



ARCHEOCLUB D'ITALIA
SEDE DI SAN SEVERO

22⁰ CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

San Severo 1 - 2 dicembre 2001

A T T I

*a cura di
Armando Gravina*

SAN SEVERO 2002

Il dittico sulmonese di Lucera: aspetti e problemi

Università di Bari

Nel catalogo delle opere di oreficeria abruzzese conservate in Puglia il dittico di Lucera (fig. 1) è fra gli oggetti che a tutt'oggi mancano di uno studio analitico¹. Analoga sorte è toccata alla croce astile di San Marco in Lamis (Fg), tradizionalmen-

¹ Dal gruppo dei manufatti abruzzesi conservati in Puglia va espunto il calice del Museo Diocesano di Bitonto attribuito dal Rogadeo, sul finire dell'Ottocento, ad una bottega di Teramo, a seguito di una errata interpretazione del bollo impresso sull'orlo del piede (E. ROGADEO, *Di un calice della Cattedrale di Bitonto e della oreficeria abruzzese del XV secolo*, Bitonto 1893. Negli studi successivi è stato costantemente ritenuto un prodotto abruzzese, anche per la sempre più scarsa leggibilità del bollo (P. PICCIRILLI, *La Mostra d'Arte antica Abruzzese in Chieti*, in "Rivista abruzzese di Scienza, Letteratura e Arti", 1906, p. 5; G. VALENTE, *La cattedrale di Bitonto*, Bitonto 1912; *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, a cura di M. D'Elia, Roma 1964, pp. 80-81, fig. 86; D. SPECCHIA, *Il Tesoro. Problematiche storiche, religiose, artistiche*, Galatina 2001, pp. 52-53). Unica eccezione l'ipotesi formulata da G. BELLIFEMMINE (*La pinacoteca "Mons. Aurelio Marena" in Bitonto*, Bari 1986, pp. 39-40) di una produzione tarantina della fine del Quattrocento, per l'identificazione dell'unica lettera ormai leggibile del punzone come una "T". In realtà, l'esame ravvicinato del marchio consente di scorgere solo una "D" finale chiusa in abaco rettangolare, privo di corona. Donato nel febbraio 1460, in occasione della solenne cerimonia tenutasi nella cattedrale bitontina, allorché venne ufficialmente riconosciuta la signoria di Giovanni Antonio Del Balzo sulla città (M. PAONE, *Arte e cultura*

te riferita ad una bottega aquilana del XV secolo², al fermaglio di piviale di Troia, istoriato con smalti traslucidi raffiguranti una scena di Resurrezione³, al calice “magnus de argento deauratus cum ymaltis sex in pede et totidem in pomo”, bollato con marchio sulmonese e ancora conservato nel Tesoro della Basilica di S. Nicola di Bari, per quanto ormai privo delle lastrine smaltate⁴.

Il dittico è stato oggetto di contrapposte ipotesi di datazione, peraltro mai supportate da un attento esame di tutte le sue parti. Nel 1897 il Bertaux lo ritenne una coperta di evangelario, riferibile ad una bottega orafa sulmonese della seconda metà del Trecento⁵. Toesca vi scorse una “interpretazione del gotico senza fraintendimenti”, individuandone la forte componente senese degli smalti⁶. Il Fucinese, cogliendo il forte senso pittorico della composizione, propose una datazione entro la prima metà del XIV secolo⁷. In seguito è apparso negli studi sull'oreficeria

*alla corte di Giovanni Antonio Del Balzo Orsini, in Studi di storia pugliese in onore di G. Chiarelli, a cura di M. Paone, Galatina 1973, II, pp. 59-101, in part. p. 70), il calice di Bitonto va con ogni probabilità assegnato ad una bottega tarantina della metà del XV secolo, come provano i validi confronti instaurabili con l'ostensorio di Grottaglie, bollato con il punzone “TAR”, e con il corpus delle opere riferibili a maestri tarantini, in molti casi commissionate dai Del Balzo Orsini. I maestri della gilda di Taranto, infatti, tra fine Trecento e metà Quattrocento, intrecciarono un rapporto quasi esclusivo con i Del Balzo, loro principali committenti, come attestano i numerosi oggetti conservati nel Tesoro della Basilica di S. Caterina a Galatina, in gran parte riferibili ad argentieri del Principato, influenzati dalla coeva produzione orafa dalmata (sul corpus delle oreficerie tarantine, cfr. S. Di SCIASCIO, *Reliquie e reliquiari dai Luoghi Santi. La Puglia*, Tesi di Dottorato in “Storia dell'arte comparata dei paesi del Mediterraneo dal medioevo all'età moderna”, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bari, a.a. 2000-2001; EAD., *Botteghe orafe tarantine del Quattrocento*, in *La Basilica di S. Caterina d'Alessandria a Galatina*, a cura di M. S. Calò Mariani e B. Vetere, Galatina (in preparazione).*

