



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

31⁰ CONVEGNO NAZIONALE

sulla

Preistoria - Protostoria - Storia
della Daunia

San Severo 13 - 14 novembre 2010

A T T I

a cura di
Armando Gravina

SAN SEVERO 2011

La statuaria lignea barocca in Capitanata. Nuove acquisizioni

*Università degli Studi di Bari

Nel 1989 la pubblicazione del saggio, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII Fumo, Colombo, Marvocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino* di Mimma Pasculli, ha costituito il primo studio di ricognizione sistematica sulla scultura lignea in Puglia in età moderna. Tale volume, sulla scia della ormai storica mostra *Scultura lignea della Campania* del 1950 di Ferdinando Bologna e Raffaele Causa e del volume *Il Presepe Napoletano* (1970) di Gennaro Borrelli, ha offerto un cospicuo contributo allo studio della scultura in legno nei secoli XVII-XVIII, patrimonio d'arte, allora, pressoché ignorato e ha contribuito a mettere in relazione la Puglia con l'area napoletana¹.

Mimma Pasculli, dunque, rivelava già nel 1989 un corpus cospicuo di opere lignee sul territorio pugliese, sottolineando, inoltre, che “la presenza di opere in Capitanata è più testimoniata per Giacomo Colombo che per Nicola Fumo” (PASCULLI FERRARA 1989, p. 57). In particolare i centri urbani di Foggia, Lucera, Troia e San Severo si rivelavano come i più dotati di sculture di Colombo, nonché dei suoi allie-

¹ Gli intensi rapporti artistici tra la Puglia e Napoli sono emersi per la prima volta con lo studio *Arte napoletana in Puglia* (PASCULLI FERRARA 1984). Il volume affronta il fenomeno dell'esportazione degli intagli marmorei da Napoli alla Puglia, attraverso il pagamento delle polizze dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, tuttavia non mancano le novità nel campo della scultura lignea. In particolare vengono pubblicate per la prima volta, come opere di Giacomo Colombo, le statue di *S. Giuseppe* e dell'*Immacolata* presenti nel dossale dei relativi altari della cattedrale di Foggia. Per la statuaria lignea in Basilicata cfr. G. G. BORRELLI 2005 e E. ACANFORA, a cura di, 2009, per la Calabria P. LEONE DE CASTRIS, a cura di, 2009.

vi Paolo Di Zinno di Campobasso, Nicola Antonio Brudaglio di Andria e Sebastiano Marocco o Marvocco di San Severo.

Nell'ottica di tali indagini l'analisi della scultura lignea policroma di età barocca, eseguita da chi scrive e confluita nel volume *La circolazione della scultura lignea barocca: Napoli, la Puglia e la Spagna* (DI LIDDO, 2008), ha consentito di riflettere sul fenomeno ben più ampio che è quello della circolazione delle opere d'arte nel mediterraneo e di tracciare percorsi precisi, luoghi di produzione della scultura, gusti, committenze² e scelte iconografiche specifiche.

La scultura in legno, per le sua qualità materiche, ben si adattava alle mode e alle scelte di una committenza sia aristocratica che popolare. Da ciò deriva l'impegno degli scultori di perfezionarsi sempre più nella "tecnica dell'incarnato" per rendere naturale la carnagione, allo scopo di renderla quasi viva, facendo inoltre largo uso degli oramai noti elementi posticci: occhi di vetro, ciglia e parrucche, mantelli decorati secondo le moda del tempo e infine abiti raffinati di seta e di broccati³ (DI LIDDO 2008, pp. 273-275; PETRAROTA 2011, pp. 89-102).

Teatro della diffusione di questo scenario sono i porti, luoghi di intenso scambio e di approdo delle sculture, in particolare nel Mediterraneo segnaliamo in primis il porto di Napoli, quindi i porti della Puglia, di Genova, di Cagliari e infine della Spagna, Cartagena, Cadice, Alicante e Valencia (DI LIDDO 2008, pp.13-18). Un fenomeno finora per nulla indagato ma essenziale per gli studi sul Mediterraneo.

Testimone dell'intensificazione dei rapporti marittimi tra Napoli, la Spagna e la Puglia è Bernardo De Dominici, che ci tramanda, nelle sue biografie degli artisti napoletani, come casse di marmi, di tele, di argenti e di scultura lignea partivano dal porto di Napoli verso la Spagna e la Puglia. Così scrive De Dominici: "Ragion vuole, che almeno sian registrati su questi fogli i nomi di questi Virtuosi Artefici di Scultura, che sieguono qui sotto, giacché dell'opere loro opere quasi nulla certezza ne resta, per essere elle per lo più andate in Ispana, ed altrove, e quelle che vi sono, sono ignorate da medesimi Possessori, che spesso errando credono di uno l'opera, che è di un altro Maestro; e ciò accade per la già nota incuria de' nostri trapassati Scrit-

² È ormai superata l'idea tradizionale che la statuaria lignea fosse solo ad uso esclusivo delle confraternite (le quali commissionavano tali opere perché più economiche di quelle in marmo e facilmente trasportabili in processione), nuove indagini documentarie hanno messo in risalto il ruolo della classe nobiliare e vicereale nella commissione di queste opere, cfr. DI LIDDO 2008, pp. 28-31.

