





# La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco

a cura di Angela Acordon Maria Teresa Sorrenti Mario Panarello





### SAN FRANCESCO DI PAOLA NELLA STORIA DELL'ARTE PUGLIESE: OPERE SCELTE

Massimiliano Cesari - Nicola Cleopazzo





#### PITTURE E SIMULACRI DI UN CULTO: SAN FRANCESCO DI PAOLA IN TERRA SALENTINA (XVI-XVIII SEC.)\*

Il legame della Provincia di Lecce con San Francesco di Paola (1416-1507), fondatore dell'Ordine dei Minimi (1435), è di antica data<sup>1</sup>. Esso va cercato nella biografia dello stesso santo-taumaturgo<sup>2</sup>, che predisse l'invasione della città di Otranto da parte delle truppe di Maometto II (1480), e la successiva liberazione da parte delle truppe alle quali il santo aveva distribuito i ceri benedetti (1481)<sup>3</sup>. La conquista della cit-

tà salentina causò il famoso eccidio di ottocento cittadini idruntini, trucidati perché rifiutarono la conversione all'Islam: una nuova 'strage degli innocenti' consumata sul Colle della Minerva, dove fu fondato un monastero dell'Ordine per «riverire e honorare» i martiri e futuri beati<sup>4</sup>.

Francesco di Paola e i fatti di Otranto del 1480-1481, in San Francesco di Paola. Chiesa e società del suo tempo, Atti del convegno, Paola, 20-24 maggio 1983, Roma, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, 1984, pp. 298-307. Per una bibliografia essenziale di riferimento sulla guerra d'Otranto e il suo tempo, si veda: Otranto 1480, 2 voll., a cura di C. D. Fonseca, Atti del Convegno Internazionale di Studio in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi, Otranto, 19-23 maggio 1980, Galatina, Congedo, 1986; La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito, 2 voll., a cura di H. Houben, Atti del Convegno internazionale di studio, Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007, Galatina, Congedo, 2008.

<sup>4</sup> Sulla presenza dell'Ordine dei Minimi all'indomani della riconquista di Otranto, si veda Q. GIANFREDA, Otranto il colle del Martirio. Notizie, immagini, documenti, Galatina, Editrice Salentina, 2003, pp. 21-22; V. Boccadamo, Il culto dei Martiri di Otranto, in I Beati 800 Martiri, cit., pp. 129-155. L'evento della conquista di Otranto, profetizzato dal santo, è stato inserito da una parte degli studi nel solco dell'azione anti-aragonese (e filo-francese) a lui attribuita. Una forma di ribellismo al potere costituito visto come oppressore dei ceti più poveri, contro il quale l'eremita calabrese spesso si scagliò. Tale forma d'insofferenza verso l'autorità, lo accosta evidentemente ad altre figure di monaci 'ribelli' suoi conterranei, come il cistercense Gioacchino da Fiore e il domenicano Tommaso Campanella (cfr. G. Caridi, Il controverso rapporto tra Francesco di Paola e Ferrante d'Aragona, in «Mediterranea-ricerche storiche», XII, 2015, 33, pp. 9-46; G. VITOLO, Forme di eremitismo indipendente nel Mezzogiorno medievale, in L'eremita Francesco di Paola viandante e penitente, Atti del Convegno internazionale di studio, Paola, 14-16 settembre 2000, Roma, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, 2006, pp. 178-191).

<sup>\*</sup> Il primo paragrafo di questo saggio è di Massimiliano Cesari, il secondo di Nicola Cleopazzo.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sulla figura del frate e dell'Ordine da lui fondato esiste una vasta bibliografia, in questa sede si segnalano i seguenti testi: G. ROBERTI, San Francesco di Paola fondatore dell'Ordine dei Minimi (1416-1507). Storia della sua vita, Roma, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, 1963<sup>2</sup>; A. GALUZZI, Origini dell'Ordine dei Minimi, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1967.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Tra le biografie più importanti sul santo dove sono riportati i fatti di Otranto, ricordiamo: P. REGIO, Vita et miracoli et morte di S. Francesco di Paola descritta dal reverendo sacerdote Paolo Regio Dottor Teologo napolitano, Napoli, Horatio Salviano, 1577, ed. cons. Perugia, appresso Pietroiacomo Petrucci, 1582, pp. 58-59, I. Toscano, Della vita, virtù e miracoli e dell'Istituto di S. Francesco di Paola fondatore dell'Ordine dei Minimi, Roma, nella stamparia d'Ignatio de' Lazari, 1658, pp. 284-296. Si veda anche C. Vecce, San Francesco di Paola e la cultura letteraria e umanistica della Napoli aragonese, in S. Francesco di Paola e l'Ordine dei Minimi nel Regno di Napoli, a cura di F. Senatore, Atti del primo Convegno per la celebrazione del quinto centenario della morte di S. Francesco di Paola (1507-2007), Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 27-28 aprile 2007, Napoli, Istituto Italiano per gli Sudi Filosofici, 2008, pp. 29-53.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cfr. A. GALUZZI, San Francesco di Paola e la presenza dei Minimi al colle della Minerva, in I Beati 800 Martiri di Otranto del 1480, a cura dell'Arcidiocesi di Otranto, Atti del convegno ecclesiale di studio, Otranto, 26-28 giugno 1980, Lecce, Capone, 1980, pp. 157-166; R. IURLARO,

Il primo insediamento in Puglia dell'Ordine dei Minimi fu proprio in terra salentina, a Lecce, nel 1524, chiesa di Santa Maria degli Angeli e convento di San Michele Arcangelo, un lustro dopo la beatificazione del taumaturgo calabrese<sup>5</sup>.

Oltre all'insediamento leccese, i Minimi ubicarono le loro sedi nelle città episcopali dell'attuale provincia di Lecce, Otranto (1542), Gallipoli (1613) e Nardò (1613), sino a giungere a Gagliano del Capo (1614), vicino al Capo di Leuca<sup>6</sup>. Gli insediamenti dei Minimi (chiese e monasteri) furono ovviamente dotati di opere raffiguranti il fondatore quasi subito dopo la sua morte (1507), la cui venerazione era iniziata già prima della canonizzazione, con la beatificazione da parte di Leone X (1513). Un ingente patrimonio di dipinti, sculture e altri manufatti adornavano i luoghi dei Minimi, la maggior parte del quale andato disperso (o trafugato) con le soppressioni napoleoniche del 1809<sup>7</sup>.

Proprio a Lecce si trova una delle opere che meglio testimonia la diffusione e l'importanza del culto del taumaturgo calabrese sul territorio<sup>8</sup>. Si tratta dell'*Altare di San Francesco di Paola* dello scultore e architetto Francesco Antonio Zimbalo (1567-1631 ca.), del 1614-15, collocato nel transetto sinistro della basilica di Santa Croce, chiesa dell'Ordine dei Celestini (fig. 1)<sup>9</sup>. L'altare, come

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> M. PAONE, *Devozione e culto a San Francesco di Paola in Lecce*, in *Fede, pietà, religiosità popolare e San Francesco di Paola*, Atti del II Convegno Internazionale di Studio, Paola, 7-9 dicembre 1990, Roma, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, 1992, pp. 687-700.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Per la *Provincia Apuliae* dell'Ordine dei Minimi eretta nel 1535, inclusi gli insediamenti salentini di Lecce, Otranto, Nardò, Gallipoli e Gagliano del Capo, cfr. G. M. ROBERTI, Disegno storico dell'Ordine de' Minimi dalla morte del santo istitutore fino ai nostri tempi (1507-1902), 3 voll., Roma, Tipografia Poliglotta della S. C. Propaganda Fide, 1922, III, pp. 122-153; G. Gabrieli, Il monachesimo in Puglia. Saggio elencativo e bibliografico, in «Japigia», n.s. V, 1939, pp. 431-451: 449; R. Quaranta, Storia della provincia pugliese dei Minimi nel manoscritto Historialia monumenta chronotopographica provinciae Apuliae del p. Antonio Serio, Roma, Curia Generalizia dell'Ordine dei Minimi, 2005; A. GALUZZI, I Minimi nella Puglia, come entità territoriale e come provincia monastica, in Ordini religiosi e società nel Mezzogiorno moderno, 2 voll., a cura di B. Pellegrino-F. Gaudioso, Atti del Seminario di studio, Lecce, 29-31 gennaio 1986, Galatina, Congedo, 1987, I, pp. 103-112; M. CAMPANELLI, Gli insediamenti dei Minimi nel Regno di Napoli fra XV e XVII secolo, in S. Francesco di Paola e l'Ordine dei Minimi nel Regno di Napoli, cit., pp. 143-184: 164-167. Per un riferimento alla storia artistica pugliese connessa all'Ordine dei Paolotti, cfr. S. Di Sciascio, Insediamenti dei Padri Minimi in Puglia. Per una storia dell'arte meridionale dal XVI al XVIII secolo, Galatina, Congedo, 2010, pp. 101-118.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> R. Quaranta, L'Ordine dei Minimi di Terra d'Otranto e il processo soppressivo francese, in «Bollettino Ufficiale dell'Ordine dei Minimi», LVII, 2011, 2, pp. 157-220. Per la chiesa dell'Ordine eretta nel capoluogo salentino, si veda M. Paone, Chiese di Lecce, 2 voll., Galatina, Congedo, 1981, I, pp. 317-330. Su Nardò si rimanda al testo L'ordine dei Minimi e la chiesa di San Francesco di Paola a Nardò, a cura di M. Mennonna, Galatina, Congedo, 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Scrive J.-M. Sallmann, Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750, Lecce, Argo, 1996, p. 74: «In Italia meridionale pochi sono i santi medievali che hanno raggiunto una fama tale da conquistarsi l'onore di una seconda edizione delle opere che li riguardano [...] Il santo di cui più si è scritto è san Francesco di Paola, di cui tra il 1551 e il 1750 compaiono nove agiografie: è quindi fuori di dubbio che il fondatore dei frati Minimi non abbia subito danni dal fatto di essere morto lontano dalla sua terra natale, la Calabria. Continua infatti a essere il santo più popolare dell'Italia del sud».

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Per una bibliografia essenziale sull'opera si veda: M. CALVESI-M. MANIERI ELIA, Architettura barocca a Lecce e in Terra di Puglia, Milano, Bestetti, 1971, pp. 53-54; O. COLANGELI, S. Croce. L'ex convento dei Celestini, Galatina, Editrice Salentina, 1978, pp. 86-96; R. CASCIARO, La scultura, in Il Barocco a Lecce e nel Salento, a cura di A. CASSIANO, Catalogo della Mostra, Lecce, Museo

afferma l'Infantino, fu commissionato da Giovanni Cicala, padre di Girolamo, barone di Sternatia, «gentil'uomo dotato di molte virtù, Musico, e poeta eccellentissimo», al quale probabilmente appartengono le colte epigrafi che accompagnano le tabelle scolpite<sup>10</sup>. Lo scrittore leccese annotava anche che l'altare era dotato di una «divota, e bella statua di pietra»<sup>11</sup>, oggi non più in loco, sostituita da una tela di Alessandro Calabrese (1833). I miracoli del santo sono scolpiti in dodici formelle (sei per lato), sul modello delle incisioni presenti nella biografia del santo di Paolo Regio (Napoli, 1577; Perugia, 1582), come farà più tardi Alessandro Baratta con le sue 64 tavole (1622)<sup>12</sup>, incassate all'interno delle sei colonne a tutto tondo, tre per ogni lato, culminanti con quattro statue di angeli, in asse con le quattro colonne più esterne, con gli strumenti della Passione di Cristo. In alto, al centro, campeggia il simbolo del sole fiammeggiante con la scritta «CHARITAS», attributo inconfondibile del santo. Iniziando dall'ala destra, dalla formella in basso a destra, e proseguendo in senso antiorario, si vede il santo che offre la regola ai confratelli; sino a giungere alla sezione destra dell'altare, dove si conclude l'agiografia lapidea del paolano. Ovviamente tra le formelle non potevano mancare quelle con i fatti di Otranto (*La consegna delle candele benedette alle truppe* e *La liberazione della città dai turchi*), veri e propri riferimenti alla diffusione del culto sul territorio<sup>13</sup>.

