

«Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?»

Floriana Conte

Università degli Studi di Foggia, Italia

Abstract The *Saint Francis of Assisi with three angels crowning him in a day landscape and two donors in prayer* has been known at least since the end of the seventeenth century in the church of San Francesco in Gallipoli, in the province of Lecce (currently the *Saint Francis* is relocated in the Diocesan Museum, section of Gallipoli “Mons. Vittorio Fusco”). In 1951 Giovanni Urbani brought it to the national attention of art history studies as the work of one of Titian’s greatest contemporaries, Giovanni Antonio de’ Sacchis, known as Pordenone, based on an intuition of Sabino Jusco. Yet the provenance of the higher quality sixteenth-century work in a church in the Salento area remains mysterious. The direct inspection of the *Saint Francis*, including recent exhibitions and restoration interventions, made it possible to re-examine in depth or for the first time the issues concerning the genesis, chronology, paths and commissioning of the painting.

Keywords Pordenone. Exhibitions. Guides. Attribution. Restoration.

1

Sullo scorcio degli anni Cinquanta del Novecento Cesare Brandi, ‘pellegrino di Puglia’, registra nel suo diario di viaggio la presenza eccentrica, in un piccolo attracco portuale meridionale, di una tavola del pittore che fu concorrente di Tiziano.

Ci sono alcune cose da vedere, oltre la Fonte greca: un quadro del Pordenone, nella Matrice, sbalestrato chi sa come in questa ultima sede salentina. L’incontro solitario con qualche pittura veneziana di buonissimo conto fa ancora più Italia che Venezia: nel senso che mette

a nudo l’ordito di una civiltà che non ebbe barriere nelle divisioni politiche e si distese su tutta l’Italia come se la irrigasse. Un Pordenone: chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli? [...] Se Gallipoli non fosse in Italia [...], che ci si troverebbe, oltre i fabbricanti di quelle meravigliose nasse [...] che parevano lo scheletro di un mappamondo gigantesco [...]? Queste nasse, si troverebbe, e dei pesci arrostiti. Invece qui siamo in Italia, e si intoppa anche in un Pordenone. Mille volte preferibile che incontrarlo in una Galleria, dove c’è di meglio, e quella pittu-



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2022-06-06
Accepted	2022-09-26
Published	2022-12-20

Open access

© 2022 Conte | 4.0



Citation Conte, F. (2022). “Chi si aspetterebbe un Pordenone a Gallipoli?”. *Venezia Arti*, n.s., 31, 131-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/007



Figura 1 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera. Ante 1516*. Olio su tavola di pioppo, 245 × 148 × 5 cm con listello. Gallipoli, Museo diocesano «Mons. Vittorio Fusco». Fotografia del 2016, precedente la pulitura

ra è un po' untuosa, consanguinea, ma quale diverso livello, di quella di Tiziano.¹

Quando Brandi scrive, è attribuita al Pordenone una sola altra opera collocata nel territorio regionale pugliese, conosciuta dal 1919: la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco in un paesaggio* in Santa Maria la Nova a Terlizzi² (chiesa con un certo tasso di presenze 'lombardo-venete' cinquecentesche: conserva anche una malconca versione della Natività che Giovan Gerolamo Savoldo ha licenziato anche per la cappella Bargagni della chiesa di San Barnaba a Brescia e per la chiesa di San Giobbe a Venezia).³ Si tratta di alcuni dei numerosi lasciti figurativi dei rapporti politici ed economici che segnano i territori di pertinenza veneziana e la costa pugliese, tra XV e XVI secolo.

Il *San Francesco* di Gallipoli [fig. 1] gode di fortuna locale immediata in chiese dell'Ordine francescano, nella stessa città portuale e nell'attuale provincia di Lecce. A Gallipoli, nella chiesa già delle Clarisse (ora di San Giuseppe), poco distante a piedi dalla chiesa di San Francesco, esiste una copia in scala 1:1 del san Francesco in sacra conversazione con santa Chiara, i santi Pietro e Paolo e una Madonna col Bambino tra angeli musicanti; la pala è attribuita al gallipolino Gian Domenico Catalano [fig. 3].⁴ A Taviano, nella chiesa dei Frati Minori Riformati, già dedicata a sant'Antonio di Padova dal 1643 (oggi intitolata alla Beata Vergine Maria Addolorata), sull'altare di san Francesco c'è una copia anonima [fig. 2], priva delle figure in preghie-

ra inginocchiate.⁵ A Campi Salentina, nella chiesa di San Francesco d'Assisi, c'è un'altra copia che la tradizione locale attribuisce a Tiziano [fig. 4].⁶

Ma come è arrivata una pala autografa del Pordenone, per giunta di altissima qualità, su un altare di una chiesa di Gallipoli? E l'attribuzione accettata da Brandi è tradizionale o moderna e attraverso quali fonti è tramandata? Qua affronto solo tali questioni, rimandando per ragioni di spazio a un ulteriore lavoro la discussione su fatti conservativi, iconografici, iconologici, cronologici notevolmente complessi.

I referti cinquecenteschi riguardanti il Pordenone non parlano della tavola né di opere dell'artista per il meridione d'Italia. Negli archivi sul territorio oggi salentino non si rinvenivano fonti dirette, contemporanee dell'artista di Pordenone, che fu attivo soprattutto nei territori all'epoca considerati genericamente 'lombardi'.⁷ Va anche tenuto in conto che i documenti cinquecenteschi relativi ai contatti spesso tumultuosi con le città portuali pugliesi tra Quattrocento e Cinquecento sembrano essere andati distrutti dai veneziani nel 1530, al termine della dominazione dei porti di Mola di Bari, Monopoli, Trani, Brindisi, Otranto e della stessa Gallipoli.⁸

Nel Seicento (vedi *supra*) la fama del Pordenone è sostanzialmente appannata, tanto che Giovanni Battista Mola da Coldrerio (padre del più celebre pittore Pier Francesco) redige a Roma una biografia del Pordenone «a beneficio di studiosi che non lo sanno», in una silloge dedicata ad arti-

Ringrazio, per aiuti di vario tipo, Rosa Affatato, Claudio Grenzi, Regina Poso, Saverio Russo, Marco Tanzi, e in particolare le restauratrici Angela Laterza e Anna Scagliarini. Lavoro sul tema di questo articolo dal 2013 ma ho rispettato la consegna, assunta con le restauratrici, di pubblicare i risultati delle mie ricerche solo dopo la conclusione dell'intervento conservativo sulla tavola.

1 Brandi [1960] 2002, 82-3 (scheda «Gallipoli», 81-3). Lo studioso dichiara (81) di avere visitato Gallipoli più di una volta: effettivamente il primo articolo apparso su una rivista riguardante la città salentina risale a Brandi 1951. Altri articoli, confluiti in Brandi [1960] 2002, sono stati pubblicati dopo il 1951 (http://www.cesarebrandi.org/bibliografia/completa_tematico_periodici.htm). Il passo a testo è antologizzato anche in Semeraro 2016, 124-5.

2 L'attribuzione si deve a Salmi (1919, 177-81), che non parla del *San Francesco* a Gallipoli.

3 Su cui esiste la scheda di Barbone Pugliese 2012b.

4 Galante (2004, 13-14, 20-1, 99) scheda la tela, registrandone la tecnica a olio (ma senza le misure che io stessa non ho potuto rilevare di persona per la collocazione di difficile accesso nell'ambiente in cui si trova), e ne registra la datazione al 1590.

5 Rinvio a Galante (2004, 148), che riporta una fotografia a colori della tela schedandola come una «modesta copia [...] nella forma aggiornata dal Catalano», e alle notizie inserite sul sito del Comune di Taviano: https://www.comune.taviano.le.it/vivere-il-comune/territorio/da-visitare/item/chiesa-della-beata-vergine-maria-addolorata?category_id=11516.

6 Cf. Serio 1963, 519-20 e nota 1; Vetrugno 1997: la cappella di San Francesco d'Assisi con un altare maggiore in pietra sarebbe costruita da un certo don Vincenzo Bari agli inizi del XVII secolo.

7 La città di Pordenone viene conquistata da Venezia nel 1508, poi nel marzo 1514 viene riannessa ai territori friulani dai D'Alviano, vicini al pittore (cf. Pieri 1960; Boni De Nobili 2013, 21). Un'ispezione dell'inventario degli archivi notarili voll. 28.812 (1542-1896) relativo a Gallipoli in ASL si è rivelata inutile, probabilmente anche per via della cronologia troppo tarda. Anche l'ASDG conserva una sola busta sulla chiesa di San Francesco, officiata fino al 1597 dai Francescani Minori Osservanti, con materiali la cui cronologia comincia dal 1661 (si tratta di una Fede del padre Guardiano di quel periodo).

8 Vedi l'ormai datato Guerrieri 1904 e Gullino 1996. Si veda anche, in generale, Mallet 1996: «Nel gennaio 1530 Carlo V fu incoronato a Bologna, a conferma dell'influenza imperiale sugli affari d'Italia, e Venezia accettò l'investitura delle città di Terraferma, rinunciando a quelle romagnole e ai porti pugliesi».



