



Ancora su Cesare Fracanzano. La sua attività nel Santuario di Santa Maria dei Miracoli ad Andria

Again on Cesare Fracanzano. His activity at the Shrine of Santa Maria dei Miracoli at Andria

Ruggiero Doronzo

Università di Bari. Italia
email: roger.doronzo@yahoo.it

Riassunto - Nel presente contributo si accennerà alla storia del santuario di Santa Maria dei Miracoli ad Andria, costruito dopo l'invenzione di una prodigiosa immagine di Madonna con Bambino, affrescata all'interno di una grotta calcarea. Dopo i primi miracoli, si decise di inglobarla in un complesso architettonico su tre livelli, affidandone la custodia ad un gruppo di monaci benedettini provenienti da Napoli e a cui si deve la gran parte delle commissioni, fra cui quella del soffitto ligneo. Esso fu terminato entro il 1633 con alcune tele che, a buon diritto, devono essere assegnate alla produzione artistica degli anni Trenta di Cesare Fracanzano (1605-1652). Il pittore apprese il linguaggio caravaggesco dopo un breve apprendistato presso la bottega di Jusepe de Ribera e, solo più tardi, aderì ai modi dolci e morbidi della pittura di Guido Reni.

Parole chiave: Santa Maria dei Miracoli / Andria / affresco / Madonna / Cesare Fracanzano

Summary - In this paper it will mention to the history of the sanctuary "Santa Maria dei Miracoli" built in Andria after the invention of a prodigious image of the Madonna with Child, painted inside a limestone cave. After the first miracles, it was decided to incorporate it into an architectural complex on three levels, entrusting the custody to a group of Benedictine monks arrived from Naples and to whom it must most of the committees, including the wooden ceiling. This was completed within 1633 with some paintings that have to be assigned to Cesare Fracanzano's artistic production of the Thirties. The painter learned the Caravaggio's language after a short apprenticeship at Jusepe de Ribera's workshop and, only later, he joined to the sweets and soft ways of Guido Reni's painting.

Keywords: Santa Maria dei Miracoli / Andria / fresco / Madonna / Cesare Fracanzano

Il santuario di Santa Maria dei Miracoli sorge poco fuori la città di Andria (Fig. 1), in Terra di Bari; di esso si sa molto poco a causa della scarsità dei documenti pervenuti, dispersi soprattutto a seguito delle soppressioni ottocentesche¹. Va detto, però, che si tratta di una delle più importanti testimonianze pugliesi di architettura tardo rinascimentale: sviluppata su tre livelli di calpestio secondo un progetto che, seppur con qualche variante, rimane molto vicino a quello originario, difficilmente trova riscontri con altri esempi in Italia meridionale (Gelao 2008: 96). La fonte principale per ricostruirne le vicende storiche è l'opera *di Santa Maria dei Miracoli d'Andria libri tre* pubblicata a Napoli nel 1606 dal sacerdote e teologo Giovanni di Franco

1 Si riportano, di seguito, i contributi più importanti riguardanti il santuario di Santa Maria dei Miracoli: di Franco 1606; D'Urso 1842: 135-140; Di Jorio 1853; Merra 1872; Lojodice 1888; Id. 1889: 7-13; Merra 1906: 318-335; Vaccina-Lamartora 1911: 83-85; Agresti 1912: 116-124; Zagaria 1927: 13-14; Ferrillo 1931: 35-56; Ruotolo 1933: 40-42; Cafaro 1943: 21-22; Loconte 1973; Id 1978: 101-113; Leccisotti 1951: 149-160; Zeppegno 1974: 302-303; Rotili 1976: 65; Gildone 1980; Cusmano Livrea 1981: 357-372; Pasculli Ferrara 1996: 85-108; Petrarolo 1996; Id. 1999; Zito 1996: 78-85; Id. 1999: 71-100; Cirillo, Pastore 2000: 26-27; 120; 145-146; Abbate 2001: 209, 372; Bassan 2007: 205-208; Gelao 2008: 93-140; Pasculli Ferrara 2008: 85-108.



Fig. 1

da Catania. Giovanni e suo fratello Valeriano, monaco benedettino, ricoprirono importanti ruoli istituzionali e lavorativi nella città siciliana: il primo fu professore di teologia nel ginnasio cittadino e dal 1607, *sede vacante*, vicario generale della diocesi catanese, il secondo si occupò di molte questioni relative alla congregazione benedettina cassinese di Catania, oltre ad avere grandi interessi nel campo religioso, umanistico e matematico².