² *Mostra dell'arte in Puglia* cit., pp. 81-82; E. CATELLO, *I tesori ecclesiastici*, in *Capitanata medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 215-225, in part. p. 223, fig. 12.

³ *Mostra dell'arte in Puglia* cit., p. 81; E. CATELLO, *I tesori ecclesiastici* cit., p. 223.

⁴ Il calice figura nell'inventario della Basilica di S. Nicola risalente al 1361, ove viene anche ricordata la famiglia de Lecto quale committente; nel 1304 il sulmonese Rinaldo de Lecto era stato Giustiziere di Terra di Bari (E. ROGADEO DI TORREQUADRA, *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV*, in “L'Arte”, 1902, V, pp. 320-333, 408-422, in part. p. 322). Sul piede è impresso il bollo “SUL” a caratteri gotici maiuscoli, con due puntini sotto la “U” e la “L” attraversata da un trattino, marchio di garanzia delle oreficerie sulmonesi in uso dalla metà del Trecento fino al 1406.

⁵ E. BERTAUX, *Un dittico sulmonese nel duomo di Lucera*, in “Rassegna abruzzese”, 1897, I, n. 3, pp. 78-89.

⁶ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. II. Il Trecento*, Torino 1964, p. 910.

⁷ D. V. FUCINESE, *Quattro capolavori di oreficeria sulmonese*, in “Napoli Nobilissima”, 1968, VII, nn. 1-2, pp. 65-72, in part. pp. 66-68.

abruzzese fra Tre e Quattrocento principalmente per la presenza del punzone. Il marchio (fig. 2), contrassegnato dalle tre lettere "SUL" con la "L" tagliata da una traversa, era già stato interpretato dal Gmelin come il più antico bollo di Sulmona, in uso nella prima metà del Trecento⁸. La datazione al primo Trecento è stata poi condivisa dal Piccirilli e dal Mattiocco, concordi nel ritenere l'ipotesi attributiva coerente con le caratteristiche formali dell'oggetto⁹. Il Pace, a sua volta, ha postulato una diversa successione nell'ordine dei bolli sulmonesi, assegnando quello apposto sul dittico di Lucera agli anni '30-'40 del Quattrocento, solo in base al riconoscimento dell'alto livello qualitativo dell'opera e senza il conforto di un rigoroso esame stilistico¹⁰. Le fugaci citazioni comparse in seguito nei contributi sull'oreficeria sulmonese hanno costantemente evidenziato la difficoltà di inserire il dittico di Lucera in un arco temporale in cui si giustificassero il tenore formale dei rilievi e la precocità della datazione suggerita dal punzone¹¹.

Il dittico di Lucera ci appare come la sintesi felice delle più recenti novità sperimentate nella produzione orafa dell'Italia centrale nel corso della prima metà del Trecento. Confezionato in una bottega sulmonese, probabilmente negli anni '30-'40 del XIV secolo, combina il raffinato lavoro di sbalzo di un artista locale al sapiente magistero di uno smaltista senese. L'esito alto raggiunto lascia supporre una committenza di prestigio, purtroppo ancora incerta per la mancata identificazione dello stemma gentilizio smaltato sulla valva sinistra.

Dubbia è rimasta a lungo la sua originaria funzione¹². Si tratta di una ancona

⁸ Lo studioso tedesco, che sul finire dell'Ottocento illustrò per primo la serie dei punzoni sulmonesi, poté riscontrarlo, oltre che sul dittico di Lucera, su opere in seguito andate perdute e sulle quali nulla oggi si può inferire in ordine alla qualità stilistica (L. GMELIN, *Die Mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen*, in "Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins", 1890).

