

MARIA STELLA CALO' MARIANI

Croci viarie in Capitanata lungo la via francigena

Estratto da:

Dulcius nil est mihi veritate. Studi in onore di Pasquale Corsi, a cura di F. Monteleone e L. Lofoco, Foggia 2015, pp. 155-179.

Maria Stella Calò Mariani

Croci viarie in Capitanata lungo la *via francigena*

Nella mappa dei grandi itinerari di pellegrinaggio che collegavano Santiago di Compostella a Roma e Gerusalemme, polo importante era la grotta dell’Arcangelo Michele, sulla cima selvosa del Gargano. Vi conduceva il tratto meridionale della *via Francigena*, che sfrangiandosi in un reticolo di percorsi, attraversava la Puglia prima di raggiungere le città portuali; da qui il viaggio verso i Luoghi Santi continuava seguendo le rotte del Mediterraneo orientale.

Nella “geografia sacra” del Mezzogiorno, le principali arterie di comunicazione ricalcavano il sistema di strade pubbliche romane, in larga misura ancora trafficate per tutto il Medioevo. Da Roma la *via Appia* (312 a. C.), passando da Montecassino portava a Capua e Benevento, per poi proseguire sino ai porti di Brindisi e di Taranto.

Da Benevento, *caput viae*, nasceva la *via Traiana* (108-110 d. C) che raggiungeva i porti affacciati sull’Adriatico in modo più agevole e veloce rispetto all’antica via: entrando in Puglia attraverso la città di Troia (erede dell’antica *Aecae*), mediante un diverticolo passava per Foggia, prima di toccare Siponto, importante approdo e punto d’imbarco verso l’Oriente, ai piedi della Montagna sacra all’Arcangelo; qui, presso il corso del Candelaro, incrociava la *via Litoranea*¹.

Un’altra via assiduamente percorsa dai pellegrini penetrava nel Gargano dal versante settentrionale, in alcuni tratti documentata nel secolo XI come *via francesca*, correntemente nota come *via sacra Langobardorum*², seguiva il tracciato di una strada di origine preromana, lungo la quale

¹ R. STOPANI, *La via Francigena del Sud. L’Appia Traiana nel Medioevo*, Firenze 1992; ID., *La via francigena del sud: via dell’Angelo e cammino per la Terrasanta*, in *De strata francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo*, VII/I, 2000, pp. 55-71.

² P. CORSI (a cura di), *La via Sacra Langobardorum*, Atti del Convegno di Studi (Monte Sant’Angelo, 27-29 aprile 2007), Foggia 2012.

l'Alvisi³ ha ravvisato una serie di poste antiche poi trasformate in monasteri, ospizi, luoghi di culto. Ramificandosi, altre vie incidevano la montagna, altre ancora attraversavano le valli, legando romitori, chiese, monasteri, ospizi⁴.

Tra Medioevo ed età moderna, quasi a disegnare una mappa della devozione, lungo "le vie della fede", croci lapidee figurate furono innalzate su colonne (spesso antiche), poggianti su un basamento a gradoni: sorsero, in Capitanata come altrove in Europa, in prossimità delle porte di città, in corrispondenza di importanti nodi stradali, presso ponti, santuari e ospizi, segnalando al pellegrino punti di sosta e di aggregazione, di preghiera e di assistenza⁵.

Lungo il ventaglio di itinerari che costituivano il cammino di Santiago, R. Oursel ha posto l'accento sulle condizioni sociali e religiose del pellegrinaggio medievale, considerando – con le cappelle, gli oratori, gli ospizi e gli ospedali della strada – «le croci di via» che costellavano, in forme diverse, il territorio francese, «seminate come polvere di meteoriti divine, come frutto spontaneo del fervore popolare»⁶.

Trattando dell'itinerario jacobeo «disseminato di croci stradali», R. Stopani ha segnalato in area iberica, come esempi significativi, la croce di Léon, dinanzi allo "spedale del re" (fig. 11), e quella di Ochagavia⁷.

³ G. ALVISI, *La viabilità romana della Daunia*, Bari 1970. La via ascendeva alla ripida costa del monte, dopo aver collegato, con numerose varianti, San Matteo, Santa Maria di Stignano, San Giovanni Rotondo, Sant'Egidio al Pantano (lago prosciugato all'inizio del secolo scorso), Santa Maria di Pulsano e, ormai alle porte di Monte Sant'Angelo, Santa Maria degli Angeli.

⁴ R. INFANTE, *I cammini dell'Angelo nella Daunia tardo antica e medievale*, Bari 2009.

⁵ A evitare fuorvianti generalizzazioni, non va trascurato il fatto che esse ebbero attraverso i secoli diversa origine, funzione e collocazione. Nel Medioevo, ad esempio, croci furono erette per iniziativa civica nella piazza del mercato (v. C. BUSSOLATI, *Per i luoghi, le funzioni e le forme delle croci in pietra del Museo Civico Medievale [di Bologna]*, in "Il Carrobbio", XIV, 1988, pp. 75-84. Nel XVI secolo appaiono con frequenza in prossimità dei conventi dei frati Cappuccini, nel segno del culto tributato alla Croce: basti scorrere le vedute prospettiche della città di Puglia e Basilicata che illustrano l'opera di G. B. PACICHELLI, *Il regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703.

