ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

42° CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia

San Severo 9 - 10 novembre 2021

A T T I

Tomo secondo
STORIA

a cura di
Armando Gravina

SAN SEVERO 2022

Il 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria,
Storia della Daunia è stato realizzato con il contributo di:

Amministrazione Comunale di San Severo

– Comitato Scientifico:

GIUSEPPE POLI
Prof. di Storia Moderna – Università degli Studi "A. Moro" di Bari
ALBERTO CAZZELLA
Ordinario di Paletnologia – Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
PASQUALE CORSI
Prof. – Università degli Studi "A. Moro" di Bari
MARIA STELLA CALÒ MARIANI
Prof. emerito – Università degli Studi "A. Moro" di Bari
PASQUALE FAVIA
Prof. di Archeologia Medievale – Università degli Studi di Foggia
ITALO MARIA MUNTONI
Sovrintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province BAT e FG
ARMANDO GRAVINA
Presidente Archeoclub di San Severo

ORGANIZZAZIONE

– Consiglio Direttivo Archeoclub di San Severo:

ARMANDO GRAVINA *Presidente*
MARIA GRAZIA CRISTALLI *Vice Presidente*
GRAZIOSO PICCALUGA *Segretario*

© Archeoclub di San Severo · COD. ISBN: 978-88-96545-94-2
Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 presso Centro Grafico S.r.l. - Foggia

Giuliana Massimo*

Osservazioni sulla scultura angioina di Lucera

*Società di Storia Patria per la Puglia

In occasione di una recente visita al Museo Civico "G. Fiorelli" di Lucera[1], la mia attenzione è stata attirata da due elementi scultorei che, sebbene poco indagati dalla critica, stimolano alcune osservazioni sullo sviluppo della scultura nel periodo di avvicendamento delle dinastie sveva e angioina. Il breve spazio di questo contributo, tuttavia, non consente di affrontare l'argomento in maniera esaustiva: lo si intenda, pertanto, come studio preliminare, in vista di un'analisi più articolata della scultura angioina a Lucera.

Nella prima sala federiciana è collocato un capitello (figg. 1-2) in marmo di medie dimensioni (26x30x40 cm), di forma troncoconica animato da una doppia corona di animali disposti simmetricamente intorno a grandi crochets; l'orlo del calato è segnato da una cornice concava a rincassi ed è sormontato da un abaco rettangolare a "cuscino", decorato da un motivo a palmette spinose. Non è integro, presentando varie mancanze (soprattutto nella corona inferiore) ma, nel complesso, lo stato di conservazione è discreto. Le facce sono differenziate, segno che il capitello fosse in opera in una posizione di piena visibilità; una mostra quattro volatili: i superio-

[1] Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Giancarlo Flaminio, responsabile del Museo Civico di Lucera, per aver agevolato il sopralluogo.

ISBN-978-88-96545-94-2 Atti – 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia. San Severo 2021

ri sono disposti sullo spigolo, in modo da congiungere il becco con quello dell'uccello posto sulla faccia attigua e poggiare le zampe su un crochet angolare, mentre i due inferiori beccano un frutto, che consiste in un grande crochet presente al centro del manufatto. La tipologia del capitello, che abbandona la classica scansione in corone di foglie di acanto, per accogliere un fitto intreccio di forme animali, è rapportabile agli esempi di Alfano da Termoli (ciborio della cattedrale di Bari), Gualtiero da Foggia (ciborio smembrato della cattedrale di Bitonto, ora presso il Museo Diocesano), Anseramo da Trani (ciborio frammentario di uno degli altari minori della cattedrale di Bari, ora presso il Museo Diocesano)[2], a loro volta in relazione alle sculture del portale della cattedrale di Trogir/Traù (Belli D'Elia 1991, Ead. 1992) e Nicola di Bartolomeo da Foggia (pulpito del duomo di Ravello), databili tra secondo e ultimo quarto del XIII secolo.

Il capitello lucerino in esame mostra, tuttavia, una ibridazione di tale modello con il tradizionale tipo a crochet. Il capitello a crochet, com'è noto, è uno dei manifesti della cultura gotica, veicolato nella penisola italiana tramite le maestranze cistercensi e diffuso nel regno svevo proprio grazie all'impiego di tali monaci-costruttori nei cantieri di Federico II, per sua esplicita committenza. Con il passare dei decenni, il semplice uncino si arricchisce con elementi desunti dall'osservazione minuziosa della flora, riflesso delle correnti gotiche transalpine (Jalabert 1965). I crochets in esame, sono costituiti da foglie di quercia avvolte su se stesse a formare una grande sfera; questo motivo di chiara ascendenza gotica, trova dei precedenti nella plastica architettonica di epoca federiciana, sebbene, nel caso in esame, siano esasperate le proporzioni dei crochets che assumono grande rilevanza visiva nella composizione. Un plausibile modello per il manufatto lucerino, a mio giudizio, potrebbe essere il capitello destro del portale laterale della chiesa di San Severino a San Severo: il crochet, piuttosto pronunciato, appare sferico ed è ricoperto di fini foglie di quercia (Massimo 2004, p. 79, Ead. 2012). Nella cripta della cattedrale di Foggia, un capitello di pilastro mostra una decorazione vegetale che discende dal tralcio gerosolimitano ma è aggiornata in chiave gotica per il rilievo fortemente aggettante dal fondo (Massimo 2014, p. 86), che forma dei globuli quasi a tutto tondo. I richiamati cantieri di Foggia e San Severo si legano alla celebre "scuola di Foggia" (Mola 1995, Massimo 2014, pp. 84-87 e 103, nn. 82, 84).

Il passaggio dal crochet al frutto pendulo (pomo o grappolo d'uva, densi di simbolismo nel richiamo al peccato originale e alla salvezza ottenuta tramite il sacrificio di Cristo) si osserva a Matera; alcuni elementi duecenteschi di bauplastik presenti sulle facciate della cattedrale e di San Giovanni Battista, ad es., con i frutti dei

[2] Per Alfano v. Schettini 1953, Belli D'Elia 1896, Aceto 1990, pp. 58-59 e Redaz. 1991. Per Gualtiero: Mavelli 1995, Calò Mariani 1997, pp. 141, 143, Cataldo 2003. Per Anseramo: Pepe M. 1965, Pepe A. 2010. Per Nicola: Calò Mariani 1997, pp. 143-144, Gandolfo 1999, pp. 125-127, Aceto 2013.

tralci vegetali che si trasformano in pomi penduli, quasi a tutto tondo, appaiono preludio dei festoni di epoca moderna, simbolo di abbondanza e salute e figura della bellezza del creato. Nella stessa cattedrale materana[3] si notano capitelli in cui i crochets hanno dimensioni dilatate, acquistando una forte connotazione che li affranca dal ruolo marginale solitamente svolto e, a mio modo di vedere, ricordano quelli del capitello in esame.