Nell'importante monografia viene descritta la storia del complesso monastico e soprattutto i miracoli che si succedono subito dopo l'*inventio* di un'immagine prodigiosa di Madonna con Bambino, stilisticamente vicina a molti prodotti di epoca angioina di fine Duecento (Fig. 2, De Rosa 2008: 78-79). Nonostante l'importanza rappresentata dalla testimonianza seicentesca di Giovanni di Franco, i contributi successivi si concentrano nel Novecento, tendenti a circoscrivere la costruzione del santuario fra il 1617 e il 1650, sebbene non sia mancato chi, come il Merra (1906: 314), abbia voluto anticiparne la fine al 1633, data segnata

sul soffitto ligneo della chiesa superiore.

Come si diceva, la Madonna con Bambino viene rinvenuta il 10 marzo 1576 all'interno di una "lama"³, da parte di due andriesi, tali Gianantonio de Tucchio e Annibale Palombino⁴; la grotta entro cui si trova l'affresco funge da cerniera con una seconda cella dove compaiono alcuni affreschi con le storie di santa Margherita (da qui l'appellativo di lama di Santa Margherita) e di san Nicola.

L'eco di tale scoperta e dei miracoli che iniziarono a registrarsi a partire dal due giugno successivo fu così alta che l'allora vescovo Luca Fieschi istituì nel 1577, per la custodia dell'immagine divina, una confraternita laicale, formata da cinquanta confratelli, la metà dei quali era scelta dal vescovo, la restante dall'Università. La scoperta degli affreschi non dovette lasciare indifferente nemmeno l'allora duca di Andria, Fabrizio II Carafa, per il quale poterono rappresentare un vanto all'interno dei suoi possedimenti. Si decise, così, di inglobare la grotta all'interno di un santuario che sarebbe stato dedicato a Santa Maria dei Miracoli; nel giro di un solo anno, tenen-

2 Gelao 2008: 96-101, con ampia bibliografia precedente.

3 Va detto subito che per "lama" si intende una profonda frattura nella roccia calcarea, con andamento perpendicolare alla costa, differente dalla "gravina", termine che indica, invece, una crepa della roccia molto più profonda e scoscesa rispetto alla lama, in grado di raggiungere un'altezza variabile fra gli 80 e i 100 metri, con un fondale molto stretto e scavato da originari rivoli di acqua. Lame e gravine sono fra gli elementi che più suggestionano molte zone della Puglia, soprattutto la zona delle Murge sino a buona parte dell'area salentina. Furono queste cavità naturali a dar seguito all'importante civiltà rupestre che tanta eco e importanza ebbe sino al Medioevo inoltrato. Per un maggior approfondimento, cfr. Bertelli, Lepore 2008: 39-74.

4 Di Franco 1606: 22-34; D'Avanzo, Zito: 145.

do conto della lapide marmorea che sormonta il frontone della facciata della grotta, i lavori per la costruzione della chiesa inferiore e di quella intermedia dovevano essere già a buon punto, se non addirittura ultimati.

In seguito, per evitare i dissidi sorti all'interno della confraternita, ci si rivolse ai benedettini cassinesi del prestigioso convento napoletano dei Santi Severino e Sossio, affinché alcuni di essi potessero trasferirsi nel cenobio che sarebbe sorto attiguo al santuario andriese.

Il 13 gennaio 1580 Gregorio XIII (al secolo Ugo Boncompagni) emanò la bolla *Cathedram praeherentiae pastoralis* con la quale concedeva la nuova fondazione; il 30 marzo 1581 con la bolla *Nuper Ecclesiam* autorizzava i benedettini napoletani ad insediarsi ad Andria, a partire dal 20 aprile successivo. La novella comunità era presieduta da un "Abbate di mitra, & pastorale, & altri strumenti Pontificali, con un Priore, Decani, & Monaci al numero non manco di dodici, altre di comessi, oblati & seroitori" (Di Franco 1606: 475); la concessione di mitra e pastorale garantiva all'abate l'indipendenza dal vescovo.

Tenendo conto della lama calcarea entro la quale si trova la grotta, per inglobarla si decise una costruzione su più livelli, un progetto che volle sostenere lo stesso Fabrizio II Carafa, amico intimo, inoltre, di padre Pietro Paolo de Sinesio, priore della chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio. Il secondo livello, a cui si accedeva direttamente dalla grotta