³ A ben guardare queste sculture, ci si rende conto della maestria di questi artisti, nel saper rendere la muscolatura, e l'attenzione e lo studio anatomico del corpo consentirono di ottenere sculture di straordinaria raffinatezza stilistica: equilibrio ed eleganza nel movimento di un braccio, del collo, di una mano che viene riprodotta non trascurando dettagli come le pieghe o le vene. Il tutto naturalmente consentì di guardare la scultura con un senso più confidenziale, rispetto all'equilibrio e alla fissità di una scultura in marmo. E per questi motivi le sculture in legno ebbero ampia diffusione e vennero continuamente richieste e in particolare, quelle napoletane apprezzate per le caratteristiche appena descritte.

tori; Per la qual cosa farem ricordanza di quelle poche, che a nostra notizia son pervenute” (DE DOMINICI 1742-45, p.398).

Anche nelle province del Regno si registra grande predilezione per la scultura lignea, proveniente dalle botteghe napoletane. Napoli costituisce il centro nevralgico di questa produzione, dove le botteghe sono costantemente in rapporto dialettico con la committenza più eterogenea.

Nell’ottica, quindi, delle relazioni artistiche intraprese tra Napoli e la Puglia, un particolare rilievo assume il caso della Capitanata, dove si registrano una serie cospicua di investimenti sia commerciali che edilizi, pubblici e privati, a seguito dei vari terremoti che coinvolsero la stessa Capitanata nel 1627 e nel 1731 (PASCULLI FERRARA 1996 pp. 473-476).

In questo contesto interessantissimi risultano gli itinerari di viaggio di Giovan Battista Pacichelli, descritti nel *Regno di Napoli in prospettiva* (1703). In particolare nel III itinerario vengono segnalate le rotte marittime dei porti della Puglia e, per la Capitanata, il porto di Manfredonia (fig. 1) (DI LIDDO 2008, p. 19).

Quanto la Capitanata rappresentasse una regione chiave nell’economia dell’intero Regno di Napoli lo si intuisce dalla parole del Musi: «il porto di Napoli costituisce il centro nevralgico per la circolazione commerciali e ancora sottolinea come la conquista del Regno di Napoli abbia offerto alla monarchia spagnola due importanti vantaggi in primo luogo la posizione strategica della città di Napoli nel mediterraneo occidentale e non trascurabile l’acquisizione della florida economia di regioni chiavi come per esempio la Capitanata, importante per il controllo sulla transumanza» (MUSI 1986, p.214).

La stagione artistica del barocco ha coinvolto notevolmente la Capitanata in età moderna (*Foggia Capitale. La festa delle Arti nel Settecento* 1998). In particolare, nel campo della scultura lignea si registra la presenza cospicua di opere dei più importanti scultori attivi a Napoli tra la fine del ‘600 e inizio ‘700. Proprio le opere di Giacomo Colombo, come abbiamo detto, sono le più numerose e proprio in questa sede ne proponiamo l’attribuzione di due nuove sculture, presenti a Foggia: un *San Francesco* nella Chiesa di S. Francesco Saverio e un’*Immacolata Concezione* nella chiesa dell’Addolorata attribuibili al Colombo e alla sua scuola.

Recenti restauri e ricerche d’archivio hanno consentito di individuare in maniera più dettagliata un corpus delle opere di Giacomo Colombo, dal 1682 al 1724, presenti in Capitanata,

A partire dal 1682, anno in cui è stato datato il *Crocifisso* di Sant’Agata di Puglia (DONOFRIO DEL VECCHIO 2000, p. 20) si giunge al 1702 con il *San Giuseppe* di Celenza Valfortore, datato e firmato, al 1713 con il *San Primiano* della chiesa dell’Annunziata di Lesina, documentato (PASCULLI FERRARA 1989, p. 64), al 1713 con il *San Francesco* di Lucera (PASCULLI FERRARA 1983, pp. 63-64).

Lucera si attesta la città con il più numeroso gruppo di statue dello scultore: una *Immacolata* (1718) per la chiesa di San Francesco, un *San Giuseppe col Bambino* datato 1718, per la chiesa di San Domenico, e due documentati manichini, *San Francesco* e l’*Immacolata* (firmata e datata 1724), per l’Arciconfraternita di S. Croce SS. Trinità

e Vergine Addolorata, nell'Oratorio di S. Francesco (DI LIDDO 2008, pp. 186-187).

Ancora firmato e datato, 1716, è un altro manichino della *Vergine del Rosario* appartenente alla Confraternita del SS.Rosario, conservato nella chiesa della Madonna della Libera a San Severo (DE LETTERIIS 2005).