⁶ R. OURSEL, *Pellegrini del Medioevo. Gli uomini, le strade, i santuari*, Milano 1980, pp. 61-67; ID., *La via latte. I luoghi, la vita, la fede dei pellegrini di Compostela*, Milano 1984, figg. 31, 32, 52.

⁷ R. STOPANI, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Firenze 1991, Appendice, tav. IV.

In corrispondenza del tratto meridionale della *via Francigena* un gruppo di croci tra loro palesemente affini ha fatto emergere – tra XV e XVI secolo – un nodo culturale di rilevante interesse⁸. Altre croci, con funzione e datazione diverse, ci sono pervenute, a volte inglobate nell'espansione del tessuto urbano, spesso rimosse dalla loro originaria collocazione, per tutelarle. Delle molte ormai scomparse, restano tracce non soltanto nei toponimi e nelle testimonianze scritte medievali⁹ ma anche, fra XVI e XVIII secolo, in disegni e incisioni con vedute di città e di luoghi di culto.

In un disegno che illustra la visita pastorale del 1693 relativa al feudo dell'abbazia di San Leonardo di Siponto (Biblioteca Provinciale di Foggia), una croce è rappresentata all'esterno del complesso (fig. 1), sorto *iuxta stratam peregrinorum* all'inizio del XII secolo, comprendente la chiesa, l'insediamento monastico e la *domus hospitalis* apprestata ad *susceptionem pauperum*. Punto di riferimento era il tracciato della grande via che collegava Troia a Siponto, ricordata nell'XI secolo come *via francigena* o *francesca*¹⁰.

Ancora nel XVII secolo, nella *Locatione de Castiglione* dell'Atlante delle Locationi del Tavoliere degli agrimensori Antonio e Nunzio Michele di Rovere (Foggia, Archivio di Stato) (fig. 2), una croce su colonna – eccezionalmente giunta sino a noi senza mutare collocazione – è rappresentata presso la porta della città di Foggia, al confluire di importanti assi viari.

In modo analogo, una croce monumentale ormai scomparsa – indicata come *Croce della Porta di Foggia* – è riprodotta fuori della città di Lucera, sul ciglio del regio tratturo, in un disegno del Settecento (fig. 3)¹¹.

All'esterno del nucleo urbano di Troia, attraversato longitudinalmente dalla via Traiana, nella veduta della città disegnata da Niccolò Ser-

⁸ M. S. CALÒ MARIANI, *La scultura lapidea*, in EAD. (a cura di), *Capitanata medievale*, Foggia 1998, pp. 158-173, in part. pp. 158-163; EAD., *Le croci viarie*, in M. S. CALÒ MARIANI-A. PEPE, *Luoghi di culto lungo la via francigena. In cammino verso la grotta dell'Angelo*, [Piccole Monografie della Puglia], Galatina 2013, pp. 45-50.

⁹ Nel secolo XIII sulle pagine del prezioso *Quaternus de exadenciis et revocatis Capitanatae de mandato imperialis majestatis Frederici Secundi* (a cura di A. AMELLI, Montecassino 1903) toponimi quasi sempre extraurbani - quali *ad Crucem*, in *Cruce*, *Crucis via*, *Crux* - sono ricorrenti per i centri di Termoli, Fiorentino, Civitate, Casalnuovo e altri.

¹⁰ M. S. CALÒ MARIANI-N. CICERALE, *San Leonardo di Siponto «iuxta stratam peregrinorum»* [Piccole Monografie della Puglia], Galatina 2013.

¹¹ *Le vie della transumanza*, Mostra documentaria (Archivio di Stato di Foggia), Catalogo a cura di P. DI CICCIO, Foggia 1984, scheda 42, fig. a pp. 52-53.

ritiello nel 1711 appare una croce (fig. 4), forse la stessa oggi visibile al margine di viale Kennedy (fig. 8).

Quasi a dare corpo al flusso secolare di uomini, modelli culturali e culti che scorreva lungo la *via francigena*, fra Troia, Orsara, Biccari, Foggia, in un'area attraversata dai pellegrini diretti al santuario micaelico, si concentra un gruppo di croci figurate tra loro comparabili per scelte iconografiche e orientamenti stilistici. Esse si collocano fra XV e XVI secolo. Modello di riferimento è il mirabile Calvario esposto nella chiesa di San Nicola a Orsara, da cui spira la grazia aristocratica del gotico internazionale che produsse i più bei frutti nelle corti europee, dalla Borgogna alla Napoli aragonese.

Nel Quattrocento il tardogotico penetrò largamente da un capo all'altro del Mezzogiorno. Ne sono il segno più esplicito i polittici dipinti e scolpiti, giunti nella maggioranza per la facile via d'acqua dall'area veneto-dalmata e marchigiana (non solo quelli conservati, ma anche quelli scomparsi, di cui parlano gli inventari o di cui si coglie il riverbero in numerose pitture parietali) e con essi prodotti d'arte sontuaria, arazzi e tessuti, armi e arredi. Ancora una volta un vasto movimento d'importazione, cui si affianca una circolazione di artisti nativi e forestieri. Pensiamo ai maestri dalmati e in particolare agli artisti di educazione borgognona e catalana, in relazione diretta con la corte aragonese di Napoli.

