Nuovi restauri* 2022, pp. 15-40.

POLÁČKOVÁ 2020
E. Poláčková, Planctus Mariae*: Performing Compassion as a Means of Social Promotion*, in "Theatralia", 23/2 (2020), pp. 74-91.

POPE-HENNESSY 1949
J. Pope-Hennessy, *An Exhibition of Sienese Wooden Sculpture*, in "The Burlington Magazine", 91 (1949), pp. 323-324.

POSO 2000
C.D. Poso, *Puglia medievale. Politica, istituzioni, territorio tra XI e XV secolo*, Galatina 2000.

POTTE, FAUNIÈRES, BLOSSIER, KARGÈRE 2019
M.B. Potte, D. Faunières, A. Blossier, L. Kargère, *Etudes menées sur les sculptures d'Auvergne en bois polychromé / Polychrome wood sculptures in Auvergne, an ever-evolving corpus: state of the research and report of technical analysis*, in "Medievalista", 29 (2019), online.

PRATILLI 1745
F.M. Pratilli, *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Napoli 1745.

PRENCIPE 1952
S. Prencipe, *L'Abbazia benedettina di Monte Sacro nel Gargano*, Santa Maria Capua Vetere 1952.

PRENCIPE 2006
R. Prencipe, *Per una più approfondita collocazione cronologico-stilistica del Crocifisso "De Cioffis" del Museo Nazionale di Capodimonte*, in "Il Bollettino Flegreo", 20 (2006), pp. 81-92.

PREVITALI 1965
G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in "Paragone", XVI/81 (1965), pp. 16-25.

PREVITALI 1966
G. Previtali, *Una aggiunta al "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, in "Paragone", XVII/197 (1966), pp. 51-53.

PREVITALI 1981
G. Previtali, *Il Crocifisso di Camaiore*, in "Bollettino d'Arte", VI/11 (1981), pp. 119-122.

PREVITALI 1982
G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere. Perugia e Orvieto*, in "Prospettiva", 31 (1982), pp. 17-26.

PREVITALI 1984
G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere*, in "Prospettiva", 38 (1984), pp. 30-41.

PREVITALI 1986
G. Previtali, *Tra Spoleto e L'Aquila: il 'Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto' e quello 'del Crocifisso di Visso'*, in "Prospettiva", 44 (1986), pp. 9-15.

PREVITALI 1991

G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991.

Prospetto statistico 1865
Prospetto statistico delle Opere Pie di Capitanata a tutto dicembre 1861 pubblicato per cura della Deputazione Provinciale, Foggia 1865.

Puglia rupestre inedita 2016
Puglia rupestre inedita. Archeologia Arte Devozione, a cura di M. Mignozzi, R. Rotondo, Bari 2016 (Marenostrum. Segmenta, 4).

Pugliatti 2012
T. Pugliatti, *La scultura lignea in Sicilia*, in *Scultura e intaglio* 2012, pp. 23-32.

Pupillo 2003
N. Pupillo, *Ricordi di festa. Pellegrinaggi e processioni a Santa Maria delle Grazie di Kàlena*, in *Salviamo Kàlena* 2003, pp. 87-92.

Putignano 2012
Putignano in tasca, Putignano 2012.

Quatremère de Quincy 1815
E.C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien*, Paris 1815.

Quintavalle 1932
A.O. Quintavalle, *Due Crocifissi campani del secolo XI*, in "Dedalo", 12 (1932), pp. 925-932.

Quintavalle 1934
A.O. Quintavalle, *Sette Crocifissi romanici nelle chiese napoletane*, in "L'Arte", 5 (1934), pp. 433-461.

Quintavalle 1991
A.C. Quintavalle, *s.v. Antelami, Benedetto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma 1991, pp. 58-68.

Quintavalle 2002
A.C. Quintavalle, *Riutalità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità sull'officina di Niccolò a Fano ed Ancona e su quella antelamica in Puglia*, *Medioevo: i modelli* 2002, pp. 108-136.

Quintavalle 2008
A.C. Quintavalle, *Rosano e i Crocifissi viventi della Riforma, dal* Volto Santo *di Lucca a Batlló*, in "OPD Restauro", 20 (2008), pp. 162-167.

Quintavalle 2012
A.C. Quintavalle, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in *La pittura su tavola* 2012, pp. 107-118.

Quintavalle 2019
A.C. Quintavalle, "Benedictus, "Antelami dictus" *e le officine*, in *Storia di Parma. 8. La storia dell'arte, Sec. XI-XV*, t. 1, a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2019, pp. 94-179.

R.I.S. 1738
Rerum Italicarum Scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum, vol. XXIV, a cura di L.A. Muratori, Mediolani 1738.

Radicchio 1993
G. Radicchio, *L'isola di San Nicola di Tremiti*, Bari 1993.

Ragghianti 1936
C.L. Ragghianti, *Opere sconosciute di Tino da Camaino*, in "La Critica d'Arte", I-VI (1936), pp. 272-280.

Ragghianti 1950
C.L. Ragghianti, *Scultura lignea senese (e non senese)*, in "Critica d'Arte", 6 (1950), pp. 480-496.

Ragnhild 2019
M.B. Ragnhild, *Sculptures and Accessories: Domestic Piety in the Norwegian Parish around 1300*, in "Religions" 10 (2019), online.

Ragozzino 2019
M. Ragozzino, *Il tardogotico in Adriatico: una stagione umbratile in Puglia e Basilicata*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia Meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019) a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli 2019, pp. 67-78.

Ramos Rubio 2008
J.A. Ramos Rubio, *La Mariología en el arte mueble medieval en la ciudad de Plasencia*, in "Boletín de Arte", 29 (2008), pp. 37-67.

Rapp 1983
F. Rapp, *La pietà del popolo cristiano*, in *La religiosità popolare* 1983, pp. 279-296.

Raucher 2015
M.D. Raucher, *Blood on the Cross: the* Crucifixus dolorosus *and Violence in italian medieval Art*, Baltimore 2015.

Rauzino 1999
T.M. Rauzino, *L'abbazia di S. Maria di Calena. Stato attuale della ricerca storiografica*, in *Chiesa e religiosità popolare a peschici*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, T.M. Rauzino, Vieste 1999, pp. 149-196.

Rauzino 2008
T.M. Rauzino, *L'Abbazia di Càlena nel contesto del medioevo italiano,* in *Chiesa e religiosità* 2008, pp. 307-326.

Rava 1939
A. Rava, *Teatro medievale. L'apparato scenico nella visita delle Maria al Sepolcro*, Roma 1939.

Réau 1957
L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Biblie. Nouveau Testament*, vol. II/2, Parigi 1957.

Redazione 1968

Redazione, *Da Brindisi. Capolavoro ignorato da molti. Ritornata nella chiesa del Cristo la secolare statua lignea della Madonna con Bambino*, in "Gazzetta del Mezzogiorno", 16 maggio 1968, p. 17.

REDAZIONE 2019
Redazione, *A proposito dell'imminente intronizzazione del crocifisso ligneo policromo del XV secolo*. Articolo pubblicato sul sito "Archeoclub Cerignola. Ricerca, Tutela e Valorizzazione dei Beni Culturali dagli anni 60", il 20/11/2019, ultima consultazione: 05/01/2025, h. 10:38.

REFICE 2002a
P. Refice, *Cristo deposto. Sansepolcro. Chiesa di San Rocco*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 85-88.

REFICE 2002b
P. Refice, *Madonna col Bambino in trono. Montecasale (Sansepolcro)*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 89-92.

REFICE 2002c
P. Refice, *Madonna col Bambino. Monterchi, Loc. Le Ville, Chiesa di Santa Maria della Pace*, in *La bellezza del sacro*, 2002, pp. 93-96.

REFICE 2002d
P. Refice, *Madonna col Bambino. Arezzo, Pieve dei Santi Lorentino e Pergentino a Ranco*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 97-102.

REFICE 2002e
P. Refice, *Madonna seduta. Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 103-108.

REFICE 2002f
P. Refice, *Le "Madonne interdette". Riflessioni a margine della mostra*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 109-114.

REFICE 2002g
P. Refice, *Madonna in trono, già col Bambino. Bibbiena, Propositura dei Santi Ippolito e Cassiano*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 115-118.

REFICE 2002h
P. Refice, *Madonna col Bambino. Anghiari, Badia di San Bartolomeo*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 131-134.

REFICE 2002i
P. Refice, *Madonna col Bambino. Arezzo, chiesa di San Bernardo*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 153-158.

REFICE 2010
P. Refice, *Riflessioni sul "Volto Santo" di Sansepolcro*, in *Arte in terra d'Arezzo* 2010, pp. 83-89.

