

DIOCESI DI NARDÒ-GALLIPOLI

FONDAZIONE TERRA D'OTRANTO

CONFRATERNITA SAN GIUSEPPE PATRIARCA - NARDÒ



DE DOMO DAVID

*La Confraternita di San Giuseppe Patriarca
e la sua chiesa a Nardò. Studi e ricerche
a quattro secoli dalla fondazione
(1619-2019)*

FONDAZIONE TERRA D'OTRANTO

DIOCESI DI NARDÒ-GALLIPOLI FONDAZIONE TERRA D'OTRANTO
CONFRATERNITA SAN GIUSEPPE PATRIARCA - NARDÒ

DE DOMO DAVID

LA CONFRATERNITA DI SAN GIUSEPPE PATRIARCA
E LA SUA CHIESA A NARDÒ. STUDI E RICERCHE
A QUATTRO SECOLI DALLA FONDAZIONE (1619-2019)

a cura di
Marcello Gaballo e Stefania Colafranceschi

FONDAZIONE TERRA D'OTRANTO
2019

SOMMARIO

<i>Joseph</i> il giusto nei mosaici dell'arco di Santa Maria Maggiore a Roma <i>Domenico Salamino</i>	23
La Fuga in Egitto. Suo importante significato teologico <i>Tarcisio Stramare</i>	43
Dal Sogno al Transito: iconografie nella chiesa confraternale di San Giuseppe a Nardò <i>Stefania Colafranceschi</i>	51
San Giuseppe e la Sacra Famiglia nel fondo antico della Biblioteca Casanatense di Roma <i>Barbara Mussetto</i>	83
La pala marmorea dei Mantegazza nella chiesa di Santa Maria Assunta in Campomorto di Sizzano (Pavia) <i>Manuela Bertola</i>	161
Iconografie di San Giuseppe negli affreschi delle confraternite dei Battuti in diocesi di Concordia-Pordenone <i>Roberto Castenetto</i>	171
La basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo e i suoi arazzi <i>Giovanni Curatola</i>	179
Hierónimo Gracián e il suo <i>Sommario</i> (1597) <i>Annarosa Dordoni</i>	187
Le confraternite dei falegnami in Romagna <i>Serena Simoni</i>	193
La confraternita del SS. Crocifisso e San Giuseppe nella chiesa di San Giuseppe in Cagli (PU) <i>Giuseppe Aguzzi</i>	209
La confraternita di San Giuseppe dei Falegnami di Todi e la chiesa di San Giuseppe <i>Filippo Orsini</i>	217

San Giuseppe in due dipinti astigiani di età moderna <i>Stefano Zecchino</i>	221
La confraternita di San Giuseppe a Borgomanero <i>Franca Minazzoli</i>	225
Il culto di San Giuseppe nella città di Napoli e un piccolo esempio di devozione: il quadro di Giovanni Sarnelli nell'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Nudi <i>Ugo Di Furia</i>	231
<i>Ite ad Joseph</i> . San Giuseppe nella statuaria lignea tra Otto e Novecento: alcuni esempi <i>Francesco Di Palo</i>	241
L'oratorio di San Giuseppe di Isola Dovarese. Una pregevole testimonianza settecentesca <i>Sonia Tassini</i>	253
Testimonianze giuseppine nella chiesa di San Vincenzo Martire in Nole (Torino) <i>Federico Valle</i>	263
L'oratorio di San Giuseppe di Cortemaggiore (Piacenza) <i>Annarosa Dordoni</i>	269
San Giuseppe a Chiusa Sclafani (Palermo) tra arte e devozione <i>Maria Lucia Bondi</i>	279
San Giuseppe nell'arte. Sculture lignee di Francesco e Giuseppe Verzella tra Sette e Ottocento in ambito pugliese e campano <i>Antonio Faita</i>	283
<i>Memento mori</i> : il Transito di San Giuseppe <i>Biagio Gamba</i>	293
Storia e tecnica delle immagini devozionali a stampa <i>Michele Fortunato Damato</i>	297
Dal XVI al XIX secolo, quattro secoli di pizzo su carta <i>Gianluca Lo Cicero</i>	315

Stampe popolari giuseppine nel museo di Pitrè di Palermo <i>Eliana Calandra</i>	333
Le confraternite di San Giuseppe in Puglia tra storia e religiosità popolare <i>Vincenza Musardo Talò</i>	351
Le Regole della confraternita di San Giuseppe Patriarca di Nardò, un esempio «moderno» del fenomeno confraternale <i>Marco Carratta</i>	373
Arte e devozione ad Altamura. La cappella di San Giuseppe in cattedrale <i>Ruggiero Doronzo</i>	387
Alcuni esempi di iconografia giuseppina a Taranto <i>Nicola Fasano</i>	393
In margine all'iconografia di San Giuseppe: il ciclo pittorico di Girolamo Cenatempo nella cappella del Transito di San Giuseppe a Barletta <i>Ruggiero Doronzo</i>	401
<i>Sponsus et custos</i> . Iconografia, culto e devozione per San Giuseppe nell'arco jonico occidentale. <i>Exempla selecta</i> <i>Domenico L. Giacobelli</i>	421
La raffigurazione di San Giuseppe negli argenti pugliesi <i>Giovanni Boraccesi</i>	435
Esempi di iconografia giuseppina tra Puglia e Campania. Proposte per Gian Domenico Catalano, Giovan Bernardo Azzolino, Giovanni Antonio D'Amato, Giovan Vincenzo Forlì <i>Marino Caringella</i>	447
Postille iconografiche su Cesare Fracanzano. Alcuni esempi della devozione giuseppina <i>Ruggiero Doronzo</i>	461
I Teatini e il culto di San Giuseppe a Bitonto <i>Ruggiero Doronzo</i>	473

Esempi di antiche pitture parietali giuseppine nel leccese <i>Stefano Cortese</i>	475
La figura di San Giuseppe nella pittura post tridentina in diocesi di Lecce <i>Valentina Antonucci</i>	493
San Giuseppe nella pittura d'età moderna nelle diocesi di Otranto e Ugento <i>Stefano Tanisi</i>	505
Da comparsa a protagonista. Giuseppe in alcune opere pittoriche e in cartapesta della diocesi di Nardò-Gallipoli <i>Nicola Cleopazzo</i>	529
La devozione a San Giuseppe in Parabita (Lecce). Il culto e le raffigurazioni del santo <i>Giuseppe Fai</i>	557
Integrazioni documentarie e nuove fonti archivistiche per la storia della chiesa e della confraternita di San Giuseppe a Nardò <i>Marcello Gaballo</i>	567
Esemplificazioni iconografiche giuseppine a Galatone (Lecce) <i>Antonio Solmona</i>	581
L'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe a Nardò <i>Stefania Colafranceschi</i>	589
Vedute di Nardò nella tela dell'altare maggiore in San Giuseppe a Nardò <i>Marcello Gaballo</i>	595
Comparazioni strutturali e integrazioni architettoniche settecentesche nella chiesa di San Giuseppe a Nardò <i>Fabrizio Suppressa</i>	601
L'altorilievo neritino de <i>La Sacra Famiglia in Viaggio</i> nella chiesa di San Giuseppe <i>Stefania Colafranceschi</i>	621

Da comparsa a protagonista. Giuseppe in alcune opere pittoriche e in cartapesta della diocesi di Nardò-Gallipoli

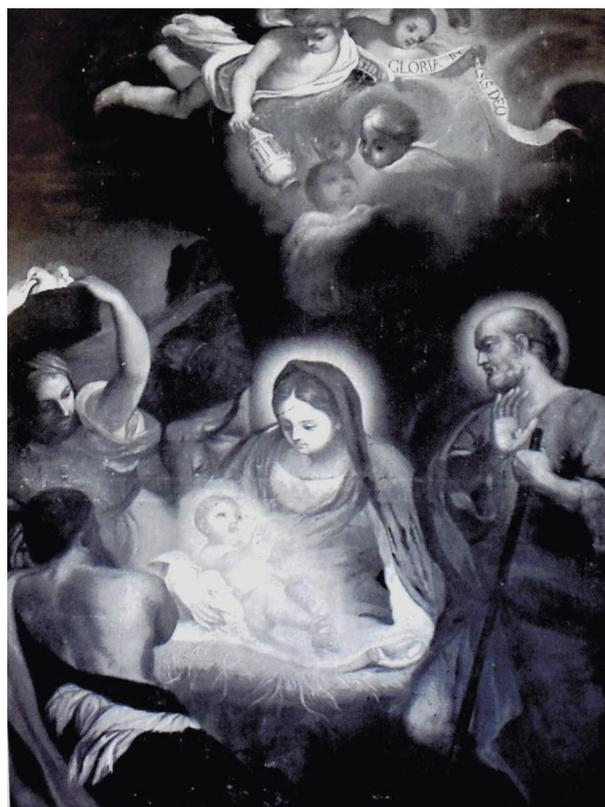
NICOLA CLEOPAZZO

La consapevolezza della tragica fragilità del nostro patrimonio culturale, rinnovata in ognuno di noi (si spera) dal rovinoso crollo, il 31 agosto 2018, del tetto della chiesa romana di San Giuseppe, suggestivamente detta *dei Falegnami* dal nome della confraternita che la eresse, ci offre l'abbrivio, seppur amaro, al nostro parziale e mirato discorso storico-artistico su uno specifico lembo di Terra d'Otranto¹.

Già nelle ore immediatamente successive al terribile evento i media, relegando nel sempre vasto campionario delle opere d'arte di serie B il pur pregevole soffitto ligneo a cassettoni, irrimediabilmente danneggiato, si affrettarono a rassicurare tutti sul fatto che il capolavoro custodito in chiesa, l'*Adorazione dei Pastori* di Carlo Maratti (1625-1713), era fortunatamente salvo.

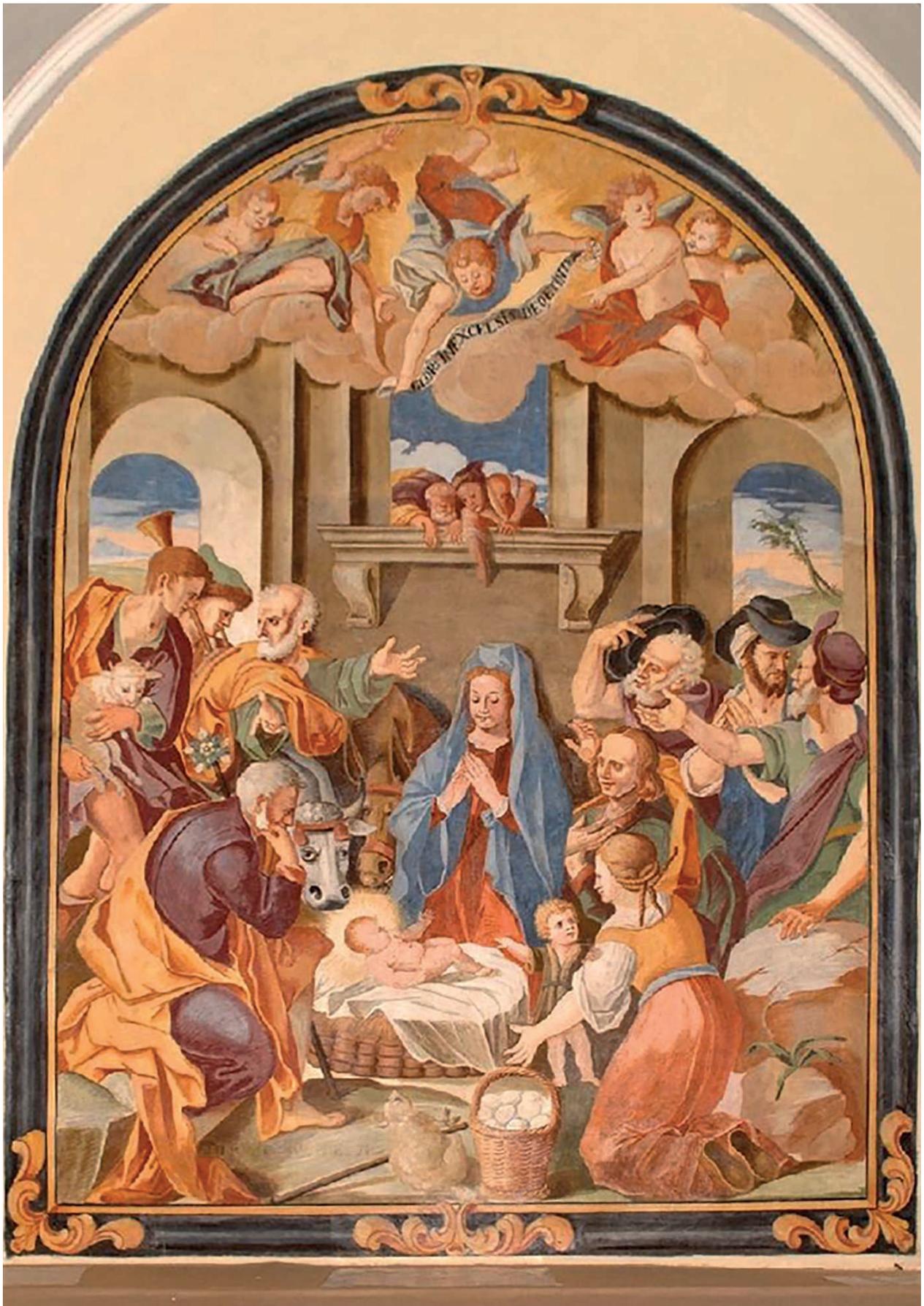
Ad Alliste nell'ex parrocchiale, oggi chiesa di San Giuseppe, di quel capolavoro romano databile tra il 1650 e il 1651, presto divenuto un modello di riferimento per una delle scene in cui il padre putativo di Cristo è immancabile, esiste una replica di fine Seicento (fig. 1). Replica in cui le realistiche pieghe dei panneggi e le morbide anatomie marattesche s'induriscono, a tratti, in rigide forme geometriche rivelate dalla luce². Eppure il dipinto salentino, al di là dei suoi (de)meriti artistici, come nel gioco del domino, ci permette di chiamare in causa altre prove artistiche del territorio preso in esame, visto che fonde in sé due aspetti ricorrenti nel patrimonio ecclesiastico della diocesi neretina: da un lato la diffusione in questa «provincia», talvolta per il tramite di stampe e incisioni, di noti modelli iconografici le cui declinazioni periferiche, anche solo per ragioni storico-sociali³, meritano di essere conosciute e tutelate al pari dei protipi «centrali» – e qui sta il merito di convegni come questo; dall'altro la riproposizione di quell'antica raffigurazione di Giuseppe, di origine medievale e pre-quattrocentesca, specie in certe scene evangeliche, come un personaggio anziano, a volte burbero, goffo, indaffarato, quasi sempre «defilato».