Un concetto della scultura evidentemente legato a persistenze di una cultura di fine Cinquecento di impronta devozionale, ancora non risolto in senso barocco, e che trova agganci con le espe-

Provinciale, 8 aprile-30 agosto 1995, Roma, De Luca, 1995, рр. 143-162: 144; М. CAZZATO, Scultori e scultori-architetti dal Seicento al primo Settecento salentino, in Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna, a cura di R. CASCIARO-A. CASSIANO, Catalogo della Mostra, Lecce, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008, Roma, De Luca, 2007, pp. 131-142: 132. Sull'altare vedi anche: V. CAZZATO-S. POLITANO, L'altare barocco nel Salento: da Francesco Antonio Zimbalo a Mauro Manieri, in Ivi, pp. 107-129: 107-108. Inoltre per la figura dell'artista e per la descrizione dell'altare, si rimanda (con relativa bibliografia) al recente contributo di R. CASCIARO, Su Francesco Antonio Zimbalo scultore, in Per le arti e per la storia. Omaggio a Tonino Cassiano, a cura di V. CAZZATO-R. POSO-G. VALLONE, Galatina, Congedo, 2017, pp. 86-97: 88-90.

G. C. Infantino, *Lecce sacra*, Lecce, presso Pietro Micheli, 1634; ed. cons. rist. anast. a cura di M. De Marco, Gallipoli, Nuovi Orientamenti Oggi, 1988, pp. 227-228.
 Ivi, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cfr. C. Bevilacqua, La Vita e i Miracoli di san Francesco di Paola con le Rime di don Orazio Nardino Cosentino e 64 incisioni di Alessandro Baratta, Soveria Mannelli, Città Calabria, 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Il ciclo scultoreo, come detto, va letto partendo dalla sezione di destra, dalla prima formella a destra e proseguendo verso l'alto, così come indicato dalle didascalie. La prima scena che si incontra è la Consegna della regola ai confratelli dove su una sorta di pulpito è presente il millesimo «MDCXIV»; successivamente il Miracolo della fornace ardente e la Resurrezione dell'assiderato. La seconda colonna della tabella, quella a sinistra per intenderci, contiene: La nascita in Calabria del Santo; Il santo che offre al monastero un panno per l'abito dei frati dell'Ordine; La visione del Bambino che vaga nel deserto. Nella sezione di sinistra, sempre partendo dalla tabella a destra, vediamo: La guarigione miracolosa del barone di Belmonte; e le famose scene (soprattutto per la devozione locale) legate alla guerra di Otranto: La profezia della liberazione della città di Otranto dai turchi, e La distribuzione dei ceri benedetti alle truppe di liberazione di Otranto. Nell'ultima tabella: La liberazione dell'ossessa; il celebre episodio del Passaggio dello Stretto di Messina sul mantello; e la Resurrezione dell'indemoniata. Per la descrizione dell'altare, e delle dodici scene, si rimanda, con relativa bibliografia, alla scheda di M. CAZZATO, Altare di San Francesco di Paola, in Sculture di età barocca, cit., pp. 150-152; e ora R. CASCIARO, Su Francesco Antonio Zimbalo, cit., p. 89.



Fig. 1. Francesco Antonio Zimbalo, *Altare di San Francesco di Paola*, 1614-1615, Lecce, chiesa di Santa Croce (fonte: M. Cazzato, *Scultori e scultori-architetti dal Seicento al primo Settecento salentino*, p. 151).

rienze pittoriche di artisti salentini anch'essi *borderline*, quali il gallipolino Gian Domenico Catalano (1560 ca.-1627 ca.) e, con le dovute differenze di qualità, il neretino Donato Antonio d'Orlando (1560 ca.-1636)<sup>14</sup>. Una cultura figurativa che

si potrebbe definire di transizione, caratterizzata ancora da immagini dai gesti meditati, semplici, senza retorica, come nella scena con il *Miracolo della fornace* (fig. 2), dove si vede il santo piegarsi ed entrare nella fornace, nello stupore generale degli astanti<sup>15</sup>. Un'immagine controbilanciata dalle lingue di fuoco che escono dalla struttura simile a un trullo; mentre in lontananza, su un'altura, si vedono operose maestranze, simili a figurine di un presepe, intente nell'edificazione di una chiesa.

Ritornando alla questione della statua che occupava la nicchia dell'altare, è stato ipotizzato possa trattarsi del *San Francesco di Paola* di Palazzo Personè (oggi Tafuri) a Lecce, famiglia imparentata con i Cicala, committenti dell'altare in Santa Croce<sup>16</sup>. Una bella statua in pietra che,

sia pure al suo avvio. Tipico artista di frontiera, Francesco Antonio Zimbalo, è in larga misura legato alla cultura figurativa, tutta cinquecentesca, mi preme dire, del Riccardi [...] avviando poi riflessioni, motivi, morfologie stilistiche, fantasie decorative (e quant'altro) che troveranno il loro sviluppo più compiuto nel Barocco».

<sup>15</sup> R. CASCIARO, Due scultori e due culture: Vespasiano Genuino e Francesco Antonio Zimbalo, in La Puglia, il manierismo e la controriforma, a cura di A. CASSIANO-F. Vona, Catalogo della Mostra, Lecce, Chiesa di San Francesco della Scarpa, Bitonto, Galleria Nazionale "Girolamo e Rosario De Vanna", 22 dicembre 2012-8 aprile 2013, Galatina, Congedo, 2013, pp. 115-124: 123: «La creazione dell'altare di San Francesco di Paola dà un'impaginazione inedita a un campionario di figure, scene, decori nessuno dei quali realmente nuovo. Le scene della vita del santo, ispirate alle narrazioni agiografiche, ma la cui fonte precisa non è stata ancora individuata, nel fitto susseguirsi di figure e paesaggi miniaturizzati fanno tutt'uno con il decoro delle colonne, smaterializzando l'impianto fortemente monumentale dell'insieme. La genialità dello Zimbalo [...] sta nell'aver proiettato la sua cultura radicata nella tradizione locale sulla scena dell'incipiente barocco italiano, dando una regia nuova ad un vecchio repertorio».

Per la questione attributiva della scultura, già assegnata allo scultore leccese Gabriele Riccardi o Riccardo (cfr. F. A.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, Donzelli, 2002, p. 248: «In realtà anche lo Zimbalo (come in parte lo stesso Gabriele Riccardi, la cui vicenda artistica è tutta contenuta nei limiti del XVI secolo) a me pare piuttosto vittima di un fenomeno di 'trascinamento' che protagonista della ricca stagione barocca salentina, e

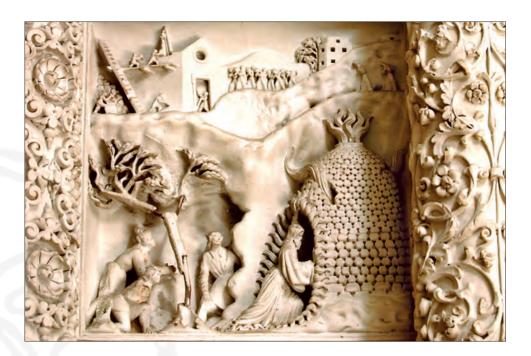


Fig. 2. Francesco Antonio Zimbalo, *Il miracolo della fornace*, 1614-1615, Lecce, chiesa di Santa Croce (fonte: M. Cazzato, *Scultori e scultori-architetti dal Seicento al primo Settecento salentino*, p. 153).

secondo Casciaro, potrebbe collegarsi a un altro simulacro del santo, di buona fattura, collocato su

GRASSO, Lecce, grandi opere in pietra leccese, in «L'Ora del Salento», 27-09-2009, p. 12), si rimanda a R. Casciaro, Due scultori, cit., pp. 120-122, ma soprattutto al recente saggio dello stesso studioso (Su Francesco Antonio Zimbalo, cit., pp. 90-94) nel quale si ricostruisce per via stilistica l'attribuzione della scultura alla mano dello Zimbalo. L'opera presenta una inusuale iconografia del santo, che stringe nella mano destra un ramo con alcuni limoni. La presenza di questi frutti è stata collegata da Casciaro ad una iscrizione, ora perduta, un tempo nella cappella Cicala e ricordata dall'Infantino (cfr. il precedente riferimento bibliografico), ma potrebbe verosimilmente far riferimento - oltre che alla provenienza geografica di Francesco di Paola, terra ricca di cedri e limoni - anche alle capacità taumaturgiche dell'eremita di guarire dai morsi di animali velenosi, soprattutto di rettili, come si legge nelle sue biografie. Infatti, fin dall'antichità, il limone era considerato un efficace antidoto contro il veleno dei serpenti. E a tale pericolo sono connessi vari miracoli del santo, come quello del frate morso ad un piede da un serpente mentre costruiva il monastero di Paola, e immediatamente guarito da Francesco (cfr. P. Regio, Vita et miracoli, cit., p. 45).

un altare che riporta la data «1581» (Lecce, chiesa di San Giuseppe), e attribuito a un anonimo scultore salentino della seconda metà del XVI secolo<sup>17</sup>. Quest'ultima scultura per motivi cronologici non può essere attribuita alla mano dello Zimbalo dell'altare di Santa Croce, ma «il confronto così stretto con quella che qui gli vogliamo attribuire [quella di Palazzo Personè, *N.d.R.*] mostra la continuità della tradizione scultorea inaugurata dal Riccardi, della quale Zimbalo è ancora legittimo erede»<sup>18</sup>.

E sculture dedicate al santo e collocate su importanti altari a Lecce e ovviamente in provincia, dovevano essere numerose. Ad esempio l'Infantino ci informa che nella chiesa paolotta di Santa

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Cfr. R. CASCIARO, *Due scultori*, cit., p. 121, fig. 8; ID., *Su Francesco Antonio Zimbalo*, cit., pp. 86, 91.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ivi, p. 122.

Maria degli Angeli, vero e proprio catalogo della pittura salentina di Cinque-Seicento con opere notevoli del copertinese Gianserio Strafella (documentato dal 1546 al 1573) e il gallipolino Gian Domenico Catalano (1560 ca.-1627 ca.), vi era la cappella, della famiglia Camassa, dedicata a San Francesco di Paola, «oltremodo divota con una statua di pietra del medesimo Santo, dove in ogni tempo, particolarmente ne' venerdì, concorrono numerose schiere d'huomini, e di donne, raccomandandosi al Santo per tutti quanti i loro bisogni»<sup>19</sup>. E anche nella piccola chiesa di Santa Maria degli Angelilli (detta dell'Annunziata), annessa al convento delle Paolotte, fondato nel 1542 e oggi non più esistente, vi era una cappella seicentesca «con quattro belle colonne, et altri lavori di pietra leccese, una bellissima statua del Santo di legno fatta venire da Napoli»<sup>20</sup>. La «bellissima statua di legno», ammirata dall'Infantino, potrebbe essere quella attualmente collocata nella cappella dedicata al santo in Santa Maria degli Angeli, al posto di quella lapidea andata invece perduta<sup>21</sup>.

Non certo di qualità come i modelli leccesi, ma interessante proprio per il suo arcaismo, è il *San Francesco di Paola* (fig. 3) in pietra della chiesa di San Giovanni Battista a Parabita, la più antica della cittadina (XIII secolo)<sup>22</sup>. In realtà non si tratta di una figura intera del santo, ma di un simulacro tagliato all'altezza delle ginocchia. Potrebbe

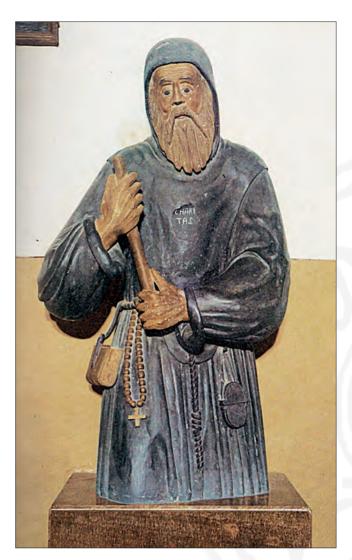


Fig. 3. Ignoto scultore meridionale (ambito di Nuzzo Barba?), *San Francesco di Paola*, terzo decennio XVI sec., Parabita (Le), chiesa di San Giovanni Battista (fonte: M. Paone, *Parabita*, p. 83).

trattarsi di un'opera coeva a quella realizzata da Stefano da Putignano (attivo tra l'ultimo decennio del '400 e il quarto del '500), probabilmente una delle più antiche testimonianze figurative del santo in Puglia, per la chiesa bitontina di Santa Maria della Chinisa<sup>23</sup>, anche se le scelte stilistico-formali

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> G. C. Infantino, Lecce, cit., pp. 181-182.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Cfr. S. DI SCIASCIO, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., pp. 65, 67-68, fig. 22.