Il tema degli uccelli che beccano o si abbeverano, com'è noto, affonda le radici in epoca paleocristiana e ha attraversato diacronicamente tutto il Medioevo, presentando una simbologia sfaccettata a seconda che sia accompagnato da pampini e/o grappolo d'uva (simbolo del sacrificio di Cristo e chiave per la salvezza), o da un *cantharus* (figura del calice eucaristico, nutrimento e rinnovamento spirituale); più in generale l'uccello (colomba o aquila) rappresenta la possibilità di ascendere al superiore, di avvicinarsi a Dio e può simboleggiare l'anima (Impelluso 2004, p. 104). In epoca federiciana, in particolare, il tema è stato rivitalizzato con l'introduzione di particolari realistici nella rappresentazione del piumaggio e degli elementi vegetali (Pietramontecorvino: Massimo 2017, pp. 60-61) e appare anche nella variante dei draghi azzannanti, come nei capitelli dei colonnati di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo (Massimo 2005, p. 78), in una chiave di volta di Castel del Monte (Calò Mariani 1984, p. 124, fig. 148), nei citati manufatti di Alfano, di Gualtiero e di Nicola di Bartolomeo[4]. Il motivo degli uccelli beccanti troverà largo seguito in epoca angioina ma declinato in chiave astratta, sorta di cifra stilistica che assume valore decorativo, allontanandosi dalla ricerca del vero federiciana, come nel caso dei portali della cattedrale (fig. 3) e della chiesa di San Francesco a Lucera (fig. 4) e nella chiesa di San Domenico a Manfredonia (fig. 5), che ha beneficiato della munificenza di Carlo II, (Bruzelius 2005, p. 139). Nella piscina collocata nel coro (attualmente separato dalla chiesa e detto, popolarmente, "cappella della Maddalena", torna il tema del capitello con uccelli declinato in termini di traforo a giorno nel quale le forme emergono quasi fossero ritagliate nello stucco (Mignozzi 2019a, p. 119).

La cattedrale di Lucera, eretta per volere di Carlo II, nel primo decennio del 1300, appare affascinante nel panorama della Capitanata con il suo aspetto innovativo nella pianta, nell'elevato con paramento esterno in laterizio e nella decorazione plastica. Il monumento, a dispetto del suo indubbio interesse per lo sviluppo della storia dell'arte angioina pugliese, attende ancora uno studio monografico[5]. La facciata è scandi-

[3] Per la cattedrale di Matera v. Calò Mariani 1978 e, per l'analisi dei capitelli, cfr. Morsch 1971.

[4] Riproduzioni fotografiche in Calò Mariani 1984, p. 124, fig. 148 e Ead. 1997 pp. 140, 142.

[5] Per ora, prescindendo dalle opere di carattere divulgativo, cfr. Calò Mariani 1984, pp. 170-171, Bruzelius 2005, pp. 122-124, Carannante 2020a e Ead. 2020b.

ISBN-978-88-96545-94-2 Atti – 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia. San Severo 2021

ta da tre portali riccamente decorati[6]: l'impostazione generale è simile, con un breve protiro che inquadra un portale strombato a sesto acuto, con piedritti e archivolti dal profilo torico e capitelli "a fascia", ovvero aventi abachi uniti che si adattano ai rincassi della strombatura. La bauplastik è differenziata nei tre portali; maggiore enfasi è conferita a quello centrale anche per il reimpiego di colonne di verde antico, ma l'impronta di fondo sembra denotare la presenza di almeno due distinti *magistri* (figg. 3, 6). I capitelli "a fascia" appaiono caratterizzati da uno spazio affollato in cui convivono elementi vegetali (una rivisitazione della palmetta abruzzese), animali e teste umane; fra alcune soluzioni vivaci (come le pupille segnate da fori di trapano, con tracce di un riempimento scuro), è doveroso segnalare una esecuzione talvolta incerta, forse dovuta alla scarsa padronanza della tipologia di manufatto. Come accade nel caso delle incongruenze nel ritmo dei capitelli "a fascia", che a volte si interrompe bruscamente, quasi si cercasse di sistemare forzatamente i soggetti in uno spazio non padroneggiato, una forma nuova, inconsueta in Capitanata. L'impressione che se ne ricava è che, accanto a un artefice più felice, non ignaro della naturalezza della plastica federiciana, ci fosse qualcuno che, pur a conoscenza dei modelli abruzzesi, non avesse la competenza per applicarli efficacemente. Un confronto stringente mi sembra ravvisabile con i capitelli realizzati, nei primi anni del Trecento, da Rainaldo e Raimondo di Podio per la cattedrale di Atri (Gandolfo 2014, pp. 33-38, fig. 7) e con quelli di Santa Maria di Paganica a L'Aquila, che dipendono dai suddetti portali atriani (Gandolfo 2014, pp. 43-45) e, quindi, prossimi anche cronologicamente. La circolazione di maestranze tra Capitanata ed Abruzzo è un fenomeno ben noto: iniziata alla fine del XII secolo -anche in concomitanza con il ritorno forzato di *magistri* attivi in Terrasanta costretti a fuggire dopo la conquista musulmana di Gerusalemme, nel 1187-, si protrae in epoca federiciana e angioina. Di derivazione abruzzese appare anche la soluzione dei capitelli "a fascia"; introdotta nei portali dell'abbazia di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola Marsicana, fondata, per volere di Carlo I d'Angiò, nel 1272 (Gandolfo 2014, p. 9).