Entrambi questi aspetti ritornano ad esempio in un affresco, assai singolare, solo di recente rinvenuto dietro uno dei cinque fastosi altari lignei della chiesa dei francescani riformati, ora santuario della Beata Vergine Maria Addolorata, di Taviano (fig. 2)⁴. Un'altra *Adorazione dei Pastori*,



stavolta ben più affollata e luminosa, derivata da un paradigma grafico di certo assai noto fin dai tempi della sua esecuzione: l'incisione (fig. 3) che nel 1567 il fiammingo Cornelis Cort (1530-1578) trasse da una delle ultime opere, forse un disegno più che un dipinto, di Taddeo Zuccari (1529-1566)⁵.

Il dipinto murale fu forse realizzato qualche tempo dopo il 1643, anno della fondazione del convento tavianese, promossa dal marchese Andrea De Franchis († 1682) e da sua moglie Aloysia Caracciolo col concorso finanziario dell'Università, del popolo e del benefattore Paolo Pascha (o Paolo de Paula). E chissà allora che non sia stato proprio il feudatario, membro di una delle famiglie più facoltose del Viceregno ed esperta in fatto di commissioni artistiche (di ben più alto prestigio), a suggerire al modesto pittore locale il modello incisivo cui attenersi per l'esecuzione della *Natività*⁶. Incisione che fu forse all'origine dell'eccessiva scheggiatura dei panneggi, evidente proprio nella figura di Giuseppe, e della piattezza dei volumi dell'affresco; elementi che, insieme alla brillante vivacità dei



Alle pagg. precedenti: fig. 1: Alliste, chiesa di San Giuseppe, Ignoto pittore del XVII secolo, *Adorazione dei Pastori* (olio su tela, post 1679-ante 1698) (foto Nicola Cleopazzo).

Fig. 2: Taviano, santuario della Beata Vergine Maria Addolorata, Ignoto pittore del XVII secolo, *Adorazione dei Pastori* (affresco, post 1643) (foto Nicola Cleopazzo)

colori, di ascendenza ancora manierista, e alle espressioni «grifagne» di alcuni personaggi, non provocarono alcuna remora, specie nei frati-custodi della chiesa, quando si decise di coprire l'opera con una cona lignea. *Retablo* dedicato a San Pasquale Baylon che, verosimilmente eseguito nei primi anni del Settecento da fra' Francesco Maria da Gallipoli e dalla sua *équipe*, reca sulla cimasa lo stemma dei De' Franchis, probabilmente titolari dell'altare fin dalla sua fondazione; circostanza che validerebbe ulteriormente la nostra ipotesi⁷.

Nel dipinto Giuseppe riflette e medita sull'infelice destino di quel neonato, ma la sua presenza è quasi offuscata e pareggiata a quella degli altri astanti, fungendo con quelli a creare una corona intorno alla Madre-Chiesa; laddove nella tela di Alliste, il gesto imperioso del vecchio falegname, d'invenzione marattesca, sembra quasi respingere quel futuro avverso e fare dell'uomo un importante comprimario⁸.

La presenza «di contorno» di Giuseppe nelle scene di *Natività* non è d'altronde un caso isolato all'incisione del Cort e alle sue derivazioni; per lungo tempo ne è stata anzi la regola⁹. Diverso, per ragioni narrative e d'impostazione scenica, è il caso degli ormai noti *Presepi* lapidei che punteggiano le terre di Puglia e Basilicata e che vanno sotto il nome di artefici solo di recente riscoperti: Stefano da Putignano, i Persio, Paolo Cassano. Proprio a un anonimo epigono della fiorentina bottega di Altobello Persio (1507-1593), membro dell'affermata famiglia di scultori lucani del Cinquecento, il cosiddetto Maestro della Palomba, è stato ascritto uno di questi *Presepi*, conservato nella chiesa di San Francesco a Gallipoli (fig. 4)¹⁰. Nell'impianto compositivo della scena, fortemente didascalico ed equilibrato, a Giuseppe, peraltro vestito di panni dagli stessi simbolici colori già visti a Taviano, è riconosciuto lo stesso peso della Vergine. Eppure la sua massiva figura, di contro a quella regale della Vergine, continua a essere quella di un anziano bonario, di un umile artigiano inchinatosi dinanzi allo scomposto e vivace Bambino volto verso la madre: un prodigio che merita di essere riverito a dovere, levando dal capo il cappello «di cuoio».

D'altra parte quello della *Nascita* non è nella storia dell'arte l'unico episodio cristologico in cui

Giuseppe si affaccia timidamente sulla scena solo come testimone, come quinta scenica o, peggio ancora, come indaffarato «tuttofare»¹¹. In innumerevoli rappresentazioni della *Visitazione* ad esempio, nel momento dell'abbraccio tra Maria ed Elisabetta, Giuseppe è lì solo per equilibrare simmetricamente la scena, ponendosi in speculare corrispondenza alla figura dell'anziano Zaccaria¹². Rientra in tale casistica lo stallo del seggio maggiore del coro ligneo della chiesa domenicana di Nardò, quasi certamente risalente alla ricostruzione tardo-cinquecentesca dell'edificio e sopravvissuto al terribile terremoto del 1743 (fig. 5). Coro che era stato molto probabilmente previsto dal vescovo Ambrogio Salvio (1569-1577), il quale, prima dell'investitura, ottemperando agli obblighi conciliari, in veste di priore aveva rimosso il coro dal presbitero della chiesa di San Pietro Martire a Napoli e lo aveva trasferito dietro l'altare maggiore, introducendo così la nuova tipologia di coro "detta a tribuna", poi diffusa in altre chiese tra cui quella neretina dell'ordine di appartenenza del prelado¹³. Vera questa ipotesi, il coro, elemento indispensabile per l'ufficiatura liturgica, quindi probabilmente richiesto negli ultimi anni dell'episcopato Salvio ma completato solo quando i lavori per la tribuna della chiesa neretina, protrattisi almeno fino alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, erano a buon punto, poté essere intagliato o da una bottega di Napoli, città cui il vescovo, come si è visto, era legato oppure da qualche maestro locale aggiornato sulle tipologie di intagli lignei della capitale. Lo stallo palesa infatti una declinazione corsiva e «popolare» dei modi, più raffinati, dei maestri intagliatori napoletani di secondo Cinquecento, come Nunzio Ferraro, già attivo ai tempi del Salvio¹⁴. Inquadrate da un arco a tutto sesto, stretto tra due quinte edilizie che sembrano precipitare come in una visione futurista, le due cugine dominano la scena, mentre Giuseppe fissa l'incontro dall'alto di un podio, poggiando stancamente il viso sul bastone¹⁵.

Ben più energico, ma ancora più «appartato», il santo ricompare nella tela di analogo soggetto, datata 1707 e firmata dal non meglio noto Joannes Guasais, della Matrice di Copertino (fig. 6)¹⁶. Si tratta anche in questo caso della traduzione quasi letterale – fanno eccezioni alcuni partico-



A pag. precedente: fig. 3: Cornelis Cort (da Taddeo Zuccari), *Adorazione dei Pastori* (stampa da incisione, 1567) (per gentile concessione della Biblioteca Casanatense di Roma, Fondo Antico, 20 B.I.89/111)

Fig. 4: Gallipoli, chiesa di San Francesco, Maestro della Palomba, *Presepe* (pietra calcarea policroma, ante 1590) (per gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Nardò-Gallipoli)



lari e soprattutto la nuvolaglia di cherubini in alto – di un'incisione tratta da un disegno «inventato» da Carlo Maratti, forse preparatorio alla *Visitazione* della chiesa romana di Santa Maria della Pace (1656) (fig. 7)¹⁷. Da essa deriva *in toto* l'idea compositiva del duo muliebre che si fonde in unico gruppo chiastico, avviluppato dai panneggi, e dalle evidenti levità ed eleganze classiciste; e se Zaccaria, moderno signorotto borghese toglie la beretta per omaggiare l'ospite, Giuseppe dall'altro lato conquista a fatica il patio in cui avviene l'incontro, abbracciando a sé la bisaccia, inquadrato da un «piano americano» ancora più distanziato rispetto a quello dell'incisione.

Finché, nella sgraziata, tenebrosa e al contempo vivace *Visitazione* dell'oratorio di San Giuseppe a Gallipoli, opera del primo Gian Domenico Catalano (1560 ca.-1627 c.), conquistata la meta, ecco il santo assistere perplesso e in seconda fila, con l'indispensabile sacca stavolta saldamente sottobraccio, a quel complicato intreccio di braccia e mani, quasi da «lotta greco-romana», che si dispiega al centro della scena¹⁸.

Ma le stesse osservazioni avanzate sull'episodio della *Visitazione* potrebbero perfettamente estendersi ai momenti della *Presentazione al Tempio* o della *Circoncisione*, come dimostrano le tele, solo per fare qualche esempio tra i più «elevati», di Oronzo Tiso (1726-1800) nella chiesa dell'Immacolata a Casarano nel primo caso (1760-1765 c.; fig. 8)¹⁹, di Ortensio Bruno nella Matrice di Taviano (1635 c.)²⁰ e dello «Pseudo-Santafede» nella chiesa di San Sebastiano e Rocco a Galatone nel secondo²¹. Opere in cui la «comparsa» Giuseppe si distingue appena dagli altri figuranti.

Fanno eccezione quelle poche tele in cui questi stessi episodi sono raccontati in maniera insolita, con inquadratura ravvicinata ed essenzialità narrativa. Come nella *Presentazione al Tempio* della chiesa neretina del Carmine (fig. 9), ridotta alle sole quattro figure del sacerdote, che concentrato si sporge dall'altare per prelevare il Bambino, a quest'ultimo, per nulla ritroso, alla raffinata Vergine, il cui ricciolo dei capelli replica l'andamento sinuoso del velo, a Giuseppe, massiccio e concorde spettatore del rito voluto da Dio²².



A pag. precedente: fig. 5, Nardò, chiesa di San Domenico, Ignoto intagliatore del XVI secolo, *Visitazione* (legno intagliato, 1577-1590 c.) (foto Lino Rosponi).