con due rampe laterali (più tardi leggermente modificate), è costituito da una cappella a pianta quadrangolare a tre navate, intitolata al Crocifisso (Fig. 3); essa è decorata con affreschi che si dispiegano sulle pareti e sulle facce delle pilastate. Chi decise il programma decorativo, lo concepì all'insegna dell'unitarietà tematica optando per le scene della Passione di Cristo (Cristo nell'orto degli ulivi, Flagellazione, Incoronazione di spine, Andata al Calvario); sulla parete alle spalle dell'altare in pietra, sul cui paliotto è dipinto un Compianto sul Cristo morto, campeggia la Crocifissione (Pugliese 1983: 27). Le pilastrate ospitano figure di Angeli e Sibille che reggono i simboli della passione, inserite in nicchie sormontanti riquadri a finto marmo. Allo stato attuale non è stato possibile reperire nessun documento di archivio che chiarifichi le volontà dei committenti e i nomi dei pittori ivi impiegati, ma come fu sottolineato da V. Pugliese, procedendo per confronti stilistici si potrebbero rintracciare alcuni elementi ricorrenti nella pittura controriformata di Polidoro da Caravaggio e di Marco Pino; per esempio il motivo serpentinato delle Sibille conferma questi rimandi, tenendo conto che lo stesso Pino fu fra i pittori più richiesti per decorare la chiesa dei Santi Severino e Sossio. Agli autori degli Angeli non dovettero essere estranei, invece, i lavori eseguiti soprattutto in area romana da Raffaellino da Reggio e da Gi-



Fig. 2



Fig. 3

useppe Cesari, detto Cavalier d'Arpino (Pugliese 1983: 27). Questa decorazione dovette realizzarsi sul finire del Cinquecento e comunque entro il 1606, quando, come si legge nella esaustiva descrizione della chiesa di Giovanni Di Franco, a quella data essa risulta completata (Di Franco 1606: 5). Solo recentemente V. Pugliese (1995: 229) ha avanzato nuove ipotesi attributive, spostando l'attenzione su Andrea Bordone.

Infine, l'ultimo livello è rappresentato dalla grandissima chiesa a tre navate con ampio coro (Fig. 4). Il di Franco ci informa che "la nave poi di detta chiesa superiore, è in volto fondato eziandio sopra otto altri pilastroni, lavorati di pietra viva con quattro cappelle, e tale per ciascun di due lati"; significa, quindi, che l'odierno soffitto ligneo andò a sostituire la vecchia copertura a volta soltanto nel 1633. Da queste testimonianze e come ha, giustamente, sottolineato Clara Gelao (2008: 111), l'iconografia della chiesa attuale dev'essere la medesima descritta nel 1606 da Giovanni Di Franco, contro la tesi di V. Zito (1996: 80), per il quale l'intero edificio dovette essere ricostruito e ampliato a partire dal 1617.

Ad oggi rimane sconosciuto il nome dell'architetto che attuò un così imponente progetto architettonico, anche se, a partire dall'opera di C. Orlandi, del 1772, iniziò a circolare il nome di Cosimo Fanzago⁵: all'argomentazione di C. Orlandi si sono attenuti tutti gli studiosi successivi⁶,

5 Orlandi 1772: 69: "Il Tempio è sontuoso, e per più ragioni stimato nel Regno, ed è architettura del Cavalier Cosmo".

6 Fra i suoi primi lavori, si ricordano quelli eseguiti nel 1619 per la costruzione della cappella Gentile nella concattedrale di Santa Maria Assunta a Barletta, assieme al suocero Angelo Landi. In Puglia la mano di Fanzago, pur non confermata da dati archivistici, è stata supposta nel



Fig. 4

a partire da M. Agresti (1912: 118-119) che fa del Fanzago l'architetto principale. In realtà, l'artista bergamasco nacque dieci anni dopo che i benedettini cassinesi si insediassero ad Andria; dunque, L. Cusmano Livrea (1981: 371) avanza un intervento di Fanzago attorno al 1617, mentre V. Zito (1996: 82) vede in Cosimo l'autore del supposto ampliamento seicentesco. La presenza di Fanzago viene respinta da C. Gelao per la mancanza di dati stilistici da rapportare alle sue opere certe, considerando inoltre che questi raggiunse Napoli soltanto nel 1608, appena diciassette anni dopo la fondazione della chiesa, ma appartenente allo stesso ordine benedettino e, per tale, ipotizza con qualche remora il nome del già ricordato Valeriano, fratello del più volte citato Giovanni di Franco; Valeriano fu l'autore dell'originario progetto della chiesa appartenente ai monaci benedettini della congregazione cassinese a Catania, ma lo stesso non può dirsi con certezza per il santuario di Santa Maria dei Miracoli. Per concludere, in mancanza di dati probanti, quella di Gelao (2008: 116) rimane pur

cantiere del cappellone di San Cataldo nella cattedrale di Taranto, soprattutto per la presenza di alcuni elementi formali riscontrabili nelle opere autografe dello scultore bergamasco. M. Pasculli Ferrara individua nel cappellone due elementi decorativi che costituirebbero le cifre fanzaghiane: la prima è rappresentata da una punta lanceolata leggermente a rilievo rispetto al piano intarsiato del pannello che le comprende; esempi sono riscontrabili nella Cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore a Napoli, realizzata nel 1665 su commissione dei nobili napoletani. Il secondo è un rosone di bardiglio che scandisce i vari ingressi delle cappelle nella Certosa di San Martino e che, per ben tre volte, si registra nel cappellone di San Cataldo. Per una trattazione dettagliata di queste vicende, cfr. Pasculli Ferrara 2013: 50, 133-158.



