

48

Locorotondo

RIVISTA DI ECONOMIA, AGRICOLTURA, CULTURA E DOCUMENTAZIONE

Copertina: Federico Vender, Locorotondo, 1959 c.

Tratta da: Angelo Maggi (a cura di) *Architetture senza architetti. Idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*, edito dalla Provincia Autonoma di Trento (2006). Pubblicata per gentile concessione della Soprintendenza per i Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

Anno XXXI, n.48
Dicembre 2018

Comitato redazionale: Antonio LILLO,
Vincenzo CERVELLERA, Leonardo CROVACE,
Pasquale MONTANARO, Luca GIANFRATE

Rivista fondata da: Franco BASILE,
Vincenzo CERVELLERA, Nicola CONSOLI,
Giuseppe GUARELLA, Vito MITRANO

Edita a cura della:
BANCA DI CREDITO COOPERATIVO DI LOCOROTONDO
CASSA RURALE ED ARTIGIANA
Piazza Marconi 28, Locorotondo

Progetto grafico: Antonio LILLO e Marina CITO
Stampa: Grafica Meridionale, Locorotondo
Finito di stampare a dicembre 2018

*Ogni riproduzione, parziale o totale,
dei testi e delle immagini qui contenute
deve essere autorizzata*



Sommario

- Pag. 7 Editoriale
Antonio Lillo
- 11 Mo viene Natale
Lino Angiuli
- 17 Il culto e l'iconografia di san Rocco nella Puglia centrale.
Le origini: secoli XV-XVI
Raffaella Pallamolla e Sergio Natale Antonio Maglio
- 67 San Rocco è poesia
*Giuseppe Carrieri, Silvestro Simeone e Antonio Lillo
con una poesia di Lino Angiuli*
- 81 Alcune vedute di Locorotondo nelle fotografie di Federico
Vender
Pasquale Montanaro
- 99 Méste Pàule “u” Méste-traine
Leonardo Angelini
- 121 L'Archivio fotografico Oliva, un “tesoro” da preservare e
condividere
Giovanni Oliva
- 137 La parola stessa lo dice...
Lino Angiuli
- 141 Recensioni
- Donato Bagnardi, L'opera Pia “Basile-Caramia”. Un'importante storia di paese nella Locorotondo del primo novecento*
- Antonio Lillo, La nostra voce non si spezza*
A cura di Vito D'Onghia

Editoriale

Il 48 è il terzo numero della rivista che produciamo in questo 2018 così pieno. Dall'anno prossimo riprenderemo la consueta uscita semestrale.

Questo numero in particolare ha due direttrici fondamentali: da una parte tende a una esplorazione del sacro nella nostra cultura, lanciando un ponte fra le due feste legate all'uscita della rivista: San Rocco e il Natale. Dall'altra tende a una esplorazione fotografica della nostra storia, operazione che in futuro ci piacerebbe ripetere, perché, come diceva Ferdinando Scianna, le uniche foto che vale la pena di rivedere sono quelle di famiglia. Teoria che sposiamo in pieno, essendo quelle presentate fotografie di una famiglia allargata, la nostra comunità.

Ad accompagnarci in questo viaggio, come una sorta di Virgilio, abbiamo Lino Angiuli, forse il maggior poeta che la nostra Puglia abbia mai espresso – mi assumo la responsabilità di questa affermazione – e uno dei grandi catalizzatori culturali della nostra terra attraverso il suo assiduo lavoro di ricerca e di apertura all'altro: non a caso si chiama «incroci» l'ultima delle riviste da lui ideate e co-dirette. Lo stesso Angiuli ha curato negli anni diversi volumi di grande valore sul culto e la cultura, o sulla cultura del culto (per usare uno dei tanti calembour a lui cari), nella nostra regione; da uno dei quali, *Giorni di festa. Da un Natale all'altro*, pubblicato nel lontanissimo 2002 come sunto di un precedente lavoro fatto con il C.R.S.E.C. (Centro Regionale per i Servizi Educativi e Culturali), muove il pezzo in apertura di questo numero.

Lo stesso volume riporta intorno al culto di San Rocco in Puglia questa nota: “San Rocco, fra i primi posti nella graduatoria dei festeggiamenti, ne riceve – come Patrono principale o secondario – a Carpino, Casamassima, Ceglie Messapica, Gagliano del Capo, Giurdignano, Leverano, Locorotondo, Modugno,

Monteleone di Puglia, Noci, Palagiano, Rignano Garganico, Rocchetta Sant'Antonio, Ruvo di Puglia, Sant'Agata di Puglia, Stornara, Toritto, Valenzano." Come dire che, *persino nell'unicità della nostra festa*, non siamo soli, che il culto intorno al Santo dell'accoglienza ci rende un poco più vicini agli altri. Da tale considerazione nasce il primo grosso contributo a questo numero, una ricognizione sulle origini dell'iconografia di San Rocco nella Puglia centrale a opera di Raffaella Pallamolla e Sergio Natale Antonio Maglio, con annesso un catalogo assai esaustivo della prima produzione d'arte sacra rocchiana.

A seguire, e per tornare a Locorotondo, ci è sembrato naturale citare un libro di fotografie pubblicato nel 2015, un piccolo volume dedicato alla processione di mezzogiorno che si tiene ogni anno durante i festeggiamenti in onore di San Rocco. Il libro, che raccoglieva scatti di Giuseppe Carrieri e Silvestro Simeone, aveva il pregio di una prefazione di Don Antonio Rosato, scomparso il 12 marzo scorso. Proprio in sua memoria, e in linea con la natura di questo particolare numero della rivista, abbiamo voluto qui recuperare alcune delle foto di quel libro che lo ha visto coinvolto in prima persona e che, fra l'altro, riprendeva contributi dal precedente e imprescindibile *Il culto di San Rocco a Locorotondo* del mai dimenticato Franco Basile. *San Rocco è poesia* si chiama il capitolo, e così chiudiamo questa sezione con una poesia dedicata al santo da parte del poeta Angiuli.

La seconda parte del numero, come dicevamo, continua in questo solco dedicato all'immagine fotografica legata alla memoria, raccogliendo tre contributi significativi.

Il primo viene da Lino Montanaro, che traccia brevemente uno dei tanti itinerari affrontati da Federico Vender, fotografo trentino, che in ben tre diverse escursioni effettuate in Puglia nel giro di vent'anni, pur nella vastità di spunti che offre la nostra regione, ha ritenuto necessario ripassare dallo stesso paese, il nostro, a dimostrazione del fascino oggettivo che questo ha verso sguardi estranei. Il pezzo recupera le foto scattate allora

da Vender e mette in relazione quel paese col nostro attuale, attraverso alcuni scorci spesso assai intimi, a dimostrazione di come il tempo possa cambiare ogni cosa, non sempre in meglio e imponendoci, in nome dell'amore professato verso il nostro paese, di vigilare perché questi cambiamenti migliorino e non deturpino il paesaggio.

Il secondo, scritto da Dino Angelini, è quasi una istantanea fotografica: di un'epoca, la prima metà del '900, di un uomo, Paolo Smaltini, e di un mestiere, il carradore, ormai fuori dal tempo. Ancora di più, al di là della mera nostalgia, è l'analisi di una delle prime aziende di successo nate nel nostro territorio. Paolo Smaltini, detto Méste Pàule, è stato, letteralmente, un uomo che si è fatto da sé, partendo dal nulla e arrivando, attraverso il proprio lavoro e le proprie abilità, a essere non solo una delle imprese più floride e rinomate della Puglia, ma addirittura una delle eccellenze riconosciute in Europa.

Il terzo rappresenta solo un piccolo assaggio di quello che sarà di certo uno dei libri chiave per la ricostruzione storica e documentaria del nostro paese. Già da tempo si invocava a gran voce l'apertura dell'archivio fotografico dello Studio Oliva, fra i primi laboratori pugliesi del settore. Tale archivio, imprescindibile, è stato spesso saccheggiato in passato, ma moltissime foto sono ancora inedite. Giovanni Oliva, nipote del fotografo, ha recuperato gran parte di quel materiale, salvandolo digitalmente con l'aiuto del sempre presente Michele Giacobelli. Quelle che presentiamo sono soltanto una manciata delle centinaia di foto in archivio, attraverso le quali il laboratorio Oliva ha immortalato numerose scene di vita locale, sacra e profana che fosse, paesaggi e attimi di storia, come la costruzione dell'edificio del Comune su quella che una volta era piazza Roma, o ritratti, come quella dei fratelli Rosato, Don Antonio e Don Peppino, da giovani. L'uscita del libro che raccoglierà un numero assai più consistente di quelle foto sarà di sicuro una grande rivelazione per la cittadinanza.

Chiudiamo dunque il numero col terzo contributo di Lino Angiuli, tratto da un altro sontuoso libro dedicato ai nostri centri storici, da una pagina che parla appunto di Locorotondo e del suo “girotondare”, movimento a cui il paese è destinato dal suo stesso nome. Come immagine di copertina del testo abbiamo scelto un’opera dell’artista barlettano Raffale Fiorella, che rappresenta perfettamente questo continuo movimento circolare e con esso il moto delle stagioni attraverso cui i santi e le feste scandiscono la nostra vita.

Antonio Lillo

MO VIENE NATALE

LINO ANGIULI



Facendo ricorso ad un'economica rima baciata (*Natale/ festa principale*), alcune nenie cantate fino a poco tempo addietro sancivano inequivocabilmente la centralità di un giorno prossimo al solstizio d'inverno¹, in cui si festeggia il dono di un Dio che scelse il vocabolario della povertà per parlare al cuore degli uomini.

In linea con questa cifra pauperistica si esprimeva un canto popolare d'aria napoletana, non abbisognevole di traduzione, il cui ritornello suonava:

*Mo véne Natale
non tenghe denare
me legghò giornale
e me vache a cuccà.*

Sembrano trascorsi anni luce, e non alcuni decenni, tra quell'accettazione disincantata della povertà (così diffusa da interessare anche un *target* acculturato che leggeva *o giornale*) e l'attuale sagra del superfluo con cui l'opulento Occidente ne rimuove lo spettro. Come dire: un Natale senza *denari* era allora compatibile; oggi e rigorosamente vietato!

Così diffuso è il fenomeno, che i più preferiscono non vederlo, e continuano a partecipare a un incredibile spreco di evidente ispirazione idolatrica, mentre strabicamente cantano a squarciagola *Tu scendi dalle stelle*, con buona pace delle stelle, del freddo e della stalla, ridotti a meri emblemi folkloristici. Anche per queste ragioni il risucchio verso un Natale più povero, e quindi più Natale, si tinge facilmente di un sottile senso di colpa, che spinge a riscoprire i *topoi* della fiaba e della nostalgia.

Il testo qui pubblicato è estratto dal volume *Giorni di festa, da un Natale all'altro* (Scheda, 2002), riprodotto per gentile concessione dell'Editore.

1. Per conoscere le interessanti corrispondenze tra feste tradizionali e cicli naturali, si legga, di Alfredo Cattabiani, *Lunario* (Milano 2002).

Pagina precedente:

Antonio Rossellino, Natività (part.), XV secolo, terracotta, Metropolitan Museum of Art. (Immagine di pubblico dominio)

Uno di questi *topoi* è indubbiamente costituito dalla crescente serie di presepi cosiddetti viventi, intorno ai quali si muovono “figuranti osservati” e “visitatori osservanti”, fusi in un unico amalgama al momento della *performance*.

Potrà forse sembrare paradossale ma in questi presepi si attua, come in uno psicodramma collettivo, l’elaborazione di un lutto o di una difficile separazione da un mondo tradizionale in gran parte scomparso, che trova proprio nel Natale la sua più intensa rappresentazione.

Quanto più la modernità incalza e scalza, quanto più il Natale diventa altro da sé, e si fa “morente”, tanto più cresce il numero dei presepi “viventi”.

E cresce anche la qualità delle messe in scena che ricalcano il primo esempio di presepe inaugurato da S. Francesco a Greccio, nel 1223, con pastori, bestie e Bambino in carne e ossa.

Citiamo per tutti, l’esempio di Pezze di Greco, allestito lungo la lama “Trappeto”, bucherellata da grotte e da insediamenti rupestri abitati fino ai primi anni del Novecento. Se si considera che Pezze di Greco, frazione di Fasano, conta circa 5.000 abitanti e che alla manifestazione natalizia partecipano più di 300 figuranti, si può agevolmente capire come e quanto, oltre alla motivazione religiosa, agisca una ragione che spinge la comunità a produrre un rito capace di allontanare la paura di smarrire l’identità originaria.

Si tratta del medesimo bisogno che, sempre nel periodo del “sole bambino”, induce a festeggiare la chiusura di un anno e l’apertura di un altro in una sola notte, in un solo vagito cosmico. Lo scenario notturno, soprattutto d’inverno, è quello più idoneo a tenere insieme gli individui e a metterli in contatto con le corde primitive dell’essere umano.

Quelle corde sulle quali Leopardi, nel *Dialogo tra un venditore di almanacchi e un passeggiere*, ironizza prendendo di mira l’illusoria ingenuità e la coazione a ripetere che colpiscono l’uomo in talune circostanze convenzionali.

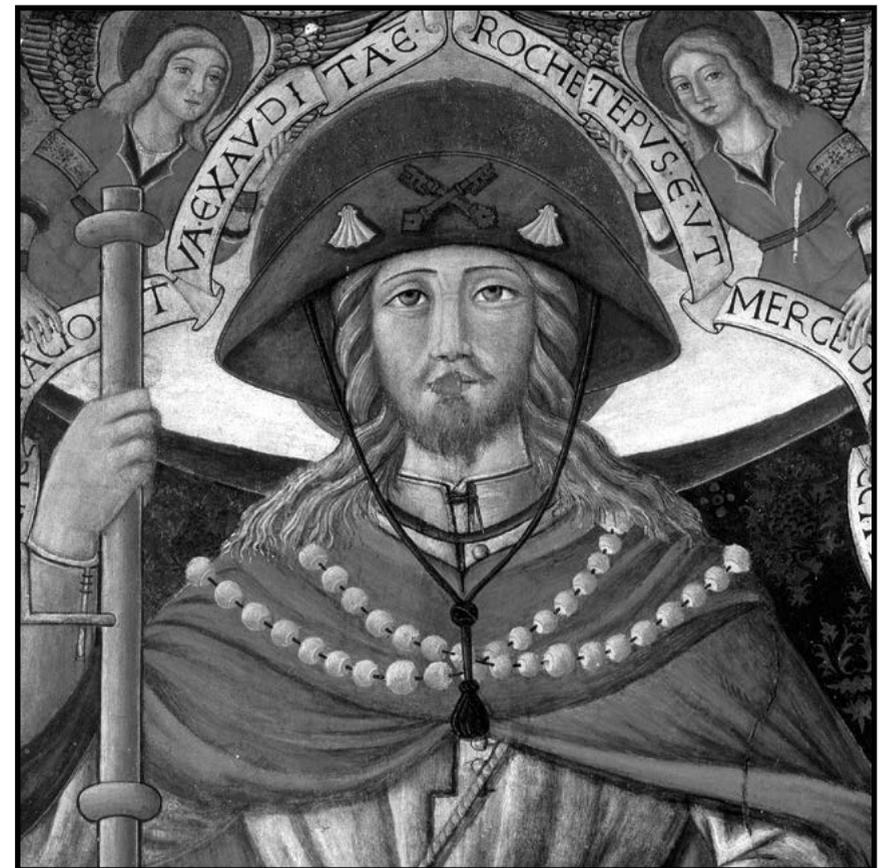
E probabilmente, con altrettanta ironia il grande poeta adotterebbe, oggi, i residui di una trita simbologia. I vecchi piatti scagliati dalla finestra, l’abuso e la straordinarietà del cibo, gli immancabili mortaretti che vogliono spaventare il buio e mettere fuoco alla notte, la baldoria e l’ebbrezza chieste in prestito all’alcool: ovvero gl’ingredienti di quella che gli antropologi chiamano “la grande festa”², celebrata per schiudere le porte a un presunto nuovo destino.

Lino Angiuli

2. S’intitola *La grande festa* (Bari 1993) il volume dell’antropologo Vittorio Lanternari dedicato alla «vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali», come esplica il sottotitolo.