Fig. 6: Copertino, chiesa matrice di Santa Maria ad Nives, Joannes Guasais, *Visitazione* (olio su tela, 1707) (foto Fabrizio Suppressa)

Ben altro invece è il ruolo del santo nel racconto per immagini della *Fuga in Egitto* e del correlato *Riposo*. Cosicché se nella tela primo-settecentesca di Nicola Malinconico (1673-1726) della cattedrale di Gallipoli (fig. 10)²³, di un giordanismo «di maniera» pur sempre gradevole e didascalico, il padre putativo di Cristo chiede imperiosamente al traghettatore di condurre sulla sua barca Maria e il figlio, perché da quest'ultimo dipende la *Salvezza* – mentre il classico paesaggio sullo sfondo si fa scuro e minaccioso – singolare è la scelta narrativa adottata in questo pregevole dipinto della Matrice di Racale, già nella chiesa di Santa Maria la Nova, datato 1688 (fig. 11)²⁴. Affidandosi all'*escamotage* medievale del «racconto nel racconto» l'ignoto artista, che nella Vergine pare echeggiare la fortunata maniera di Massimo Stanzione, relega in secondo piano, rendendola indistinta, la scena della Fuga. Dimodoché in un paesaggio serotino, tra Salvator Rosa e Poussin, i caldi raggi del sole al tramonto sorprendono e tingono di rosso le im-

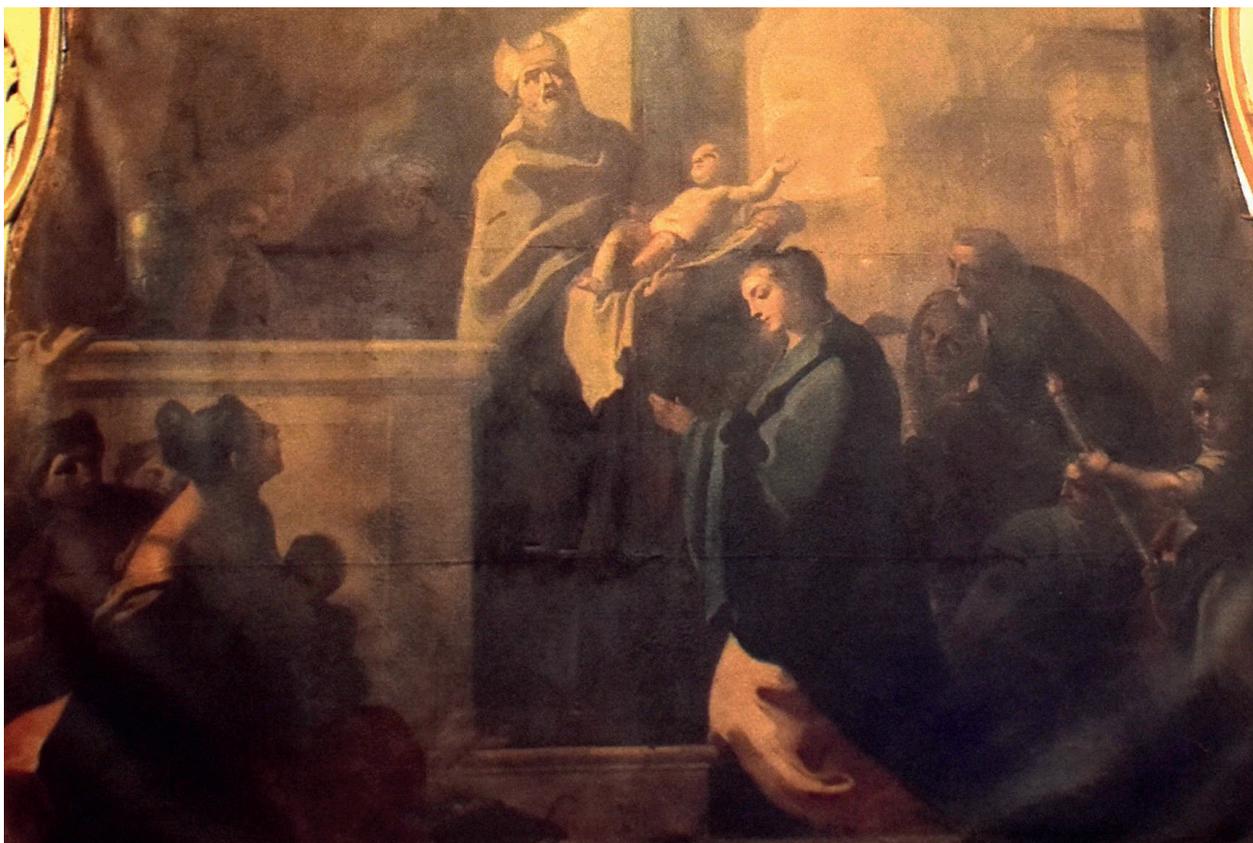


Fig. 7: Ignoto incisore (da Carlo Maratti), *Visitazione* (stampa da acquaforte, ante 1656?) (tratta da: R. D'AMICO, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna*, Ed. Compositori, Bologna 1978, tav. 3)



percettibili sagome del gruppo divino, mentre le foglie degli alberi sfioccano sul cielo e la vegetazione si abbarbica sulla sommità sbrecciata delle simboliche colonne spezzate, disposte in instabile teoria. In primo piano ecco invece giganteggiare, in geometrica disposizione, la Sacra Famiglia, i donatori – straordinario il ritratto turbato di quello a destra – e i santi protettori. E se Caterina guarda lo spettatore, al pari della Vergine e dell'erculeo Bambino, Giuseppe, ammantato di panneggi che, simili a quelli virginali, si frangono in mille rivoli di pieghe, pensieroso e con gesto accorato, già prefigura quella Croce che il santo d'Alcalà proietta verso il bambino. Insomma già da questi esempi si sarà compreso che la progressiva conquista di una maggiore dignità e centralità di Giuseppe nelle opere d'arte, sin dal Medioevo, è stata direttamente proporzionale alla «funzione narrativa» della sua figura. Basterebbe pensare ad alcune celebri raffigurazioni del *Matrimonio della Vergine*, di cui la cattedrale di Gallipoli vanta un bell'esemplare

Fig. 8: Casarano, chiesa dell'Immacolata, Oronzo Tiso, *Presentazione di Gesù al tempio* (olio su tela 1760-1765 c.) (foto Nicola Cleopazzo)



di Nicola Malinconico²⁵ caratterizzato dalla «danzante» ritrosia dei due sposi (fig. 12), per dimostrare la veridicità di questo assunto.

Già nel corso del Cinquecento però, e specie nell'età post-conciliare, la devozione verso San Giuseppe, quindi il suo «protagonismo artistico», crebbero esponenzialmente a seguito della pubblicazione di un testo fondamentale, pubblicato a Pavia nel 1522: la *Summa de donis s. Joseph* del domenicano Isodoro Isolano. Testo in cui Giuseppe diventava una sorta di figura angelica dotata di tutte le virtù, tra cui quelle di castità, povertà e obbedienza; aspetto che indusse gli ordini religiosi, che vedevano in Giuseppe il loro modello di perfezione, a promuovere non solo il culto del santo ma anche quello della *Trinitas Terrestris*, presto associata a una formula di preghiera e d'invocazione.

Ebbene, proprio in una chiesa di un convento domenicano, quella di San Sebastiano e Rocco a Galatone, si conserva una tela del campione salentino della pittura controriformata, Donato Antonio D'Orlando (1560 c.-1636), che docu-

menta la presenza, anche nel nostro territorio d'indagine, di una raffigurazione della Sacra Famiglia di duraturo successo in tutto il Viceregno di Napoli, funzionale a infondere nel fedele un modello catechistico di comportamento familiare quotidiano²⁶. Dai primissimi anni del Seicento, a partire dalla pala di Girolamo Imperato per la chiesa, guarda caso, delle agostiniane di San Giuseppe dei Ruffi a Napoli, tale iconografia si propagò, proprio per mezzo dei pittori tardomanieristi di stanza a Napoli, dapprima nei conventi religiosi della capitale poi, visto il successo devozionale di quei prototipi, nelle case delle province²⁷. È il caso della replica per la chiesa teatina di Lecce della *Trinitas Terrestris* di Giovan Bernardino Azzolino in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (1611 c.), richiesta alla bottega dello stesso pittore forse nei primi anni Trenta del Seicento, vista la stesura più piatta e grafica rispetto all'originale. Un prodotto importato che funse da modello al D'Orlando per la sua tela galatonese, pressappoco coeva, la quale replica in quasi tutti i particolari,

Fig. 9: Nardò, chiesa del Carmine, bottega di Domenico Antonio Carella, *Presentazione di Gesù al tempio* (olio su tela) (foto Lino Rosponi)

comprese ombre e casamento «a gradoni» sullo sfondo, ma in forme ancora più asciutte tipiche dell'artista neretino, il dipinto leccese, distinguendosi solo per la brillantezza delle dorature, il maggior numero di angeli e per l'aggiunta dello stemma nobiliare in basso affiancato dai santi Carlo Borromeo e Domenico²⁸. Non varia invece lo scopo esemplare del trio familiare, colto in una passeggiata diurna che vede il Bambino protetto e guidato dalla tenera Madre e dal severo, anziano (e quindi) saggio padre; laddove nella tela dell'Azzolino Giuseppe volgeva il riconoscente sguardo estatico verso l'Eterno. Proprio così l'avrebbe invece raffigurato, sempre negli stessi anni, il già citato Ortensio Bruno nella tela con lo stesso soggetto, siglata, della Matrice di Taviano²⁹. Un dipinto ancora più severo, essenziale e schematico rispetto alla prova del D'Orlando – si riscatta appena per le lumenescenze metalliche dei panneggi, una sigla tipica del pittore – magari perché derivato da uno schizzo dal vivo eseguito dall'artista davanti alla tela-modello in Sant'Irene a Lecce; da questa riprende infatti alla lettera, oltre agli sguardi dei protagonisti, i simbolici gesti delle mani di Gesù che, tenuto per i polsi dai genitori, con la destra benedice e con la sinistra si aggrappa al pollice di Giuseppe.

Oltre a Isidoro Isolano, altre figure di eruditi e religiosi contribuirono ad «accelerare» la devozione verso Giuseppe, e in forme spesso rivolte unicamente alla sua figura. Tra essi Teresa d'Avila (1515-1582), il cui intenso legame spirituale stabilito col santo venne in seguito evocato per parole e immagini dall'azione proselitrica dell'ordine delle teresiane scalze, fondato dalla spagnola. Ricordava Teresa nella sua *Vita*:

“Quando vidi lo stato in cui mi avevano ridotta i medici della terra e come fossi tutta contorta in così giovine età, decisi di ricorrere ai medici del cielo [...] presi per mio avvocato e patrono il glorioso S. Giuseppe, e mi raccomandai a lui con fervore. Questo mio Padre e Protettore mi aiutò nella necessità in cui mi trovavo [...] Ad altri Santi sembra che Dio abbia concesso di soccorrerci in questa o in quell'altra necessità, mentre ho sperimentato che il glorioso S. Giuseppe estende il suo patrocinio su tutte. Con ciò il Signore vuol farci intendere che a quel modo che era a lui soggetto in terra,



dove egli come padre putativo gli poteva comandare, così anche in cielo fa tutto quello che gli chiede.

Per la grande esperienza che ho dei favori ottenuti da S. Giuseppe, vorrei che tutti si persuadessero ad essergli devoti [...] Gli devono essere affezionate specialmente le persone di orazione, perché non so come si possa pensare alla Regina degli Angeli e al molto che ha sofferto col Bambino Gesù, senza ringraziare S. Giuseppe che fu loro di tanto aiuto [il carattere tondo è mio]”³⁰.

Superba testimonianza di questo aspetto storico-culturale è la tela, fortemente dematteisiana, di *San Giuseppe e Teresa* della chiesa teresiana di Nardò, firmata e datata (1760) da Vincenzo Fato di Castellana (1705-1778; fig. 14)³¹. Ivi la santa, che sembra replicata dalla consorella sulla destra (particolare che rimanda ad alcune opere rinascimentali legate alla contesa sulla supremazia

Fig. 10: Gallipoli, cattedrale, Nicola Malinconico, *Fuga in Egitto* (olio su tela, post 1700-ante 1726) (foto Lino Rosponi)



delle arti), gode della visione di Giuseppe, il quale gli «offre in dono» un Bambino benediciente. Ed è come se il santo volesse assicurare Teresa, le consorelle e i semplici fedeli sulla sua funzione mediatrice: qualsiasi cosa infatti gli fosse stata richiesta, quella sarebbe stata esaudita dal Figlio, in quanto “a quel modo che era a lui soggetto in terra [...] egli come padre putativo gli poteva comandare”.

E questo motivo, così come la raccomandazione di Teresa di riverire Giuseppe perché “fu tanto di aiuto” alla Vergine e a Cristo, sembra ribadito sia nell’*Estasi* della santa collocata sull’altare maggiore della stessa chiesa (fig. 15)³², dove in alto compaiono tra le nubi la Vergine del Carmine col Bambino e un deferente Giuseppe, sia,

Fig. 11: Racale, chiesa Matrice, Ignoto pittore del XVII secolo, *Fuga e Riposo in Egitto con i santi Diego e Caterina e donatori* (olio su tela, 1688) (foto Lino Rosponi)

ma più velatamente, in una didascalica tela ex voto della chiesa dei Cappuccini di Galatone. In questa un cappuccino, forse san Felice da Cantalice, riceve il Bambino dalle mani della Vergine sotto gli occhi e il gesto orante di un prelado e di un nobile giovinetto tutto agghindato; quest’ultimo identificato in Galeazzo Francesco Pinelli (1597-1649), marchese di Galatone dal 1601, dopo la prematura scomparsa del padre Cosimo, e coadiuvato in quei primi anni, per la sua giovane età, dalla madre Nicoletta Grillo, probabile committente dell’opera³³. La presenza di Giuseppe – a Galatone raffigurato come un vigile vegliardo coperto da un lumiscente mantello «veneteggiate» – piuttosto rara in raffigurazioni simili, sembrerebbe difatti alludere in entrambe le opere alla sua funzione educativa e protettiva sul Figlio, ricordata anche da Teresa, nonché alla condivisione con la Vergine del dolore per la futura Passione, elemento spesso ermeticamente suggerito nelle rappresentazioni del Santo, come i casi fin qui discussi dimostrano³⁴.

