

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME II
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2016

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore

Pierluigi Leone de Castris

direzione

Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione

Giancarlo Alfano
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Renata De Lorenzo
Arturo Fittipaldi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargus (coordinamento)

direttore responsabile

Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico
e dei garanti

Ferdinando Bologna
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Giuseppe Galasso
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione

Luigi Coiro
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche

Archivi Diocesani di Brindisi:
pp. 4, 7 basso
Archivio Soprintendenza
Beni Storici, Artistici ed
Etnoantropologici della Puglia, Bari
(B. Gernone, V. Caiulo): pp. 9, 10, 12
sinistra, 13
Michelangelo Calderaro: p. 69 (per
gentile concessione dell'Università
di Catania)
Alfio Garozzo: p. 67 (per gentile
concessione dell'Università di
Catania)
Istituto Nazionale per la grafica, per
gentile concessione del Ministero
dei Beni e delle Attività Culturali e
del Turismo: p. 37 sinistra
Luciano Pedicini/Archivio
dell'Arte: pp. 16 alto, 19
Salvo Puccio: pp. 66, 68 (per gentile
concessione di Officine Culturali)
Fabio Speranza: pp. 44, 46-51
Gianni Tripoli: p. 20 sinistra
©Trustees of the British Museum:
p. 20 destra
Simone Volpi: p. 16 basso

©per le immagini: Ministero dei
Beni e delle Attività Culturali e del
Turismo; Musei e Enti proprietari
delle opere

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà
della Fondazione Pagliara, articolazione
istituzionale dell'Università degli Studi Suor
Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati
su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione
rigorosamente anonima da parte di studiosi
specialisti della materia indicati dalla Redazione.

Un numero € 19,00 - doppio € 38,00
(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 46,00)
Abbonamento annuale (sei numeri) € 75,00
(Estero: € 103,00)

redazione

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione

prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel febbraio 2017

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa,
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2017 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia meridionale. 1.
La *Madonna* e il *Crocifisso* della chiesa del Cristo a Brindisi
Pierluigi Leone de Castris
- 17 Un resto polidoresco nella Napoli antica: il fregio
di Palazzo Pignone-Confalone
Andrea Zezza
- 23 The Royal Palace of Capodimonte: the Early Years
Robin Thomas
- 33 "Tolto dall'antico" e non solo: Elie-Honoré Montagny e le sue fonti. 1.
Ornella Scognamiglio
- 45 La trasformazione tardo-ottocentesca della piazza del Municipio di Napoli
nelle fotografie di Giacomo Arena
Fabio Speranza
- 55 Vittoria Aganoor a Napoli
Gianluca Genovese
- 65 Note e discussioni
- 73 Indici



1. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, anteriormente alla perdita della croce.

Studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia meridionale.1.

La *Madonna* e il *Crocifisso* della chiesa del Cristo a Brindisi

Pierluigi Leone de Castris

Le regioni dell'Italia meridionale, e in particolare la Campania, la Basilicata, l'Abruzzo, ma anche la Puglia o il Molise, sono – più di quanto non si sappia o non si creda – ricche di sculture in legno d'età medioevale, specialmente due e trecentesche.

A questa ricchezza non corrisponde tuttavia, a confronto con altre realtà del territorio italiano, un adeguato livello di conoscenza, di ricerca, una tradizione di studi, e spesso non corrisponde – purtroppo – neanche un esteso e qualificato lavoro di conservazione e restauro dei manufatti stessi.

Dopo alcune importanti aperture tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento, ad opera in particolare di Valerio Mariani, Geza de Francovich, Enzo Carli, Ferdinando Bologna e Raffaello Causa¹, gli studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia del Sud hanno infatti avuto carattere più episodico, e solo negli ultimi anni s'è avvertita una certa ripresa d'interesse che ha prodotto qualche mostra, qualche convegno, qualche importante restauro e qualche saggio d'una certa ampiezza².

Uno di questi restauri, realizzato nel corso del 2013³, ed uno di questi convegni, tenutosi a Brindisi nel 2014, hanno di recente riguardato due sculture di grande importanza e qualità conservate nella locale chiesa del Cristo Crocifisso⁴; due sculture – una *Madonna col Bambino in trono* e appunto un *Crocifisso* – oggi certo non ignote ed anzi piuttosto conosciute, ma che in realtà sono riemerse dalla sfera esclusiva della devozione, del mito e della leggenda, e diventate anch'esse oggetto per la prima volta di un interesse critico, solo negli anni trenta del Novecento.

