



ARCHEOCLUB DI SAN SEVERO

# 42<sup>o</sup> 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 Paleontologia – 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*

## **Alcune considerazioni sulla scultura pugliese in legno: il Cristo morto di Cerignola e lo scultore Gaetano Frisardi di Andria**

---

\*Universidad de Granada

---

Il fiorire degli studi sulla scultura napoletana in legno di età barocca ha permesso di compiere significativi passi in avanti sulla via della comprensione di un fenomeno, quello della produzione e diffusione dei simulacri in legno policromo, che non fu solo artistico e devozionale, ma anche economico ed antropologico, evidenziando, in maniera sempre più nitida, gli stretti vincoli di interconnessione tra centro e periferie, ossia tra Napoli, capitale artistica e politica, e le Province del Regno meridionale<sup>1</sup>. La città del Vesuvio fu il polo di concentrazione delle maggiori botteghe dedite alla realizzazione di pregevoli sculture lignee e, pertanto, costituì, per committenti e compratori, il principale mercato per la contrattazione e l'acquisto di simulacri da importare nei centri minori, così come rappresentò, per gli scultori delle Province, il centro più qualificato in cui svolgere formazione e apprendistato<sup>2</sup>. Non mancano esempi di scultori pugliesi che si recarono nella capitale vicereale per formarsi o specializzarsi; relativamente alla seconda metà XVII sec., il caso più significativo è probabilmente quello di Filippo Angelo Altieri (1646-1684) di Altamura

---

<sup>1</sup> Cfr. CASCIARO 2007b, p. 49; DI PALO 2018a, p. 199.

<sup>2</sup> Cfr. DI LIDDO 2017, p. 173; DI LIDDO 2019, p. 11.

che, dopo una prima formazione locale, si recò a Napoli per “specializzarsi”<sup>3</sup> nella bottega dello «scultore di legnami famosissimo» Aniello Perrone (1633-1696), il quale, insieme al fratello gemello Michele (1633-1693), fu il capostipite di una nuova generazione di maestri attivi tra XVII e XVIII sec., nonché l’orientatore del gusto e dell’estetica partenopea verso un’equilibrata sintesi tra il naturalismo di marca iberica e i modelli del barocco romano<sup>4</sup>. Sempre nella bottega di Aniello Perrone si recò, nel 1683, all’età di quindici anni, Giuseppe Angelo Mondelli di Altamura del quale, tuttavia, ad oggi non conosciamo opere<sup>5</sup>.

All’interno di questo panorama artistico napoletano seicentesco in via di definizione, tuttavia, persistono zone della prima metà del secolo ancora nascoste dentro un «buio cono d’ombra» (LEONE DE CASTRIS 2007a, p. 5) e, nonostante i recenti importanti apporti sull’argomento<sup>6</sup>, la produzione lignea napoletana del periodo rimane «in gran parte inesplorata» (DE MIERI 2015, p. 65) per l’oggettiva difficoltà di ricondurre le opere superstiti a specifiche personalità artistiche e, viceversa, quella di associare ai nomi degli scultori che emergono dalle carte d’archivio un *corpus* di opere. Ne consegue che il pericolo concreto nel quale si può incorrere durante lo studio di tali manufatti artistici è quello di forzare attribuzioni riconducendo ai pochi nomi di scultori a noi noti tutta una serie di opere, talvolta anche eterogenee tra loro. Già Leone de Castris (2007b, p. 19) avvertiva della rischiosa tendenza del “pan-mollichismo”, ossia quella di ricondurre allo scultore Francesco Mollica, presunto autore del *Calvario* della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, «un po’ tutte le sculture tardo-manieriste napoletane di buon livello sparse per il mondo». La prudenza, pertanto, ci sembra doverosa, anche in riferimento a gruppi di opere stilisticamente tra loro omogenee, come è il caso di alcune delle statue dei *Misteri* del Venerdì Santo della chiesa di S. Stefano a Molfetta recentemente ripubblicate da chi scrive sotto l’attribuzione al “Maestro del Gesù alla colonna”<sup>7</sup>, ignoto scultore napoletano dei primi decenni del XVII sec., che manifesta assonanze alla produzione di Giovan Battista Gallone (not. 1617-1621) e Antonio Gallo, nelle quali abbiamo riscontrato la preci-

<sup>3</sup> Cfr. DI PALO 2013, p. 166. Francesco Di Palo nota che il tempo di permanenza dell’Altieri nella bottega del Perrone, di soli due anni, rappresentava certamente un tempo insufficiente per imparare l’arte della scultura ma bastevole per la “specializzazione” che dovè comprendere l’apprendimento di quelle particolari tecniche, che esaltavano il naturalismo delle sculture lignee, tanto lodate in un ormai noto passo dell’abate periegeta Giovan Battista Pacichelli (1641-1695), quali l’incarnato, gli occhi di cristallo, la dentatura, i capelli naturali ecc. (cfr. GAETA 2006, p. 141).

<sup>4</sup> Sui fratelli Perrone si veda almeno BORRELLI 1993, pp. 9-31; DI LIDDO 2008, pp. 83-93, 160-166; COIRO 2017, pp. 581-599.

<sup>5</sup> Cfr. DI LIDDO 2008, p. 159; DI LIDDO 2019, p. 11.

<sup>6</sup> Si veda almeno LEONE DE CASTRIS 2007a; LEONE DE CASTRIS P. 2007b; LEONE DE CASTRIS 2011 con bibliografia; DE MIERI 2015; GAETA, DE MIERI 2015.