Fig. 5



Fig. 6

sempre un'interessantissima ipotesi, sebbene intraveda nel modello del santuario andriese un substrato culturale legato, in pieno Cinquecento, a modelli tardoromanici e che, nel nostro caso, sapientemente fu messo in atto dalle maestranze locali.

Scopo di questo intervento è far conoscere le belle tele incastonate nel soffitto a lacunari ottagonali, dipinti in oro su fondo azzurro, dalle mensole intagliate con minuzia di particolari a forma di testa di putto (Ricci 1912: 58). Pur datato 1633, il soffitto rimane al giorno d'oggi privo di studi specialistici; brevi citazioni si ritrovano in M. Pasculli Ferrara (1996: 393), secondo cui il modello sarebbe da rintracciare nel soffitto di Monteliveto, ad oggi non più in loco, e che in Terra di Bari non sarebbe un caso isolato come dimostra la versione nella chiesa di San Ruggero (già Santo Stefano) a Barletta.

In Santa Maria dei Miracoli, la tela centrale con la Madonna dei Miracoli è molto ridipinta, presentando difficoltà sia dal punto di vista cronologico che di attribuzione⁷; non può dirsi lo stesso per le altre due raffiguranti san Benedetto (Fig. 5) e santa Scolastica (Fig. 6). Grazie alle

⁷ La Madonna dei Miracoli, col Bambino, è assisa su uno scranno dall'alto schienale, sulle cui estremità compaiono, rispettivamente, la sigla MAF a sinistra e l'anno 1633 a destra. Gli angeli sottostanti, le mani di Maria e del Bambino, assai vicine stilisticamente a quelle di san Benedetto e di santa Scolastica, suggerirebbero una certa paternità fracanzaniana ma le evidenti ridipinture non mi permettono di aggiungere altro.

recenti ricerche condotte sulla pittura napoletana del primo cinquantennio del Seicento, è oggi possibile circoscrivere l'ambito culturale in cui si inseriscono le due tele e, più precisamente, restituirle alla produzione di Cesare Fracanzano, di nascita pugliese (Bisceglie, 16 ottobre 1605) e di adozione barlettana⁸, figlio del poco conosciuto Alessandro, anch'egli pittore, nativo di Verona⁹. Dopo un primo e importantissimo periodo di apprendistato in compagnia di suo fratello a Napoli, presso la bottega del valenzano Jusepe de Ribera, durato sin dal 1622, Cesare nel 1626 sposò a Barletta Beatrice Covelli, firmando di lì a poco la *Trinitas Terrestre* e l'*Educazione della Vergine* per i padri Teatini nella chiesa cittadina di San Gaetano (e per cui si può supporre una certa "raccomandazione" da parte dei Teatini napoletani di San Paolo Maggiore, fra cui spiccava un copioso numero di sacerdoti nativi della città della Sfida).

Dall'incontro col Ribera, Cesare eredita regole iconografiche ben consolidate e acquisite ormai dalla maggior parte dei pittori gravitanti nella Napoli degli anni Venti che difficilmente poterono restare inerti ai due rivoluzionari soggiorni di Caravaggio (23 settembre 1606-giugno 1607; ottobre 1609), punteggiati da importanti opere come la *Flagellazione* per la chiesa di San Domenico Maggiore, oggi al Museo di Capodimonte¹⁰ e la purtroppo perduta *Resurrezione di Cristo* per la cappella Fenaroli di Sant'Anna dei Lombardi (Abbate 1997: 22).

Nella capitale vicereale, già scossa artisticamente, si aggiunse un secondo linguaggio pittorico intriso della dolcezza tipica dei pittori di origine emiliana e, specialmente, di Guido Reni, anch'egli a Napoli per due brevissimi soggiorni (1612, 1622).