Tornando al capitello del Museo Civico: la faccia opposta a quella analizzata *supra* presenta, nella corona superiore due leoni "bicorporati", con l'unica testa posta sullo spigolo e le zampe poggianti sui crochets (fig. 2); mentre, nella corona inferiore, tornano gli uccelli beccanti. Le due facce mediane hanno schema uguale, mostrando l'incrocio dei due schemi: un leone e un uccello in alto e uccelli beccanti in basso. Il tema romanico dei leoni monocefali posti sullo spigolo dei capitelli è stato sviluppato a partire dalla Campania normanna (si pensi, per citare uno dei capi-

[6] Manca uno studio dettagliato della plastica architettonica della cattedrale di Lucera (per qualche breve cenno cfr. Calò Mariani 1984, p. 171; Ead.1998, pp. 159-160 e Bruzelius 2005, p. 122); le note presentate in questi Atti, pertanto, costituiscono le osservazioni preliminari ai fini di una più ampia analisi della scultura angioina nella *Civitas Sanctae Mariae* che ho in preparazione, come già accennato.

saldi, all'esempio della cattedrale di Aversa) e si è diffuso nel meridione della penisola italiana, ma non ha incontrato il favore dei *magistri* di epoca federiciana: periodo in cui sembra assente. Esso ricompare in ambito angioino a cavallo tra XIII e XIV sec., come dimostrano i capitelli del portale centrale della cattedrale di Lucera, e del coro della chiesa di Santa Maria del Casale, presso Brindisi (Pace 1999, p. 161 e Curzi 2013, pp. 26-27, fig. 8); bisogna rilevare, tuttavia, che il tema è piuttosto raro, nel XIV sec., e si riscontra una differenza iconografica: i bicorporati del Museo Civico poggiano sulle zampe in orizzontale, mentre quelli della cattedrale e di Santa Maria del Casale sono in verticale, se non proprio rampanti, in una posa che ricorda la disposizione araldica. Una posizione ibrida si riscontra nel capitello destro reimpiegato nel portale della chiesa di San Francesco a Lucera (fig. 13): a dispetto dei leoni di gusto romanico, le foglie con decorazione a giorno e la forma del capitello, con il calato a campana che si raccorda all'abaco troncopiramidale tramite giunti rettangolari denuncia una datazione pienamente duecentesca, forse da spostare all'iniziale Trecento, in accordo con quanto prodotto nel cantiere della cattedrale. Questa sorta di revival romanico si ritrova anche in altri particolari dei capitelli, come il leone dalla grossa testa a mascherone e le fauci spalancate con le zanne in mostra, visibile nel portale laterale destro della cattedrale[7] (fig. 9). I leoni stilofori dell'edicola della Madonna con il Bambino (per la quale si rimanda *infra*, fig. 10) si apparentano alle figurette digrignanti che abitano i capitelli dei portali, presumibilmente opera della stessa bottega, come sembrerebbe confermato anche da un altro particolare tecnico: la pupilla segnata da fori di trapano con tracce di un riempimento in pasta scura[8].

Come notato anche da altri studiosi (Bruzelius 2005, p. 122), queste maestranze sono diverse da quelle, più aggiornate su stilemi propriamente transalpini (che declinano una flora generalizzata, stilizzata), responsabili dei capitelli del coro della stessa cattedrale.

In conclusione, in merito al capitello del museo bisogna segnalare che la didascalia ne riferisce la pertinenza al palazzo federiciano, ma questo dato è in contraddizione con quanto riportato dall'allora Soprintendente Schettini (1953, p. 124, n.

[7] Pace (2001, p. 247) giudica questo atteggiamento un segno di arretratezza; a mio modo di vedere, la scelta potrebbe dipendere dalla precocità di queste sculture nel novero delle committenze angioine in ambito regionale. Si tratterebbe di una bottega locale che non conosce le novità "oltremontane" della bauplastik delle nuove chiese napoletane ma vuole prendere le distanze dal classicismo federiciano, ritornando a un gusto decorativo ridondante, quasi un *horror vacui* altomedievale, come si riscontra nel già richiamato panorama abruzzese. Il singolo leone o la sola protome leonina, del resto, sono presenti in alcuni capitelli di portali abruzzesi già richiamati (cattedrale di Atri e Santa Maria di Paganica, San Marco, San Domenico a L'Aquila: Gandolfo 2014, p. 35, fig. 39, p. 49, figg. 61-62, p. 86, fig. 116).

[8] L'estraneità dei leoni rispetto all'edicola con la Vergine è ipotizzata anche da altri studiosi (cfr. Mignozzi 2013, p. 98).

28)[9], il quale ne dichiara il ritrovamento fortuito in Contrada Santa Lucia. La natura erratica non impedisce di ipotizzarne uno spostamento postumo e la originaria pertinenza al palazzo. Il materiale, del resto, lo connota come espressione di una committenza d'eccellenza per un ambiente altrettanto importante: si consideri la difficile reperibilità del marmo in epoca medievale, spesso di reimpiego da edifici romani. Il *magister*, tuttavia, non dimostra una mano eccelsa, discostandosi dallo standard qualitativo della cerchia della cosiddetta "scuola di Foggia"; sembra, pertanto, trattarsi di uno scalpellino educato in altro contesto che ha assorbito in maniera superficiale l'eco dei modelli federiciani. La serie di considerazioni espresse sembrerebbe comportare, per il manufatto in esame, una datazione nel terzo quarto, se non già alla fine, del XIII secolo; quasi a fungere da trait d'union tra stilemi svevi e angioini[10], nella sua morfologia ibrida.

Nella sala della Madonna lignea (Calò Mariani 1998, pp. 180-181), fra altre statue di provenienza ignota da scalare tra Trecento ed età moderna, si trova una mutila figura femminile (fig. 11) che, sebbene rimasta priva di attributi, per la composizione generale sembrerebbe la personificazione di una virtù, secondo la tipologia della statua-cariatide invalsa nella plastica funeraria angioina. Il manufatto in pietra calcarea (24x18x94 cm), presenta il retro scabro, indice di una originaria progettazione per essere fruito solo frontalmente, può essere agevolmente associato alle statue di virtù cariatidi collocate ai lati del portale della chiesa di San Francesco a Lucera (Calò Mariani 1998, p. 160, figg. 12-13). Esse, sebbene non ignote alla critica (Calò Mariani 1984, p. 171; Ead. 1998, p. 160), attendevano ancora un'analisi puntuale; la tipologia e i particolari iconografici ne denunciano la provenienza da un monumento funerario. La figura di sinistra, mutila delle braccia e degli attributi, poggia su un basamento ottagonale che reca una inedita didascalia frammentaria …PERA[N]TIA, ma di facile decifrazione: *temperantia*. Dietro il capo si nota un capitello a crochet, ricavato nello stesso blocco della figura umana, mentre è estraneo alla composizione originaria il capitello posto al di sopra della testa, evidentemente aggiunto al momento del rimontaggio nel portale, per adeguare la scultura alle dimensioni necessarie. Il monumento funebre di Maria di Valois (+ 1332), opera di Tino di Camaino in Santa Chiara a Napoli, offre un puntuale confronto per la forma del basamento, la foggia della veste e la forma della testa-capitello (Lucherini 2011, pp. 279-282). L'acconciatura con onde morbide che incorniciano il volto, invece, sembra riflettere la moda di qualche decennio posteriore, come si riscontra nella tomba di Giovanna di Durazzo (+1387) in San Lorenzo Maggiore a Napoli (Mormone 1973, pp. 30-31, figg. 6-7).