Relazione della consegna 1682
Relazione della consegna del Sacro Deposito di san Stefano papa, e martire, fatta nella chiesa di Santa Maria di Colonna de' PP. Minori Osservanti di San Francesco, un miglio fuori la città di Trani, all'Illustrissimo Sig. D. Orazio Pannocchieschi Conte d'Elci, inviato a tal'effetto, con procura speciale del Serenissimo Gran Duca di Toscana a cui si è fatto questo dono spirituale, Trani 1682.

RELLA 2014
A. Rella, *Donna de Paradiso: la passione di Cristo in una sceneggiatura delle origini di frate Jacopone da Todi*, in "Colloquia Theologica Ottoniana", 2 (2014), pp. 225-241.

RENNA 2005
L. Renna, *La Sacra Spina di Andria nella documentazione storica*, in *La Sacra Spina* 2005, pp. 275-288.

RENNA 2009
L. Renna, *Cenni storici sulla Cattedrale di Andria*, in *La Cattedrale di Andria* 2009.

Restauri in Basilicata 1995
Restauri in Basilicata 1988 1993. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, gennaio-febbraio 1995), a cura di A. Altavilla, A. Basile, Matera 1995.

Restauri in Basilicata 1998
Restauri in Basilicata 1993 1997. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 4 aprile-30 maggio 1998), a cura di V. Savona, Matera 1998.

Restauri in Provincia 1995
Restauri in Provincia di Imperia 1986-1993, a cura di F. Boggero, B. Ciliento, Genova 1995.

RHO 1665
G. Rho, Sabati del Giesu di Roma ouero Esempli della Madonna di Giouanni Rho della Compagnia di Giesù, Roma 1665.

RIBEZZI PETROSILLO 1993
V. Ribezzi Petrosillo, *Guida di Brindisi. La storia la città antica il porto il paesaggio costiero*, a cura di M. Cazzato, Galatina 1993.

RICCI 1968
S. Ricci, *Il convento dei cappuccini di Serracapriola*, Serracapriola 1968.

RIGON 2015
A. Rigon, *Francesco, i frati e la città nelle Fonti francescane*, in S. BRUFANI, E. MENESTÒ, G.G. MERLO, *Frate Francesco d'Assisi*, Mestre 2015, pp. 171-205.

RINALDI 2003
F. Rinaldi, *I due crocifissi di S. Leonardo di Siponto*, in "Il Corriere del Golfo", 7 (10 maggio 2003), p. nn.

Rinnovare per preservare 2021
Rinnovare per preservare, in "Bollettino di San Matteo", 1 (2021), pp. 2-3.

RIVERA MAGOS 2009
V. Rivera Magos, *Rapporti di potere a Barletta tra età sveva e primo angioina (1232-1282)*, in "Archivio Storico Pugliese", LXII (2009), pp. 43-111.

Rodríguez Peinado 2015
L. Rodríguez Peinado, *Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la piedad y el planctus*, in "Revista digital de iconografía medieval" vol. 7/13 (2015) pp. 1-17.

Roest 2015
B. Roest, *Franciscan Learning, Preaching and Mission c. 1220-1650.* Cum scientia sit donum Dei, armatura ad defendendam sanctam Fidem catholicam…, Leiden-Boston 2015.

Romanelli 2016
R. Romanelli, *Alcune note sulla decorazione pittorica della chiesa rupestre di Santa Croce ad Andria. Il culto della Passione*, in *Rotte murgiane*, a cura di L. Derosa, M. Triggiani, Bari, 2016, p. 67-82.

Romano 2003
S. Romano, *La datazione del Volto Santo di Lucca*, in *La Santa Croce di Lucca* 2003, pp. 76-81.

Romano 2009
E. Romano, *Il crocifisso ligneo della chiesa di San Domenico a Trapani*, in Mysterium Crucis 2009, pp. 37-42.

Ronchi 1980
B. Ronchi, *Invito a Trani*, Fasano 1980.

Rosario, Canocchi 2007
G. Rosario, L. Canocchi, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro (parte II)*, in *La scultura lignea policroma* 2007, pp. 57-70.

Rosario, Mazzoni, Passeri, Venturi 2007
G. Rosario, M.D. Mazzoni, R. Passeri, M. Venturi, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro (parte I)*, in *La scultura lignea policroma* 2007, pp. 45-56.

Roschini, Balić, Raes *et alii* 1967
G.M. Roschini, C. Balić, A. Raes *et alii*, *s.v. Maria santissima, regina di tutti i santi*, in Bibliotheca Sanctorum, vol. VIII, Roma 1967, coll. 814-962.

Rossi 1908
A. Rossi, *Un saggio della statuaria medioevale in legno*, in "Bollettino d'Arte", 2/1 (1908), pp. 5-29.

Rossi 2017
M.C. Rossi, *Un* corpus sculpturae *del Duecento in Terra di Bari: il portale della cattedrale di Bitonto*, in "Hortus Artium Medievalium", 24, (2017), pp. 356-365.

Rossi 2020
M.C. Rossi, *La chiesa di Sant'Andrea a Barletta. Origini, trasformazioni, persistenze e corredi documentari*, in *Letteratura erudita* 2020, pp. 227-241.

Rossi 2022a
M.C. Rossi, *Il sacro e il rituale nella scultura lignea del Quattrocento: il presepe della chiesa di San Lorenzo martire di San Buono (Chieti)*, in *Aspetti del sacro e di vita quotidiana tra tarda antichità e medioevo*, a cura di M.C. Rossi, L. Lonardo, A. Macchione, Soveria Mannelli 2022, pp. 115-142.

Rossi 2022b
M.C. Rossi, *Slanci intuitivi, passione fotografica e amore per il territorio: Ada Trombetta e il Molise medievale* in "Il capitale culturale. Supplementi", 13 (2022), pp. 331-343.

Rossi 2022c
M.C. Rossi, *Scultura del primo Trecento in Terra di Bari. Cultura figurativa e geografia artistica*, Galatina 2022.

Rossi 2023
M.C. Rossi, *"Fece li miracoli sta maria et gettò lacrime co sangue a l'occhi": consacrazione e devozione della Pietà in Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino dal Medioevo all'età moderna*, in *VIII Ciclo di Studi* 2022, pp. 372-377.

Ruotolo 2006a
R. Ruotolo, *La scultura lignea fra Romanico e Rinascimento in Basilicata*, in *Madonne lucane* 2006, pp. 59-70.

Ruotolo 2006b
R. Ruotolo, *10. Scultore meridionale. Madonna col Bambino in trono*, in *Madonne lucane* 2006, pp. 90-91.

Ruotolo 2006c
R. Ruotolo, *12. Scultore meridionale. Madonna in trono («bruciata» o «melfitana»)*, in *Madonne lucane* 2006, pp. 94-95.

Ruotolo 2006d
R. Ruotolo, *16. Sculture napoletano. Madonna col Bambino*, in *Madonne lucane* 2006, pp. 102-103.

Rusconi 2001
R. Rusconi, *La vita religiosa nel tardo Medioevo: fra istituzione e devozione*, in *Chiesa, chiese* 2001, pp. 189-256.

Russi 1907
L. Russi, *La chiesa di S. Antonio abate in Sansevero. Monografia storica con documenti inediti*, San Severo 1907.

Russi 1985
V. Russi, *Insediamenti medievali abbandonati in territorio di Serracapriola e Chieuti*, in "Archivio Storico Pugliese", 38/1-4 (1985), pp. 209-219.

Russo 2015
P. Russo, *Il "Crocifisso" del Duomo di Monreale e il crocifisso "patetico" in Sicilia tra XV e XVI secolo*, in *Sculture e intagli* 2015, pp. 183-192.

Russo 2019
P. Russo, *Riconsiderando il Crocifisso di S. Maria di Gesù a Castroreale*, in "Archivio storico messinese", 100 (2019), pp. 207-226.

Russo 2020
P. Russo, *Un'aggiunta al "*Crucifixus dolorosus*" in Sicilia*, *Conversazioni d'arte in Sicilia.* Quaderno delle giornate di studio (Messina, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali, ex cappella del Buon Pastore, 6, 13, 20, 27

maggio 2019), a cura di M.K. Guida, S. Lanuzza, Messina 2020, pp. 22-29.

Russo 2024
L. Russo, *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Sesto San Giovanni 2024.

Sacchetti 2004
F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino 2004.

Sacre Passioni 2000
Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa da XII al XV secolo. Catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di M. Burresi, Milano 2000.

Salazaro 1877
D. Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° secolo*, Napoli 1877.

Salis 2008
M. Salis, *Scultura lignea della Diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", XXVI/LXIII (2008), pp. 143-160.

Salviamo Kàlena 2003
Salviamo Kàlena. Un'agonia di pietra. Atti del Convegno di Studi (Peschici, 8 settembre 2002), a cura di L. Bertoldi Lenoci, Monte Sant'Angelo 2003.

San Leonardo di Siponto 2006
San Leonardo di Siponto. Cella monastica, canonica, domus Theutonicorum. Atti del convegno internazionale (Manfredonia, 18-19 marzo 2005), a cura di H. Houben, Foggia 2006.