***IL CULTO E L'ICONOGRAFIA
DI SAN ROCCO
NELLA PUGLIA CENTRALE.
LE ORIGINI: SECOLI XV-XVI***

RAFFAELLA PALLAMOLLA – SERGIO NATALE ANTONIO MAGLIO



Premessa

Locorotondo è uno dei ventitré comuni pugliesi che il 16 agosto festeggiano san Rocco come proprio patrono. Nella cittadina della valle d'Itria il culto rocchiano approdò nel XVI secolo, periodo di ricorrenti pestilenze. È infatti documentata nel 1568 la costruzione appena fuori il perimetro delle mura della città di una chiesa dedicata al santo taumaturgo, protettore dalla peste. L'unica testimonianza esistente di quel luogo di culto è costituita dalla statua lapidea che troneggia sulla lanterna della cupola della attuale chiesa, che venne costruita sullo stesso sito dopo la demolizione della prima, avvenuta nel 1804. (De Michele 1990, pp. 66-68)

Si ritiene che il culto sia stato successivamente rafforzato dalla pestilenza che tra il 1690 ed il 1691 decimò la popolazione della vicina Fasano, ma che risparmiò gli abitanti di Locorotondo. Lo scampato pericolo contribuì presumibilmente ad alimentare la venerazione per il santo, che arrivò a soppiantare la devozione per la Madonna della Greca, la taumaturga co-patrona della cittadina insieme a san Giorgio. (Basile 1987, p. 15)

Locorotondo condivide dunque da poco meno di cinque secoli questa intensa devozione con diversi altri comuni della Puglia, che è stata una tra le prime regioni italiane ad accogliere e alimentare il culto rocchiano. In Italia esso cominciò a diffondersi nelle regioni del nord già nel XIV secolo, addirittura pochi decenni dopo la presunta data della morte del santo. Approdò quindi in Puglia nel periodo in cui Venezia esercitò direttamente il dominio dei porti di Trani, Mola, Polignano, Monopoli, Brindisi e Otranto, tra il 1496 e il 1509, conoscendo una immediata crescita della devozione popolare che rese l'immagine del santo pellegrino e taumaturgo medievale tra le più ricorrenti nell'iconografia sacra della regione.

Pagina precedente:

San Rocco (fine XV-inizi XVI secolo) tempera su tavola, particolare (Foto: Archivio Fotografico Pinacoteca Metropolitana di Bari "Corrado Giaquinto")

La vasta produzione artistica dedicata al Santo, che contempla opere dei più noti artisti italiani dal Rinascimento in poi, quali il Ghirlandaio, Vasari, Tiziano, il Perugino, il Tintoretto e molti altri, è da considerarsi patrimonio storico e culturale identitario dell'arte italiana. Anche in Puglia l'iconografia rocchiana conobbe una precoce fioritura; pur non raggiungendo livelli eccelsi dal punto di vista artistico, rappresentò comunque una importante testimonianza dell'evoluzione dell'arte sacra nella regione, dal Rinascimento fino all'arte della Controriforma.

L'obiettivo di questo lavoro è rappresentato, pertanto, dalla ricognizione dei reperti e delle forme artistiche della più antica iconografia pugliese relativa a san Rocco, risalente al primissimo periodo dell'affermazione del suo culto, tra i secoli XV e XVI.

La vita

Secondo la cronologia tradizionale, che si rifà al testo agiografico *Vita Sancti Rochi* di Francesco Diedo del 1479, Rocco nacque nel 1295 e morì nel 1327. Le nuove cronologie di alcuni storici del Novecento, in particolare Antonio Maurino e Augustin Fliche, collocano invece la datazione della sua nascita fra il 1345 ed il 1350 a Montpellier, una località della Linguadoca in Francia meridionale, e quella della sua morte tra il 1376 ed il 1379, probabilmente a Voghera. Attualmente la gran parte degli studiosi propende per quest'ultima datazione; il precoce inizio del culto rocchiano nella seconda metà del Trecento sia in Francia e ancor prima in Italia, appare giustificato proprio dalla particolare connotazione culturale di questa straordinaria figura. (Bolle-Ascagni 2001-2010, p. 9)

Nei testi agiografici della fine del Quattrocento derivati dalla opera del Diedo, è stata data una veste "cristiana" ad una figura taumaturgica che trae le sue origini dalle credenze laiche e la

cui dilagante popolarità ha preso forza dalla fine del Trecento come risposta al clima di angoscia creato dalle forti calamità che imperversavano a quel tempo. Il culto si sviluppò dapprima in Linguadoca e lungo la Via Francigena, diffondendosi successivamente in tutta Europa, grazie all'opera di diffusione esercitata dalla stampa e dai manoscritti. (Bolle-Ascagni 2001-2010, p. 7)

La figura del santo nasce molto probabilmente dallo sdoppiamento della figura originaria di san *Raco* vescovo di Autun, il cui culto parrebbe risalire all'epoca merovingia (metà V secolo – metà VIII secolo). San Raco, inizialmente venerato il 5 di dicembre come protettore dalla "tempesta", si ritrova ad essere menzionato come vescovo e martire il 16 agosto in alcuni manoscritti liturgici del XV secolo.

Lo sdoppiamento potrebbe risalire alla quasi omonimia tra i due nomi (*Raco/Rocho*) e si è ipotizzato che, a seguito di un processo linguistico di aferesi, la parola "tempesta" sia diventata "peste". Ancora, è possibile che la sovrapposizione delle due figure sia stata facilitata dalle credenze medievali, secondo cui le cause scatenanti delle epidemie fossero originate dalle perturbazioni atmosferiche, in particolare dalle tempeste.

In un manoscritto consolare del 1407, conservato negli Archivi Municipali di Pamiers (Occitania), è attestato che il culto di san Rocco vescovo era presente in Linguadoca sin dalla fine del Trecento. (Bolle 2015, pp. 46-56). Anche in Italia le prime documentazioni relative al culto si ritrovano negli *Statuti Civili e criminali delle Terra di Voghera* del 1389, nei quali viene menzionata l'esistenza di una festa di san Rocco. (Forzatti 2015, p. 111)

Gli elementi cardine del culto di San Rocco sono contenuti nella sua leggenda. Si vuole che Rocco sia nato a Montpellier da Libère (Libera) e Jean (Giovanni), della nobile famiglia benestante dei De La Croix. Alla nascita Rocco recava sul petto una macchia "vermiglia" a forma di croce, segno dei suoi poteri taumaturgici, grazie ai quali poteva guarire gli infermi con un semplice segno di croce.

Alla morte dei genitori Rocco, che aveva vent'anni, decise di spogliarsi di tutti i suoi averi, donandoli ai poveri, indossando l'abito del pellegrino e incamminandosi alla volta di Roma, per poter venerare le reliquie dei santi e dei martiri, seguendo la via *Francigena*, detta anche *Romea*.

Egli intraprese questo viaggio fornito solo del corredo del pellegrino medievale, che comprendeva un bastone (bordone) a cui appendere una zucca utilizzata come borraccia, una bisaccia, un cappello a falde larghe, un mantello corto – che dal santo prenderà il nome di *sanrocchino* – su cui venivano apposte una o più conchiglie di *pecten jacobeus*, vero e proprio segno formale di riconoscimento dello status di *homo viator*. La conchiglia, simbolo originato dai pellegrinaggi a *Santiago de Compostela*, serviva anche come lasciapassare per il libero ingresso nei centri urbani.

Lungo le vie di pellegrinaggio era facile trovare *hospitali* pieni di ammalati dell'epidemia di *peste nera*, che arrivò nel 1347 e si diffuse in breve in tutta l'Italia settentrionale e nell'intera Europa, producendo una vera e propria crisi demografica che tra il 1347 ed il 1352 fece registrare più di 30 milioni di vittime, circa un terzo degli abitanti del continente. Il contagio era stato portato nelle città di mare dalle galere provenienti dalla colonia genovese di *Caffa* in Crimea, in cui la malattia era giunta con le carovane della *Via della seta*, e ancora via terra a Venezia attraverso la Dalmazia.

Rocco arrivò a Roma probabilmente tra il 1367 ed il 1368, dedicandosi alla cura degli ammalati. Tra il 1370 ed il 1371 si incamminò sulla via del ritorno, fermandosi nuovamente a Rimini e Cesena, poi Forlì, Bologna e Parma e infine giungendo a Piacenza, in un ospedale dove egli stesso contrasse la peste. (Bolle-Ascagni 2001-2010, p. 12)

Secondo la tradizione, il santo ammalato e senza forze si ritirò in una grotta sita in un bosco poco distante da Sarmato, nelle vicinanze di Piacenza. La malattia gli aveva conferito uno

dei suoi segni distintivi, ovvero il bubbone della peste, che secondo le *Vitae* agiografiche era nell'inguine. Probabilmente per motivi di pudore, nella iconografia si trova il più delle volte raffigurato sulla coscia sinistra e indicato dalla mano destra. (Motta 2006-2008, p. 6)

I racconti parlano di una sorgente sgorgata miracolosamente nel bosco per permettergli di dissetarsi e di un cane che lo sfamò portandogli del pane rubato dalla mensa del padrone, il nobiluomo Gottardo Pollastrelli. Questi, incuriosito dal cane che da giorni si allontanava con del pane in bocca, lo seguì, scoprendo Rocco sofferente nel bosco. Malgrado il rischio, decise di aiutarlo e così ebbe modo di approfondire la conoscenza della fede cristiana. Quindi egli stesso si spogliò delle ricchezze e si fece mendicante, diventando suo discepolo. (Bolle-Ascagni 2001-2010, p. 13)

Gottardo è entrato a far parte della biografia di san Rocco come discepolo e suo primo agiografo, nonché come presunto autore dell'affresco presente nella Chiesa di s. Anna a Piacenza, che viene ritenuto per tradizione il "ritratto del Santo".

Guarito dalla malattia, Rocco decise di riprendere la via del ritorno a Montpellier ma venne scambiato per una spia e portato al cospetto del governatore di Voghera. Per non infrangere il voto di rinuncia ai privilegi nobiliari si rifiutò di rivelare il proprio nome e fu quindi imprigionato. Rimase in carcere per cinque anni fino a morire di stenti il 16 di agosto di un anno imprecisato tra il 1376 ed il 1379.

La diffusione del culto

La leggenda vuole che le reliquie del santo siano state dapprima custodite a Voghera; un documento consolare del 27 febbraio 1467 riporta che il suo corpo era conservato sotto l'altare maggiore della chiesa di sant'Enrico (Niero 1991, p. 6).

Nel 1485 le spoglie mortali sarebbero state trafugate e portate a Venezia. In realtà pare che il furto sia stato inscenato per coprire una compravendita tra emissari veneziani e un frate della chiesa di sant'Enrico (Bolle 2006, pp. 49-51). Dopo la traslazione da Voghera, le spoglie furono deposte provvisoriamente a Venezia prima nella chiesa di San Geminiano, poi nel palazzo del patriarca di Grado, presso la chiesa di san Silvestro, fino a che furono trasferite nella chiesa che era stata appositamente eretta per custodirle, il 3 marzo 1490.

Il culto per il santo di Montpellier iniziò ben presto a diffondersi nel nord Italia, già nel XIV secolo, addirittura pochi decenni dopo la presunta data della morte. Cappelle votive e chiese a lui intitolate cominciarono a sorgere nella prima metà del XV secolo nel cuore dell'Italia settentrionale, soprattutto in Lombardia. Una rapida e notevole crescita della devozione si verificò anche nel nord est veneto, che nello scorcio finale del XV secolo era stato colpito da ricorrenti epidemie. Venezia dopo il contagio di peste del 1477 si era imposta come uno dei maggiori centri di diffusione della devozione rocchiana, giungendo ad acquistare nel 1485 dalla città di Voghera le spoglie del santo taumaturgo. Nella città lagunare la *Scuola Grande di San Rocco*, edificata nel 1490 e sede della omonima confraternita laica, rappresentò in assoluto uno dei più grandi centri di propagazione del culto.

Anche nell'Italia centrale la venerazione per il santo taumaturgo ebbe una precoce diffusione già nel corso del XV secolo in diverse zone della Toscana, nel Lazio e in Umbria. Rispetto al centro-nord, in buona parte del sud Italia la diffusione del culto registrò invece un certo ritardo, anche in aree che successivamente risultarono fortemente connotate dalla devozione per san Rocco. In Basilicata la prima chiesa dedicata al santo fu fatta costruire a Venosa nel 1501 dal vescovo Berardino Giovanni da Recanati, durante una terribile epidemia di peste (Colucci 1791, p. CXXIX). Nei primi decenni del XVI secolo il

culto giunse a Montescaglioso, ove la presenza di una cappella dedicata a san Rocco veniva attestata da una *Sacra Visita* redatta nel 1543 (ADM). A Napoli invece la prima chiesa dedicata al santo fu edificata nella Riviera di Chiaia solo nel 1530 (Mandarini 1860, pp. 413-4).

In Puglia, invece, il culto giunse abbastanza rapidamente, nonostante la notevole distanza geografica dai principali centri di irradiazione nel nord Italia. È stata segnalata, infatti, la eventuale presenza a Noci, nella chiesa Matrice, di una raffigurazione del santo che potrebbe essere datata addirittura tra la seconda metà del XIV secolo e il pieno XV secolo (Intini 2008, pp. 134-5).

È invece certa la presenza, già nel 1478, di una chiesa intitolata a san Rocco fuori le mura di Grumo Appula, riportata in un inventario del Capitolo e clero della chiesa Madre (*Figura 1* - Ciccimarra 1898, pp. 105-107). Questa cittadina murgiana è posta in una zona interna della Puglia, quindi la devozione non sembra poter essere direttamente riconducibile all'influenza veneziana sulle località costiere, che rappresentò sicuramente il vettore principale della diffusione del culto del Santo nella regione tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo.

Infatti, negli ultimi decenni del XV secolo Venezia aveva intensificato la sua presenza commerciale e militare sulle coste pugliesi. Già durante la guerra di Ferrara, nel 1484, le truppe veneziane avevano occupato Gallipoli e i casali circostanti; successivamente, negli ultimi decenni del dominio aragonese, la Serenissima aveva addirittura ottenuto dal sovrano Ferdinando d'Aragona il possesso dei porti di Trani, Mola, Polignano, Monopoli, Brindisi e Otranto come ricompensa per l'aiuto prestogli per riconquistare il Regno di Napoli occupato dai francesi. Venezia mantenne in proprio possesso queste città marittime pugliesi dal 1496 fino al 1509, quando fu costretta a restituirle al nuovo sovrano spagnolo di Napoli, Ferdinando il Cattolico. La forte influenza della Serenissima sulla Puglia continuò in ogni



fig. 1 - Chiesa intitolata a San Rocco fuori le mura di Grumo Appula (1478), la prima Chiesa dedicata al Santo in Puglia (Foto: BeWeB alla pagina www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/41443/Chiesa+di+San+Rocco+%3CGrumo+Appula%3E)

Pagina a fianco:

fig. 2 - Cappella extraurbana protoromanica, restaurata e dedicata a San Rocco nel 1504-5 a Turi (Foto: Wikipedia, immagine di pubblico dominio)

caso ad esercitarsi anche nei decenni successivi, tanto che ancora nel 1528 durante la spedizione di Odet de Foix, signore di Lautrec, che intendeva strappare il regno di Napoli alla Spagna, il leone di San Marco tornò brevemente a sventolare su Trani e Monopoli, fino al fallimento del tentativo del Lautrec.

Il proliferare dei luoghi di culto dedicati al Santo di Montpellier nel territorio pugliese sembra concentrarsi proprio nel trentennio che intercorre tra la donazione aragonese dei porti pugliesi e la fine della spedizione del Lautrec e si verifica soprattutto nella Puglia centrale, che comprende le attuali province di Bari e BAT, nonché le porzioni settentrionali delle province di Taranto e Brindisi.

Così, nel 1503 chiese dedicate al taumaturgo vennero erette a Trani (Spaccucci 1978, p. 61) e a Ruvo di Puglia. Proprio nella chiesa ruvese di San Rocco, consacrata dal vescovo Francesco Spalluzio, nelle prime ore del 13 febbraio 1503 assistettero alla santa messa i tredici cavalieri francesi di La Motte, prima di avviarsi verso il teatro della storica disfida di Barletta, nella



piana tra Andria e Corato (Girardi 1998, p. 13). Tra il 1504 e il 1505 venne eretta una nuova cappella ad Acquaviva delle Fonti (Zirioni 1991, pp. 5ss., 31s) e a Turi fu dedicata al santo una cappella extraurbana protoromanica che era stata appena restaurata (*Figura 2* - Intini 2015, pp. 161-2).