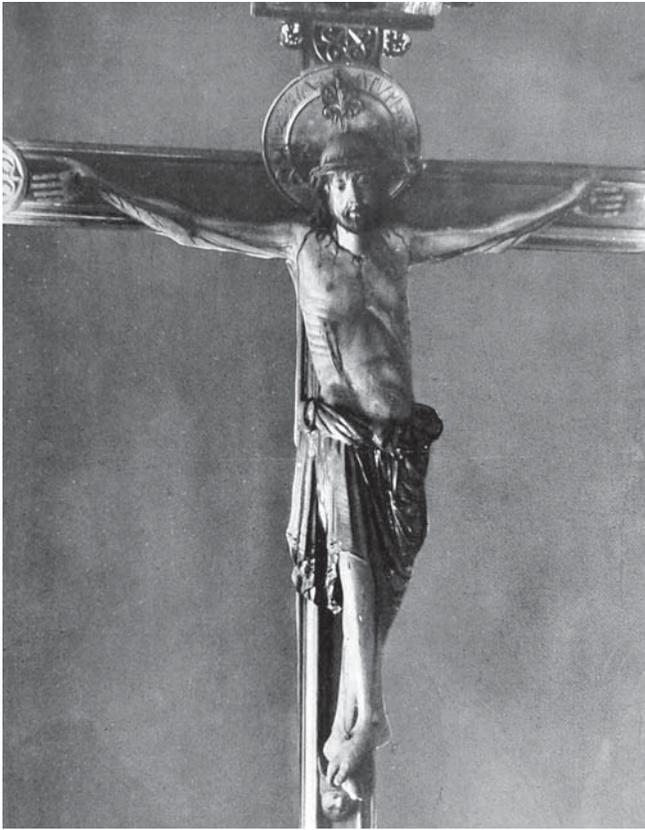
Sino a quella data di esse, come di tante altre immagini di culto pugliesi o comunque meridionali, si immaginava una provenienza «dal mare»: il *Crocifisso* (figg. 1, 6-7), ritenuto

miracoloso, detto provenire dall'Oriente da varie fonti, fra cui il testo seicentesco di Andrea Della Monaca (1674), che lo credevano e lo dicevano portato a Brindisi dal veneziano Giovanni Cappello, reduce da un pellegrinaggio ai luoghi santi, fra il 1232 e il 1250⁵; la *Madonna* (figg. 9, 12, 14-15), dal canto suo, assai meno celebrata, ma comunque ipotizzata, ancora nel 1911 e in una scheda di catalogo redatta da Angelo Pantaleo, veneziana e quattrocentesca⁶.

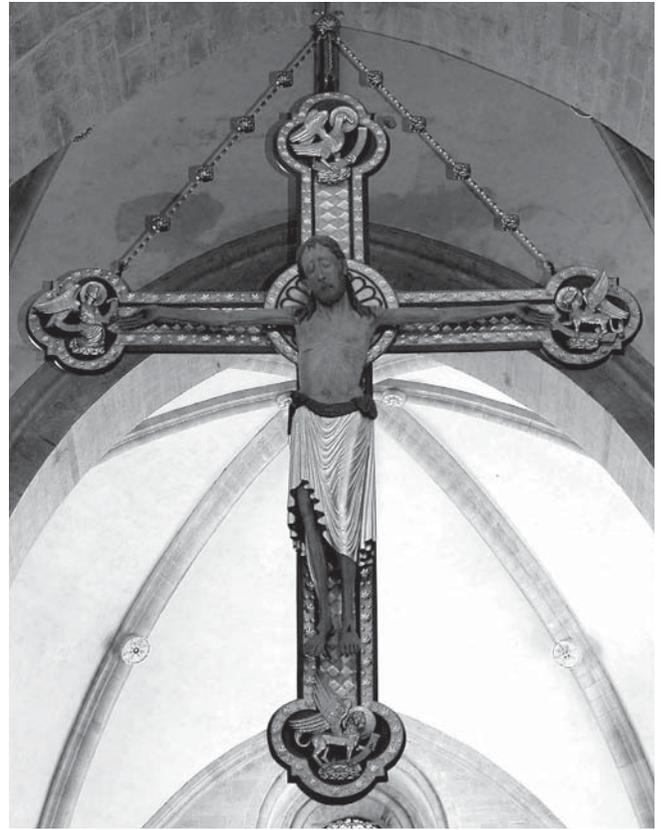
Nel 1933, invece, veniva pubblicato su «L'Arte», la rivista italiana più prestigiosa allora del settore, un bel saggio di Trude Krautheimer-Hess dal titolo *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, nel quale la studiosa, anche prima dei vari restauri che hanno in seguito interessato le due statue, già le datava – io credo correttamente – entrambe nel secondo quarto del Duecento, tra il 1225 e il 1250, e già ne coglieva le componenti culturali di fondo, istituiva alcuni rapporti e proponeva alcuni confronti che ancor oggi rimangono a mio avviso fondamentali per provare a collocare con giustezza questi notevoli manufatti in legno intagliato nel tempo e nello spazio⁷.