<sup>7</sup> Il primo ad utilizzare tale appellativo è stato AMATO 1983.

sa ripresa dei modelli, maestosi ma allo stesso tempo stemperati in un verismo accostante<sup>8</sup>, del fiorentino Michelangelo Naccherino (1550-1622)<sup>9</sup>. In altri casi la prudenza attributiva è stata opportunamente presa in causa per la possibilità dell'intervento, all'interno delle maggiori botteghe napoletane, che erano spesso consorterie familiari, di collaboratori che operavano nell'*atelier* dei più noti maestri. Ciò è stato considerato, per esempio, in riferimento al simulacro dell'*Angelo custode* conservato nel Museo Diocesano di Bovino che, come osservato da Rita Mavelli (2011, pp. 186-189), pur presentando intimi legami coi famosi *Angeli* di Aniello Stellato (not. 1593-1642), manifesta l'autografia di uno scultore differente, certamente meno dotato rispetto al capo-bottega.

Ancora più nebuloso e lastricato da tante incertezze è il panorama della scultura in legno realizzata in Puglia nel XVII sec. che, se si eccettuano figure come Vespasiano Genuino (1552-1637) o Filippo Altieri, «rimane tutt'oggi ignota» (DI LIDDO 2012, p. 264), a partire dalle dinamiche di formazione artistica delle maestranze. Se per uno scultore come Genuino di Gallipoli è facile immaginare una formazione che includa una tappa a Napoli, per le chiare componenti iberiche e per i precisi rimandi ad opere esistenti nella capitale vicereale<sup>10</sup>, in quanto ad altri artefici pugliesi del periodo si dovranno prendere in considerazione, oltre a quello napoletano, un pulviscolo di altri piccoli poli di formazione locale nei quali erano ancora molto forti i retaggi della cultura artistica veneto-dalmata e greco-bizantina che hanno caratterizzato la scultura pugliese del Rinascimento<sup>11</sup>, e nei quali i confini tra la corrente attività artigianale e la più "nobile" pratica artistica dovevano essere molto labili. Allo stesso modo, come peraltro già constatabile a Napoli almeno dalla prima metà del XVI sec. (cfr. BORRELLI 2005, p. 14), andrà detto che all'interno delle botteghe pugliesi non dovevano sussistere rigide divisioni tra la lavorazione della pietra e l'intaglio ligneo. Ciò è constatabile, per esempio, nel Genuino<sup>12</sup>, o nel maestro molfettese Giovanni Crisostomo de Mariano (1578-post 1645) che nel 1645 realizzò l'esuberante altare lapideo di gusto tardo-manierista per la cappella Passari nella chiesa di S. Bernardino a Molfetta e, nel 1614, il *retablo* ligneo, oggi perduto, nella chiesa del Carmine a Ruvo di Puglia (cfr. DI PALO 2013, pp. 147-151).

Un altro tema su cui occorre riflettere è quello della policromia delle sculture in legno. Se per la plastica napoletana della prima metà del XVII sec. è documentato che gli scultori si affidassero ad artisti specialisti per la policromia e doratura dei si-

<sup>8</sup> Cfr. ABBATE 2001, p. 260.

<sup>9</sup> Cfr. DE NICOLA 2019b, pp. 258-263.

<sup>10</sup> Si veda almeno LEONE DE CASTRIS 2007b, pp. 31-37; CASCIARO 2007b, pp. 50-55.

<sup>11</sup> Cfr. GELAO 2004b, p. 11; DI LIDDO 2012, p. 263.

<sup>12</sup> Cfr. LEONE DE CASTRIS 2007b, p. 32; CASCIARO 2007b, p. 51.

mulacri<sup>13</sup>, non è ben chiaro se ciò accadesse anche in ambito locale e, nel caso effettivamente avvenisse, se fossero coinvolti pittori locali o specialisti provenienti da Napoli. Per quanto riguarda il Cinquecento, su base deduttiva si è ipotizzato che in una bottega di scultura come quella di Stefano da Putignano (1470 ca.-post 1538) sussistesse un divisione dei ruoli tra lo scultore e il pittore (cfr. VONA 2004, p. 188). L'intervento di uno specialista doratore è meglio documentato riguardo gli arredi lignei come nel già citato caso della macchina d'altare della chiesa del Carmine di Ruvo di Puglia, per la quale è noto, attraverso l'atto notarile del 24 agosto 1614<sup>14</sup>, che l'opera di doratura e "colorito" fu contrattata ad uno specialista chiamato da Napoli, il «mastro indoratore» Ottavio Fusco (not. 1604-1614)<sup>15</sup>. Sempre a Ruvo di Puglia, nel 1598, i nobili Carafa commissionano l'indoratura del proprio altare di patronato nella chiesa di S. Angelo ai fratelli Francesco e Giovan Battista Mirone di Bitonto, congiunti del napoletano Pietro Antonio Mirone che si era trasferito in Puglia nel 1580 per attendere ad alcuni lavori nella cattedrale bitontina (cfr. DI PUPPO 2018, pp. 56-57).