[9] Francesco Schettini fu Soprintendente alle Antichità e Belle Arti in Puglia dal 1943 al 1967 (Carabellese 2019, p. 75).

[10] Sulla continuità culturale fra cantieri federiciani e angioini cfr. Calò Mariani 1974, p. 182.

Le sette virtù, com'è noto, si dividono in cardinali e teologali: le prime riprendono l'iconografia dal mondo classico (Platone, Cicerone e poi l'intermediazione di sant'Ambrogio), mentre le seconde sono un'invenzione cristiana e la loro raffigurazione si diffonde a partire dall'XI sec. Esse sono, di preferenza, personificate come donne stanti, talvolta alate, riconoscibili per la presenza di iscrizioni e attributi; quelli delle virtù cardinali furono codificati per la prima volta in età carolingia e, nel corso del Medioevo, hanno subito variazioni (Baschet 2000, p. 734). All'inizio del Trecento compare il tema delle virtù cariatidi, con tutta probabilità introdotto da Giovanni Pisano nel sepolcro di Margherita di Brabante, realizzato a Genova nel 1312-1314 (Siedel 2003, p. 477, D'Ovidio 2015, p. 97), per essere poi recepito da altri scultori come il senese Tino di Camaino, suo allievo[11]. Lo schema che ne risulta, con le virtù come sostegno materiale della tomba, riverbera il significato simbolico che già circolava nella letteratura: le virtù sono il fondamento della regalità, il potere reale deve basarsi su alte qualità morali[12]. I sovrani angioini, al loro arrivo a Napoli importano la tipologia della tomba monumentale; disperse le sepolture dei primi sovrani, restano cospicue testimonianze a partire dal secondo quarto del Trecento quando la scena fu conquistata dall'arrivo del suddetto Tino, che impiantò una florida bottega capace di irraggiare l'aulico modello (punto di riferimento imprescindibile è rappresentato dalla tomba di Caterina d'Austria in San Lorenzo, databile al 1323 ca.), originariamente appannaggio della famiglia reale, anche nel resto del regno meridionale[13]. Le chiese, inizialmente prescelte per le sepolture regie furono il duomo, Santa Chiara, San Domenico e San Lorenzo (Rullo 2014); con il passare dei decenni i sepolcri monumentali si moltiplicano poiché anche la nobiltà di sangue si ammanta di analoghe prerogative (desiderio di tramandare memoria di sé e aspirazione alla rettitudine morale) e, di riflesso, scultori napoletani furono chiamati dai più raffinati feudatari di Campania, Puglia e Calabria. Lo schema essenziale del monumento funebre, realizzato in marmo o pietra calcarea, consta del sarcofago, la cui fronte spesso reca le insegne nobiliari del defunto, retto da colon-

[11] Nell'impossibilità di citare la vasta bibliografia relativa al celebre scultore si rimanda al compendio indicato in Aceto 2000, cui si aggiungano almeno Baldelli 2007, partic. 249-347 e Aceto 2011.

[12] Rabano Mauro (*De anima*, 10, 1118 B-D) scriveva, infatti, «*His itaque quatuor virtutibus quasi solidissimis columnis omnis regis dignitatis honos decusque attollitur*»; l'opera, dedicata a Lotario II è una sorta di *speculum principis* incentrato soprattutto sulle virtù cardinali, il cui modello principale è l'omonima opera di Cassiodoro. Cfr. Bejczy 2011, p. 60, n. 228. Temi poi ripresi dalla trattatistica del tardo Medioevo: si cita solo il *De regimine principum* di Egidio Romano (Cancelli 1970).

[13] La bibliografia sull'argomento è cospicua, per motivi redazionali si indicano, pertanto, solo i contributi più recenti dai quali sarà agevole ricavare la bibliografia precedente: Pace 2000, Aceto 2005, Lucherini 2010, Mocciola 2014, partic. p. 434, D'Ovidio 2015, Vitolo 2021, partic. la prima parte riguardante la lastra tombale del *miles* Giovanni Caputo.

nette o virtù cariatidi, talvolta poggianti su leoni. La figura giacente è inquadrata da un baldacchino sormontato da un gruppo scultoreo (spesso la Vergine con il Bambino) più o meno articolato. Le tombe più sontuose possono avere angeli reggicortina che scostano il drappo lasciando vedere un bassorilievo con il corteo funebre. Tale modello fu poi riverberato anche localmente; sebbene manchi un bilancio complessivo della scultura funeraria in Capitanata (Massimo 2017, pp. 50-51), permangono alcuni esempi: i più integri sono a Monte Sant'Angelo, nella chiesa di San Francesco (tomba di Margherita Sanseverino, moglie di Luigi di Durazzo, morta a Monte Sant'Angelo nel dare alla luce Carlo, nel 1354: Calò Mariani 1998, p. 166, Ead. 2011, pp. 53-54) basilica micaelica (le quattrocentesche tombe Poderico/Pulderico e Cantelmo: Calò Mariani 2011, p. 54, Mignozzi 2019b, pp. 205-219). Due lastre erratiche conservate presso la chiesa di San Francesco a Cerignola (Massimo 2017, pp. 49-50) testimoniano, insieme al gisant del Museo Civico di Foggia (Massimo 2015, p. 164, Ead. 2019, pp. 72-73) l'esistenza di sepolture monumentali, talvolta note dalle fonti ma non giunte fino a noi[14]. Come si espliciterà oltre, la cattedrale di Lucera serba vari elementi scultorei provenienti da smembrati sepolcri monumentali.