Del *Crocifisso* – che allora aveva ancora la sua fantasiosa croce originale con terminali intagliati coi simboli degli Evangelisti (figg. 1, 6)⁸ – la Krautheimer coglieva l'estraneità – nel tipo e nell'iconografia – dal contesto italiano, e suggeriva di contro un confronto preciso coll'altro *Crocifisso* del castello di Traunitz a Landshut (fig. 2) e più in generale con quelli tedeschi di primo Duecento, rilevando che «la forma della croce con tralci è stata riscontrata finora soltanto in Germania»⁹.

Allo stesso modo, per la *Madonna*, è sempre alla Krautheimer-Hess che spetta l'osservazione dei «pochi paralleli nella scultura medievale italiana» e invece della sua appartenenza alla «serie delle *Madonne Sedes Sapientiae* della Francia propriamente detta e della regione della Mosa e del Reno»,



2. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Landshut, castello di Traunitz.



3. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Osnabrück, Cattedrale.

come quelle ad esempio di Oignies – oggi al Metropolitan Museum di New York – o di Gaillac (figg. 10-11)¹⁰.

Erano – io credo – tutte osservazioni preziose, da tenere in gran conto. Purtroppo però il discorso della Krautheimer, dopo queste importanti premesse, si apriva ad altre considerazioni non tutte egualmente felici. Il *Crocifisso*, infatti, così come quelli tedeschi simili, sarebbe a suo avviso derivato da un comune modello francese di primo Duecento, legato al cantiere ‘proto-classicista’ della Cattedrale di Chartres, e per il suo «accentuato naturalismo» sarebbe piuttosto da ritenere opera di uno scultore italiano che non di uno tedesco¹¹. Quanto alla *Vergine*, essa appartenerrebbe sì «tipologicamente a una cerchia di Madonne occidentali» di primo Duecento collegate anch’esse al classicismo di Chartres, ma se ne distanzerebbe – a dire della studiosa – per il panneggio meno classico, le «reminescenze bizantine», il «rigore ieratico della composizione, il tipo di testa della madre e del bambino [e] la rigida regolarità dei visi»¹².

È un po’ dentro questa forchetta che gli studi dei successivi

ottant’anni si sono mossi. Prodotti locali, italiani, oppure importati, stranieri? E di quando?

Per il Francovich, il Toesca, il Carli e il D’Elia, tra il 1937 e il 1964, il *Crocifisso* sarebbe effettivamente tedesco – per quanto esemplato su modelli francesi –, ma della seconda metà del Duecento¹³; per il Bologna (1950) e la Calò Mariani (1980, 1984, 1995) piuttosto confrontabile – nella sua derivazione dal primo gotico chartrese – con i *Cristi deposti*, sempre lignei, di Scala e Montevergine¹⁴; per la Bagnoli (1994) e il Pace (1994), infine, simile piuttosto ai *Crocifissi* danesi e norvegesi di metà Duecento, ma sensibile anche alla monumentalità del *Cristo* di Siponto, e dunque forse opera – così come nell’altro caso pugliese della *Croce* di Nardò – di un artista italiano che segue un modello scandinavo¹⁵.

La *Madonna*, poi, per Francovich (nel 1943) e poi a seguire per Bologna, Carli, D’Elia, Calò Mariani, Jurlaro, Pace, Caleca ed altri ancora, sarebbe anch’essa di cultura gotica, derivata da esempi francesi o mosani, prodotta secondo alcuni attorno alla metà del Duecento e secondo altri alla fine del secolo o



4. Intagliatore mosano, circa 1260, *Crocifisso*. Oplinter, chiesa di Sainte-Geneviève.



5. Intagliatore mosano, circa 1260, *Crocifisso*. Oplinter, chiesa di Sainte-Geneviève, particolare della terminazione della croce.

6. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, particolare della terminazione della croce, anteriormente alla sua perdita.

addirittura agli inizi del Trecento, e con ogni probabilità – per i più – per mano di un artista locale o comunque italiano, un po' come nel caso della *Madonna* del Duomo di Arezzo¹⁶.

Pur tenendo nel debito conto tutte queste ipotesi e questo articolato dibattito critico sulla datazione e la provenienza, fortunatamente oggi è possibile guardare a queste due sculture così straordinarie, ma anche così difficili, anomale e discusse, dopo un restauro condotto scientificamente e con l'ausilio anche d'indagini diagnostiche, tecniche, materiali¹⁷; ed è dunque possibile riavviare da capo un ragionamento sulla loro origine e la loro cultura.

Il *Crocifisso*, intanto – occorre dire – è un vero e proprio masso erratico nel panorama pugliese e meridionale, che i confronti proposti da alcuni studiosi con gli altri monumentali *Cristi* lignei di Siponto e di Nardò hanno davvero poco senso.

È realizzato per di più in legno di faggio, una specie ra-



ramente adoperata in quest'area geografica per intagliare statue (si preferisce il pioppo o il tiglio). Anche il sistema costruttivo è inoltre piuttosto insolito, con le braccia non indipendenti, ma intagliate in un unico tronco incastrato a croce con quello principale¹⁸, e pure la tipologia della croce – purtroppo perduta durante la seconda guerra mondiale o poco dopo –, con le terminazioni intagliate a fogliami e cogli animali simboli degli Evangelisti (figg. 1, 6), è del tutto inconsueta – è bene ribadirlo – nell'Italia del Duecento.