San Matteo 1979
San Matteo. Storia, società e tradizioni nel Gargano. Atti del convegno sulla presenza francescana nel Santuario di San Matteo (San Marco *in Lamis*, 13-14 ottobre 1978), Manduria 1979.

Sancta Maria de Nerito 2014
Sancta Maria de Nerito. Arte e devozione nella Cattedrale di Nardò, a cura di D. De Lorenzis, M. Gaballo, P. Giuri, Galatina 2014.

Sandberg Vavalà 1929
E. Sandber Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.

Sansterre 2005
J.M. Sansterre, *Vision et Miracles en relation avec le Crucifix dans des Récits des X°-XI° siècle*, in *Il Volto Santo in Europa* 2005, pp. 387-406.

Santa Croce 1990
Santa Croce in Andria Salvaguardia, recupero, tutela, Bari 1990.

Santa Maria Patrona 2008
Santa Maria Patrona di Lucera. Storia Arte Devozione, a cura di M. Monaco, Foggia 2008.

Santuari d'Italia. Puglia 2012
Santuari d'Italia. Puglia 1, a cura di G. Otranto, I. Aulisa, Roma 2012.

Sapori, Toscano 2004
G. Sapori, B. Toscano, *Proposte per un ordinamento di materiali e problemi*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 15-68.

Sari 2016
A. Sari, *Crocifissi dolorosi della Sardegna. Il Nicodemo di Oristano*, Ghilarza 2016.

Sarnelli 1680
P. Sarnelli, *Cronologia de' vescovi et arcivescovi Sipontini colle Notitie Historiche di molte notabili cose, ne' loro tempi, auuenute tanto nella Vecchia, e Nuova Siponto, quanto in altri luoghi della Puglia*, Manfredonia 1680.

Sartore 1977
D. Sartore, *L'"*Adoratio Crucis*" come esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia*, in *Dimensioni drammatiche* 1977, pp. 119-125.

Sauerländer, Hirmer 1973
W. Sauerländer, M. Hirmer, *Gothic sculpture in France, 1140-1270*, New York 1973.

Scaramuzzi 1933
D. Scaramuzzi, *Il Santuario di S. Matteo. Cenni storici*, San Marco *in Lamis* 1933.

Scarano, Lotti 1980
L. Scarano L., L.L. Lotti, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria di Colonna a Trani. Storia, folklore, arte*, Trani 1980.

Scardigno 2019
C.B. Scardigno, *Da Evangelista a taumaturgo la trasformazione del culto di S. Matteo sul Gargano*, in "Spes contra Spem", 29 (2019), pp. 221-237.

Scarpellini 2004
P. Scarpellini, *Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale: osservazioni e ipotesi*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 339-354.

Scarpellini 2005
P. Scarpellini, *Introduzione*, in *L'arte del legno* 2005, pp. I-II.

Scherff 2023
K.D. Scherff, *The virtual liturgy and ritual artifacts in medieval and early modern studies*, New York 2023.

Schiraldi 2008
G. Schiraldi, *La devozione di Lucera a Santa Maria*, Lucera 2008.

Schmidt 2002

V.M. Schmidt, *Portable Polyptychs with Narrative Scenese: Fourteenth-Century* De luxe *Objects between Italian Panel Painting and French* Art somptuaires, in *Italian Panel Painting* 2002, pp. 394-425.

SCHMIDT 2006
V.M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni, funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 205-244.

SCHMIDT 2008
V.M. Schmidt, *Tabernacoli fiorentini del Trecento*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento.* Atti del Convegno internazionale (Firenze, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Paust, J. Tripps, Firenze 2008, pp. 111-126.

SCHMITT 1990
J.C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari 1990.

SCHMITT 1995
J.C. Schmitt, *Cendrillon crucifiée. A propos du Volto Santo de Lucques*, in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*. Actes du XXV Congrès de la Société des Historiens Mediévistes (Orléans 1994), Paris 1995, pp. 241-269.

SCHMITT 1996
J.C. Schmitt, *La culture de l'*imago, in "Annales HSS", 51 (1996), pp. 3-36.

SCHMITT 1998
J.C. Schmitt, *Les images d'une image, La figuration du Volto Santo de Lucca dans les manuscrits enluminés du Moyen Age*, in *The Holy Face and the paradox of representation*. Atti del Colloquio (Roma, Bibliotheca Hertziana; Firenze, Villa Spelman, 1996), a cura di H.L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998, pp. 205-227.

SCHMITT 2014
J.C. Schmitt, *La cité et son image. Lucques et le Volto Santo*, in *Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux. Immagini, culti, liturgie. Le connotazioni politiche del messaggio religioso* a cura di P. Ventrone, L. Gaffuri, Paris-Roma 2014, pp. 125-144.

SCHULZE 1999
A. Schulze, *Der sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen, eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, in *Polychrome Skulptur in Europa: Technologie, Konservierung Restaurierung*, a cura di U. Schiessl, R. Kühnen Dresden 1999, pp. 126-132.

SCIARRA 1974
B. Sciarra, *Guida per Brindisi e Provincia*, Vicenza 1974.

SCIUTO 2002
I. Sciuto, *Le passioni nel pensiero medievale*, in C. BAZZANELLA, P. KOBAU, *Passioni, emozioni, affetti*, Milano-Ner York-San Francisco 2002, pp. 19-36.

SCOPECE 1999
P. Scopece, *Dalle origini…Comuni e Chiese Parrocchiali dell'Arcidiocesi Foggia-Bovino*, Foggia 1999.

SCUDERI 1978
V. Scuderi, *Arte medievale nel Trapanese*, Trapani 1978.

SCUDERI 1997
V. Scuderi, *Scultura medievale nel trapanese*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 31-52.

Scultura dipinta 1987
Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena (1250-1450). Catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 19879, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987.

Scultura e arredo 1997
Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Linealigna, a cura di G.M. Fachechi, B. Montevecchi, Pergola 1997.

Scultura e arredo 1999
Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Atti del I convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 1999.

Scultura e arredo 2002
Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti 2, a cura di G.M. Fachechi, Pergola 2002.

Scultura gotica senese 2011
Scultura gotica senese (1260-1350), a cura di R. Bartalini, Torino 2011.

Scultura lignea 2008
Scultura lignea dal Duecento alla fine del Quattrocento. Nuovi contributi. Catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, Scuderia Grande, 4-12 ottobre 2008), a cura di V. Natale, Torino 2008.

Scultura lignea 2012
Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi dal Medioevo al XIX secolo. Atti del convegno (Serra San Quirico, Pergola, 13-15 dicembre 2007), a cura di G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela. Volume speciale di "Bollettino d'Arte", Roma 2012.

Scultura lignea. Lucca 1995
Scultura lignea. Lucca 1200-1425. Catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi-Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 settembre 1995-30 settembre 1996), a cura di C. Baracchini, Firenze 1995.

Scultura lignea dipinta 1996
Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche, a cura di C. Baracchini, G. Parmini, Firenze 1996.

Scultura lignea dipinta 2005
Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale. Problemi e metodi di restauro, a cura di G. Perusini, San Casciano 2005.

Scultura lignea in Basilicata 2004

Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo. Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio-31 ottobre 2004), a cura di P. Venturoli, Torino 2004.

Scultura lignea pisana 2001
Scultura lignea pisana. Percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento, a cura di M. Burresi, Milano 2001.

Sculture e intagli 2015
Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos-Stigliani, 28-30 maggio 2015), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2015.

Sculture in legno 2009
Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra (Altomonte, Museo Civico, 30 luglio 2008-31 gennaio 2009), a cura di P. Leone de Castris, Roma 2009.

Sculture in legno 2014
Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna. Atti del convegno (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa-Soprintendenza Archivistica per la Campania, 4-5 novembre 2011), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014.

Sculture lignee 1950
Sculture lignee nella Campania. Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950.

Sculture lignee 2002
Sculture lignee intorno all'arco alpino: XIII-XVI secolo. Catalogo della mostra (Ouxl 2002), a cura di V. Natale, Ouxl 2002.

Sculture lignee da Tino 2010
Sculture lignee da Tino di Camaino a Iacopo della Quercia (e alcuni restauri inediti). Catalogo della mostra (Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 3 luglio-1 novembre 2010), a cura di P. Refice, Arezzo 2010.

Sculture lignee e dipinti 2008
Sculture lignee e dipinti su tavola in Puglia. Cinque casi di studio dalla diagnostica al restauro, a cura di A. Pellerano *et alii*, Foggia 2008.

Seidel 1971
M. Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano. Con annotazioni tecniche di L. Bonetti*, Firenze 1971.

Seidel 1975
M. Seidel, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino*, in "Städel-Jahrbuch", 5 (1975), pp. 37-84. Das Prateser

Seidel 1977
M. Seidel, *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, in "Gesta", 16/1 (1977), pp. 3-12.