Ma l’importante tela del Fato a Nardò e la sua particolare iconografia ci offrono l’opportunità

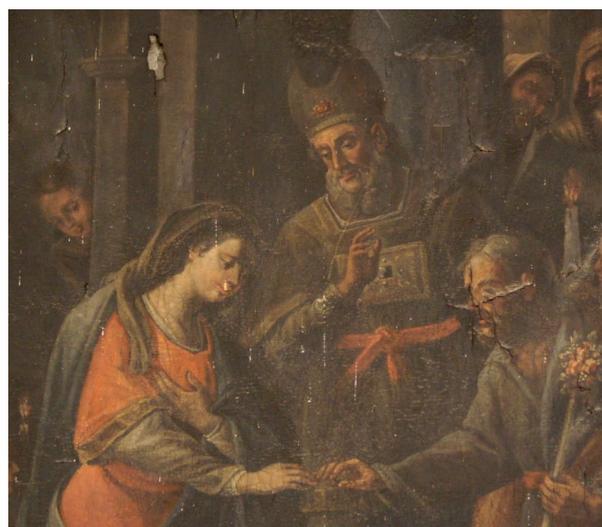


Fig. 12: Gallipoli, cattedrale, Nicola Malinconico, *Matrimonio della Vergine* (olio su tela, post 1700-ante 1726) (foto Lino Rosponi)

di passare all'altro capitolo del nostro racconto. Sempre nel Cinquecento, e soprattutto dai primi decenni del secolo successivo, grazie a quell'*exploit* devozionale di cui si è detto, Giuseppe, riscattandosi dal suo atavico ruolo di figurante o di comparsa, divenne protagonista assoluto della scena storico-artistica. E lo fece o dominando in solitaria, come modello di virtù, lo spazio di una nicchia o di una tela, sempre ben riconoscibile dal bastone fiorito, suo immanca-



Fig. 13: Nardò, chiesa di San Giuseppe, Saverio Lillo, *Matrimonio della Vergine* (olio su tela, post 1788) (foto Lino Rosponi)



bile attributo iconografico – come nella bella tela del Catalano a Racale³⁵ o nell'ovale di Liborio Riccio (1720-1785) della chiesa gallipolina delle Anime, dove il giaquintesco santo, piuttosto perplesso, è incoronato di fiori e glorificato direttamente dal Bambino (fig. 16)³⁶ – oppure ergendosi come padre protettivo e guida sicura per il piccolo Gesù, predestinato a un futuro di dolore.

Rientra in quest'ultima categoria l'imponente statua che campeggia nella nicchia dell'altare di San Giuseppe del santuario di Santa Maria della Grottella a Copertino (fig. 17), innalzato nel 1691, su quello preesistente con lo stesso titolo, dal leccese Giuseppe Longo (*nomen omen!*)³⁷. La scultura lapidea policroma (e qui sarebbe da verificare quanto resta dell'originaria cromia)³⁸, opera quasi certamente dello stesso Longo, che come i più noti lapicidi del barocco salentino sarà stato in grado di scolpire una figura a tutto tondo, si allinea nella severa massività delle forme agli stilemi tipici degli scultori cinquecenteschi prima ricordati.

Qui il sicuro ed energico Patriarca tiene saldamente il braccio del pasciuto Bambino il quale, come suggerisce il vento che muove la chioma ramata, la manica e il gonnellino, sembra che dal padre sia stato or ora frenato nel suo incedere giocoso e ignaro, benché con la sinistra, secondo un'iconografia cara alla Controriforma, tenga bene in vista un cesto con gli strumenti della Passione (la piccola croce con la corona di spine, un martello, la tenaglia)³⁹.



A pag. precedente: fig. 14, Nardò, chiesa di Santa Teresa, Vincenzo Fato, *San Giuseppe e Santa Teresa* (olio su tela, 1760) (foto Lino Rosponi)

Uno spontaneo brano di quotidiana vita familiare che può essere assunto al tempo stesso come controprova della ragione forse principale che di lì a poco, e comunque ben prima della metà del Settecento, avviò la cartapesta salentina a uno straordinario e duraturo successo. Proprio per ovviare alle difficoltà di trasporto, specie durante le processioni, di pesanti simulacri lignei o lapidei come quello di Copertino, a partire dal Settecento e fino ai nostri giorni, le chiese degli ordini religiosi e soprattutto le confraternite, nate numerose sulla spinta del proselitismo post-conciliare, preferirono far eseguire le statue dei loro protettori, quindi anche di Giuseppe, nel più funzionale materiale cartaceo.

Presto insomma sarebbe importato poco che queste statue non venissero più create con la nobile «forza di levare» ma per mezzo della prosaica «via di porre», esse erano *in primis* «leggere»!⁴⁰

Facile quindi intuire che gli esemplari in cartapesta di statue di Giuseppe, coll'immane Bambino e dall'altalenante valore qualitativo, siano numerosissimi in diocesi di Nardò.

Apparentemente perduti i manufatti più antichi, quelli di metà e inoltrato Settecento, resta a testimoniare una fase sperimentale della tecnica della cartapesta, ancora stilisticamente influenzata dalla scultura lapidea e soprattutto lignea, uno sparuto gruppo di statue probabilmente risalenti alla prima metà dell'Ottocento, come quella intensa e di apprezzabile qualità della chiesa di San Giuseppe Patriarca a Nardò (fig. 18)⁴¹. Pur non avendone testimonianza scritta, come in molti casi confraternali simili, è probabile che qualche decennio dopo la fine della ricostruzione della chiesa neretina (1788), danneggiata dal terremoto del 1743, l'opera andò a sostituire, per i motivi di «leggerezza» di cui si è detto, il "Simulacrum Divi Joseph", oggi custodito in sacrestia (fig. 19)⁴²; un reliquiario ligneo a figura intera, forse seicentesco, davvero «popolare» nell'intaglio e nell'iconografia. Cosicché quest'umile artigiano, appena animato dal lieve scarto in avanti della gamba destra – più sbigottito che estatico ma padrone dei suoi arnesi, come il confratello che forse lo eseguì – fu rimpiazzato da un nobile ed elegante *Giuseppe col Bambino*, proiettato nello spazio dalle diagonali tracciate dall'animato corpo (suo ma anche

di Cristo) e ammantato di morbidi panneggi ripiegati secondo i consueti canoni barocchi.

Ma si pensi anche alla statua, oggetto di profonda devozione, della Matrice di Tuglie, di cui già una visita pastorale del 1827 ne registra la commissione: "per divozione del fu Giuseppe Ferrari". L'opera sembra abbia subito nel corso del tempo diverse manomissioni, specie nel panneggio del santo e nel marionettistico *Bambino*, mentre la testa di Giuseppe, finemente modellata e ancora tristemente espressiva, così come le mani prensili e vigorose, documentano, sotto lo strato di ridipinture, uno stadio pressappoco originale⁴³.

Più numerosi invece gli esemplari di maturo Ottocento e dei primi del Novecento, quando la cartapesta salentina conobbe il suo massimo splendore grazie alle vivaci botteghe dei Bruno, di Caretta, Guacci, Maccagnani, Malecore, Manzo, De Lucrezi, senza ancora involvere, talvolta anche in seno a queste stesse botteghe, nella stanca produzione semi-industriale e seriale.

Primeggiano in questo gruppo le prove dell'infallibile Giuseppe Manzo (1849-1942) nella chiesa della Beata Vergine del Rosario a Melissano, eseguite all'indomani della ricostruzione della parrocchiale (1887-1902): una statua a tutto tondo, riconducibile al maestro e di recente ricollocata in chiesa dopo essere stata relegata in un deposito, in cui con sguardo severo, ma riverente, il santo guarda un Bambino che con gesto deciso attrae a sé il fedele; e un altorilievo (1910), inserito in un'edicola, dove il gruppo divino è raffigurato in una posa più pacata e contemplativa, sullo sfondo di un paesaggio in cui poche palme piegate e qualche piramide digradante provano a creare una credibile ambientazione storica, ma che in realtà servono solo a riproporre l'antico, e quanto mai attuale (a inizi Novecento), mito d'Egitto (fig. 20)⁴⁴.

Ma si veda anche la bella statua del santuario dell'Addolorata a Matino che, pur oggetto di profondi rimaneggiamenti, in quell'attorcersi plastico dei panneggi, nel gioco insistito delle spirali di riccioli dei capelli, nel catturante sguardo di Giuseppe, bello come un divo di un fil muto, lascia ancora indovinare la mano di un buon cartapestaio leccese, come uno dei Bruno, Salvatore (1883-1988) e il fratello Carmelo, o Salvatore Sacquegna (1877-1955)⁴⁵.



A pag. precedente: fig. 15, Nardò, chiesa di Santa Teresa, Paolo de Matteis, *Estasi di Santa Teresa e Sacra Famiglia* (olio su tela) (foto Lino Rosponi).

Fig. 16: Gallipoli, chiesa delle Anime, Liborio Riccio, *San Giuseppe incoronato da Gesù* (olio su tela, 1755-1759) (Fototeca Soprintendenza ABAP della città metropolitana di Bari)

O ancora il *San Giuseppe* dell'omonima chiesa di Alliste (fig. 21), commissionato dalla locale confraternita prima del 1914, quando la statua risulta già registrata in una visita pastorale. Diversificata dal gesto indicante di Gesù, che induce lo spettatore a venerare il padre dall'aria benevola e composta, e dall'angioletto-amorino che tiene il bastone fiorito, anche questa statua potrebbe essere stata prodotta nella bottega del Sacquegnà⁴⁶.

Sebbene il prodotto più raffinato di questa serie resta il *San Giuseppe* della chiesa di San Domenico a Casarano, plasmato, sempre dal Manzo, per la locale confraternita di San Giuseppe nel 1898 (fig. 22)⁴⁷. Con torsione barocca, oserei dire berniniana, qui il santo si avvicina all'alto sgabello in legno, ricordo del suo patrocinio verso i falegnami, per trattenere e riverire con lo sguardo un Bambino tenero ma pensieroso. Una non frequente iconografia che il Manzo poté conoscere anche tramite una tela della chiesa di San Quintino ad Alliste (fig. 23), dove peraltro ritorna quella veduta egiziana già incontrata



Fig. 17: Copertino, santuario di Santa Maria della Grottella, Giuseppe Longo, *San Giuseppe col Bambino* (pietra calcarea policroma, 1691) (foto Fabrizio Suppressa)



nell'altorilievo di Melissano, riconducibile a un pittore locale di secondo Ottocento (di Lecce, dove Manzo aveva bottega?)⁴⁸. La tela infatti è posta sull'altare dedicato al santo eretto, nella navata laterale sinistra della chiesa, durante il discusso e oneroso rifacimento dell'edificio cominciato intorno al 1860. A farsene carico, con la spesa di quarantamila lire, fu il presidente della Congregazione della Carità, il sacerdote Giuseppe Venneri, incriminato per l'operazione dalla Deputazione Provinciale nel 1873⁴⁹. E chissà che non sia stata allora proprio la "santa mania" del prelado, poi frenata, a richiedere l'edificazione *ex-novo* di un altare del proprio santo protettore⁵⁰, circondato nella pala dagli arnesi del mestiere e il cui sguardo o l'amorevole gesto ricevuto da Gesù non può non ricordarci l'opera meno rigida e più «plastica» del Manzo, di poco successiva.

Fig. 18: Nardò, chiesa di San Giuseppe, Ignoto cartapestaio del XIX secolo, *San Giuseppe col Bambino* (cartapesta policroma, post 1788) (foto Lino Rosponi)



Intanto proprio la raffigurazione pittorica del padre putativo-protettivo di Cristo, sempre a partire dai primi secoli d'età moderna, aveva superato quest'ultima formula, ormai collaudata, a figura intera, e in alcuni casi si era fatta più intima, raccolta, «ravvicinata».