Delle tendenze borgognone rimanda segnali evidenti la scultura. Fuoco massimo di irradiazione è, a Napoli, il cantiere di Castelnuovo; protagonista incontrastato Guillermo Sagrera, che vi operò tra il '47 e il '54 (la lettera di Alfonso il Magnanimo è del 1446) circondato da squadre di architetti e scultori venuti da Palma di Majorca.

Secondo il Causa egli fu «l'artista responsabile della diffusione di un gusto borgognone, chiaramente documentato nelle sculture della Cattedrale e della Lonja di Palma, che si pongono tra i più alti risultati del seguito sluteriano in Europa»¹². Anche il catalano Pere Joan, «l'escultor

¹² Di questo clima culturale partecipano personalità legate alla Puglia, come Niccolò dell'Arca e Francesco Laurana; il primo Laurana «sluteriano e borgognone quanto gli permetteva il troppo breve sodalizio con Guillermo Sagrera, il frutto più alto della breve e intensa stagione aragonese di Napoli, *insula mediterranea*, elevata per un brevissimo giro di anni al rango dell'ultima resistenza gotica alla piena af-

preferit del Magnànim», lavorò in Catalogna, Aragona e infine a Napoli (dove è menzionato a corte nel 1450). Le sue opere, per la monumentalità, per il trattamento dei panni, per la sinuosità dei ritmi lineari e la intensa carica espressiva ne fanno un «deutor de l'art borgonyó creat per Claus Sluter i els seguidor». Nei *pleurants* d'alabastro del sepolcro di Ferran d'Antequera nell'abbazia di Poblet (anni 1420-1440) che gli vengono a ragione attribuiti, egli si mostra finissimo interprete del gotico internazionale diffuso dai modelli borgognoni¹³.

Che l'eco della cultura artistica borgognona e catalana fiorita a Napoli grazie alla presenza del Magnanimo, si propagasse sino ai confini del Regno ci sembra provarlo un'opera felicemente scampata alla dispersione, custodita in Orsara, piccolo centro dell'Appennino dauno, a breve distanza da Troia. Nel transetto della chiesa di San Nicola è esposto un *Calvario* in pietra (in origine dipinta), a due facce (h.m. 1,39x0,88), il Crocifisso fra i dolenti da un lato, la Vergine seduta ai piedi della croce, con il Bambino in grembo, dall'altro (figg. 5-6).

Se nel *recto* domina la rappresentazione struggente del dolore di Maria e Giovanni, isolati dal mondo nel guscio appena dischiuso dei manti, nel *verso* viene interpretato con toni delicatissimi il tema del *Presagio della Passione*: la giovane Madre mesta, avvolta nel gorgo del manto siede ai piedi della nuda croce incombente; sulle sue ginocchia il Bambino, impaurito, si ritrae alla visione dello strumento del martirio; al collo reca una breve collana con un rametto di corallo.

Il gesto di Gesù adombra l'atteggiamento dei Bambini delle orientali *Madonne della Passione*, in cui la vivacità dello scarto è come cristallizzata nel motivo del sandalo slacciato, pendulo da un piede, e dalla brusca rotazione del capo. Una elegante versione cretese, risalente alla prima metà del Quattrocento, è nel trittico di Andrea Rizzo da Candia, sull'altare dell'abside destra, nella basilica barese di San Nicola.

fermazione della rinascenza». Si veda R. CAUSA, *Sagrera, Fouquet, Laurana e l'arco di Castelnuovo*, in *La corona di Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1456)*, Atti del IX Congresso di Storia della Corona di Aragona, Napoli 11-15 aprile 1973, Napoli 1978.

¹³ F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 34, pp. 47-49; *Catalunya 1400. El gotic internacional*, Catalogo della Mostra, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya (29 marzo-15 luglio 2012), a cura di R. CORNUDELLA-G. MACÍAS-C. FAVÀ, Bacellona 2012.

Nella croce scolpita passa la preziosità e la raffinatezza di motivi tratti dal fiorito repertorio tardogotico: rosoncini dal nitido intaglio, flessuose foglie nastriformi che avvolgono boccioli, trafori gotici ad archi polilobati terminanti in germogli, ai quali il cartiglio finemente accartocciato sull'asse della croce aggiunge una nota di sottile eleganza. Funge da robusta base un capitello decorato con foglie carnose. Nei personaggi affiorano soluzioni stilistiche sulla linea che conduce alla cerchia attiva nella corte digionese. Gli accenti prevalenti sembrano indirizzare verso la produzione che nel quinto decennio del secolo XV fa capo a Juan de la Huerta. L'artista originario di Daroca in Aragona, che Philippe le Bon chiamò a Digione nel 1443 per eseguire la sepoltura di Giovanni senza Paura.

Il duca impose allo scultore di eseguire un monumento funebre «aussi bon ou meilleur» e delle stesse dimensioni di quello di Philippe le Hardi, opera esemplare di Claus Sluter¹⁴.