Ancora un altro aspetto da prendere in considerazione è il ruolo ricoperto dagli intagliatori appartenenti ad Ordini religiosi, soprattutto francescani<sup>16</sup>; questi erano confratelli laici presenti nelle aree conventuali che si dedicavano «ad attività pratiche e manuali quali la falegnameria, la decorazione e la scultura» (CASATI 2014, p. 159). La mobilità di questi intagliatori all'interno dei vari conventi è sicuramente un fattore di complicità per la valutazione critica delle loro opere dal momento che tale mobilità spesso si discostava dalla tradizionale direttrice Napoli-Puglia interessando, oltre alle altre regioni meridionali, anche località settentrionali, come nel caso del *Crocifisso* della chiesa di S. Francesco a Matera (all'epoca appartenente alla Provincia di Terra d'Otranto) scolpito nel 1620 da un tale Andrea Sasselli della Valtellina (cfr. BASILE 1986, pp. 320-321); episodi che, ad ogni modo, si inseriscono in un più ampio fenomeno di arrivo di maestranze nordiche in Puglia sin dall'epoca medievale.

<sup>13</sup> PASCULLI FERRARA 1983, p. 57 e LEONE DE CASTRIS 2007b, p. 30 citano il caso del perduto gruppo statuario dell'*Angelo custode* (1621) della chiesa dei Cappuccini di Lucera per il quale lo scultore Aniello Stellato incarica la doratura e la pittura al collaboratore Orazio Buonocore. Sempre per Lucera, per la chiesa di S. Bartolomeo, è documentato il caso di quattro statue reliquiario scolpite nel 1610 da Matteo Mollica e indorate dal medesimo Buonocore (cfr. PASCULLI FERRARA 1983, p. 55).

<sup>14</sup> ARCHIVIO DI STATO DI BARI - SEZIONE DI TRANI, notai della piazza di Ruvo di Puglia, Sebastiano Veneti, vol. 262, a. 1614, ff. 46r-47r citato in DI PALO 2013, pp. 151-152. Nell'atto il Fusco «se obbliga et promette di innorare seu ponere in oro tutte quelle estremità dell'accasamento che stà fatto intorno al quadro della Madonna del Carmine nell'Altare Maggiore dentro la Chiesa che si chiama Santo Vito Oratorio al presente delli fratelli del Carmine [...] da sopra le porte ad'alto innorare et ponere in oro cioè le dette estremità, et tutto il resto di esso accasamento colorirlo et miniarlo di quelli colori che piacerà a detto maestro».

<sup>15</sup> Sul Fusco si veda il regesto documentario di PINTO 2020.

<sup>16</sup> Sugli intagliatori francescani in Puglia si veda almeno CASCIARO 2007b, pp. 55-57.

Un caso che riteniamo significativo per sintetizzare ed esemplificare le dinamiche della scultura pugliese in legno del XVII sec. è quello dell'omogeneo gruppo scultoreo dei *Misteri* della Settimana Santa di Terlizzi, recentemente studiati da chi scrive e ricondotti ad un ignoto scultore locale che abbiamo denominato "Maestro dei Misteri di Terlizzi". Questi simulacri, raffiguranti il *Cristo in orazione nell'orto*, il *Cristo flagellato*, l'*Ecce Homo* e il *Cristo morto* (a cui bisognava aggiungere il disperso *Cristo che porta la croce*) denunciano il tentativo di accogliere, verso il quarto decennio del Seicento, il patetismo di marca napoletana ed iberica, forse dedotto sull'esempio di alcuni brani partenopei giunti in Puglia come i menzionati *Misteri* di Molfetta, in un substrato culturale ancora pregno della lezione degli artisti dalmati, di Francesco da Putignano e dei fratelli Altobello (1507-1593) ed Aurelio Persio (1518-1593). Inoltre, le caratteristiche tecniche ed esecutive delle statue terlizzesi hanno legittimato ad ipotizzare la loro realizzazione ad opera di un ignoto *magister* passato dalla lavorazione della pietra a quella del legno, nel quale, tuttavia, avrebbe trasferito le rigidità tipiche della scultura lapidea; anche l'utilizzo di una specie legnosa poco adatta alla scultura, come quella ricavata da alberi da frutto (ciliegio?), lascerebbe ipotizzare che le effigi furono realizzate da qualche maestro non particolarmente esperto di intaglio ligneo<sup>17</sup>. Riguardo la policromia, infine, la presenza di una diffusa decorazione ad *estofado de oro* legittimerebbe a considerare il coinvolgimento di uno specialista in doratura.

Fatte queste considerazioni, che crediamo necessarie per contestualizzare l'opera e lo scultore che vogliamo studiare, volgeremo la nostra attenzione su un simulacro ligneo che occupa un ruolo di primo piano all'interno della ritualità drammatica e penitenziale della Settimana Santa di Cerignola. Si tratta del *Cristo morto* (fig. 1) condotto in processione, insieme alla statua "vestita" dell'*Addolorata*, nella tarda serata del Venerdì Santo dall'Arciconfraternita della Morte e Orazione, comunemente detta del Purgatorio, in un corteo che assume tutti i connotati di un funerale<sup>18</sup>. Il simulacro, venerato nella chiesa del Purgatorio di Cerignola<sup>19</sup>, raffigura un rigido Cristo giacente, caratterizzato da un intaglio molto duro e da un incarnato olivastro-verdognolo. L'assenza di documentazione non consente di stabilire una datazione precisa per la sacra immagine, certamente riconducibile ad uno scultore locale, che viene datata alla seconda metà del XVII sec., all'indomani della peste del

<sup>17</sup> Cfr. DE NICOLA 2016, pp. 50-58; DE NICOLA 2019b.