⁹ P. PICCIRILLI, *Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati*, Lanciano 1888-1901, pp. 100-145; ID., *Oreficeria medievale in Abruzzo*, in "L'Arte", 1904, VII, pp. 67-73; ID., *Oreficerie alla Mostra d'arte medievale abruzzese*, ivi, 1907, X, pp. 138-143; E. MATTIOCCO, *L'oreficeria medievale abruzzese. La scuola di Sulmona*, in "Abruzzo", 1968, VI, nn. 2-3, pp. 361-403; ID., *Dai tesori delle Cattedrali all'oreficeria popolare*, in A. Gandolfi e E. Mattiocco, *Ori e argenti d'Abruzzo. Dal medioevo al XIX secolo*, Pescara 1996, pp. 8-64, p. 18, fig. 12.

¹⁰ V. PACE, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in "Bollettino d'Arte", 1972, LVII, pp. 78-89, in part. pp. 79-80.

¹¹ Così la S. Romano (*Fatti e personaggi nel Regno di Napoli*, in "Bollettino d'Arte", Supplemento al n. 43, 1988, pp. 97-112, in part. p. 98, nota 7) e la M. Di BERARDO (*Su un problema di oreficeria centro-meridionale del Trecento: la croce processionale degli Orsini*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1991, XXI.1, serie III, pp. 359-445, in part. p. 435).

¹² Il Bertaux lo ritenne una coperta di evangelario (E. BERTAUX, *Un dittico sulmonese* cit.); ma già F. PICCOLO (*Il dittico di Lucera*, in "Luceria", 1910, I, nn. 5-6, pp. 3-6) lo definiva un oggetto destinato alla preghiera privata.

portatile a doppia anta, comunemente detta altaro, di solito impiegata come arredo mobile dell'altare per accrescere la pietà del celebrante durante la messa. In un inventario del duomo di Lucera, redatto alla morte di mons. Freda nel 1816, infatti, si ricorda "un reliquiario fatto a libro d'argento" che si pone sull'altare maggiore in occasione delle festività¹³.

Si compone di due tavolette lignee rivestite di lamine d'argento ed incernierate nel mezzo¹⁴. Il bordo di ciascuna reca stampato un decoro a palmette entro un doppio nastro. Sulla valva destra è rappresentata a sbalzo la scena della Crocifissione, con la Madonna, atteggiata con le mani sul petto, e Giovanni con le dita intrecciate. Il *Christus patiens*, definito da un lungo perizoma, arrestato alle ginocchia e trattenuto sui fianchi, e dal veristico modellato, che indugia sui dettagli anatomici del costato e del ventre sporgente, è inchiodato ad un patibolo dal fondo quadrettato e dalle terminazioni trilobe, innestato su un simbolico Golgota, caricato del teschio di Adamo. Nel vertice è affisso il cartiglio con la scritta "INRI", profilato da una sottile cornice in smalto rosso *champlevé*. Sotto la traversa della croce si inseriscono due angeli dolenti librati in volo. Ai lati dei due testimoni si scorgono i fori di placchette a forma di scudo andate perdute, ancora attestate nell'inventario della Santa Visita di mons. Magnacerio del 1582¹⁵.

La tavola di sinistra (fig. 3) mostra il Cristo benedicente con il libro nella mano, seduto su un elaborato trono cuspidato, con fondo inciso a losanghe, suppedaneo aggettante, perlinatura lungo il cuscino, braccioli traforati campiti da fiori e contrafforti terminali. Negli angoli della lamina si dispongono i simboli zoomorfi degli Evangelisti recanti cartigli.

L'iconografia delle parti a sbalzo è ricalcata sulle croci processionali sulmonesi eseguite tra la fine del Duecento e i primi del Quattrocento, ove ricorre quasi costante la combinazione del Crocifisso con i dolenti e il Golgota al *recto*, ed il Cristo benedicente seduto fra i simboli degli Evangelisti al *verso*. Nel dittico ritornano stilemi già in uso nelle croci "arcaiche", caratterizzate dal rilievo piatto e da evidenti incertezze esecutive. Dagli esemplari più antichi, infatti, discendono la tipologia del Crocifisso con le mani aperte e il lungo perizoma, ed il Tetramorfo con la disposizione di profilo dei simboli (ad eccezione dell'Angelo-Matteo). Più insolita la tipologia del trono che, in genere, si risolve in uno scranno con suppedaneo sporgente e cuscino a salsiccio come, ad esempio, nella croce del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 4), assegnabile alla seconda metà del Trecento e vicina al dittico per la resa tornita delle figure¹⁶. Il Salvatore benedicente seduto su un trono sormontato da

¹³ Archivio Capitolare di Lucera, "Divisione Unica. Carte varie", XXV, n. 8, f. 2.