Nella cattedrale della città di Troia, sono presenti un manichino dell'*Addolorata* firmato e datato 1699 e un *san Francesco* del 1713 (PASCULLI FERRARA 1989, p.66).

Nella città di Foggia si conservano del Colombo una *Addolorata* (fig. 2) e un *San Giuseppe* (fig. 3) nella Cattedrale (PASCULLI FERRARA 1983, pp. 64-39-40) e un *San Francesco di Paola* e un *Sant'Antonio* nella chiesa dell'Annunziata (fig. 4). Queste ultime due sculture, attribuite nel 1995 dalla Pasculli al Colombo (PASCULLI FERRARA 1995, p. 14, PASCULLI FERRARA 1996(a), p. 1207), sono state definitivamente assegnate allo scultore grazie al ritrovamento di un documento di archivio (FREDA 1997, p. 32) e pubblicate per la prima volta, anche a seguito del restauro, nella mostra *Foggia Capitale. La Festa delle Arti nel Settecento* (DI MARZO 1998, pp. 182-183).

Tuttavia a rileggere i documenti di Freda è emerso che nell'elenco delle sculture ritenute del Colombo, se ne aggiungono altre due, ignorate dalla critica. Mi sembra opportuno ripubblicare questi documenti alla luce di alcuni chiarimenti di documenti già pubblicati da altri studiosi e nel tentativo di chiarire, per quanto sia possibile, la questione.

Nel 1809 con la soppressione del Convento di S. Antonio di Foggia viene redatto un Inventario dei Beni presenti nella struttura: «l'altare maggiore con un crocifisso di legno; l'altare di S. Francesco con una statua rappresentante il santo ed un quadro piccolo; l'altare del Crocifisso con un crocifisso grande e un quadro piccolo; l'altare di S. Giuseppe con una statua rappresentante il santo con il bambino e un quadro piccolo; l'altare di San Francesco da Paola con una statua rappresentante il santo e un quadro piccolo; il secondo altare di S. Antonio con una statua rappresentante il santo con il bambino e un quadro piccolo; l'altare del beato andrea del Conte con un quadro rappresentante un santo; la cappella di S. Antonio con un quadro rappresentante il santo e un altro rappresentante la vergine. Nella chiesa sono presenti ventitré quadri rappresentanti la vita di Cristo, quattro confessionali di legno, un organo, una statua della Concezione, un quadro piccolo. Nella sacrestia, a parte gli ornamenti sacerdotali, sono individuati tre quadri (uno grande e due piccoli), quattro oggetti d'argento (una sfera, un calice, un incensiere e una pisside), una statua di S. Giuseppe da Copertino» (FREDA 1997, p. 29).

Un anno dopo, nel 1810, si decide di destinare la chiesa e il convento di S. Antonio "per uso della truppa", pertanto si pone la questione del trasferimento degli arredi sacri appena descritti nell'Inventario. I Giornali dell'Intendenza registrano il trasferimento di tutti gli oggetti nella chiesa madre con grande protesta dei cittadini poiché le loro immagini «si sono di notte con poca decenza e sopra le spalle dei soli facchini, a guisa di un sacco, trasportate un magazzino della Basilica (...) essendo dette statue del Colombo» (FREDA 1997, p. 32).

Freda ricostruisce le numerose contese e trasferimenti da una chiesa all'altra degli oggetti, seguiremo di seguito il trasferimento solo delle sculture.

Nel 1810 l'Intendente con l'aiuto del ministro del culto decide una definitiva spartizione: l'*Immacolata* e *S. Giuseppe* alla chiesa di S. Angelo, la statua di *S. Francesco di Paola* e *S. Antonio* alla chiesa matrice, la statua di *S. Giuseppe da Copertino* alla chiesa di S. Tommaso, la statua di *S. Francesco*, infine, alla chiesa di S. Francesco Saverio (FREDA 1997, p. 33).

Nel 1931 con la distruzione della chiesa di S. Angelo (PASCULLI FERRARA 1996 (b), p. 476), le sculture dell'*Immacolata* e di *S. Giuseppe* furono trasferite probabilmente nella chiesa madre (FREDA 1997, p.30).

L'analisi stilistica del *San Francesco di Paola* e del *Sant'Antonio* (fig. 4) rivela tratti stilistici inconfutabilmente del Colombo come già supposto dalla Pasculli e da Freda. Ma a questo punto che fine hanno fatto le altre due statue di *San Giuseppe da Copertino* e *San Francesco*, citate nell'elenco dell'inventario?

Sopralluoghi e indagini bibliografiche e di archivio mi hanno consentito di chiarire la questione e di rintracciarne una sola delle due sculture. La statua di *S. Giuseppe da Copertino* risulta essere dispersa, infatti non è presente nella chiesa di S. Tommaso, come ho potuto verificare, e non risulta schedata nell'Archivio della Fototeca di Bari⁴. Invece la statua di *S. Francesco* (fig. 5) risulta essere presente nell'Archivio della Fototeca di Bari⁵ e ancor oggi nella chiesa di San Francesco Saverio finora sconosciuto alla critica, la pubblichiamo, in questa sede, per la prima volta, confermando la paternità al Colombo.