Lo testimoniano, nella nostra diocesi, alcune tele di piccolo e medio formato in cui il vecchio e apprensivo Giuseppe stabilisce col Figlio un rapporto affettivo davvero familiare, comune, «universale». È il caso della bella tela dell'altare del santo nella matrice di Tuglie (fig. 24), donata dal vescovo Antonio Sanfelice (1707-1736) e già generosamente riferita al raffinato Leonardo Antonio Olivieri, che col prelado ebbe un docu-

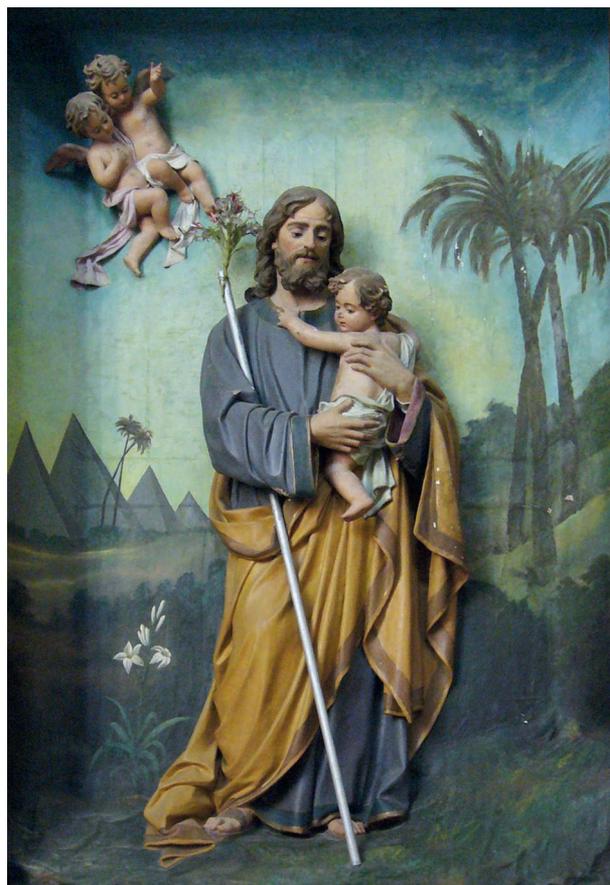
Fig. 19: Nardò, chiesa di San Giuseppe, Ignoto intagliatore del XVII secolo, *San Giuseppe artigiano* (legno intagliato e policromo, ante 1750) (foto Lino Rosponi)



mentato rapporto di committenza per la cattedrale neretina. Nel dipinto, che potrebbe in effetti appartenere a un membro della vasta e diversificata scuola di Francesco Solimena o a un pittore locale aggiornato sui fatti napoletani – le affinità della tela con lo stile dei capacissimi esponenti della bottega dell'Abate Ciccio, come un Nicola Maria Rossi (1690-1758), assai vicino e spesso confuso con l'Olivieri, sono difatti piuttosto vaghe – Giuseppe dallo sguardo quasi crucciato, incoronato dagli angeli con un serto di fiori, prova ad accostare a sé un Bambino macrocefalo piuttosto spaurito⁵¹.

Tenero e affettuoso, nonostante lo sguardo perso di Giuseppe, è invece il contatto stabilito tra

Fig. 20: Melissano, chiesa della Beata Vergine del Rosario, Giuseppe Manzo, *San Giuseppe col Bambino* (cartapesta policroma, 1910) (foto Alessandro Potenza)



padre e figlio nella tela del monastero di Santa Chiara a Nardò, in cui il Bimbo avvicina dolcemente il viso alla tempia del «lanuginoso» padre e questi, a sua volta, nel sostenerne il piedino sinistro, sembra presentare elegantemente allo spettatore il protagonista del «riscatto» in un elegante *hanchement* classicista⁵².

Infine nella tela di Oronzo Tiso per la cappella di San Pietro a Casarano, l'«offerta» della vittima sacrificale al fedele, come monito alla devozione, è ancora più evidente. Qui Giuseppe, identificato dai suoi strumenti, sembra scoprire alla luce divina il Bambino, colto in un placido sonno, mentre il suo sguardo si dirige quasi costernato all'Eterno. Per il vegliardo falegname, come per ogni semplice e indotto fedele, facile e spontanea è infatti l'antica associazione logica tra *Hypnos* e *Thanatos*, il Sonno e la Morte⁵³.

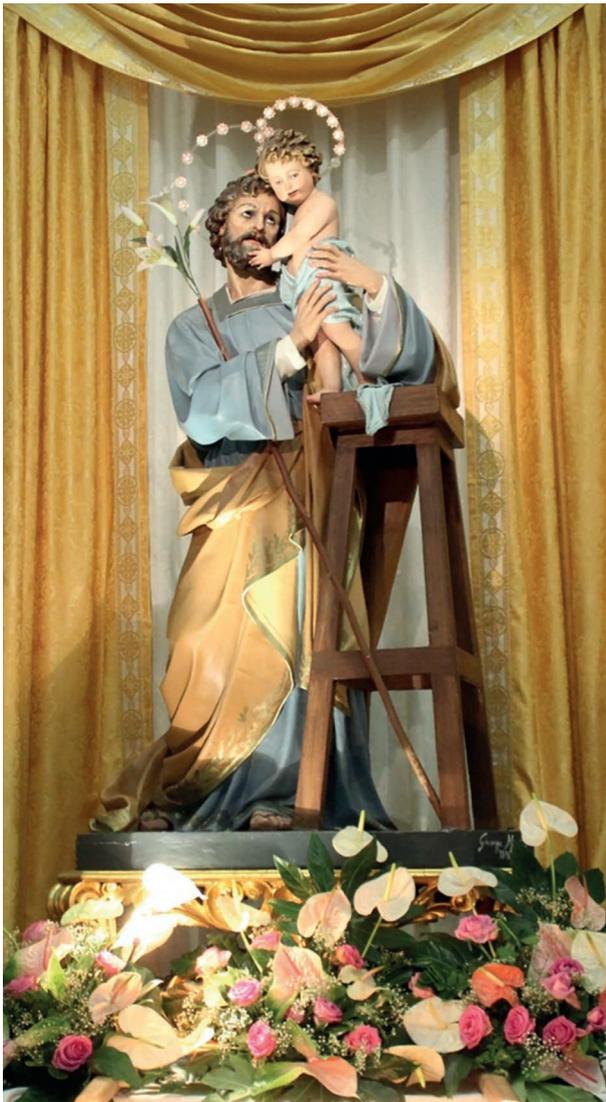
Ma nella vita terrena di Cristo, stando all'apocrifia *Storia di Giuseppe il falegname* (testo del V-VI secolo), di lì a qualche anno il rapporto tra padre e figlio si sarebbe invertito; sarebbe cioè

Fig. 21: Alliste, chiesa di San Giuseppe, Salvatore Sacquegna (?), *San Giuseppe col Bambino* (cartapesta policroma, ante 1914) (foto Nicola Cleopazzo)

toccato a Gesù vegliare, insieme alla Madre, agli angeli e a San Michele, sullo scomposto letto di morte di Giuseppe, promettendogli la Salvezza eterna tra le braccia di un riconoscente Eterno, pronto ad accoglierlo nell'alto dei cieli. È questa la confortante immagine fissata nell'egregia pala dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco di Paola a Gallipoli, firmata e datata 1734 dal pittore, ornamentista e «figurista» Romualdo Formosa (notizie 1740-1766) (fig. 25). Traduzione compendiaria ma fedele, a eccezione dell'Eterno e degli angeli, di un prototipo del Solimena noto in più versioni, in cui però le creste luminose dei panneggi del serinese diventano



Fig. 22: Casarano, chiesa di San Domenico, Giuseppe Manzo, *San Giuseppe col Bambino* (cartapesta policroma, 1898) (foto Nicola Cleopazzo)



larghe «spianate» di luce ancora più liquide, alla De Mura, artista di cui Formosa fu allievo o collaboratore⁵⁴.

Ed è invece proprio di Francesco De Mura (1696-1782) l'altro fortunato modello da cui discende l'inedita *Morte di San Giuseppe* del Museo diocesano di Nardò, proveniente dal locale Episcopio (cm 105 x 88), ossia la tela presso il Museo Duca di Martina a Napoli compositivamente ispirata alla celebre opera del solito Maratti a Vienna e per l'angelo brucia-incenso al citato prototipo solimenesco⁵⁵.

Mentre a sua volta l'opera gallipolina del Formosa, come in una sorta di gioco delle scatole cinesi, servì da modello per il più corsivo di-

Fig. 23: Alliste, chiesa di San Quintino, Ignoto pittore del XIX secolo, *San Giuseppe col Bambino* (olio su tela, ante 1892) (foto Stefano Cortese)

pinto dell'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe a Tuglie, fondata dal marchese Ferdinando Giuseppe Venturi nel 1783 forse per dare stabile dimora alla Confraternita della Buona Morte, di certo già esistente nel 1775⁵⁶. Confraternita la cui finalità principale, secondo le *Regole della Congregazione* (1778), era la "venerazione dello sposo di Maria sia come protettore della famiglia e sia come Santo da invocare nel momento della morte"⁵⁷. Ma a ribadire e a duplicare questo sostegno morale, fornito anche visivamente dall'esempio di Giuseppe, sarebbe giunto diversi anni dopo, e cioè verosimilmente a seguito dell'ultimazione dei lavori di restauro della chiesa confraternale (1883), questo inedito gruppo scultoreo in cartapesta quasi a grandezza naturale (fig. 26)⁵⁸. Restaurata nel 1987 da Antonio Malecore, come recita un'iscrizione posta sulla base, l'opera palesa ancora una tensione drammatica iberico-barocca, mentre le tre



Fig. 24: Tuglie, chiesa Matrice, Ignoto pittore del XVIII secolo, *San Giuseppe col Bambino* (olio su tela, ante 1736) (foto Stefano Tanisi)



figure, avvolte da plastici gorgi di pieghe, sono ferme in uno studiato equilibrio scenico che chiamando a sé l'inerte fedele lo porta a meditare sul proprio destino di morte. Morte che sembra attraversare tutto il corpo di Giuseppe facendone frenare le stanche mani; solo gli occhi hanno l'ultimo guizzo di vita nel cercare, spe-

ranzosi, il viso di Cristo, il quale abbracciando e sostenendo il padre sembra quasi volerne ricambiare la protezione e l'affetto di tutta una vita. Qualità stilistiche ed espressive che ci portano a ricondurre anche quest'opera a una delle fasi migliori della produzione di Giuseppe Manzo (1849-1942), quella appunto tra Otto e Nove-

cento, a cui appartiene anche il già ricordato *San Giuseppe* di Casarano. A dimostrazione di una sorta di passione aggiuntiva che il grande maestro infuse nelle opere che avevano per soggetto il proprio santo protettore⁵⁹.

Ormai lontani i tempi della poco più che modesta replica marattiana di Alliste, da cui siamo partiti, in quegli anni era la consolidata tradizione cartapestaia salentina, oggi tutta da riscoprire nelle sue espressioni più antiche e alte, dopo secoli di diffamazione e oblio, a dettare legge, a essere «modello».

NOTE

¹ Il presente contributo, nonostante il suo limitato raggio d'azione, per forza di cose non poteva avere carattere di completezza; si è deciso quindi di selezionare solo un ristretto numero di opere d'arte, legate alla figura di Giuseppe, meritorie di particolare attenzione o per la loro indubbia qualità artistica, o per la singolare iconografia, o perché poco note, o per altre ragioni che il lettore, spero, comprenderà di volta in volta. Ai più verranno di certo in mente molti altri manufatti della diocesi neretina, anche connessi ai singoli casi analizzati, che qui non risultano menzionati; così come apparirà evidente l'assenza di quelle *Sacre Conversazioni* in cui Giuseppe svolge la stessa funzione «mediatrice» delle altre figure sacre, comparendovi in quanto santo eponimo del committente o perché titolare dell'edificio sacro in cui l'opera è conservata, ecc. L'esempio più alto di questa tipologia è la nota *Vergine della Purity* di Luca Giordano (1634-1705) dell'oratorio della Purity a Gallipoli, per la quale vedi almeno M. PASCULLI FERRARA in *Confraternite, arte e devozione in Puglia*, catalogo della mostra (Messina-Bari, 1994), a cura di C. Gelao, Electa Napoli, Napoli 1994, pp. 262-263 ca. III.55, con una proposta di datazione al 1664, confermata di recente da una polizza rintracciata da E. NAPPI, *Luca Giordano. Notizie documentarie inedite*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2004, pp. 164-165, p. 165, con la quale Giordano il 22 ottobre 1663 riceveva un acconto di 30 ducati per il dipinto dal vescovo Giovanni Montoya de Cardona. Spetterà quindi al lettore far rientrare le opere d'arte a lui note in una delle categorie citate o ipotizzarne altre. Da parte nostra si potrà solo rammentare che «ogni scelta comporta inevitabilmente

una rinuncia».

Per maggiori notizie storico-artistiche sugli edifici sacri menzionati in questo contributo, oltre ai testi citati di volta in volta nelle note, s'invita il lettore a consultare le schede sinottiche del recente *Atlante del Barocco in Italia. Lecce e il Salento*, a cura di M. Cazzato - V. Cazzato, De Luca, Roma 2015, con bibliografia di riferimento.