<sup>M. PAONE,</sup> *Parabita*, in *Paesi e figure del vecchio Salento*,
voll., a cura di A. De Bernart, Galatina, Congedo, 1980,
I, pp. 1-128: 83. L'opera è pubblicata con una datazione al «XVI sec.».

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Sull'artista e l'opera si rimanda alla monografia di C.

dell'autore di Parabita, qui più impacciato e rigido rispetto al collega di area barese, sembrano essere più vicine al linguaggio dello scultore e architetto galatinese Nuzzo Barba (1450 ca.-1525 ca.), al servizio di prestigiosi committenti: prima degli Orsini e successivamente degli Acquaviva<sup>24</sup>. Tuttavia, c'è da sottolineare la resa veristica delle mani, con l'apparato di tendini e di ossa che stringono quello che resta del bordone, e del volto, caratterizzato dalle rughe profonde della fronte, in contrasto con l'andamento verticale e geometrico dei peli della folta barba che ne comprime l'ovale<sup>25</sup>.

Le opere viste finora, soprattutto le sculture da altare, riprendono l'archetipo iconografico tramandato dall'Ordine, la 'vera effigie' nella chiesa paolotta della Santissima Annunziata a Montalto

GELAO, Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento, Fasano, Schena, 1990, p. 55. Ma anche S. DI SCIASCIO, Insediamenti dei Padri Minimi, cit., pp. 65-66, fig. 21.

<sup>24</sup> Sullo scultore esiste una vasta bibliografia, per brevità si rimanda ai seguenti testi: G. Lorenzo, L'attività artistica dello scultore galatinese Nuzzo Barba, in «Sallentum», II, 1979, 3, pp. 107-138; C. Gelao, L'attività di Nuzzo Barba a Conversano e le influenze veneto-dalmate nella scultura pugliese del Rinascimento, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1988, 16, pp. 7-20; F. Abbate, Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Sud angioino e aragonese, Roma, Donzelli, 1998, pp. 217-218. Tra gli ultimi interventi, anche per approfondimenti bibliografici, si veda: G. Lanzillotta, La vicenda artistica di Nuzzo Barba: la cronologia e la cultura figurativa, in «Fogli di periferia», XVIII-XIX, 2006-2007, 1-2, pp. 142-148. Per la scultura di Stefano da Putignano si veda la relativa scheda in catalogo.

<sup>25</sup> Attualmente l'opera, rispetto all'immagine pubblicata da Paone (cfr. nota 22), presenta una recente e pesante ridipintura che ne occulta le caratteristiche fisionomiche sopra descritte. Infatti, la coltre di vernice, oltre ad aver alterato i colori originali, ha nascosto i volumi e plastificato la superficie scolpita. Un accorto intervento di pulitura e di ripristino delle cromie preesistenti potrebbe consentire una migliore lettura e valutazione del manufatto.

Uffugo (Cosenza), realizzata intorno alla metà del secondo decennio del XVI secolo<sup>26</sup>.

A questo 'vero ritratto', che ebbe ampia diffusione e fortuna tra Cinque e Seicento, sono riconducibili molte delle immagini del santo presenti in provincia, tra queste certamente il *San Francesco di Paola* (fig. 4) del pittore gallipolino Gian Domenico Catalano, realizzato tra il 1613, anno di

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> S. DI SCIASCIO, Insediamenti dei Padri Minimi, cit., pp. 56-57, fig. 12. Si tratta di un dipinto su tavola che la tradizione dell'Ordine vuole essere eseguito nel 1483, ossia nel corso del breve soggiorno del frate a Napoli, alla corte di re Ferrante, prima del passaggio in Francia da Luigi XI. L'opera raffigura il santo a figura intera, di tre quarti, che si staglia su un'architettura trilobata, con lo scomparto centrale decorato da un cielo stellato. In alto, a destra e a sinistra, sono collocate rispettivamente le figure dell'Angelo Annunciante e della Vergine in preghiera. In realtà, è un'opera realizzata intorno alla seconda metà del secondo decennio del '500, da un artista che si firma «Bastianus Floretinus», come si vede alla base della tavola, sotto i robusti sandali del santo. Sul 'vero ritratto' di Montalto si veda: M. CORDARO, La testimonianza iconografica, in G. BARBIERI-M. CORDARO-S. SCARPINO, Francesco di Paola Santo d'Europa. Vita, opere e testimonianze iconografiche, Cosenza, Effesette, 1983, pp. 147-250: 203; e G. LEONE, In margine all'iconografia di san Francesco di Paola: il cosiddetto "vero ritratto" di Montalto Uffugo. Appunti e nuove riflessioni, in Prima e dopo San Francesco di Paola. Continuità e discontinuità, a cura di B. Clausi-P. Piatti-A. B. Sangineto, Atti del convegno, Arcavacata di Rende, Cosenza, Paola, 20-22 aprile 2010, Catanzaro, Abramo editore 2012, pp. 351-406: 364-365, che scrive: «Il nimbo raggiato, poi, non è l'aureola comunemente intesa, cioè la circonferenza che cinge le teste di Cristo, della Vergine e dei santi, quindi verrebbe alquanto logico pensare che la sua presenza sul dipinto di Montalto Uffugo, in certo qual modo, possa riferire l'eventualità di una tale opportuna distinzione per i beati a quel tempo praticata, e, conseguentemente, spingere la datazione dell'opera nei pressi dell'emanazione da parte di Leone X il 7 luglio 1513 del Breve Illius qui semper sanctis suis mirabilis est, col quale si autorizzava la venerazione di San Francesco da Paola nei conventi dell'ordine da lui fondato e l'esposizione della sua immagine».



Fig. 4. Gian Domenico Catalano, San Francesco di Paola, 1613-1617, Gallipoli (Le), chiesa di Santa Maria ad Nives (fonte: L. Galante, Gian Domenico Catalano "Eccellente pittore della città di Gallipoli", p. 104).

fondazione del primo insediamento paolotto del Cannetto, e il 1617, quando fu realizzata la nuova sede conventuale con la chiesa di Santa Maria ad Nives. Un'immagine ovviamente più moderna rispetto al prototipo calabrese, che già rispecchia i dettami devozionali della Controriforma, in cui un certo naturalismo pittorico, evidente nei particolari epidermici delle mani, del volto, ma anche nella restituzione dei tessuti e del legno del bordone, umanizzano la monumentale figura, che si staglia su un paesaggio marino, riferimento evidente al miracolo del passaggio dello Stretto di Messina<sup>27</sup>. Da sottolineare, rispetto al prototipo, l'inusuale inclinazione del bordone del santo da destra verso sinistra<sup>28</sup>. Simile a quella gallipolina è la tela, ancora di autore anonimo, della chiesa di Sant'Elia a Gagliano del Capo, paese all'estremo lembo del Salento, dove, nel 1614 (un anno dopo Gallipoli), i Paolotti si erano insediati. Anche qui la figura del santo è ripresa dal 'vero ritratto' ed è collocata su uno sfondo paesaggistico simile a quello dell'opera gallipolina, dove si vedono alcuni episodi dell'agiografia del paolano: l'attraversamento dello Stretto di Messina e il miracolo della fornace<sup>29</sup>. Al modello del Catalano, con la figura del santo inserita in un paesaggio in cui sinotticamente si vedono alcuni suoi miracoli, sono riconducibili anche altre immagini, più tarde. Tra le più interessanti, soprattutto dal punto di vista qualitativo, è la tela della chiesa dell'Immacolata ad Alliste, vicino Gallipoli, datata tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo, nella quale l'anonimo artista meridionale sembra non affrançarsi da una cultura figurativa ancora vicina a modelli stilistico-formali

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Sulla tela si rimanda alla monografia di L. GALANTE, *Gian Domenico Catalano "Eccellente pittore della città di Gallipoli"*, Galatina, Congedo, 2004, p. 104.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Cfr. S. DI SCIASCIO, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., pp. 61-62, fig. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ibidem.

cinque-seicenteschi diffusi nell'area<sup>30</sup>.

A queste opere, con il santo a figura intera, va aggiunta anche un'altra versione, a mezza figura e di tre quarti, che ebbe una fortuna parallela rispetto a quella ortodossa, che riprendeva l'immagine del santo presente nel frontespizio delle prime biografie, come in quella di Paolo Regio. Così è raffigurato nella vigorosa tela, già attribuita a Jusepe de Ribera (1591-1652), del Museo Provinciale a Lecce, da Stefano Causa inserita nel corpus del napoletano Andrea Malinconico (1635-98)<sup>31</sup>. Un'opera comunque vicina ai modelli dei 'santi straccioni' prodotti, quasi in serie, negli anni Trenta del Seicento, nella bottega napoletana dello Spagnoletto, e da lì destinati alle collezioni private (da dove proveniva l'opera in questione) della nobiltà periferica del Viceregno.

Accanto a queste iconografie 'tradizionali' vanno aggiunte altre opere seicentesche in cui Francesco è raffigurato insieme ad altri santi, come nella tela, firmata e datata 1601, di Ippolito Borghese (1568-1623/24) nel Santuario della Madonna della Grotta a Carpignano Salentino. L'articolata pala d'altare, che raffigura la Madonna col Bambino in gloria tra san Francesco d'Assisi, Francesco di Paola ed il battesimo di Cristo (fig. 5), costituisce la più antica opera autografa del catalogo del pittore umbro. Una tela caratterizzata – come è emerso dal recente restauro a cui è stata sottoposta – da una vivace qualità cromatica, e da uno spiccato naturalismo evidente soprattutto nell'espressione estatica dei santi, accentuata da un'eloquente gestualità, con chiari richiami alla «maniera tenera» del fiammingo Teodoro d'Errico<sup>32</sup>. A questo clima culturale sembra appartenere anche la rovinata tela con la Madonna col Bambino con San Giovanni Battista, San Francesco d'Assisi, San Pasquale Baylon (?), San Francesco di Paola e Sant'Antonio di Padova (Lecce, chiesa di Santa Teresa), collocabile alla metà del secondo decennio del Seicento<sup>33</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Per l'immagine dell'opera, si rimanda al testo *Pittura in Terra d'Otranto (secc. XVI-XIX)*, a cura di L. GALANTE, Galatina, Congedo, 1993, fig. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> La tela fu pubblicata per la prima volta, con l'attribuzione a «ignoto pittore meridionale», da A. Cassiano, S. Francesco di Paola, in Il Barocco a Lecce, cit., p. 52. Con l'attribuzione al Ribera è stata presentata da M. V. Fontana, San Francesco da Paola, in Echi caravaggeschi in Puglia, a cura di A. Cassiano-F. Vona, Catalogo della Mostra, Lecce, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 6 dicembre 2010-27 febbraio 2011, Bitonto, Galleria Nazionale "Girolamo e Rosario Devanna", 13 marzo-15 maggio 2011, Irsina, Barile, 2010, pp. 74-75. Per l'inserimento nel catalogo del Malinconico si rimanda al saggio, dedicato a Luciano Bellosi, di S. CAUSA, 'Echi caravaggeschi in Puglia': qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine), in «Kronos», 2011, 14, pp. 159-185: 173-174, fig. 9. Per un approfondimento sull'opera si rimanda alla scheda in catalogo.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Cfr. la scheda di N. CLEOPAZZO, Madonna col Bambino in gloria tra san Francesco d'Assisi, san Francesco di Paola ed il battesimo di Cristo, in La Puglia, il manierismo, cit., pp. 282-283, fig. 52: «le piacevolezze coloristiche dell'ultima maniera, armoniosamente fuse a un pietismo devozionale intimistico, quasi domestico, rendono la tela un tipico prodotto dell'arte 'controriformata' borghesiana; le numerose figure, gerarchicamente divise dalla diversa gradazione luministica in due sfere, quella terrena e quella umana, richiamano infatti altre opere quasi coeve dell'umbro, quali la Pietà di Capodimonte (1603 ca.), il cui Cristo è assai simile al San Giovanni Battista, o la Madonna del Rosario di Regoledo di Cosio (1606)». Per un aggiornamento sull'artista, anche bibliografico, si segnala: ID., Un'aggiunta al catalogo di Ippolito Borghese: il polittico per i Cappuccini di Novi Velia, in «Arte cristiana», 103, 2015, 887, pp. 107-112.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> N. FASANO, *Madonna e santi*, in *La Puglia, il manierismo*, cit., pp. 283-285: 284: «Al giovane Finoglio leccese, c'è qualche timido richiamo nei volti addolciti dei santi,



Fig. 5. Ippolito Borghese, *Madonna col Bambino in gloria tra san Francesco d'Assisi, Francesco di Paola ed il battesimo di Cristo*, 1601, Carpignano Salentino (Le), santuario della Madonna della Grotta (fonte: *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, p. 283, fig. 52).

no alla metà del secondo decennio del '600, come

dimostra la presenza di San Carlo Borromeo (ca-

nonizzato nel 1610), una citazione letterale della

stessa figura presente nel Trittico della Regina

Martyrum di Catalano, datato 1614, della chiesa di

San Nicola a Squinzano<sup>36</sup>. Nell'opera di Muro la

scena è suddivisa secondo una precisa gerarchia:

i committenti in basso e i santi a fare da medium

con la Madonna del Carmine. In alto sette putti

reggono cinque ovali con alcune iconografie carmelitane legate alla figura di San Simone Stock.

ne collettive, non può non essere citata la tela con

E sempre a proposito del santo inserito in sce-

Nell'opera il santo calabrese è inserito, ancora una volta, all'interno della spiritualità francescana (Ordine al quale si ispirava la regola dei Minimi), nella contemplazione della gloria di Maria e del Salvatore, accompagnati da un'orchestra angelica, in una distinzione netta tra sfera celeste e terrena, secondo i precetti tridentini sulle immagini sacre.