Nelle figure di Orsara le ondulazioni dei bordi e la caduta dei panni interpretano con levità la foga e l'opulenza dei drappaggi dei *pleurants* di Digione¹⁵. I personaggi, con la fresca grazia della giovinezza rivelano un misto di dolcezza e passione. I dolenti possono essere accostati a opere di Juan de la Huerta, quali la *Vergine col Bambino* di Pesme e quella di Autun; così come il volto a occhi chiusi, dai lineamenti finissimi ed estenuati del Crocifisso, mostra sorprendenti affinità con il *San Dionigi* di Moutier-Saint-Jean, uscito dalla cerchia digionese¹⁶.

Alla datazione dell'opera offre un provvido appiglio una scultura lapidea policroma raffigurante la *Vergine con il Bambino* (oggi nel Museo di

¹⁴ La Borgogna fu assegnata da Carlo V a Filippo l'Ardito, suo fratello. Il matrimonio del duca di Borgogna con Margherita, figlia del conte di Fiandra, segna l'avvio di una penetrazione nei Paesi Bassi, che favorì un fecondo apporto da parte degli artisti del Nord. Nel 1389 è attivo a Dijon Claus Sluter, originario dall'Olanda. A lui si devono le sculture della certosa di Champmoll e la tomba celeberrima di Filippo l'Ardito, morto nel 1404. Nella prima metà del secolo l'esperienza sluteriana si irradiava dalla Borgogna in tutta l'Europa, raggiungendo il regno meridionale.

¹⁵ Si rimanda al Catalogo suggestivamente illustrato della Mostra itinerante *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne*, a cura di S. JUGIE, Edition Française, 2012, pp. 44-47.

¹⁶ Cfr. P. QUARRE, *Höhepunkte burgundischer Bildhauerkunst in späten Mittelalter*, Fribourg-Paris 1978, pp. 59-60, figg. 19-22; 25-27; p. 119, figg. 62-63.

Troia), sulla cui base con la firma dell'autore, Giovanni da Casalbore¹⁷, si legge la data 1449 (fig. 7). Al primo sguardo si può riconoscere la libera e alquanto irrigidita interpretazione del gruppo ai piedi della Croce custodita nella vicina Orsara. La Vergine regina siede in trono, reggendo sul ginocchio sinistro il Bambino rappresentato nudo, con un panno avvolto intorno alle gambe e un ciondolo di corallo al collo.

La Madre indossa sulla tunica leggera un ampio manto riccamente panneggiato, che incornicia il volto e avvolge la figura sino a ricoprire con larghe e gravi pieghe le ginocchia e il sedile. Il gruppo mostra di aver guardato alla bella Madonna con il Bambino di Orsara: le desunzioni sono esplicite nell'impostazione della Vergine, nell'atteggiamento del Bimbo con le braccia incrociate, persino nel particolare prezioso del rametto di corallo. Tuttavia la fluidità e la morbidezza che caratterizzano il modellato della Vergine di Orsara si traducono in un plasticismo al confronto rigido e bloccato: lo stesso gesto leggiadro di Gesù Bambino che si ritrae, è fissato in una rigida posa.

Riteniamo che la data del Calvario possa collimare con quella della Vergine troiana (ovvero precederla immediatamente), cadendo così nel cono di luce che si proiettava dal cantiere di Castelnuovo, giusto in quel torno di anni.

Non sono ancora chiariti i tramite attraverso i quali la Croce giunse in Capitanata, né è noto il committente. Si può tuttavia ipotizzare che non fosse estraneo alla cerchia aragonese, più vicina ad Alfonso. Non va trascurato il fatto che Troia, Orsara e Biccari furono coinvolte nella lotta tra Alfonso d'Aragona e Renato d'Angiò per la successione al trono dopo la morte di Giovanna II (1435), lotta che si protrasse sino al 1442. Il 9 luglio del 1441 l'esercito aragonese pose il campo presso Orsara¹⁸;

¹⁷ Giovanni da Casalbore fu attivo nel XV secolo fra la Capitanata e il Molise in qualità di scultore e architetto. Il campanile della cattedrale di Larino reca sul basamento un'iscrizione con il nome del maestro e l'anno di esecuzione: *+Anno Domini MCCCCXXXVI. Magister Joannes de Casa Arbore fecit hoc opus* (M. S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise. Termoli e Larino*, Associazione Casse di Risparmio Italiane, Roma 1979, p. 80, fig. 63).

¹⁸ Ci si può domandare se, al di là delle ragioni strategiche, nella scelta del luogo dove allestire il campo abbiano giocato un ruolo anche la devozione di Alfonso nei confronti dell'Arcangelo Michele (venerato in una grotta meta di pellegrinaggio in Orsara) e la memoria non ancora sopita degli stretti legami che la cittadina dauna

da qui mosse contro Troia (difesa dai soldati di Francesco Sforza) senza riuscire a conquistarla; subito dopo assalì Biccari, che cedette all'attacco. Sul finire di luglio Alfonso tolse il campo per spostarsi a Napoli, dove entrò trionfatore.

Prima del 1446 il sovrano assegnò Orsara al fedele Garcia Canaviglia¹⁹. Negli stessi anni tutta la Capitanata diveniva teatro principale di un'altra iniziativa regia: quando cioè con diploma del 1° di agosto 1447, dal campo di Tivoli Alfonso I emanava la prammatica della *Dogana Menae Pecudum Apuliae*, confermando le consuetudini relative alla transumanza fra Abruzzo e Puglia.