² La tela è stata segnalata in *Pittura in Terra d'Otranto (secc. XVI-XIX)*, a cura di L. Galante, Congedo, Galatina 1993, p. 17, fig. 30, dove era già indicata la derivazione dal Maratti e si proponeva una datazione tra Sei e Settecento. L'incrocio di alcuni dati storici, forniti dalle visite pastorali, ci permette di fare luce sulla corretta cronologia della tela e al tempo stesso di ricavare singolari notizie sul tema qui affrontato. La parrocchiale allistina del Salvatore, viste le sue deprecabili condizioni, nel corso del Seicento fu interessata da profondi ma lenti lavori di ricostruzione, per i quali nel 1679 fu necessario ricorrere alla «vendita» di due cappelle al prezzo di 30 ducati l'una. L'acquirente di una di esse, come si evince da una visita pastorale del 1687, fu Giuseppe Sessa che divenne così titolare del "*quartum Altare [a destra] sub titulo Nativatis, et S. Joseph [il carattere tondo è mio]*". Nel 1698, stando a una visita successiva, sull'altare del Sessa campeggiava un "Icona S. Joseph" dotata di "cornice deaurata". Icona citata allo stesso modo nelle visite del vescovo Sanfelice del 1719-1720, quando il prelado ordinò prima la riparazione poi il rifacimento degli "ornamenta lignea lateralia tabulae altaris S. Joseph", ossia della cornice lignea. Infine nelle visite del 1892 e del 1914, si registrava tra gli altari della chiesa quello della "Santa Famiglia [...] a man diritta di chi entra", dotato come gli altri del suo "quadro su tela". Insomma tutto lascia credere che l'attuale quadro della *Natività* – viste le dimensioni (cm 280 x 200) sicuramente una pala d'altare, priva dell'originaria cornice, andata distrutta per le mancate «riparazioni» – è lo stesso dipinto significativamente citato nella visita del 1698 come un'«icona di San Giuseppe» per la preminenza data in esso alla figura del santo. Per queste notizie cfr. A. PIZZURRO, *Alliste*, Grafo 7, Taviano 1988, pp. 310-324, in particolare p. 321 dove erroneamente vengono citate sia una *Natività*, il nostro quadro, sia una «perduta» tela di *San Giuseppe* registrata nelle visite sopra ricordate; e soprattutto l'illuminante A.R. MACI, *Catalogazione dei beni mobili delle Chiese di Alliste e Felline*, tesi di laurea, Università degli studi di Lecce, a.a. 2000/2001, pp. 2-

Fig. 25: Gallipoli, chiesa di San Francesco da Paola, Romualdo Formosa, *Morte di San Giuseppe* (olio su tela, 1734) (Fototeca Soprintendenza ABAP della Città metropolitana di Bari)

8, 32-34 cat. 10.

³ La *Natività* di Alliste, ad esempio, potrebbe essere in qualche modo legata alla successiva storia dell'edificio che la conserva, essendo stata forse viatico alla devozione che nel 1890 portò alla fondazione di una Confraternita intitolata a San Giuseppe, impiantatasi nella chiesa e alla quale in seguito avrebbe dato il proprio nome. Confraternita che di lì a poco si sarebbe dotata di una statua in cartapesta del proprio protettore; cfr. la bibliografia citata alla nota precedente e *infra*.

⁴ Rinvenuto e restaurato nel 2000, la sua presenza è già segnalata, a seguito di una "recente ricognizione", da M. FRIGIONE - A. SCHITO, *Di un antico convento e di una antica chiesa*, Tricarico, Racale s. d. [ma post 1972], p. 14; e da M. DE MARCO, *Taviano*, Edizioni del Grifo, Lecce 1991, p. 99 nota 146, che lo reputava "di scarso valore".

Cfr. V. ANTONUCCI - M. DE SANTIS (a cura di), *Una galleria d'arte francescana tra XVII e XVIII sec.*, Il raggio verde, Lecce 2008, cat. 12.

⁵ A dimostrazione della notorietà e diffusione dell'incisione si può citare come esempio un altro dipinto da essa derivato, attribuito al fiammingo Hector Cruicer e destinato anch'esso a una chiesa francescana: la *Natività* per la chiesa dei Cappuccini di Sciacca; vedi V. ABBATE (a cura di), *Porto di mare 1570-1670*, catalogo della mostra (Palermo-Roma, 1999-2000), Napoli 1999, pp. 190-192 cat. 13.

⁶ Sul dominio dei De Franchis a Taviano e per la politica mecenatistica di Andrea, vedi almeno il documentato V. ZACCHINO, *Per la storia di Taviano*, in *Taviano. Storia arte e territorio*, a cura di V. Zacchino, s. n., s. l., 2005, pp. 51-100, pp. 68-77.

⁷ Per maggiori notizie sulla storia del convento francescano di Taviano, per una descrizione della chiesa e del suo arredo artistico, cfr., oltre ai testi citati a nota 4, M. CAZZATO, *Taviano: profilo storico-urbanistico*, in *Taviano. Storia arte*, cit., pp. 101-144, pp. 121-123. Importante la notizia riportata da B. DA LAMA, *Cronica de' minori osservanti riformati della provincia di S. Nicolò*, 2 voll., stamperia di Oronzo Chiriatti, Lecce 1723-1724, II, 1724, p. 315: "la chiesa [...] ha una [cappella] di San Pasquale, nuovamente intagliata [il corsivo è mio]", che ci fornisce un termine *ante quem* per la datazione del retablo che ha occultato per due secoli e mezzo la nostra *Natività*; il passo è citato anche da M. DE MARCO, *Taviano*, cit., p. 96.

⁸ Questo aspetto della tela si collega a quanto detto alle note 2 e 3.



⁹ Un alto bell'esempio di questa tradizionale raffigurazione del vecchio Giuseppe come comparsa, cui è assegnato un ruolo defilato e secondario rispetto a quello della Vergine, è costituito dalla tela «baroccesca-imperatesca» di Gian Domenico Catalano nell'oratorio di San Giuseppe a Gallipoli; per la quale vedi almeno L. SANTA in *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, catalogo della mostra (Lecce-Bitonto, 2012-2013), a cura di A. Cassiano - F. Vona, Congedo, Galatina 2013, pp. 237-238 cat. 17, il quale nella descrizione della tela pare significativamente non distinguere il santo dai pastori.

¹⁰ Cfr. C. GELAO, *Tra Lucania, Puglia e Sicilia. "Aurelius de Basilicata" e Altobello Persio*, in «Storia dell'arte», 89, 1997, pp. 37-66, p. 66 nota 125, qui maggiori notizie sull'ignoto ma dotato scultore, la proposta attribuita, non sempre recepita dagli studiosi locali, e la bibliografia precedente sul gruppo scultoreo. Per maggiori notizie sulla cappella del Presepe della

Fig 26: Tuglie, chiesa di San Giuseppe, Giuseppe Manzo (?), *Morte di San Giuseppe* (cartapesta policroma) (Fototeca Soprintendenza ABAP della Città metropolitana di Bari)



chiesa francescana di Gallipoli, vedi E. PINDINELLI, *Francescani a Gallipoli*, Tip. Corsano, Alezio 2005, pp. 113-116.

¹¹ Cito, tra tutti, gli «eccentrici» casi delle *Adorazioni dei Pastori* settecentesche, derivate come spesso da prototipi napoletani del Solimena e di De Mura, dell'Episcopio di Nardò e della chiesa delle Anime di Gallipoli, dove, nella prima, Giuseppe si confonde quasi con un pastore, mentre nella seconda è avvolto quasi del tutto dall'ombra, tanto che la sua presenza sembra ridursi a una «riccioluta» sagoma scura. Cfr. M. MENNONNA, *Guida di Nardò*, Congedo, Galatina 2001, p. 104 fig. 213 che riferisce la prima tela a un allievo del Solimena e M. PASCULLI FERRARA, *Aggiunta pugliese a Francesco De Mura*, in «Napoli Nobilissima», serie III, XX, 1981, pp. 49-67, p. 54; E. PINDINELLI - M. CAZZATO, *Civitas confraternalis*, Congedo, Galatina 1997, p. 52, con un ipotetico accostamento della seconda opera all'altrimenti ignoto Giuseppe Gianni, attivo nella chiesa gallipolina nel 1772. Quest'ultimo dipinto è illustrato in *Note storico-artistiche delle chiese di Gallipoli*, Grafiche Panico, Galatina 1987, p. 44 fig. 17.

¹² Un ruolo simile è ricoperto da Giuseppe nella bella *Madonna col Bambino e Sant'Anna* (1660-1666 c.) di fra Giacomo da San Vito († 1667), più volte cimentatosi con questo tema, della chiesa gallipolina di San Francesco. Qui il santo, specularmente stavolta alla figura di Gioacchino, è raffigurato quasi come un nobile imbronciato relegato all'estremità sinistra della tela, mentre però con la destra pianta saldamente la verga fiorita al centro della scena. Vedi almeno E. PINDINELLI, *Francescani*, cit., pp. 111-112.

¹³ Vedi L. FLORO, *Il complesso domenicano di S. Maria de Raccomandatis di Nardò*, in «Opus», 6, 1999, pp. 297-350, p. 301 (da cui è presa la citazione), la quale però sembra asserire che gli attuali stalli conservano di quelli originari solo «il tipo». Essi sono invece riferiti ad «artigiani locali del sec. XVI» da M. MENNONNA, *Guida*, cit., pp. 68, 70, che cita proprio lo stallone della *Visitazione*. Sul rapporto Napoli-Nardò, incentrato sulla chiesa domenicana neretina e che ora potrebbe essere esteso anche al caso qui discusso, mi sono soffermato in un recente scritto: N. CLEOPAZZO, *E Napoli cominciò a fare scuola nel Salento*, in «Il delfino e la mezzaluna», VI, 8, 2019, pp. 137-163.

¹⁴ Sul vivace e prolifico ambiente degli intagliatori lignei della Napoli cinquecentesca, fondamentale è il recente L. GAETA - S. DE MIERI, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré*, Congedo, Galatina 2015.

¹⁵ Giuseppe è invece sorprendentemente assente nella *Visitazione* replicata nella tela ovale posta al centro della parete di fondo della stessa chiesa di Nardò, proprio sopra il coro ligneo. Tela citata come opera seicentesca di «un buon maestro, se non addirittura [del]lo stesso Solimena, da M. MENNONNA, *Guida*, cit., p. 68, ma che a me sembra essere una cosa di un pittore locale successiva al terremoto del 1743.

¹⁶ Il dipinto fu commissionato in coincidenza dell'inizio dei lavori settecenteschi di restauro (1707-1710) dell'antica basilica di Santa Maria ad Nives, di fondazione normanna, che le conferirono la veste barocca attuale. Esso è citato da F. VERDESCA, *Basilica S. Maria ad Nives*, Tip. Mangia, Copertino 1971, p. 31; L.A. GRANONE, *Per la catalogazione dei beni mobili delle chiese di Copertino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce, a.a. 1976/1977, pp. 138-139; testi cui si rinvia per maggiori notizie sull'edificio copertinese e sull'altare, di cui si ignora il patronato, che ospita la tela dell'oscuro Guasais. Cfr. anche M. CAZZATO, *Profilo urbanistico-architettonico di Copertino*, in F. Verdesca - M. Cazzato - A. Costantini, *Guida di Copertino*,

Congedo, Galatina 1996, pp. 33-100, pp. 75-83.

¹⁷ È questa l'ipotesi formulata da R. D'AMICO, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna*, Ed. Compositori, Bologna 1978, cat. 3, anche se la tela si discosta molto dall'incisione; mentre il particolare di quest'ultima che più ci riguarda, l'affaticato Giuseppe-facchino, non compare nel dipinto romano bensì nella tela con lo stesso soggetto dipinta dal Maratti per la cappella Chigi nel duomo di Siena.

¹⁸ Sul quadro vedi E. PINDINELLI, *Francescani*, cit., p. 111, con bibliografia di riferimento, che grazie a un'attenta analisi documentaria anticipa la datazione dell'opera a fine Cinquecento, rendendone meno arbitrario il riferimento al gallipolino non accolto dalla critica precedente.

¹⁹ Per il classicistico e «marattesco» ciclo mariologico di sei tele del Tiso dell'Immacolata di Casarano, fondato su un veneteggianti giordanismo, cfr. M. PASCULLI FERRARA, *Oronzo Tiso*, Cacucci, Bari 1976, pp. 29, 104-119 cat. 34, 36-39, 41; M. PAONE, *I Tiso di Casarano*, in *Paesi e figure del vecchio Salento*, a cura di A. De Bernart, 3 voll., Congedo, Galatina 1980-1989, I, 1980, pp. 258-272, pp. 268-269, figg. 555-559. Esso è illustrato anche in *Pittura in Terra d'Otranto*, cit., figg. 94-99, tav. XI-XIII; ci si soffermi, a proposito del nostro racconto, anche sulla tela della *Visitazione*, dove il duo maschile, seguendo un'atavica «etichetta patriarcale», duplica nell'ospitale saluto quello femminile in primo piano.