Interessante dal punto di vista iconografico è anche la Madonna col Bambino in gloria tra San Carlo Borromeo e San Francesco di Paola della chiesa dell'Annunziata (chiesa matrice) a Muro Leccese (fig. 6). L'opera, attribuibile al fecondo pittore neretino Donato Antonio d'Orlando<sup>34</sup>, autore di altri dipinti collocati nella stessa chiesa, presenta alcuni stilemi cari all'autore, come il brano della Vergine col Bambino circondata da una gloria di angeli, che ritroviamo in diverse sue opere sparse nella provincia di Lecce, tra queste la Madonna del Carmine nella chiesa della Vergine Assunta a Galatone<sup>35</sup>. Il dipinto, collocato su un altare che riporta la data del «1721», che non corrisponde con quella dell'opera (evidentemente lì adattata), è stato realizzato probabilmente intor-

i *Miracoli di San Francesco di Paola* di Giovanni Andrea Coppola (per l'omonimo altare della cattedrale di Gallipoli), realizzata probabilmente intorno al 1654, per la quale si rimanda alla scheda in catalogo<sup>37</sup>. Una tela complessa e importante per lo stesso autore, come dimostra la presenza della propria effige. Un testo ricco di riferimenti alla pittura e alle incisioni da Raffaello, e al naturalismo degli affetti di matrice emiliana esemplato sui modelli del Reni, nella quale il santo calabrese, proposto con le stesse fattezze fisiche di San Fran-

nelle fisionomie estatiche e nel realismo di stampo controriformista, non ancora assorbito da quel naturalismo napoletano che spazzerà via la pittura devota dei tardomanieristi». cesco d'Assisi, è inserito tra la gente: gli umili da

lui sempre difesi dai soprusi dei potenti<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Sul pittore si veda: M. CAZZATO, Antonio Donato d'Orlando (XVI-XVII secolo), Aradeo, Arti Grafiche Guido, 1986; ID., Il Medioevo lungo: Donato Antonio d'Orlando, pittore, e Giovanni Maria Tarantino, architetto, in La Puglia, il manierismo, cit., pp. 79-86. L'attribuzione al d'Orlando, che in questa sede, come riportato nel testo, confermiamo, è stata già avanzata (con un'indicazione erronea di San Francesco di Assisi) da L. GALANTE, Vergine del Carmine e i Santi Carlo e Francesco d'Assisi, in Gian Domenico Catalano, cit., p. 146.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Cfr. la scheda di L. Santa, *Madonna del Carmine*, in *La Puglia, il manierismo*, cit., pp. 250-251, fig. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Cfr. le schede di L. Galante, *Trittico della Regina Martyrum*, in *Gian Domenico Catalano*, cit., pp. 123-124; L. Santa, *Trittico della Regina Martyrum*, in *La Puglia, il manierismo*, cit., pp. 241, 245, fig. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Sul pittore e sull'opera si rimanda alla recente monografia di L. GALANTE, *Giovanni Andrea Coppola: picturae perquam studiosus*, Galatina, Congedo, 2011, pp. 89-91, 161-162.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Certamente un'opera, come s'è detto, ritenuta importante dallo stesso pittore, discendente da una famiglia patrizia di Gallipoli, tanto da collocarvi all'interno la propria effige. Forse, come ho supposto nella scheda in catalogo, un riferimento alla storia della famiglia e a un legame particolare



Fig. 6. Donato Antonio d'Orlando, *Madonna col Bambino in gloria tra san Carlo Borromeo e san Francesco di Paola*, 1615 ca., Muro Leccese (Le), chiesa dell'Annunziata (fonte: L. Galante, *Gian Domenico Catalano "Eccellente pittore della Città di Gallipoli"*, p. 146, scheda n. D3).

Al XVIII secolo, a un mutato clima culturale e a una diversa poetica figurativa pienamente barocca, appartengono, oltre al giordanesco *San Francesco di Paola* di Andrea Miglionico (1662-1711) nella chiesa di San Giuseppe a Castellana Grotte<sup>39</sup>; anche l'affresco della volta con la *Gloria* 

col santo, dovuto ad un avo del ramo napoletano: Matteo Coppola, importante «mercante napolitano», che permise al re di Francia, Luigi XI, nella sua incessante ricerca di 'santi vivi', di contattare l'eremita calabrese affinché lo guarisse della grave malattia di cui era affetto. Un personaggio ricordato nella biografia del santo di Isidoro Toscano, e citato anche negli atti del processo di canonizzazione di Tours (I. Toscano, Della vita, virtù, cit., p. 303). Matteo Coppola era probabilmente il fratello di Francesco Coppola, mercante e armatore anche del re di Napoli, che fornì anche una parte della flotta alle truppe di liberazione di Otranto (1480-81). Tra gli incarichi più prestigiosi che egli ricoprì fu quello di Ammiraglio del regno. Coinvolto nella 'Congiura dei Baroni' (1485) ai danni di re Ferrante, fu giustiziato e i suoi cospicui beni incamerati dalla corona (cfr. F. Petrucci, Coppola Francesco, ad vocem, in Dizionario Biografico degli Italiani [d'ora in poi DBI], vol. 28, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 645-648). Il re di Francia, Luigi XI di Valois, era noto per la sua fobia della morte, tanto da circondarsi di numerosi curatori e medici, e collezionare reliquie dai poteri apotropaici. «Anche San Francesco da Paola, l'eremita calabrese che superò l'umiltà dei frati minori fondando l'Ordine dei Minimi, è, letteralmente, oggetto del collezionismo maniacale di Luigi. Era con il proposito dichiarato di far sì che il santo, con la sua intercessione, prolungasse la vita del re che questi, nella sua ultima malattia, ne chiese la presenza», J. HUIZINGA, L'Autunno del Medioevo, Roma, Newton Compton, 1992, p. 214.

<sup>39</sup> Sul pittore, con particolare riferimento all'opera, si veda: G. Scarcia, *Andrea Miglionico. Un pittore giordanesco tra Basilicata, Puglia e Campania*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata, 2005, pp. 149-150. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda (con bibliografia) a: M. V. Fontana, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, a cura di E. Acanfora, Catalogo della Mostra, Matera, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, 9 luglio-1 novembre 2009, Potenza, Palazzo

di San Cataldo di Paolo de Matteis nella cattedrale di Taranto (1713). In quest'ultima opera la figura riconoscibile del paolano è tra i protagonisti della scena, collocata immediatamente sotto quella di San Cataldo, accanto a San Francesco Saverio e San Domenico<sup>40</sup>.

E al linguaggio europeo di Francesco Solimena (1657-1747) e forse maggiormente del molfettese Corrado Giaquinto (1703-66), è da connettere l'ovale con *San Francesco di Paola* documentato al 1771, nella collegiata di Maglie<sup>41</sup>, del pittore e sacerdote leccese Oronzo Tiso (1726-1800).

Loffredo, Galleria Civica Comunale, 11 luglio-18 ottobre 2009, Firenze, Mandragora, 2009, pp. 132, 254-255; M. EPIFANI, Miglionico Andrea, ad vocem, in DBI, vol. 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 371-372; M. V. FONTANA, Il seguito di Luca Giordano in Basilicata e ai suoi confini. Aggiunte al catalogo di Andrea Malinconico, Giuseppe Simonelli, Andrea Miglionico e Filippo Ceppaluni, in «Bollettino d'Arte», XCIX, VII, 2014, 22-23, pp. 151-164: 158-159. L'opera è citata da A. GRELLE Iusco, in Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri, a cura di A. Grelle Iusco, Catalogo della Mostra, Matera, Palazzo del Seminario, 1979, Roma, De Luca, 1981, ristampa anastatica dell'edizione del 1981, con note di aggiornamento di A. Grelle Iusco e S. Iusco, Roma, De Luca, 2001, p. 219. <sup>40</sup> L. Pestilli, Paolo De Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe, Londra-New York, Routledge, 2016, p. 187. Sul Cappellone di San Cataldo si veda G. MARCIANO-M. PASCULLI FERRARA, Il cappellone di S. Cataldo nella cattedrale di Taranto, Taranto, Editrice Scorpione, 1985; e il recente testo, sempre di M. Pasculli Ferrara, Il Cappellone di San Cataldo. Il trionfo di Giuseppe Sanmartino e dei marmi intarsiati nella Cattedrale di Taranto, Roma, De Luca, 2016, in particolare pp. 17-18.

<sup>41</sup> Cfr. B. Rainò, *Maglie e le sue chiese. Notizie storiche*, Galatina, Editrice Salentina, 1966, pp. 50-51; M. Paone, *Di alcuni dipinti inediti di Oronzo Tiso*, in «Archivio Storico Pugliese», XXIII, 1970, I-II, pp. 260-272: 269-270, fig. 5. Vedi anche la scheda di M. Pasculli Ferrara, *S. Francesco di Paola*, in *Oronzo Tiso*, Bari, Cacucci, 1976, pp. 148-149, fig. 56.

In questo dipinto l'artista, ultimo rappresentante del barocco in Puglia, raffigura il santo chiuso nel pesante saio francescano, con il volto emaciato, le guance scavate dall'astinenza e dai digiuni penitenziali dell'eremitaggio, con la mano sinistra reggere il bordone e con la destra ricevere da un angelo l'agognato pane della carità indicatogli dall'arcangelo Michele<sup>42</sup>. Una ierofania barocca realizzata attraverso delicati passaggi tonali, e resa drammatica dal contrasto tra l'austera figura del frate, nel cui volto il Tiso riporta magistralmente le privazioni fisiche e spirituali a cui si sottopone, e la leggerezza delle presenze celesti portatrici di sollievo. Un approccio alla santità diverso rispetto alla cultura controriformista e al concetto di «verosimiglianza», inteso anche come exemplum vitae da emulare.

Qui l'azione del santo non si svolge più direttamente sulla terra, tra le genti, come nella tela del Coppola e in altre del secolo passato, ma direttamente in cielo, in un dialogo esclusivo e mistico, simbolo di una spiritualità oramai mutata.

Massimiliano Cesari

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> A proposito della poetica figurativa del Tiso, scrive M. D'ELIA, *La Puglia dal Barocco*, cit., p. 314: «Il suo linguaggio, ma prima di tutto il suo spirito, rimane sostanzialmente tardo barocco, nel pieno senso del termine. E come tale costituisce la più degna conclusione del lungo cammino della scuola salentina; l'unica vera scuola pugliese del Sei e Settecento che, solidamente ancorata alla tradizione formale e religiosa dell'età barocca, con questa stagione doveva inevitabilmente chiudere la sua parabola».

## STORIE DI ARTISTI, DI UOMINI E DI FEDE IN ALCUNE OPERE D'ARTE PER IL PAOLANO IN TERRA DI BARI E CAPITANATA (CON UNA FELICE PUNTATA A CASTELLANETA)

Terra di Bari e Capitanata dedicate a Francesco di Paola raccontano centinaia di storie; storie di comunità chiuse e selettive, a volte invece allargate fino ad abbracciare un intero paese, oppure storie di singoli individui, di tutte le classi sociali.