Le tele andriesi fanno parte di quel copioso gruppo di opere in cui Cesare Fracanzano viene colpito dalle "idee bellissime" di Guido Reni e del suo "dolce girar d'occhi" (De Dominicis 1845: 239), soluzioni che poté far proprie grazie anche all'impulso artistico di Massimo Stanzione, il quale lavorò a fianco di pittori francesi e fiamminghi durante i suoi ripetuti viaggi da Napoli a Roma, fra il 1620 e il 1630¹¹; fra questi pittori d'oltralpe, basti ricordare Simon Vouet che soggiornò in Italia fra il 1612 e il 1627, persuaso da suggestioni caravaggesche prima, dai linguaggi di Reni e di Francesco Barbieri, detto il Guercino, dopo. Lo Stanzione, arricchite le sue esperienze, dominò la scena partenopea per diversi decenni; queste soluzioni ben presto si fusero al cromatismo veneto che si diffondeva in più parti d'Italia e che, a Napoli, veniva percepito ancora di più a seguito dell'arrivo, nel 1630, di Domenico Zampieri, detto il Domenichino, e, nel 1634, di Giovanni Lanfranco. Con questi ultimi due pittori si decretò il decisivo passaggio dalle componenti naturalistiche, di matrice caravaggesca e riberesca, a quelle ormai protobarocche; sicché "le immagini, che ora sono vere per sapienti e raffinati accostamenti di colore puro e prezioso, esaltato da una luminosità dorata, che avvolge forme e inonda atmosfere, comunicano emozioni non meno concrete e profonde, ma da questo momento solo per forza di evocazione pittorica" (Spinosa 1985: 32).

Cesare poté approfondire tutto questo a partire dal 1629 quando si accinse a tornare nuovamente a Napoli, rimanendovi per ulteriori tre anni, durante i quali lavorò per la Compagnia di Gesù; da quella data il pittore dà prova di un'arte tutta rivolta alla didattica e al fedele, soluzioni già evidenti in san Benedetto e in santa Scolastica.

Le tele che in questa sede presento dovettero essere eseguite nello stesso momento, come si evince dalla scelta dei colori e dalla costruzione delle scene. Entrambi i santi sono effigiati ingiunocchiate e sollevati da due puttini i quali, rispettivamente, sorreggono una mitra e un pastorale

8 Questo studio prende le mosse dall'ampia monografia che lo scrivente ha dedicato a Cesare Fracanzano (Doronzo 2013) alla quale si rimanda.

9 Doronzo 2013: 15, con bibliografia precedente.

10 Bologna 1991: 16; Macioni 2010: 238.

11 Borsook 1954: 270-275; Schütze, Willette 1991: 33, 37.



Fig. 7

in san Benedetto, una colomba e il medesimo pastorale con riccio fitomorfo in santa Scolastica. Colpisce la dicotomia rappresentata dal colore scuro dei paramenti contro il forte bagliore giocato su tonalità calde che trapassano dall'ocra al giallo-arancione, in un'atmosfera che ben evidenzia le loro espressioni estasiante e trasognanti. Benedetto mostra importanti punti di contatto con molte tele fracanzaniane degli anni Trenta, dal san Francesco Saverio presso il palazzo della Curia arcivescovile, ma proveniente della vicina chiesa del Monte di Pietà all'Immacolata tra i santi Giuseppe e Nicola di Bari nella chiesa di Sant'Antonio (Fig. 7), entrambe a Barletta, anticipando una cifra che Cesare non abbandonò più e che ritorna nel Cristo portacroce nella concattedrale cittadina (Fig. 8). Ma non è tutto; in san Benedetto Cesare risentì degli influssi vandykiani, prediligendo l'utilizzo di una pennellata morbida e calibrata, attenta a dare forma, attraverso il colore, alle emozioni più recondite dell'animo umano. Questa attenzione tocca esiti sorprendenti proprio nel ritratto di santa Scolastica, il cui volto, già abbagliato da una luce alta e proveniente da sinistra, è incorniciato nel soggolo del velo e dai passaggi chiaroscurali che ne definiscono le pieghe. Scolastica anticipa, a sua volta, le attitudini di molte Immacolate dipinte da Cesare, dalla testa ruotata verso destra e leggermente sollevata, alle mani congiunte nel tocco delicatissimo e quasi impercettibile dei polpastrelli che si sfiorano. Basti, per esempio, la versione conservata in Santa Maria di Nazareth a Barletta o quella straordinaria nella chiesa dei Gerolamini a Napoli, dove la Madre di Dio viene esaltata dall'atteggiamento sublime, ma assai umano del Padre Eterno che alza le braccia per mantenere, con le punta delle dita, un velo appena percepibile. Santa Scolastica, inoltre, precede di quasi un quindicennio alcune delle figure presenti nell'importante ciclo di pitture che Cesare dipinse, attorno al 1648, nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano nella città di Conversano (Lofano 2012: 23-36): valga, fra tutte, la Sibilla Persica (Fig. 9), dalle tonalità assai più smorzate per via del *medium* pittorico adoperato, trattandosi di semplice tempera su muro. Ci troviamo di fronte ad un pittore che, pur adoperando modelli iconografici standardizzati, li ripropone sempre in maniera dinamica e mai scontati, filtrati attraverso una meditazione che fa sua e che traspare perfettamente in tutte le sue opere.