²⁰ La tela, con due stemmi indecifrati e ritratto del prelado-committente, tra le migliori dell'ancora evanescente pittore tardo-manierista, non fosse altro per quella scansione quasi geometrica dei piani luminosi che definiscono panneggi, figure e ambiente (spiccano il tessuto a scacchi, lo stereometrico baldacchino e il «metafisico» fondale), già segnalata da M. DE MARCO, *Taviano*, cit., p. 80, è stata ricondotta al Bruno da L. Galante in *Pittura in Terra d'Otranto*, cit., p. 20 nota 23. Vedi anche M. CAZZATO, *Taviano*, cit., p. 119 e soprattutto S. TANISI, *Dipinti del Sei e Settecento nella chiesa di San Giuseppe a Nardò*, in *La chiesa e la confraternita di San Giuseppe a Nardò*, a cura di M. Gaballo - F. Suppressa, Congedo, Galatina 2014, pp. 53-67, p. 57 qui maggiori notizie e un *excursus* sul ristretto catalogo del pittore neretino

²¹ «Manomessa da varie ridipinture», la tela è stata attribuita, per lo «stile originario che affiora», a Fabrizio Santafede, protagonista del tardomanierismo partenopeo, da N. BARBONE PUGLIESE, *Fabrizio Santa-*

fede e i Pinelli, in *A sua immagine*, a cura di F. Potenza - N. Barbone Pugliese, Parrocchia San Francesco, Galatone 1999, pp. 14-47, pp. 30-34 tav. 11. L'opera, commissionata dalla locale Compagnia del Rosario e del Nome di Gesù, è stata in seguito citata da V. ZACCHINO, *Note sul culto dell'Immacolata e di San Francesco d'Assisi a Galatone*, in «Miscellanea franciscana salentina», 14-15, 1998-1999, pp. 96-114, pp. 101-102; D. ALOISI, *Catalogazione dei beni mobili delle Chiese di Galatone*, tesi di laurea, Università degli studi di Lecce, a.a. 2000/2001, pp. 355-358 cat. 105; F. POTENZA, *Guida di Galatone*, Congedo, Galatina 2002, p. 86 fig. 218 e tav. 44; ID., *Il convento dei domenicani*, tav. fuori testo; non sempre sposando con convinzione la proposta della Barbone. Difatti la tela sembrerebbe piuttosto di un artista locale di maturo Seicento solo ispiratosi, per le dolci ma stereotipate fisionomie del Bambino e degli angeli, alle note tele del Santafede presso i Cappuccini della stessa Galatone.

²² L'inedito dipinto è evidentemente della stessa mano cui appartengono le altre tele della chiesa carmelitana restituite alla bottega di Domenico Antonio Carella (1721-1813) da S. TANISI, *Dipinti del Sei e Settecento*, cit., pp. 66-67 figg. 22-23 e difatti non riconducibili al più raffinato stile del capostipite della famiglia.

²³ La tela risale alla fase di rinnovamento iconografico della cattedrale gallipolina promossa dal vescovo Oronzo Filomarino (1700-1744), per la quale vedi almeno M. PAONE, *Gallipoli. I tre secoli della cattedrale*, Edizioni Del Grifo, Lecce 1996, pp. 69-73. Il dipinto di Miglionico è citato anche da A. BARBINO, *La chiesa cattedrale di Gallipoli*, Grafiche Panico, Gallipoli 1997, pp. 94-95 fig. 41, ivi maggiori notizie sulla cappella della Madonna del Soccorso che lo ospita.

²⁴ La tela si trovava sull'altare di San Diego della chiesa dei frati Minori, posto sotto «la prima arcata sinistra», fondato agli inizi del Seicento dai Guarino, duchi di Poggiardo, e distrutto nel terremoto del 1743, cfr. A. SERIO - G. SANTANTONIO, *Racale. Note di storia e di costume*, Editrice salentina, Galatina 1983, pp. 223, 225 Tav. LX, 226. Essa è segnalata anche in *Pittura in Terra d'Otranto*, cit., fig. 227 con l'iscrizione a «un pittore di cultura napoletana».

²⁵ Conservato nella stessa cappella dove si trova l'altro quadro dell'artista poc'anzi citato, vedi nota 23. È questo molto probabilmente il prototipo da cui discende il dipinto di analogo soggetto della chiesa di San Giuseppe a Nardò (fig. 13), successivo alla ricostruzione settecentesca dell'edificio (terminata nel

1788), attribuito al pittore ruffanese Saverio Lillo (1734-1796), “diffusore dei modelli della pittura napoletana in Terra d’Otranto nel XVIII secolo” (per un altro esempio vedi nota 54), da S. TANISI, *Dipinti del Sei e Settecento*, cit., pp. 60 fig. 13, 62, 64; vedi anche F. SUPPRESSA, *I principali interventi sulla fabbrica della chiesa di San Giuseppe a Nardò*, in *La chiesa e la confraternita*, pp. 21-34, p. 27.

²⁶ La tela è citata e illustrata, senza attribuzione, in F. POTENZA, *Guida*, cit., p. 86 fig. 219; ID., *Il convento*, cit., tav. fuori testo. La paternità del D’Orlando è già proposta da D. ALOISI, *Catalogazione*, cit., pp. 351-354 cat. 104 (ivi il riferimento alla Platea dei Predicatori in cui nel 1654 è citato il non più esistente “altare di San Giuseppe, la Vergine e Cristo”); poi ribadita da A. CASSIANO, *In extremo Italiae angulo*, in *La Puglia, il manierismo*, cit., p. 12 fig. 6 e da G. SANTANTONIO, *Donato Antonio D’Orlando e la chiesa del Carmine*, in *Decor Carmeli*, a cura di M. Gaballo, Congedo, Galatina 2017, pp. 131-146, p. 133, il più recente ragguaglio storico-critico sulla figura del pittore.

²⁷ Per la tela di Imperato (1604-1606 c.), ispirata alle incisioni con lo stesso tema di Hieronymus Wierix, e per gli altri esemplari primo-seicenteschi dello stesso tema presenti a Napoli vedi S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Arte Tipografica, Napoli 2009, pp. 247-250 figg. 134-136, 311-312 cat. 54.

²⁸ Per la *Trinitas Terrestris* di Azzolino a Napoli, che pare sia ora da collegare a un acconto del 1611, e la sua replica leccese, vedi R. RUOTOLO, *Nuovi documenti sulla chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in *Sant’Andrea Avellino e i Teatini*, II, a cura di D. A. D’Alessandro, Napoli 2012, pp. 517-580, p. 54 e qui il contributo di Valentina Antonucci. Il legame tra la tela galatonese del D’Orlando e quella leccese di Azzolino è già riconosciuto da D. ALOISI, *Catalogazione*, cit., p. 353, e confermato da A. CASSIANO, *In extremo Italiae*, p. 12. La prima studiosa propone, sulla base di alcuni confronti stilistici con altre opere del neretino, una datazione della tela salentina troppo arretrata, *post* 1602-*ante* 1614, e lo stesso fa G. SANTANTONIO, *Donato Antonio D’Orlando*, cit., p. 133, che immette l’opera tra quelle del primo decennio del Seicento. Tenuto conto della presenza di San Carlo, canonizzato nel novembre 1610, e della piatezza cromatico-disegnativa del dipinto, rispetto alle prove più luminose e «accese» del primo periodo noto del D’Orlando, esso potrebbe piuttosto essere datato ai primi anni Trenta se non alla fine del terzo decennio

del Seicento; datazione che, per «rimpallo», potrebbe estendersi anche alla tela azzoliniana di Lecce da cui quella di Galatone palesemente dipende. Una dipendenza che conferma quanto da me asserito nell’articolo citato a nota 13, ossia la profonda influenza esercitata tanto su Gian Domenico Catalano che su D’Orlando, dalla pittura controriformata napoletana. Così profonda anzi che il compianto Tonino Cassiano – nel saggio prima citato, involontariamente trascurato dallo scrivente, ma che sposa sorprendentemente quanto da me ventilato – ha ipotizzato, come già proposto dalla critica per Catalano, un viaggio del neretino nella capitale. Tutte queste problematiche ancora aperte, compresa la difficoltà di datazione delle opere del D’Orlando non siglate, confermano che la conoscenza del pittore è tutt’altro che completa. Conoscenza inficiata sia da sviste attributive, con alcuni chiari numeri del Catalano impropriamente immessi nel *corpus* del D’Orlando e viceversa, sia dall’assenza di uno studio aggiornato sul pittore che dia ordine scientifico al suo catalogo, non ancora chiuso. Non mi pare ad esempio sia stata ancora riferita al neretino, benché sia una sua cosa tipica, questa sì di fine Cinque - inizi Seicento, la rutilante e iconica *Madonna di Costantinopoli e i Santi Francesco e Vito* del monastero di Santa Chiara a Nardò; tela citata e illustrata, senza indicazioni, in S. BOVE BALESTRA - M. GABALLO (a cura di), *Il monastero di S. Chiara in Nardò*, Panico, Galatina 1998, tav. fuori testo, e come di “anonimo” da M. GABALLO, *Monastero Santa Chiara di Nardò*, in *Conventi e monasteri del Salento*, a cura di M. Mainardi, Edizioni del Grifo, Lecce 2006, pp. 208-221, pp. 210-211 fig. 8, e da G. DE PASCALIS (a cura di), *Il monastero delle clarisse e la Chiesa di S. Chiara di Nardò*, Tipografia Carrino, Nardò 2008, p. 11 fig. (“fine del sec. XVII”).

²⁹ La tela, ha conosciuto la stessa storia critica dell’altro quadro tavianese del Bruno già citato; cfr. nota 20. M. DE MARCO, *Taviano*, cit., p. 79, precisa che essa si trovava in origine sul demolito «altare di San Giuseppe»; un caso simile a quello di Alliste esposto all’inizio e assai frequente, ossia di un altare dedicato al santo, o che come tale viene ricordato nelle visite pastorali, che però nell’iconografia della pala non è raffigurato da solo.

³⁰ *Vita di Santa Teresa d’Avila*, VI, 5-8.

³¹ Vedi M. GABALLO, *La chiesa di Santa Teresa: gli artisti, le opere, il culto*, in *Un palazzo, un monastero: i Baroni Sambiasi e le Teresiane a Nardò*, a cura di M. Gaballo, Congedo, Galatina 2018, pp. 95-130, pp. 109-112, ivi

la bibliografia di riferimento su Fato e una possibile ipotesi di committenza sulla tela "riscoperta". Questo legame tra Giuseppe e Teresa è documentato anche dall'intitolazione congiunta ai due santi di alcune chiese e monasteri delle carmelitane scalze; tra essi, ad esempio, la distrutta chiesa di Bari detta anche di Santa Teresa delle Donne.

³² Cfr. M. GABALLO, *La chiesa di Santa Teresa*, cit., pp. 99-102 figg. 7-16, con una convincente attribuzione al cilentano Paolo de Matteis (1662-1728), difatti accettata ora anche da M. CARINGELLA, *Una proposta per Paolo de Matteis*, in «Il delfino e la mezzaluna», VI, 8, 2019, pp. 207-211.

³³ Citata da F. POTENZA, *La chiesa e il convento dei Cappuccini di Galatone*, in *La Parrocchia di San Francesco d'Assisi (Galatone)*, a cura di V. Zacchino, Galatone 1987, pp. 17-32, p. 22; IDEM, *Guida di Galatone*, cit., p. 23 fig. 44. L'essenzialità compositiva, la netta scansione delle luci e delle ombre, la schematica definizione dei volti, la precisa delineazione dell'architettura sullo sfondo, la preziosità cromatica di alcune parti, come i panneggi di Giuseppe, avvicinano l'opera alla produzione del citato Ortensio Bruno e comunque alla *koinè* culturale salentina dei primi decenni del Seicento, divisa tra tradizione veneto-bizantina e aperture verso la scuola partenopea.

³⁴ Questo legame Giuseppe-Vergine-Teresa ritorna nel frontespizio della *Vita* della Santa del gesuita Francesco Riviera stampato per i tipi di Costantino Vitale nel 1622; vedilo illustrato in M. GABALLO - A. POLITO, *Da Sant'Aniceto a San Giuseppe*, in *La chiesa e la confraternita*, cit., pp. 7-16, p. 15 fig. 10.

³⁵ Per la tela di Racale vedi il contributo di Marino Caringella in questo stesso volume; io e l'amico studioso siamo giunti allo stesso parere attributivo sull'opera indipendentemente l'uno dall'altro.

³⁶ Il dipinto è parte degli otto ovali realizzati dall'artista di Muro Leccese tra il 1755 e il 1759 per le pareti della navata della chiesa gallipolina; cfr. A. ANTONACI, *L'arte a Muro Leccese*, Editrice salentina, Galatina 1974, p. 190; E. PINDINELLI - M. CAZZATO, *Civitas confraternalis*, cit., p. 52.

³⁷ Vedi S. FIORE, *Santa Maria della Grottella*, Lupo, Copertino 2004, pp. 39, 59-60, 76-77 figg., tav. 2, la quale riconosce una replica del gruppo scultoreo giuseppino sull'altare della Purificazione della chiesa del Carmine di Lecce. Sul santuario della Grottella e l'altare di Longo, edificato in contemporanea ai lavori di ampliamento del convento (1687-1691), vedi anche M. CAZZATO, *Profilo urbanistico-architettonico*, cit., pp.

93-97, fig. 215.

³⁸ Sull'originario aspetto policromo del barocco leccese e dei suoi altari, svilito da manomissioni e «spelature» successive, vedi le interessanti osservazioni di S. ORTESE, *Ambrogio Martinelli e l'Altare di San Domenico di Guzman*, in *Il Rosario della gloriosa Vergine*, a cura di E. Bruno - M. Spedicato, Edizioni Grifo, Lecce 2016, pp. 79-86, p. 83 e ss.