Il santo è rappresentato in piedi, sorregge con una mano il Crocifisso e indossa il saio, simbolo di povertà e una mantellina decorata dalle due conchiglie compostelane, in ricordo del suo viaggio a Santiago de Compostela. La scultura, caratterizzata per la monumentalità del suo impianto compositivo ed enfatizzata dal movimento del panneggio, simile a quello del S. Antonio (oggi nell'Annunziata, fig. 4), rivela grande attenzione nei particolari naturalistici (vedi la definizione di alcuni dettagli come le vene della mano e del viso) (fig. 6), tuttavia oscurati da una spessa patina pittorica, che un buon restauro eliminerebbe.

Ancora nella città di Foggia è emersa un'altra interessante *Immacolata Concezione* (figg. 7-8), recentemente restaurata, che qui presentiamo con la proposta di inserirla all'interno del percorso figurativo dello scultore campano e dei suoi collaboratori.

La scultura è allocata nella sacrestia della chiesa dell'Addolorata di Foggia e appare evidente che la odierna e infelice collocazione risulta non essere quella originaria. Alcune fonti⁶, che non mi è stato possibile controllare a causa della mancanza di riferimenti bibliografici, segnalano che la scultura proviene dalla chiesa di Santa

⁴ Archivio della Fototeca di Bari, Sezione Foggia.

⁵ Scheda di Catalogo OA Soprintendenza BSAE Puglia, n. Scheda 114603

⁶ La scultura viene pubblicata per la prima volta in un lavoro multimediale a cura di Masullo Fuiano sulle chiese di Foggia in età barocca, vedi MASULLO FUIANO M. T. 2007.

Chiara della stessa città, oggi, notevolmente trasformata, non più adibita a culto⁷.

Sappiamo che nel 1696 una polizza di pagamento attesta il pagamento al Colombo, in data 20 ottobre, della somma di ducati 70 per la statua di legno di *Nostra Signora della Consolazione* (PASCULLI FERRARA 1989, p. 62) proprio per la chiesa di Santa Chiara di Foggia. L'iconografia, completamente differente, tuttavia confermerebbe un rapporto delle clarisse con il Colombo.

Il culto dell'Immacolata ebbe notevole incremento già a partire dalla seconda metà del '400, sotto il pontificato di Sisto IV (1471-1484), ma solo dopo la Controriforma, a seguito della consacrazione per volere di Sisto VI, avvenne che l'8 dicembre 1661 le viene dedicata una festa. Pertanto da questo momento le chiese si popoleranno sempre più di tele e soprattutto sculture dell'iconografia mariana. Il tema mariano vicino alle sensibilità popolare assumerà forme di rappresentazione, in particolare negli abiti e negli elementi posticci, che consentiranno di realizzare opere con caratteristiche molto vicine alla committenza, favorendo in un certo senso l'accostamento di un tema sacro a quello profano.

Il culto mariano, inoltre, segue processi di definizione e stabilizzazione differenti, che nel corso dei secoli si adattano alle due più note rappresentazioni iconografiche della Vergine: la *Tota Pulchra* e la Vergine dell'Apocalisse.

Infatti in ottemperanza dei decreti tridentini la rappresentazione della *Tota Pulchra*, più usuale nei dipinti, si esplica con la rappresentazione dei simboli litanici attorno alla Vergine, legata ad una tarda iconografia cinquecentesca da un'incisione presente al termine del *Sermo Angelicus* delle *Rivelationes* di Brigida, testo ristampato a Roma nella seconda metà del Cinquecento (PANARELLO 2008, p. 21, BASILE BON-SANTE 2009, pp. 159-166, GALASSI, c.s.). Emblemi mariani si racchiudono nella rappresentazione dell'olivo, del cedro e della palma, l'hortus conclusus e la fonte, la torre davitica e il tempio, nonché, sullo sfondo la città di dio il cui profilo segna con naturalezza l'orizzonte, la scala ossia la consueta porta del cielo, il drago, il giglio e lo specchio, simbolo di colei che è senza macchia (STAGNO 2008 p. 311.)