Figura 2 Anonimo, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno*. Ante 1643. Olio su tela. Taviano, chiesa Beata Vergine Maria Addolorata

Figura 3 Gian Domenico Catalano, *Madonna col Bambino tra angeli musicanti e i santi Pietro, Paolo, Francesco e Chiara*. 1590. Olio su tela. Gallipoli, chiesa di San Giuseppe

Figura 4 Anonimo, copia parziale da Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno*. Campi Salentina, chiesa di San Francesco d'Assisi. Fotografia: Biblioteca dipartimentale aggregata Storia Società e Studi sull'uomo – Sezione di studi storici dal Medioevo all'età contemporanea, Università del Salento, Fondo Stefano Bottari, 2, Faldone 58, «[timbro] Fotografia Giovanni Guido – Lecce. Campi Sal. Pala di S. Francesco»

sti noti e settentrionali, che non include Raffaello e Michelangelo,⁹ fin troppo celebri.

È secentesca e risale al 28 febbraio 1680 la prima fonte collegabile alla pala della chiesa gallipolina. I fratelli Livia, Elisabetta e Nicola Gorgoni cedono la propria cappella dotata della pala «con l'immagine di san Francesco» ai coniugi che sono castellani di Gallipoli dal 1675 al 1705, Jusepe della Cueva e Anna Massa Capece, baronessa di Collepaso e duchessa di Lizzano (località salentine). Le sorelle Gorgoni (insieme al fratello)

tengono e possiedono per concessione antica, [...] come vere signore e padrone nella Chiesa delli Padri Riformati di S. Francesco d'Assisi di questa città, una cappella e propriamente la prima nella man destra nell'ingresso della Porta Maggiore di detta Chiesa. E in detta cappella havenci esse sorelle e fratello de Gorgoni [...] un proprio quadro seu econo coll'immagine del glorioso Patriarca S. Francesco d'Assisi.¹⁰

Prima della trasformazione, la cappella Gorgoni era «assai picciola».¹¹ I Gorgoni, nell'intento di garantire anche per il futuro la magnificenza del luogo:

hanno perciò deliberato di donare *titulo donationis irrevocabiliter inter vivos* alli detti ill.mi coniugi e la detta cappella e lo detto loro proprio quadro seu econo coll'immagine di S. Francesco sotto l'infrascritto patto ut inferior: [...] che lo detto quadro seu econo coll'immagine di San Francesco habi d'havere altare dentro di detta cappella, ampliando per detti ill.mi sig.ri coniugi, e che detto quadro seu Econo in modo alcuno et in nessun tempo né da detti [...] sig.ri coniugi né da loro eredi e successori né da altri, nemmeno dalli R.di Padri di detto conven-

to, s'habbi da amovere né far amovere da detta chiesa de San Francesco d'Assisi di questa città e trasportarlo in altre chiese e luochi, così dentro come fuori della città.

La prescrizione di inamovibilità è dirimente per la concessione della cappella: prevede, in caso di violazione del vincolo, l'annullamento della donazione e il ritorno del patronato ai Gorgoni.¹² Le cautele riservate alla tavola incoraggiano qualche considerazione: fino all'atto dell'accordo la pala era stata oggetto di riconosciuta devozione, confermata anche dalla fortuna figurativa locale. Alla fine del Seicento, nella considerazione generale il ruolo devozionale dell'opera sembra prevalere sulla sua qualità artistica, come parrebbe indicare l'omissione del nome del pittore nell'atto di donazione. Donatori e nuovi assegnatari del patronato rendono riconoscibile la pala, enunciandone compendiarmente l'iconografia di cui è protagonista centrale san Francesco d'Assisi.¹³

Non è semplice ricostruire la storia degli spazi della chiesa in cui la tavola trova posto in momenti differenti. «La storia della Regolare Osservanza della *Provincia Apuliae* che, nel capitolo generale radunato nel convento di S. Maria degli Angeli presso Assisi il 24 giugno 1514, si denominò *provincia Sancti Nicolai*, si ricollega a quella Vicaria galatinese di Bosnia». «Non si deve sottovalutare il primato ideale che proveniva al grande centro pugliese dall'aver come protettore S. Nicola, titolare prima della custodia e poi della provincia minoritica». Gli Osservanti ingrandirono il convento, che passò nel 1597 ai Riformati di San Nicolò (cioè san Nicola di Bari).¹⁴

Risale al 1723-24 la prima fonte a me nota in cui è manifesta la consapevolezza della provenienza veneta della tavola, sulla base dello stile: si trat-

⁹ Cf. Zutter, Amendola 2017, 12-18, 30 nota 29.

¹⁰ Atto presso ASL, Fondo notarile, notaio Carlo Mega, Gallipoli, 40/13, *liber seu prothocollum* del 29 febbraio 1680, cc. 101r-102r (anche per le righe trascritte a testo immediatamente dopo). Più ampie porzioni del testo sono in Pindinelli 2005, Documento nr. 5: 151-2. A questo lavoro attinge Barbone Pugliese 2012a, 274, 276 nota 3.

¹¹ [Quarta] da Lama 1723-24, 2: 143.

¹² Non esistono dati che attestino la commissione della tavola da parte degli antenati dei Gorgoni come crede Barbone Pugliese (2012a, 274, 276), che data la pala troppo tardi, al «1532 circa» e «non oltre il 1535, quando per i Frari di Venezia Bernardino Licinio firmò e datò la *Madonna in trono con dieci santi*, anche questa su tavola, nella quale replicò la figura di san Francesco dipinta dal Pordenone per Gallipoli».

¹³ Succinta la scheda di Pindinelli (2013), che impropriamente del *San Francesco* del Pordenone scrive, 227: «Da sempre custodito nel Cappellone dei Riformati». Ad Andrea Fiore (dottorando a Unisalento quando vi ho insegnato, dal 2013 al 2018) si devono due interventi sul tema: Fiore 2019; 2022. In entrambi i casi si riscontrano alcune imprecisioni, errori di cronologia e citazioni di seconda mano di fonti e documenti in relazione al *San Francesco* e alle fonti (in particolare Fiore 2022, 101-7; e si veda il testo in corrispondenza delle note 3, 6, 8).

¹⁴ Cf. Perrone 1981-82a, 1: 16, 388. Con la bolla *Ite vos* del 29 maggio 1517 la Regolare Osservanza si staccò dal vecchio tronco dell'Ordine: cf. Guastamacchia 1963, 39, 44; Perrone 1981-82b, 2: 15-16, 21-4, 38. Secondo Costantini (1992, 43), dall'oratorio dell'Immacolata «il capocaltare in policromo commesso marmoreo [è stato] trasferito nella chiesa di S. Francesco d'Assisi e ricomposto nel cappellone del *Malladrone*», ma non specifica quando; l'informazione non viene ripetuta nella scheda sulla chiesa di San Francesco (57).

ta di una relazione cronachistica del francescano Bonaventura da Lama, che attribuisce l'opera a Tiziano, con ricadute consistenti sulla fortuna storica dell'opera.

Il quadro del padre nostro san Francesco, dipinto da Tiziano sulla tavola, fu per miracolo ivi lasciato da un tal mercadante che, pensando portarlo nel suo paese, assalito in mare da una fiera tempesta, fe' voto che se scampava dal pericolo della morte, l'avrebbe lasciato in quella città ove libero e sano giungeva, e fu Gallipoli. Qui dunque sbarcato, ne fe' un dono al convento, raccontando alla città ed a' frati l'istoria. Era però la cappella ove si collocò assai picciola e conforme fu trovata dalla Riforma così rimase: fu fatta poi più grande da D(on) Giuseppe della Cueva spagnuolo molto pio e castellano della città. A basso del quadro vi pose Cristo morto dentro una tomba, due statue di Maria e Giovanni in mezzo della cappella che piangono la morte di Cristo e i due ladroni Disma e Misma scolpiti al vivo su 'legno.¹⁵

L'attribuzione non riceve credito particolare. Nel maggio 1767 l'autore della guida più celebre per i viaggiatori del *Grand Tour*, l'alto funzionario prussiano poi attivo come diplomatico alla corte viennese Johann Hermann von Riedesel barone di Eisenbach, indirizza a Winckelmann un proprio rapporto sulla visita a Gallipoli: «Nella chiesa di S. Francesco havvi una figura di questo santo che si attribuisce a Tiziano, ma io la credo solamente copiata alla maniera di questo gran maestro».¹⁶