Seidel 1987
M. Seidel, *Giovanni Pisano*, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 22-23.

Seidel 1989
M. Seidel, *Das 'gemeisselte Bild' im Trecento. Ein neu entdeckets Meisterwerk von Tino di Camaino*, in "Pantheon", 47 (1989), pp. 4-13.

Seidel 2000
M. Seidel, "Sculpens in ligno splendida": *sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre passioni* 2000, pp. 79-94.

Seidel 2003
M. Seidel, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. Architettura e scultura*, vol. II, Venezia 2003.

Seidel 2012
M. Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012.

Seidel, Baroni 1995
M. Seidel, S. Baroni, *23. Lucca, SS. Crocifisso dei Bianchi*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 53-55.

Selvaggi 1971
G. Selvaggi, *Cattedrale di Acquaviva delle Fonti*, Bari 1971.

Selvaggi 1975
G. Selvaggi, *Monumenti d'interesse storico ed artistico di Acquaviva delle Fonti*, Cassano delle Murge 1975.

Sensi 1974
M. Sensi, *Fraternite disciplinate e sacre rappresentazioni a Foligno nel secolo XV*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXI/2 (1974), pp. 139-217.

Sensi 2014
M. Sensi, *Crocifissi e ritratti del Cristo*, in *Croci dipinte nelle Marche* 2014, pp. 25-52.

Serena di Lapigio 1916
N. Serena di Lapigio, *Le isole Tremiti*, Lucera 1916.

Serricchio 1986
C. Serricchio, *La Cattedrale di S. Maria Maggiore di Siponto e la sua icona*, in "Archivio Storico Pugliese", XXXIV (1986), pp. 70-100.

Serricchio 2000
C. Serricchio, *L'Abbazia di San Leonardo di Siponto e Federico II*, in *Siponto e Manfredonia nella Daunia.* Atti del V Convegno di studi, (Manfredonia, 9-10 aprile 1999), Manfredonia 2000, pp. 76-99.

Siciliani 2014a
M.A. Siciliani, *Troia. II.1.* Exultet *1*, in Exultet *di Puglia* 2014, pp. 153-155.

SICILIANI 2014b
M.A. Siciliani, *Troia. II.3.* Exultet *3*, in Exultet *di Puglia* 2014, pp. 156-158.

SIDDI 2018
F. Siddi, *Scultore abruzzese. 13. Madonna col Bambino*, in *Milleduecento* 2018, pp. 130-133.

SILVI 2014
L. Silvi, *Tra tradizione bizantina e germanica. Il crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII -XIII), Museo Nazionale di Palazzo de Nordis (Cividale del Friuli)*, in "Vespertilia", XI (2014), pp. 4-11.

SIMI VARANELLI 1992a
E. Simi Varanelli, *Cristologia tomista e rinnovo dell'iconografia del «*patiens*» nel tardo Duecento*, in *Arte e spiritualità* 1992, pp. 93-104.

SIMI VARANELLI 1992b
E. Simi Varanelli, *Spiritualità mendicante e iconografia mariana. Il contributo dell'Ordine agostiniano alla genesi e alla metamorfosi iconologiche della Madonna dell'Umiltà*, in *Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano* 1992, pp. 77-91.

SIMINI 1998
D. Simini, *Il Volto Santo a Madrid*, in "Rivista di archeologia, storia, costume", XXVI/2-4 (1998), pp. 299-306.

SIMINI 2001
D. Simini, *La copia madrilena secentesca del 'Volto Santo' di Lucca*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche*. Atti del XIX convegno (Roma, 16-18 settembre 1999), a cura dell' Associazione Ispanisti Italiani, Roma 2001, pp. 63-75.

SIMON 1993
A. Simon, *Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, in "Mélanges de l'École Française de Rome", 105 (1993), pp. 443-479.

SKUBISZEWSKI 1994
P. Skubiszewski, *s.v. Cristo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. V, Roma 1994, pp. 493-521.

SKUBISZEWSKI 1995
P. Skubiszewski, *s.v. Figurazioni devozionali*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma 1994, pp. 177-195.

SOBCZYK 2013
A. Sobczyk, *Les crucifix comiques dans quelques textes du Moyen Âge français*, in "Quêtes littéraires", 3 (2013), pp. 16-23.

SOCCIO 1982
P. Soccio, *San Giovanni* in Lamis - *San Marco* in Lamis. *Origine e fine di una badia, nascita di una città*, Bari 1982.

SOCCIO 1985
P. Soccio, *Alcuni aspetti della badia di S. Giovanni* in Lamis *nel periodo angioino*, in *Storia e arte nella Daunia* 1985, pp. 97-116.

Società, cultura, economia 1985
Società, cultura, economia nella Puglia medievale. Atti del Convegno di Studi "Il Territorio a Sud-Est di Bari in Età Medievale" (Conversano, 13-15 maggio 1983), a cura di V. L'Abbate, Bari 1985.

SOFFIENTINI 1998
P. Soffientini, *Il crocefisso miracoloso è entrato in "ospedale"*, in "Libertà", 3 marzo 1998, p. 8.

SOMMA 2017
M.C. Somma, *I cantieri monastici*, in *Monachesimi d'Oriente e d'Occidente nell'Alto Medioevo*. Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 31 marzo-6 aprile 2016), Spoleto 2017, pp. 589-626.

SONNINO 2012
E. Sonnino, *Il restauro di alcune statue lignee policrome centromeridionali. Note sulle decorazioni a foglia di stagno e riflessioni sulle procedure di intervento*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 27-38.

SORIANI INNOCENTI 2007
M. Soriani Innocenti, *Iacopone nella predicazione francescana*, in *La vita e l'opera di Iacopone* 2007, pp. 705-724.

SORRONE 2023
M.L. Sorrone, *Una Madonna veronese tra i martiri d'Otranto*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 141 (2023), pp. 21-33.

SPACCUCCI 2016
F. Spaccucci, *Il Monastero di Colonna nell'iconografia benedettina e francescana*, Ruvo di Puglia 2016.

SPACCUCCI, CURCI 1980
F. Spaccucci, G. Curci, *Il monastero di Colonna in Trani nella storia e nella tradizione*, Napoli 1980.

SPAGNOLETTI 2004
A. Spagnoletti, *Venezia e la Puglia*, in *Venezia e la Puglia. Esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano*, a cura di M. Basile Bonsante, C. Gelao, A. Spagnoletti, Monopoli 2004, pp. 3-4.

SPALLETTI 1995
E. Spalletti, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento: un avvio di ricerca*, in *Scultura lignea. Lucca* 1995, pp. 9-30.

SPANNOCCHI 2005
S. Spannocchi, *Giovanni Pisano*, Roma 2005.

SPANNOCCHI 2008
S. Spannocchi, *Giovanni Pisano, seguaci e oppositori. Tino di Camaino, Giovanni di Balduccio, Gano di Fazio, Marco*

Romano, Agostino di Giovanni, Goro di Gregorio, Firenze 2008.

Spazi e luoghi 2017
Spazi e luoghi sacri. Espressioni ed esperienze di vissuto religioso, a cura di L. Carnevale, Bari 2017.

Spazi e percorsi 2014
Spazi e percorsi sacri. I Santuari, le vie, i corpi, a cura di L. Carnevale, C. Cremonesi, Padova 2014.

Speciale 2000
L. Speciale, *Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell'*Exultet, in "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge", 112/1 (2000), pp. 191-224.

Spedicato 2000
M. Spedicato, *La restaurazione romana del potere vescovile a Bovino tra XVI e XVII secolo*, in *3° Ciclo di Conferenze "Conoscere la Città*". Atti e documenti dell'Archivio Capitolare e dell'Archivio Diocesano di Bovino (Bovino, 2, 9 ottobre 1999), a cura di G. Anzivino, L.M. Russo, Foggia 2000, pp. 99-124.

Speranza 2002
L. Speranza, *Maestro umbro. Madonna in trono col Bambino. Sec. XIII (prima metà)*, in *La bellezza del sacro* 2002, pp. 75-77.

Speranza 2007a
L. Speranza, *Metodologie e problematiche nel restauro della scultura lignea*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 11-24.

Speranza 2007b
L. Speranza, *Note introduttive sull'attività del settore Sculture lignee policrome*, in *La scultura lignea policroma* 2007, pp. 7-16.

Speranza 2009
L. Speranza, *Il crocifisso di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera del Duomo di Siena*, in "OPD Restauro", 21 (2009), pp. 245-252.

Speranza 2018
L. Speranza, *I Crocifissi di Donatello e Brunelleschi. La grande sfida*, in "OPD Restauro", 30 (2018), pp. 141-150.

Splendori di Bisanzio 1990
Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Catalogo della mostra (Ravenna 1990), a cura di G. Morello, Milano 1990.