Un'altra cappella venne edificata a Rutigliano nel 1509 (Cardassi 1877, pp. 272-3) mentre chiese vere e proprie furono costruite in altri importanti centri dell'hinterland barese, come Conversano nel 1510 (L'Abbate 1992, p. 312) e, ancor più



fig. 3 - Chiesa di San Rocco (1525), Gioia del Colle (Foto: gioianews.it)

Pagina a fianco:

fig. 4 - Chiesa di San Rocco (1528) fatta edificare dal governatore veneto Vittorio Superanzio a Trani (Foto: Wikipedia, immagine di pubblico dominio)



nell'interno, ad Altamura (Berloco 1974, pp. 58-9) e Gravina in Puglia (Intini 2015, p. 162), ambedue nel 1513.

Nel terzo decennio del XVI secolo sorsero diverse cappelle dedicate al santo a Noci (1523), Gioia del Colle (1525) (*Figura 3*), Mola di Bari (1529), nonché a Monopoli (1529), cittadina che tra il 1527 e il 1528 costituì l'epicentro di una terribile epidemia di peste che colpì diversi centri del sud est barese, giungendo quasi a lambire il Tarantino (Intini 1998, pp. 25 sgg; Girardi 1998, pp. 14-5). Così, nel 1527 anche a Castellaneta fu eretta una cappella dedicata a san Rocco (Santoro 1995, pp. 232-5) mentre la devozione popolare per il taumaturgo che aveva protetto le popolazioni dall'epidemia trovò la sua espressione negli affreschi che ritroviamo a Mottola nella cappella della Madonna di Costantinopoli del 1528 (Maglio 2016, pp. 70-4) e a Massafra, nella chiesa rupestre di Santa Maria della Greca (Intini 2015, p. 162).

Altre chiese furono costruite in città prossime a Bari, come Giovinazzo (Intini 2015, p. 162) e Trani, quest'ultima fatta edificare nei pressi della cosiddetta "Porta di Bisceglie" dal governatore veneto della città Vittorio Superanzio, poco prima che la Serenissima perdesse definitivamente la città costiera dopo il fallimento della spedizione del Lautrec (*Figura 4* - Girardi 1998, p. 14).

Ma anche dopo la perdita dei possedimenti pugliesi da parte di Venezia il culto per san Rocco continuò a fiorire nella Puglia centrale, con l'edificazione di nuove chiese nei centri del Tarantino di Laterza (Dell'Aquila 1989, p. 286) e Ginosa, prima del 1544 (Intini 2015, p. 162).

Nel 1531 si ha notizia della edificazione di una cappella o oratorio dedicata a san Rocco e san Sebastiano anche nel Salento, a Torrepaduli, presso Ruffano (Cazzato-Inguscio-Debernart 1995).

Infine, nella seconda metà del XVI secolo nuovi luoghi di culto vennero fondati nel Barese a Palo del Colle – come testi-

moniato dal *Liber Baptizatorum* del 1556 (palodelcolle_web) - a Locorotondo nel 1568 (De Michele 1990, pp. 66-8) e a Valenzano nel 1595, nonché nel Brindisino a Ceglie Messapico, sempre nel 1595 (Intini 2015, pp. 162-3).

La iconografia sacra di San Rocco

A partire dalla seconda metà del Quattrocento, la costruzione di chiese e cappelle dedicate a Rocco fu accompagnata dal fiorire della produzione iconografica sacra, che favorì la veloce e capillare diffusione della venerazione per il santo di Montpellier in molte regioni italiane.

Il più antico dipinto italiano con la raffigurazione di Rocco viene tradizionalmente considerato l'affresco presente nella Chiesa di sant'Anna a Piacenza. La tradizione lo identifica nel "ritratto del Santo" che si vuole dipinto da quello stesso Gottardo Pollastrelli che figurò tra i principali protagonisti della leggenda rocchiana, dapprima come padrone del cane che sfamò il pellegrino ammalato e quindi come suo discepolo. L'affresco originario dovrebbe risalire addirittura al 1334, però sembra che la figura di san Rocco sia stata aggiunta posteriormente, nel corso del XV secolo (*Figura 5* - Niero 1991, p. 5).

Pertanto, la più antica e sicura figurazione del santo in Italia sembra effettivamente costituita dall'affresco di *San Rocco e San Sebastiano*, nella Chiesa di Santa Maria del cimitero di Traverde, a Pontremoli (MC), che viene datata al 1440. Anche qui, come a Piacenza, il santo viene raffigurato senza il cane, che costituirà invece uno dei consueti e canonici attributi nella sua iconografia posteriore (Bollettino Arte 1985, pp. 54, 56). In generale, la prima produzione artistica rocchiana risalente alla seconda metà del Quattrocento quasi mai raffigura il cane. La sua presenza nei dipinti risulta rara, apparendo sporadicamente negli ultimi anni del Quattrocento e con una ricorren-

za sempre più crescente agli inizi del XVI secolo accucciato ai piedi del santo e con la pagnotta in bocca (Niero 1991, P. 5; Ascagni 1997, P. 111; Bolle-Ascagni 2001-2010, P. 24; Forzatti 2015, Pp. 109-110; Maglio 2016, P. 73).

Non mancano comunque delle rilevanti eccezioni. L'animale è presente nella produzione artistica sacra della seconda metà del Quattrocento in opere di artisti come l'emiliano Michele di Matteo (1462 - polittico gotico della *Pietà*, *Sant'Antonio Abate*, *Santa Maria Maddalena*, *San Giovanni Battista*, *San Rocco*, *Dio Padre*, *Annunciazione*, *San Pietro*, *Santo Stefano*, *Storie della vita di Cristo*, *Santi* - Pinacoteca Nazionale, Bologna) (fond.zeri_1); nel friulano Antonello da Serravalle (1485 - *Madonna con Bambino in trono tra San Rocco*, *San Giovanni Battista*, *Sant'Andrea* e *San Bernardino da Siena* - Pieve di S. Andrea, Vittorio Veneto) (Zeri 1976, p. 283). In Lombardia è presente in un polittico di Giovanni Donato Montorfano (1485 - *VerGINE in trono*, *San Benedetto*, *Sant'Antonio*, *Pietà*, *San Rocco* e *San Sebastiano* - Cappella Obiano della Chiesa San Pietro in Gessate - Milano) (Kaftal 1985, pp. 567-568) così come in una *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano* e *San Rocco di Cremella* (LC), opera di anonimo lombardo del sec. XV (Villa Sessa Del Bono, Cremella) (fond.zeri_2).

Fatte salve queste importanti eccezioni, l'assenza del cane contraddistingue la prima importante fase della iconografia rocchiana, riflettendo il perdurare degli strascichi della concezione iconica di Bisanzio. In essa la costruzione dell'opera non era basata sulla interpretazione e raffigurazione artistica del santo, bensì sulla sua presentazione didattica e didascalica al fedele, appalesata da simbolici e consueti attributi iconografici. Nel caso di Rocco pellegrino e guaritore essi erano il bubbone sulla coscia, il cappello da pellegrino, la mantellina, il bordone, la conchiglia di San Giacomo, ecc. Questa impostazione, che era palesemente ancorata alla tradizione, venne ribaltata durante il Rinascimento e l'età della Controriforma dalla nuova



fig. 5 - Ritratto di San Rocco, secondo la leggenda dipinto da Gottardo Pallastrelli (XIV-XV secolo), Chiesa di S. Anna, Piacenza (Foto: Don Luigi Fornari)



concezione che si fece strada e che imponeva all'arte sacra la trasmissione del proprio messaggio attraverso un linguaggio innovativo, in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore utilizzando la ricerca scenografica, i particolari descrittivi, l'enfasi e l'interpretazione delle composizioni. Nello *storytelling* che veniva a sostituire la stereotipata raffigurazione iconica, la emblematica vicenda del cane e del pellegrino acquistarono dimensione e spazio narrativo finalmente adeguati. Pertanto, bisogna attendere quasi la metà del secolo XVI per trovare nei canoni della pittura e della scultura sacra italiana la ricorrente rappresentazione dell'animale ai piedi del Santo taumaturgo.

Dipinti e sculture in Puglia nel XV e XVI secolo

Le prime opere d'arte sacra raffiguranti san Rocco appaiono nella Puglia centrale tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Abbiamo già accennato a un'ipotesi suggestiva sulla possibile presenza a Noci dei resti di un dipinto raffigurante il santo, che potrebbe essere anteriore a tale termine cronologico (Intini 2008, pp. 134-5). Lo segnalerebbero alcuni lacerti di affresco in una parete ancora non restaurata e di difficile lettura nella cappella della Trinità della chiesa Madre, presso il polittico della *Madonna col Bambino con i Santi Sebastiano, Pietro e Paolo*. La attribuzione del dipinto al taumaturgo è stata ipotizzata attraverso la lettura delle parti visibili del disegno e della superstite iscrizione esegetica («-cus»). Naturalmente, sia l'attribuzione al santo che la datazione così alta - tra la seconda metà del XIV secolo e il pieno XV secolo - necessitano di attente verifiche. Se

fig.6 - San Rocco (fine XV-inizi XVI secolo) tempera su tavola, fino al 1929 facente parte del corredo della Chiesa di Santa Maria di Loreto a Mola di Bari (Foto: Archivio Fotografico Pinacoteca Metropolitana di Bari "Corrado Giaquinto")

queste ipotesi venissero confermate, il dipinto nocese risulterebbe in assoluto una delle più antiche rappresentazioni artistiche del santo in Italia. È importante sottolineare che al riguardo non esistono sinora sicure prove documentarie, nonostante l'arrivo relativamente precoce in Puglia del culto per san Rocco.

In attesa di studi più approfonditi al riguardo, la prima icona del santo in terra di Puglia può essere individuata con certezza nella tempera su tavola che attualmente viene conservata presso la Pinacoteca Provinciale di Bari e che fino al 1929 faceva parte del corredo della chiesa di santa Maria di Loreto a Mola di Bari. Si ignora l'autore di questa opera tardo gotica (*Figura 6* - Calò 1969, pp. 53, 157-158, 159-160), datata tra la fine del '400 e gli inizi del '500, anche se taluni studiosi hanno inteso attribuire la sua paternità a Francesco Palvisino di Putignano, un artista del quale si hanno notizie intorno al 1528 (D'Elia 1969, Pp. 31, 33; Belli D'elia 1972_1, P.285; Belli D'elia 1972_2, P.36, Fig. 102). Il giovane, barbuto e dalla bionda capigliatura, viene rappresentato frontalmente a figura intera e indossa gli abiti tipici del pellegrino: un grande cappello nero a falde, ornato da due conchiglie e da due chiavi incrociate; il mantello rosso sul quale sono poste due corone di grossi grani di rosario; un robbone corto e scampanato, con la cintura di corda annodata e la borsa in cuoio a tracolla; calze lunghe e aderenti sugli stivali flosci, quella della gamba sinistra arrotolata in corrispondenza del polpaccio, che mette in evidenza il bubbone purulento sulla coscia. Il lungo bastone, al quale sembra appoggiarsi, è nella mano destra (Gelao 1998_1, Pp.57-58; Pinacoteca Bari).

Sempre tra la fine del XV e i primi del XVI secolo è stata data un'altra opera d'arte sacra. Questa volta si tratta di una statua in pietra colorata che è presente in una pala d'altare della Chiesa

fig. 7 - San Rocco (fine XV-inizi XVI secolo) particolare della pala d'altare opera dello scultore leccese Nuzzo Barba posta nella Chiesa Matrice di Noci (Foto: Wikipedia, immagine di pubblico dominio)



Matrice di Noci e che viene attribuita dalla critica allo scultore leccese Nuzzo Barba, del quale si hanno notizie dal 1484 al 1524 (*Figura 7* - Gelao 2005, pp.24-6). Nel polittico nocese san Rocco appare nel registro superiore assieme a sant'Antonio, san Sebastiano e san Giacomo, mentre in quello inferiore sono riprodotti san Domenico (in cartapesta), san Pietro, san Paolo e san Vito. Il santo, che è anche patrono della città, è vestito da pellegrino con un lungo tabarro e sul cappello mostra una significativa triade di simboli, ovvero la conchiglia di san Giacomo, le chiavi di san Pietro e uno strumento che sembra una lancetta o un «trequarti» per le incisioni chirurgiche, probabile allusione alle sue conoscenze professionali di medicina (Gelao 1994_1; Intini 2015, P. 162). Alcuni studiosi ritengono che la scultura possa essere stata realizzata tra il 1470 ed il 1481, oppure verso il 1520 (Intini 2008, p. 133); in entrambi i casi la statua risulta essere una delle prime opere d'arte sacra rocchiana della Puglia.

In realtà, nella prima produzione iconografica della nostra regione dedicata al santo di Montpellier, che va dalla fine del XV fino alla seconda metà del XVI secolo, risultano prevalenti i reperti scultorei. Questo fenomeno appare in controtendenza rispetto al dato nazionale, nel quale sono molto più comuni i dipinti su tavole, tele e affreschi. In Puglia, invece, fu molto usata la scultura litica, come evidenziato da diverse creazioni, a cominciare da un'altra opera con una datazione relativamente alta, ovvero l'altorilievo in pietra dipinta della *Madonna con Bambino tra i SS. Sebastiano e Rocco* che è presente nella chiesa di san Rocco ad Acquaviva delle Fonti (*Figura 8*). L'opera, datata al 1504, venne realizzata da una delle più interessanti personalità artistiche del Rinascimento adriatico, quel Paolo Catalano la cui attività risulta ulteriormente documentata in Puglia tra il 1511 e il 1535 (Gelao 1990, Pp. 45-9; Zirioni 1991, Pp. 5Sgg, 31Sgg; Girardi 1998, P. 13; Argese-Cardone-Perillo-Rinaldi-Semeraro-Micoli-Tursi 2006, P. 72).

L'altorilievo di Acquaviva precede di pochissimi anni un'altra

statua litica che faceva parte dell'originario corredo della chiesa di san Rocco a Laterza e che attualmente viene conservata nella chiesa di santa Filomena. Questa scultura, della quale non si conosce l'autore, è stata datata al 1513 (*Figura 9* - Dell'Aquila 1989, p. 286). La cittadina di Laterza conserva anche un altro reperto artistico rocchiano con una datazione relativamente alta. Infatti, nel retrospetto della facciata principale della Chiesa Matrice di san Lorenzo, che venne riccamente affrescata nei primi decenni del Cinquecento, è presente una rappresentazione iconica del santo di Montpellier, di autore anonimo, che è stata attribuita ai primi decenni del XVI secolo. Dovrebbe essere stata dipinta dopo il 1505, data che viene riportata in una iscrizione riferita ad alcuni affreschi precedenti e di mano diversa da quella che ha effigiato il santo. Questi viene raffigurato giovane e barbuto, privo di cappello e con una figurina di orante inginocchiata ai piedi, con la iscrizione *OC HOPUS E(..) H<R> [...] / ANG[ILE]LLA DE <PA> [...]NI.* (*Figura 10* - Dell'Aquila 1989, pp. 156-7).

Restiamo nel Tarantino, ove troviamo altri due affreschi appartenenti alla prima fase della iconografia rocchiana e che mostrano entrambi la canonica composizione dei tre taumaturghi maggiormente venerati contro le pestilenze in età rinascimentale e barocca, ovvero Rocco e Sebastiano affiancati alla Madonna della Greca o di Costantinopoli. Il primo dipinto è campito nell'originario abside della chiesa rupestre di santa Maria La Greca, a Massafra. L'affresco, che mostra la Vergine col Bambino a mezzo busto, affiancata dai due Santi a figura intera, è di fattura estremamente rozza e sommaria; potrebbe essere stato realizzato nel corso dei primi tre decenni del XVI secolo, anche se una pesante ridipintura risalente alla metà del Novecento ne ha fortemente alterato i caratteri originari (*Figura 11* - Capra-Crescenzi-Scalzo 1983, P. 58; Intini 2015, P. 162).