Altri Calvari dimostrano che l'opera straordinaria di Orsara fu apprezzata, tanto da costituire a lungo (almeno per un secolo) punto di riferimento nella cerchia degli scultori locali. Ne sono prova oltre la croce viaria di Troia, databile al terzo quarto del XV secolo, l'altra innalzata a Foggia all'ingresso della città nel 1554, come indica l'iscrizione incisa sul basamento della colonna.

Una croce pressochè "gemella" dell'esemplare di Orsara è a Troia: un tempo collocata all'esterno della cinta urbana è oggi visibile lungo il viale Kennedy (figg. 8a-b). Se nelle scene del *Presagio della Passione* e del *Calvario* i protagonisti del dramma mostrano – nonostante l'attuale stato di conservazione – sorprendenti concordanze con il modello sia sul piano compositivo che nell'assunzione del linguaggio tardogotico, nel resto l'opera se ne discosta per l'innesto di un programma iconografico folto ed elaborato, denunciando altre fonti d'ispirazione. In luogo dei motivi floreali, ai lati del Cristo Crocifisso due angeli accorrono in volo, mentre al sommo appare il pellicano simbolico che nutre i suoi piccoli. Sul lato opposto, dove è presentato il gruppo della Vergine con il Bambino, si accampano, nella stessa collocazione, gli Evangelisti.

Sono queste immagini a richiamare, per evidenti somiglianze, la croce figurata di Biccari, scolpita da un maestro troiano di cui si conosce

aveva intrecciato con la Castiglia nel XIII secolo, quando nel monastero di Sant'Angelo erano insediati i cavalieri di Calatrava.

¹⁹ L. COTUGNO, *Orsara di Puglia: notizie storiche*, Troia 1995. La città continuò ad essere possesso della stessa famiglia fino al 1524, quando Troiano Canaviglia la vendette a Giovanni I Guevara.

il nome, e a suggerire una contiguità culturale tra gli autori delle due opere. Tutto ciò induce a supporre un'attività scultorea concentrata a Troia, nell'arco cronologico che dalla *Madonna con il Bambino* di Giovanni da Casalbore (1449) conduce alla croce di Biccari (1473): lasso temporale in cui ragionevolmente può inscrivere la esecuzione della croce troiana.

La croce lapidea, oggi custodita nel Municipio di Biccari (figg. 9-10), in origine era collocata fuori della cerchia muraria, all'ingresso della città²⁰. Lo schema adottato è diverso da quello fin qui preso in esame: la croce i cui bracci uguali terminano in ampi trilobi è racchiusa da un anello.

In Capitanata il tipo di croce inscritta in un cerchio, supportata da una colonna con basamento a gradoni, è presente in due esemplari a Lesina²¹; ma l'area di massima diffusione è nella regione del Molise²². Generalmente tarde, esse adottano soluzioni sobrie ed essenziali nel corredo ornamentale e figurativo.

L'opera di Biccari abbonda di particolari ricercati e di immagini rese con un denso rilievo: lungo il bordo dell'anello corre un serto di alloro; due mani dischiuse sorreggevano il cerchio quando era ancora posato sulla colonna dal fusto sfaccettato. Ai lati del Crocifisso, Maria e Giovanni dolenti sono ritratti a due terzi di figura; sull'asse verticale della croce, al di sopra del cartiglio, è il pellicano con i suoi nidiacei. Sul lato opposto domina Cristo in maestà, con ampio nimbo crocesignato, fra due rigogliose rosette; nei quattro trilobi si susseguono i simboli degli Evangelisti.

²⁰ E. LIBERTI, *I Cento anni del coro per un salmo di migliaia di anni. Un nuovo percorso per la storia di Biccari*, Bovisio Masciago (MI), 1989, v. in part. il paragrafo su *La croce di Porta Pozzo*, pp. 138-140. Sono grata al Signor Ernesto Gatti, del Municipio di Biccari, per le informazioni e le fotografie che mi ha generosamente fornito.

²¹ Alle croci di Lesina è dedicata una minuziosa analisi in A. F. LOMBARDI, *Catasto onciario della città di Lesina. 1741-1743*, Apricena 2014, Appendice iconografica VIII, *Due antiche croci extra moenia di Lesina*, pp. 661-678. Sono grata all'autore per le diffuse notizie sull'argomento.

²² Le croci del Molise sono state segnalate in opere di insieme sulla produzione artistica della regione: L. MORTARI, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984; A. TROMBETTA, *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Campobasso 1984. Più di recente l'argomento è stato oggetto di studio da parte di M. CIANCIUOLO, *Le croci viarie del Molise*, Isernia 2003, e di F. VALENTE, *Croci stazionarie nei luoghi antichi del Molise*, Campobasso 2012. Utili rassegne condotte secondo una chiave di lettura univoca, non senza accenti polemici.

Sono queste le parti che recano il segno di esperienze maturate in altri contesti; in particolare affiora il riflesso di forme attinte da manufatti preziosi, quali le croci processionali in argento largamente presenti nei tesori delle chiese d'Abruzzo, penetrate nella Puglia settentrionale nel flusso di scambi di opere e *magistri* che attraverso i secoli del Medioevo legò l'una all'altra le due aree culturali. Nel disegno complessivo (v. le terminazioni trilobate) e nelle scelte iconografiche e formali – per quel che consente lo stato di conservazione – si ravvisa l'eco di opere uscite dalla cerchia dell'orafo Nicola da Guardiagrele, apprezzato interprete del gotico internazionale all'incontro con il rinascimento di accezione toscana²³.