¹⁴ Il dittico è attualmente custodito presso il Seminario Vescovile di Lucera e proviene dalla cattedrale. Le sue dimensioni sono: h. 37, l. 55, p. 4.

¹⁵ Archivio Capitolare di Lucera, "Verbal di Sante Visite", XVI, n. 4, f. 24.

¹⁶ Sulla croce del Victoria and Albert Museum, cfr. M. CAMPBELL, *Loreficeria italiana nell'Inghilterra medievale. Con una nota sugli smalti italiani del XIV e XV secolo*, in "Bollettino d'arte", Supplemento al n. 43, 1987, pp. 1-16, in part. p. 7, fig. 4.

una edicola gotica cuspidata torna, invece, sulla croce della chiesa di S. Maria del Popolo a Cittaducale (Rieti), dalla datazione ancora problematica¹⁷. Come il dittico, inoltre, la croce laziale esibisce al *recto* la rara iconografia del S. Giovanni con le mani allacciate, in luogo del più ricorrente gesto dolente del capo sorretto dalla mano¹⁸.

Da un punto di vista formale le parti a rilievo del dittico mostrano il tentativo di restituire più aggiornate cadenze gotiche, nei panneggi arrovellati e nelle stoffe che aderiscono ai corpi, attraverso una ricercata resa degli sbalzi, del tutto lontana dalle incertezze delle croci più antiche.

A ben vedere, però, già nella prima metà del Trecento gli orafi sulmonesi erano entrati in contatto con le novità dell'arte toscana e transalpina, filtrate attraverso la Napoli angioina e i francescani della vicina Umbria. Inoltre, nomi di orefici sulmonesi sono attestati presso le corti di Napoli e Avignone, a riprova delle ripetute occasioni di incontro con i centri di grande fermento culturale dell'epoca¹⁹. Le croci di Rosciolo (1334), di Borbona e di Sant'Elpidio, la testa reliquiario di San Nicandro in Venafrò (Is) (1340), il calice con la patena della cattedrale di Sulmona, impreziositi da sfavillanti smalti traslucidi in gran parte importati da Siena, documentano l'alto livello qualitativo raggiunto dagli orafi sulmonesi entro la prima metà del XIV secolo²⁰.

Ampliando l'orizzonte dei confronti, certa scultura lignea prodotta in Abruzzo nel-

¹⁷ L'insolita costruzione del trono nella croce di Cittaducale veniva riferita da L. MORTARI (*La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'arte", 1979, II, serie III, pp. 229-343, in part. p. 268) ad un influsso dell'oreficeria transalpina, particolarmente attenta ai dettagli mediati dal lessico architettonico, da cui l'ignoto maestro abruzzese avrebbe tratto spunto senza, tuttavia, rinunciare alla propria cultura saldamente ancorata ai modi romanici.

¹⁸ *Ibidem*, p. 267. Il gesto del S. Giovanni con le mani intrecciate compare anche sulla croce di Borgorose (*Ibidem*, p. 278), nella croce della chiesa parrocchiale di Fontechiari (Fr), firmata da Petruccio di Buccio di Pelino da Sulmona, e su quella di Montegallo (Ap), tutte risalenti alla seconda metà del Trecento (E. MATTIOCCO, *Dai tesori delle Cattedrali all'oreficeria popolare* cit., p. 15, figg. 18-19, p. 22, figg. 30-31). Nella croce degli Orsini proveniente da Rosciolo, inoltre, è Maria a presentarsi con le dita allacciate (sulla croce di Rosciolo, si veda A. LIPINSKY, *La croce degli Orsini del 1344 e l'arte orafa napoletana*, in "Napoli Nobilissima", 1967, IV, nn. 3-4, pp. 123-134; S. ROMANO, *Fatti e personaggi nel Regno di Napoli* cit., pp. 98-103; M. DI BERARDO, *Su un problema di oreficeria centro-meridionale del Trecento* cit., passim).

¹⁹ E. MATTIOCCO, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese* cit., p. 18.