Sono sempre comunque storie di una devozione che, nel primo caso, ha indotto gruppi di uomini a seguire la Regola del santo<sup>43</sup>, a federarsi in confraternite a esso votate<sup>44</sup>, a eleggere Francesco, talvolta come 'estensione' delle precedenti azioni, a loro patrono o compatrono, a innalzarlo su cupole e soffitti dipinti nell'olimpo dei santi protettori o dei fondatori dei benefici ordini religiosi<sup>45</sup>. E se

in molti casi la devozione ha resistito inalterata nei secoli, in altri è scomparsa soppiantata da altri culti, sicché le opere d'arte su e per il santo, secondando alterne fortune, o continuano a essere venerate e periodicamente tirate a lucido oppure, se non distrutte, giacciono impolverate in luoghi riposti in attesa di tempi migliori<sup>46</sup>.

Così a Bitonto, dove il culto per il paolano è ancora presente, vivificato nei secoli dalla presenza di tutte le condizioni prima esposte, è possibile 'osservare' un diffuso ed eterogeneo racconto storico-artistico sul santo. Racconto che si avvia con il lento incedere della figura di Stefano da Putignano in Santa Maria della Chinisa (1520 ca.), traccia di una devozione impiantatasi in città assai

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Per maggiori notizie sulla fondazione dei conventi dei Minimi nell'area presa in esame cfr. la bibliografia citata a nota 6.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Azione indipendente dalla prima, giacché delle tredici confraternite pugliesi intitolate al santo solo tre sorsero in città in cui erano presenti i Minimi e questo per un'antica devozione già autonomamente radicata; vedi L. M. DE PALMA, *Confraternite pugliesi di San Francesco di Paola*, in *Fede, pietà, religiosità*, cit., pp. 335-355: 338-341. Va da sé che ciascuno di questi sodalizi oggettivò la venerazione per il paolano con un simulacro – spesso non di qualità, indice della condizione economica dell'associazione – che in certi casi ancora oggi è portato in processione, in altri, fermo su un altare o dietro una teca, è muto testimone di un rito o di un'istituzione estinta (Ascoli Satriano, Grumo); vedi *infra*.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Ci limitiamo a citare due importanti casi delle città-capoluogo del territorio qui esaminato: il soffitto ligneo della Basilica di San Nicola a Bari – dove il paolano è presente in una delle tele (1661-74) di Carlo Rosa al centro della crociera e, in navata, con uno dei quattro busti che incorniciano la tela centrale dell'*Immacolata* – e la *Gloria* 

di San Francesco affrescata da Nicola Lersotti nella cupola della chiesa di Gesù e Maria a Foggia (1754); vedi V. Pugliese, Bari. Basilica di San Nicola: il soffitto, in Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata, a cura di V. Cazzato-M. Fagiolo-M. Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 1996, pp. 448-454: 450-451; M. Pasculli Ferrara, Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia, in Realtà e illusione nell'architettura dipinta, a cura di F. Farneti-D. Lenzi, Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca, San Micheletto, Auditorium, Palazzo Ducale, Sale monumentali, 26-28 maggio 2005, Firenze, Alinea, 2006, pp. 347-358: 347.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Si pensi a Ruvo di Puglia, dove la confraternita del Purgatorio celebrava ogni anno un triduo in onore del santo durante il quale oggetto d'adorazione era un bel manichino settecentesco relegato ora in un deposito, cfr. F. DI PALO, *Cielo e terra*, Terlizzi, Ed Insieme, 1999, pp. 121, 175; G. VILLANI-A. MARINELLI, *La Confraternita del Purgatorio sotto il titolo di 'Maria Vergine del Suffragio'*, Terlizzi, Centro Stampa litografica, 2008, p. 140. Per altri casi vedi le note 53, 55, 63, 66, 71.

prima dell'arrivo dei Minimi. Continua dapprima con la scultura lapidea, più ieratica ma animata dal pregevole ornato del saio, della chiesa dei Paolotti, commissionata a uno scultore locale forse in anni vicini all'insediamento dei frati (1615), poi coi corsivi ma vivaci affreschi dello scalone del chiostro conventuale o con le tele e le statue destinate a più chiese. Esce per segnare il volto della città con le edicole votive, la statua del portale della stessa chiesa paolotta o con quella, ancora oggi debitamente illuminata, che si affaccia da un muro del convento su Corso Vittorio Emanuele, la cui epigrafe recita: «Aspice paulanum qui transis». E se ciò non bastasse, per il bitontino distratto ecco lo stesso santo passare in effigie tra i fedeli almeno dal 1843, quando si ha la prima notizia del sodalizio al quale nel 1897 fu concessa la chiesa del soppresso convento paolotto e che ancora oggi cura la processione del simulacro ligneo (1896), ispirato nella postura e nella fissità espressiva a quello lapideo prima citato. Sembiante replicato ancora nel primo '900, quando il santo tornò a fermarsi, per essere contemplato dal fedele della nuova sciagurata era, in un'inerpicata e fumosa prospettiva di morelliana memoria, nella tela (1913) di Gennaro Somma (1853-1938) in San Leucio nuovo.

Nel frattempo Francesco, dal 1640 eletto nel pantheon dei protettori di Bitonto<sup>47</sup>, nel 1656 era stato invocato per assistere la Vergine nella difesa della città dalla peste e, scampato il pericolo, era stato ritratto con tutti i colleghi in assise nella tela ex voto di Carlo Rosa (1613-78) oggi nel Museo

Diocesano. Mentre la consacrazione definitiva in questo ruolo si era avuta nel primo '700, quando (quasi) tutti i protettori erano stati raffigurati in una tavola oblunga – una sorta di fregio tardo-imperiale di idoli in trionfo – incastonata nella trabeazione della Porta Baresana (fig. 7), la quale chiude prospetticamente il Corso e guarda la piazza su cui dall'altro lato si affaccia, in un unitario percorso visivo, la chiesa paolotta<sup>48</sup>.

Ma se quello di Bitonto resta un caso unico, legato alle condizioni storico-sociali della città, altre unitarie trame storico-artistiche sul santo di Paola è possibile tessere nell'area presa in esame. Confrontando ad esempio i cicli affrescati dei conventi dei Minimi, dai tratti elementari, di solito fondati su noti repertori d'incisioni, ma spesso lieti documenti di costumi, condizioni sociali e tipi umani<sup>49</sup>; oppure, dopo aver riunito sparsi esempi di ogni singola arte, fermandosi a riflettere su quelli di qualità, d'insolita iconografia, d'importanza storica.

Così se con i manufatti di produzione locale incentrati sul santo si possono seguire le vicende (in ed e)volutive dell'arte pugliese, i picchi qualitativi nel corso dei secoli, e specie nel '700, vennero raggiunti con le episodiche importazioni dal-

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Col simbolico «obbligo di una offerta di cera da presentarsi dal Municipio in ogni due aprile», C. MINENNA, *La chiesa di S. Francesco di Paola*, Bitonto, Pia Associazione S. Francesco di Paola, 1997, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Per questa selezione di opere d'arte bitontine cfr. almeno *Ivi*, pp. 17, 23, 27, 71-98, 116; EAD., *La predella lignea dei Santi protettori di Bitonto*, in «Studi bitontini», 2000, 69, pp. 111-112; S. DI SCIASCIO, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., pp. 68, 70, 83-93; S. MILILLO, *Confraternite e associazioni laicali a Bitonto*, Modugno, Arti Grafiche Favia, 2013, 76-80; M. A. VISOTTI-C. CANNITO, *Patroni e protettori*, in C. CANNITO-L. SCHIAVONE-A. SICOLO-M. A. VISOTTI, *Le edicole votive di Bitonto*, Bari, Gelsorosso, 2013, pp. 97-99, 109-111 e la scheda di L. GAETA in questo catalogo.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Sul tema, qui solo sfiorato, si è ampiamente soffermata S. Di Sciascio, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., pp. 82-98.



Fig. 7. Bitonto (Ba), Porta Baresana, nella trabeazione la copia della tavola lignea (bottega di Luca Pinto, prima metà XVIII sec.) con i *Santi protettori*, ora in Palazzo Gentile.

la capitale, Napoli, capace di spezzare le logoranti monodie di inerti figure tutte uguali ad antichi e consunti prototipi.

Nel capitolo scultoreo tra le prime testimonianze, dopo il manufatto bitontino della Chinisa, interessante è uno stallo ligneo del coro della cattedrale di Altamura (1543)<sup>50</sup>, in cui un grave e malinconico Francesco di profilo – una specie di eremita di un Nolano a passo ridotto, nostrano – sembra essersi appena fermato puntando a terra

il bordone. Mentre è forse già del secondo quarto del '600, benché derivata da modelli più antichi, la colonnare figura lignea già nella Matrice di Rutigliano, dal composito ornamento a *estofado* e dal vivo, aggraziato gesto prensile delle mani; elementi che, insieme alla resa naturalistica dei dettagli, ritroviamo in simili prodotti delle botteghe napoletane<sup>51</sup>.

Vedi F. GIACONELLA, *Approfondimenti sulla scultura altamurana*, in «Altamura», 2014-2016, 55-57, pp. 139-149.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Cfr. G. Boraccesi, Arte e devozione nelle chiese di Rutigliano fra Medioevo e Rinascimento, in G. Boraccesi-F. Dicarlo, Storia e cultura in una città di Provincia, Rutigliano, A.B.M.C., 2015, pp. 25-80: 70-72. Per le altre «vere effigi» pugliesi scolpite tra '500 e '600 vedi S. Di

D'altronde le maestranze autoctone nei decenni successivi si mostrarono ben aggiornate su ciò che accadeva o era accaduto al centro, mentre la loro produzione s'intensificò in rapporto all'istituzione dei conventi paolotti e delle confraternite laicali. Così la scultura di Giuseppe Nicola Altieri (1672-1721) ad Altamura (1696), d'individuale committenza osservante orgogliosamente incisa nel basamento, palesa un'energia espressiva, nel viso emaciato e nelle mani contratte, vicina a Patalano quindi a Fumo<sup>52</sup>; nel simulacro della chiesa del santo a Grumo Appula (1717), sede dell'omonima confraternita, si ritrovano declinati in forme 'spiritate' e popolari i modi dei principali capiscuola napoletani<sup>53</sup>; il manichino di Riccardo Brudaglio (1749 ca.-99) nella chiesa dei Minimi di Capurso (1788)<sup>54</sup> presenta un pathos iberico che cavalca la lunga onda della fortuna del Colombo.

Ma è proprio con l'arrivo a Foggia (1719 ca.) di un tipico prodotto della bottega del maestro veneto<sup>55</sup> che ebbe inizio nella nostra area la grande

stagione settecentesca delle opere importate da Napoli. Diverse tra esse però, giunte sino a noi, sono tanto venerate quanto prive di studi critici approfonditi, di plausibili paternità. Si pensi in primis al busto della cattedrale di Castellaneta (fig. 8), portato ogni anno in trionfale processione dalla confraternita intitolata al compatrono della città e della diocesi, istituita nel 1836<sup>56</sup>. Un «nuovo altare dedicato a S. Francesco di Paola» era stato «aggiunto» alla cattedrale dal vescovo Domenico Antonio Bernardini (1677-96) intorno al 1684<sup>57</sup> e già nel 1740, sul lato sinistro di esso «in uno stipo nella muratura», veniva registrata la presenza della «statua di detto santo lavorata in legno in Napoli a spese di esso Rettore Rev. Don Giovanni Nelli per sua devozione nel 1720»<sup>58</sup>. Statua che è un mirabile manufatto in cui il santo è fermato in un momento di alta tensione spirituale che avviva corpo e saio, ricordando in questo, oltre che nel gesto, nella fitta rete di pieghe, nei tratti del volto, nella «parlata bonaria e popolaresca»<sup>59</sup>, le