<sup>18</sup> Cfr. MONACO 2013, p. 24. Sui Riti della Settimana Santa a Cerignola si vedano in particolare i vari studi di Roberto Cipriani ed Angelo Disanto

<sup>19</sup> Originariamente chiesa dei Gesuiti, fu edificata nel 1582. I religiosi, tuttavia, già nel 1592 l'abbandonarono lasciandola alla Confraternita della Morte e Orazione che si adoperò nell'ampliarla e nel dotarla di arredi liturgici tra cui il pregevole altare in commesso marmoreo. Cfr. PASCULLI FERRARA 1983, pp. 47-48; CENTRO STUDI E RICERCHE "TORRE ALEMANNA" - CERIGNOLA 1987; DI PALO 2010, pp. 144-146.

1656<sup>20</sup>, o alla fine del secolo<sup>21</sup>, o ancora al Settecento<sup>22</sup>. Spetta a Francesco Di Palo (2010, pp. 146-148) il merito di aver persuasivamente ricondotto, per evidenti concordanze stilistiche e rappresentative, il *Cristo morto* di Cerignola allo scultore dei simulacri dei *Misteri* della chiesa di S. Domenico di Bitonto. Queste ultime, come documentato da un alberano del 21 gennaio 1714, furono realizzate da un tale Gaetano Frisardi (o Frisardo) di Andria<sup>23</sup>.

La circostanza lascia, in verità, alquanto basiti dal momento che il forte arcaismo e la rigidità dei simulacri indurrebbero ad una datazione anteriore rispetto alla data 1714, legittimando le perplessità espresse da Carmela Minenna (2014b, pp. 10-11) circa la reale esecuzione *ex novo* dei simulacri da parte del Frisardi al quale, invece, secondo la studiosa, andrebbe riconosciuto solo un “restauro” e un “aggiornamento” delle statue; la rilettura dell’alberano, tuttavia, non sembra dar adito a quest’ultima ipotesi confermando, viceversa, la paternità dei simulacri raffiguranti il *Cristo in orazione nell’orto*, il *Cristo flagellato*, l’*Ecce Homo*, il *Cristo carico della croce* e il *Crocifisso*<sup>24</sup> al maestro andriese (figg. 2-3).

Nell’alberano il Frisardi, che doveva essersi temporaneamente trasferito a Bitonto per attendere alla commissione, si impegnava alla realizzazione di «cinque statue del Signore delli Misteri dolorosi tutte intiere di palmi sei» al prezzo di 25 ducati ciascuna. La statua del *Cristo nell’orto in orazione* doveva essere completata coll’angelo confortatore<sup>25</sup> «che porta il calice in mano [...] appoggiato ad un tronco d’arbore lavorato al naturale». Le statue dovevano essere «colorite con vernice di sopra» con «diademe lavorate ed indorate e occhi di cristallo», e ciascuna completata colla propria base processionale e «stanche» (“sdanghe”) «colorite di giallo in oro con vernice di sopra». Il documento, infine, dettaglia le tempistiche del pagamento rivelando che alla data della sottoscrizione il *Crocifisso* era già stato consegnato<sup>26</sup>.

Dal punto di vista compositivo i simulacri del Frisardi si rifanno all’iconogra-

<sup>20</sup> Cfr. DISANTO 2008, p. 71.

<sup>21</sup> Cfr. DI PALO 2010, p. 146.

<sup>22</sup> Cfr. CENTRO STUDI E RICERCHE “TORRE ALEMANNA” - CERIGNOLA 1987 p. 156.

<sup>23</sup> Cfr. DI LIDDO 2008, pp. 154-157; DI PALO 2010, p. 148; MINENNA 2014b, p. 10.

<sup>24</sup> L’antico *Crocifisso* che qui si riconduce al Frisardi, oggi esposto nella zona presbiteriale della chiesa di S. Domenico, è stato sostituito, nel rito processionale, da un drammatico *Crocifisso* in cartapesta attribuibile al cartapestaio leccese Antonio Maccagnani (1809-1892). Sull’omero sinistro del *Crocifisso* antico MINENNA 2014b, p. 13 segnala l’iscrizione della data 1816 che, a nostro parere, andrà riferita non alla data di realizzazione dell’effigie bensì ad un incisivo intervento di “restauro”. Ad ogni modo, durante la nostra ispezione del simulacro, non abbiamo potuto rinvenire tale data.

<sup>25</sup> L’attuale *Angelo confortatore* è in cartapesta e non può essere riconosciuto in quello del Frisardi.

<sup>26</sup> ARCHIVIO DIOCESANO DI BITONTO, fondo Confraternite, SS. Rosario, Contabilità, b. 6, alberano, 21 gennaio 1714, cc. 37-39.

fia delle immagini della Passione di Cristo delineatasi a Napoli tra Cinque e Seicento sotto l'influsso della plastica spagnola<sup>27</sup>, probabilmente esemplificata, ancora una volta, sulla scorta dei *Misteri* di Molfetta e, soprattutto, su quelli di Ruvo di Puglia scolpiti da Filippo Altieri tra il 1673 e il 1674<sup>28</sup>, nei quali, peraltro, viene abbandonata la decorazione ad *estofado de oro*, caratterizzante dei simulacri della prima metà del XVII sec., a favore di semplici campiture monocrome.