La Temperanza, nella scultura trecentesca, ha conosciuto molteplici declinazioni iconografiche: a volte impugna una spada inguaiata o tenuta a freno (allusione alla temperanza politica, attesa, giudizio, ponderazione che precede un'azione aggressiva), altre volte versa acqua da una brocca (capacità di spegnere il fuoco delle passioni) o la mescola con il vino. La posizione dei monconi delle braccia della scultura in esame sembrerebbe compatibile con la presenza di una brocca.

La figura collocata a destra del portale (fig. 13) presenta un impianto del tutto analogo alla Temperanza appena esaminata, reca un serpente e poggia su un mutilo basamento ottagonale ma, in questo caso, la didascalia è così abrasa e ricoperta di licheni da risultare indecifrabile (sono riuscita a distinguere solo la lettera …U…). In base all'iconografia delle virtù, è risaputa l'associazione della Prudenza ai serpenti che deriva da un passo del Vangelo di Matteo (Mt. 10,16): «In quel tempo, Gesù disse ai suoi apostoli: "ecco: io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe" […]». All'attributo del serpente può essere associato anche un libro, simbolo di conoscenza e discernimento (es. nella tomba di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina a Napoli: D'Ovidio 2015, p. 100); nella figura in esame non si è conservato il braccio destro, pertanto non è dato conoscere l'esatta iconografia. Dietro la testa è presente un capitello a crochets analogo a quello già menzionato per la statua di sinistra. Il basamento, a differenza dell'altra figura analizzata, è retto da un leone stiloforo: la presenza

[14] Come nel caso di Foggia, l'esistenza di antiche sepolture è attestata dal canonico Calvanese (1694, p. 214) che descrive la chiesa prima dei rifacimenti barocchi e trascrive alcuni epitaffi (Calvanese 1720, p. 113): fra le più rilevanti vi era quella della famiglia di Rinaldo di Durazzo cfr. Massimo 2014, pp. 94-95 ed Ead. 2020, pp. 14-15.

di tali animali è consueta nella scultura funeraria napoletana, come visibile, ad es., nella già citata tomba di Maria di Valois.

Rispetto a queste figure, che presentano fattura tanto simile da poter essere ricondotte alla stessa mano e, presumibilmente allo stesso monumento funebre (si tratta di due delle virtù cardinali, quindi è possibile che formassero un quartetto a sostegno di un sarcofago con Fortezza e Giustizia), la scultura del Museo Civico lucerino (Calò Mariani 1998, p. 160) è ascrivibile alla medesima temperie culturale e cronologica (maturo Trecento) ma a un diverso *magister*, come emerge da alcuni particolari tecnici: gli occhi mostrano la pupilla segnata da un foro di trapano, mentre in San Francesco le orbite sono vuote, per evidenziare solo uno dei particolari più appariscenti.

Anche la cattedrale, come accennato, conserva vari elementi scultorei provenienti da monumenti funerari. Nella lunetta del portale centrale è stata collocata una Madonna marmorea con il Bambino entro un'edicola poggiante su due leoni stilofori, concordemente ritenuta dalla critica un reimpiego da un monumento funebre (Calò Mariani 1998, p. 160; Mignozzi 2013, pp. 92-100, 106-110), mentre a coronamento del protiro, ai lati di un moderno San Michele, si trovano due figure marmoree alate, finora travisate[15] (figg. 14-15). Gli attributi ne indicano chiaramente l'identità: si tratta di ulteriori personificazioni di virtù cariatidi; non è stato finora notato che, dietro il capo delle figure, si nota un frammentario capitello parallelepipedo, simile a quello delle virtù cariatidi della tomba di Raimondo del Balzo (+ 1375) in Santa Chiara a Napoli (Pace 2000, pp. 60-61).

La statua di sinistra è la Giustizia, recando una bilancia nella mano sinistra e levando una spada con la destra; nella tomba di Ludovico Caracciolo in San Lorenzo a Napoli (databile al 1347 ca., fig. 19) si riscontra la medesima variante della virtù alata in panneggiamenti all'antica e una simile disposizione degli attributi. La statua di destra è la Speranza, reggendo un bouquet di fiori (il fiore è simbolo del frutto che si spera di raccogliere; come già *Spes*, in epoca romana, era raffigurata con un bocciolo in mano); una declinazione simile, ancora una volta, si riscontra a Napoli: si pensi alle tombe di Carlo di Calabria (Lucherini 2011, pp. 277-279, fig. 16) e della consorte Maria di Valois (*Ivi*, pp. 279-282) in Santa Chiara, per citare solo due esempi in cui il bouquet ha identica forma sferica. Napoli è sicuramente il centro di irradiazione della cultura che ha portato a Lucera il *magister* autore delle sculture in esame (Abbate 1998, p. 97); dal punto di vista stilistico si notano forti tangenze con la lezione di Tino di Camaino, per l'impostazione classica delle figure, i tratti del volto dall'ovale pieno, gli occhi allungati a mandorla.

L'origine della variante iconografica, che presenta le virtù alate, sembrerebbe dipendere dall'ibridazione del soggetto della virtù morale con la gerarchia angelica delle virtù (o potenze, dal greco *dynamis*); a partire dalla filosofia neoplatonica

[15] Sono indicate come "figure angeliche" da Calò Mariani (1998, p. 160) e Monaco (2005, p. 18); finora non ne era stata proposta una puntuale analisi iconografica.

si tese a interpretare tali schiere angeliche come filtro tra Dio e il creato e nella letteratura patristica si fece strada l'idea di associare alle varie gerarchie un comportamento umano; così Gregorio Magno (*Homiliae in Evangelia*, XXXIV, 11 in *Patrologia Latina*, vol. LXXVI, coll. 1252-1253): esempio più celebre di tale visione è la struttura del Paradiso di Dante. Ma queste speculazioni hanno trovato difficile applicazione in campo artistico e solo in epoca pienamente medievale compare l'interesse a esprimere visivamente le differenze tra le varie gerarchie (Bussagli 1995; Battistini 2004).