Il Cristo è sì vivo, cogli occhi aperti, ma tutt'altro che iconico, statico, 'románico' – per così dire – o 'bizantino', bensì drammatico e spirante, caratterizzato insieme da una grande forza, monumentalità, decoro, e però da un naturalismo a tratti atroce, dalla corona irta di spine sino ai piedi – perforati da un solo chiodo – torti in uno spasimo di movimento (fig. 7).

Molto meglio tutto ciò si confronta con i *Crocifissi* tedeschi e mosani, non tanto francesi, della prima metà del Duecento: con quello di Traunitz (fig. 2) – come suggerivano la Krautheimer ed altri¹⁹ – ma anche con quelli di Osnabrück e di Friedrichstadt (fig. 3), nella Germania settentrionale – forse un po' più antichi e infatti ancora del tipo più arcaico 'a quattro chiodi'²⁰ – o con quello di Oplinter (figg. 4, 5), in Belgio, nel triangolo tra Liegi, Lovanio e Maastricht, che è invece forse un po' più tardo, secondo Robert Didier, il maggior studioso della scultura mosana del Duecento, databile con ogni probabilità attorno al 1260²¹.

Anche il perizoma, stupendamente fitto di pieghe dal sapore classico, e del quale il restauro ha rivelato la policromia originaria in bianco, azzurro ed oro, rimboccato sui fianchi ed asimmetrico, lungo sulla gamba sinistra del Cristo e corto su quella destra (fig. 7), si rivede identico in molti *Crocifissi* tedeschi e specie mosani del secondo quarto del Duecento: in quello di una collezione privata di Wasseiges, in quello del Museo Comunale di Huy – forse il più simile fra tutti all'esemplare di Brindisi (fig. 8) –, ed anche in quello del Museo Schott di Bruxelles, tutti datati, sempre da Didier, fra il 1230 e il 1250, tutti mosani e tutti per altro scolpiti in legno non di faggio, come il nostro, ma di quercia, secondo una prassi consueta nella regione della Mosa²².

Rispetto al caso appena esaminato del *Crocifisso* brindisino, il problema posto dalla *Madonna* 'compagna' è forse un po' più complicato. Non tanto per la datazione o le



7. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

8. Intagliatore mosano, metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Huy, Musée Communal.

componenti culturali, chiare anche solo in base ai confronti già a suo tempo proposti dalla Krautheimer con le *Vergini Sedes Sapientiae* di Oignies e di Gaillac (figg. 10-11), e cioè con due sculture che la critica ritiene, piuttosto unanimemente, mosane o meglio ancora della Francia settentrionale,



9. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

dell'Hainaut, e databili fra il 1220 e il 1240²³.

Le pieghe fitte e dal sapore insieme antichizzante, classico, e proto-gotico, il Bambino sgambettante e benedicente, il drago sotto i piedi della Vergine – che un tempo c'era anche nell'esemplare di Brindisi, come il restauro ha rivelato²⁴ –, il trono basso e riccamente decorato anche sui fianchi e l'attitudine severa e maestosa della Vergine (figg. 9, 12, 14-15) si rivedono infatti del tutto simili non solo nelle due *Madonne* di Oignies e di Gaillac, ma anche in altri manufatti analoghi e coevi prodotti nella regione della Mosa – come la *Vergine* della chiesa di Saint Jean a Liegi – o anche nella Francia settentrionale, come quella della parrocchiale di Gassicourt (fig. 13)²⁵.

Anche in questo caso, però – anzi, assai di più che per il *Crocifisso* – non manca qualche elemento 'di disturbo'. Intanto, come già notava la Krautheimer-Hess, l'aspetto e la «rigida regolarità dei visi»²⁶ della Madonna e del Bambino (figg. 14, 15); una caratteristica e una differenza che tuttavia – va detto – è per certo da addebitare a una ridipintura molto antica e sicuramente locale, forse trecentesca o primo-quattrocentesca, ispirata probabilmente – come sempre accade per le *Madonne* lignee, meridionali e non – da ragioni di ripristino devozionale, di 'rinfrescaturo' dell'immagine, e che l'odierno restauro ha prudentemente deciso, sulla scorta di quello precedente del 1966, di non rimuovere²⁷.

L'altra grande distanza dagli esemplari transalpini, della Francia del Nord e della Mosa, sta però nella natura del legno, che, analizzato nel corso dell'odierno restauro, non è di quercia – la specie, come si diceva, usata di consueto in quell'area – ma di pioppo, così come in tante *Madonne* locali, pugliesi e più in generale meridionali²⁸.