Aggiunte sui dati materiali e di stile della tavola si stampano più avanti nelle guide di Gallipoli. Nel 1836 Bartolomeo Ravenna precisa che il «Tiziano [...] è dipinto sopra tavole di cipresso» (il restauro recente ha individuato che si tratta di tavole di pioppo),¹⁷ aderendo dunque ancora alla tradizione (presumibilmente orale e di ambito francescano) tramandata da Bonaventura da Lama. Tuttavia Ravenna sottolinea una peculiarità stilistica che sarà accolta senza incertezze, fino al Novecento avanzato, dagli studiosi locali: i «puttini che vi so-

no aggiunti son pitture del Coppola e se ne rimarca la differenza». Ravenna è inoltre a conoscenza dell'incendio che, in un momento imprecisato del XVII secolo, ha interessato la chiesa, ed è informato sull'apporto del castellano spagnolo don Jusepe de la Cueva nella ristrutturazione dell'ambiente, il cui aspetto si avvicina a quello attuale. Infine, secondo Ravenna, in una certa fase la tavola sarebbe stata trasportata a Napoli per essere collocata nel Real Museo Borbonico (istituito da Ferdinando IV di Borbone il 22 febbraio 1816, dopo vari passaggi diventa l'attuale Museo archeologico nazionale), e da lì infine essere stabilmente restituita al monastero gallipolino.¹⁸

Segue l'Altare dell'Annunziazione di Maria Vergine nella quarta cappella. La quinta poi ed ultima da questo vento verso la porta maggiore è del Patriarca San Francesco. Il quadro che vi è nell'altare è dipinto sopra tavole di cipresso ed è del Tiziano. Egli in questa bell'opera all'espressione del carattere del Santo unì la naturalezza de' lineamenti e del colorito (nota 2 a piè di pagina: [...] Anni addietro il quadro suddetto per ordine sovrano fu trasportato in Napoli coll'idea di collocarsi nel Real Museo Borbonico, ma poi venne restituito al Monastero). I puttini che vi sono aggiunti sono pitture del Coppola, e se ne rimarca la differenza. Questa cappella era piccola, ma fu rifabbricata, e ridotta all'attuale magnifica grandezza a spese di D. Giuseppe della Cueva Spagnolo castellano di Gallipoli. A piè dell'altare vi è una statua del Redentore morto, e lateralmente vi sono innalzate due grandi croci colle statue de' ladroni Disma e Misma, e sono sculture del suddetto Genuino (nota 3 a piè di pagina: La scultura del mal ladrone è un'opera cotanto degna dello scultore Vespasiano Genuino di Gallipoli, ed è cotanto eccellente ed espressiva, che muove per prima curiosità ogni forestiere che viene qui di ammirarla). Nell'interno di questa cappella vi è una sepoltura fatta costruire dallo stesso Signore della Cueva per se, e pei castellani successivi con lapide di marmo, ed iscrizione in lingua

¹⁵ [Quarta] da Lama 1723-24, 2: 143.

¹⁶ «Nella chiesa di S. Francesco vi è una rappresentazione di questo santo che si attribuisce al Tiziano, ma io la credo soltanto una copia di un'opera del grande maestro»: così è tradotta in italiano moderno la fonte in Semeraro 2016, 62. L'appunto a testo è trascritto dalla traduzione italiana di Riedesel 1821; l'edizione originale è Riedesel 1771.

¹⁷ Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2. Cf. anche Laterza, Scagliarini 2019.

¹⁸ La notizia, se è veritiera, attesterebbe che la tavola è stata spostata a Napoli in due occasioni. La seconda è risalente con certezza al 1877, quando il pittore napoletano Luigi Stabile restaura la tavola «fessurata al centro e in tutta la sua altezza»: la documentazione è stata rintracciata presso l'ACSR, Fondo Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale, Amministrazione Antichità e Belle Arti, b. 472, fasc. 386/1, 381/6, e resa nota da Poso (2003, 275, 283 nota 11). Stabile nel 1875 era stato incaricato da Gennaro Sambiasi di Sanseverino, duca di San Donato, figura di rilievo nella politica gestionale dell'arte contemporanea a Napoli, di effettuare il primo inventario delle opere d'arte (cf. Valente 2016, 13, 20 note 30-31).

spagnola. Oltre i cadaveri de' castellani, si sono depositati ancora in questo sepolcro quelli di altri ufficiali di merito, che son morti in Gallipoli. Aveva prima questa cappella due altri altari, che furon levati verso il 1790, allor quando il Padre Lettore Fra Domenico di Gallipoli di casato Malorgio, che fu Custode del suo Ordine nella Provincia, e Guardiano di questo convento, mercé le limosine ottenute da persone devote, l'abbellì di stucco, ed accrebbe sino al numero di sei le statue del recinto.

Questa chiesa nel secolo XVII si migliorò molto per un disastro accaduto. Sopravanzato un barile di polvere dalla festività della Concezione di Maria Vergine, si depositò in una stanza vicino al coro, chiuso in un guardarobba. S'incendiò disgraziatamente, e rovinò la stanza, il coro ed il campanile; e fece molti altri danni ne' quadri, nell'organo, ed in tutte le vetriere, anche le più distanti.¹⁹

La «lapide di marmo, ed iscrizione in lingua spagnola» corrisponde a una delle lastre tombali adesso rimontate nel pavimento della cappella. L'iscrizione è datata 1681, è in spagnolo ed è coeva all'atto di istituzione del nuovo patronato:

D(eo) O(ptimo) M(aximo). De la vida labil, de la segura muerte y de su hora incierta no olvidando, el Capitan de cavallos don Iosephe de la Cueva, castellano del castillo d'esta ciudad de Gallipoli, y d(oña) Ana Massa Capeche, baronessa de Colupazo y duquesa de Lizano su muger, para gloria de l'alltissimo y devocion de los fieles a las muchas obras pias que hicieron en las yglesias y hospital d'esta ciudad anadieron la d'esta gran capilla, fabricada a su costa con su decente adorno, a honor del Santo Sepulcro de nuestro Redemptor Iesu Christo y del patriarca san

Francisco. En cuya tumb(a) reposen, despues de muerte, sus cuerpos a la piedad de sus sucesores castellanos, el patrocinio della encomienda vinculandoles el cuydado del beneficio que en la misma deja del culto y aumento de la devocion fin que en esta sepultura se entierren otros que los castellanos, dejando las otras quatro que ày dentro d'esta cappilla para entierro de espanoles, personas devotas y forasteros. MDCLXXXI.²⁰

L'iscrizione della seconda lapide, in volgare italiano con sensibili tracce spagnolizzanti, conferma le volontà espresse dal testo precedente.

D(eo) O(ptimo) M(aximo). D(on) Giosepe della Cueva, patrone e fondatore de questa cappella, à segnata questa sepoltura per caso che more alquano governatore o regio ministro forastiero, come ancora qualsivoglia cavaliere forastiero che per accidente mora in questa città e tencha devozione: aterasse in ques(ta) cappella, tengano interro segnalato per sua devozio(ne), come anchora lui è forast(iero).²¹

Il castellano è straniero e desidera che la cappella accolga la sepoltura di altri forestieri di rango elevato sotto la protezione del simulacro di Francesco, in un ambiente che ricrea il Santo Sepolcro: il riferimento (sia nella terminologia prevalente nelle fonti coeve e successive, sia nella coerenza iconografica del Cappellone con l'allestimento della navata centrale) è al Santo Sepolcro di Gerusalemme e alla quattordicesima e ultima stazione della Via Crucis.²²

L'allestimento di un ambiente tridimensionale che evoca il Santo Sepolcro e la quattordicesima stazione della Via Crucis, nella quale culmina un percorso di tredici stazioni che partono da uno dei pilastri dell'arco della cappella della Purificazione

¹⁹ Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2 (con qualche informazione biografica utile, ma marginale rispetto allo scopo di questa ricerca).

²⁰ Mi avvalgo di una traduzione non letterale del testo spagnolo procuratami da Rosa Affatato, che ringrazio sentitamente (preciso che ho operato qualche ulteriore modesto intervento, di cui mi assumo la responsabilità). Alcuni passaggi della lapide non sono del tutto perspicui. Il lapicida è verisimilmente un locale che ricopia il testo di una lingua da lui imperfettamente padroneggiata, commettendo qualche sicuro errore grafico (-llt- in *alltissimo*, mancanza della tilde su *n* di *espanoles*) e qualche probabile refuso sostanziale. «Non dimentichi della labilità della vita, della morte sicura e dell'ora incerta di questa, il Capitano di cavalleria don Iosephe de la Cueva, castellano del castello di questa città di Gallipoli, e sua moglie donna Anna Massa Capece, baronessa di Collepasso e duchessa di Lizzano, per la gloria dell'altissimo e per la devozione dei fedeli, alle molte opere pie che fecero nelle chiese e nell'ospedale di questa città, aggiunsero quella di questa gran cappella, fabbricata a loro spese con la sua dignitosa decorazione, in onore del Santo Sepolcro del nostro Redentore Gesù Cristo e del patriarca san Francesco. Nella tomba della quale [cappella] riposino, dopo la morte, i loro corpi, [affidati] alla pietà dei castellani loro successori [e vada a questi] il patrocinio della commenda, vincolando loro la custodia del beneficio che nella stessa [cappella] si lascia grazie al culto e all'aumento della devozione, al fine che in questa cappella si seppelliscano altri oltre ai castellani, lasciando le altre quattro [sepulture] che ci sono in questa cappella per la tumulazione di spagnoli, persone devote e forestieri. 1681». *Encomienda* è un'istituzione spagnola concessa a un cavaliere, con annesso territorio o bene da custodire e da cui ricavare rendite (vedi almeno s. v. «Encomienda», in DST). Una foto della lapide è in Pindinelli 2005, 124.