L'iconografia della *Donna dell'Apocalisse*, invece, si traduce in una Immacolata giovane con capelli lunghi e fluenti e con le mammelle in evidenza nella stessa Vergine del ventre pronunciato attraverso l'espedito di una cintura alta del vestito. Libera

⁷ La chiesa la cui fondazione risalirebbe al 1500, ma secondo alcuni documenti al 1337, colpita dal violento terremoto del 1731 fu interamente riedificata "dalle fondamenta con una forma più sfarzosa e spaziosa" come recita l'epigrafe del 1742, ha un ingresso sulla piazza omonima. Fu chiusa al pubblico per gravi lesioni nel 1942 e danneggiata ulteriormente dalle incursioni aeree del 1943. Sconsacrata, fu adibita a sala per rappresentazioni e riunioni ad uso della Parrocchia di S. Tommaso. Oggi è un auditorium. L'annesso monastero, chiuso anch'esso per le leggi eversive, ospitò il comune dopo l'incendio del 1898 del Palazzo Arpi dove esso risiedeva e oggi c'è il Museo, fino al 1935, poi la Scuola Elementare "De Amicis" e ancora oggi la Scuola Elementare "S. Chiara". Degli arredi, oltre la già citata scultura, si conserva solo una Pala d'altare raffigurante *Santa Chiara* attribuita ad un ignoto seguace di Francesco Solimena, oggi conservata nel Museo diocesano, cfr. V. PUGLIESE 1998, pp. 194-195.

dai simboli delle litanie, assume più un carattere legato alla sua funzione militante attraverso il gesto di schiacciare il serpente, in quanto diviene riparatrice del peccato delle origini compiuto da Eva. (PANARIELLO 2008, p. 64).

Lo stesso Pacheco, nel suo Trattato *El Arte de la Pintura* (1649), ricorda che «L'Immacolata doveva essere vestita di sole, con la veste bianca e il mantello azzurro, doveva essere ritratta senza il Bambino Gesù, attenendosi al modello della Donna dell'Apocalisse, doveva avere la luna sotto i piedi, con le punte rivolte verso il basso, perché illuminata dall'alto, sulla testa una corona di dodici stelle, doveva essere rappresentata come una ragazza di dodici-tredici anni, con i capelli sciolti e biondi, gli occhi dolci, le mani incrociate sul petto o giunte in preghiera, intorno a lei cherubini o angeli e ai suoi piedi dovevano schiacciare la testa del dragone o del serpente» (MARINO 2008, p. 97).

Nell'ambito della statuaria in legno il tema mariano è sicuramente quello più trattato. È interessante sottolineare che le Immacolate meridionali del Colombo rientrano nello schema iconografico della Donna dell'Apocalisse.

La nostra scultura (fig. 8) invece, databile alla prima metà del settecento, propone una commistione di elementi legati alle iconografie sinora descritte. Infatti alla solita rappresentazione della Vergine dell'Apocalisse si aggiungono i temi delle litanie mariane (tipiche della rappresentazione della Tota Pulchra) portati dai puttni in volo ai suoi piedi.

La veste insolitamente bianca, a differenza delle vesti riccamente dipinte a motivi floreali tipici delle *Immacolate* del Colombo, è ricoperta da un mantello stellato che avvolge elegantemente le spalle e parte del corpo, secondo la consueta iconografia adottata dallo scultore campano. Il bianco, sottolinea Mario Panarello «in segno di assoluta purezza e l'azzurro come grazia celeste, mossi dalla leggera brezza del Paraclito» (PANARELLO 2008, p. 27).

La veste completamente decorata da motivi floreali (piante, fiori e frutti) così come siamo abituati a riscontrare nelle sculture di Colombo, a cui finora si era data una lettura legata alla moda francese, potrebbe invece essere letta come la traduzione del motivo iconografico che allude ai giardini della Genesi e del Cantico dei Cantici, tema già affrontato nell'analisi dei dipinti e invece, non mi pare, mai accostato alla lettura iconografica della statuaria.

L'evidente riferimento è all'*Hortus Conclusus*, che aveva condotto Bernardo di Chiaravalle, nel secolo XII, ad accostare Maria come sposa del Cantico dei Cantici.

«L'*Hortus Conclusus* è diventato simbolo eccelso della condizione di Madre e Immacolata e, inoltre, grazie alla sua purezza e alla presenza nel suo interno di ogni meraviglia, prefigura il Paradiso. Di conseguenza il giardino del paradiso diventa la dimora della Vergine, che apre all'umanità le sue porte, chiuse a causa di Eva, L'Immacolata, sposa nel Cantico dei Cantici, è anche la Nuova Eva, la collaboratrice importante nella salvezza dell'uomo, dopo la sua caduta, tanto da permettere al genere umano di risollevarsi» (MARINO 2008, p. 91).

Il velo posto sul capo della nostra scultura, anche qui abbastanza inconsueto nel-

le statue in legno, designa la Verginità della Sposa (MARINO 2008, p. 85), iconografia che unita alla bellezza fisica della scultura traduce il concetto di pienezza di grazia.

Lo sguardo rivolto verso l'alto suggerisce la volontà di guardare al Padre Eterno in ascesa dal basso verso l'alto, sostenuta dal globo e dalle nubi su cui poggia i piedi. La mezza luna è rivolta verso il basso con le punte ed è priva della raffigurazione del consueto serpente in riferimento ad Eva, simbolo del peccato originale.

La scultura è stata sottoposta ad un recente restauro che ne ha restituito la splendida cromia pressoché originale (fig. 8).