Riguardo l'arcaicità dei *Misteri* di Bitonto, Isabella Di Liddo (2008, p. 154) nota una certa similitudine coll'impianto di alcune delle opere di Giuseppe Nicola Altieri (1672-1721), uno dei figli del già citato Filippo Altieri, in particolar modo col *S. Francesco di Paola* (1696) dell'omonima chiesa di Altamura, per le pesanti pieghe del saio, ma anche per le pettinature solcate da profonde linee ondulate. La fissità delle sculture del Frisardi trova riscontri, ancora, nelle opere di alcuni intagliatori francescani come nell'autore del *Crocifisso con Dolenti* della chiesa di S. Francesco a Castellaneta cautamente ricondotto da Daniele Spedicati (2007, pp. 218-219) a fra' Pasquale di San Cesario, allievo del più noto frate Angelo da Pietrafitta (1620-1699).

Sulla base di quanto osservato, avanziamo qui la proposta di restituire a Gaetano Frisardi anche il *Crocifisso* detto di "San Bartolomeo" che attualmente si venera nella cattedrale di Andria (fig. 4), proveniente, per l'appunto, dall'antica chiesetta di S. Bartolomeo. Il forte arcaismo dell'immagine motiva la precedente datazione al XV sec.<sup>29</sup> e l'accostamento espresso da Clara Gelao (2020, pp. 191-197) a Stefano da Putignano con una datazione entro il primo quarto del XVI sec. Il confronto del *Crocifisso* colle altre opere note del Frisardi, tuttavia, permette di rilevare sensibili assonanze stilistiche, come nel trattamento dell'anatomia, nella durezza delle pieghe del perizoma che risulta del tutto uguale a quello annodato al cinto del *Cristo morto* di Cerignola e del *Cristo flagellato* di Bitonto, nell'incarnato olivastro-verdognolo, nei tratti del volto segnato da zigomi pronunciati e dal mento affilato, nella capigliatura segnata da solchi paralleli ed ondulati.

A questo punto consideriamo doverosa una riflessione di carattere socio-antropologico per comprendere le ragioni che spinsero, tra la fine del Seicento e i primi del Settecento, alla realizzazione di immagini dalle caratteristiche formali spiccatamente arcaiche, anzi diremmo "anacronistiche" se confrontate agli esiti della contemporanea scultura lignea napoletana che raggiunse i suoi vertici con Giacomo Colombo, Nicola Fumo, Giovanni Antonio Colicci e tanti altri. Si deve spiegare la durezza formale delle opere esaminate semplicemente colla limitata padronanza del Frisardi nell'uso della sgorbia? O sussistevano altri tipi di ragioni, che vanno al di là di una possibile convenienza economica, che spinsero i committenti a preferire una statua del Frisardi anziché una di Carlo Cinzio Altieri (1669-1729) o di un valente sculto-

<sup>27</sup> Cfr. STAFFIERO 2007, pp. 349-375. Si veda anche DE NICOLO 2019b, pp. 239-263.

<sup>28</sup> Cfr. DI PALO 2013, pp. 162-179.

<sup>29</sup> Cfr. *I Crocifissi di Andria* 1986, pp. 11-12.

re con bottega a Napoli? A nostro modo di vedere, ciò che accomuna il *Cristo morto* di Cerignola, i *Misteri* di Bitonto e il *Crocifisso* di Andria è il medesimo alone di antica sacralità che enfatizza la venerabilità e l'inclinazione alla devota contemplazione del simulacro; ne consegue che l'immagine del Cristo, in orazione nell'orto, flagellato, coronato di spine, carico della croce, crocifisso e giacente, trasmette la sensazione di essere il prodotto di un Cristianesimo che rimonta alle prime comunità di cristiani, custodi della veridicità evangelica. Per tali considerazioni riteniamo plausibile che queste sacre immagini fossero preferite dalla committenza per essere adoperate nel corso delle ritualità liturgiche e paraliturgiche della Settimana Santa. Non, quindi, ragioni di carattere economico alla base della scelta<sup>30</sup> bensì ragioni di tipo devozionale ed antropologico, secondo dinamiche non troppo dissimili da quelle che si registrarono nella Puglia del pieno Rinascimento in relazione al favore riservato alle icone cretesi e bizantineggianti; episodi che ci dimostrano quanto il concetto di "anacronismo" sia profondamente incorretto.

Per quanto riguarda Gaetano Frisardi, non conosciamo quale sia stato il suo percorso di formazione, che potrebbe essere avvenuto nella seconda metà del XVII sec. ad Andria o in altre città di Terra di Bari, come ad Altamura dove era impiantata la bottega degli Altieri coi quali, come si è sottolineato in precedenza, sono rilevabili alcune assonanze stilistiche. Minenna (2014b, p. 10) lo dice appartenente ad «una famiglia di ebanisti, provetti nell'«accomodare legname» per organi, scranni, cori e mobilio vario ad uso liturgico», senza però menzionare realizzazioni specifiche. Vincenzo Pugliese (2000, p. 106) segnala un tale Giovanni Frisardi (not. 1662-1674), di provenienza leccese, operativo come indoratore del soffitto ligneo della basilica di S. Nicola a Bari<sup>31</sup>, che a parere di chi scrive potrebbe essere ritenuto il capostipite di questa famiglia di artisti. Isabella Di Liddo (2017, p. 174) avanza, inoltre, l'ipotesi di una parentela tra Gaetano Frisardi e il maestro Francesco Paolo Frisardi (not. 1724-1755) che nel 1755 figura come testimone in un atto notarile relativo a tre statue per la processione della Settimana Santa di Forenza scolpite da Nicola Antonio Brudaglio (1703-1784). Qualora tale parentela fosse verificata, acquisirebbe maggiore solidità la proposta di Francesco Di Palo (2018b, p. 176) che cautamente ipotizza che la prima formazione del Brudaglio possa essere avvenuta ad Andria proprio nella bottega di scultura ed intaglio dei Frisardi. Le ricerche archivistiche di Francesco Picca (2010, p. 119) hanno permesso di ricondurre a Francesco Paolo Frisardi, e all'altrimenti ignoto fratello Riccardo, la realizzazione nel 1724 della cantoria, dell'organo (fig. 5) e del pulpito della chiesa di S. Maria del Suffragio a Modugno, opere che rivelano grandi capacità nella realizzazione dell'impattante macchi-