³⁹ Su questa simbolica iconografia, di estremo successo tra Cinque e Seicento, cfr. F. ARUANNO in *La Puglia, il manierismo*, cit., pp. 297-299, cat. 64, con bibliografia di riferimento.

⁴⁰ Questa «vincente» caratteristica della cartapesta è stata già opportunamente evidenziata da A. CONTENTI, *Nel regno della cartapesta e del Barocco*, in B. Tragni, *Artigiani di Puglia*, Mario Adda, Bari 1986, pp. 250-360, p. 290, la quale nella stessa pagina inseriva una riproduzione della statua di Copertino, non è chiaro se a sostegno di questo aspetto, o piuttosto per supportare quella vecchia teoria, ridiscussa in quell'occasione, secondo la quale il popolo leccese ha sempre avuto una propensione innata per la statuaria e che quindi l'arte della cartapesta si è sviluppata accanto a quella dell'intaglio lapideo. Vedi anche M. CAZZATO, *Introduzione. La cartapesta: origini e sviluppi*, in C. Ragusa, *Guida alla cartapesta leccese*, Congedo, Galatina 1993, pp. 5-27, p. 16.

Si segnala qui solo un'altra statua lapidea di San Giuseppe inserita in un tipico altare barocco salentino, sempre a Copertino; quella che, assai prossima alla coeva statuaria lignea napoletana e dal tenero Bambino dinoccolato, dalla nicchia della cimasa domina l'altare di San Domenico di Guzman dei Lezzi-Morelli (1657), attribuito ad Ambrogio Martinelli (1616-1684), nella chiesa del Rosario (fig. 27). Cfr. il saggio del compianto S. ORTESE, *Ambrogio Martinelli*, cit., il quale indica giustamente come errata la consueta indicazione di san Giuseppe come titolare dell'altare, dovuta al posto centrale a lui ivi assegnato, a sua volta giustificabile col profondo legame, qui ricordato, che unì i domenicani al santo. Sulla chiesa copertinese del Rosario vedi anche M. CAZZATO, *Profilo urbanistico-architettonico*, cit., pp. 47-49, fig. 87.

⁴¹ La statua è illustrata in P. GIURI, *La chiesa di San Giuseppe attraverso le visite pastorali*, in *La chiesa e la confraternita*, cit., pp. 47-52, p. 51 fig. 4.

⁴² Fu quasi certamente questo il "simulacro", e non il dipinto dell'altare maggiore, trasferito sull'altare di San Carlo Borromeo nella vicina chiesa di Santa Maria della Rosa all'indomani del terremoto e ivi ci-

tato in una visita pastorale del 1750 (da cui è presa la citazione tra virgolette), vedi Ivi, p. 49.

⁴³ La statua è citata da F.A. PANICO, *Tuglie. Il paese e la vita*, Congedo, Galatina 1993, p. 136; e da G. BELLIGIANO, *Catalogazione dei beni mobili delle chiese di Alezio, Collepasso, Tuglie*, tesi di laurea, Università degli studi di Lecce, a.a. 1998/1999, pp. 144-145, il quale riporta il contenuto della visita pastorale del 1827 e la notizia che le corone argentee furono donate dal Comune nel 1886 come *ex voto* per lo scampato pericolo dal colera e dal terremoto. Non vanno infatti mai dimenticati l'aspetto sociologico e l'aura culturale che connotano queste opere d'arte e che ne hanno spesso permesso la conservazione (ma al tempo stesso gli impropri restauri: un santo assai venerato, deve sempre apparire «nuovo e bello»). Il *San Giuseppe* di Tuglie, compatrono della città, viene ad esempio portato ancora oggi in processione assieme alla bella statua della patrona, *l'Annunciata*.

⁴⁴ Per maggiori notizie sulle opere del Manzo a Melissano, cfr. L. MIOTTO, *Opere in cartapesta nella chiesa del Rosario a Melissano*, in *Simulacri sacri*, a cura di R. Poso, Grafema, Taviano 2000, pp. 95-107 – qui una precisa considerazione tecnica sull'altorilievo citato, commissionato nel 1910 da Luigi Manco, estensibile alle opere coeve: la realizzazione della testa del santo “in terracotta modellata a mano, e ciò si evince dalla ricercatezza dell'esecuzione delle singole parti»; un elemento discriminante e spesso fondamentale per datare le statue in cartapesta – *Una chiesa, una comunità: la parrocchiale di Melissano*, Grafema, Taviano 2002; L. MIOTTO, *La cartapesta a Lecce e nel suo territorio*, in *La scultura in cartapesta*, catalogo della mostra (Milano-Lecce, 2008), a cura di R. Casciaro, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 159-177, pp. 170-171 fig. 28. Vedi anche A. BRUNO - L. CAZZATO - M. T. COCCIOLO - G. FONTÒ - N. PICCINNI, *Sculture in cartapesta*, in *Simulacri sacri*, cit., pp. 109-175, pp. 131 cat. 33, 134 cat. 40.

⁴⁵ Per la statua di Martino vedi P. DE NUZZO - G. GIANGRECO, *La statuaria sacra in cartapesta nell'area di Casarano*, C.R.S.E.C. Le 46, Casarano 1999, pp. 134 cat. 117 M50, 315. Per i cartapestai citati vedi almeno C. RAGUSA, *Schede bio-bibliografiche dei maestri cartapestai leccesi*, in C. RAGUSA, *Guida alla cartapesta*, cit., pp. 43-106, pp. 49-51, 105-106 con bibliografia di riferimento. La difficoltà di assegnare ai diversi maestri leccesi, anche se tra i più noti, l'immenso repertorio di cartapeste del nostro Salento, non nasce solo dagli arbitrari rifacimenti che, spesso per scopi devozio-

nali, queste opere hanno subito, ma soprattutto dal fatto che manca ancora un sistematico catalogo delle statue siglate o documentate; operazione che faciliterebbe la riconoscibilità dello stile dei diversi artisti, primo passo verso possibili approfondimenti o monografie.

⁴⁶ Cfr. A.R. MACI, *Catalogazione*, cit., pp. 37-38 cat. 12, che propone di riferire l'opera a Giuseppe Malecore (1876-1967); vedi anche A. BRUNO - L. CAZZATO - M. T. COCCIOLO - G. FONTÒ - N. PICCINNI, *Sculture*, cit., p. 121 cat. 16. Notevoli invece sono, a mio parere, le affinità di questo *San Giuseppe* con il *Sant'Oronzo* del Sacquegna presso la Matrice di Acquarica di Lecce, dove ritorna l'ancheggiante putto reggi-bacolo, una sorta di sigla del maestro; vedi C. RAGUSA, *Schede bio-bibliografiche*, cit., p. 105 fig. 176.

⁴⁷ Per l'opera, firmata e datata sulla base, restaurata nel 1993, vedi P. DE NUZZO - G. GIANGRECO, *La statuaria*, cit., pp. 75 cat. 61-C61, 379. Per Giuseppe Manzo, immancabile protagonista di queste righe dedicate alla cartapesta e uno di quei maestri che meriterebbe finalmente una monografia scientifica, vedi, oltre a C. RAGUSA, *Schede bio-bibliografiche*, cit., pp. 93-99, I. LAUDISA (a cura di), *Una vita per la cartapesta. Giuseppe Manzo*, catalogo della mostra (Lecce, 1994-1995), Edizioni Del Grifo, Lecce 1994.

⁴⁸ La tela, già sull'altare ai tempi di una visita pastorale del 1892, è segnalata in A. PIZZURRO, *Alliste*, cit., p. 336; *Pittura in Terra d'Otranto*, cit., fig. 21 (“secolo XIX”); A. R. MACI, *Catalogazione*, cit., pp. 131-132 cat. 47.

⁴⁹ Cfr. *Ibidem*; A. PIZZURRO, *Alliste*, cit., pp. 328-334.

⁵⁰ L'altare nel 1892 era infatti servito e mantenuto da Giuseppa Venneri, probabile congiunta di don Giuseppe; cfr. A.R. MACI, *Catalogazione*, cit., p. 90.

⁵¹ Per maggiori notizie sulla tela tugliese – di cui la parte più debole e davvero corsiva sono gli angeli reggicorona, forse però ridipinti – e sull'altare di San Giuseppe che la ospita, già citato nella visita di mons. Carafa del 1738, cfr. E. PAGLIARA, *La Chiesa matrice di Tuglie*, Manduria 1996, pp. 136-137, figg. 34, 47, qui l'ipotetica attribuzione all'Olivieri e una datazione al 1730 ca.; F.A. PANICO, *Tuglie*, cit., pp. 137, 157 figg. 172-173; G. BELLIGIANO, *Catalogazione*, cit., pp. 133-135, 190-191; G. FEDELE, *Tuglie. I luoghi e le tradizioni*, Tip. 5 Emme, Tuglie 2010, p. 54.

⁵² Anche per questa tela si veda il contributo di Caringella in questo stesso volume.

⁵³ Per la tela casaranese, parte di un ciclo di cinque dipinti posteriori al 1766, anno della decorazione a stucco degli interni della cappella di San Pietro, vedi

A pag. successiva: fig. 27, Copertino, chiesa del S. Rosario, Ambrogio Martinelli, altare di San Giuseppe (pietra leccese policroma, seconda metà XVII sec.) (foto Fabrizio Suppressa)

M. PASCULLI FERRARA, *Oronzo Tiso*, cit. pp. 130-131 cat. 47; M. PAONE, *I Tiso di Casarano*, cit., pp. 268-270 fig. 549.

⁵⁴ Per la tela di Gallipoli, tra i più importanti arrivi nel Salento dalla Napoli settecentesca, per il prototipo del Solimena da cui deriva e in generale per l'iconografia del *Transito giuseppino*, cfr. A. LODA, *Francesco Solimena e il Transito di san Giuseppe*, in *Il transito di san Giuseppe di Francesco Solimena*, a cura di A. Loda - A. Donati, Modulgrafica Caldera, Lumezzane 2016, pp. 7-28, in particolare p. 14 con bibliografia precedente. Le ignote circostanze di committenza del quadro salentino, di cui non escudo una diversa provenienza vista l'iconografia insolita per una chiesa paolotta, potrebbero essere in qualche modo legate a quei rapporti di dipendenza lavorativa che più volte il Formosa instaurò con Ferdinando Sanfelice, fratello di Antonio, vescovo della vicina Nardò (1707-1736), città per cui com'è noto l'architetto fu assai operoso. Vedi A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, 2014 (ma con aggiornamenti successivi), su www.fedoa.unina.it, *ad vocem*, qui tutta la bibliografia sul poco conosciuto pittore. Derivano dal prototipo solimenesco anche la tela della chiesa di San Giorgio a Matino e quella della controfacciata della chiesa di San Giuseppe a Nardò (post 1788), riferita a Saverio Lillo da S. TANISI, *Dipinti del Sei e Settecento*, cit., pp. 53-67, pp. 61 fig. 14, 62, 64 (vedi qui nota 25). Vedi anche F. SUPPRESSA, *I principali interventi*, cit., p. 27 e, per entrambi i dipinti, A. LODA, *Francesco Solimena*, cit., p. 14.

⁵⁵ Per il prototipo demuriano e le relative, numerose derivazione e copie, cui è da aggiungere ora questa di Nardò, cfr. Ivi, pp. 26-28.

⁵⁶ Il dipinto, forse coevo alla fondazione dell'edificio, è citato da F.A. PANICO, *Tuglie*, cit., pp. 171-172 fig. 195; G. BELLIGIANO, *Catalogazione*, cit., pp. 206-207; G. FEDELE, *Tuglie*, cit., pp. 48-49, in questi testi anche maggiori notizie sulla chiesa giuseppina. Cfr. anche A. LODA, *Francesco Solimena*, cit., p. 14.

⁵⁷ A. BARBINO, *Le Confraternite della diocesi di Gallipoli*, in *Le Confraternite pugliesi in età moderna 2*, atti del seminario internazionale di studi, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Schena, Fasano 1990, pp. 977-997, p. 990.

⁵⁸ Il gruppo scultoreo (cm 160 h x cm 125 l) è citato in *Ibidem*, con una datazione al Settecento e in G. FEDELE, *Tuglie*, cit., p. 49. G. BELLIGIANO, *Catalogazione*, cit., pp. 210-211 lo ritiene invece ispirato alla pala d'altare tratta dal Formosa, lo data alla fine del XIX secolo, riporta l'iscrizione del restauro e ne ipotizza un'esecu-

zione nell'ambito della bottega di Luigi Guacci (1871-1934).

⁵⁹ Un'altra statua giuseppina del maestro, molto più «composta» e lineare di quella casaranese, è nel santuario di Santa Maria della Lizza ad Alezio.



D O M I N I
GVSMANORVM ET ECCLESIVM
NIS IACOBANTON DOMINIC'ORO
TIV IUVIS CA SAR LEZZIVS MO
RELVIS VTD SVAQ DOMVS PE
RENIS OBSEQVI GRATIO ANI
MI MONVMENTO PATROCINIO
ERE XERVNT A D MDCLVII

S IOSEPH