SCIASCIO, Insediamenti dei Padri Minimi, cit., pp. 61-70.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Vedi *Ivi*, p. 68, dove si riporta la notizia, utile per il nostro discorso sociale, che fu la confraternita di San Francesco da Paola a trasferire l'opera nel 1867 dalla chiesa osservante a quella delle clarisse, officiata dal sodalizio e in seguito intitolata al santo calabrese; cfr. anche F. ARUANNO, in *Splendori del barocco defilato*, cit., pp. 200, 274.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Portata in passato in processione potrebbe connettersi alla prima fase di vita della confraternita, documentata già nel 1716; vedi *Grumo Appula tra storia e arte*, a cura di M. PASCULLI FERRARA-M. SACCENTE, Fasano, Schena, 2009, pp. 304-305, 343-344. Appartiene alla stessa temperie culturale la statuina del Museo Diocesano di Molfetta segnalata da M. G. Di Capua, *La nuova cattedrale di Molfetta*, Molfetta, Mezzina, 1988, p. 159, nota 12.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Vedi G. PASTORE, *San Francesco di Paola in Capurso*, Bari, Levante, 2006, pp. 80, 89.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Cfr. la scheda dello scrivente in questo stesso catalogo.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Cfr. A. MICCOLI, *La confraternita di San Francesco da Paola in Castellaneta*, Castellaneta, Policarpo, 2007, pp. 11-12.

sin niuna chiesa della città o del territorio v'era altare per questo santo per lo che il popolo vi concorre con molta devotione ad orare», ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, Visites ad limina, Castellanetensis, 1684, vescovo Domenico Antonio Bernardini, f. 149, in G. LABROT, Sisyphes chrétiens. La longue patience des évêques bâtisseurs du Royaume de Naples (1590-1760), Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 105, nota 1; vedi anche A. MICCOLI, La confraternita, cit., p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI CASTELLANETA, *Santa Visita di mons. Massenzio Filo*, 1740, f. 40v, in *Ivi*, pp. 9-10. Prima dei lavori di ammodernamento subiti dalla cattedrale tra '700 e '800 sull'altare del paolano campeggiava un «quadro in pittura», verosimilmente raffigurante il santo, donato dallo stesso vescovo Bernardini; da qui la collocazione 'defilata' del successivo busto, vedi *Ivi*, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> T. FITTIPALDI, Scultura napoletana del Settecento, Napoli,



Fig. 8. Ignoto scultore del '700 (Lorenzo Cerasuolo?), San Francesco di Paola, 1720, Castellaneta (Ta), cattedrale (foto archivio della Confraternita di San Francesco di Paola-Castellaneta).

tipiche prove dei 'due' Lorenzo Cerasuolo (notizie 1704/1745-67)<sup>60</sup>.

Rientrano però in questo fitto elenco anche sculture oggi meno onorate eppure altrettanto pregevoli. Il manichino della chiesa del Purgato-

Liguori, 1980, p. 23.

60 Sembra ormai assodata la presenza nella Napoli settecentesca di due distinti scultori con questo nome – nel cui *corpus* peraltro ricorre frequentemente l'immagine del paolano – appartenenti con molta probabilità a un'unica bottega familiare; vedi ora in sintesi la scheda di M. D'ANGELO, *San Francesco Saverio*, in *Ritorno al Cilento*, a cura di F. ABBATE-A. RICCO, Catalogo della Mostra, Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 18 maggio-18

luglio 2017, Foggia, Grenzi, 2017, p. 57. Vera la nostra ipotesi il busto di Castellaneta sarebbe la prova più antica, tra quelle note, del più giovane Cerasuolo o più plausibilmente, vista la sicurezza dell'intaglio, un'opera matura dell'autore del *San Francesco di Paola* di Bagnoli Irpino (1704), il quale presenta forti tangenze formali e la stessa intensità espressiva e gestuale della scultura pugliese.

rio di Cerignola<sup>61</sup>, ad esempio, il cui volto senile dall'insistito modellato rievoca il *Sant'Onofrio* di Gesualdo attribuito a Francesco Celebrano (1729-1814)<sup>62</sup>; il busto «di buona fattura» del Purgatorio di Fasano<sup>63</sup> dove Francesco mostra un «lieve e distaccato sorriso»<sup>64</sup> e morbide pieghe, non incise in profondità, tali da far pensare ad alcune opere di Giovanni Antonio Colicci (notizie 1696-1740) come il *San Filippo Neri* di Nardò (1714)<sup>65</sup>; l'altro manichino della chiesa dei Minimi di Castellana Grotte, che per il volto estatico, dai tratti dolci ma risoluti, e le dita affusolate, nodose, sensibilmente articolate, rimanda alle notevoli opere 'teatrali' di Carmine Lantriceni (notizie 1724-41)<sup>66</sup>.

Ci si soffermi infine sulla ragguardevole scultura (fig. 9) che un tal Giuseppe Manzo, membro della Congregazione del Carmine di San Severo, aveva «per sua divozione fatto venire da Napoli a tutto suo costo» e fatto benedire nella chiesa del Carmine, sede della confraternita, il 22 febbraio 1768 «con applauso e sommo concorso di popolo»<sup>67</sup>. Erroneamente assegnato a Giuseppe D'Onofrio, quindi declassato a una fedele tradu-

dopo l'ampliamento della chiesa risalente agli inizi di quel secolo, non troppo tempo dopo l'elezione di Francesco a secondo patrono della città (1705); essa difatti è attestata già in un verbale del 1775. Cfr. S. DI SCIASCIO, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., pp. 118, 121-122; G. MASTROMARINO, *Funzioni religiose a Castellana*, in «Fogli per Castellana», 1986, 11, pp. 45-102: 97; G. CAMPANELLA, *Testimonianze sulla vita religiosa a Castellana nel secolo XVIII*, in *Ivi*, pp. 231-301: 269-271, nota 8; M. LANERA, *Note e aggiunte al saggio di Giovanni Mastromarino*, in *Ivi*, pp. 103-167: 152-153, nota 61.

<sup>67</sup> Archivio di Stato di Lucera, *Notaio Pietro La Vera*, Atto del 14-III-1768, ff. 72r-73r; significativo il fatto che la statua restava di proprietà del committente e dei suoi eredi, i quali l'avrebbero potuta in «qualunque tempo portare in altro luogo ed ovunque loro piacerà». Il documento mi è stato segnalato da Christian De Letteriis. È possibile che il Manzo fosse un facoltoso sanseverese residente a Napoli, devoto alla Vergine del Carmelo quindi vicino ai Carmelitanti; nel 1747 un uomo con questo stesso nome commissionò ad Andrea di Litto un lavoro marmoreo per la chiesa napoletana di Santa Teresa agli Studi e nel 1749 a Gennaro D'Amore un busto di Santa Teresa per il convento di San Gennaro a Torre del Greco, vedi E. NAPPI, Materdei. Edifici sacri. Notizie, in Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2008, Napoli, Electa Napoli, 2009, pp. 71-86: 84; A. Pinto, Artisti, artigiani, luoghi, famiglie, 4 voll., 2014 (ma con aggiornamenti successivi), in <www.fedoa. unina.it>, ad indicem. Il nome del Manzo non compare però nell'elenco dei firmatari dello statuto della confraternita sanseverese approvato da Ferdinando IV nel 1777; cfr. N. M. CAMPANOZZI, La Chiesa del Carmine in San Severo e la sua Arciconfraternita, San Severo, F. Miranda, 1993, pp. 40-45. La scultura sanseverese, su cui sarà doveroso ritornare, è datata sul basamento.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Cfr. *La chiesa del Purgatorio*, a cura di N. PERGOLA, Cerignola, 1987, pp. 159-160.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Vedi la scheda di R. CARAFA, *Sant'Onofrio*, in *Capolavori della terra di mezzo*, a cura di A. CUCCINIELLO, Catalogo della Mostra, Avellino, ex Carcere Borbonico, 28 aprile-30 novembre 2012, Napoli, Arte'm, 2012, pp. 264-265.

<sup>63</sup> In passato «portato in processione per scongiurare i danni della siccità»; cfr. T. Luisi, *La Chiesa del Purgatorio di Fasano esempio di committenza confraternale*, in *La Chiesa del Purgatorio di Fasano*, a cura di A. Latorre, Fasano, Schena, 1997, pp. 79-132: 113-114.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> G. G. Borrelli, Sculture barocche e tardobarocche in Calabria, in Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento, a cura di P. Leone De Castris, Catalogo della Mostra, Altomonte, Museo Civico, 30 luglio 2008-31 gennaio 2009, Napoli, Paparo, 2009, pp. 63-77: 72.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Vedi la bibliografia citata da A. RICCO in *Ritorno al Cilento*, cit., pp. 27-28; si ricordi che nel 1717 fu commissionato per la stessa chiesa di Fasano un manichino ligneo dell'Addolorata e che la devozione verso il paolano si era intensificata dal 1691 quando, per sua intercessione, la città era scampata alla peste; cfr. T. Luisi, *La Chiesa del Purgatorio*, cit., p. 112.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Sul quale vedi da ultimo S. De MIERI, *I disegni preparatori per il Cristo morto di Carmine Lantriceni*, in «Napoli Nobilissima», s. VII, III, 2017, 1, pp. 39-52. L'opera castellanese, un'altra già dal '700 condotta in processione, potrebbe essere stata commissionata subito



Fig. 9. Ignoto scultore del '700 (Francesco Del Vecchio?), San Francesco di Paola, 1768, San Severo (Fg), chiesa del Carmine.

zione dello «schema iconografico tradizionale in arcaico linguaggio locale»<sup>68</sup>, questo «superbo ido-

lo bonario e malinconico»<sup>69</sup>, dall'intaglio netto e deciso, credo spetti invece a un artefice a conoscenza di quanto prodotto nella bottega di Francesco Picano (†1743), lì dov'erano noti i prototipi di Colombo o di Fumo (l'opera rimanda nell'impianto alla figura di quest'ultimo a Baronissi): non tanto il figlio Giuseppe quanto il genero, ancora da riscoprire, Francesco del Vecchio (notizie 1743-70)<sup>70</sup>.

Così mentre casi come questo e altri – la scultura di Arcangelo Testa (1786 ca.-1859), dall'evidente posa colombiana, sempre a San Severo (1832)<sup>71</sup> – dimostrano che la diffusione nella nostra area dei modelli partenopei d'inizio Settecento perdurò per decenni e oltre la metà dell'800, nella prima parte del '900 si registrò invece un'altra massiccia importazione, quella, più a buon mercato, semi-industriale, quindi dai risultati non sempre originali, delle cartapeste prodotte dalle più rinomate ditte leccesi (Manzo, Guacci, Bruno)<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Scheda di M. Basile Bonsante, Chiesa del Carmine, in Confraternite, arte e devozione in Puglia, a cura di C. Gelao, Catalogo della Mostra, Bari, Pinacoteca Provinciale, 9 ottobre-27 novembre 1994, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 154; la quale citava come fonte E. Azzeruoli, Un po' di folklorismo paesano, Napoli, Joele & Aliberti, 1934, p. 81 che però aveva riferito al D'Onofrio il solo San Luigi Gonzaga (1817), definendo «bellissima», tra tutte, proprio la nostra statua. L'errore, sulla traccia di quest'ultimo testo, si ripete anche in N. M. Campanozzi, La Chiesa del Carmine, cit., p. 32; la scultura è citata pure da U. Pilla-V. Russi, San Severo nei secoli, San Severo, Cromografica Dotoli, 1984, p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> T. FITTIPALDI, Scultura napoletana, cit., p. 196.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Vedi A. Pinto, *Artisti, artigiani*, cit., *ad indicem*; scheda di G. G. Borrelli, *Madonna col Bambino*, in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 308-311; si confronti il panneggio del *San Benedetto* di Teggiano di Del Vecchio, ivi parzialmente illustrato, con quello del nostro santo. L'avvertenza di Borrelli sulla difficoltà di ricerca per la scultura napoletana di metà '700 (e oltre) è ancora valido; quelli qui proposti, lungi da essere passi sicuri, tipici delle *étoiles* del valzer delle attribuzioni, sono infatti solo indirizzi di ricerca.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Altra opera già oggetto di sentita venerazione confinata oggi in un deposito; vedi F. DE NICOLO, *Genesi e sviluppi della scultura lignea napoletana della prima metà dell'Ottocento: il caso di Arcangelo Testa*, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", tesi di laurea magistrale in storia delle arti applicate, a.a. 2016-17, pp. 47-48.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Un esempio è illustrato da F. Di Palo, *La chiesa del Redentore: i nuovi culti, le immagini sacre, gli arredi,* in *La chiesa del SS. Redentore in Ruvo. Aspetti di storia urbana,* 

Venendo ora all'ambito pittorico, la storia sul paolano ebbe inizio nel primo '500 con la variante monopolitana della vera effigie di Montalto<sup>73</sup>. Ben presto però, presentato e avvertito come uomo vicino al popolo, il santo uscì dal proprio ruolo immobile, ieratico e nelle tele di parrocchie, oratori, chiese conventuali divenne accorato mediatore presso la Vergine delle anime purganti – tele di Vitantonio De Filippis (†1714) a Triggiano e di Nicola Cacciapuoti (notizie 1730-62) a Monopoli<sup>74</sup> – o protagonista introverso o estatico di Sacre Conversazioni con Immacolate, Madonne col Bambino, del Latte, del Soccorso – opere di Nicola Gliri (1631-87) ad Altamura, di Vincenzo Fato (1705-88) a Castellana e Polignano a Mare, di Andrea Bordone (notizie 1596-1629) a Molfetta (1597)<sup>75</sup>.