²¹ Foto in Pindinelli 2005, 126-7.

²² Per le precisazioni filologiche di metodo sulla terminologia storica rinvio al magistrale contributo di Caglioti (2020, 525).

continuando lungo tutte le cappelle della chiesa, è coerente con la devozione dei Minori Osservanti e Riformati, che hanno il privilegio della diffusione dei quadri della Via Crucis nella chiesa, con prevalente fortuna nella terra d'origine del Castellano di Gallipoli che instaura una relazione tra il Sepolcro di Cristo e quello suo e di sua moglie, patroni della cappella.²³ Lo spazio prevede inoltre un punto di vista unificante che include lo spettatore approdato per pregare, coinvolgendolo nel teatro della stazione della Via Crucis.

Il racconto di Bonaventura da Lama risente probabilmente di una lettura frettolosa della seconda lapide, sovrapposta alla topica aneddotica diffusa anche nella letteratura artistica in relazione alla pratica di sacrificare qualcosa di prezioso²⁴ o di donare *ex voto* alle chiese dopo un viaggio pericoloso per mare.

Le condizioni poste dalla famiglia che cede ai de la Cueva il patronato della cappella in cui si trova la tavola nel 1680 confermano che al dipinto si riconosce un valore apotropaico più che artistico, proprio per via della leggenda diffusa localmente secondo cui la pala era sopravvissuta a una tempesta, giustificando in questo modo anche l'eccezionalità di stile nel contesto locale.

Una simile aneddotica era consolidata nella storiografia artistica italiana in volgare grazie alle vicende occorse da nord a sud allo *Spasimo* di Raffaello, durante il trasporto verso Palermo, stando a Vasari.²⁵ San Francesco, inoltre, non è tradizionalmente associato a miracoli compiuti in favore dei naviganti. È verosimile che l'aneddoto sul mercante sia confezionato su una topica narrativa ricono-

scibile e su una realtà storica ed economica ancora viva quando Ravenna scrive. In fonti risalenti al 1791, per esempio, Gallipoli appare la prima piazza d'Europa per il commercio dell'olio. La città è direttamente collegata a Venezia, alle dirimpettate città della costa adriatica e ai paesi orientali: a Gallipoli si vendevano tessuti di lana e di seta, damaschi, velluti, perle, diamanti, porcellane, cristallerie, specchi e cristalli di Boemia.²⁶

Dalle affermazioni del Ravenna dipende la cronaca del valtellinese Pietro Maisen. Questi aggiorna l'attribuzione, legando con maggiore verosimiglianza l'esecuzione della tavola a un contesto 'veneto' cinquecentesco per la qualità stilistica, cromatica e per l'espressione dell'emotività soprannaturale. Secondo Maisen, inoltre, la tavola faceva parte di una macchina lignea d'altare (fig. 5) e gli angeli che incoronano Francesco spettano a mani diverse:

La porta maggiore di questa chiesa è rivolta verso ponente; l'altare maggiore a levante. È ad una sola navata, con una ardita volta. Il quadro esprime le indulgenze della Porziuncola è pittura di Giacomo Diso da Galatina; le opere in legno che adornano l'altare sono lavori di fra' Francesco Maria da Gallipoli laico riformato. Il simulacro di S. Antonio di Padova è del celebre Genuino. L'immagine della Vergine Immacolata è industria del Padre Serafino da Parabita.

Il quadro del patriarca san Francesco d'Assisi, dipinto sopra tavole di cipresso, è opinione di molti storici e cronisti che fosse opera del Tiziano. Certo è che se non è dipinto da quel

23 È sufficiente Giambene 1937, con bibliografia di base. Sulla *Via Crucis* nella chiesa di Gallipoli esiste Cazzato 2005, 146, con riproduzioni a colori delle opere menzionate a testo: «All'interno degli archi della navata sono collocate le stazioni della *Via Crucis*, dipinte su tela ed incorniciate all'interno di ovali rilevati a stucco. Sono tredici stazioni che, partendo da uno dei pilastri dell'arco della cappella della Purificazione, si dipanano attraverso tutte le cappelle, per terminare a quella dell'Annunciazione. Agli archi del Cappellone sono collocati due ovali con volti di beati francescani, fin qui non ancora individuati, ma certamente mistici adoratori della Croce di Cristo. È escluso da questo ideale itinerario il Cappellone, rappresentando di per sé la XIV stazione, quella della deposizione di Cristo nel Sepolcro, già significativamente illustrata con la teatralizzata rappresentazione del Compianto di Cristo con le pie donne piangenti sulla tomba del Cristo depresso».

24 Una delle versioni più antiche e cruente di questa pratica fissata nelle fonti è il sacrificio del figlio di Idomeneo quando questi scappa a una tempesta durante il viaggio di ritorno dalla guerra di Troia (Huges [1991] 1999, 127).

25 Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 192, Giuntina (rispetto all'edizione Torrentiniana il passo ha varianti soltanto adiafore): «Questa tavola finita del tutto, ma non condotta ancora al suo luogo, fu vicinissima a capitar male, perciò che, secondo che e' dicono, essendo ella messa in mare per essere portata in Palermo, una orribile tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la portava, di maniera che tutta si aperse, e si perderono gli uomini e le mercanzie, eccetto questa tavola solamente che, così incassata come era, fu portata dal mare in quel di Genova: dove ripescata e tirata in terra, fu veduta essere cosa divina, e per questo messa in custodia, essendosi mantenuta illesa e senza macchia o difetto alcuno, perciò che sino alla furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera; della quale divulgandosi poi la fama, procacciarono i monaci di riaverla, et appena che con favori del Papa ella fu renduta loro, che satisfecero, e bene, coloro che l'avevano salvata. Rimbarcatala dunque di nuovo e condotto-la pure in Sicilia, la posero in Palermo, nel qual luogo ha più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano».

26 Campitelli 1980, 112: «I mercanti di Bari, Monopoli e Trani ottennero disposizioni favorevoli da Ferrante e da Alfonso II. I rapporti commerciali tra pugliesi e veneziani, ripristinati da Ferrante nel 1463, ricevettero impulso dalle guerre, che finirono col dare a Venezia il dominio di alcuni porti pugliesi: Gallipoli e Nardò nel 1484, Trani, Otranto e Brindisi nel 1496». Vedi anche il riassuntivo Bronzini 1978 e specificamente Bronzini 1989, 18 e 32: «La Puglia rappresentò 'per i mercanti veneziani un ottimo scalo nei viaggi' da e per l'Oriente e, in particolare, costituiva 'una porta costantemente aperta per l'importazione dei panni di Vicenza e di Verona e di Padova accanto alle seterie e alle spezie esportate dall'Oriente'» (18).



Figura 5 «Gallipoli, chiesa di S. Francesco. Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici della Puglia. INV. Sopr. 50650-51. Cat. D». Fotografia scattata il 27 settembre 1983 con particolare dell'allestimento dell'altare maggiore

pennello divino è in tutto degno di lui e della sua scuola, tanta è la naturalezza delle forme e del colorito e la espressione divina che tutto lo informa. Narra la storica tradizione che tanta sua bellezza fu cagione che per poco non fosse stato rubato, ora fa un secolo, da alcuni inglesi viaggiatori i quali, nascostisi di notte tempo in quella chiesa, tentarono staccarlo dalla sua cornice credendolo dipinto sopra tela, ma rimasero delusi quando si accorsero di non poter tagliare il duro legno ove trovasi effigiato. Il loro pravo tentativo produsse intanto molti sfregi e sconci intorno al quadro ed ecco perché i putini che lo circondano appaiono ritoccati e rinnovati, tutto che tali restauri fossero stati eseguiti da quel maestrevol pennello del Coppola.²⁷

Come a proposito del resoconto del Ravenna, anche la storia di Maisen sui viaggiatori forestieri che, rapiti dalla bellezza dell'immagine, avrebbero cercato di staccare l'effigie del santo da un supporto di consistenza difficile da maneggiare, risente sicuramente di un'altra topica letteraria che, da Plinio a Vasari, attribuisce a episodi simili la consacrazione di capolavori eccezionali per manifattura e contesto. In età moderna, una sorte affine sarebbe toccata perfino all'*Ultima cena* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, se Luigi XII, re di Francia e duca di Milano, non avesse desistito dal proposito proprio per via della difficoltà dello stacco dal muro di una pittura di superficie tanto estesa:

La nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno: onde tentò per ogni via se ci fussi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera che ella si fosse condotta salva, senza considerare la spesa che vi si fusse potuta fa-

re, tanto la desiderava. Ma l'esser fatta nel muro fece che Sua Maestà se ne portò la voglia, et ella si rimase a' Milanesi.²⁸