All'interno del coro della cattedrale si conserva un gisant marmoreo di fine fattura (fig. 17); superate le infondate ipotesi di identificarlo con Carlo II o con Giovanni Pipino da Barletta (D'Elia 1964, pp. 46-47; Calò Mariani 1998, p. 159) il cavaliere è, per il momento, anonimo[16]: la sua paternità è riconducibile all'ambiente di Tino di Camaino per le analogie stringenti con manufatti consimili presenti nelle chiese napoletane, rapportabili al maestro o alla sua bottega. Si pensi, in particolare alla lastra reimpiegata nel quattrocentesco monumento di Giovanni Caputo, già in San Lorenzo Maggiore (ora Museo dell'Opera, fig. 18), che studi recentissimi hanno proposto di considerare opera autografa tinesca, (Vitolo 2021). Il personaggio in esame indossa una tunica che lascia scoperte le ginocchia, una cotta di maglia rinforzata da rotelline guardacubito con surcotto, spallacci e schinieri decorati a racemi. La veste, leggermente sblusata, è fermata da una cintura che reca lo stocco (tipo di spada lunga e stretta) e la misericordia (corto pugnale). I capelli sono acconciati secondo la moda del tempo, a caschetto con due simmetrici riccioli rigirati all'insù ad incorniciare il volto, mancante del naso, e una corta frangia che lascia scoperta la fronte. Così come altri gisants databili tra quarto e quinto decennio del Trecento[17] -che sembrano declinare un modello consolidato- relativi a varie tombe presenti sia in San Lorenzo (fig. 19): Nicola Barrile, Ludovico e Giannotto Caracciolo, sia in San Domenico: Cristoforo d'Aquino e Tommaso e Carlo Vulcano (Mormone 1973, pp. 30-31; Pace 2000, partic. pp. 54, 58; Vitolo 2021), che mostrano abbigliamento, acconciatura, armamento e posizione stessa del corpo e delle braccia del tutto simili (una differenza è nel surcotto non presente in tutti i casi, ma visibile nel gisant di Cristoforo d'Aquino che mostra la medesima tipologia con uno scudo al centro del petto, forse in origine recante le insegne nobiliari dipinte e ormai svanite, fig. 20). La lastra lucerina non è integra, mancano il cuscino (la testa poggia su un parallelepipedo che appare frutto di un rimaneggiamento) e il lenzuolo del catafalco e non è

[16] In attesa di ulteriori elementi che consentano di rivelarne l'identità non si può evitare di notare che debba trattarsi di un esponente della nobiltà regnicola più in vista durante la dominazione angioina, che in altri centri meridionali ha conservato memoria delle proprie casate: celebri gli esempi delle tombe Sanseverino a Teggiano (Aceto 2011, pp. 210-211) o Sangineto ad Altomonte (Negri Arnoldi 1983), riferibili a Tino o alla sua bottega.

[17] L'ipotesi di una datazione alla metà del secolo è condivisa anche da Pace (2001, p. 247).

possibile, perciò, confrontare questi dettagli con il citato esempio di San Lorenzo, che mostra un'eccezionale indagine naturalistica.

La vivacità e l'alto livello qualitativo di queste smembrate sepolture è confermato, infine dai rilievi, provenienti dalla cattedrale (ora presso il Museo Diocesano); la cosiddetta Madonna delle Stelle, san Giovanni Battista e un santo vescovo, analogamente riconducibili alla scena artistica napoletana: essendo già noti alla critica non mi soffermerò su di essi in questa sede (Calò Mariani 1998, pp. 160, 164; Pace 2001, p. 247; Mignozzi 2013, pp. 69-87). Questi e gli altri manufatti analizzati, pur ascrivibili ad un medesimo arco temporale, compreso tra metà e ultimo quarto del Trecento, non sono riconducibili a uno stesso monumento; questo ci trasmette l'immagine di una cattedrale che richiama le più aggiornate tendenze artistiche della nuova capitale angioina non solo nell'icnografia (coro poligonale, contrafforti) e nella tecnica costruttiva (muri d'ambito e facciata in laterizio), ma anche nei complementi plastici interni.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le fotografie, salvo se diversamente specificato nelle didascalie, sono dell'autrice.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni
EAM = Enciclopedia dell'arte medievale

Abbate F. 1998, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, vol. II.
Aceto F. 2000, s.v. *Tino di Camaino* in EAM, Roma, vol. XI, pp. 180-188.
Aceto F. 2005, *"Status" e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale (Parma 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Milano, pp. 597-607.
Aceto F. 2011, *Tino di Camaino a Napoli*, in Bartalini R., a cura di, *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Torino, pp. 182-221.
Aceto F. 2013, s.v. *Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78, Roma, p. 446.
Aceto F. 2017, *La scultura lapidea*, in Aceto F., Vitolo P., a cura di, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia, pp. 63-78.
Baldelli F. 2007, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore-Paris [*Infra sculptores*, vol. I].
Baschet J. 2000, s.v. *Vizi e Virtù* in EAM, Roma, vol. XI, pp. 729-737.
Battistini M. 2004, s.v. *Virtù* in *Dizionari dell'Arte*. *Simboli e Allegorie*, Milano.
Bejczy I. P. 2011, *The cardinal virtues in the Middle Ages a study in moral thought from the fourth to the fourteenth century*, Leiden.

Belli D'Elia P. 1991, *Presenze pugliesi nel cantiere della cattedrale di Traù: problemi e proposte*, Vetera Christianorum, 28, pp. 387-421.
Belli D'Elia P. 1992, *Il maestro dei capitelli, un ignoto scultore meridionale nella cattedrale di Traù* in *Prijateljiev Zbornik (Studi offerti a Kruno Prijateli)*, I, Split, pp. 249-266.
Bruzelius C. 2005, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina*, Roma [I ed. *The stone of Naples: church building in Angevine Italy*, London 2004].
Bussagli M. 1995, s.v. *Gerarchie angeliche* in EAM, Roma, vol. VI, pp. 548-551.
Calò Mariani M. S.1974, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, Atti delle III Giornate Federiciane (Oria 1974), Bari, pp. 155-195.
Calò Mariani M. S 1978, a cura di, *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo [ed. digitale aprile 2017].
Calò Mariani M. S 1984, *L'arte del Duecento in Puglia*, Bari.
Calò Mariani M. S. 1997, *Foggia e l'arte della Capitanata dai Normanni agli Angioini*, in Calò Mariani M. S., a cura di, *Foggia Medievale*, Foggia, pp. 73-155.
Calò Mariani M. S. 1998, *La scultura lapidea*, in Calò Mariani M. S., a cura di, *Capitanata medievale*, Foggia, pp. 159-173.
Calò Mariani M. S 2011, *L'esperienza gotica e il Gargano. La scultura,* in Gravina A., a cura di, Atti del 31° Convegno Nazionale di Studi sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo 2010), San Severo, pp. 43-68.
Calvanese G. 1694, *Relazione sullo stato della Chiesa Collegiata per la "Santa Visita" di Mons. Cavalieri,* in Calò Mariani M. S., a cura di, *Foggia medievale* [ed. a c. di A. Ventura, doc. n. 5, pp. 205-223], Foggia 1997.
Calvanese G. 1720, *Memorie per la città di Foggia* [ed. a c. di B. Biagi, Foggia 1931].
Cancelli F. 1970, s.v. *Egidio Romano*, Enciclopedia Dantesca.
Carabellese I. 2019, *Francesco Schettini Soprintendente: la tutela dei monumenti pugliesi tra verità e unità,* in Fioretti G., a cura di, Marmora Apuliae. Ricerca, tutela e valorizzazione delle opere in marmi policromi in Puglia, Atti della Giornata di studi (Bari 2018), Bari, pp. 75-82.
Carannante A. 2020a, *La cathédrale Notre-Dame de l'Assomption à Lucera un chantier de rencontre des artisans locaux et des artisans transalpins* in *Le chantier cathédral en Europe diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, Colloque (Paris 2019), sous la direction de I. Chave, É. Faisant, D. Sandron, Paris-New York, pp. 178-189.
Carannante A. 2020b, *Il restauro della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Lucera: un caso di reinvenzione nel medioevo* in *Letteratura erudita, fonti e documenti d'archivio*, in Rossi M. C., De Duonni V., Madonna M. A., a cura di, Atti del Convegno (Fossacesia 2019), Cerro al Volturno, pp. 199-212.
Cataldo L. 2003, s.v. *Gualtiero da Foggia*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 60, Roma 2003, pp. 228-229.
Curzi G. 2013, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma.