Il secondo trittico dei taumaturghi, anch'esso di autore sconosciuto, si trova a Mottola, nella chiesetta della Madonna di Co-

stantinopoli, costruita fuori le mura della città su una antica via istmica che portava verso l'Adriatico. La fattura della composizione risulta anche qui grossolana, ma la figura meglio composta appare proprio quella di san Rocco, che viene raffigurato in giovane età e abiti rinascimentali di una certa eleganza, con un



fig. 8 - Madonna con Bambino tra i SS. Sebastiano e Rocco (1504), altorilievo in pietra dipinta attribuito a Paolo Catalano, cappella di San Rocco, Acquaviva delle Fonti (Fonte: Clara Gelao, Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento, Fasano di Brindisi, 1990, p. 47)

Pagina a fianco:

fig. 9 - San Rocco (1513), statua di autore anonimo, Chiesa di Santa Filomena, Laterza (Foto: Giuseppe Surico)





fig. 10 - San Rocco (post 1505), autore anonimo, retrospetto della facciata principale della Chiesa Matrice di San Lorenzo, Laterza.
(Foto: Sergio Natale Maglio)

sanrocchino verde sul mantello color ocra che richiama il colore del robbone sottostante, braghe rossastre – quella sinistra aperta per mostrare il bubbone – e calze bianche al ginocchio, con scarpe nere. Il santo è privo del tradizionale cappello a falde, con la mano sinistra si appoggia al lungo bordone, mentre con la destra indica la piaga nella coscia. Ai piedi del trittico, su due ordini, è tracciata una scritta in gran parte illeggibile per le cadute dell'intonaco, della quale si riescono a decifrare solo le parole ...*TELANTIA FACTO FARE LI... PETE...* seguite da un numero ...528. La cifra è in numeri arabi e sembra riferirsi alla terribile epidemia del 1528 che si diffuse per parecchi anni in tutto il Regno di Napoli e che in Puglia colpì soprattutto il sud



fig. 11 - Madonna della Greca con i SS. Rocco e Sebastiano (primi tre decenni sec. XVI) abside della Chiesa rupestre di Santa Maria La Greca, Massafra.
(Foto: Giulio Mastrangelo)

est barese e la città di Monopoli. Pertanto, la data incompleta presente nell'affresco mottolese e riferita a quella pestilenza può indicarne la datazione al 1528 o agli anni immediatamente successivi (*Figura 12* - Maglio 2016, pp. 70-4).

Ma è pur sempre la scultura a prevalere. Verso la fine del terzo decennio la collezione di arte sacra pugliese relativa al santo si arricchì di ben quattro, se non addirittura cinque, opere litiche realizzate dal più grande scultore pugliese del secolo XVI, Stefano da Putignano. Questi modellò nel 1529 la statua del santo di Montpellier che è attualmente murata nel prospetto posteriore della Chiesa Matrice di Putignano. Probabilmente, anch'essa in origine era policroma e collocata su un altare all'interno della chiesa (*Figura 13* - Gelao 1990, p. 132). La scultura in pietra che è ospitata nella navata destra della chiesa di san Rocco a Gioia del Colle è datata all'anno successivo, come attestato dalla iscrizione posta sulla base della statua *MAGISTER IOHANMES FORGIVS PRETOR IOHE FIERI FECIT 1530*, relativa al committente dell'opera (*Figura 14* - Gelao 1990, p. 134). Stefano probabilmente scolpì nello stesso anno anche quella conservata presso la chiesa dei ss. Cosma e Damiano a Polignano a Mare (*Figura 15* - Gelao 1990, p. 59; Girardi 1998, p. 14). Sempre a Polignano, nel 1989 è stato ritrovato un grosso frammento di statuetta, chiaramente ascrivibile al santo, che è attualmente visibile presso la cappella del Presepe nella cattedrale di Polignano e che la critica ha inteso attribuire allo scultore di Putignano (*Figura 16* - Gelao 1990, p. 133). In tutte queste opere, il tratto dell'artista è rivelato dalla cura analitica nel rendere i particolari dell'abbigliamento, negli stilemi delle pieghe cannulate e del pannello rigido e crestato degli abiti.

Alcuni studiosi ritengono che egli sia anche l'autore di una quinta statua che si trova collocata nella parete posteriore della facciata della chiesa di san Rocco di Ceglie Messapico. L'opera recentemente è tornata allo stato originario e nella policromia concepita dallo scultore, grazie ad un restauro. Combaciano



fig. 12 - Madonna di Costantinopoli tra i Santi Rocco e Sebastiano (1528), autore anonimo, Cappella Madonna di Costantinopoli, Mottola (Foto: Sergio Natale Maglio)

con i canoni tipici dell'artista di Putignano l'abbigliamento dettagliato in varie forme, le pieghettature e l'esattezza nell'esecuzione di tutti i particolari del corpo. Le maggiori differenze con le altre opere rocchiane di Stefano si ritrovano invece nell'atteggiamento ieratico e quasi legnoso della composizione, nonché nella ubicazione del bubbone sulla coscia destra e nella inconsueta presenza ai suoi piedi del cane con la pagnotta in bocca. La datazione dell'opera è stata ipotizzata agli anni 1520-1525 (*Figura 17* - Semeraro Herrmann 2006), anche se è da rilevare che la sua attribuzione al quarto decennio del secolo potreb-



be risultare maggiormente compatibile con la reintroduzione del cane nella iconografia rocchiana italiana.

Sicuramente appartiene al quarto decennio del XVI secolo la intensa raffigurazione pittorica del santo pellegrino in una tavola del polittico della *Madonna della Margherita*, sull'altare della navata dedicata a san Cleto nella chiesa del Purgatorio a Ruvo di Puglia. San Rocco, come di consueto, mostra la piaga della peste ed è affiancato da san Sebastiano colto nel momento del martirio. (Figura 18). Il

dossale riporta dipinti su tavola raffiguranti la *Vergine e il Bambino in trono tra i Santi Patroni Cleto Papa e Biagio Vescovo* e, nei pannelli minori, i taumaturghi Rocco e Sebastiano, Irene e Leonardo; la Confraternita di san Cleto li commissionò ad un pittore che fu assai attivo in Terra di Bari ma che è rimasto anonimo e che viene identificato dalla critica con la sigla ZT. Egli li realizzò nel 1537, come evidenziato dall'iscrizione *HOC OPUS FIERI FEC[E]RUNT/CONFRATRES SANCTI CLETI/AN[N]O SALUT[II]S 1537*. Il maestro ZT è un misterioso pittore, documentato fra il 1500 e il 1535, noto per l'enigmatica sigla apposta sul margine inferiore di un dipinto della *Madonna di Costantinopoli* nella cappella dell'Ospedale di Spinazzola; si tratta di un artista complesso e interessante, che tende a fondere nelle pro-



Pagina a fianco:
fig. 13 - San Rocco (1529), Stefano da Putignano, prospetto posteriore della Chiesa Matrice, Putignano (Fonte: Clara Gelao, Ivi, p. 132)

Sopra, da sinistra:
fig. 14 - San Rocco (1530), Stefano da Putignano, abside navata destra della Chiesa di San Rocco, Gioia del Colle (Fonte Maria Luisa Semeraro Herrmann, Riemerso alla luce il San Rocco di Stefano da Putignano a Ceglie Messapico, in *Locorotondo*, n. 25, 2006, p. 52)

fig. 15 - San Rocco (1530), Stefano da Putignano, chiesa dei SS. Cosma e Damiano, Polignano a Mare (Fonte: Maria Luisa Semeraro Herrmann, Ivi, p. 50)

prie opere influenze diversissime, dal repertorio decorativo rinascimentale alle citazioni fiamminghe e bizantineggianti, fino al recepimento degli influssi dell'arte veneta e adriatica (Gelao 1994_2, Pp. 215-6; Di Palo 1999, Pp. 133-5, 175).

Il cane torna ad essere presente ai piedi del santo in un affre-



fig. 16 - San Rocco (1530), Stefano da Putignano, cappella del Presepe della Cattedrale, Polignano a Mare (Fonte: Clara Gelao, Ivi, p. 133)

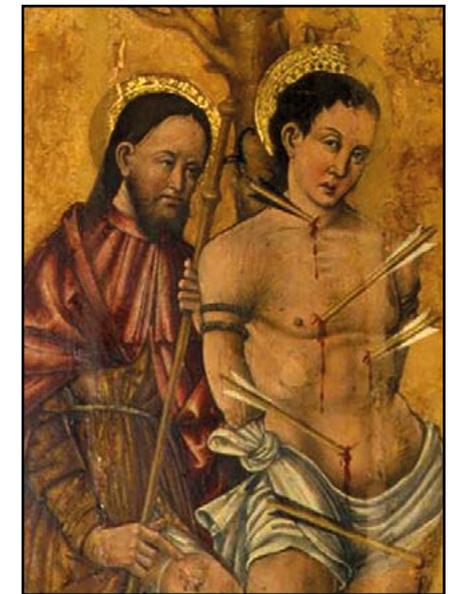
Pagina a fianco, da sinistra:

fig. 17 - San Rocco con il cane (1520-25?), attribuita a Stefano da Putignano, parete posteriore della facciata della Chiesa di S. Rocco, Ceglie Messapico (Fonte Maria Luisa Semeraro Herrmann, Ivi, p. 56)

fig. 18 - Santi Rocco e Sebastiano nel polittico della Madonna della Margherita (1520-1535), opera del Maestro ZT, sull'altare della navata dedicata a San Cleto nella Chiesa del Purgatorio, Ruvo di Puglia (Fonte: Francesco Di Palo, Cielo e Terra. Percorsi dell'arte sacra, dell'iconografia, della devozione, della committenza a Corato, Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700, Terlizzi 1999, p. 134, particolare)

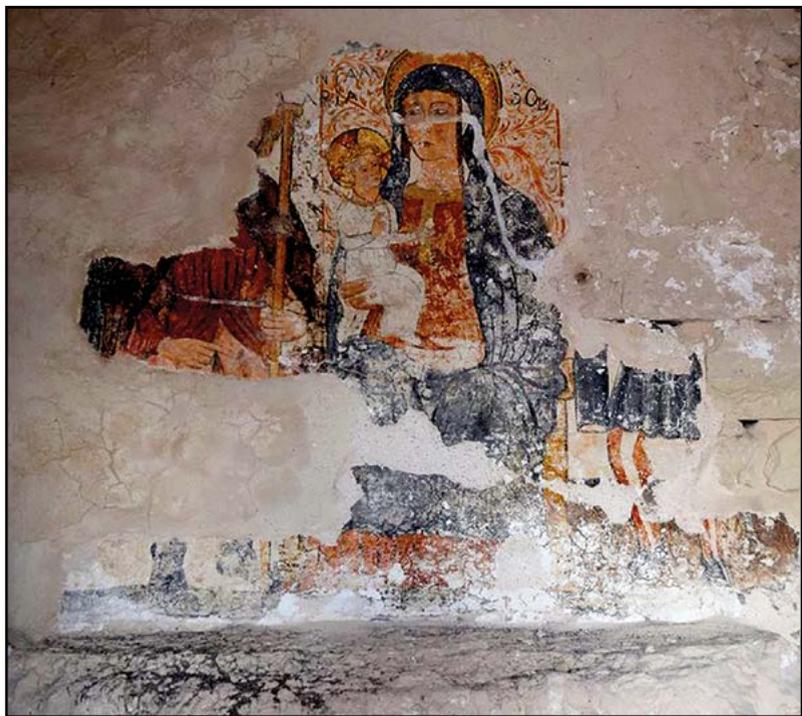
sco di poco successivo raffigurante la Madonna col Bambino tra i santi Rocco e Vito, che è dipinto nella chiesetta della Madonna di Grottole o santa Maria della Consolazione a Polignano a Mare e la cui esistenza è documentata agli inizi del XVII secolo (*Figura 19* - L'abbate 1992, P. 314; Chiarappa- Di Bari, P. 63). Il dipinto, di fattura popolare, risulta molto rovinato e purtroppo la parte visibile del santo mostra solamente la coscia con il bubbone e la parte inferiore del dipinto con i piedi del santo e l'animale.

Spostandoci a Terlizzi, la presenza del santo e di san Biagio costituisce una insolita variante nella tela del Rosario che è conservata nella chiesa di s. Giuseppe e che viene attribuita al dalmata Nicola Lanzanic, il quale potrebbe averla dipinta prima del 1571. Il canone iconografico che si affermò con il Concilio di Trento (1545-63), soprattutto grazie all'operato dei frati predicatori dell'Ordine Domenicano, vedeva generalmente raffigurati san Domenico e santa Caterina da Siena; invece,



nel dipinto terlizese la Vergine coronata in trono e il Bambino sulle sue ginocchia offrono il privilegio del Rosario ai santi ausiliatori Rocco e Biagio (*Figura 20* - Di Palo 1999, p. 70). Il cane non appare in questa tela, malgrado la contemporanea iconografia rocchiana lo avesse oramai adottato stabilmente tra gli attributi iconici del santo pellegrino.

L'animale torna invece ai piedi del santo in altre due statue in pietra che sono collocate sulla cuspide del piccolo campanile (*Figura 21*) e sulla facciata (*Figura 22*) della chiesa di san Rocco a Ruvo di Puglia, città della quale il santo è co-patrono assieme a san Cleto e san Biagio. La prima statua, ospitata in una nicchia, lo mostra nei consueti abiti da pellegrino, con il "sanrocchino" sulle spalle e la borraccia alla cintura. Nell'altra statua sul campanile egli è raffigurato in posizione eretta, il bastone



Pagina a fianco:

fig. 19 - Madonna col Bambino tra i Santi Rocco e Vito, (metà XVI secolo), anonimo, Chiesetta della Madonna di Grottole o Santa Maria della Consolazione, Polignano a Mare (Fonte: Vittoria Chiarappa e Myriam Di Bari, *Cristi di campagna. Le chiesette rurali di Polignano a Mare*, Monopoli s.a., p. 80)

A sinistra:

fig. 20 - Madonna del Rosario con i Santi Rocco e Biagio (metà XVI secolo), Nicola Lanzanic, Chiesa di San Giuseppe, Terlizzi (Fonte: Francesco Di Palo, *Ivi*, p. 67)

nella mano sinistra e la mano destra all'altezza della coscia. La tradizione vuole che le statue risalgano all'epoca della prima versione della chiesa, che venne costruita nel 1503 e che abbiamo ricordato essere collegata alla celebre Disfida di Barletta (ruvo_web_2). Però la presenza dell'animale nelle due sculture fa affacciare l'ipotesi che siano state realizzate invece nell'ultimo quarto del secolo, intorno al 1576, al termine dell'edificazione della odierna chiesetta che venne costruita sulle fondamenta della prima, e nella quale era stata eretta la confraternita dedicata al santo di Montpellier, la prima in Puglia e tuttora attiva (Jurilli 1971, P. 281; ruvo_web_1; Di Palo 1990, Pp. 593-622).

La impostazione iconografica rocchiana più arcaica, che non prevedeva la presenza del cane di Gottardo, perdura quindi in ambito pugliese sino alla fine del secolo XVI. Tale protrarsi è testimoniato nella statua che è attualmente collocata sulla lanterna della cupola della chiesa di San Rocco a Locorotondo e che si ritiene abbia fatto parte del corredo della prima chiesa



fig. 21 - San Rocco (1476), cuspide del campanile della Chiesa di San Rocco, Ruvo di Puglia (Foto: Domenico Ferrovicchio, dalla pagina del 19 agosto 2015, "Ave, Roche sanctissime - La processione di San Rocco a Ruvo di Puglia", del blog Voci e colori del Sud, per gentile concessione).

Pagina a fianco:

fig. 22 - San Rocco (1476), facciata del campanile della Chiesa di San Rocco, Ruvo di Puglia (Foto: Domenico Ferrovicchio, *Ibidem*)

intitolata al Santo, che era stata costruita sul medesimo sito nel 1568 (*Figura 23* - De Michele 1990, pp. 66-8).

Ulteriore conferma viene da un altro reperto litico che è presente sulla Torre dell'Orologio di Valenzano, uno stemma in pietra dipinta datato tra il 1575 ed il 1624 che riporta nel bassorilievo una figura del Santo di fattura popolaesca (*Figura 24* - Beni Culturali Eu).