Peraltro, nel caso del *Cenacolo*, è accertato che Vasari modella la narrazione letteraria a partire da un dato storico che dimostra l'interesse del re francese per il dipinto: il consigliere generale del sovrano, Antoine Turpin, il 29 maggio 1503 si accorda con Bramantino perché dipinga, o faccia dipingere, una copia su tela del *Cenacolo* «modo habeat acta ad similitudinem dicte mensis duodecim apostolorum».²⁹

Non è da escludere che Pietro Maisen confezioni il passo prima trascritto proprio sulla falsariga di quello vasariano: difatti nel suo testo «la naturalezza delle forme e del colorito e la espressione divina che tutto lo informa» (*San Francesco*) potrebbero andare di pari passo con la «nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza» (Vasari sul *Cenacolo*) e con «tanta sua bellezza [che] fu cagione che per poco non fosse stato rubato, ora fa un secolo, da alcuni inglesi viaggiatori i quali, nascostisi di notte tempo in quella chiesa, tentarono staccarlo dalla sua cornice credendolo dipinto sopra tela, ma rimasero delusi quando si accorsero di non poter tagliare il duro legno ove trovasi effigiato» (*San Francesco*), così come era accaduto «al re di Francia [che] tentò per ogni via se ci fussi stato architetti che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera che ella si fosse condotta salva [...]. Ma l'esser fatta nel muro fece che Sua Maestà se ne portò la voglia» (ancora Vasari sul *Cenacolo*).

I due resoconti hanno in comune il desiderio che coglie visitatori decisi a impossessarsi di opere eccezionali nel territorio nel quale si trovano e peculiari per qualità e resa del soggetto; è comune anche l'esito frustrato del tentativo di stacca-

²⁷ Maisen 1870, 91-5: part. 91-2 e nota 1, dove Maisen trascrive il passo dedicato da Ravenna alla storia della tavola.

²⁸ Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 26-7, T e G; cf. Agosti 2012, 49; Agosti, Stoppa 2012, 176. E inoltre Poso 2003, 275; Romano 2011, 152 nota 4; Conte 2017, 71-2, 86-7.

²⁹ Più problematico lo status di una copia parziale del santo a mezza figura che attesta la fortuna figurativa dell'opera fuori dal Regno di Napoli; ma non è chiaro se la datazione vada collocata prima o dopo l'arrivo del *San Francesco* a Gallipoli. Fino al 1988 l'opera in questione si trovava nella collezione privata Nigro a Roma con l'attribuzione a Lorenzo Lotto, stando alle informazioni in possesso di Federico Zeri: una fotografia in bianco e nero è nella fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, inv. 78149, ed è finora l'unica attestazione dell'esistenza dell'opera, attualmente di ubicazione ignota. La copia parziale è priva dei tre angeli e delle due figure inginocchiate; sulla destra il paesaggio è semplificato e a sinistra non compare il ponte col viandante che lo attraversa; la figura del santo è tagliata all'altezza del bacino e regge una corona di rosario e un crocifisso nella mano sinistra, un'altra croce nella destra. Viene dunque da chiedersi se la copia parziale del *San Francesco* di Gallipoli sia da legare al desiderio di qualche devoto (a cui era nota la tavola) di averne in casa l'icona a mezzo busto per la propria devozione privata; vedi Furlan 1984c, 238, con riferimento a Coletti 1953, 40 e tav. 43, che l'ha pubblicata quando era a Genova in collezione Nigro (collocazione con cui viene schedata da Federico Zeri), inserendola in un gruppo di opere «che, in parte eterogenee, denotano appunto le nuove esperienze, con qualche accenno già a gusto manieristico come nella 'Madonna' Berenson che tradisce forse conoscenza di Sebastiano del Piombo e nel 'S. Francesco' tanto simile al 'S. Vincenzo' di Recanati». Furlan dà conto anche della rassegna critica ed espositiva della tavola gallipolina e della «fortuna del tema *in loco*», indicando le opere a Taviano e in San Giuseppe a Gallipoli, ritenendo la prima una «copia», la seconda «una replica di Giandomenico Catalano, datata 1590».

re l'icona da un supporto che impedisce, allo stato delle conoscenze conservative e ingegneristiche delle epoche in questione, la realizzazione del proposito. Probabilmente il racconto di Maisen combina la tradizione letteraria con una eventuale, ma non precisabile, tradizione orale; esso contiene inoltre la prima attestazione di una notizia errata che avrà fortuna locale ininterrotta ed enfaticizzata fino al restauro compiuto nel 2018.³⁰ Dopo i presunti danni inflitti alla tavola dal tentativo dei viaggiatori inglesi di staccare la pittura da un supporto che credevano di tela, il pittore gallipolino Giovanni Andrea Coppola avrebbe provveduto a un intervento integrativo sui tre angeli, il cui aspetto viene considerato dal Maisen talmente discordante dal resto della pittura che egli, imbarazzato, si sente costretto a rimarcare che il risultato dell'opera del Coppola è modesto, nonostante sia stato effettuato da tale non disprezzabile artista. Al di là del fatto che il dato di stile (rilevabilissimo anche prima dell'intervento conservativo più recente) e il confronto con le altre opere di sicura attribuzione al Pordenone, databili entro il 1516 e senza alcun rapporto con l'Italia meridionale, confermano che l'autore di tutte le parti della tavola è il solo Pordenone [fig. 11], la collocazione cronologica del presunto furto «ora fa un secolo» e il ruolo del Coppola come restauratore subito dopo il danneggiamento impediscono la conciliazione tra i due eventi: Coppola muore nel 1659, la guida in cui Maisen fa risalire a un secolo prima il furto e il restauro esce nel 1870. Infine, Maisen non vede nello stesso ambiente della chiesa la tavola e la statua del cattivo ladrone [fig. 9]: di quest'opera polimaterica Maisen scrive che è «posta in croce all'ultimo altare a destra entrando»,³¹ cioè nel Cappellone nel quale si trova tuttora, mentre il *San Francesco* è sull'altare maggiore. La quarta edizione della *Guida d'Italia. Puglia* del Touring Club Italiano, uscita nel 1978 e ristampata senza varianti nel 1994, registra: «Sull'altar maggiore spicca una tavola del Pordenone (sec. XVI) raffigurante *S. Francesco* (la parte superiore è stata però rifatta nel '600). Nella chiesa sono inoltre alcune piccole tele (*Santi*) provenienti da un polittico, forse del [Girolamo da] Santacroce». ³² Il 27 settembre 1983, difatti, l'allestimento dell'al-



Figura 6 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare dell'allestimento dell'altare maggiore

tare [fig. 6] comprende la tavola del Pordenone al centro della carpenteria lignea. Qui il *San Francesco* era stato ricollocato già un'altra volta, nel 1946, per rimpiazzare una tela con la Porziuncola del galatinese Giacomo Diso, perduta nel 1945 per un incendio.³³

Nel corso dei secoli, insomma, la prescrizione di inamovibilità della tavola dal Cappellone degli Spagnoli viene disattesa spesso [figg. 7-8]. Entro il 1870 il *San Francesco* era stato spostato nel-

³⁰ Dal restauro e dalla radiografia eseguite in occasione dell'intervento conservativo, Barbone Pugliese (2019) non ha tratto precisazioni stringenti sulla cronologia né sull'iconografia della tavola rispetto a quanto aveva scritto in precedenza; Laterza e Scagliarini (2019) hanno valorizzato con delicatezza e prudenza l'autografia del Pordenone, soprattutto nel paesaggio e negli angeli.

³¹ Maisen 1870, 92-3.

³² GTCPuglia 1978, 415. Spettano a Pina Belli D'Elia e a Michele D'Elia la «revisione di tutta la materia storico-artistica della guida», stando a GTCPuglia 1978, 6. La stessa frase compare nell'edizione GTCPuglia 2005, che recherebbe «contenuti aggiornati al 2005» (4), ma che in realtà è invariata rispetto all'edizione precedente (a p. 415 è ristampata senza modifiche la parte sul Pordenone).

³³ Pindinelli 2005, 23, 129.