D'Ovidio S. 2015, Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli, "Hortus Artium medievalium", 21, pp. 92-112
Gandolfo F. 1999, *La scultura normanno-sveva in Campania*, Roma-Bari 1999.
Gandolfo F. 2014, *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese*, Roma.
Impelluso L. 2004, *Dizionari dell'arte. La natura e i suoi simboli*, Milano
Jalabert D. 1965, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris.
Lucherini V. 2011, *Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d'Angiò* in *Medioevo: i committenti*, in Quintavalle A. C., a cura di, Atti del convegno internazionale (Parma, 2010), Milano, pp. 477-504.
Massimo G. 2004, *La chiesa di S. Severino a San Severo: la decorazione scultorea*, in Gravina A., a cura di, Atti del 24° Convegno Nazionale di Studi sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo 2003), S. Severo, pp. 67-90.
Massimo G. 2005, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo*, «Arte medievale», IV, 1, pp. 71-90.
Massimo G. 2012, *I frammenti scultorei rinvenuti nell'area di masseria Pantano* in Favia P., Giuliani R., Annese C., Massimo G., *Lo scavo in località Pantano presso Foggia: un'indagine archeologica sulla* domus *di Federico II e la masseria svevo-angioina*, in Favia P., Houben H., Toomaspoeg K., a cura di, *Federico II e i cavalieri teutonici in Capitanata: recenti ricerche storiche e archeologiche,* Atti del Convegno internazionale (Foggia-Lucera-Pietramontecorvino 2009), Galatina (Acta Theutonica, 7), pp. 263-302: 283-293.
Massimo G. 2014, *La decorazione plastica della chiesa di Santa Maria nel Medioevo* in Tomaiuoli N., a cura di, *La cattedrale di Foggia. Le sue forme nel tempo*, Foggia, pp. 73-120.
Massimo G. 2015, scheda *12. Lastra sepolcrale con guerriero giacente* in Fazia G., Muntoni I. M., a cura di, *Le collezioni del Museo Civico di Foggia*, Foggia, p. 164.
Massimo G. 2017, *Scultura medievale per l'arredo liturgico in Capitanata*, in Gravina A., a cura di, Atti del 37° Convegno Nazionale di Studi sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo 19-20 novembre 2016), San Severo, pp. 47-72.
Massimo G. 2019, *Il lapidario del Museo Civico,* in Muntoni I. M., C. Grenzi C., a cura di, *Foggia sotterranea. Sulle tracce del palazzo imperiale di Federico II*, Foggia, pp. 68-74.
Massimo G. 2020, *Note sul palazzo di Federico II e la cappella palatina di Foggia*, in Gravina A., a cura di, Atti del 40° Convegno Nazionale di Studi sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo 2019), San Severo, pp. 81-106.
Mavelli R. 1995, *scheda15.3.3. Capitello del ciborio di Gualtiero,* in Calò Mariani M. S., Cassano R., a cura di, *Federico II immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari 1995), Venezia, p. 530.
Mignozzi M. 2013, *Disiecta membra. Madonne di pietra nella Puglia angioina*, Bari
Mignozzi M. 2019a, *Medioevo superstite: ciò che rimane della scultura angioina a Manfredonia e a Torre Alemanna* in "Kalkas", 1, pp. 109-159.

Mignozzi M. 2019, *Gigli di Francia, pietre del Gargano. L'apparato scultoreo del santuario micaelico in età angioina*, Mottola.
Mocciola L. 2014, *Il monumento di Agnese e Clemenza d'Angiò Durazzo in S. Chiara: le ragioni di uno "strano ircocervo",* in Aceto F., D'Ovidio S., Scirocco E., a cura di, *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, Napoli, pp. 431-469.
Mola S. 1995, s.v. *Foggia*, in EAM, vol. VI, Roma, pp. 268-271.
Monaco M. 2005, *La cattedrale di Lucera*, Foggia.
Mormone R. 1973, a cura di, *Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, Napoli.
Morsch G. 1971, *Die Kapitelle der Kathedrale von Matera*, Romisches Jahrbuch fur Kunstgeschichte, 13, pp. 7-28.
Negri Arnoldi F. 1983, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, «*Bollettino d'arte*», 6 ser., 68, pp. 1-48.
Pace V. 1999, *Brindisi e la Francia. Evidenza e problemi di due testimonianze della scultura pugliese,* in *Iconographica*, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski, Poitiers, pp. 159-163.
Pace V. 2000, *Morte a Napoli. Sepolture nobiliari del Trecento,* in Schmid W., a cura di, *Regionale Aspekte der Grabmalforschung*, Trier, pp. 41-62.
Pace V. 2001, *Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte* in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus (Frankfurt am Main 1997), Berlin, pp. 241-260.
Pepe M. 1961, s.v. *Anseramo da Trani,* in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 3, Roma.
Pepe A. 2010, *scheda IV.20, Anseramo da Trani, capitello di ciborio,* in Abbate F., a cura di, *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, cat. (Foggia 2010), Roma, pp. 175-176.
Red. 1991, (= a cura della redazione) s.v. *Alfano da Termoli* in EAM, Roma, vol. I, pp. 385-386.
Romano S., Bock N. 2005, a cura di, *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, Atti della giornata di studi (Losanna 2001), Napoli.
Rullo A. 2014, *Patronato laico e chiese mendicanti a Napoli: i casi di S. Chiara e S. Lorenzo Maggiore,* in Aceto F., D'Ovidio S., Scirocco E., a cura di, *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, Battipaglia, pp. 361-384.
Schettini F. 1953, *L'anastilosi del ciborio di Alfano nella cattedrale di Bari*, «*Bollettino d'arte*», 38, IV, n. 2, pp. 115-124.
Seidel M. 2003, *L'artista e l'imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante*, in Seidel M., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, *Architettura e scultura*, Venezia, pp. 463-564.
Vitolo P. 2021, *Reimpiego e rilavorazione di due sculture del Medioevo napoletano tra Tino di Camaino e i fratelli Pacio e Giovanni Bertini*, *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [on line], 133-1, URL: http://journals.openedition.org/mefrm/8730.