<sup>30</sup> Del resto, sia per l'Arciconfraternita della Morte e Orazione di Cerignola che per l'Arciconfraternita del SS. Rosario di Bitonto, è possibile constatare che non si lesinassero risorse in quanto a beni e patrimonio artistico e liturgico. Cfr. MINENNA 2014a; CENTRO STUDI E RICERCHE "TORRE ALEMANN" - CERIGNOLA 1987.

<sup>31</sup> Cfr. scheda della Soprintendenza D'ALESSANDRO, OA/P/16/00039153.

na scenografica composta dalla cantoria, decorata con motivi vegetali, dal baldacchino a mantovana e dagli speculari organo e finto organo che incorniciano il dipinto centrale. Tali elementi hanno indotto Picca (2010, p. 119) ad avanzare la persuasiva proposta di ricondurre agli stessi maestri andriesi la cantoria e l'organo, datato 1718, della chiesa di S. Agostino a Modugno che presentano un medesimo intento scenografico e affinità stilistiche e decorative. Entrambe le opere di Modugno sembrano rifarsi agli sfarzosi modelli che si stavano consolidando a Napoli, in particolar modo alla cantoria e all'organo (1699 ca.) della chiesa di S. Maria Donnalbina (cfr. Di LIDDO 2016, pp. 36-37).

Sempre appartenente alla stessa famiglia di artisti fu, probabilmente, il pittore Nicola Frisardi (not. 1743-1752) del quale è nota una pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino coi SS. Antonio di Padova e Giovanni da Capestrano* (1752) nella chiesa di S. Maria Vetere ad Andria<sup>32</sup> (che nel gruppo della Madonna col Bambino ripropone un famoso prototipo del Solimena), e il *Ritratto di Mons. Giuseppe Campanile* (1743), vescovo di Ascoli Satriano, proveniente dalla "galleria" dei ritratti ora nel Museo Diocesano di Ascoli Satriano (cfr. Di PALO 2010, p. 242).

A conclusione di queste considerazioni sulla scultura lignea pugliese e sul simulacro del *Cristo morto* di Cerignola andrà constatato che l'attività di Gaetano Frisardi dovrà inserirsi in una fase, a cavallo tra XVII e XVIII sec., che precedette la più intensa "napoletanizzazione" della cultura artistica della Regione del pieno Settecento, fenomeno che comportò il definitivo adattamento dell'arte pugliese al modello figurativo partenopeo<sup>33</sup>. D'altra parte si è cercato di dimostrare che le dinamiche artistiche delle botteghe pugliesi del Seicento dovettero essere molto più complesse e variegate di quello che finora gli studi hanno evidenziato, coinvolgendo tutta una serie di botteghe familiari che attendono ancora uno studio sistematico.

## BIBLIOGRAFIA

ARCHIVIO DIOCESANO DI BITONTO, fondo Confraternite, SS. Rosario, Contabilità, b. 6, alberano, 21 gennaio 1714, cc. 37-39.

ARCHIVIO DI STATO DI BARI - SEZIONE DI TRANI, notai della piazza di Ruvo di Puglia, Sebastiano Veneti, vol. 262, a. 1614, ff. 46r-47r.

ABBATE F. 2001, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, Donzelli, Roma.

<sup>32</sup> Cfr. scheda della Soprintendenza PEPE, OA/P/16/00176369.

<sup>33</sup> Cfr. PASCULLI FERRARA 1983; DE NICOLÒ 2019a.

Per la realizzazione di questo contributo desideriamo esprimere un ringraziamento all'Arciconfraternita del SS. Rosario di Bitonto, e in particolar modo al Segretario Domenico Ferrovicchio, a Nicola Bastiani e a Francesco Di Palo.