Spicciani 1998
A. Spicciani, *Il miracolo e la conoscenza storica. Per uno studio delle fonti del miracolo di Borgo a Buggiano del 1399*, in *La devozione dei Bianchi* 1998, pp. 59-92.

Spina 2012
A. Spina, *Le basiliche cattedrali di San Panfilo e di San Pelino. Storia della diocesi di Sulmona-Valva. Vita di San Panfilo e di San Pelino. Cronotassi dei vescovi*, Teramo 2012.

Sportelli 1995
F. Sportelli, *La nostra Cattedrale. Basilica, palatina e ammalata*, Acquaviva delle Fonti 1995.

Staccioli, Cassar 2012
G. Staccioli, M. Cassar, *L'ultima città musulmana: Lucera*, Bari 2012.

Staffa 1622
G.L. Staffa, *Ritrovata del corpo di S. Stefano, Papa e Martire nel Monastero di Santa Maria di Colonna fuori le mura della Inclita, e Fidelissima Città di Trani*, Trani 1622.

Staffiere 1976
R. Staffiere, *Anzano di Puglia*, Cerignola 1976.

Statue di legno 2008
Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose. Atti del Seminario di Studi (Perugia, 1-2 aprile 2005), a cura di G.B. Fidanza, N. Macchioni, Roma 2008.

Stiberc 2012
P. Stiberc, *Ricerca anatomica e innovazioni nelle tecniche costruttive della scultura lignea fiorentina del Quattrocento*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 49-62.

Storia a lieto fine 2008
Storia a lieto fine. Un prezioso oggetto d'arte sacra. Canosa ha riavuto il suo Crocifisso, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", sabato 2 agosto 2008, p. 6.

Storia delle Chiese di Puglia 2008
Storia delle Chiese di Puglia, a cura di S. Palese, L.M. de Palma, Bari 2008 (Facoltà Teologica Pugliese, 1).

Storia di Bari 1990
Storia di Bari. Dalla conquista normanna al ducato sforzesco, a cura di F. Tateo, Roma-Bari 1990.

Storia e arte nella Daunia 1985
Storia e arte nella Daunia medievale. Atti della I Settimana sui Beni Storico-Artistici della Chiesa in Italia. Area culturale della Capitanata (Foggia, 26-31 ottobre 1981), a cura di P. Amato, Foggia 1985.

Storia e immagini 1997
Storia e immagini di Siponto e Manfredonia, Foggia 1997.

Studies on the Cantigas 1987
Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de santa Maria of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year, (New York, 19-21 novembre 1981), a cura di I.J. Katz, J.E. Keller *et alii*, Madison 1987.

Stuppiello 1999

M. Stuppiello, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie*, Cerignola 1999.

STUPPIELLO 2016
M. Stuppiello, *L'artistico Crocifisso ligneo policromo del '400 ora nel duomo – terza parte*. Articolo pubblicato sul sito "Archeoclub Cerignola. Ricerca, Tutela e Valorizzazione dei Beni Culturali dagli anni 60", il 12/09/2016, ultima consultazione: 05/01/2025, h. 10:36.

STUPPIELLO 2022
M. Stuppiello, *Il Crocifisso ligneo policromo del sec. XV già della cappella della Santa Croce nella Chiesa Madre": un breve resoconto*, Cerignola 2022.

SUBES 2010
M.P. Subes, *Le Christ de Mijaran et ses liens avec la sculpture romane d'Erill la Vall et de Ripoll*, "Quaderns del MEV", IV (2010), pp. 9-30.

SUITNER 1999
F. Suitner, *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del Medioevo*, Roma 1999.

Sulle tracce di Mantegna 2004
Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto 1450-1540. Catalogo della mostra (Castel Goffredo, 20 marzo-21 giugno 2004), a cura di G. Fusari, M. Rossi, Castel Goffredo 2004.

SUREDA I JUBANY 2013
M. Sureda i Jubany, *Les lieux de la Vierge. Notes de topo-liturgie mariale en Catalogne (XI^e^-XV^e^ siècles)*, in *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perspectives. Suivi de inventaire des Vierges romanes et gothiques des Pyrénnées-Orientales*, a cura di M.P. Subes, J.B. Mathon, Perpignan 2013, pp. 39-69.

TAFURI 1723
B. Tafuri, *Breve libretto della vita di S. Gregorio Armeno detto l'Illuminato, protettore principale della città di Nardò*, Lecce 1723.

TAGARELLI 1984
A.M. Tagarelli, *La Chiesa di S. Pietro Apostolo a Putignano: storia dell'arredo interno*, Putignano 1984.

TALENTI 2009
G. Talenti, *La città di Polignano benché nella sua disgrazia nata vassalla. Una comunità meridionale nei secoli XV-XVIII*, Polignano a Mare 2009.

TAMBLÉ 1999
M.R. Tamblé, *Il Monastero di Santa Chiara di Nardò tra memoria ecclesiastica e identità storica (secc. XIV-XVIII) Pietro Polidori e la rivisitazione del Medioevo Neritino*, in *Il Monastero di S. Chiara in Nardò*, a cura di M. Gaballo, S. Bove Balestra, Galatina 1999, pp. 37-119.

TANGORRA 2013/2014
L. Tangorra, *Scheda bibliografica. Marcello Mignozzi*, Disiecta Membra. *Madonne di pietra nella Puglia angioina*, in "Studi Bitontini", 95-98 (2013/2014), pp. 187-189.

TARALON 1978
J. Taralon, La Majesté d'or de Sainte Foy du tresor de Conques, in "Revue de l'Art", XL-XLI (1978), pp. 9-22.

TARALON, TARALON CARLINI 1978
J. Taralon, D. Taralon Carlini, *La Majesté d'or de Sainte Foy de Conques*, in "Bulletin Monumental", CLV/1 (1997), pp. 7-73.

TARDIO MOTOLESE 2000
G. Tardio Motolese, *La Chiesa in San Marco* in Lamis *dal Medioevo alla metà del XVII secolo*, San Marco *in Lamis* 2000.

Tardogotico e Rinascimento 2002
Tardogotico e Rinascimento in Basilicata, a cura di F. Abbate, Matera 2002.

TASSELLI 1693
L. Tasselli, *Antichità di Leuca città già posta nel capo salentino. De' luoghi, delle terre, e d'altre città del medesimo promontorio, e del venerabile tempio di Santa Maria di Leuca, detto volgarmente* de finibus terrae*, delle preeminenze di cosi riuerito pellegrinaggio, e delle sacre indulgenze, che vi si godono. Opera del m.r.p. Luigi Tasselli di Casarano*, Lecce 1693.

TAUBERT, TAUBERT 1969
G. Taubert, J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXIII (1969), pp. 79-121.

TAVASSI LA GRECA 2020
B. Tavassi La Greca, *La Chiesa Matrice di Polignano e i dettami del Concilio di Trento*, in Viridarium novum. *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di C.D. Fonseca, I. Di Liddo, Napoli 2020, pp. 131-136.

Tecniche dell'Arte 2021
Tecniche dell'Arte, a cura di S. Baroni, M. Mander, Milano 2021.

TELERA 1648
C. Telera, Historie sagre degli huomini illustri per santità della congregatione de celestini, dell'ordine di S. Benedetto, Bologna, 1648

TELERA 1689
C. Telera, Historie sagre degli huomini illustri per santità della congregatione de Celestini, dell'ordine di s. Benedetto. Raccolte, e descritte da d. Celestino Telera da Manfredonia, Napoli 1689.

Tempi e forme 2011
Tempi e forme dell'arte: miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia 2011.

The art of Medieval Spain 1993
The art of Medieval Spain. A.D. 500-1200. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 18 novembre 1993-13 marzo 1994), a cura di J.P. O'Neill, New York 1993.

The Metropolitan 2005
The Metropolitan Museum of Art Bullettin. 800 to 1400, a cura di W.D. Wixom, New York 2005.

The Saint Enshrined 2020
The Saint Enshrined: European Tabernacle-Alterpieces, c. 1150-1400, a cura di F. Gutiérrez Baños, I. Kroesen, E. Andersen, in "Medievalia. Revista d'Estudis Medievals", 23/1 (2020).

Thoby 1959
P. Thoby, *Les Crucifix des origines au Concile de Trente. Étude Iconographique*, Paris 1959.

Tigler 2010
G. Tigler, *Il Maestro del Crocifisso di Camaiore e la scultura lignea dell'antica diocesi di Lucca nella prima metà del XIV secolo*, in Mor, Tigler 2010, pp. 53-100.

Tixier 2023
F. Tixier, *Le Porte-Dieu au Moyen Âge. Formes, mises en scène et usages*, in *L'église microcosme* 2023, pp. 131-144.

Tixier 2024
F. Tixier, *Les croix de procession de la fin du Moyen Âge Perception et (re)définition d'un espace sacré (XIII^e^ -XVI^e^ siècle),* in Matrice et signum 2024, pp. 333-350.