Sembra dunque necessario, di fronte a questi elementi vecchi e nuovi, chiedersi se si tratti qui, così come ipotizzato in passato dalla stessa Krautheimer e da tanti altri studiosi, di un'imitazione locale, da parte di un artista pugliese, di una *Sedes Sapientiae* transalpina, oppure dell'opera di un artista transalpino, della Francia settentrionale, operoso però nelle regioni dell'Italia del Sud e con materiali dunque propri della tradizione meridionale.

La ridipintura antica e certamente locale dei volti della Vergine e del Bambino non consente di dare una risposta netta, definitiva; e tuttavia il confronto con altre derivazioni



10. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art, da Oignies.



11. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Gaillac, chiesa di Saint-Michel.

italiane dagli esemplari mosani, come quelle toscane di Santa Maria a Monte, presso Pisa, e di Massa Cozzile, in provincia di Pistoia²⁹, non fa che sottolineare la statura più classica e grandiosa della *Madonna* di Brindisi e la sua più che probabile cultura transalpina d'origine.

Piuttosto c'è da dire che la *Madonna* di Santa Maria a Monte, la cui fattura e i cui panneggi implicano una data più avanzata rispetto a quella della statua di Brindisi, reca un'iscrizione originale – rarissima nel panorama della scultura in legno italiana – con l'anno «1255»³⁰; a riprova che una collocazione del nostro esemplare dentro il secondo quarto

del Duecento, così come già intuito dalla Krautheimer-Hess, fra il 1240 e il 1250 circa, è perfettamente plausibile.

Non occorre dunque necessariamente scomodare, com'è stato fatto ipotizzando una provenienza alternativa dalla chiesa angioina della Maddalena, pure a Brindisi, Carlo I e Carlo II d'Angiò o il classicismo a cavallo ormai fra Due e Trecento di Arnolfo di Cambio³¹; e soprattutto non è utile né necessario spostare in avanti la cronologia di questo straordinario manufatto.

Le due sculture – la *Madonna* e il *Crocifisso* – sono pressoché coeve, databili immediatamente a ridosso della fondazione



12. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

13. Intagliatore francese, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Gassicourt, chiesa parrocchiale.

14-15. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, particolari dopo il restauro.



della chiesa del Cristo, si ritiene nel 1232.

Anche se non si può essere sicuri che la *Madonna* fosse all'origine sita in questa chiesa – ma di quante *Madonne* medioevali lo si sa con certezza? – questa coincidenza di date conforta per il momento l'idea che siano state entrambe ad essa legate, donate, o per essa prodotte negli anni della sua fondazione e costruzione.

In questi decenni, così come nei secoli immediatamente precedenti, Brindisi era il punto di snodo di un traffico di



uomini, di artisti, oltre che di merci, di sovrani, di cavalieri, di intere armate, di flotte, di reliquie, di devozioni, tra i paesi dell'Europa continentale e la Terrasanta.

Alla corte dello stesso re di Sicilia, e imperatore di Germania, Federico II, non doverono mancare – come ben si sa – prodotti e soprattutto artisti provenienti dai paesi d'Oltralpe, francesi e tedeschi: scultori, come alcuni di quelli attivi ad esempio a Castel del Monte, o anche orafi, come ad esempio il Dietrich di Boppard che così caro fu allo stesso Federico³².

Antonino Caleca ha scritto che le *Madonne* toscane di Santa Maria a Monte e Massa Cozzile, anche a suo avviso confrontabili con quella di Brindisi, potrebbero rappresentare, piuttosto che un caso di «derivazione da prototipi francesi o renani di analoga iconografia», un «fenomeno di tramitazione culturale analogo a quello della presenza in Toscana della maestranza di lapicidi del castello di Prato, nel cui seno vanno rintracciate le origini del pugliese Nicola, detto poi Pisano»³³.

Non è facile dire se la vicenda sia andata esattamente così.

Ma è possibile pensare che il *Crocifisso* e la *Madonna* di Brindisi, capolavori in terra di Puglia del gusto gotico europeo, naturalistico, espressivo e assieme classico, fossero in effetti tra le cose che il giovane Nicola Pisano e gli altri maggiori scultori svevi attivi nei cantieri pugliesi e lucani dell'imperatore potevano studiare già sul crinale del 1240, prima di trasferirsi – come farà di qui a poco Nicola – appunto in Toscana e lì dare vita al lungo percorso della scultura gotica italiana. È possibile individuare nel *Crocifisso* e nella *Madonna* di Brindisi le prove forse più alte e significative di una fortuna, di un percorso, di una diffusione della cultura gotica europea in Italia che non segue necessariamente un itinerario 'naturale' di discesa e trasmissione dal Nord verso il Sud, ma che spesso, al contrario e fuori da ogni banale regola geografica, ha invece nel Meridione svevo uno dei focolai più precoci e originali, di qui diffondendosi poi verso il Centro e il Nord-Italia.