Figura 7 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare del «mal ladrone» nel Cappellone

la macchina lignea dell'altare maggiore, il ladrone restava invece nella cappella per la quale era stato realizzato. Dodici anni dopo, nel 1882, Cosimo De Giorgi si limita ad aderire alla versione di Ravenna; inoltre, secondo De Giorgi, l'intervento del Coppola non va limitato a un presunto restauro ma alla vera e propria autografia dei tre angeli.³⁴ Tredici anni dopo si deve a un viaggiatore di eccezionale rilievo di passaggio a Gallipoli, Gabriele d'Annunzio, un successivo resoconto relativo all'aspetto del Cappellone della chiesa dei padri Riformati di San Francesco. Durante la crociera nello Jonio e nell'Egeo, d'Annunzio annota sul proprio diario di viaggio la visita al Cappellone, raggiunto per vedere il «mal ladrone» Misma nel calvario appena allestito. La visita risale al 28 luglio 1895. Il giorno dopo d'Annunzio si rende conto che la vera attrazione di Gallipoli è proprio il «mal ladrone», probabilmente perché sia il custode della chiesa sia gli abitanti della città riescono a farsi

ricompensare dai viaggiatori accompagnati al crocifisso, terrificante soprattutto a lume di candela:

Scendiamo a terra, verso sera. Gallipoli vecchia è su un isolotto roccioso a cui s'accede dalla terra ferma per un ponte di pietra. Città marittima per eccellenza. [...] Seguitando per la via, incontriamo una chiesa. Entriamo. È quasi buja. Il custode ci offre di mostrarci «il mal ladrone». Accende una candela in cima a una canna e ci conduce in una cappella oscura. Sollevando il mozzolo illumina una figura in legno dipinto inchiodata a un'alta croce. Il fantoccio ha una strana espressione di vita atroce, nell'ombra.

29 luglio. [...] Scendiamo a terra per fare qualche spesa. Alcuni gallipolini ci offrono di mostrarci «il mal ladrone». Sembra che questo crocifisso sia il personaggio più importante della città.³⁵

³⁴ Ravenna [1836] (2000), 361-2; Ravenna [1836] (2005), 361-2. E vedi De Giorgi [1882-84] 1975, 1: 59.

³⁵ Cf. d'Annunzio [1895] 2010, 34-5. Il testo confluisce in d'Annunzio [1924] 1962, 324. Ho menzionato per la prima volta l'episodio della visita alla chiesa di San Francesco, con riferimento alle implicazioni di esso per argomenti molto diversi da quelli trattati in questo lavoro, in Conte 2013, 337 nota 38.



Figura 8 Chiesa di San Francesco, Gallipoli. Fotografia scattata il 5 settembre 2013 con particolare dell'allestimento del Cappellone

Il futuro fanatico di iconografia francescana non fa parola di un *San Francesco* sovrastante il *Cristo morto* ligneo: la lacuna sembrerebbe confermare che la tavola all'epoca non era esposta nel Cappellone e che per i gallipolini aveva un valore devozionale, non turistico. Invece due anni dopo, nel 1897, Carlo Massa vede il dipinto nel Cappellone, allestito insieme al «mal ladrone». Massa si rifà alla tradizione locale, con l'auspicio di strappare il dipinto al destino al quale lo condanna la collocazione periferica. Come aveva fatto il corrispondente di Winckelmann, Massa mette in dubbio la generica attribuzione locale a Tiziano:

È tradizione (e il Micetti la registra)³⁶ che il quadro di S. Francesco, dipinto su legno di cipresso (e posto nella gran cappella edificata dal castellano D. Giuseppe de la Cueva e nella quale è pure il famoso Malladrone) sia del Tiziano. Ora che nella provincia di Lecce si reca-

no spesso persone competentissime nella storia dell'arte, non sarebbe utile che qualcuna di queste facesse una punta sino a Gallipoli per esaminare quel quadro e giudicare se la tradizione è o no vera?³⁷

Nel 1912 Giuseppe Gigli affida al volume 68 della *Collezione di monografie illustrate*, prima serie di *Italia artistica* diretta da Corrado Ricci, le poche righe che accompagnano una piccola riproduzione in bianco e nero del *San Francesco*, dedicando ai due ladroni, oggetto della superstizione popolare, un'attenzione all'apparenza quasi spropositata in rapporto alle gerarchie artistiche invalse; ma è in atto la rivalutazione della scultura polimaterica, dei manichini, degli automi (attestata dal dibattito storico artistico in Europa e dall'interesse coevo per la creazione di musei di arte applicata o di arte industriale tra Otto e Novecento)³⁸ e l'attribuzione della tavola francescana mette in imbaraz-

³⁶ Non ho potuto controllare Micetti 1697.

³⁷ Massa [1897] 1902, 61.

³⁸ Un certo clima di favore per effigi di cera e polimateriche, maschere, manichini consente che d'Annunzio travasi l'impressione della vista del ladrone polimaterico di Gallipoli in «Il secondo amante di Lucrezia Buti» (d'Annunzio [1924] 1962) e la passione sua



Figura 9 «Gallipoli - chiesa di S. Francesco. Cappella del «mal ladrone». Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici della Puglia. INV. Sopr. 69185 Cat. D». Fotografia scattata il 27 settembre 1983 con particolare dell'allestimento del Cappellone

Figura 10 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna della misericordia*, particolare. 1516. Olio su tela, 291 × 146 cm. Pordenone, duomo di San Marco

zo, dati il suo carattere estraneo al tessuto figurativo locale e la parallela, sostanziale ignoranza in merito a esso da parte degli studi scientifici moderni a quella data:

Altre opere notevoli di pittura sono nella chiesa della Purità, appartenente al ceto de' facchini, ove le tele che rivestono le pareti furono dipinte dal Riccio di Muro Leccese, discepolo del Solimene; nella chiesa di S. Domenico e in quella di S. Francesco d'Assisi, ove è attribuito a Tiziano un quadro su legno situato nella prima cappella a destra, raffigurante il Santo che
... fu tutto serafico in ardore.

Nella cappella principale di questa stessa chiesa si mostrano a' visitatori, a destra e a sinistra d'una statua in legno del Redentore, due grandi croci con le statue de' ladroni Disma e Misma scolpite parimenti in legno, da Vespasiano Genoino, il quale da quasi tutti gli scrittori locali è designato come frate francescano, mentre fu un onesto padre di famiglia, vissuto nella seconda metà del secolo XVI fin su' primi del seguente XVII.

La statua del cattivo ladrone (in verità, solamente la testa v'è scolpita, il resto del corpo essendo rivestito di soli cenci), col viso dipinto al vero e lugubramente truce, è oggetto di su-

e della marchesa Casati per le maschere e le effigi di cera nell'ultimo romanzo uscito nel 1910, *Forse che sì forse che no*: rinvio a Conte 2014, 66, 70 nota 26 per la bibliografia dettagliata.

perstizioso timore nel popolo, specialmente fra le donne ed i fanciulli. Si narra che ogni anno questa statua sia rivestita di nuovi abiti, perché il *mal ladrone*, pur nella sua secolare immobilità, li laceri e consumi continuamente, mentre quelli che indossa il suo compagno *buon ladrone*, si mantengono sempre nuovi, quasi intatti. Né è questa la sola leggenda che circonda di trista fama lo sciagurato simulacro. Esso è invocato dalle femminucce nelle loro maledizioni, ed è nominato dalle madri per acquietare i figliuoli troppo vivaci e disobbedienti.³⁹

Nel 1925 è fuori strada Foscarini che assegna per la prima volta (erroneamente) i tre angeli a Gian Domenico Catalano.⁴⁰ Da questo momento si crea una frattura tra gli studiosi locali di storia e cultura salentina, che continueranno a non riconoscere a Pordenone l'esecuzione di tutte le parti della tavola (probabilmente perché meno consapevoli delle peculiarità che segnano le varie fasi stilistiche nella carriera del pittore, acquisibili meglio tramite ispezioni autoptiche), e quelli settentrionali di pittura veneta, che accolgono un'attribuzione proposta da Sabino Jusco divulgata da Giovanni Urbani. L'intuizione di Jusco, difatti, ha risonanza grazie a Urbani, che indirizza verso la tavola l'attenzione conservativa dell'Istituto Centrale del Restauro, testimoniando lo stato disastroso in cui si trova il manufatto nel 1951, per la leggibilità compromessa da superfetazioni seriori: «Inedito, identificato dal dott. Jusco (p. 78)».⁴¹ La tavola, liberata da «un densissimo strato di vernice ossidata e oscurità», era inficiata da «numerosi rifacimenti sul cielo e lungo i due bordi verticali del

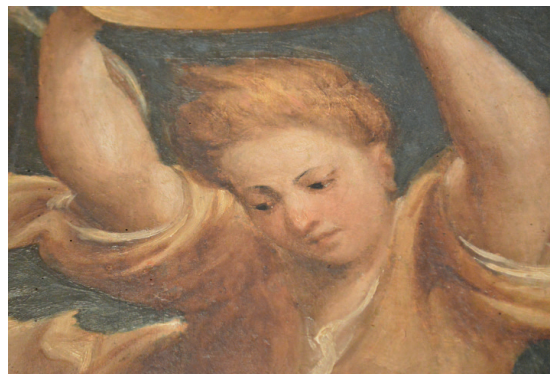


Figura 11 Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *San Francesco d'Assisi con tre angeli che lo incoronano in un paesaggio diurno e due donatori in preghiera*, particolare. Ante 1516. Olio su tavola di pioppo, 245 × 148 × 5 cm con listello. Gallipoli, Museo diocesano «Mons. Vittorio Fusco». Fotografia scattata dopo la pulitura il 23 luglio 2018

dipinto».⁴² Immediatamente Cesare Brandi, maestro di Urbani, registra le proprie impressioni sull'unica opera di rilevanza sovraregionale presente a Gallipoli (vedi *supra*, nota 1).⁴³ In ogni caso, la documentazione fotografica disponibile negli archivi della Soprintendenza a Bari [figg. 5, 7-8] attesta diversi spostamenti subiti dal *San Francesco* all'interno della stessa chiesa. L'attribuzione a Pordenone trova concordi gli studiosi di pittura veneta non locali da quel momento in avanti. Rodolfo Pallucchini attribuisce l'intera opera a Por-

³⁹ Gigli 1912, 30, 38-9.