Le tele andriesi, a buon diritto, rientrerebbero, perciò, nel folto gruppo di opere realizzate da Cesare al suo ritorno a Barletta, nel 1633. Pur in mancanza di dati archivistici, san Benedetto e santa Scolastica sarebbero stati commissionati dalla comunità benedettina, nonostante restino anonime le maestranze intervenute per sostituire la vecchia copertura a volte col soffitto ligneo. Si può supporre che un ruolo decisivo a determinati cambiamenti sia stato dato da don Vittorino



Fig. 8

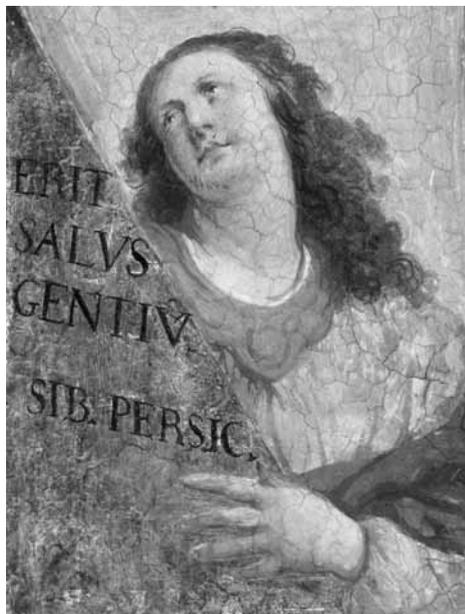


Fig. 9

aggiunte ad un *corpus* pittorico di per sé già ricco, si possa finalmente inserire Cesare Fracanzano nella schiera di tutti quei pittori che hanno occupato un ruolo di primo piano nel vasto panorama artistico napoletano (e, di conseguenza, pugliese) della prima metà del Seicento, lungi, quindi, da quella forse fin troppo affrettata opinione di Roberto Longhi, secondo cui Cesare Fracanzano “non è quasi degno di memoria speciale” a differenza di suo fratello Francesco “d’ordine più alto” (Longhi 1969: 48-49).

Bibliografia

ABBATE, Francesco (1997). *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*. Roma. Donzelli: 3-101.

ABBATE, Francesco (2001). *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma. Donzelli: 209, 372.

AGRESTI, Michele (1912). *Il Capitolo Cattedrale di Andria ed i suoi tempi (dalla origine fino all'anno 1911)*. Andria. Rossignoli: 116-124.

AVAGLIANO, Faustino (2008). Contributo alla cronotassi abbaziale del monastero di S. Maria dei Miracoli di Andria. In BERTOLDI LENOCI, Liana; RENNA, Luigi (eds). *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*. Andria. Grafiche Guglielmi: 197-246.

BASSAN, Andrea (2007). *Puglia e Basilicata tra le vie Appia e Traiana*. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato: 205-208.

BERTELLI, Gioia; LEPORE, Giorgia (2008). La lama di Santa Margherita e la grotta di S. Maria dei Miracoli ad Andria. In BERTOLDI LENOCI, Liana; RENNA, Luigi (eds). *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*. Andria.

Schirilli da Napoli, abate di Santa Maria dei Miracoli a partire dal 13 maggio 1629, anno in cui Cesare giungeva, come abbiamo detto, per la seconda volta a Napoli. Schirilli fu nominato abate nel Capitolo tenuto a Parma e riconfermato il 20 aprile dell'anno successivo nel Capitolo Generale della Congregazione Casinese tenuto a Perugia, sino al 1632 quando, dal 10 maggio fu sostituito dal nuovo abate don Mauro Castelli di Altamura (Avigliano 2008: 206-207). Considerando l'imponenza del soffitto, adagiato sui quattro pilastri angolari dell'invaso della navata centrale, esso dovette richiedere un periodo non breve di intaglio e doratura; si può presumere che l'idea della sostituzione della vecchia volta fu dello Schirilli e la messa in posa dell'odierno soffitto toccò al Castelli. Poiché le tele dovettero essere pensate *ab origine*, non posso escludere che la scelta ricadesse su Cesare a seguito di un eventuale incontro conoscitivo con Schirilli già nella capitale vicereale.

In conclusione, credo davvero che a seguito degli studi condotti nell'ultimo decennio, tutti corroborati da inedite scoperte e nuove

Grafiche Guglielmi: 39-74.

BOLOGNA, Ferdinando (1991). *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*. Napoli. Electa.

BORSOOK, Eve (1954). Documents Concerning the Artistic Associates of Santa Maria della Scala in Rome. In *The Burlington Magazine*, XCVI: 270-275.