²⁰ Sulla croce di Rosciolo, v. nota 18. Sulle croci di Borbona e Sant'Elpidio, cfr. A. LIPINSKY, *Croci processionali trecentesche a Borbona e Sant'Elpidio*, in "Napoli Nobilissima", 1969, VIII, n. 1, pp. 26-32; S. ROMANO, *Fatti e personaggi nel Regno di Napoli* cit., pp. 103-107. Sulla testa di San Nicandro, cfr. A. LIPINSKY, *Un centenario che non va dimenticato. Barbato da Sulmona ed il suo Reliquiario di San Nicandro in Venafrò*, in "L'Avvenire", 18 dic. 1940, p. 3. Sul calice di Sulmona, cfr. E. MATTIOCCO, *Dai tesori delle Cattedrali all'oreficeria popolare* cit., figg. 22-23.

la prima metà del Trecento mostra un precoce aggiornamento sugli esiti della plastica gotica transalpina, mediati dall'Umbria o dalla *koiné* culturale franco-angioina. Il gruppo di Madonne di Scurcola Marsicana, di S. Silvestro a L'Aquila (fig. 5) e di Fossa si caratterizza per l'impostazione ancora rigidamente frontale delle figure, di gusto romanico, e per uno slancio verticale dei corpi, segno di tempi nuovi²¹. Similmente nelle effigi del dittico affiora lo sforzo di assimilare la lezione del gotico (si noti, ad esempio, l'eleganza delle vesti ricadenti in pieghe morbide e sinuose nella figura di Maria o il volto definito da tratti delicati nel S. Giovanni) a più antichi schemi iconografici, frontali e spesso massivi. Si profila, pertanto, un *milieu* culturale in cui si avvertono tempestivamente i ribattiti delle novità del gotico messe a punto nei vicini cantieri di Orvieto, Assisi e Napoli, per quanto ancora filtrate dalla memoria della tradizione romanica.

In una calibrata alternanza di zone a sbalzo e zone dipinte, le parti in rilievo del dittico sono combinate a placchette in smalto traslucido: i nimbi dei sacri personaggi sull'anta di destra e tre medaglioni raffiguranti una coppia di profeti ed un angelo, su quella di sinistra. Le aureole di Maria e Giovanni sono rese su fondo blu notte con foglie d'edera giallo oca, verde erba e viola; sul nimbo del Cristo spicchi di smalto rosso opaco con foglie carnose si alternano a fasce su cui si stagliano uccelli dal variegato piumaggio su campo blu. Sulla valva sinistra, i profeti risaltano su un intenso blu di fondo decorato con rosette: eseguiti con particolare maestria, l'uno, chiuso in un mantello viola dai risvolti in giallo oro e con le punte arricciolate, indossa una tunica verde smeraldo ed è intento nella lettura del mosso cartiglio stretto fra le mani (fig. 6); l'altro, lo sguardo rivolto verso la scena centrale, reca manto verde e giallo su veste viola e sciorina la pergamena, indicando la Crocifissione (fig. 7). Sul terzo clipeo, un angelo inginocchiato regge uno scudo sannitico di nero al giglio angioino tagliato da un pastorale, emblema del donatore dall'identità ancora oscura; benché lacunosa, la placchetta mostra ancora intatto il ricercato effetto cromatico nella sfumatura delle ali piumate (fig. 8).

I confronti rinviano alla generazione di smaltisti senesi degli anni '20-'40 del Trecento, in particolare ad alcune delle opere riferite a Duccio di Donato, Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, che si caratterizzano per i modi delicati, la cura per i dettagli fisionomici, il timbro raffinato e gentile. Assenti le deformazioni espressionistiche di matrice nordica della prima generazione di smaltisti alla Guccio di Mannaia e soci, prevalgono le intonazioni serene delle figure, una più attenta impostazione volumetrica, una gamma cromatica intensa e brillante²². La delineazione calligrafica delle chiome contenute e delle folte barbe, la resa acuta dei volti, definiti da tratti brevi e ravvicinati, le espressioni distese, la luminosità dell'incisione, i panneggi

²¹ G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 5-15, in part. p. 10.