Nell'arco inferiore dell'anello lapideo, su ciascuna delle facce della croce di Biccari è giustapposto un cartiglio. Ai piedi del Crocifisso si legge:

+ · M(AGISTER) · ANTO(N)IU(S) · P(I)NTOR · DE · TROIA · ME · F(ECIT);

sulla faccia opposta:

+ANNO · D(OMINI) · M · CCCC · L · XX · III ·

Rispetto alla precedente lettura del nome del maestro, riteniamo più attendibile quella che qui si propone²⁴. Che uno scultore avesse pratica di pittura (*pintor*) non è inconsueto, ove si consideri l'importanza del colore nelle sculture, sia lapidee che lignee. Il maestro che si occupava della policromia e delle rifiniture ricopriva un ruolo rilevante nell'ambito delle botteghe; in alcuni casi documentati la sua opera veniva retribuita meglio di quella dello scultore, quando le due competenze non si sommarono nella stessa persona²⁵.

²³ A. CADEI, *Nicola da Guardiagrele, un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo 2005; *Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento. Le opere. I restauri*, Catalogo della Mostra (Roma-Chieti-L'Aquila-Firenze), a cura di S. GUIDO, Todi 2008; A. SIMONETTI, *La croce processionale della Collegiata di San Marco in Lamis*, in *Splendori dalla Terra d'Abruzzo*, a cura di N. BARNONE PUGLIESE et al., Galleria Nazionale della Puglia (novembre-dicembre 2009).

²⁴ Si veda nota 20. L'Autore, sciogliendo le abbreviazioni, propone la seguente lettura dell'iscrizione: *M(agister) Antonius Diatoper de Troia me fecit*. Ringrazio cordialmente la dottoranda Valentina Campanella del cui parere ho potuto giovarmi nella interpretazione del nome del maestro troiano.

²⁵ A mo' d'esempio si ricordano i vari campi di competenza dell'*aurifex* abruzzese Nicola di Guardiagrele, che spaziavano dalla oreficeria alla pittura, dalla scultura in pietra e in legno all'architettura.

Ormai negli anni centrali del XVI secolo anche in Puglia l'esperienza gotica ha ceduto il passo al diffondersi del linguaggio rinascimentale. Tuttavia, nell'area oggetto del nostro esame, il modello tardogotico di Orsara ha continuato a esercitare il suo fascino, tenuto vivo – al di là della riconosciuta “eccellenza” – dalla pietà popolare.

È quel che è accaduto alla croce viaria di Foggia (figg. 12-15) – innalzata dinanzi a Porta Grande – che un recente restauro ha restituito al primitivo splendore²⁶. Liberata dalle spesse concrezioni e dai licheni che ne avevano offuscato la superficie, in modo inaspettato è riaffiorata un'opera luminosa, scolpita in un unico blocco di marmo bianco venato di grigio; si tratta chiaramente di materiale prelevato da un monumento antico, al pari del fusto della colonna: un nuovo caso di reimpiego che viene ad aggiungersi ad altri già noti²⁷. A lungo le rovine dell'antica Arpi furono utilizzate come cava di materiali di pregio. Sappiamo che lo stesso palazzo imperiale, fondato da Federico II nel 1223, era adorno di colonne antiche, di statue e marmi²⁸, prima di diventare anch'esso una “cava”, una volta caduto in rovina.

A simulare la vetta del Golgota, la croce foggiana sorge su di un alto basamento formato da tre gradoni circolari e dal piedistallo della colonna, che reca incisa la seguente scritta:

CRUX ET MONS ISTE TESTUDOQUE PUTEI
 ROTUNDI ERECTI FUERUNT TEMPORE MAGISTRI
 IURATI MAGNIFICI PROSPERI DE LA BASTIA
 A. D. MCCCCXXXIII · IND II

Al maestro giurato Prospero della Bastia si deve dunque la esecuzione della croce con il “monte” sottostante e la copertura a spioventi del “pozzo rotondo”²⁹.

²⁶ In occasione del restauro la croce originale è stata rimossa e sostituita da una copia. Oggi è possibile ammirarla in una sala del Museo. Rivolgo il mio caloroso grazie alla Direttrice dott. Grazia Fazia e alla restauratrice Loredana Mastromartino che con squisita cortesia mi hanno fornito informazioni e messo a disposizione le fotografie dell'opera.

²⁷ M. S. CALÒ MARIANI, *La memoria dell'antico nell'arte pugliese dal XII al XIII secolo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 462-476.

²⁸ G. B. PACICHELLI, *Il regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703.

²⁹ Il “pozzo rotondo” - risalente agli anni di Federico II - è ben riconoscibile

Il mastro giurato era «una specie di sindaco, la cui funzione a Foggia era strettamente legata al governo della fiera»³⁰. La vocazione pastorale e agricola della città si compendia nel “piano delle fosse”, la piazza al margine del nucleo urbano, in cui erano scavate più di mille fosse per conservare il grano e dove si svolgeva la fiera degli animali e dei prodotti della pastorizia durante il mese di maggio. La piazza si allargava di fronte a Porta Grande, dove confluivano i tratturi più importanti, prima di irradiarsi per tutto il Tavoliere. Qui Prospero della Bastia – che aveva sostenuto presso il Vicerè «la sistemazione strutturale» della fiera – volle innalzare la bella croce di marmo³¹.