Fig. 1 – Lucera, Museo Civico, capitello.

Fig. 2 – Lucera, Museo Civico, capitello, retro.

ISBN-978-88-96545-94-2 Atti – 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia. San Severo 2021

Fig. 3 – Lucera, cattedrale, portale centrale, partic.

Fig. 4 – Lucera, San Francesco, portale laterale, partic.

Fig. 5 – Manfredonia, San Domenico, piscina, capitello.

Fig. 6 – Lucera, cattedrale, portale, partic.

Fig. 7 – Atri, cattedrale, Rainaldo, portale di facciata, partic.

Fig. 8 – Brindisi (pressi), Santa Maria del Casale, interno, capitello (da Curzi *2013).*

Fig. 9 – Lucera, cattedrale portale centrale, partic.

Fig. 10 – Lucera, cattedrale, portale centrale, leoni stilofori.

ISBN-978-88-96545-94-2 Atti – 42° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia. San Severo 2021

Fig. 11 – Lucera, Museo Civico, virtù anonima.

Fig. 12 – Lucera, San Francesco, portale di facciata, Temperanza.

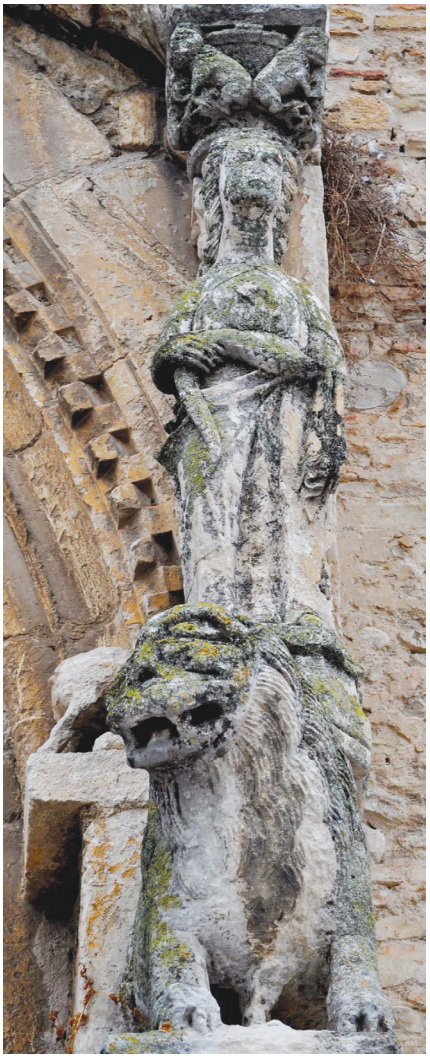

Fig. 13 – Lucera, San Francesco, portale di facciata, Prudenza.

Fig. 14 – Lucera, cattedrale, portale centrale, Giustizia.

Fig. 15 – Lucera, cattedrale, portale centrale, Speranza.

Fig. 16 – Napoli, Santa Chiara, tomba di Carlo di Calabria, partic., Speranza (da Vitolo *2021).*

Fig. 17 – Lucera, cattedrale, interno, gisant.

Fig. 18 – Napoli, Opera di San Lorenzo Maggiore, tomba di Giovanni Caputo, gisant (da Vitolo 2021).

Fig. 19 – Napoli, San Lorenzo Maggiore, tomba della famiglia Caracciolo.

Fig. 20 – Napoli, San Lorenzo Maggiore, tomba di Cristoforo D'Aquino, gisant.

Indice

Giuliana Massimo
Osservazioni sulla scultura angioina di Lucera . . . . . pag. 3

Marco Trotta
La concattedralità garganica nella storiografia sipontina del XVII secolo: la posizione 'eretica' di Marcello Cavaglieri . . . . . » 27

Francesco De Nicolo
Alcune considerazioni sulla scultura pugliese in legno: il Cristo morto di Cerignola e lo scultore Gaetano Frisardi di Andria . . . . . » 45

Christian de Letteriis
Arte e devozione in San Severo: marmorari napoletani al servizio delle confraternite . . . . . » 58

Pasquale Corsi
Un ecologista precursore nell'Età dei Lumi: p. Michelangelo Manicone . . . . . » 81

Giuseppe Poli
Tra ironia e sarcasmo: Galanti e la censuazione dei Cinque Siti Reali . . . . . » 99

Michele Ferri
La Sottintendenza e il Consiglio distrettuale di Manfredonia (1806-1811) . . . . . » 107

Massimiliano Monaco
Da Real Basilica a Duomo monumentale. Francesco Bongioannini, Giacomo Boni e i restauri di fine Ottocento alla cattedrale di Lucera . . . . . » 135

Emanuele d'Angelo
Prime annotazioni sull'archivio storico dell'Arciconfraternita del Carmine di Sansevero . . . . . » 165

Giuseppe Trincucci
Michele Ferrone, sindaco di Lucera (1920-1922) . . . . . » 177

Lidya Colangelo
La chiesa della SS. Trinità in San Severo: storia, culti e devozioni . . . . . » 205

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 presso Centro Grafico S.r.l. - Foggia