Infine, l'animale è ancora una volta assente nell'ultima statua policroma del santo che può essere assegnata alla scultura pugliese del XVI secolo, presente nel dossale realizzato nel 1581 dallo scultore Persio Altobello nella Cappella dell'Annunziata nella Cattedrale di Matera (*Figura 25*). Questa indicazione non è frutto di errore: lo scultore di Montescaglioso, che è stato definito "il più fedele interprete della poetica di Stefano da Putignano", realizzò la sua opera quasi interamente nella città che oggi è



fig. 23 - San Rocco (1658), cupola della Chiesa di San Rocco, Locorotondo (Foto: Sergio Natale Maglio)

lucana, ma che a buona ragione possiamo ritenere in età rinascimentale e barocca un'importante espressione geo-politica della Puglia centrale, avendo fatto parte della provincia di Terra d'Otranto dall'età normanna sino al 1663 (Gelao 1990, pp. 49-51).

Gli ultimi decenni del XVI secolo videro trionfare anche in Puglia una nuova concezione dell'arte sacra che si affermò con la Controriforma. L'ultima sessione del Concilio di Trento aveva stabilito che l'opera d'arte dovesse abbandonare la funzione



fig. 24 - San Rocco (1575-1624), stemma in pietra dipinta sulla Torre dell'Orologio, Valenzano (Foto: Beni-Culturali, alla pagina www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/-san-rocco-16-00135769/334701)



prevalentemente didattico-didascalica per trasmettere il proprio messaggio attraverso un linguaggio innovativo in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore. Appaiono perfettamente in linea con queste prescrizioni due capolavori che sono conservati in terra pugliese, l'uno della fine del XVI secolo e l'altro degli inizi del successivo. Significativamente, sono ambedue di scuola veneta, a conferma della grande influenza culturale che fu esercitata da Venezia sulla Puglia durante il Rinascimento e l'età della Controriforma.

Il primo dipinto, *San Rocco e gli appestati*, è opera di Jacobo Robusti "Tintoretto". È attualmente visitabile presso la Pinacoteca Provinciale di Bari anche se proviene dalla cattedrale di Bari, dove adornava la cappella di san Rocco posta sotto il patronato della famiglia Effrem. Nonostante presenti una firma e una data, *Iacobus Tintorectus 1595*, la critica ritiene ambedue parzialmente apocriefi. Infatti il dipinto sarebbe stato ideato e iniziato dal Tintoretto nel 1592, quindi completato dalla sua bottega, probabilmente dal figlio Domenico, dopo la morte del Maestro avvenuta nel 1594. Il grande olio su tela appare assolutamente agli antipodi della concezione iconica; con accenti teatrali e drammatici mostra l'Eterno che, nella tipica rappresentazione del *deus ex machina*, appare planare dall'alto ad offrire la sua protezione agli appestati che circondano san Rocco, impegnato ad assisterli (*Figura 26* - Urbani 1951, P. 103; Belli D'elia 1972, Pp. 307-8; Pallucchini-Rossi 1994, P. 308, N.372; Gelao 1998_2, Pp. 114-115).

L'altro grande olio su tela, *Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano*, è opera di Iacopo Negretti "Palma il Giovane" e viene conservato presso la Cattedrale di Monopoli. In origine si trovava nella chiesetta di san Rocco, dalla quale – una volta

fig. 25 - San Rocco (1581), Persio Altobello, dossale nella Cappella dell'Annunziata nella Cattedrale, Matera

(Foto: BeWeB alla pagina www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/24647/Persio+Giulio+%281581%29%2C+San+Rocco)



fig. 26 - San Rocco e gli appestati (1592-1595), *Jacobo Robusti il Tintoretto e scuola, Pinacoteca Provinciale, Bari (Foto: Wikimedia, immagine di pubblico dominio)*

distrutta – fu trasferito sull'altare dei santi Rocco e Sebastiano nella chiesa di san Francesco annessa al convento dei Paolotti e quindi nel 1808 trasferito nella Cattedrale. Il dipinto è in realtà un grande *ex voto* della città di Monopoli, che appare sullo sfondo della rappresentazione. La Vergine in gloria è su una nuvola, entro un alone dorato, circondata dagli angioletti



fig. 27 - Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano (inizi XVII secolo), *Jacopo Negretti Palma il Giovane, Cattedrale di Monopoli (Fonte: Clara Gelao, Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano, in Venezia e la Puglia. Esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano, Monopoli 2004, p. 18)*

e osserva ciò che accade sulla terra mostrando il Bambino benedicente. I due santi sono seduti in primo piano, sullo sfondo della veduta di Monopoli, entrambi assorbiti dalla visione estatica della Madre di Dio secondo i canoni dell'arte sacra post tridentina; san Rocco, a braccia incrociate, veste il suo tipico abito di pellegrino mentre la elegante figura di san Sebastiano

è colta in una sorta di innaturale torsione col braccio sinistro sollevato (*Figura 27* - Gelao 2004, pp. 10-11).

Le due tele, realizzate a distanza di pochi anni l'una dall'altra, suggellano e certificano l'affermazione in Puglia dei canoni della pittura sacra barocca della Controriforma, caratterizzata dalla ricerca scenografica, le grandi proporzioni delle immagini, le decorazioni sfarzose e l'enfasi drammatica delle composizioni, nonché dall'atteggiamento generalmente estatico e visionario dei santi che intendeva esaltare la componente miracolistica della scena (Marulli 2013, pp. 129-130). Pertanto, mostrano con tutta evidenza come anche in Puglia si fosse aperta una nuova fase di maturità artistica e stilistica nella pittura di matrice sacra, alla quale si adeguò ossequiosamente tutta la successiva produzione artistica pugliese del Sei-Settecento dedicata a san Rocco.

Raffaella Pallamolla
Sergio Natale Antonio Maglio

Nota sull'apparato fotografico.

Le foto utilizzate in questo articolo, ove non siano state realizzate dagli stessi autori, provengono per la maggior parte da siti con licenza di utilizzazione gratuita delle immagini riprodotte o da libri che sono ampiamente citati all'interno del testo. In tal senso si è cercato di essere il più precisi possibile sulla loro attribuzione. Qualora non si sia riuscito a risalire agli autori o alle fonti originali delle immagini, o si richiedesse di correggere o rettificare una qualsiasi attribuzione, si prega di contattare gli stessi autori o il comitato redazionale della rivista.

BIBLIOGRAFIA

1. ADM = Archivio diocesano Matera, "Visita pastorale" dell'arcivescovo Saraceno, manoscritto.
2. Argese-Cardone-Perillo-Rinaldi-Semeraro-Micoli-Tursi 2006 = Argese D. e Cardone F. e Perillo F. e Rinaldi G. e Semeraro N. e M. Micoli e Tursi G., *Il pellegrino del terzo millennio, Rocco di Montpellier*, in *Locorotondo*, n. 25, 2006.
3. Ascagni 1997 = Ascagni P., *San Rocco contro la malattia. Storia di un taumaturgo*, Cinisello Balsamo 1997.
4. Basile 1987 = Basile F., *Il culto di San Rocco a Locorotondo fra storia devozione e folklore*, Martina Franca 1987.
5. Belli D'Elia 1972_1 = Belli D'Elia P., *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Schede per un catalogo. III. I dipinti del '500*, in «Amministrazione e Politica», VI, n.3, Molfetta 1972.
6. Belli D'Elia 1972_2 = Belli D'Elia P., *Bari, Pinacoteca Provinciale*, della collana «Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia», Bologna 1972.
7. Beni Culturali EU = http://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/-san-rocco--16-00135769/334701, rilevato in data 30 maggio 2018.
8. Berloco 1974 = Berloco T., *Le Chiese di Altamura. XVI: s. Domenico, l'ex convento di San Rocco dei Padri Domenicani e l'arciconfraternita del Ss. Rosario*, Altamura, Bolettino dell'A.B.M.C., 1974.
9. Bolle 2006 = Bolle P., *Saint Roch, une question de méthodologie*, in «San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto». Incontro di studio di Padova, 12-13 febbraio 2004, a cura di A. Rigon e A. Vauchez, in «Subsidia hagiographica» 87, Société des Bollandistes, Bruxelles 2006.
10. Bolle 2015 = Bolle P., *San Rocco di Montpellier - Studi e Ricerche, Atti delle giornate internazionali di san Rocco - Caorso e Cremona, 2-3 ottobre 2009* a cura di Paolo Ascagni e Nicola Montesano, pp. 7-56, ed. CSDSD 2015.
11. Bolle Ascagni 2001-2010 = Bolle P. et Ascagni P., *Rocco di*

Montpellier. *Voghera e il Suo Santo*, Centro Studi Rocchiani, Voghera 2001-2010.

12. Bollettino Arte 1985 = Gli affreschi di Treverde, in *Bollettino d'arte*, 29 (1985).

13. Calò 1969 = Calò M. S., *Contributo alla storia dell'arte in Puglia - La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969.

14. Caprara-Crescenzi- Scalzo 1983 = R. Caprara - C. Crescenzi - M. Scalzo, *Il territorio nord del Comune di Massafra*, Firenze 1983.

15. Cardassi 1877 = L. Cardassi, *Rutigliano in rapporto agli eventi più notevoli della Provincia e del Regno*, Bari 1877.

16. Cazzato-Inguscio-De Bernart 1995 = Cazzato M. e Inguscio E. e De Bernart A., *Nelle terre di Maria d'Enghien. Torrepaduli e San Rocco*, Galatina, 1995.

17. Chiarappa- Di Bari = Chiarappa V. e Di Bari M., *Cristi di campagna. Le chiesette rurali di Polignano a Mare*, p. 63, Monopoli s.a.

18. Ciccimarra 1898 = Ciccimarra N., *Notizie di Grumo Appula*, Grumo 1898.

19. Colucci 1791 = *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci patrizio camerinese*. Tomo 1, Volume 12, 1791.

20. D'Elia 1969 = D'Elia M., *Aggiunte alla pittura del '500 in Puglia, in Studi di storia dell'arte, erudizione e bibliologia in onore di Alfredo Petrucci*, Milano-Roma 1967-69.

21. De Michele 1990 = De Michele V., *Le chiese e le istituzioni religiose a Locorotondo nelle Sante Visite del XVI e XVII secolo*, in AA.VV. *Ricerche per una storia di Locorotondo*, Fasano 1990.

22. Dell'Aquila 1989 = Dell'Aquila C., *Laterza Sacra*, Taranto 1989.

23. Di Palo 1990 = Di Palo F., *Le confraternite della diocesi di Ruvo (secc. XVI-XX)*, in *Le confraternite pugliesi in Età Moderna 2. Atti del seminario internazionale di studi 27-28-29 aprile 1989*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1990.

24. Di Palo 1999 = Di Palo F., *Cielo e Terra. Percorsi dell'arte sa-*

ra, dell'iconografia, della devozione, della committenza a Corato Ruvo e Terlizzi tra '500 e '700, Terlizzi 1999.

25. [fond.zeri_1 = http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=30291&titolo=Michele+di+Matteo%2C+Piet%C3%A0%2C+Sant%27Antonio+Abate%2C+Santa+Maria+Maddalena%2C+San+Giovanni+Battista%2C+San+Rocco%2C+Dio+Padre%2C+Annunciazione%2C+San+Pietro%2C+Santo+Stefano%2C+Storie+della+vita+di+Cristo%2C+Santi](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=30291&titolo=Michele+di+Matteo%2C+Piet%C3%A0%2C+Sant%27Antonio+Abate%2C+Santa+Maria+Maddalena%2C+San+Giovanni+Battista%2C+San+Rocco%2C+Dio+Padre%2C+Annunciazione%2C+San+Pietro%2C+Santo+Stefano%2C+Storie+della+vita+di+Cristo%2C+Santi), rilevato in data 30 maggio 2018.

26. [fond.zeri_2 = http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=26332&titolo=Anonimo+lombardo+sec.+XV%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+tra+san+Sebastiano+e+san+Rocco](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=26332&titolo=Anonimo+lombardo+sec.+XV%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono+tra+san+Sebastiano+e+san+Rocco), rilevato in data 30 maggio 2018.

27. Forzatti 2015 = Forzatti G., *La diffusione del culto di San Rocco in Lombardia. Le Diocesi di Pavia, Bergamo e Brescia. Percorsi di ricerca*, in P. Ascagni - N. Montesano, *San Rocco di Montpellier. Studi e ricerche. Atti delle Giornate Internazionali di San Rocco (Carorso e Cremona, 2-3 Ottobre 2009)*, Potenza 2015.

28. Gelao 1990 = Gelao C., *Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano di Puglia 1990.

29. Gelao 1994_1 = Gelao C., *Pala d'altare di Noci in Confraternite, arte e devozione in Puglia*, Bari 1994.

30. Gelao 1994_2 = Gelao C., *Confraternite. Arte e devozione in Puglia: dal Quattrocento al Settecento*, (a cura di C. Gelao) Napoli 1994.

31. Gelao 1998_1 = Gelao C., *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Storia delle collezioni*, in *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Roma 1998.

32. Gelao 1998_2 = *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, a cura di C. Gelao, Roma 1998.

33. Gelao 2004 = Gelao C., *Madonna in gloria tra i Santi Rocco e Sebastiano, in Venezia e la Puglia. Esempi di pittura veneta tra Monopoli e Polignano*, Monopoli 2004.

34. Gelao 2005 = Gelao C., *Puglia rinascimentale*, Bari-Milano 2005.
35. Girardi 1998 = Girardi M., *San Rocco in Puglia. Origini e sviluppi del culto a Noci*, in *Il culto di San Rocco a Noci*, Noci 1998.
36. Intini 1998 = Intini M., *San Rocco patrono di Noci: il culto del Santo nelle fonti storiche locali*, in *Il culto di San Rocco a Noci*, Noci 1998.
37. Intini 2008 = Intini M., *Le prime attestazioni del culto di san Rocco a Noci: una rilettura tra arte e liturgia*, in «Vita Sancti Rochi» 2 (2008).
38. Intini 2015 = Intini M., *Rocco di Montpellier. Il primo patrono di Puglia, lo speciale Patrono di Noci. Il culto rocchiano in Puglia*, in P. Ascagni e N. Montesano, *San Rocco di Montpellier. Studi e ricerche. Atti delle Giornate Internazionali di San Rocco (Caorso e Cremona, 2-3 Ottobre 2009)*, Potenza 2015.
39. Jurilli 1971 = Jurilli F., *Ruvo di Puglia nella preistoria e nella storia*, Trani 1971.
40. Kaftal 1985 = Kaftal G., *Iconography of the Saints in the Painting of West Italy*. Firenze 1985.
41. L'Abbate 1992 = L'Abbate V., *La peste in Terra di Bari (1690-92). Cronaca e documenti*, Fasano 1992.
42. Maglio 2016 = Maglio S.N.A., *Storia di Mottola e dei suoi feudatari*, Martina Franca 2016.
43. Mandarini 1860 = Mandarini E., *Storia di San Rocco da Mompellieri e delle più celebri pestilenze dal suo tempo sino ai nostri giorni (XIV-XIX)*, Napoli-Venezia 1860.
44. Marulli 2013 = Marulli A., *Note di iconografia Josephina*, in *Idomeneo* (2013), n. 15.
45. Motta 2006-2008 = Motta L., *Il culto di san Rocco in diocesi di Bergamo*, Centro Studi Rocchiani 2006-2008.
46. Niero 1991 = Niero A., *San Rocco. Storia - Leggenda - Culto*, in *I quaderni di San Rocco*, Associazione italiana san Rocco di Montpellier - Centro Studi Rocchiano, Vicenza 1991.
47. Pallucchini-Rossi 1976 = Pallucchini R. e Rossi P., *Tintoretto. Le opere sacre e profane, I-II*, Milano 1976, (rist. 1994).