La data 1544 è ripetuta sul blocco parallelepipedo posto alla sommità della colonna a sostegno della croce. A un esame comparato con il modello di Orsara, la croce di Foggia mostra lo stesso profilo ornato da foglie a nastro accartocciate attorno a un bocciolo, così come si ripetono il motivo a traforo negli angoli dell'incrocio, le rosette grandi e piccole

nel disegno (Biblioteca Angelica di Roma) che raffigura la città di Foggia, eseguito negli anni ottanta del XVI secolo. Si veda: M. S. CALÒ MARIANI, *Archeologia, storia e storia dell'arte medievale in Capitanata*, Prefazione alla edizione italiana dell'opera di A. HASELOFF, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, Bari, 1992, pp. I-CXV, in part. pp. XLI-XLII, fig. 40. Degna di nota è l'azione di tutela rivolta a testimonianze del glorioso passato federiciano: nel 1543 veniva restaurata la nota iscrizione medievale (datata 1223) già sull'ingresso monumentale del *palatium* di Federico II e si affiggeva nel fornice di Porta Grande una lapide che ne riproduceva il testo, a futura memoria (G. FAZIA, *L'iscrizione ritrovata*, in *Foggia medievale*, a cura di M. S. CALÒ MARIANI, Foggia 1997, pp. 161-163).

³⁰ R. COLAPIETRA, *Élite amministrativa e ceti dirigenti fra Seicento e Settecento*, in S. Russo (a cura di), *Storia di Foggia in età moderna*, Foggia 1992, pp. 103-118; M. C. NARDELLA, *Foggia: la cerealicoltura e il rifornimento annonario della capitale in età moderna*, ivi, pp. 33-56.

³¹ Riportiamo il parere del Prof. Saverio Russo, che ringrazio per la cortese disponibilità: «Si tratta, a mio avviso, di un “monumentum” atto a trasmettere alle future generazioni la memoria di uno dei personaggi più importanti della Foggia degli anni trenta- sessanta del Cinquecento. Prospero della Bastia è mastrogiurato (sindaco) almeno 5 volte (come si rileva dalle ricerche di Pasquale di Cicco) nel 1539-40, nel 43-44, 50-51, 54-55, 56-57, altre volte “eletto” e designato commissario alle Regie cacce in Capitanata. Partecipa al Parlamento generale di Napoli nel 1541, grazie al quale il vicerè Pedro de Toledo concede diverse “grazie” all'Università di Foggia (fiera franca, l'estrazione di 500 carri di grano etc.). Nessun riferimento trovo nelle fonti a Carlo V, che pure nel 1533 conferma a Foggia i privilegi già concessi dai suoi predecessori, o a presunte sue vittorie militari».

che ingemmano la superficie nuda della croce, salvo l'aggiunta di alcuni angioletti. Anche nelle figure dei dolenti permane l'impronta del gotico maturo.

L'avvertimento di una nuova visione artistica di segno rinascimentale si fa esplicito nell'impianto della figura del Crocifisso (purtroppo segnato da fratture e abrasioni) e insieme nella densità plastica e nella vivacità espressiva del gruppo della Vergine con il Bambino. Nonostante i guasti, è possibile apprezzare nell'opera il notevole livello raggiunto dalla produzione scultorea in ambito foggiano alla metà del secolo.

Con il nuovo linguaggio è subentrato un modo nuovo di sentire il rapporto con il divino. I gesti si allentano aprendosi, come mossi da uno slancio affettuoso. In luogo della malinconia distante di Maria e del timore che il Bambino manifesta nel presagire la Passione, la Madre e il Figlio intessono con i fedeli e i viandanti un dialogo diretto, offrendo loro amorevole protezione. Si avverte l'atmosfera partecipe e affettuosa che anima le "sacre conversazioni" di matrice veneta e napoletana, ben presenti in Puglia. Dall'alto della colonna Maria china dolcemente il capo verso il basso, mentre il Bimbo, ritratto nudo, si afferra con la sinistra al manto della Madre, per protendersi verso l'osservatore³².

Dedico queste pagine a Pasquale, con cui condivido da sempre l'amore per la Capitanata.

Ringrazio per la generosa collaborazione Francesco Cavaliere che, a sua volta, viaggia lungo la via Francigena inseguendo temi mariani.

³² Altre croci punteggiano gli spazi urbani, sui sagrati delle chiese, nelle piazze, a memoria di eventi storici e a testimonianza della devozione dei cittadini: ricordiamo quelle di Roseto Valfortore (1610) e di Faeto (1799): entrambe datate, entrambe con terminazioni trilobate, esse perpetuano i modelli trecenteschi (V. RUSSO, *La croce di Giarosetta*, in "Il provenzale", Faeto, dicembre 1985).