Tocci 1982
M. Tocci, *La chiesa di San Francesco a Lucera: un esempio di architettura minorita in Capitanata*, in *I Francescani in Capitanata*. Atti del Convegno di Studi (San Marco *in Lamis*, Convento di San Matteo, 24-25 ottobre 1980), a cura di T. Nardella, M. Villani, N. De Michele, San Marco *in Lamis* 1982, pp. 175-194.

Tocci 1983
M. Tocci, *76. Scultore dell'Italia centrale del sec. XIII*, in *Restauri in Puglia 1971-1981*. Catalogo della mostra, vol. I, a cura di C. De Venere, M. di Capua, A. Lorusso, Fasano 1983, p. 192.

Toesca 1951
P. Toesca, *Storia dell'arte in Italia. II. Il Trecento*, Torino 1951.

Toesca 1964
I. Toesca, *La Madonna di Santa Maria della Valle a Subiaco*, in "Bollettino d'Arte", 49 (1964) pp. 218-223.

Toesca 1965
P. Toesca, *Storia dell'arte in Italia. I. Il Medioevo*, Torino 1965.

Tola 2018
F. Tola, *Crocifissi a braccia snodabili nella Sardegna d'età moderna: influssi napoletani*, in "L'Offina di Efesto", 2018, pp. 45-62.

Tolaini 2006
F. Tolaini, *Trattati e ricettari sui colori*, in *Arti e tecniche* 2006, pp. 300-311.

Tomaiuoli 1999a
N. Tomaiuoli, *Lucera svevo-angioina*, in *Lucera. Topografia storica, Archeologia, Arte*, a cura di E. Antonacci Sanpaolo, Bari 1999, pp. 103-135.

Tomaiuoli 1999b
N. Tomaiuoli, *La cattedrale: i restauri*, in *Castelli e Cattedrali* 1999, pp. 376-379.

Tomaiuoli 1999c
N. Tomaiuoli, *La chiesa di S. Leonardo di Siponto: i restauri*, in *Castelli e cattedrali* 1999, pp. 391-393.

Tomaiuoli 1999d
N. Tomaiuoli, *Isole Tremiti. Chiesa di S. Maria sull'isola di San Nicola: i restauri*, in *Castelli e cattedrali* 1999, pp. 401-402.

Tomasi 2000
M. Tomasi, *Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in *Sacre Passioni* 2000, pp. 57-76.

Tomei 2005
A. Tomei, *Sculture lignee in Abruzzo. Linee di ricerca e qualche novità*, in *L'arte del legno* 2005, pp. 185-192.

Tomei 2008
A. Tomei, *Il Duecento e il Trecento*, in *Abruzzo. Terra di meraviglie della natura e della civiltà*, a cura di L. Boitani, Siena 2008, pp. 203-228.

Tomei 2010
A. Tomei, *Le Madonne lignee della prima età angioina*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 22-29.

Tomei 2011a
A. Tomei, *Le Madonne lignee della prima età angioina*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 22-29.

Tomei 2011b
A. Tomei, *Per uno stato critico sulla scultura lignea medievale in Abruzzo*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 11-18.

Tomei 2012a
A. Tomei, *Un inedito Crocifisso trecentesco in legno nell'Aquilano*, in *Le plaisir de l'art* 2012, pp. 601-607.

Tomei 2012b
A. Tomei, *Materia e colore nella scultura lignea medievale*, in *Scultura lignea* 2012, pp. 3-14.

Tomei, Curzi 2011
A. Tomei, G. Curzi, *Premessa*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 7-8.

Tommasone 2020
L. Tommasone, *«Arte, cultura e fede». La* via pulchritudinis, in "Sentieri, incontri e dialoghi", IV/10 (2020), p. 12.

Topografia di Puglia 2001
Topografia di Puglia. Atlante dei "monumenti" trigonometrici. Chiese, castelli, torri, fari, architetture rurali, a cura di V. Cazzato, S. Politano, Lavello 2001 (Architettura e Città, 2).

Torriti 1987
P. Torriti, *Jacopo della Quercia 1421/1426. 40a. Angelo annunciante. 40b. Madonna annunciata*, in *Scultura dipinta* 1987, p. 156.

Torsy 1967
J. Torsy, *Die Reliquien im Gabelkruzifix von Honnef-Selhof*, in "Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege", 27 (1967), pp. 61-74.

Tosatti 2000a
S.B. Tosatti, *s.v. Teofilo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 129-131.

Tosatti 2000b
S.B. Tosatti, *s.v. Trattati tecnico-artistici*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 2000, pp. 316-319.

Tosatti 2006
S.B. Tosatti, *Le tecniche della pittura medievale*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 295-320, 425-433.

Tosatti 2007
S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

Toscano, Sapori 2005
B. Toscano, G. Sapori, *La Deposizione lignea: da una mostra a una 'summa'*, in *Il teatro delle statue* 2005, pp. 9-20.

Tra Gotico e Rinascimento 2001
Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte. Catalogo della mostra (Torino, Museo civico d'arte antica, Palazzo Madama, 2 giugno-4 novembre 2001), a cura di E. Pagella, Torino 2001

Tranchina 2020
A. Tranchina, *Verso il Medioevo: Géza de Francovich, da Firenze a Roma (1926-1940)*, in *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, a cura di N. Barbolani Di Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma, 2020, p. 75-94.

Travaglaito 2009
G. Travagliato, *"*Mors et vita duello conflixere mirando*". Note sull'iconografia medievale del Cristo in croce nel territorio trapanese*, in Mysterium Crucis 2009, pp. 27-36.

Travagliato 2020
G. Travagliato, *Trecento gotico doloroso e cortese in Sicilia: le opere in mostra*, in *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*. Catalogo della mostra (Palermo, Complesso monumentale dello Steri, Università degli Studi di Palermo, 25 ottobre 2019-31 gennaio 2020), a cura di M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato

Tre secoli di sculture 1971
Tre secoli di sculture lignee, 1200-1400. Catalogo della mostra (Milano, Centro culturale Pirelli, 25 febbraio-18 marzo 1971), a cura di E. Carli, Milano 1971.

Trevisani 2004
F. Trevisani, *Il restauro della "Deposizione" della cattedrale di Scala*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 467-492.

Trevisani, Bruni 2004
F. Trevisani, B. Bruni, *8. Scala (Salerno), cattedrale di San Lorenzo. La Vergine, San Giovanni Evangelista*, in *La Deposizione lignea* 2004, pp. 141-158.

Tria 1744
G.A. Tria, *Memorie storiche, civili ed ecclesiastiche della città, e diocesi di Larino metropoli degli antichi Frentani*, Roma 1744.

Trincucci 1981
G. Trincucci, *Lucera. Storia e volti nel tempo*, Lucera 1981.

Trincucci 1999
G. Trincucci, *Il nuovo volto della statua di S. Maria Patrona di Lucera*, in "Il Centro", 6 (1999), p. 3.

Trincucci 2016
G. Trincucci, *Il Crocifisso della Cattedrale id Lucera. Cronaca di un restauro*, Lucera 2016.

Tripps 1994
J. Tripps, *Giovanni Pisano e l'influsso francese sulla scultura italiana*, in *Il gotico europeo* 1994, pp. 141-152.

Tripputi Malagrinò 2003
A. Tripputi Malagrinò, *"C'era una volta" la festa della Madonna di Kàlena*, in *Salviamo Kàlena* 2003, pp. 83-86.

Trivellone 2004
A. Trivellone, *Il romanico "Lombardo" e la scultura abruzzese del XII secolo: Santa Maria* in Cellis*, San Clemente a Casauria e San Giovanni* ad Insulam, in *Medioevo: arte lombarda* 2004, pp. 488-499.

Trombetta 1971
A. Trombetta, *Arte medioevale nel Molise*, Campobasso 1971.

Trombetta 1984
A. Trombetta, *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Cava dei Tirreni 1984.

Tropea 1983

C. Tropea, *Crocifisso proveniente da San Massimo a Penne*, in *Tutela dei beni culturali in Abruzzo*. Catalogo della mostra (L'Aquila 1983), a cura di M. Ferri, L'Aquila 1983.

Trotta 2019
M. Trotta, *Leone Garganico e la* Vita minor *di Lorenzo di Siponto*, in *39° Convegno* 2019, pp. 85-98.

Troya 1852
C. Troya, *Codice diplomatico longobardo. Storia d'Italia del Medio-Evo*, vol. IV, pt. I, Napoli 1852.

Ughelli 1721a
F. Ughelli, Italia sacra sive de Episcopis Italiae, et insularum adjacentium, t. VII, Venetiis, MDCCXXI.

Ughelli 1721b
F. Ughelli, Italia sacra sive de Episcopis Italiae, et insularum adjacentium, t. VIII, Venetiis, MDCCXXI.

Ulianich 2000
B. Ulianich, *Per un tentativo di lettura della Mostra*, in *La Croce* 2000, pp. 13-37.