¹ V. MARIANI, *Sculture lignee in Abruzzo*, Roma 1930; G. DE FRANCOVICH, *L'origine del Crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, 1938, pp. 143-261; E. CARLI, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, in «Le Arti», III, 1940-1941, pp. 435-443; *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA e R. CAUSA, Napoli 1950.

² Cfr. ad esempio, per l'Abruzzo e il Molise, i numerosi saggi relativi alla scultura in legno del Medioevo contenuti nei sette volumi dei *Documenti dell'Abruzzo teramano*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma-Sambuceto 1983 (I) - Teramo 2006 (VII); gli interventi specie di D. CATALANO, G. CURZI e A. TOMEI ai convegni *I beni culturali in Molise. Il Medioevo*, atti del convegno, Campobasso 1999, a cura di G. DE BENEDETTIS, s.n. 2004; *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno, Pergola 2002, a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005; *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera fra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno, Chieti 2004, a cura di D. BENATI e A. TOMEI, Cinisello Balsamo 2005; *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno, Chieti 2009, a cura di G. CURZI e A. TOMEI, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011; la mostra *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, cat. mostra, Celano-Trento 2009-2010, a cura di L. ARBACE, Torino 2010; e il saggio di P. LEONE DE CASTRIS, *La scultura in legno*, in F. ACETO, E. AMOROSI, F. BOLOGNA, P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Civitas Penne: il Medioevo delle arti*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma 2015, pp. 162-205, col rinvio a una più ampia bibliografia. Per la Basilicata e la Calabria, *Scultura lignea in Basilicata, dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, cat. mostra, Matera 2004, a cura di P. LEONE DE CASTRIS e P. VENTUROLI, Torino 2004; e *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, cat. mostra, Altomonte 2008-2009, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009, con bibliografia. Per la Campania, almeno P. LEONE DE CASTRIS, *Sulle più antiche Madonne in legno campane*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, atti del convegno, Napoli 2011, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2014, pp. 9-23; e S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2014, con bibliografia. Per la Puglia, su cui mancano in realtà mostre, convegni o iniziative di censimento territoriale ad ampio raggio, almeno i lavori di M. D'Elia, M.S. Calò Mariani, M. Bagnoli, V. Pace e P. Leone de Castris citati nelle note che seguono; ed ancora P. LEONE DE CASTRIS, *Tre Crocifissi in legno d'età angioina a Lucera, Altamura e Polignano*, in «Confronto», 9, 2007, pp. 94-100, con bibliografia.

³ Il restauro, finanziato dalla Regione Puglia tramite fondi europei, è stato condotto, su affidamento dell'Arcidiocesi di Brindisi-Oria, dalla ditta Vincenzo Caiulo di Brindisi, con l'alta sorveglianza della dottoressa Rosa Lorusso Romito dell'allora Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici della Puglia. Ringrazio entrambi per gli utili scambi di idee e d'informazioni e rinvio, per una disamina più puntuale degli aspetti tecnici di questo importante restauro, alle loro relazioni ed interventi qui citati alle note 4, 8 e 17.

⁴ Società di Storia Patria per la Puglia, Sezione di Brindisi, XXIX colloquio di Ricerca Storica, *Il compiuto restauro delle duecentesche statue lignee del Cristo dei Domenicani in Brindisi*, 29 gennaio 2014, Brindisi, chiesa del Cristo dei Domenicani, saluti del rettore della chiesa R. Ivone e del soprintendente M.G. Ragozzini, coordinamento di A.M. Caputo, conclusioni dell'arcivescovo di Brindisi S.E. Mons. D. Calandro, interventi – rispettivamente sulla storia della chiesa e le fonti, il restauro delle sculture e le questioni d'iconografia e di cultura figurativa da esse poste – di G. Carito, R. Lorusso Romito, G. Curzi e P. Leone de Castris. Gli atti del colloquio non sono stati, almeno al momento, pubblicati.

⁵ Cfr. A. DELLA MONACA, *Memoria storica dell'antichissima, e fedelissima città di Brindisi*, Lecce, Micheli, 1674, ed. cons. Bologna 1967, p. 389.

⁶ Cfr. la scheda di catalogazione ministeriale redatta dall'ispettore Angelo Pantaleo l'11 ottobre 1911 per la Soprintendenza ai monumenti

della Puglia e del Molise («L'opera stessa ci dice, per la sua tecnica, essere del 1400 e di quella maniera che usarono gli artisti veneziani del tempo»): Bari, Soprintendenza belle arti e paesaggio per le province di Bari, Barletta-Andria-Trani e Foggia, Ufficio Catalogo.

⁷ T. KRAUTHEIMER-HESS, *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, in «L'Arte», XXXVII, 1933, pp. 18-29.