- AMATO P. 1983, *Indagine sulle sculture lignee dei sacri misteri in Molfetta*, in DE PALMA L. M., a cura di, *Studi in onore di Mons. Leonardo Minervini*, Mezzina, Molfetta, pp. 41-65.
- BASILE L. 1986, *Andrea Sasselli. 16. Crocifisso ligneo policromo*, in *Matera. Piazza San Francesco d'Assisi. Origine ed evoluzione di uno spazio urbano*, BMG, Matera, pp. 320-321.
- BORRELLI G. 1993, *Aniello e Michele Perrone scultori napoletani*, in DI LUSTRO A., *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Arte tipografica, Napoli, pp. 9-31.
- BORRELLI G. G. 2005, *Sculture in legno in età barocca in Basilicata*, Paparo, Napoli.
- CASATI A. 2014, *Sculture e scultori francescani in Lombardia tra Sei e Settecento: segnalazioni in Valtellina e ipotesi per fra Diego da Careri e fra Giovanni da Regio*, in "Bollettino della società storica valtellinese", n. 66, pp. 159-175.
- CASCIARO R. 2007a, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in CASCIARO R. 2007a, pp. 221-245.
- CASCIARO R. 2007b, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in CASCIARO R., CASSIANO A., 2007, pp. 49-74.
- CASCIARO R., CASSIANO A., 2007, a cura di, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, Catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), De Luca, Roma.
- CENTRO STUDI E RICERCHE "TORRE ALEMANNA" - CERIGNOLA 1987, *La chiesa del Purgatorio*, Centro di Servizio e Programmazione Culturale Regionale, Cerignola.
- COIRO L. 2017, "Sculture sagre in legno" e "virtuosi artefici" nella Napoli barocca: il caso di Aniello Perrone, in MAGNANI L., SANGUINETI D. 2017, a cura di, *Sculture in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, Genova University Press-De Ferrari, Genova, pp. 581-599.
- DE MIERI S. 2015, *Su Nunzio Maresca. Prime acquisizioni*, in LEONE DE CASTRIS P., 2015, a cura di, *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, da Quattro al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 28-30 maggio 2015), art-studiopaparo, Napoli, pp. 65-76.
- DE NICOLÒ F. 2016, *Quaresima e Settimana Santa a Terlizzi: storia ed iconografia di un rito*, Ed. Insieme, Terlizzi.
- DE NICOLÒ F. 2019a, *La scultura lignea del Settecento in Capitanata tra persistenze napoletane e produzione locale*, in GRAVINA A. 2019, a cura di, *Atti del 39° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia* (San Severo, 17-18 novembre 2018), San Severo, pp. 259-282.
- DE NICOLÒ F. 2019b, «Adatti a suscitare la pietà del popolo». *I simulacri seicenteschi del "Maestro dei Misteri di Terlizzi" e una proposta sui Misteri di Molfetta*, in DE PALMA L. M. 2019, a cura di, *Spes contra spem. Studi in memoria di Mons. Domenico Amato*, Mezzina, Molfetta, pp. 239-263.

- 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*, De Luca, Roma.
- DI LIDDO I. 2012, *Sulla fortuna della scultura in legno dipinta, dorata e graffita nella Matrice di Fasano tra Cinque e Seicento*, in LATORRE A. 2012, a cura di, *Il Faso e l'Agnello. Fasano nella storia della sua Chiesa Matrice dal Tardo-Rinascimento all'Età Contemporanea*, Schena, Fasano, pp. 263-268.
- DI LIDDO I. 2016, *L'arte dell'intaglio. Arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia Meridionale. Organi, cantorie, cori, pulpiti, altari*, Schena, Fasano.
- DI LIDDO I. 2017, *Nicolantonio Brudaglio. Una bottega pugliese per i Santi Patroni di Puglia: l'Addolorata di Bisceglie*, in DI LIDDO I., PASCULLI FERRARA M. 2017, pp. 171-194.
- DI LIDDO I. 2019, *Introduzione*, in DI LIDDO I. 2019, a cura di, *Da Nicolantonio Brudaglio a Francesco Paolo Antolini. La scultura in Puglia nel Settecento*, Fasano, Schena, pp. 11-16.
- DI LIDDO I., PASCULLI FERRARA M. 2017, a cura di, *Santi Patroni in Puglia e in Italia Meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*, Schena, Fasano.
- DI PALO F. 2010, *La Bellezza ritrovata. Beni culturali ecclesiastici, Arte e Architettura sacre, Restauri nella Diocesi di Cerignola-Ascoli Satriano nei dieci anni di magistero episcopale di mons. Felice di Molfetta*, Grenzi, Foggia.
- DI PALO F. 2013, *Esempi di committenza confraternale. Arredi e culture della chiesa del Carmine a Ruvo di Puglia*, in BUCCI C., 2013, a cura di, *La chiesa e l'Arciconfraternita del Carmine a Ruvo di Puglia*, CSL Pegasus Edizioni, Terlizzi, pp. 143-187.
- DI PALO F. 2018a, *Per la storia della scultura in Puglia nel XVII secolo. Aggiunte e proposte al catalogo di Filippo Angelo Altieri (1646-1684)*, in D'AMBROSIO A., DI PALO F., 2018, a cura di, *Dipanando i segreti del tempo. Studi in memoria di Gaetano Valente*, Mezzina, Molfetta, pp. 199-242.
- DI PALO F. 2018b, *Sub umbra alarum tuarum. Spiritualità, devozioni e arte dei Francescani nella 'nuova' chiesa di San Michele Arcangelo a Ruvo*, in DI PALO F., DI PUPPO M., TEDONE A., 2018, pp. 135-217.
- DI PALO F., DI PUPPO M., TEDONE A., 2018, *Mi-Ka-El - Chi è come Dio? La chiesa di San Michele Arcangelo a Ruvo di Puglia*, Adda, Bari.
- DI PUPPO M. 2018, *La chiesa di San Michele Arcangelo. Disegnare la memoria, la misura e l'armonia*, in DI PALO F., DI PUPPO M., TEDONE A., 2018, pp. 19-120.
- DISANTO A. 2008, *Cerignola sacra*, Centro ricerche di Storia ed Arte "Nicola Zingarelli", Cerignola.
- GAETA L. 2006, *Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa*, in "Kronos", n. 10, pp. 139-156.
- GAETA L. 2007, a cura di, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. II, Congedo, Galatina.