L'intera composizione sembra rispondere ad uno schema ascensionale che parte dalla base del globo, con il delicato angioletto che solleva le mani, e continuare con un moto a spirale sugli altri due angeli verso la Vergine. Ella attraverso il suo movimento del corpo a spirale, da sinistra verso destra, segue il moto ascensionale dell'intero gruppo. Il tutto equilibrato da un elegante movimento delle mani, una sul petto e l'altra in avanti.

Il ruolo degli angeli è, al pari degli elementi cosmici quali la luna, il sole e le stelle, quello di inserire la Vergine in uno spazio ultraterreno, nel mistero di Dio. Non stupisce, quindi, che, talvolta, alcuni di essi siano protagonisti dell'iconografia della Tota Pulchra, come sostenitori dei simboli delle litanie (PANARIELLO 2008, p. 24). Infatti qui gli angeli sostengono, quello sulla destra lo specchio (fig. 9), quello sulla sinistra un giglio mancante (si noti che la mano dell'angelo stringe un ramo di colore verde), quello del centro un altro simbolo mancante.

L'elegante movimento a spirale del corpo della Vergine fa ondeggiare e incresparsi il manto con una leggerezza tutta rococò (fig. 8).

Il vorticoso panneggio che avvolge la scultura rientra, con tutta probabilità, in quel cambio del Colombo che Letizia Gaeta data a partire dal *Cristo risorto* di Meta di Sorrento alla fine del 1718, cioè quando, a detta della stessa studiosa, si scorgono influenze stilistiche di "fiamma gaullesca" (GAETA 2008, p. 101). La nostra scultura, tuttavia, sembrerebbe proporre uno schema iconografico finora inconsueto all'operare del Colombo, di cui ricordiamo la replica incessante di Immacolate sul globo e con testine di angioletti, ossia il modello della Vergine dell'Apocalisse.

La composizione dell'Immacolata dell'Addolorata di Foggia fa pensare immediatamente al gruppo leccese dell'*Assunta* (1689) di Nicola Fumo, ma si badi bene solo per lo schema compositivo, in quanto la nostra scultura appare come evidente replica della più nota *Immacolata* foggiana della Cattedrale (fig. 2). Appare chiara nelle due Immacolate di Foggia la stessa impostazione stilistica, tuttavia l'*Immacolata* della cattedrale presenta un panneggio più rigido, replica delle altre Immacolate realizzate dal Colombo⁸, la nostra *Immacolata* presenta un panneggio più morbi-

⁸ Si veda il confronto iconografico proposto da chi scrive fra le *Immacolate*, del Colombo di Lucera (in S. Francesco), di Ostuni (una in S. Benedetto e l'altra in S. Francesco), di Foggia (in cattedrale), di Bilbao in Spagna (nel museo delle Bellas Artes di Bilbao), in DI LIDDO I. 2008, pp. 182-183.

do ma con finitezze pittoriche e plastiche identiche ad altre opere dello scultore napoletano (fig. 10).

La problematica attributiva che investe questa scultura, unica nel suo genere iconografico, ci suggerisce di considerarla frutto di una collaborazione di Giacomo Colombo con gli allievi della sua bottega.

BIBLIOGRAFIA

- ACANFORA E. 2009, a cura di, *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (11 luglio-18 ottobre 2009).
- BASILE BONSANTE M. 1989, *Per una storia dell'Arte a San Severo*, in B. Mundi, a cura di, *Studi per una Storia dell'Arte di San Severo*, tomo II, pp. 387-537.
- BASILE BONSANTE M. 2009, *L'Immacolata Concezione di Andrea Bordone a Bari; note sulla tipologia della Tota pulchra in età post-tridentina*, in "Kronos", Scritti in onore di Francesco Abbate, n. 13, vol. I, pp. 159-166.
- BOLOGNA F., CAUSA R. 1950, a cura di, *Scultura lignea della Campania*, catalogo mostra.
- BORELLI G. 1970, *Il Presepe napoletano*.
- BORRELLI G. 2005, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*.
- DE LETTERIIS C. 2005, *Un'opera inedita di Giacomo Colombo a San Severo*, opuscolo.
- DE AMBROSIO F. 1875, *Memorie Storiche della città di San Severe in Capitanata*.
- B. DE DOMINICI, *Vita de' pittori, scultori e architetti Napoletani*, Napoli 1742-45
- DI GIOIA M. 1955, *Diocesi di Foggia*.
- DI LIDDO I. 2007, *La Virgen de la Caridad di Giacomo Colombo a Cartagena: aspetti e considerazioni sul modello iconografico della Pietà tra Italia meridionale e Spagna*, in M. Pasculli Ferrara, D. Donofrio Del Vecchio, a cura di, *Angeli Stemmi Confraternite e Arte. Studi per il ventennale del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia*, pp. 265-278.
- DI LIDDO I. 2008, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*.
- DONOFRIO DEL VECCHIO D. 2000, *La Chiesa parrocchiale di S. Andrea Apostolo a Sant'Agata di Puglia. Culti e Confraternite*.
- DI MARZO A. 1998, *Dipinti e sculture in Capitanata. Scheda Giacomo Colombo San Francesco di Paola-Sant'Antonio*, in M. Pasculli Ferrara, V. Pugliese, N. Tomaiuolo, a cura di, *Foggia Capitale. La Festa delle Arti nel Settecento*, pp. 182-183.
- FREDA M. 1997, *Il Convento di San Francesco a Foggia del XVI al XIX secolo*.
- GAETA L. 2007, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in R. Casciaro, A. Casiano, a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo mostra (Lecce, chiesa di S. Francesco della Scarpa 16 dicembre-28 maggio 2008), pp.87-104.
- GALASSI C. c.s., *Rivelationes di Brigida*.
- LEONE DE CASTRIS P. *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento*, catalogo mostra (Altomonte, 2008-2009), Napoli 2009.
- MARINO G. 2008, *I Cappuccini e l'Immacolata Concezione in Calabria* in A. Anselmi, a cura di, *l'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna 2008*, pp. 76-98.