²² Per una esaustiva analisi degli smalti traslucidi senesi trecenteschi, si veda E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secc. XIII e XIV*, Firenze 1998 (con bibliografia).

composti da pieghe svrgolate e da solchi profondi tradiscono una mano esperta, senza dubbio educata all'interno di una delle più accreditate botteghe senesi di primo Trecento. Così, ad esempio, i profeti di Lucera si prestano a convincenti accostamenti con le placchette raffiguranti il *Cristo in pietà* ed un *Santo apostolo*, inserite sulla croce detta di Roberto il Guiscardo conservata presso il Museo Diocesano di Salerno ed attribuita alla bottega di Tondino e Andrea; o ancora con il *San Pietro* (fig. 9) smaltato sul piede del calice del British Museum di Londra, firmato dai predetti artisti²³.

Con ogni probabilità il dittico di Lucera fu confezionato per conto di una committenza colta e autorevole, forse da ricercare nell'*entourage* della corte angioina, a cui rimanderebbe il giglio del blasone. È nota, peraltro, l'attenzione rivolta dai sovrani angioini alla città di Lucera: Carlo II si dedicò alla costruzione della cattedrale dopo la dispersione della colonia saracena nel 1300 e la arricchì di doni preziosi²⁴; sua moglie, Maria d'Ungheria, donò alla statua lignea di S. Maria della Vittoria una collana d'oro di cui, peraltro, doveva essersi persa traccia già ai tempi del Montorio, che omise di menzionarla²⁵; ed il figlio Roberto nel 1309 faceva realizzare da Guglielmo de Verdelay, celebre orafo francese attivo alla corte di Napoli, una grande croce in oro ed argento dorato, andata persa²⁶. Tuttavia, attrae l'ipotesi di una commissione nata in seno alla colonia dei celestini di Lucera (ad un abate, infatti, potrebbe alludere il pastorale effigiato sullo stemma), insediati sin dal 1304 presso la chiesa di S. Bartolomeo, fondata quattro anni prima da Giovanni Pipino di Barletta, maestro razionale della curia angioina²⁷. In tal caso, l'incarico ad una bottega abruzzese si

²³ Sui manufatti citati, cfr. *Ibidem*, p. 335, fig. 86, p. 350, fig. 107, p. 261, fig. 136.

²⁴ M. S. CALÒ MARIANI, *Archeologia, storia e storia dell'arte in Capitanata*, Prefazione a A. Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, Bari 1992, pp. I-XCIC, in part. p. LXV.

²⁵ Biblioteca Comunale di Lucera, *Storia della città di Lucera*, ms. del 1764; G. B. GIFUNI, *Origini del ferragosto lucerino*, Lucera 1932, pp. 26-27; Id., *Lucera*, Urbino 1937, p. 24.

²⁶ H. W. SCHULZ, *Denkmaler der Kunst der Mittelalters in Unteritalien*, Dresda 1860, vol. III, doc. CCCXXXIX; G. B. GIFUNI, *Lucera* cit., p. 24; E. CATELLO, *I tesori ecclesiastici* cit., p. 219.

²⁷ Sulla presenza dei celestini in Capitanata, cfr. T. LECCISOTTI, *Documenti di Capitanata fra le carte di S. Spirito del Morrone a Montecassino*, in "Japigia", 1940, XI, fasc. I-II, pp. 27-44; Id., *Monasteri di Capitanata durante il pontificato di Urbano V*, in Atti del III Congresso Storico Pugliese e del Convegno Internazionale di Studi Garganici (Foggia 1953), Bari 1955; V. DI SABATO, *L'ordine celestino in Lucera*, Lucera 1980; F. MERCALDI, *La presenza benedettina in Capitanata*, in "Rassegna di Studi Dauni", 1980-81, 7-8, pp. 119-154; M. BASILE BONSANTE, *La 'signoria' celestina in Capitanata nel Settecento e la committenza di un abate illuminato*, in "Prospettiva", 1983-84, 33-36, pp. 299-306; EAD., *Gli insediamenti celestini in Capitanata tra Sei e Settecento: interventi restaurativi, orientamenti tipologici e scelte iconografiche*, in *Il Gargano tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Corsi, San Marco in Lamis (Fg) 1995, pp. 9-24, in part. pp. 12-13. L'ipotesi di una penetrazione delle oreficerie sulmonesi in Puglia attraverso la mediazione celestina viene già prospettata da E. MATTIOCCO, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese* cit., p. 18.

motiverebbe in relazione all'origine dell'Ordine di S. Spirito del Morrone. La mediazione celestina costituirebbe il più diretto tramite di contatto con l'argenteiere sulmonese autore dei rilievi, evidentemente scelto per la rinomata abilità e per l'attenzione ai nuovi orientamenti del gusto. Dalla collaborazione con un raffinato smaltista depositario delle novità messe a punto all'interno delle più note botteghe senesi²⁸, si originava un'opera singolare, di rara perizia tecnica e formale, destinata a restare isolata nel panorama dei coevi lavori di oreficeria abruzzese.