⁸ Le fotografie degli anni Trenta, che anche qui si pubblicano e di cui si conservano copie – a mia conoscenza – almeno nell'Archivio Diocesano di Brindisi e nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, riproducono il Cristo fissato a una croce dotata in alto e all'estremità dei bracci laterali di terminazione trilobate – ciascuna fiancheggiata da due riccioli vegetali intagliati – entro cui alloggiavano i simboli, l'aquila, il toro e il leone, rispettivamente degli apostoli Giovanni, Luca e Marco. È dunque possibile che nella parte bassa, che s'intravede conclusa da un'analogia terminazione circolare, s'innestasse in origine un quarto trilobo col simbolo di Matteo. La croce, ancora documentata nelle illustrazioni del saggio di G. DE FRANCOVICH, *Holzkrzifix des XIII. Jahrhunderts*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 1937-1940, p. 174, fig. 119, risulta assente e già sostituita da una moderna in legno liscio in quelle del volume di N. VACCA, *Brindisi ignorata*, Trani 1954, p. 120. Si può ipotizzare che essa sia stata distrutta o asportata durante la seconda guerra mondiale o negli anni immediatamente successivi. Vedi anche l'intervento di R. LORUSSO ROMITO al convegno brindisino del 2014 citato a nota 4, *Il restauro delle più antiche sculture lignee brindisine. Linee d'intervento e modalità operative*.

⁹ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, pp. 18-24.

¹⁰ Ivi, pp. 27-28. Il rapporto fra la *Madonna* di Brindisi e il tipo della *Sedes Sapientiae* è stato inoltre e più di recente esaminato, anche a valle dei risultati dell'ultimo restauro, da G. CURZI, *La Madonna "Sedes Sapientiae" e il Crocifisso ligneo, due tipologie di immagini di culto medievali*, in occasione del convegno brindisino di cui qui a nota 4.

¹¹ Ivi, pp. 23-24.

¹² Ivi, p. 28.

¹³ G. DE FRANCOVICH, *Holzkrzifix*, cit. p. 162; IDEM, *L'origine*, cit., pp. 172-174; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 931, nota 172; E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 24; *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, cat. mostra, Bari 1964, a cura di M. D'ELIA, Roma 1964, pp. 14-15, n. 13.

¹⁴ F. BOLOGNA, in *Sculture lignee*, cit., pp. 55-56; M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C.D. FONSECA [Civiltà e Culture in Puglia], Milano 1980, p. 309; EADEM, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino-Bergamo 1984, pp. 114, 161; EADEM, in *Federico II. Immagine e potere*, cat. mostra, Bari 1995, a cura di M.S. CALÒ MARIANI e R. CASSANO, Venezia 1995, p. 421.

¹⁵ M. BAGNOLI, *The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian Sculpture*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, a cura di H. BECK e K. HENGVOSS-DÜRKOP, Frankfurt am Main 1994, pp. 689-692; V. PACE, *Apulien, Basilicata, Kalabrien*, [Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch] Darmstadt 1994, p. 401; IDEM, *Presenze europee nell'arte dell'Italia meridionale. Aspetti della scultura nel «Regnum» nella prima metà del XIII secolo*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. PACE e M. BAGNOLI, Napoli 1994, pp. 230-233, 237, note 63, 65.

¹⁶ G. DE FRANCOVICH, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 23; F. BOLOGNA, in *Sculture lignee*, cit., p. 54; N. VACCA, *op. cit.*, p. 170; E. CARLI, *La scultura lignea*, cit., p. 24; M. D'ELIA, in *Mostra dell'arte in Puglia*, cit., pp. 15-16, n. 14; M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia*, cit., p. 309; EADEM, *L'arte del Duecento*, cit. pp. 114, 161; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio*, Firenze 1986, p. 161; *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, a cura di J. LORENZELLI, P. LORENZELLI e A. VECA, Bergamo

1987, pp. 153, 155; R. JURLARO, *Sculture mariane a Brindisi tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Virgo beatissima. Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. GUASTELLA, Brindisi 1990, pp. 107-111; M.S. CALÒ MARIANI e R. BIANCO, in *Federico II*, cit., pp. 421, 555 (con altra bibliografia); M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 693-694; V. PACE, *Apulien, Basilicata, Kalabrien*, cit., p. 401; IDEM, *Presenze europee*, cit., pp. 230-234, 237, note 63-64; A. CALECA, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, cat. mostra, Pisa 2000-2001, a cura di M. BURRESI, Milano 2000, pp. 47-48; P. LEONE DE CASTRIS, *Le arti figurative*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, atti delle quindicesime giornate normanno-sveve, Bari 2002, a cura di G. MUSCA, Bari 2004, p. 352. Per la *Madonna del Duomo di Arezzo* – indicata come simile a quella di Brindisi già da T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 27, ma davvero, a mio parere, problema diverso – vedi M. ARMANDI, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, cat. mostra, Arezzo 2002-2003, Firenze 2002, pp. 79-83, con bibliografia.