48. palodelcolle_web = http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&type=auto&code=41478&Chiesa_di_San_Rocco__Palo_del_Colle, rilevato in data 30 maggio 2018.
49. ruvo_web_1 = <http://ilsedente.altervista.org/2124/san-rocco-e-la-peste-a-ruvo/>, rilevato in data 30 maggio 2018.
50. ruvo_web_2 = http://ilsedente.altervista.org/2361/iconografia-san-rocco-ruvo/?doing_wp_cron=1527919600.0340778827667236328125, rilevato in data 30 maggio 2018.
51. Santoro 1995 = Santoro G., *Insedimenti cappuccini nella provincia di Taranto*, in *Studi e ricerche francescane* 24, 1995.
52. Semeraro Herrmann 2006 = Semeraro Herrmann M.L., *Riemerso alla luce il San Rocco di Stefano da Putignano a Ceglie Messapico*, in *Locorotondo*, n. 25, 2006.
53. Spaccucci 1978 = Spaccucci F., *Prodromi assicurativi nelle antiche confraternite di Trani*, Napoli 1978.
54. Urbani 1951 = Urbani G., *Schede di restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», fasc. 5-6, 1951.
55. Zeri 1976 = Zeri F., *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 1976.
56. Zirioni 1991 = Zirioni S., *La Chiesa di San Rocco in Acquaviva delle Fonti*, Bari 1991.

SAN ROCCO È POESIA

GIUSEPPE CARRIERI - SILVESTRO SIMEONE - ANTONIO LILLO
CON UNA POESIA DI LINO ANGIULI





Sopra: Don Antonio Rosato. (foto di Giuseppe Carrieri)
 Pagina precedente: Statua di San Rocco a Locorotondo.

Nel luglio del 2015 due giovani fotografi, Giuseppe Carrieri e Silvestro Simeone, hanno pubblicato un reportage fotografico sulla processione di mezzogiorno del 16 agosto dedicata al culto di San Rocco a Locorotondo*.

Il volume, intitolato *San Rocco. Processione di mezzodì*, raccoglieva il frutto di una ricerca protrattasi per due anni, con foto scattate durante le due manifestazioni precedenti, nel 2013 e nel 2014, ed era introdotto da una prefazione del da poco scomparso Mons. Antonio Rosato, Arciprete Emerito di San Vito dei Normanni, Rettore della chiesa di Santa Maria degli Angeli ed esorcista diocesano. Don Antonio, come veniva comunemente chiamato, era originario di Locorotondo (nato nel 1936), aveva cultura vastissima ed era un uomo di spirito, ragion per cui era assai amato. Fra le altre cose, insieme a suo fratello Don Peppino Rosato, si diletta di poesia, spesso di genere dialettale, contribuendo così alla prima codificazione scritta della nostra lingua parlata.

Come lo stesso Don Antonio sintetizza nella prefazione del volume, lanciando un ponte preciso fra religiosità e tradizione, segni e identità, storia e poesia:

«Indubbiamente San Rocco, la festa, è la manifestazione più significativa della religiosità popolare in Locorotondo, e in questa manifestazione la processione di mezzogiorno del 16 agosto è il vertice più tradizionale della festa.

Ora la religiosità popolare nelle sue celebrazioni tradizionali rappresenta il manifestarsi nella storia del sacro presente nell'anima di un popolo. Il sacro poi è quel valore che nel sentire dell'uomo avvolge quelle cose che devono essere rispettate, che sono intangibili perché sottratte all'arbitrio, in quanto riferimento al divino, cioè alla stabilità e danno quindi il senso della certezza. In noi c'è bisogno di certezze per fare scelte decisive e solo

*Giuseppe Carrieri, Silvestro Simeone, *San Rocco. Processione di Mezzodì*, Pietre Vive Editore, Locorotondo 2015.

in Dio le possiamo trovare, di qui l'importanza della religiosità.

Il popolo perciò guidato da un clero, quasi sempre indigeno è capace di interpretarne i bisogni, concretizzava in gesti, usi, fatti estetici i segni del sacro creando tradizioni da non mutarsi nel tempo e pertanto idonee ad esprimere l'identità del popolo stesso.

Io penso che l'identità del popolo locorotondese, nella religiosità popolare si esprime in due nomi: San Giorgio (la storia) è San Rocco (la poesia).

Per me San Rocco è la poesia di Locorotondo: l'atmosfera della festa, il senso della gioia, la folla, gli amici, i suoni e i colori, gli odori dei pranzi, i fuochi... e su tutto il volto familiare e venerato di un'immagine.

In questa poesia di tre giorni la processione di mezzodi del 16 agosto è il momento culminante perché sintetizza tutto in maniera mirabile».

L'importanza del volume, non solo sotto il profilo estetico, ma proprio come testimonianza di un'epoca al suo finire, era stata sottolineata con grande malinconia da Don Antonio stesso, durante la sua serata di presentazione nella Chiesa di San Rocco a Locorotondo, il 9 agosto 2015, durante i giorni della novena:

«È quella di mezzogiorno la processione originale in onore del santo. Quella serale venne dopo, con l'illuminazione delle strade. Ed è, quella di mezzogiorno, la manifestazione più a rischio, perché la più dura da affrontare, sotto il sole a picco di agosto, quella che probabilmente sparirà a un certo punto col venir meno di una generazione di fedeli».

La generazione, appunto, di Don Antonio.

Tornando ai contenuti fotografici del volume, possiamo dire che, per quanto non "originale" (parola ormai abusata nel campo dell'arte) tale ricerca ha il merito di evitare del tutto l'elemento folcloristico, tipico di uno sguardo *esterno* e che spesso riduce a cartolina il rito, privandolo della sua dignità, mentre il



loro si diceva è già sguardo *interno* al paesaggio. E ha il pregio di rivelare il nostro mondo sotto un doppio punto di vista: da una parte propriamente antropologico, sia nella semplice rappresentazione delle “facce” così tipiche delle nostre zone, sia nell'accurata documentazione di un rito profondamente radicato nella nostra cultura, tanto da resistere, con uguale fascino, allo svilimento dei tempi; dall'altra parte, come esercizio puramente estetico, e in cui a contare è la bellezza dei gesti, dei particolari, l'economia dei colori, e in particolare di questo bianco delle strade che assorbe ogni cosa in una dimensione atemporale.

In questo bianco, puro della calce, panna delle luminarie, nell'oro dei mantelli, il rito si mostra in tutta la sua capacità di trascenderlo, il tempo, e di rinnovarsi, avviluppandosi testardamente alla sua stessa storia. Ciò che conta davvero è il modo in cui tutti questi elementi si fondono armoniosamente col paesaggio, rivelando la natura profondamente immutabile della processione (amplificata dalla luce verticale, metafisica perché priva di ombre, del mezzogiorno di metà agosto), e che si fa tangibile dimostrazione di fede proprio nella sua promessa d'eterno, nella ritualità esasperata e partecipativa che resta ancora, con qualche difficoltà, linguaggio di un popolo.

In omaggio alla figura di Don Antonio ripubblichiamo qui alcune di quelle foto in cui protagonisti sono soprattutto il paese, la statua, e la folla brulicante dei fedeli che la segue.

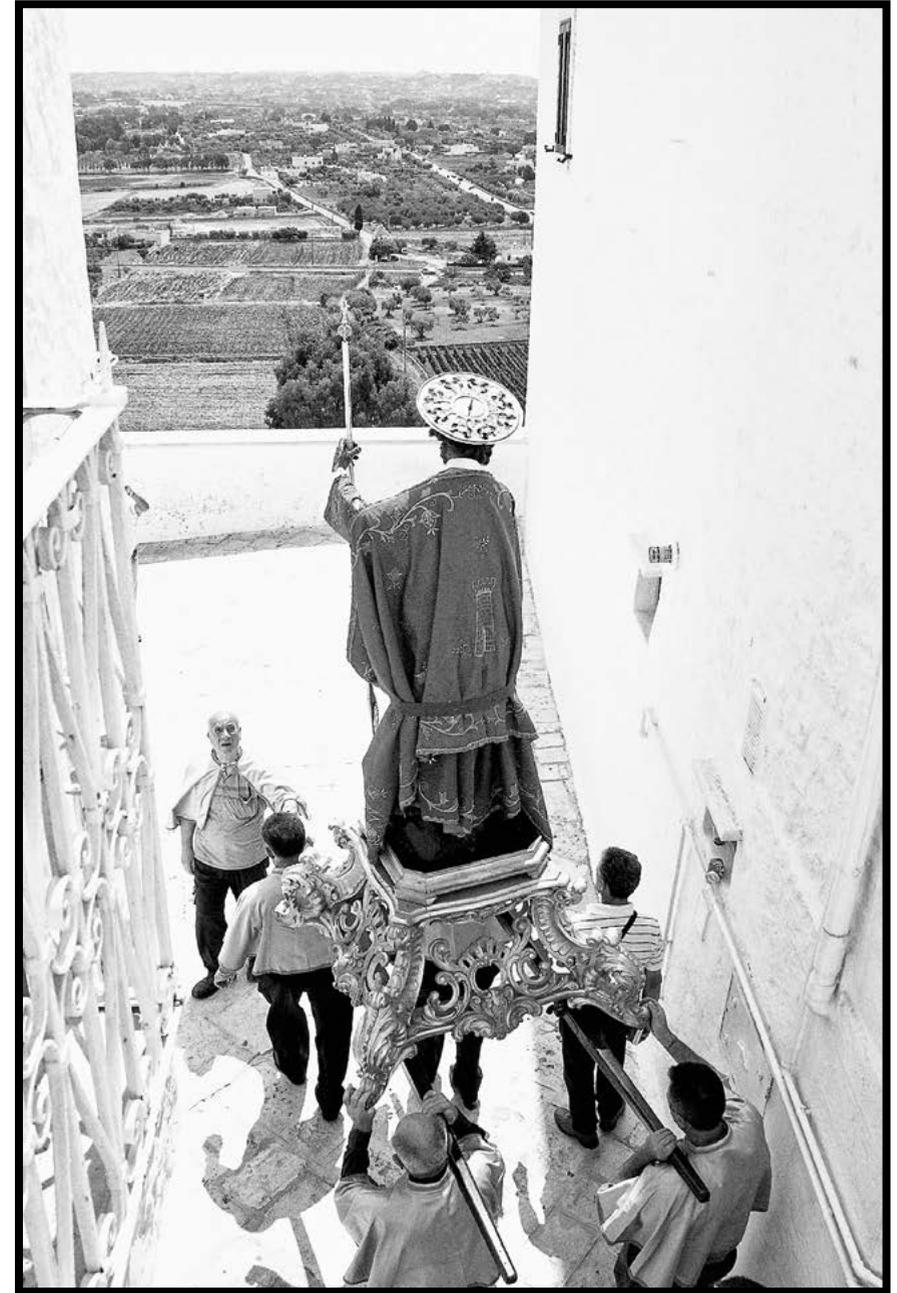
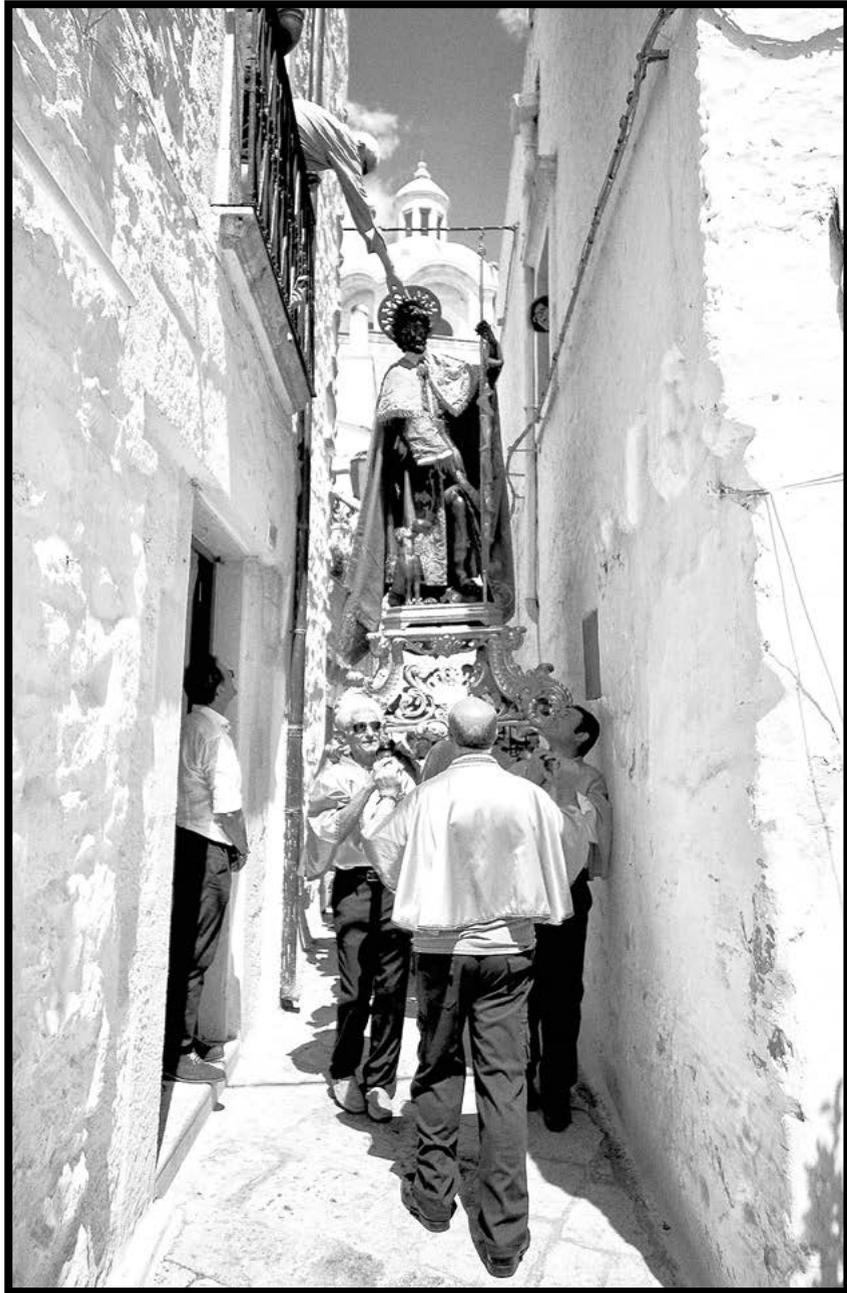
In omaggio alla poesia, chiudiamo con un testo del poeta Lino Angiuli.

Antonio Lillo

Pagina 67, 71, 73, 75, 78: foto di Giuseppe Carrieri.

Pagina 74, 76, 77, 79: foto di Silvestro Simeone.









Specie la gente con gli occhi un po' storti
 e quella che fuma sempre nazionali
 ama San Rocco figlio di un regnate
 il confessore
 si fa largo tra rosari confratelli
 ancheggiando sulle spalle di un tubista
 o meglio ancora di un fabbricatore

Una borraccia una pagnotta e basta
 per trapassare inferni e purgatori
 per farsi amico qualche mortodifame
 va bene pure un cagnolino senza patria
 da portarsi sopra l'altare maggiore
 a raccogliere oremus lodi e soldi grossi

E una gloriosissima ferita
 per conquistare centinaia di paesi
 anime torri campanili chiavi in mano
 dove le donne dei vestiti lunghi
 mettono sempre a lacrimare ceri

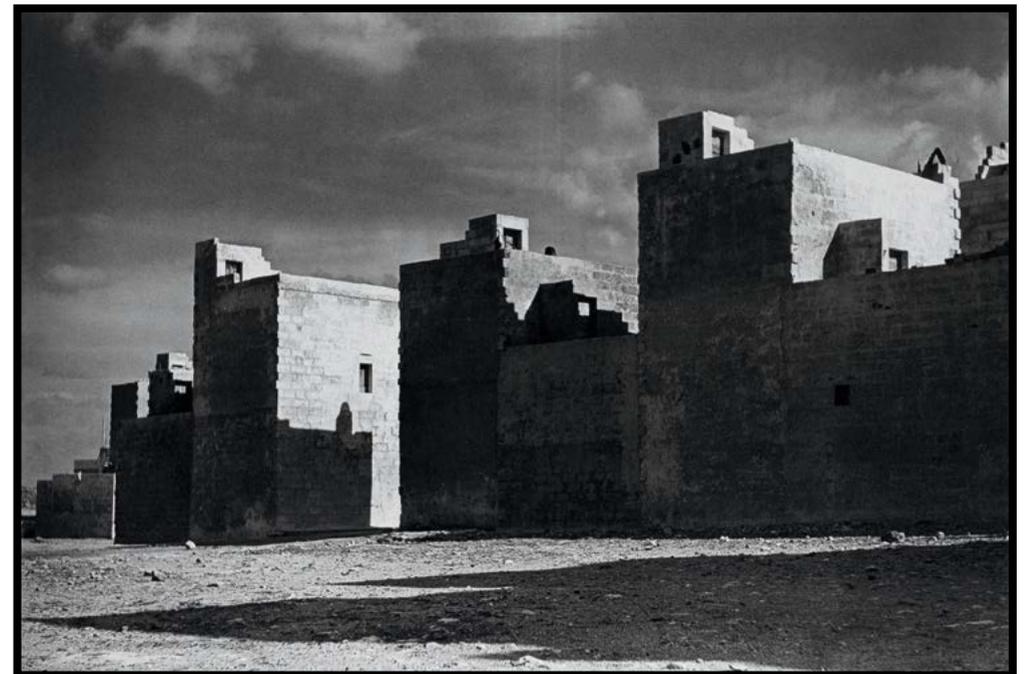
Volano barche al cielo
 girano carri al vento in tuo onore. E dai
 assaggia due nocelle con la birra
 stasera
 oh confessore

Lino Angiuli

Da: Lino Angiuli, *Di ventotto ce n'è uno: parole e musica*, Schena, Fasano 1991.