⁴⁰ Foscarini 1925. Non sono di aiuto Fiocco 1938 e Bettini 1939.

⁴¹ Urbani 1951, 74; Jusco 1952, 31. Donati (2012, 181) lamenta che sia «prevalso in sede locale il pregiudizio che la pittura fosse stata rimaneggiata da un tardo pittore locale, a causa della presenza dei due angeli in volo, o che fosse addirittura una copia». Galante (2004, 20-1, 93, 99) redige due schede sul dipinto (93, scheda A.21; 99, scheda A. 25), inserendole nella sezione dei *Dipinti autografi* del Catalano. A p. 93, scheda A.21, attribuisce i tre angeli a Catalano, a pp. 20-1 e 99, scheda A.25, attribuisce il *San Francesco* al Pordenone, rilevando nel «rapporto dimensionale figura del santo - donatore [...] uno standard tipicamente quattrocentesco», così come «la configurazione del santo». Galante vede nel santo una ripresa dalla pala di Castelfranco di Giorgione, senza approfondire la trafila della derivazione iconografica; rinvia semplicemente a Michele D'Elia («D'Elia 1964, pp. 91-92»), titolo non sciolto in quella sede, corrisponde nella nostra bibliografia a D'Elia 1964 il quale (nella scheda sul dipinto, intitolata dubitativamente «Giovanni Antonio da Pordenone?») riconoscendo il contrasto stilistico tra gli angeli reggicorona e il resto del dipinto, ritiene «possibile attribuire la tavola ad un pittore salentino, esperto di cose venete [...]. Si potrebbe pensare al famoso quanto fantomatico Giuseppe Verrio».

⁴² Vedi Urbani 1951, 74, 77-8. Alla lettura migliorata di questa tavola si affianca, nel medesimo contributo, quella restituita ad altre dodici opere del patrimonio della pittura confluita in province e capoluoghi baresi e leccesi, come il Lotto di Giovanazzo e il Lazzaro Bastiani già in San Nicola a Bari e ora nel Museo diocesano di Monopoli (a 72-3 [fig. 20], pubblicato come «Anonimo meridionale secolo XVI»); al contrario Salmi 1919, 169, 177, 180-1, che lo considerava di un seguace di Gentile Bellini verso il 1510. Nelle stesse pagine fa riferimento solo alla *Sacra conversazione* nella chiesa già dei Francescani Osservanti di Terlizzi, attribuendola per primo a Pordenone, senza fare parola del *San Francesco* gallipolino.

⁴³ Non è chiaro se riferendo la collocazione del *San Francesco* «nella Matrice» Brandi incappi in un lapsus oppure se documenti una momentanea collocazione nella Basilica Cattedrale di Sant'Agata a Gallipoli. Tuttavia, poiché Urbani (1951, 54) indica «S. Francesco» come chiesa di provenienza della tavola nello stesso anno 1951, pare opportuno propendere per un refuso di Brandi.

denone.⁴⁴ Italo Furlan si spinge a ipotizzare che Pordenone abbia eseguito il quadro in Puglia nel 1531.⁴⁵ Ma si tratta invece di una fase della carrie-

ra dell'artista da non spingere oltre il 1516, cronologia estrema per la sua pala con la *Madonna della misericordia* nel duomo di Pordenone [fig. 10].⁴⁶

Abbreviazioni

ACSR = Roma, Archivio Centrale dello Stato.

ASDG = Gallipoli, Archivio storico diocesano.

ASL = Lecce, Archivio di Stato.

BPL = Lecce, Biblioteca Provinciale.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani* (1960-).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-d-alviano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-d-alviano_(Dizionario-Biografico)/).

DST = *Dizionario di Storia Treccani* (2010). https://www.treccani.it/enciclopedia/encomienda_%28Dizionario-di-Storia%29/.

EI = *Enciclopedia Italiana* (1929-37). https://www.treccani.it/enciclopedia/via-crucis_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

ETSV = *Enciclopedia Treccani. Storia di Venezia* (1992-2002). https://www.treccani.it/enciclopedia/le-frontiere-navali_%28Storia-di-Venezia%29/.

GTC Puglia (1978) = *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Puglia* (1978). Milano.

GTC Puglia (2005) = *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Puglia* (2005). Milano.

Fonti

Micetti, L.A. (1697). *Memorie storiche della città di Gallipoli*. BPL, ms. 347.

[Quarta], B. da Lama (1723-24). *Cronica de' Minori Osservanti Riformati della Provincia di S. Nicolò composta dal R.P. Bonaventura da Lama lettore, predicatore*

carissimo ed ex dissinitore della medema Provincia. Dedicata al molto illustre signore, il signor Giovan Bernardino Tafuri, sindaco de' nobili della città di Nardò. 2 voll. Lecce.

Bibliografia

Agosti, G. (2012). «Bramantino a Milano». Agosti, Stoppa, Tanzi 2012, 21-79.

Agosti, G.; Stoppa, J. (2012). «scheda 11. Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. *Madonna con il Bambino tra i Santi Ambrogio e Michele arcangelo* (trattico di San Michele)». Agosti, Stoppa, Tanzi 2012, 164-79.

Agosti, G.; Stoppa, J.; Tanzi, M. (a cura di) (2012). *Bramantino a Milano = Catalogo della mostra* (Milano, Castello Sforzesco – Cortile della Rocchetta – Sala del Tesoro – Sala della Balla, 16 maggio-25 settembre 2012). Milano.

Barbone Pugliese, N. (2012a). «scheda 13. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. *San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 274-7.

Barbone Pugliese, N. (2012b). «scheda 14. Giovanni Girolamo Savoldo. *Natività*». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 278-9.

Barbone Pugliese, N. (2019). «Giovanni Antonio de Sacchis, detto Pordenone. *San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*. Gallipoli (Lecce), Chiesa di San Francesco d'Assisi. XVI secolo. Olio su tavola.

Cm 245 × 148 × 5 con listello». La Rocca, Radina 2019, 139-40.

Barbone Pugliese, N.; Donati, A.; Puppi, L. (a cura di) (2012). *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona: pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia = Catalogo della mostra* (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012-8 aprile 2013). Foggia.

Bettini, S. (1939). «La pittura friulana del Rinascimento e Giovan Antonio da Pordenone». *Le arti*, 1/5, 479.

Boni De Nobili, F. (2013). *Giovanni Antonio De' Sacchis, il Pordenone: ingegniosissimo et prudentissimo homo de grandissimo ingegno*. Godega di S. Urbano (TV).

Brandi, C. (1951). «Itinerario architettonico (III). Trulli e luminarie. Molfetta e Giovinazzo. Gallipoli. Case a Panarea». *L'immagine*, 16, 509-20.

Brandi, C. [1960] (2002). *Pellegrino di Puglia*. Pref. di M. Onofri. Roma.

Bronzini, G.B. (1978). «Fenomenologia dell'ex-voto». *Lares*, 44(2), 143-76.

Bronzini, G.B. (1989). «Santi e mercanti sui mari di Puglia». *Lares*, 55(1), 5-56.

Caglioti, F. (2020). «In morte dei Re aragonesi: genesi, contesto e destino del *Sepolcro* di Guido Mazzoni

⁴⁴ Pallucchini 1964, 216. Non elenco qui, per mancanza di spazio, la bibliografia successiva in cui l'attribuzione a Pordenone è accolta del tutto o in parte; la rassegna bibliografica è oggetto di un altro lavoro in corso di stampa.

⁴⁵ Furlan 1966, 13.

⁴⁶ Commissionata l'8 maggio 1515, finita nel giugno 1516: vedi Furlan 1984b; 1988, 74-8 (specificamente 74).