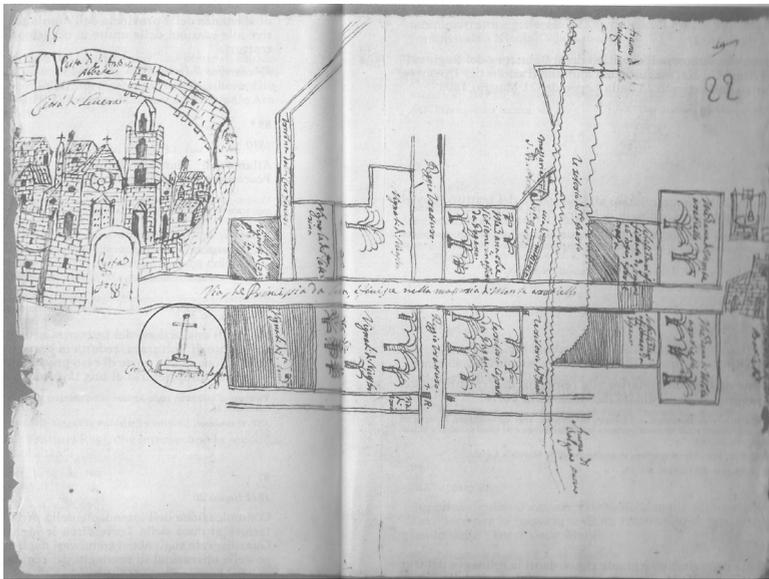


Fig. 3 - Pianta della città di Lucera e dei territori seminativi confinanti attraversati dal regio tratturo (Foggia, Archivio di Stato, Dogana delle pecore di Foggia).

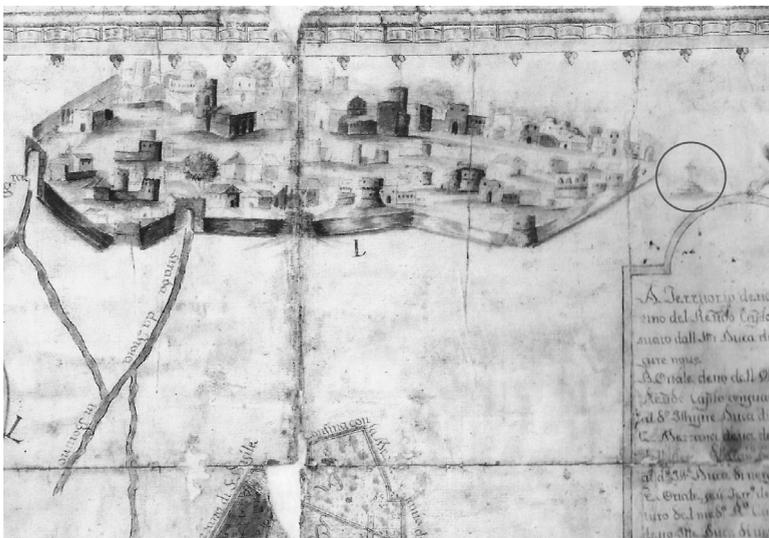


Fig. 4 - Veduta della città di Foggia, disegno di Niccolò Serritiello, 1711 (Foggia, Archivio di Stato).

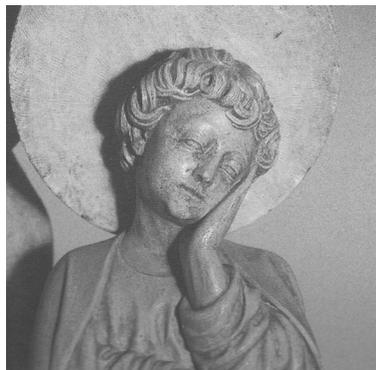


Fig. 5 - a-c Orsara, chiesa di San Nicola, Croce viaria, *Crocifisso tra i dolenti* (foto B. Gernone).



Fig. 6 - Orsara, chiesa di San Nicola, Croce viaria, *Madonna della Passione* (foto B. Gernone).



Fig. 7 - Troia, Museo Diocesano, Giovanni da Casalbore, *Vergine con il Bambino* (1449) (foto B. Gernone).



Fig. 8a - Troia, Croce viaria (foto B. Gernone).



Fig. 8b - Troia, Croce viaria (foto B. Gernone).



Fig. 9a - Biccari, Palazzo del Municipio, Croce viaria, *recto* (foto E. Gatto).



Fig. 9b - Biccari, Palazzo del Municipio, Croce viaria, *recto* (foto E. Gatto).



Fig. 10a - Biccari, Palazzo del Municipio, Croce viaria, *verso* (foto E. Gatto).



Fig. 10b - Biccari, Palazzo del Municipio, Croce viaria, *verso* (foto E. Gatto).



Fig. 11 - León, croce viaria davanti allo "spedale del re" (da Stopani, 1991).



Fig. 12 - Foggia, Piazza Piano della Croce, Croce viaria, 1544 (foto. L. Mastro-martino).



Fig. 13 - Foggia, Piazza Piano della Croce, Croce viaria, *Madonna della Passione* (prima del restauro) (foto L. Mastromartino).



Fig. 14 - Foggia, Museo civico, Croce viaria *Madonna della Passione* (dopo il restauro) (foto Museo).



Fig. 15 - Foggia, Museo civico, Croce viaria, *Crocifissione* (dopo il restauro) (foto Museo).