- MUSI A.1986, *Il Vicereame spagnolo*, in Storia del Mezzogiorno. Il Regno di Napoli dagli Angioini ai Borboni, vol. IV, tomo I.
- PANARELLO M. 2008, *L'Immacolata in Calabria nella pittura e nella scultura della fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, in A. Anselmi, a cura di, *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, pp.19-76
- PASCULLI FERRARA M. 1989, *Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII Fumo, Colombo, Marvocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino*, in G. Bertelli, M. Pasculli Ferrara, Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. 1 La scultura, a cura di M. S. Calò Mariani.
- PASCULLI FERRARA M.1983, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori scultori marmorari architetti ingegneri argentieri riggiolari organari, ferrari banderari stuccatori* (dai "Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", a cura di Eduardo Nappi).
- PASCULLI FERRARA M. 1995, *Dipinti e affreschi barocchi nelle chiese di Foggia*.
- PASCULLI FERRARA M. 1996 (a), *Le chiese barocche di S. Antonio tra Puglia e Napoli Capitale:esemplificazioni di architettura, statuaria, cicli decorativi*, in Congresso Internazionale "Pensamento e Testemunho" 8° Centenario do nascimento de Santo Antonio, vol. II, Braga (Portogallo), pp. 1195-1207.
- PASCULLI FERRARA M 1996 (b), *Schedature dei centri urbani. Foggia*, in V. Cazzato, M. Fagiolo, M. Pasculli Ferrara, a cura di, *Atlante del Barocco in Italia*. Terra di Bari e Capitanata, pp. 473-476.
- PASCULLI FERRARA M., PUGLIESE V., TOMAIUOLI N. 1998, a cura di, *Foggia Capitale. La Festa delle Arti nel Settecento*.
- MASULLO FUIANO M. T. 2007, *Chiese barocche di Foggia*, in M. Pasculli Ferrara, D. Donofrio Del Vecchio, a cura di, *Angeli Stemmi Confraternite e Arte*. Studi per il ventennale del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia, CD-ROM.
- PETRAROTA C. 2011, *Madonne vestite in Puglia. Dal manichino fisso dell'Addolorata di Ruvo al manichino snodabile del Santuario di Santa Maria Greca a Corato*, in L. Bertolotti, a cura di, *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, pp.89-102.
- PUGLIESE V. 1998, *Scheda Ignota seguace di Solimena*, in M. Pasculli Ferrara, V. Pugliese, N. Tomaiuoli, a cura di, 1998, *Foggia Capitale. La Festa delle Arti nel Settecento*, pp. 194-195.
- SCAPECE P. 1999, *Dalle Origini...*
- STAGNO L. 2008, *Immacolata india. L'immagine della Vergine di Guadalupe messicana a Genova e in Liguria*, in A. Anselmi, a cura di, *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, pp. 379-396.