- GAETA L., DE MIERI S. 2015, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Congedo, Galatina.
- GELAO C. 2004a, a cura di, *Scultura del Rinascimento in Puglia*, Edipuglia, Bari.
- GELAO C. 2004b, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in GELAO C. 2004a, pp. 11-53.
- GELAO C. 2020, *Stefano da Putignano "virtuoso" scultore del Rinascimento*, Adda, Bari.
- I Crocifissi di Andria* 1986, Guglielmi, Andria.
- LEONE DE CASTRIS P. 2007a, *Nomi e date per la scultura in legno di primo seicento fra Napoli e le Province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico*, in GAETA L. 2007, pp. 5-36
- LEONE DE CASTRIS P. 2007b, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in CASCIARO R., CASSIANO A., 2007, pp. 19-47.
- LEONE DE CASTRIS P. 2011, *Ancora su Giovan Battista Gallone e sul commercio e la circolazione mediterranea delle sculture in legno napoletane di primo Seicento*, in "Studi Medievali e Moderni", a. XV, nn. 1-2, pp. 257-272.
- MAVELLI R. 2011, *Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata*, in GRAVINA A., a cura di, *Atti del 31° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia (San Severo, 13-14 novembre 2010)*, San Severo, pp. 183-196.
- MINENNA C. 2014a, *Rosarii Sodales. L'Arciconfraternita del SS. Rosario a Bitonto*, Raffaello, Bitonto.
- MINENNA C. 2014b, *Rosarii Sodales. Scenari di dolore nella processione dei Misteri a Bitonto*, Raffaello, Bitonto.
- MONACO M. 2013, *I riti della Settimana Santa in Capitanata. Parte prima*, in "La Capitanata. Semestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia", a. XXIX, n. 2, pp. 19-29.
- PASCULLI FERRARA M. 1983, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Scheina, Fasano.
- PICCA F. 2010, *La chiesa di S. Agostino, già di S. Maria delle Grazie, e il convento degli Agostiniani a Modugno*, in *Parrocchia, casa tra case*, Litopress, Bari, pp. 77-186.
- PINTO A. 2020, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Artisti e artigiani. A-L*, in <http://www.fedoa.unina.it/>.
- PUGLIESE V. 2000, *Il soffitto di Carlo Rosa: la agiografia in chiave barocca (1656)*, in PASCULLI FERRARA M. 2000, a cura di, *Itinerari in Puglia tra arte e spiritualità*, De Luca, Roma, pp. 102-106.
- SPEDICATI D. 2007, *Scultore francescano meridionale. Crocifisso e Dolenti*, in CASCIARO R., CASSIANO A., 2007, pp. 218-219.
- STAFFIERO P. 2007, *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo Seicento*, in GAETA L. 2007, pp. 349-375.
- VONA F. 2004, *La policromia nella scultura pugliese del Rinascimento. Esempi e problemi*, in GELAO C. 2004a, pp. 187-193.



Fig. 1 – Gaetano Frisardi (attr.), Cristo morto, fine XVII-inizi XVIII sec., Cerignola, chiesa del Purgatorio (foto Archivio F. Di Palo).



Fig. 2 – Gaetano Frisardi, Cristo nell'orto, Cristo flagellato, Ecce Homo, Cristo carico della croce, 1714, Bitonto, chiesa di S. Domenico (foto D. Ferrovicchio).



*Fig. 3 – Gaetano Frisardi (qui attr.), Crocifisso, 1713-1714, Bitonto, chiesa di S. Domenico (foto N. Bastiani).*



*Fig. 4 – Gaetano Frisardi (qui attr.), Crocifisso, fine XVII-inizi XVIII sec., Andria, cattedrale (foto Diocesi di Andria).*



*Fig. 5 – Francesco Paolo e Riccardo Frisardi, Cantoria con organo, 1724, Modugno, chiesa di S. Maria del Suffragio.*

## INDICE

GIULIANA MASSIMO	
<i>Osservazioni sulla scultura angioina di Lucera . . . . .</i>	pag. 3
MARCO TROTTA	
<i>La concattedralità garganica nella storiografia sipontina del XVII secolo: la posizione 'eretica' di Marcello Cavaglieri . . . . .</i>	» 27
FRANCESCO DE NICOLO	
<i>Alcune considerazioni sulla scultura pugliese in legno: il Cristo morto di Cerignola e lo scultore Gaetano Frisardi di Andria . . . . .</i>	» 45
CHRISTIAN DE LETTERIIS	
<i>Arte e devozione in San Severo: marmorari napoletani al servizio delle confraternite . . . . .</i>	» 58
PASQUALE CORSI	
<i>Un ecologista precursore nell'Età dei Lumi: p. Michelangelo Manicone . . . . .</i>	» 81
GIUSEPPE POLI	
<i>Tra ironia e sarcasmo: Galanti e la censuazione dei Cinque Siti Reali . . . . .</i>	» 99
MICHELE FERRI	
<i>La Sottintendenza e il Consiglio distrettuale di Manfredonia (1806-1811) . . . . .</i>	» 107
MASSIMILIANO MONACO	
<i>Da Real Basilica a Duomo monumentale. Francesco Bongioannini, Giacomo Boni e i restauri di fine Ottocento alla cattedrale di Lucera . . . . .</i>	» 135
EMANUELE D'ANGELO	
<i>Prime annotazioni sull'archivio storico dell'Arciconfraternita del Carmine di Sansevero . . . . .</i>	» 165
GIUSEPPE TRINCUCCI	
<i>Michele Ferrone, sindaco di Lucera (1920-1922). . . . .</i>	» 177
LIDYA COLANGELO	
<i>La chiesa della SS. Trinità in San Severo: storia, culti e devozioni . . . . .</i>	» 205