CAFARO, Pasquale (1943). *Campane e campanili di Andria*. Andria. Rossignoli: 21-22.

CIRILLO, Maria Teresa; PASTORE, Milena (2000). *I sentieri del Giubileo. Guida agli itinerari giubilari tra Puglia e Basilicata*. Bari. Grafisystem: 26-27, 120, 145-146.

CUSMANO LIVREA, Luciana (1981). S. Maria dei Miracoli. Andria. In CALÒ MARIANI, Maria Stella (ed). *Insiediamenti benedettini in Puglia*, v. II, t. 1. Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980 - gennaio 1981). Galatina. Adda: 357-372.

D'AVANZO, Teresa; ZITO Vincenzo (2008). Il complesso conventuale di S. Maria dei Miracoli e le sue trasformazioni. In BERTOLDI LENOCI, Liana; RENNA, Luigi (eds). *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*. Andria. Grafiche Guglielmi: 141-196.

DE DOMINICI, Bernardo (1845). *Vita di Cesare, Francesco, e Michelagnolo Fracanzano, pittori*. In *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, III. Napoli. Tipografia Trani: 238-46.

DE ROSA, Luisa (2008). La Madonna dei Miracoli: evoluzione di un culto attraverso alcune testimonianze pittoriche. In BERTOLDI LENOCI, Liana; RENNA, Luigi (eds). *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*. Andria. Grafiche Guglielmi: 75-91.

DI FRANCO, Giovanni da Catania. *Di Santa Maria de' Miracoli d'Andria libri tre (Librum editum sub titulo De S. Maria de Andria lib. 3)*. Napoli. Tarquinio Longo.

DI JORIO, Antonino Maria (1853). *Relazione storica sull'immagine, invenzione, Santuario e prodigi di Maria SS. dei Miracoli d'Andria*. Napoli. Stabilimento tipografico del Dante.

DORONZO, Ruggiero (2013). *La bellezza del divino. Le opere pugliesi di Cesare Fracanzano*. Barletta. Cafagna.

D'URSO, Riccardo (1842). *Storia della città di Andria dalla sua origine al corrente anno 1841*. Napoli. Tipografia Varana: 135-140.

FERRILLO, Mariano (1931). *Gli Agostiniani in Andria*. Firenze. Lib. Editrice Fiorentina: 35-56.

Gelao, Clara (2008). La chiesa di Santa Maria dei Miracoli ad Andria. L'architettura. In BERTOLDI LENOCI, Liana; RENNA, Luigi (eds). *La Madonna d'Andria. Studi sul Santuario di S. Maria dei Miracoli nel centenario di elevazione a Basilica*. Andria. Grafiche Guglielmi: 93-140.

GILDONE, Guido (1980). *La Madonna d'Andria*. Andria. Tipografia Domenico Guglielmini.

LECCISOTTI, Tommaso (1951). I monasteri di S. Maria dei Miracoli di Andria e S. Maria del Soccorso di Trani alla metà del sec. XVII. In *Archivio Storico Pugliese*, IV: 149-160.

LOCONTE, Riccardo (1973). *Guida e Storia della Basilica di Santa Maria dei Miracoli - Andria*. Molfetta. Mezzina.

LOCONTE, Riccardo (1978). *Andria la mia città - testo scolastico di storia patria*. Molfetta. Mezzina: 101-113.

LOFANO, Francesco (2012). L'intervento di Cesare Fracanzano. Il mecenatismo dei Filomarino e le scelte della comunità monastica. In LANZILLOTTA, Giacomo; LOFANO, Francesco (eds). *Paolo Finoglio e il suo seguito. Pittori a Conversano nei decenni centrali del Seicento*. Catalogo della mostra (Conversano, settembre 2012 - ottobre 2012). Galatina. Congedo: 23-36.

LOJODICE, Cosma (1888). *S. Maria dei Miracoli di Andria*. Napoli. Tipografia Salvatore Marchese.

LOJODICE, Cosma (1889). *Manuale di pratiche devote in onore di S. Maria dei Miracoli di Andria*. Bologna. Tipografia Pontificia Mareggiani: 7-13.



LONGHI, Roberto (1969). Spinelli e i pittori naturalisti napoletani del Seicento. In *Paragone*, 20 (227): 48-49.

MACIONI, Stefania (2010). *Biografia di Caravaggio*. In STRINATI, Claudio (ed). *Caravaggio*. Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 20 febbraio - 13 giugno 2010). Milano. Skira: 238.

MERRA, Emanuele (1872). *La Madonna dei Miracoli d'Andria. Memorie storiche*. Bologna. Tipografia Pontificia Mareggiani.

MERRA, Emanuele (1906). *Monografie andriesi*. Bologna. Tipografia Pontificia Mareggiani: 318-335.