²⁸ La collaborazione fra artisti diversi con specifiche competenze era una prassi ampiamente diffusa nell'ambito dell'oreficeria ed in particolare nella confezione degli oggetti smaltati. Solo poche botteghe, infatti, erano in grado di realizzare i complessi smalti traslucidi; molto più numerosi, invece, erano i centri di assemblaggio delle singole parti che componevano l'oggetto prezioso (sull'argomento si veda G. PREVITALI, *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, in "Prospettiva", 1995, 79, pp. 2-4).



Fig. 1 Lucera, Seminario, dittico



Fig. 2 Lucera, Seminario, dittico, part. del punzone



Fig. 3 Lucera, Seminario, dittico, part. dell'anta sinistra



Fig. 4 Londra, Victoria and Albert Museum, croce processionale, part. del verso



Fig. 6 L'Aquila, chiesa di S. Silvestro, Madonna con Bambino.



Fig. 5 Lucera, Seminario, dittico, part. della placchetta raff. Profeta



Fig. 8 Lucera, Seminario, dittico, part. della placchetta raff. Profeta.



Fig. 7 Lucera, Seminario, dittico, part. della placchetta raff. Angelo inginocchiato.



Fig. 9 Londra, British Museum, calice (firmato da Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi), part. della placchetta raff. San Pietro.

INDICE

ARMANDO GRAVINA	
<i>Note sul territorio di Serracapriola in età medievale.</i>	» 3
PASQUALE CORSI	
<i>Nuovi elementi per la storia di San Severo tra Medioevo ed Età moderna</i>	» 17
FEDERICA MONTELEONE	
<i>Il Gargano nella leggenda del viaggio di Carlo Magno in Oriente</i>	» 25
GIULIANA MASSIMO	
<i>Le sculture medievali del Museo Civico di Foggia.</i>	» 45
GIUSEPPE DI PERNA	
<i>L'epigrafe medievale dell'ex chiesa di S. Martino e le origini di Apricena</i>	» 73
FRANCESCO PAOLO MAULUCCI	
<i>Santa Maria di Pulsano fra scavi e restauri</i>	» 91
ANNA MARIA CALDAROLA	
<i>Linee di ricerca sul culto di S. Michele al Gargano: prime indagini.</i>	» 97

FRANCESCA ROMANA CAPONE <i>Le disposizioni doganali di Fabrizio di Sangro alla fine del XVI secolo</i>	pag. 105
LORENZO PALUMBO <i>Miseria ed emarginazione sociale in Puglia in età moderna nella documentazione d'archivio</i>	» 113
GIUSEPPE POLI <i>Città e territorio a San Severo nel Settecento</i>	» 121
MARIO SPEDICATO <i>La Chiesa di Capitanata alla fine dell'antico regime</i>	» 141
SAVERIO RUSSO <i>Note sull'agricoltura di Capitanata nel Settecento</i>	» 151
GIULIANA MUNDI <i>La chiesa di San Nicola a San Severo</i>	» 155
SOFIA DI SCIASCIO <i>Il dittico sulmonese di Lucera: aspetti e problemi</i>	» 165
ELISABETTA MARCOVECCHIO <i>L'organo settecentesco di S. Giovanni Battista a Castelluccio Valmaggiore</i>	» 179
ANNA LOPS <i>Organi ritrovati nelle chiese di Lucera e Rocchetta S. Antonio</i>	» 191
ROSANNA BIANCO <i>Sannicandro Garganico fra XV e XVI secolo. Il castello</i>	» 203

VINCENZO SPECCHIO

Il Monte Frumentario S. Lorenzo e la Cassa

di Prestanza Agraria di S. Agata di Puglia pag.217

ANNA MARIA ANTONICELLI

Alcune illuminanti intuizioni di Alfredo Petrucci

(1888-1969) sull'opera grafica di Giuseppe

De Nittis (1846-1884) » 221

Finito di stampare nel mese di giugno 2003
presso il Centrografico Francescano
1ª trav. Via Manfredonia - 71100 Foggia
tel. 0881/777338 • fax 0881/722719