Ciò non significa che la storia della rappresentazione di un paolano 'in solitaria', grave e austero, s'interruppe bruscamente – un'altra vera effigie, forse di metà '600, è a Conversano<sup>76</sup> –

*civile e religiosa a cento anni dalla fondazione*, a cura di C. Bucci, Terlizzi, CSL, 2003, pp. 63-80: 67, 73.

solo che dalla fine del XVI secolo tale immagine cominciò ad animarsi. O per l'inserimento delle scene coi sedici prodigi a incorniciare la figura del santo, sull'esempio delle icone agiografiche medievali riprese da alcune incisioni dell'ultimo quarto del '500<sup>77</sup> – come nel quadro della Matrice di Binetto<sup>78</sup> – oppure per la raffigurazione dei più significativi episodi, suggeriti da pochi e sbrigativi tratti, sullo sfondo di paesaggi marini o boscosi, come nella tela di San Bernardino a Molfetta<sup>79</sup> o in quella imponente, «popolareggiante [...] irrigidita» in antichi schemi, di Donato Paolo Conversi (1697 ca.-post 1756) a Casamassima (1722)<sup>80</sup>, in certe parti quasi sovrapponibile alla prima per l'utilizzo di comuni modelli.

Scene che ritornano, ma stavolta come in un antico fregio, nella fascia inferiore della bella tela della Matrice di Adelfia (fig. 10), in cui il santo è colto in un momento di riflessione spirituale davanti a un tavolo imbandito con pochi, simbolici elementi, secondo un'iconografia 'domestica' divenuta presto anch'essa consueta. L'opera, generosamente riferita a Tiziano, alla sua scuola o

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Vedi almeno S. Di Sciascio, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Cfr. P. Battista, *Complesso monumentale S. Maria Veterana-Triggiano*, Triggiano, Regione Puglia, 2002, pp. 18-19; M. Pasculli Ferarra, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano, Schena, 1983, p. 181.

<sup>Vedi M. V. Fontana, Un Gliri e un Carella per la causa del barocco altamurano, in «Altamura», 2014-2016, 55-57, pp. 127-138: 129-131; Vincenzo Fato nella pittura del Settecento in Puglia, a cura di G. Lanzilotta, Catalogo della Mostra, Castellana Grotte, 19 dicembre 2005-19 febbraio 2006, Castellana Grotte, 2005, pp. 64, 120; M. G. Di Capua, Arte e restauri nella chiesa di S. Bernardino, in La parrocchia di S. Bernardino fra storia e cronaca, a cura di L. M. De Palma, Molfetta, Mezzina, 1987, pp. 39-88: 57-58</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Cfr. S. Di Sciascio, Insediamenti dei Padri Minimi, cit.,

p. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Vedi *Ivi*, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Vedi A. Mastrangelo, *Chiesa S. Maria Assunta. Binetto*, Bari, Poligrafica 2C, 1987, pp. 32, 46; le scene, completamente obliterate, sono riemerse solo a seguito di un recente restauro (2002).

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> La tela, forse della prima metà del '600, è posta sull'altare della famiglia Uva, passato nel 1866 all'estinta confraternita dedicata al santo di Paola, il cui culto era un tempo molto diffuso nella città adriatica; Cfr. M. G. Di Capua, *Arte e restauri*, cit., pp. 50-51.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Vedi G. LEREDE, *I Conversi tra Matera e la Puglia. Giovanni Battista, Giuseppe, Vito Antonio e Donato Paolo: luoghi e opere di una famiglia di pittori del '700*, in «Sulle tracce: alla ricerca della nostra humanitas», 2003, 6, pp. 135-173: 166-168.



Fig. 10. Ignoto pittore del '700, *San Francesco di Paola e scene della sua vita*, Adelfia (Ba), chiesa di San Nicola di Bari (Fototeca Soprintendenza ABAP della città metropolitana di Bari).

a Mattia Preti<sup>81</sup>, è posta sull'altare dei signori del luogo, i Bianchi, baroni poi marchesi di Montrone. Al secondo di essi, Giovanni Francesco (1682-1753), sepolto ai piedi del santo protettore<sup>82</sup>, pen-

D'altra parte proprio questo caso ci porta a osservare il quadro finora tracciato da un punto di vista più ristretto, individuale: quello di una devozione che toccò le corde delle singole anime di una comunità e che quando investì i ricchi governanti delle stesse determinò una richiesta di pale/ex voto d'inusitata qualità quindi, talvolta, d'importazione dal centro. Si pensi ad esempio alla *Vergine in gloria e i Santi Francesco d'Assisi e di Paola* di Peschici (1714), opera del giordanesco Gennaro Abbate (notizie 1702-44), commissionata dal barone Francesco Emanuele Pinto (1697-1767), il cui stemma, a perenne ricordo di questa glorificazione dei protettori, campeggia con enfasi registica al centro della composizione<sup>84</sup>.

so debba essere ricondotta la commissione della pala e del relativo altare, in anni prossimi alla riedificazione della chiesa (1711-26). Benché infatti l'impianto compositivo del dipinto e la sua accurata definizione chiaroscurale, atta a costruire carne e cose, abbia potuto far pensare a illustri e più antichi artefici, gli stessi elementi, uniti ai sinuosi ritmi e ai raffinati abiti che si indovinano nelle rovinate scene, potrebbero comunque ascriversi a un buon pittore 'classicista' di primo '700: il non meglio noto «Domenico de Galano»<sup>83</sup> (Gualano?), pittore di Napoli, presente ad Adelfia nell'inverno 1730?

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Vedi V. Caringella, *Una tela di Mattia Preti ad Adelfia-Montrone*, Bari, Levante, 1989.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Cfr. L. Stangarone, *L'archivio parrocchiale di S. Nicola in Adelfia-Montrone*, Bari, Arti Grafiche De Tullio Nicola & C., 1987, p. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Vedi la scheda di N. Barbone Pugliese, *Madonna con Bambino e i Santi Francesco d'Assisi e di Paola*, in *Foggia capitale. La festa delle arti nel Settecento*, a cura di M. Pasculli Ferrara-V. Pugliese-N. Tomaiuoli, Catalogo della Mostra, Foggia, Palazzo Dogana, 31 ottobre-31 dicembre 1998, Napoli, Electa Napoli, 1998, p. 194.

Devozione, ma stavolta solo per il paolano, orgogliosamente rivendicata un secolo dopo anche nel patetico «Quadro/del signor/marchese/di Santeramo»<sup>85</sup> – a quel tempo il napoletano Carlo Caracciolo-Stella (1782-1853) - di minor qualità, e di certo di prezzo inferiore, della chiesa del Purgatorio di Santeramo in Colle (1811), eseguito dall'ingenuo e prolifico pittore locale Samuele Tatulli (notizie 1750 ca.-1830)86. Laddove particolare fu la richiesta da parte del canonico de Leonardis, ma per volontà del card. Vincenzo Maria Orsini (1649-1730), futuro papa Benedetto XIII, all'indomani della sua visita apostolica (1714), del morbido, guariniano quadro di Francesco Santulli (1676-post 1728) per la cattedrale di Gravina, traccia di un secolare culto locale coltivato anche dal più celebre figlio della cittadina pugliese<sup>87</sup>.

Tuttavia l'episodio più singolare di questo ambito privato resta quello della cappella dell'Addolorata della chiesa agostiniana di Modugno, nel 1616 documentata come di proprietà di Francesco Risotto. Quest'ultimo doveva essere il nobiluomo raffigurato nella pala posta fino agli anni '30 del '900 sull'altare e lì presentato, insieme a moglie e figlia, alla Vergine dei sette dolori da San Nicola e dal santo di Paola, suo protettore. Nel 1707 con le pitture a tempera volute dal nuovo titolare, Nicola

Risotto, e da Giuseppe Domenico, forse suo erede, l'ambiente si tramutò in un vero e proprio sacello dedicato al paolano, innalzato dagli angeli verso il cielo dorato della volta e rappresentato sulle pareti laterali mentre davanti all'altare assiste a due apparizioni divine; testimoni lì vicino, partecipi in egual modo della beatitudine celeste perché sinceramente devoti, i due titolari e i loro congiunti in abiti contemporanei (fig. 11)<sup>88</sup>.

Difatti, va riconosciuto, che la qualifica di Francesco di taumaturgo, di artefice d'insperati miracoli, di difensore dei deboli, unita alla possibilità di sfruttare al meglio gli effetti del mezzo pittorico, generò forse i risultati più interessanti nelle tele narrative tout court. Spicca tra esse la «piacevole ed efficace» sequenza dei sei dipinti agiografici incastonati lungo il fronte mistilineo della cantoria della chiesa paolotta di Conversano (1778-88 ca.), attribuiti a Domenico Antonio Carella (1721-1813). Tele che, pur ispirate agli inflazionati modelli incisori del Baratta, si distinguono per le «cadenze barocchette», per i vivaci toni pastello, per i sanguigni ritratti di prelati-committenti, per la sintetica resa dei fondali, motivi tipici dell'arte del francavillese89.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> Questo è quanto recita la scritta apposta sul quadro, citato da N. MILANO, *Le chiese della diocesi di Bari*, Bari, Levante, 1982, p. 531.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Le notizie sul pittore ferme al 1821 – vedi M. M. QUINTO in *Splendori del Barocco defilato*, cit., pp. 267-268 – vanno allungate almeno fino al 1830, data leggibile su una mediocre tela, firmata, col *Martirio di Santo Stefano*; cfr. <a href="http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3307501/Tatulli">http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3307501/Tatulli</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Vedi C. Morra, *Alla scuola di Angelo Solimena in Gravina*, Gravina, Eurografica, 2003, pp. 29-36.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Vedi F. Picca, Storia, documenti, arte. La chiesa di S. Agostino, già di S. Maria delle Grazie, e il convento degli Agostiniani a Modugno, in Parrocchia, casa tra case. Vol. 2. La Parrocchia sant'Agostino in Modugno nel decennio 2001-2010 e nuova documentazione storica, Modugno, Litopress, 2010, pp. 73-186: 83-84, 93-94, 101, 122-123, 159, 182-183, 185.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Cfr. V. Pugliese, *L'ambiente interno, l'arredo, i dipinti*, in N. Barbone Pugliese-V. Pugliese, *La Chiesa e il Convento dei Minimi a Conversano*, Cavallino, Capone, 1985, pp. 45-85: 76-79; un recente resoconto storico-critico sul Carella, dove si ribadisce la necessità di un'improcrastinabile



Fig. 11. Ignoto pittore del '700, Estasi di San Francesco di Paola e committente, 1707, Modugno (Ba), chiesa di Sant'Agostino (Fototeca Soprintendenza ABAP della città metropolitana di Bari).

Come pure rococò, ma di un rococò pronto a virare verso il neoclassicismo, di tutt'altra ele-

monografia sul pittore, è in L. GALANTE, *Nuovi spunti critici su Domenico Antonio Carella*, in *Per le arti e per la storia*, cit., pp. 154-159. S'ispirano alla nota incisione del Baratta con il prodigio dell'attraversamento dello stretto di Messina anche una tela del Museo diocesano d'Andria e un'altra nella chiesa dei Riformati di Altamura; vedi G. Lanave, *Ho raccolto per voi*, Andria, Guglielmi, 1994, pp. 54-55; T. BERLOCO, *Le chiese di Altamura (LII) S. Maria delle Grazie*, in «Altamura», 1996, 37, pp. 51-180: 120.

ganza formale e morbida liquidità cromatica, è il San Francesco da Paola che resuscita un bambino della chiesa di San Giovanni di Dio a Foggia (fig. 12). Tematicamente connesso all'operato dei Fatebenefratelli dell'annesso ospedale, il dipinto, giaquintesco al massimo grado, già assegnato al demuriano Vincenzo De Mita, dovrebbe in realtà spettare a uno dei più capaci allievi del maestro



Fig. 12. Nicolò Porta (qui attribuito), San Francesco di Paola che resuscita un bambino, Foggia, chiesa di San Giovanni di Dio (foto Nicola Cleopazzo).

molfettese, Nicolò Porta (1710-84)<sup>90</sup>. La tela fu dipinta dopo il 1748, anno della riedificazione della chiesa dopo il terribile terremoto del '31, per essere destinata a uno dei cinque altari del nuovo edificio<sup>91</sup>; anni, i '50-'60 del '700, in cui il richiestissimo Porta raggiunse un elevato livello di maturità artistica e di affinità elettiva con Giaquinto. Alle tipiche figure di quest'ultimo si possono infatti pianamente accostare le arcadiche donzelle della nostra tela<sup>92</sup>, sorelle nobili della straordinaria

*Pastorella* di Altamura, o la maestosa figura del santo, vicinissima al Sant'Eligio dell'*Immacolata* di Modugno, entrambi ritratti utilizzando lo stesso modello servito a Giaquinto per il San Corrado della celebre *Assunzione della Vergine* di Molfetta (1747)<sup>93</sup>.