MORMONE, Mariaserena (1984). Cosimo Fanzago. In *Civiltà del Seicento a Napoli*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984-14 aprile 1985), II. Napoli. Electa: 180-190.

ORLANDI, Cesare (1772). *Delle città d'Italia e sue Isole adjacenti compendiose Notizie sacre e profane compilate da Cesare Orlandi Patrizio di Fermo & c.* Perugia. Nella Stamperia Augusta presso Mario Riginaldi: 69.

PASCULLI FERRARA, Mimma (1983). Andria. In *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori scultori marmorari architetti ingegneri argentieri riggiolari organari ferrari ricamatori banderari stuccatori*. Fasano. Schena: 135-143.

PASCULLI FERRARA, Mimma (1996). Schedatura dei Centri Urbani. In CAZZATO, Vincenzo; FAGIOLO, Marcello; PASCULLI FERRARA, Mimma (eds). *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma. Editori d'arte De Luca: 514-517.

PASCULLI FERRARA, Mimma (1996). Soffitti a cassettoni. In CAZZATO, Vincenzo; FAGIOLO, Marcello; PASCULLI FERRARA, Mimma (eds). *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma. Editori d'arte De Luca: 393-397.

PASCULLI FERRARA, Mimma (2008). Gli arredi del periodo benedettino della Madonna dei Miracoli in Andria. In *Ora et labora. La presenza dei benedettini ad Andria. I Quaderni della Biblioteca Diocesana 'San Tommaso d'Aquino'*, 5: 85-108.

PASCULLI FERRARA, Mimma (2013). Il Cappellone di San Cataldo a Taranto. Un cantiere napoletano fra '600 e '700. In *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*. Roma. Editori d'arte De Luca: 47-132.

PASCULLI FERRARA, Mimma (2013). Cosimo Fanzago a Napoli. La Certosa di San Martino. In *L'arte dei marmorari in Italia meridionale. Tipologie e tecniche in età barocca*. Roma. Editori d'arte De Luca: 133-158.

PETRAROLO, Pietro (1996). *Il Santuario della Madonna dei Miracoli*. Andria. Sveva.

PETRAROLO, Pietro (1999). *La lama di Santa Margherita e il Santuario della Madonna dei Miracoli*. Andria. Guglielmi.

PUGLIESE, Vincenzo (1983). Pittori meridionali del sec. XVI. Scene della Passione di Cristo, Sibille, Profeti. Scheda di catalogo. In *Restauri in Puglia 1971-1981*, I. Fasano, Schena: 26-30.

PUGLIESE, Vincenzo (1995). Via crucis. In MILELLA, Nicola; PUGLIESE, Vincenzo (eds). *Cittadella Nicolaiana - Un progetto verso il 2000*. Catalogo della mostra (Bari, Castello svevo 28 aprile-30 giugno 1995). Bari. Adda: 229.

RICCI, Corrado (1912). *Architettura barocca in Italia*. Bergamo. Istituto Italiano D'arti Grafiche: 58.

ROTILI, Mario (1976). *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*. Napoli. Società Editrice Napoletana: 65.

RUOTOLO, Giuseppe (1933). *Ricordo di Andria sacra*. Molfetta. Mezzina: 40-42.

SCHÜTZE, Sebastian; WILLETTE Thomas (1991). *L'opera completa di Massimo Stanzione*. Napoli. Electa: 33-37.

SPINOSA, Nicola (1985). La pittura a Napoli al tempo di Bernardo Cavallino. In CASANI, Silvia; BEVILACQUA, Nerina (eds). *Bernardo Cavallino (1616-1656)*. Catalogo della mostra (Napoli, Museo Pignatelli, 24 aprile - 30 giugno 1985). Napoli. Electa: 25-48.

VACCINA-LAMARTORA, Nicolò (1911). *Andria le sue vie e i suoi monumenti a volo d'uccello*. Andria. Rossignoli: 83-85.

ZAGARIA, Riccardo (1927). *Descrizione storico-artistica di Andria. Parte I. Andria Sacra*. Andria. Rossignoli: 13-14.

ZEPPEGNO, Luciano (1974). *Guida la Rinascimento in Italia*. Milano. Mondadori: 302-303.

ZITO, Vincenzo (1996). Il Santuario della Madonna dei Miracoli in Andria. In *Continuità. Rassegna Tecnica Pugliese*, 3/4: 78-85.

ZITO, Vincenzo (1999). Da laura cenobitica a basilica. In MONTEPULCIANO, Nicola; ZITO, Vincenzo (eds). *La lama di Santa Margherita e il Santuario della Madonna dei Miracoli*. San Ferdinando di Puglia (FG). Miulli: 71-100.