ALCUNE VEDUTE DI LOCOROTONDO NELLE FOTOGRAFIE DI FEDERICO VENDER

PASQUALE MONTANARO



L'autore insieme alla redazione desiderano ringraziare per il prezioso aiuto Angelo Maggi, così come Katia Malatesta e Roberto Paoli della Soprintendenza per i Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

Pagina precedente:

Foto n. 1 - Federico Vender, Monopoli, "Effetto scenografico", 1938. N.99 di catalogo. Tratta da: Angelo Maggi (a cura di) *Architetture senza architetti*. L'idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender, edito dalla Provincia Autonoma di Trento (2006). Vedi nota 1.

1. Federico Vender e il paesaggio della Puglia centrale

In un volume edito nel 2006 dalla Soprintendenza per i Beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento sull'opera di un fotografo trentino si scoprono alcune immagini inedite di Locorotondo e di altre località della Puglia centrale. Si tratta di una pubblicazione che raccoglie una selezione di immagini curata dall'architetto Angelo Maggi* al quale è affidata una lettura ampia e competente dell'opera del fotografo trentino Federico Vender (1901-1999), forse ancora poco noto ad un vasto pubblico appassionato di fotografia ma da qualche tempo oggetto di studi sistematici che permettono di inserirlo nella cosiddetta "scuola mediterranea".

Il saggio di Angelo Maggi *Architetture senza architetti. L'idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*¹ dà il titolo all'intero volume e può essere considerato, come afferma l'autore, una prima specifica "analisi sulla percezione visiva dell'architettura in Vender". Scrive Maggi:

Non a caso il titolo dell'album fotografico che qui viene presentato ripete quello della celebre mostra fotografica di Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1964. Durante l'organizzazione di questo evento, Rudofsky decise di esporre una delle fotografie più celebri di Vender (...) perché in essa gli riconosceva il *genius loci*, lo spirito del luogo, ciò che conferisce carattere indelebile all'atmosfera della città e del paesaggio, rendendo fenomeni architettonici diversi, nella forma e nel tempo, come parte di un'unica riconoscibile esperienza, e senza alludere alla fisicità del luogo.²

*Angelo Maggi, architetto, professore associato di Storia della fotografia e Storia della rappresentazione fotografica dell'architettura presso l'Università Iuav di Venezia.

1. La pubblicazione a cura di Angelo Maggi, con i contributi di Paolo Aldi e Laura Dal Prà e la collaborazione di Marino Degasperi fa parte della collana "Album" edita dalla Soprintendenza per i Beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento (2006, edizione Grafiche Dalpiaz srl- Trento). Le foto qui pubblicate a pag. 81 (foto n.1), e da pag. 89 a 95 (foto n.2, 3, 4, 5, 6 e 7), provengono da quel volume, per gentile concessione della Soprintendenza per i Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

2. Angelo Maggi, *ivi*, pag. 13.

Nella citazione del passo ripreso dal testo di Maggi è la ragione di questo articolo, cioè sottolineare il valore di questa architettura *anonima* e *vernacolare* di cui anche noi, di questo angolo di Puglia, siamo eredi e custodi. Valore che si svela sotto gli occhi prima di tutto di coloro che vengono da fuori, come un tempo avevano fatto i viaggiatori stranieri e gli studiosi di architettura e di paesaggio.

Nella sua ricerca di selezione critica degli scatti dedicati da Vender alla *visione architettonica*, Maggi ha rinvenuto una serie di fotografie effettuate dal fotografo trentino durante alcuni suoi viaggi in Puglia in anni diversi, prima nel 1938, nel 1951 e infine nel 1959, usando solo il bianco nero nei primi due e alternando con il colore nell'ultimo. Esse sono state riprese a Castel del Monte, Monopoli, Alberobello, Selva di Fasano, Valle d'Itria e a Locorotondo (**foto 1, 2, 3, 4**).

Osserva Maggi riguardo alle impressioni suscitate in Vender da questi luoghi:

Lo affascinano gli spazi urbani, con il misterioso intersecarsi di percorsi che non svelano il loro sbocco, producendo l'effetto di un labirinto infinito, la geometrica composizione delle architetture vernacolari e il loro armonico rapporto con lo spazio naturale, i bianchi accecanti contro l'azzurro del cielo. L'impatto visivo con il paesaggio dell'altopiano delle Murge sudorientali è certamente enfatizzato dalla bellezza dei trulli che costellano la Valle d'Itria, con i loro pennacchi imbiancati. Qui, ancora una volta, la sua visione privilegia nettamente lo spazio scenico delle architetture, escludendo a priori il carattere "pittorresco" della veduta. In una masseria di Monopoli, ad esempio, egli registra un inatteso movimento di volumi, dopo aver descritto la piana geometria delle facciate: una cadenza teatrale che lui stesso definisce "Effetto scenografico". Nel territorio della Selva di Fasano è colpito dalla sagoma bianca della Chiesa "La Centruđa" che si staglia su di un cielo denso di nuvole. A Locorotondo, "un altro dei bianchi labirinti pugliesi", Vender ritrae una realtà brulicante e le immagini stratificate – dalla scalinata dipinta di calce bianca che, rinnovata ogni anno in sovrapposizioni successive, diventa una superficie vibrante di luce, fino al ritratto delle case affastellate una sull'altra – ci mostrano un Mezzogiorno antico e vitale.³

3. Angelo Maggi, *ivi*, pag. 23

Le osservazioni di Angelo Maggi si allargano alla ricerca di riferimenti dell'opera di Vender, ad altre esperienze di esplorazione dell'architettura vernacolare:

Di fronte a queste fotografie è lecito pensare alle possibili influenze dell'indagine fotografica condotta da Giuseppe Pagano (1896-1945) negli anni Trenta sulla casa rurale italiana. In parte pubblicate nel 1935 nella rivista "Casabella", e successivamente esposte nella mostra sull'architettura rurale della IV Triennale, le immagini della Puglia di Pagano evidenziano la primitiva volumetria dell'architettura spontanea in ritmi di geometria pura.⁴

A proposito di questo rimando alla ricerca effettuata da Giuseppe Pagano ricordo che da studente avevo consultato quel materiale fotografico nei *Quaderni della Triennale di Milano*, nel numero dedicato alla *Architettura Rurale Italiana*, anche incuriosito dal fatto di vedere delle immagini datate ed inedite del territorio murgiano: mi pare opportuno riproporla qui sia per meglio comprendere la citazione fatta da Angelo Maggi sia per portarla a conoscenza di quanti volessero ulteriormente approfondire.⁵

Nella rassegna fotografica, di cui si componeva quella pubblicazione, si contano una trentina di immagini della Valle d'Itria e dei trulli. Tra queste compaiono ben cinque immagini di Locorotondo: due riprese dalla direzione della statale da Martina Franca (**immagine n.1**) e due scorci cittadini ed una dettagliata del complesso ex chiesa di Sant'Anna (**immagine n.3**). La ricca articolazione volumetrica degli edifici, la originalità dei tetti aguzzi in lastre di pietra, la classica veduta dalla vallata del paese col suo assetto curvilineo e serrato delle bianche

4. Angelo Maggi, *ivi*, pag. 23

5. Le *immagini 1, 2, 3 e 4* sono tratte da: Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana. Quaderni della triennale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1936. Il materiale documentario è messo a disposizione dal Deposito digitale della Biblioteca di Ateneo del Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura a questo link: https://digit.biblio.polito.it/4236/1/Architettura_rurale_Italiana_G.Pagano_G.Daniel_Parte_1.pdf

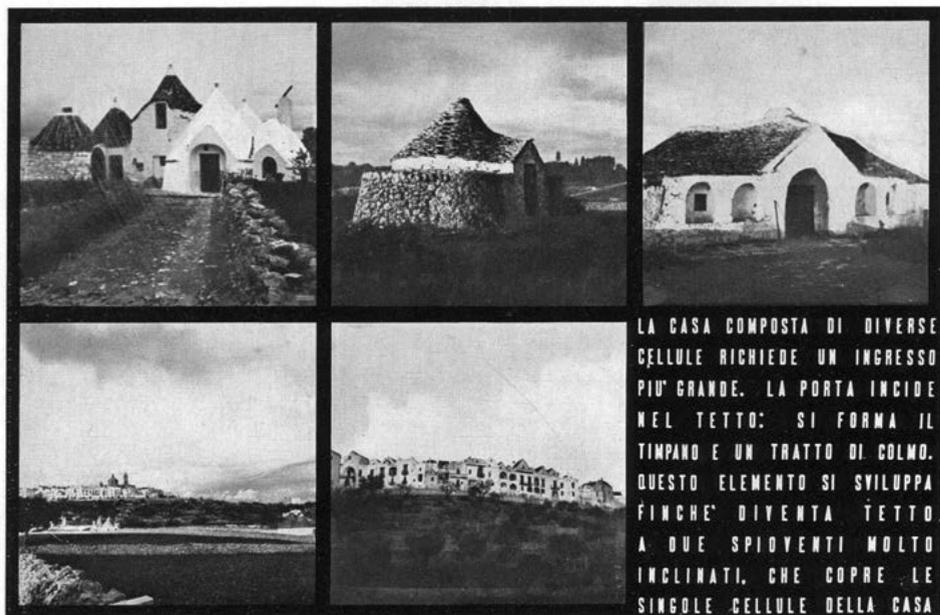


Immagine 1 - da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*. Quaderni della triennale, Ulrico Hoepli editore, 1936, foto n. 27 p. 34. Vedi nota 5.



Immagine 2 - da Pagano e Daniel, *ivi*, foto XIV p. 92. La didascalia originale riporta: "Aspetto di Martina Franca, nella regione dei trulli". L'autore ha evidentemente confuso Martina Franca con Locorotondo.



Immagine 3 - da Pagano e Daniel, *ivi*, foto 28 p. 35. La didascalia originale riporta: "Tipici accostamenti affiancati dei tetti di Martina Franca a due falde molto inclinate derivate dal trullo e ricoperte di lastre di pietre." In realtà i tre scorci urbani sono vedute di Locorotondo.

Immagine 4 - da Pagano e Daniel, *ivi*, foto XX p. 98. La didascalia originale riporta: "Case di Martina Franca con tetti a forte pendenza". Anche in questo caso si tratta di Locorotondo, e precisamente della piazzetta compresa tra via De Amicis e piazza Moro.



case, devono aver suscitato l'interesse di Pagano tanto da fargli scegliere queste immagini e mostrarle come rappresentative di quella architettura senza architetti che andava cercando lungo la penisola.

Ma torniamo a Vender. Dalla ricerca effettuata da Angelo Maggi nell'archivio del fotografo trentino sono risultate su Locorotondo tre fotografie, tutte datate al 1959, cioè all'epoca del terzo viaggio del fotografo in Puglia. La prima, n.15 del catalogo-album (**foto 5**), è in bianco nero e ritrae uno scorcio di via Dottor Guarnieri preso da est, cioè venendo dalla direzione di via Giannone, in prossimità dell'angolo con la piccola via Papale. Un'anziana donna seduta a cogliere il caldo sole pomeridiano sta al centro della foto. Lo stretto balconcino in primo piano, il filo dei panni stesi, le linee che definiscono l'andamento della via, l'ombra che si proietta sul basolato e gli esili fili elettrici disegnano una visione prospettica il cui punto di fuga potremmo dire quasi nascosto dalla irregolarità (spontanea) dei fronti stradali. La luce radente evidenzia i segni del tempo sugli innumerevoli strati delle superfici a calce. La presenza in alto di un semiarco rampante, stretto tra le case prospicienti in corrispondenza dell'angolo, accresce, infine, il fascino di questa architettura mediterranea tutta fatta di sola pietra.

La seconda immagine, n.118 di catalogo (**foto 6**) porta il titolo *U Burie* ed è a colori. Nel suo commento circa il valore della fotografia a colori per Vender, Angelo Maggi fa una serie di considerazioni, e porta a sostegno della teoria del colore come forma, nel maestro trentino, quattro esempi, tra cui proprio la foto locorotondese n.118.

Pagina di fronte:

Foto n. 2 - Federico Vender, *Ragazzo pugliese*, 1938. N.7 di catalogo. Da Angelo Maggi (a cura di), *op. cit.*

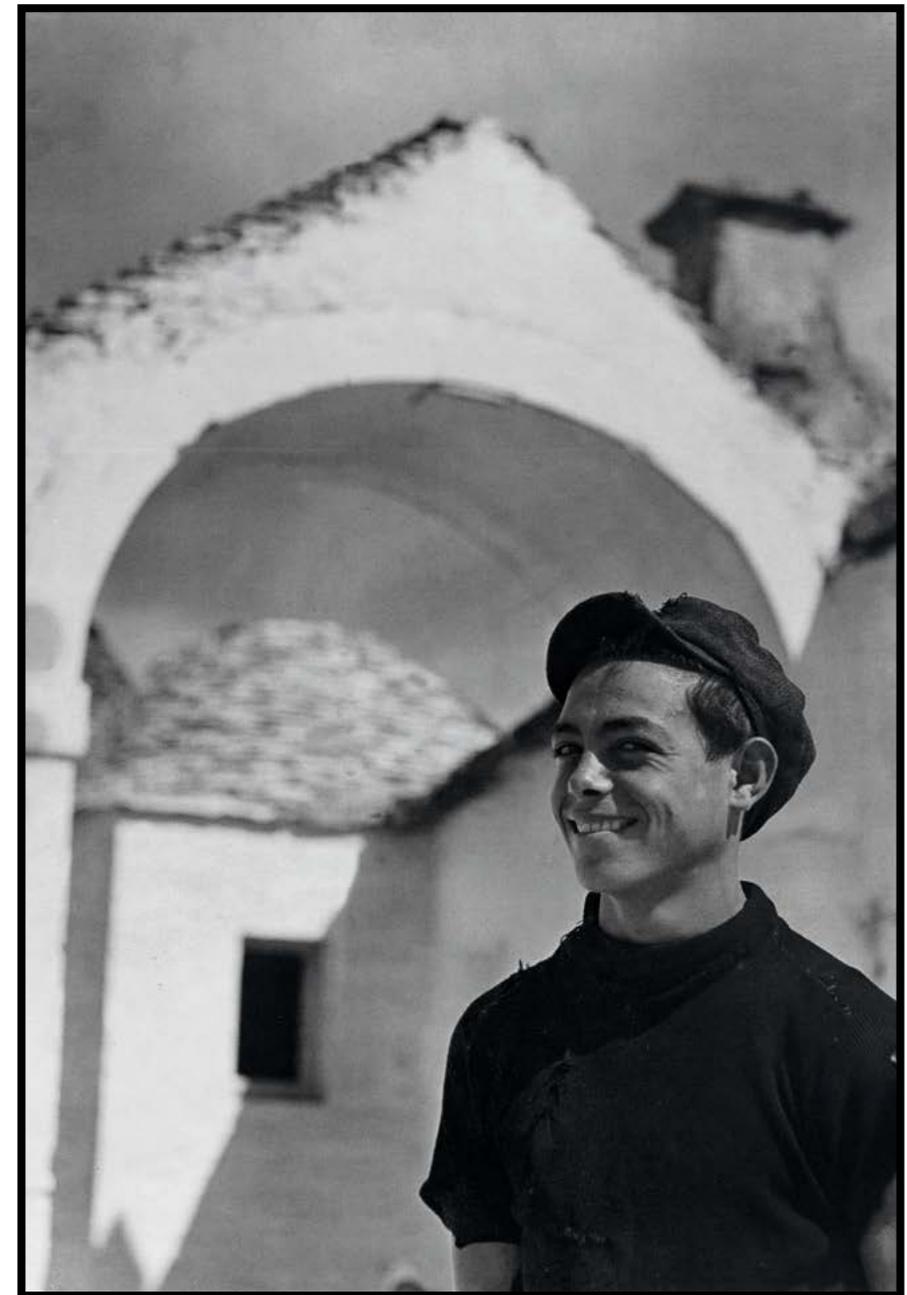




Foto n. 3 - Federico Vender, Valle d'Itria, 1959. N.26 di catalogo.
Da Angelo Maggi (a cura di), op. cit.