Ulianich 2002
B. Ulianich, *Il Cristo crocifisso rivestito del* colobium *o della tunica (secoli VI-XIII)*, in Ave Crux Gloriosa. *Croci e Crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*. Catalogo della mostra (Montecassino, Abbazia di Montecassino, 2002), a cura di P. Vittorelli, Montecassino 2002, pp. 68-82.

Ulianich 2007a
B. Ulianich, *Il Cristo crocifisso rivestito del* colobium *o della tunica (secoli VI-XIII)*, in *La Croce* 2007b, pp. 169-185.

Ulianich 2007b
B. Ulianich, *Il crocefisso di Fondi il più antico dipinto su tavola esistente in Italia?*, in *La Croce* 2007b, pp. 187-233.

Uličný 2011
P. Uličný, *Christ in Motion: Portable Objects and Scenographic Environments in the Liturgy of Medieval Bohemia*, in "Theatralia", 14/1 (2011), pp. 24-64.

Underhill 1919
E. Underhill, *Jacopone da Todi poet and mystic – 1228-1306. A spiritual Biography*, London 1919.

Universitates *e Baronie* 2008
Universitates *e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*. Atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), vol. I, a cura di P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara 2008.

Urbani 1954
S. Urbani, *Schede di restauro. Scuola campana sec. XIII: Crocifisso*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 19-20 (1954), p. 177.

Utro 2009
U. Utro, *Dalla vergogna al vanto. La croce e la crocifissione del Salvatore nell'arte cristiana antica*, in Mysterium Crucis 2009, pp. 9-16.

Uzielli 1994
L. Uzielli, *La conoscenza delle specie legnose*, in *Progetto cultura. Il legno nell'arte. Umbria*, Roma 1994, pp. XXXIX-L.

Vacca 1954
N. Vacca, *Brindisi ignorata. Saggio di topografia storica*, Trani 1954.

Vaccina-Lamartora 1911
N. Vaccina-Lamartora, *Andria, le sue vie e i suoi monumenti a volo d'uccello*, Andria 1911.

Valente 1980
V.G. Valente, *Manfredonia. Storia della città di Manfredi*, Roma 1980.

Valtenti 2012
D. Valenti, *Le immagini multiple dell'altare. Dagli* antependia *ai polittici: tipologie compositive dall'alto Medioevo all'età gotica*, Padova 2012.

Valentiner 1927
W.R. Valentiner, *Tino di Camaino: a Sienese Sculptor of the fourteenth century*, Paris 1927.

Valentiner 1953
W.R. Valentiner, *Rezension von: Bologna, Ferdinando: Sculture lignee nella Campania - Naples, 1950*, in "The art quarterly", 16 (1953), pp. 170-172.

van der Ploeg 1996
K. van der Ploeg, *Form as function, function as form: some recent trends in the study of Italian art and architecture of the Middle Ages and the Renaissance*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut de Rome", 55 (1996), pp. 1-17.

van der Ploeg 2002
K. van der Ploeg, *How liturgical is a Medieval alterpiece?*, in *Italian Panel Painting* 2002, pp. 102-121.

van der Werf, Laviano, Sabbatini 2012
I. van der Werf, R. Laviano, L. Sabbatini, *Indagini archeometriche sulle Madonne lignee dal volto bruno nei santuari della Puglia e della Basilicata*, in Nigra sum 2012, pp. 49-54.

van Marle 1919
R. van Marle, *Sculture in legno italiane del XIII secolo in Olanda*, in "Rassegna d'Arte", XIX (1919), pp. 203-209.

Vannozzi 2002
S. Vannozzi, *La Madonna della Libera a Morcone. Scoperta di una iconografia inedita*, in "La Cittadella di Morcone nostra", XXI/10 (2002), p. 4.

Vannozzi 2005

S. Vannozzi, *A Morcone la Madonna della Libera di Cercemaggiore. Scoperta di un prototipo iconografico inedito*, in "Millemetri", VII/4 (2005), pp. 32-34.

VANNOZZI 2006
S. Vannozzi, Sancte Marie in Cerche. *La riscoperta dei due più antichi documenti di Cercemaggiore*, in "Millemetri", VIII/1 (2006), pp. 25-28.

VARANINI 2015
G.M. Varanini, *Legittimità implicita dei poteri nell'Italia centro-settentrionale del tardo medioevo. La tradizione cittadina e gli stati regionali*, in *La légitimité implicite*. Actes des conférences organisées à Rome en 2010 et en 2011 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome, vol.II, a cura di J.P. Genet, Paris-Roma 2015, pp. 223-239.

VASARI 1568
G. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, vol. II, Firenze 1568.

VASARI 1896
G. VASARI, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. I. Gentile da Fabriano. E II. Pisanello*, a cura di A. Venturi, Firenze 1896.

VASARI 1986
G. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986.

VATTASO 1900
M. Vattaso, *Le due Bibbie di Bovino, ora Codici vaticani latini 10510-10511, e le loro note storiche*, Roma 1900.

VEDOVA 2011
M. Vedova, *L'immagine di Maria nel* Liber *di Angela da Foligno*, in "Theotokos", XIX (2011), pp. 355-378.

Venezia e la Puglia 2004
Venezia e la Puglia, esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano, Monopoli 2004.

VENTURA 2019
A. Ventura, *Santa Maria in Elice a Rapolla*, in "Mathera", 9 (2019), pp. 20-26.

VENTURA 2020
A. Ventura, *La Capitanata e gli Abruzzi nel Medioevo: decorazioni scultoree e pittoriche dell' abbazia di San Leonardo a Siponto*, in *Letteratura erudita* 2020, pp. 163-184.

VENTURA 2021
A. Ventura, *La chiesa di San Michele in Monte Laureto a Putignano. Un santuario medievale e un miracolo moderno*, in "La Fiaccola. Rivista online", 3 (2021), articolo pubblicato il 03/07/2021.

VENTURA 2022a
A. Ventura, *Crocifissi lignei: un focus su una poco nota produzione scultorea nella Puglia medievale*, in *VIII Ciclo di Studi* 2022, pp. 378-384.

VENTURA 2022b
A. Ventura, *La Puglia e Limoges. Manufatti medievali nei Tesori e nelle collezioni museali della regione*, Matera 2022.

VENTURA 2023
A. Ventura, *Morto e risorto: il Crocifisso nella Puglia medievale. Casi noti e casi trascurati del patrimonio scultoreo ligneo regionale*, in *Il patrimonio culturale pugliese. ricerche, applicazioni e best practices*. Atti del II congresso Beni Culturali in Puglia (Bari, DiSTeGeo, Università degli Studi di Bari, 28-30 settembre 2022), vol. I, a cura di G. Fioretti, C. Campobasso, Triggiano 2023, pp. 42-47.

VENTUROLI 2001
P. Venturoli, *Scultura lignea lombarda in Piemonte*, in *Tra Gotico e Rinascimento* 2001, pp. 100-103.

VENTUROLI 2004
P. Venturoli, *La scultura lignea in Basilicata: storia dei restauri (1971-2004)*, in *Scultura lignea in Basilicata* 2004, pp. 261-278.

VENTUROLI 2005
P. Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005.

VENTUROLI 2007a
P. Venturoli, *Restauri in Basilicata*, in *La scultura lignea. Tecniche* 2007, pp. 43-50.

VENTUROLI 2007b
P. Venturoli, *Rapporti tra la scultura lignea lombarda e la scultura lignea dell'Italia meridionale tra '400 e '500*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea.* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), vol. 1, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, pp. 69-90.

VERONA 1969
S. Verona, *Guida pratica di Gallipoli e i suoi monumenti*, Gallipoli 1969.

Verso Cimabue 2001
Verso Cimabue. Crocifissi e croci dipinte nella diocesi di Arezzo (secoliXII-XIII). Catalogo della Mostra e Itinerario urbano (Arezzo, Cattedrale, Loggia di San Donato, 7 aprile 2001-6 gennaio 2002), a cura di M. Donati, P. Refice, Firenze 2001.

VESCERA 1985
P. Vescera, *Il Crocifisso di S. Leonardo*, Manfredonia 1985.

VESPARI 2019
S.A. Vespari, *Alle origini della Storia dell'arte medievale in Calabria: l'Inventario degli Oggetti d'Arte di Alfonso*

Frangipane tra studio e tutela, in "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A", 1 (2019), pp. 415-431.

VESPARI 2021
S.A. Vespari, *Un inedito* Crocifisso *ligneo del Trecento ad Ascoli Satriano*, in "Ricche Minere", 16 (2021), pp. 151-153.

VETERE 1980
B. Vetere, *S. Maria di Nardò. Un'Abbazia Benedettina in Terra d'Otranto. Profilo storico-critico*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dal XI al XVIII secolo.* Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M.S. Calò Mariani, vol. I, Galatina 1980, pp. 199-254.