- in Monteoliveto a Napoli». D'Agostino, G.; Fodale, S.; Miglio, M.; Oliva, A.M.; Passerini, D.; Senatore, F. (a cura di), *La Corona d'Aragona e l'Italia = Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Roma-Napoli, 4-8 ottobre 2017), vol. 1. 2 voll. Roma, 523-42, 1521-6.
- Campitelli, A. (1980). «La classe mercantile e la giurisdizione consolare in Puglia nell'età federiciana». *Atti delle quarte giornate federiciane* (Oria, 29-30 ottobre 1977). Bari, 109-25.
- Cazzato, M. (2005). «"La Pietà ingegnera". Morte e fama barocca a Gallipoli nel '600». Pindinelli 2005, 137-48.
- Coletti, L. (1953). *Lotto*. Bergamo.
- Conte, F. (2013). «Luisa Casati collezionista e mecenate tra 1908 e 1915», in «Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche storico critiche sulle arti nell'età postrisorgimentale (1870-1915) = Atti del Convegno della Società italiana di Storia della critica d'arte (SISCA) (Bologna, 7-9 novembre 2012)», vol. 2, *Annali di Critica d'arte*, 9, 325-44.
- Conte, F. (2014). «Monna Lisa col melograno: la marchesa Casati per l'arte del suo tempo». *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 61-71.
- Conte, F. (2017). «Giorgio Vasari in Italia settentrionale, tra Torrentiniana e Giuntina, attraverso le attestazioni autobiografiche». Sacchi, M.P.; Visioli, M. (a cura di), *Scritti autobiografici di artisti tra Quattro e Cinquecento. Seminari di Letteratura artistica*. Pavia, 49-88.
- Costantini, A. (1992). *Guida di Gallipoli: la città, il territorio, l'ambiente*. Galatina.
- d'Annunzio, G. [1924] (1962³). «Il secondo amante di Lucrezia Buti». Bianchetti, E. (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca, di lotta ecc*, vol. 2. 3 voll. Milano, 147-411.
- d'Annunzio, G. [1895] (2010). «Crociera nello Jonio e nell'Egeo». Cimini, M. (a cura di), *D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, La crociera della "Fantasia". Diari del viaggio in Grecia e in Italia meridionale (1895)*. Venezia, 33-63.
- De Giorgi, C. [1882-84] (1975). *La provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*. Rist. fotomeccanica. Premessa di N. Petrucciani; introduzione di M. Paone. 2 voll. Galatina.
- D'Elia, M. (a cura di) (1964). *Catalogo della Mostra dell'arte in Puglia: dal tardo antico al Rococò* (Bari, Pinacoteca provinciale, luglio-dicembre 1964). Roma.
- Donati, A. (2012). «Pittori veneziani del Cinquecento in terra di Bari». Barbone Pugliese, Donati, Puppi 2012, 161-203.
- Fiocco, G. (1938). «Eredità del Pordenone». *Le arti*, 1(1), 28-31.
- Fiore, A. (2019). «scheda 8.25. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. *San Francesco d'Assisi*». Catalano, D.; Ceriana, M.; Leone de Castris, P.; Ragozzino, M. (a cura di), *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500 = Catalogo della mostra* (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019). Napoli, 449, 475-7.
- Fiore, A. (2022). «Intorno a due opere del Pordenone in Puglia». Gaeta, L.; Cleopazzo, N.; Cesari, M. (a cura di), *La Storia dell'Arte come impegno civile per il territorio. In ricordo di Sergio Ortese (1971-2019) = Atti della giornata di studi* (Lecce, ex Monastero degli Olivetani, Padiglione Chirico, 24 ottobre 2019). Galatina, 99-110.
- Foscarini, C. (1925). «Giovane Domenico Catalano pittore», *Fede*, 3(7), 99-100.
- Furlan, C. (a cura di) (1984a). *Il Pordenone = Catalogo della mostra* (Passariano, Villa Manini; Pordenone, ex convento di San Francesco, 21 luglio-11 novembre 1984). Milano.
- Furlan, C. (1984b). «scheda 2.4. Giovanni Antonio Pordenone. *Madonna della Misericordia*». Furlan 1984a, 92-3.
- Furlan, C. (1984c). «scheda 101. *San Francesco*». Furlan 1984a, 237-8.
- Furlan, C. (1988). *Il Pordenone*. Milano.
- Furlan, I. (1966). *Giovanni Antonio Pordenone*. Prefazione di G. Fiocco. Pordenone.
- Galante, L. (2004). *Gian Domenico Catalano. "Eccellente pittore della città di Gallipoli"*. Galatina.
- Giambene, L. (1937). «Via Crucis». El.
- Gigli, G. (1912). *Il tallone d'Italia. II. Gallipoli, Otranto e dintorni, con 150 illustrazioni*. Bergamo.
- Guastamacchia, G.M. (1963). *Francescani di Puglia: i Frati Minori Conventuali, 1209-1962*. Bari-Roma.
- Guerrieri, G. (1904). *Le relazioni tra Venezia e Terra d'Otranto fino al 1530*. Trani.
- Gullino, G. (1996). «Storia di Venezia. Le frontiere navali». ETSV.
- Huges, D.D. [1991] (1999). *I sacrifici umani nell'antica Grecia*. Trad. di L. Falaschi. Roma.
- Jusco, S. (1952). «Celebrazioni di Oronzo Tiso». *Celebrazioni salentine*. Bari, 30-6.
- La Rocca, L.; Radina, F. (a cura di) (2019). *Restauri in mostra. Archeologia. Arte. Architettura = Catalogo della mostra* (Bari, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 31 maggio-30 settembre 2018). Foggia.
- Laterza, A.; Scagliarini, A. (2019). «Nota di restauro». La Rocca, Radina 2019, 140.
- Mallet, M.E. (1996). «Il Rinascimento. Politica e cultura - Tra pace e guerra. Le forme del potere: Venezia e la politica italiana 1454-1530». ETSV.
- Maisen, P. (1870). *Gallipoli e suoi dintorni da Pietro Maisen valtelinesi illustrati*. Gallipoli
- Massa, C. [1897] (1902). «Varietà e curiosità di storia gallipolina». Massa, C., *Venezia e Gallipoli: notizie e documenti*. Trani, 1-74.
- Pallucchini, R. (1964). «I veneti nella mostra dell'arte in Puglia». *Arte veneta*, 18, 214-18.
- Perrone, B.F. (1981-82a). *Storia della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia. Saggio sulle correnti religiose culturali e artistiche nell'estremo mezzogiorno (1590-1835)*. 2 voll. Bari.
- Perrone, B.F. (1981-82b). *I conventi della Serafica Riforma di S. Nicolò in Puglia (1590-1835)*. 3 voll. Galatina.
- Pieri, P. (1960). «Alviano, Bartolomeo d'». DBI, vol. 2.
- Pindinelli, E. (2005). *Francescani a Gallipoli. Dal Restauro alla Memoria*. Alezio.
- Pindinelli, E. (2013). «scheda 8. Gian Domenico Catalano (Gallipoli 1560 ca. - Gallipoli? 1627 ca.). *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Paolo, Francesco e Chiara*». Cassiano, A.; Vona, V. (a cura di), *La Puglia, il manierismo e la controriforma*. Galatina, 226-7.

- Poso, R. (2003). «La cultura del restauro pittorico in Puglia nella seconda metà del XIX secolo», in Catalano, M.I.; Prisco, G. (a cura di), «Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo = Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999)», num. speciale, *Bollettino d'arte*, s. VI, 88, 273-86.
- Ravenna, B. [1836] (2000). *Memorie storiche della città di Gallipoli*. Rist. anast. dell'edizione originale di Napoli del 1836. Prefazione di E. Pindinelli e M. Cazzato. Alezio.
- Ravenna, B. [1836] (2005). *Memorie storiche della città di Gallipoli*. Introduzione di G. Uggeri. Bologna.
- Riedesel, J.H. (1771). *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*. Zürich.
- Riedesel, J.H. (1821). *Viaggio in Sicilia del signor barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winkelmann*. Traduzione del francese del Dot. Gaetano Sclafani. Palermo.
- Romano, G. (2011). «Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura». Romano, G., *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*. Milano, 141-52.
- Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'arte*, 22, 149-92.
- Semeraro, A. (a cura di) (2016). *Ospiti illustri a Gallipoli. Guida culturale alla città bella*. Lecce.
- Serio, P. (1963). ...Attraverso dieci secoli di storia patria (Appunti per una storia di Campi Salentina). Lecce [imprimatur 6 novembre 1967].
- Urbani, G. (1951). «Schede di restauro». *Bollettino / Istituto Centrale per il Restauro*, 7-8, 47-84.
- Valente, I. (2016). «Le arti figurative, la Promotrice e la Provincia. Dinamiche culturali a Napoli dall'Unità alla fine del secolo». Valente, I. (a cura di), *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli = Catalogo della mostra* (Napoli, Complesso monumentale di San Domenico Maggiore, 23 dicembre 2015-28 febbraio 2016). Napoli, 9-20.
- Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. 11 voll. Firenze.
- Vetruvno, P.A. (1997). «Pittura. Indagine conoscitiva». Vetruvno, P.A., *Sequela Christi. Itinerari di spiritualità e frammenti di arte sacra a Campi Salentina nei secoli XVII-XX*. Lecce, 31-7.
- Zutter, J.; Amendola, A. (2017). «Il progetto di ricerca sulla famiglia di artisti Mola. Presentazione delle ricerche e un approfondimento sul manoscritto di Giovanni Battista Mola intitolato *Breve racconto*». Amendola, A.; Zutter, J. (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*. Mendrisio, 10-31.