¹⁷ Cfr. la relazione tecnica finale di restauro, del restauratore Vincenzo Caiulo, in data 27 dicembre 2013, *Comune di Brindisi, Chiesa del SS. Crocifisso, Restauro delle due sculture lignee policromate raffiguranti il "Crocifisso", la "Madonna in trono col bambino"*, depositata presso l'Archivio Restauro dell'allora Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici della Puglia, Bari, oggi Soprintendenza belle arti e paesaggio per le province di Bari, Barletta-Andria-Trani e Foggia, Bari; e l'intervento di R. Lorusso Romito al convegno brindisino del 2014 già qui citato alle note 4 ed 8.

¹⁸ Cfr. ancora la relazione di restauro e l'intervento qui citati alla nota precedente.

¹⁹ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁰ Cfr. R. SCHNEIDER BERRENBURG, *Monumentalkruzifixe im 13. Jahrhundert*, München 1971, nn. 34, 45.

²¹ R. DIDIER, *Christs et calvaires mosans du XIII^e siècle*, in *Millenaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'art et d'histoire*, cat. mostra, Liège 1982, Bruxelles 1982, pp. 153-158, figg. 36-37.

²² Ivi, pp. 141-172.

²³ Cfr. T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 28; e, in ultimo, per la provenienza di queste sculture dalla Francia del Nord, almeno R. DIDIER, *La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)*, in *Millenaire de la collégiale Saint-Jean*, cit., pp. 134-136 (con bibliografia); M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 693-694.

²⁴ Cfr. ancora la relazione tecnica finale del restauratore Vincenzo Caiulo (2013) e l'intervento di R. Lorusso Romito qui citati alle note 8 e 17.

²⁵ Cfr. R. DIDIER, *La Vierge assise à l'enfant*, cit., pp. 123-140; *Custode dell'immagine*, cit., pp. 113-117.

²⁶ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ Cfr. nuovamente la relazione tecnica finale del restauratore Vincenzo Caiulo (2013) e l'intervento di R. Lorusso Romito qui citati alle note 8 e 17; e, a monte, per l'intervento del 1966 ad opera del restauratore Pellegrino Banella, *XI Settimana dei Musei. Catalogo provvisorio*, a cura di M. D'Elia, s.d. (ma 1968), pp. 8-10, n. 6.

²⁸ Ivi, con i risultati delle indagini diagnostiche, realizzate dallo studio del geologo Davide Melica, Copertino (relazioni del 13 giugno 2013).

²⁹ Per le quali si veda, in sintesi, A. CALECA, *op. cit.*, pp. 44-50, con bibliografia precedente.

³⁰ Ivi, pp. 44-46.

³¹ R. JURLARO, *op. cit.*, pp. 109-111.

³² Su Dietrich di Boppard e la possibilità di riferirgli la croce in argento sbalzato dell'abazia di Casamari, oggi nel Tesoro del Duomo di Veroli, vedi in sintesi A. LIPINSKY, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale*, atti del congresso nazionale di studi danteschi, Caserta-Benevento etc. 1965, a cura del seminario di studi danteschi di Caserta, Firenze 1966, pp. 184-185, nota 24; IDEM, *L'arte orafa alla corte di Federico II di Svevia*, in *Dante e la cultura sveva*, atti del convegno, Melfi 1969, *Omaggio a Francesco Torraca*, Firenze 1970, pp. 102-110, 116; IDEM, *La croce processionale di Veroli, la stauroteca di Velletri e l'orefice Dietrich da Boppard*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», 9, 1976-1977 (1977), pp. 133-156; V. PACE, *Presenze europee*, cit., pp. 229, 236, nota 40, col rinvio alle fonti. Relazioni tra questa notevole oreficeria, per altro di carattere più antico e 'classico', ispirata ai modi di Nicolas de Verdun, e il *Crocifisso* di Brindisi furono segnalate già da G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura fredericiana*, in «Comunità», XXXII, 1978, 179, pp. 324-328; ma cfr. anche C. BERTELLI, in *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milano 1984, pp. 114-118; M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 690, 695, nota 14.

³³ A. CALECA, *op. cit.*, pp. 47-48.

ABSTRACT

Studies on Medieval Wood Sculpture in Southern Italy. 1. The Madonna and the Crucifix in the Chiesa del Cristo in Brindisi

Beyond what is generally known or surmised, the regions of Southern Italy contain much wood sculpture from the Middle Ages, especially from the thirteenth and fourteenth centuries, little of which has been dealt with specifically in critical literature, let alone been carefully preserved. The recent restoration of two of the most important of these sculptures, viz., the *Madonna with Child* and the *Crucifix* in the Dominican Chiesa del Cristo in Brindisi, has allowed them to be interpreted more closely. New diagnostic data on how they were made and what woods were used prove that they were sculpted no later than the second quarter of the thirteenth century, as Krautheimer-Hess proposed at the time of their "discovery" in 1933, and allow us to be more precise as to their origin and cultural identity by comparing them with other sculpture, especially German and Mosan.