VETERE 1986
B. Vetere, *Il Monastero di S. Maria «*de Neritono*»*, in *Città e monastero* 1986, pp. 29-194.

VETERE 2016
B. Vetere, *Dal seggio abbaziale alla cattedra vescovile. Nardò: una chiesa latina nel Salento bizantino / from abbey to bishopric. Nardò: a latin church in byzantine Salento*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 70/1 (2016), pp. 3-33.

VETERE, MICALI 1979
B. Vetere, S. Micali, *Nardò*, Galatina 1979.

VIEILLARD TROIEKOUROFF 1968
M. Vieillard Troiekouroff, *Recens. La diocesi di Brescia par G. Panazza et A. Tagliaferri* ..., in "Cahiers Archéologiques", XVIII (1968), p. 261.

Vierges à l'enfant 2013
Vierges à l'enfant médiévales de catalogne. Mises en perspectives. Suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (XII^e-XV^e s.) des Pyrénées-Orientales. Atti del Colloque transfrontalier et international "Vierges médiévales de Catalogue: mises en perspective" (Perpignan, Université de Perpignan, 1-2 dicembre 2011), a cura di M.P. Subes, J.B. Mathon, Perpignan 2013.

VIGILANTI 1835
T.M. Vigilanti, *Collezione di tutte le memorie interessanti la R. Chiesa Cattedrale della città di Lucera*, Napoli 1835.

VIGILANTI 1839
T. M. Vigilanti, *Breve cenno storico de' varii prodigi straordinari osservati nell'antichissima e miracolosissima statua di legno di Maria SS. patrona di Lucera*, Napoli, 1839.

VIGILANTI 1848
T. M. Vigilanti, *Vita del ven. servo di Dio fr. Francesco Antonio Fasano da Lucera predicatore maestro e provinciale dell'ord. De' mm. conventuali di S. Francesco*, Lucera 1848.

VILLANI 2011
M. Villani, *Il convento francescano di Gesù e Maria e la* pientissima communitas *foggiana*. *Un amore di cinquecento anni 1510-2011*, San Marco in Lamis 2011.

VILLANI 2012
M. Villani, *Storia e tradizione religiosa nel convento di San Matteo*, San Marco *in Lamis* 2012.

VILLANI, SOCCIO 1999
M. Villani, G. Soccio, *Le vie e la memoria dei padri. Santuari e percorsi devoti in Capitanata*, Foggia 1999.

VINACCIA 1913
A. Vinaccia, *Il Museo Civico di Brindisi*, in "Rassegna tecnica pugliese", X (1913), pp. 145-148.

VINACCIA 1981
A. Vinaccia, *I monumenti medievali in Terra di Bari*, vol. II/III-IV-V, Roma 1981.

Virgo beatissima 1990
Virgo beatissima. *Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. Guastalla, Brindisi 1990.

VITALI 1998
P. Vitali, *Iconografia del crocifisso ligneo della chiesa di S. Pietro Apostolo di Borgo a Buggiano*, in *La devozione dei Bianchi* 1998, pp. 153-196.

VITOLO 1986
G. Vitolo, *Il regno angioino*, Roma 1986 (Storia del Mezzogiorno, IV71).

VITOLO 2000
G. Vitolo, *Esperienze religiose nella Napoli dei secoli XII-XIV*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di G. Rossetti e G. Vitolo, vol. I, Napoli 2000, pp. 3-34.

VITOLO 2007
G. Vitolo, *Culto della croce e identità cittadina a Napoli*, in *La Croce* 2007a, pp. 101-125.

VITOLO 2008
P. Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto d'Oderisio*, Città di Castello 2008.

VITTORINI 2010
M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il Bambino: iconografia e devozione*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* 2010, pp. 30-40.

VITTORINI 2011
M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il Bambino: iconografia e devozione*, in *La Sapienza risplende* 2011, pp. 30-40.

VIVIO 1938
E. Vivio, *Il restauro della statua lignea di S. Maria Patrona e del Crocifisso della Cattedrale*, in "Bollettino della Diocesi di Lucera", XIII/5-6 (1938), pp. 90-93.

VLAD BORRELLI 1960

L. Vlad Borrelli, *s.v. Doratura*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, vol. III, Roma 1960, pp. 173-100.

VOCINO 1914
M. Vocino, *Lo sperone d'Italia. Note e disegni*, Roma 1914.

VOLBACH 1969
W.F. Volbach, *La stauroteca di Monopoli*, Roma 1969.

VON ALEMANN-SCHWARTZ 1976
M. von Alemann-Schwartz, Crucifixus dolorosus. *Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn 1976.

VON SCHLOSSER 2021
J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, a cura di F. Cardini, Torino 2021.

WARNING 1989
R. Warning, *Estraneità del dramma religioso*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 111-142.

WEIMANN 1966
R. Weimann, Platea *und* Locus *im Misterienspiel*, in "Anglia", LXXXIV (1966), pp. 330-352.

WEIMANN 1989
R. Weimann, *Drammaturgia del luogo deputato*, in *Il teatro medievale* 1989, pp. 173-194.

WENTZEL 1954
H. Wentzel, *Ein gotisches Kapitell in Troia*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 17/2 (1954), pp. 185-188.

WICKHAM 1977
G. Wickham, *The Medieval Theatre*, London 1977

WILLIAMSON 1995
P. Williamson, *Gothic Sculpture. 1140-1300*, New Haven-London 1995.

WILLIAMSON 1997
P. Williamson, *Symbiosis across Scale: Gothic Ivory and Sculpture in Stone and Wood in the Thirteenth Century*, in *Images in Ivory* 1997, pp. 38-45.

WINKELMANN 1830
J.J. Winkelmann, *Storia dell'Arte presso gli Antichi*, vol. I,

WITTE 1911
F. Witte, *Der große Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter*, in "Zeitschrift für christliche Kunst", 12 (1911), pp. 357-358.

WOELK 1995
M. Woelk, *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza*, Münster 1995.

WUNDRAM 1997
M. Wundram, *s.v. Nicola Pisano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma 1997, pp. 687-695.

YATES 1972
F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972.

YOUNG 1933a
K. Young, *The drama of the medieval church*, vol. I, Oxford 1933.

YOUNG 1933b
K. Young, *The drama of the medieval church*, vol. II, Oxford 1933.

ZACCHETTI 2020
C. Zacchetti, *Iacopone de Todi et la formation de l'image papale des Spirituels*, in *Imago Papae. Le pape en image du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, a cura di C. D'Alberto, Roma 2020, pp. 237-244.

ZACCHINO 2011
V. Zacchino, *Sul progetto di una storia della Chiesa di Nardò del vescovo Antonio Sanfelice, e del suo carteggio col Muratori*, in *Un vescovo, una città Antonio Sanfelice e Nardò (1707-1736).* Atti del Convegno di Studi (Nardò, 9-10 dicembre 2002), a cura di M.R. Tamblé, B. Vetere", Nardò, 2011, pp. 192-221.

ZACCHINO 2016
V. Zacchino, *Penitenza e pellegrinaggio al Crocefisso della Pietà di Galatone in antico regime*, in "Idomeneo", 22 (2016), pp. 125-132.

ZACCHINO 2017
V. Zacchino, *Imposture e mistificazioni di agiografi e curiali ai danni di Antonio Galateo nel corso del Settecento*, in "Idomeneo", 23 (2017), pp. 209-222.

ZANINI 2021
E. Zanini, *Legno e falegnameria tra Medioevo e Rinascimento. Storia, materiali, tecniche e utensili*, Rimini 2021.

ZASTROW 2004
O. Zastrow, *Il Crocifisso altomedievale di Sondalo: la innovativa attribuzione culturale e una scoperta straordinaria*, in "Bollettino Storico Alta Valtellina", 7 (2004), pp. 85-115.

ZECCA 1858
V. Zecca, *Memorie artistiche istoriche della Badia di S. Spirito sul monte Maiella con cenni biografici degl'illustri monaci che vi dimorarono ed un'appendice sulla Badia del Morrone presso Sulmona per l'abruzzese Vincenzo Zecca*, Napoli 1858.

ZIMOTTI 2011
M. Zimotti, *Bovino, Santa Maria di Valleverde, Madonna con il Bambino*, in *Abruzzo: un laboratorio* 2011, pp. 427-432.

ZIRIONI 1979
S. Zirioni, *Acquaviva sacra e antica. Chiese, iscrizioni, mappe, mura, neviere dalle origini al XIX secolo*, Cassano delle Murge 1979.

Zocca 2022
E. Zocca, *Il pianto di Maria: storia di un'assenza, genesi di una presenza. Riflessioni in margine alla nuova edizione di* Morte e Pianto rituale *di Ernesto De Martino*, in "Studi e materiali di storia delle religioni", 88/1 (2022), pp. 323-344.

Zuliani 2006
F. Zuliani, *La percezione del Medioevo*, in *L'arte medievale nel contesto* 2006, pp. 15-22.