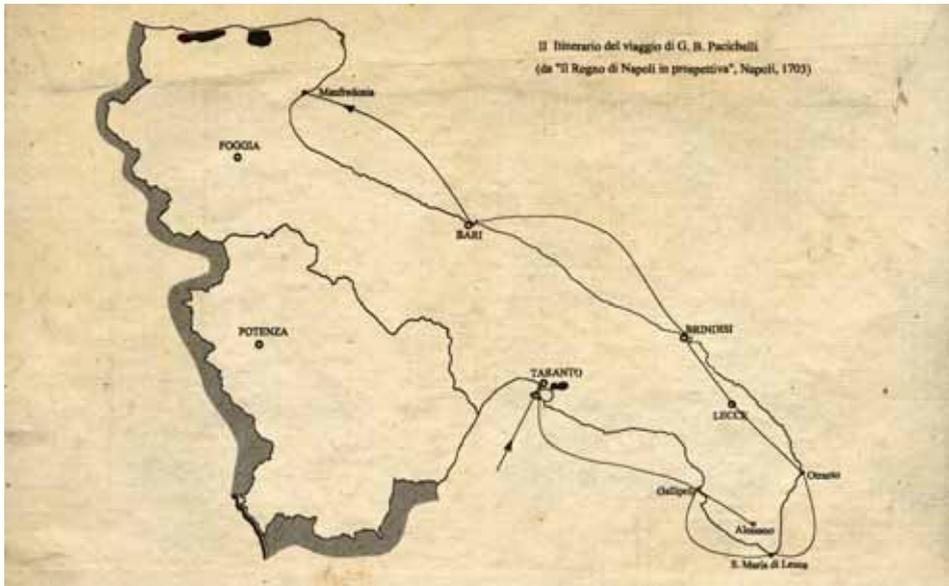


Fig. 1 – Primo Itinerario del viaggio di G. B. Pacichelli da "Il Regno di Napoli in prospettiva", Napoli 1703.



Fig. 2 – Giacomo Colombo, Immacolata, Foggia Cattedrale.



Fig. 3 – Giacomo Colombo, San Giuseppe 1721, Foggia, Cattedrale.



Fig. 4 – Giacomo Colombo, S. Francesco da Paola e S. Antonio (documentate 1719), Foggia già cattedrale, oggi chiesa dell'Annunziata.



Fig. 5 – Giacomo Colombo (attr.) San Francesco, Foggia chiesa di S. Francesco Saverio.



Fig. 6 – Giacomo Colombo (attr.) San Francesco, Foggia chiesa di S. Francesco Saverio, part.



Fig. 7 - Giacomo Colombo (attr.), Immacolata, Foggia, chiesa dell'Addolorata, già S. Chiara, prima del restauro.



Fig. 8 - Giacomo Colombo (attr.), Immacolata, Foggia, chiesa dell'Addolorata, già S. Chiara, dopo il restauro.



Fig. 9 – Giacomo Colombo (attr.), Immacolata, Foggia, chiesa dell'Addolorata, già S. Chiara, particolare del putto.



Fig. 10 – Giacomo Colombo (attr.), Immacolata, Foggia, chiesa dell'Addolorata, già S. Chiara, part.

INDICE

ARMANDO GRAVINA <i>Annotazioni su Ripalta sul Fortore. Il suo interland e l'abbazia</i>	pag.	3
MARIA STELLA CALÒ MARIANI <i>L'esperienza gotica e il Gargano. La scultura</i>	»	45
FRANCESCO PAOLO MAULUCCI, MASSIMO MASTROIORIO <i>La ceramica precinese nella Daunia medievale (Apricena, scavi archeologici in Piazza Federico II)</i>	»	67
GIULIANA MASSIMO <i>La decorazione del monastero di San Giovanni in lamis: nuovi ritrovamenti</i>	»	77
ROBERTA GIULIANI, PAOLA MENANNO <i>La torre di Pietramontecorvino: un'analisi archeologica e archeometrica delle architetture.</i>	»	95
C. LAGANARA, C. PETRONELLA, E. ZAMBETTA <i>Elementi dell'edilizia domestica nella Daunia medievale.</i>	»	111
LUISA LOFOCO <i>La Capitanata e la tradizione compostellana nel Medioevo</i>	»	129
PASQUALE CORSI <i>Nuove annotazioni sulla storia di San Severo nel Medioevo.</i>	»	139

NICOLA LORENZO BARILE <i>Uomini e commerci nella Capitanata medievale: la testimonianza del giornale del Banco Strozzi (1473)</i>	pag. 151
ADRIANA PEPE <i>Architettura e arte figurativa in Capitanata fra Quattro e Cinquecento</i>	» 165
RITA MAVELLI <i>Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata</i>	» 193
MARIELLA BASILE BONSANTE <i>La chiesa e il convento di San Nicola a Monte Sant'Angelo: committenza cappuccina e culto di San Michele</i>	» 211
ISABELLA DI LIDDO <i>La statuaria lignea barocca in Capitanata. Nuove acquisizioni</i>	» 231
GIUSEPPE POLI <i>La Capitanata all'epoca di Raimondo di Sangro (1710-1771). Aspetti sociali ed economici</i>	» 247
EMANUELE D'ANGELO <i>La Capitanata all'epoca di Raimondo di Sangro (1710-1771). Aspetti sociali ed economici</i>	» 261
CHRISTIAN DE LETTERIIS <i>Marmi napoletani a San Severo: l'altare maggiore e la balaustrata della Cattedrale</i>	» 275
GIULIANA MUNDI <i>Documenti inediti sull'edificio conventuale di San Francesco a San Severo</i>	» 309
MICHELE FERRI <i>La Capitanata, la Puglia e il Mezzogiorno nell'opera di Maria Brandon Albini</i>	» 323

Finito di stampare nel mese di ottobre 2011
presso il Centro Grafico S.r.l.
1^a trav. Via Manfredonia - 71121 Foggia
tel. 0881/728177 • fax 0881/722719
www.centrograficofoggia.it