Ma con la fine del '700, puntellato di guizzi come questo, ci si avviò, e non solo in pittura, verso una sconfortante rassegna di stanchi stereotipi buoni solo per una facile devozione – basterà qui citare le tele baresi di Nicola Zito (1829-1902) in San Ferdinando (1849 ca.) e quella di Michele Montrone (1838-1925) per l'ex chiesa dei Minimi<sup>94</sup> – laddove il quadro della cattedrale di Monopoli, proveniente dalla chiesa paolotta, con San Francesco steso sulla sua tomba (fig. 13) si riscatta appena per l'insolita iconografia. Nonostante siano state infatti formulate sul suo conto avvincenti ipotesi, come quella secondo la quale la tela venne realizzata in presa diretta dal Bourdichon e portata in Puglia da un compagno di Francesco, essa in realtà è l'unico prodotto noto e firmato – GIUS BANCHI F – del pittore manduriano Giuseppe Bianchi (1777-1843), a cui va riconosciuto

D'altronde già la Pasculli assegnava a questo «giaquintesco di qualità» la tela dell'altare maggiore, vista però dalla studiosa solo in foto essendo la chiesa a quel tempo inaccessibile, cfr. M. PASCULLI FERRARA, Dipinti e affreschi barocchi nelle chiese di Foggia, Foggia, Edizioni del Rosone, 1995, pp. 13, 50. In realtà sono da riferire alla stessa mano anche le due tele della parete destra: quella citata nel testo e l'altra, con Sant'Agnese, entrambe già attribuite prima al De Mita – vedi M. Di Gioia, Foggia sacra ieri e oggi, Foggia, Amministrazione provinciale, 1984, p. 316; M. PASCULLI FERRARA, De Mita Vincenzo, ad vocem, in DBI, vol. 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 358-360: 358 – poi, più cautamente, a «ignoto pittore meridionale del '700» - cfr. SABAP BA, schede OA/C 1600113932-33, A. Stefanelli, 1988, con un'errata indicazione della seconda tela come Visitazione; vedi anche C. Petrarota, in M. Pasculli Ferrara, Dipinti e affreschi, cit., p. 77 – e, recentemente, a Nicola Menzele – vedi R. MENNEA-S. CORTELLINO, Arti figurative nel XVIII secolo a Trani, Trani, Landriscina, 2017, pp. 253-259, dove però si evidenzia che «le tonalità di questi dipinti sono più morbide e non propriamente nette, caratteristica del pittore tranese» - pittore cui invece pare si possano restituire le due tele della parete sinistra, come a suo tempo già suggerito dalla Pasculli.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Cfr. M. Freda, *I Fatebenefratelli a Foggia*, Foggia, Grenzi, 2002, pp. 24, 28, 38, 94.

<sup>92</sup> L'intenso abbraccio di quelle davanti e l'affacciarsi incuriosito delle due sullo sfondo, ritratte quasi in monocromo, rinviano a un'incisione (post 1720) di Jacob Frey, tratta da un dipinto romano, città in cui il Porta soggiornò; cfr. P. Amato, Imago Ordinis Minimorum. La magia delle incisioni. Antiche stampe su rame e su legno dei Conventi dei Padri

*Minimi, 1525-1870*, 3 voll., Catalogo della Mostra, Paola, 10 giugno-29 settembre 2007, Paola, Ordine dei Minimi, 2007, II, pp. 59-60.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Su Nicolò Porta vedi almeno Id., *Corrado Giaquinto e i pittori Porta*, Roma, Tipolitografia Trullo, 2011, p. 92 e ss. Per le due tele di Giaquinto citate nel testo cfr. almeno M. G. Di Capua, *Conradus Giaquintus Melphicti Pictor*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, Catalogo della Mostra, Bari, Castello Svevo, 23 aprile-20 giugno 1993, Milano, Charta, 1993, pp. 67-102: 78; EAD., *Divina Pastorella*, in *Confraternite*, *arte*, cit., pp. 274-275.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Vedi C. Farese Sperken, *La pittura dell'Ottocento in Puglia*, Bari, Adda, 2015, pp. 69, 218; N. Cortone, *Michele Montrone e la pittura devota dell'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 39-40.



Fig. 13. Giuseppe Bianchi, San Francesco di Paola steso sulla sua tomba, Monopoli (Ba), cattedrale, già chiesa di San Francesco da Paola (Fototeca Soprintendenza ABAP della città metropolitana di Bari).

semmai il merito di aver fuso in unica immagine il sepolcro della chiesa di Plessis con la figura del santo distesa sulla stuoia, due rappresentazioni già fermate in antiche incisioni<sup>95</sup>.

Chiudendo questa rapida rassegna con le opere in metallo, tralasciando i pur pingui serbatoi delle altre 'arti minori' (ex voto, ricami, paliotti, santini), spiace dover immaginare e constatare le gravi perdite, anche in questo ambito di ricerca, che interessarono la nostra area a seguito dei noti eventi di cui furono vittima tali oggetti. Così se il dispaccio borbonico del 1793 e le soppressioni ottocentesche ci hanno di certo privato degli argenti

dei conventi paolotti o dei doni ed ex voto metallici offerti ai diversi simulacri del santo<sup>96</sup>, la perdita più grave, e al contempo paradossale, sembra essere quella del busto della cattedrale di Monopoli che, eseguito nel 1653 (a Napoli?) e sopravvissuto al citato dispaccio in quanto simulacro del santo patrono, era ancora in chiesa nei primi anni '60 del '900<sup>97</sup>. Una timida eco di quello che poteva essere

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Sulla questione vedi almeno R. Fiot, *Jean Bourdichon et Saint François de Paule*, Tours, Gilbert-Clarey, 1961, pp. 78-81; C. Tartarelli, *Iconografia di S. Francesco da Paola nella Cattedrale di Monopoli*, in «Stella di Monopoli», II, 1960, 10, pp. 7-9; 12, pp. 7-9; M. Guastella, *Iconografia sacra a Manduria*, Manduria, Barbieri, 2002, p. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Vedi ad esempio S. Di Sciascio, *Insediamenti dei Padri Minimi*, cit., p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> A. M. AVERSA, *L'argenteria sacra della Basilica cattedrale di Monopoli*, in M. PIRRELLI, *Per la Cattedrale barocca di Monopoli*, Fasano, Schena, 2014, pp. 255-265: 258; F. LOFANO, *"Intento sempre all'esercizio dell'obbligo del suo ministero"*, in *Potere e Liturgia. Argenti d'età barocca in Terra di Bari*, a cura di G. LANZILLOTTA, Catalogo della Mostra, Conversano, Pinacoteca Comunale, 6 aprile-30 giugno 2014, Bari, Adda, 2014, pp. 49-62: 50, 52; C. TARTARELLI, *Iconografia*, cit., 4, p. 11: «statua d'argento, alta un metro compresa la base, recante questa iscrizione: *Gio.* 

il suo aspetto si può cogliere nel busto-reliquiario in rame dorato che, con atteggiamento solimenesco e i panneggi mossi, di tardo-barocca memoria, si affaccia da una nicchia della cappella delle reliquie nel santuario di San Michele a Monte

Fig. 14. Ignoto artista '700-'800, San Francesco di Paola, Monte Sant'Angelo (Fg), santuario di San Michele Arcangelo, cappella delle reliquie.

Sant'Angelo, forse un gradevole riflesso ottocentesco di un manufatto argenteo più antico (fig. 14). Nel 1799, è noto, le truppe francesi razziarono molti tesori del sacro luogo, così ci piace immaginare che qualche anno dopo si volle ricollocare la

preservata reliquia del santo com'era e dov'era<sup>98</sup>: in quel santuario micaelico, tappa, secondo tradizione, di un adolescente Francesco che in seguito, proprio all'Arcangelo, apparsogli per suggerirgli un modello di vita all'insegna' della *CHARITAS*, avrebbe affidato la protezione del suo ordine.

Nicola Cleopazzo

Mi sia consentito di ringraziare Nicola Gigante, Aurelio Miccoli, Giuseppe Piemontese, Maria Teresa Sorrenti, Rossella Tarquinio e gli amici Giovanni Boraccessi, Christian De Letteriis, Stefano De Mieri, Francesco De Nicolo, Letizia Gaeta, capaci quanto disponibili storici dell'arte senza i quali questo paragrafo, a loro dedicato, sarebbe risultato ancora più parziale e imperfetto.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Di certo così si fece con le urne d'argento (1754) che, trafugate, furono sostituite dalle attuali in ottone assai simili alla base del nostro busto (indizio di un'unica, grande commissione riparatrice?); cfr. G. PIEMONTESE, San Michele e il suo santuario, Foggia, Bastogi, 1997, pp. 79, 86, 89-90; R. MAVELLI, Tra testimonianze letterarie e frammenti d'arredo, in L'angelo, la montagna, il pellegrino, a cura di P. BELLI D'ELIA, Catalogo della Mostra, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari del Gargano, Monte Sant'Angelo, 25 settembre-5 novembre 1999, Foggia, Grenzi, 1999, pp. 156-181: 181; EAD., Il Tesoro della Basilica: storia di donazioni e spoliazioni, in Ivi, pp. 182-187: 187.

Tomaso Peroscio Sindico 1653».

#### Sommario

TO.					
PR	ES	EN'	TA '	7.10	INC

Gerardo Mario Oliverio	13
Salvatore Patamia	15
Maria Francesca Corigliano	17
Angela Acordon	18
Mario Pagano	19
Salvatore Bullotta	21
Saggi	
San Francesco di Paola: un eremita alle prese con i problemi sociali e politici del suo tempo (Paola, 27 marzo 1416 - Tours, 2 aprile 1507)  Giuseppe Fiorini Morosini	25
La Calabria al tempo di San Francesco di Paola Giuseppe Caridi	41
Feudatari e stati feudali della Calabria ai tempi di Francesco di Paola Vincenzo Naymo	57
Historia y arte de la Orden de los Mínimos en España durante la Edad Moderna Miguel Hermoso Cuesta	69
Qualche osservazione sulla produzione figurativa, e in particolare scultorea, nella Calabria aragonese e nel Cinquecento spagnolo Francesco Abbate	97
L'immagine di San Francesco di Paola nella Napoli della Controriforma Stefano De Mieri	131
La Basilica napoletana di San Francesco di Paola: lettura storico-iconografica di alcuni elementi dell'apparato figurativo Renato Ruotolo	161

San Francesco di Paola nelle arti decorative in Sicilia Maria Concetta Di Natale	185
La chiesa di San Francesco di Paola a San Pier Niceto e gli affreschi di Letterio Paladino <i>Grazia Musolino</i>	201
Il Santuario di San Francesco da Paola in Milazzo Salvatore Italiano	221
Un tenero San Francesco di Paola lungo l'Adriatico Letizia Gaeta	235
San Francesco di Paola nella storia dell'arte pugliese: opere scelte Massimiliano Cesari - Nicola Cleopazzo	241
Per un racconto del Santo di Paola: le immagini della vita e dei miracoli attraverso i cicli figurativi calabresi dal XVII al XIX secolo <i>Mario Panarello</i>	273
Un'iconografia che cammina: il miracolo dell'attraversamento dello Stretto. Modelli e prime riflessioni Maria Teresa Sorrenti	303
SCHEDE	333
Incisioni	457
BIBLIOGRAFIA a cura di Gianfranco Zurzolo	461