Pagina a fianco.

Foto n. 4 - Federico Vender, Selva di Fasano - Chiesetta "La Centruda", 1938. N.98 di catalogo.
Da Angelo Maggi (a cura di), op. cit.

Al di là di ciò possiamo aggiungere che questa è senza dubbio, tra le tre foto fatte a Locorotondo, l'inquadratura che meglio rappresenta l'idea della fotografia di architettura. Poche forme semplici ma dal segno forte danno carattere alla composizione; il taglio netto dei volumi delle scale ne evidenzia i tratti essenziali come fosse un esercizio di disegno in prospettiva. Il ritmo dei gradini che si perdono verso l'alto è accompagnato dall'incedere della passante.



La terza foto, la n.119 (**foto 7**), anch'essa a colori, riprende ancora una volta via Dottor Guarnieri nel punto in cui il tratto iniziale, partendo da via Giannone, fa una deviazione ad angolo retto. L'inquadratura si concentra su una piccola rientranza della strada, con al centro una ragazzina che legge, e sembra essere contenuta da una combinazione di ombre di differente intensità. Vender probabilmente deve essere stato attratto dalla porticina e dal sovrastante arco che si perde nella parete diventando tutt'uno con essa, sulla destra, e ingrossandosi in aggetto a sinistra. Uno spontaneo breve richiamo a certe architetture modellate e imbiancate, tipiche del Mediterraneo.

I tre scorci di Locorotondo immortalati da Vender inquadrano angoli del paese ove vi è sempre una figura: un'anziana nella prima foto, una giovane donna nella seconda ed una ragazzina nell'ultima. Esse non sono protagoniste della scena e non sono ritratte chiaramente in viso. A Vender evidentemente importa solo la presenza per dare una corretta percezione dello spazio mediante il rapporto con la dimensione umana.

Le tre fotografie di Federico Vender di Locorotondo di circa sessanta anni fa, ma anche quelle di Giuseppe Pagano pubblicate nei *Quaderni della Triennale di Milano* oltre 80 anni fa, possono dare un ulteriore significativo contributo al nostro patrimonio storico-documentario, ma anche fornire spunti di riflessione per recuperare quella qualità architettonica *spontanea* e *vernacolare* che spesso oggi sembra mancare.

2. Altre indagini fotografiche sull'architettura "spontanea" in Puglia: Enrico Peresutti

Le testimonianze fotografiche di Vender e Pagano non sono certamente gli unici resoconti di esplorazioni della valle d'Itria compiute in passato da viaggiatori o da studiosi non locali. Come molti sapranno l'interesse per l'architettura dei trulli è



Foto n. 5 - Federico Vender, Locorotondo - Via Dott. Guarnieri, 1959. N.15 di catalogo.
Da Angelo Maggi (a cura di), op. cit.



Foto n. 6 - Federico Vender, Locorotondo - U' Burie, 1959 c. N.118 di catalogo.
Da Angelo Maggi (a cura di), op. cit.



Foto n. 7 - Federico Vender, Locorotondo, 1959 c. N.119 di catalogo.
Da Angelo Maggi (a cura di), op. cit.

stata al centro di noti scritti come quelli di Lenormant, Bertaux, Rohlf, solo per citare gli stranieri, e di altri preziosi reportages fotografici fin dai tempi dei fratelli Alinari.

Restando nell'ambito della fotografia di architettura non possiamo non ricordare il ricco repertorio di immagini scattate da Enrico Peressutti, architetto friulano (1908-1976) che compì un viaggio alla scoperta della Puglia nel 1953 e, subito dopo, nel 1954 e 1956, le pubblicò su due numeri della rivista "Casabella-Continuità".

Alcuni anni fa si è svolta una mostra itinerante dal titolo *Enrico Peressutti. Fotografie mediterranee* (Venezia e Bari nel 2010, Milano, Udine, Alberobello nel 2011, Pinzano al Tagliamento nel 2014), a cura di Serena Maffioletti e organizzata dallo Iuav di Venezia e dal Politecnico di Bari, nella quale sono stati esposti ben 88 scatti. La stessa docente dello Iuav di Venezia ne ha curato il catalogo, avvalendosi dei contributi di Italo Zannier, Amerigo Restucci e Angelo Maggi.⁶

Dal saggio di Serena Maffioletti, dal titolo *Il paese dei sogni*, riportiamo testualmente un estratto importante per comprendere quanto fossero diffusi a livello internazionale la curiosità e l'interesse per le costruzioni a trullo, fino a richiamare l'attenzione del grande architetto del '900 Le Corbusier:

Ecco come si colloca il reportage di Peressutti in Puglia. Pubblicate già nel secondo numero della direzione rogersiana di «Casabella-Continuità» (200, 1954 e successivamente nel 209, 1956), le fotografie che Peressutti scatta nella campagna di Alberobello, Martina Franca, Locorotondo... appartengono a quell'indagine sull'architettura spontanea che la rivista andava compiendo, ma soprattutto si fanno interpreti di quella chiarificazione del concetto di tradizione e del rapporto tra storia e progetto che Rogers nella rivista e i BBPR nelle opere di Studio andavano tracciando entro le difficoltà

6. Catalogo della mostra *Enrico Peressutti. Fotografie mediterranee*, ed. Poligrafo, Padova 2010. Tratto da: <https://air.iuav.it/handle/11578/29469>



Manifesto della mostra Enrico Peressutti. Fotografie mediterranee, allestita al castello svevo di Bari nel 2011.

Tratta da: http://www.old.awn.it/AWN/Engine/RAServeFile.php/f/Mostra-Peressutti_MANIFESTO.jpg

che l'architettura viveva nell'allargamento mondiale e che i passaggi generazionali anche in Italia acuivano.

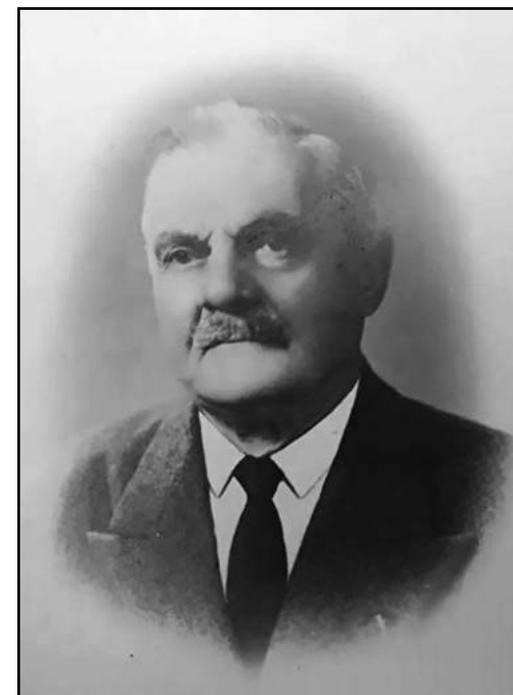
Interessato a "ce type d'urbanisation", è Le Corbusier a chiedere quelle fotografie a Peressutti, avendo saputo della loro presentazione ad un convegno dell'Industrial Designer's Institute (L.C., Lettera a E.P., 14.1.1955, Archivio Marina Peressutti). Così Peressutti, che insegna alla School of Architecture di Princeton, ne invia al Maestro alcune, ma non i kodacolor sullo stesso soggetto, che intende proiettare nell'imminente viaggio in Messico: «J'ai l'intention – aggiunge – de publier un livre sur le sujet où je voudrais démontrer que le système de construction parfaitement rationnel et les formes résultantes sont des éléments classiques de l'architecture, même et surtout parce-que ces maisons sont absolument spontanés» (E.P., Lettera a L.C., 25.1.1955, Fondation Le Corbusier, Paris). Sembra dunque rispondere a questo proposito la selezione delle 88 fotografie, scelte tra i molti scatti compiuti (almeno 300), e la loro raccolta nei due album composti a Princeton, cui Peressutti premette una lettera di Le Corbusier: «[...] vos magnifiques photographies. C'est du plus haut intérêt, c'est de l'architecture, c'est l'art. La page qui tourne aujourd'hui permet précisément de prendre contact avec le passé le plus essentiel – même le préhistoire, c'est à dire avec l'être humain par excellence. Tout ceci est très encourageant. De plus, ce qui frappe c'est que la main de l'homme apparait dans tout cela, dans les profils, sur les surfaces d'enduits. Echelle humaine, paysages, nature et exaltation des matériaux les plus fondamentaux. Je suis très fier de ces photographies et je vous remercie sincèrement». [...] vostre magnifiche fotografie. Sono del più grande interesse, sono architettura, sono arte. La pagina che gira oggi permette precisamente di prendere contatto con il passato più essenziale – anche la preistoria, cioè con l'essere umano per eccellenza. Tutto ciò è molto incoraggiante. Di più, ciò che colpisce è che la mano dell'uomo appariva in tutto ciò, nei profili, sulle superfici d'intonaco. Scala umana, paesaggi, natura ed esaltazione dei materiali più fondamentali. Sono molto fiero di queste fotografie e La ringrazio sinceramente»). (L.C., Lettera a E.P., 28.2.1955, Fondation Le Corbusier, Paris).⁷

Pasquale Montanaro

7. Il testo è stato tratto dal comunicato stampa del 13 agosto 2010 dell'Università Iuav di Venezia: "A Venezia le fotografie che incantarono Le Corbusier, «Il paese dei sogni - fotografie mediterranee» negli scatti di Enrico Peressutti", emesso per la presentazione della mostra *Enrico Peressutti. Fotografie mediterranee*, tenutasi dal 22 settembre al 15 ottobre di quell'anno a Palazzo Samonà, Venezia. Tratto da: http://www.iuav.it/NEWS---SAL/comunicati/2010/CS-Peressutti.doc_cvt.htm

MÉSTE PÀULE “U” MÉSTE-TRAÏNE

LEONARDO ANGELINI



Méste Pàule, “u” Méste-trainè, ovvero Paolo Smaltini: il maestro carradore per eccellenza, nel ricordo di suo figlio Orlando¹

Quella del carradore, cioè del costruttore di carri trainati da cavalli – in locorotondese *méste-trainè* – fino agli anni '50 del secolo scorso era una figura molto importante del mondo del lavoro perché permetteva il trasporto delle merci e contribuiva in maniera decisiva allo scambio e all'allargamento dei mercati. Poi con il diffondersi del trasporto su gomma il traino divenne ben presto obsoleto, e con la scomparsa del traino scomparve anche la figura del costruttore di carri.

Ciò che sto per esporvi è la storia del Maestro Paolo Smaltini: Méste Pàule, uno dei più grandi *méste-trainè* pugliesi operanti nella prima metà del secolo scorso, che – guarda caso – era locorotondese. Lo farò attraverso il vivido e commosso ricordo che suo figlio Orlando Smaltini mi fece nell'estate del 1991, le cui parole ci faranno da guida nella ricostruzione della complessa cornice all'interno della quale si sedimentava il mestiere del carradore.

Dopo una breve introduzione dello stesso Orlando, inizieremo dalla descrizione delle varie fasi del lavoro, per passare poi a quella del mercato dei traini, e per finire con quella del personalissimo stile di leadership di Méste Pàule.

Affermava Orlando Smaltini all'inizio del suo racconto²:

1. Ringrazio vivamente l'amico Paolo Smaltini per l'aiuto che ha voluto darmi per mettere a punto questa ricostruzione del lavoro e della vita di suo nonno e di suo padre Orlando. In particolare per aver messo a disposizione le interessantissime foto che illustrano e 'presentificano' – come le parole di suo padre – un mestiere che oggi non c'è più, ma che ieri era fra le eccellenze di Locorotondo.

2. Il testo riporta parti di una lunga intervista realizzata da Dino Angelini a Orlando Smaltini. Le risposte di Orlando sono in buona parte in italiano con delle 'cadute' nel dialetto lì dove l'emozione prende il sopravvento o dove intervengono dei termini tecnici di bottega. Per una maggiore comprensione e fluidità del testo si è scelto, dunque, di tradurre in italiano molte delle parti dialettali del discorso, con accanto, fra parentesi quadre, le parti originali trascritte in dialetto, e le eventuali note d'autore necessarie a capire meglio alcuni passaggi. [N.d.R.]

“Mio padre, Paolo Smaltini, viene giù da Taranto, proprio da San Giorgio Ionico, e da Pulsano, perché mio nonno, carradore, era nativo di Pulsano. Naturalmente poi, venendo a Locorotondo, sposò la nonna, e per questo hanno preso la residenza di Locorotondo³. È nato mio padre, che ha continuato a fare il carradore [méste-traîne], come mio nonno, e da mio padre siamo nati noi: io e il mio fratello maggiore, Emilio, carradori anche noi.

“Mio padre aveva pure un fratello – maestro carradore anchè-gli [méste-traîne pure jidde] – che si è fermato pure a Locorotondo, ma chi ha portato avanti di più il mestiere è stato mio padre. E naturalmente anche noi figli abbiamo continuato a fare i méste-traîne.

“Io ero ragazzo, e andavo a scuola, però mi è piaciuto sempre lavorare: ho fatto la quinta elementare, e poi ‘a strappo’ ho fatto il primo avviamento. C’era pure mio fratello grande, ma siccome la ditta era grossa avevamo tanti operai e c’era bisogno di guardare questi operai perché mio padre non ce la faceva da solo, per cui ho dovuto lasciare la scuola per fare u méste-traîne: ho conservato qualcosa, qualche macchinario – la prima macchina di mio padre!, cioè la sega a nastro – e ho continuato tuttora, nonostante che abbia un negozio da circa vent’anni! e proprio durante il giorno io mi diletto a fare ancora il maestro carradore [a fé anguòre u méste-traîne]”.

3. Sulle origini identificative del ‘ceppo’ Smaltini c’è questa nota di Paolo Smaltini jr. (figlio di Orlando): “Il fondatore dell’azienda fu il bisnonno Emidio Smaltini, nato a Pulsano e azienalmente originario di San Giorgio Ionico; titolare della omonima azienda “Smaltini Emidio, costruttore in veicoli” di cui in famiglia conserviamo ancora il marchio aziendale, prodotto su ceramica. Trasferita l’azienda in Locorotondo, gli succedette nella conduzione aziendale il figlio Paolo, nonché mio nonno paterno. E cioè Smaltini Paolo, nato nel 1890 e morto nel 1964. Imparentato per via di due sorelle con la famiglia Campanella (ex proprietari dello stabilimento vinicolo oggi sede di Villa Mitolo e Uomo 2000) e la famiglia Ruppi. Sua moglie era Guarnieri Nunziata, nata nel 1892 e morta nel 1979, che portava il cognome della famiglia nota a Locorotondo col soprannome de “i ponte i culè””.

Produrre un traino: un lavoro molto particolare

Per produrre un traino era necessario innanzitutto comporre e scandire con estrema precisione nel tempo un insieme di lavori come quelli del fabbro, del falegname, del pittore e del taglialegna. E in secondo luogo essere in grado di commercializzare il prodotto finito all’interno di un mercato che – come vedremo – era ben più ampio di quello degli artigiani locorotondesi coevi, che al massimo avevano un mercato che non andava oltre i confini del paese.

“D’inverno [da dicembre a febbraio] – dice Orlando – non si faceva altro che preparare e mettere a deposito: si preparavano degli abbozzi di traino, che erano circa una trentina l’anno, senza portarli a termine! Si tornivano i mozzi, si preparavano i raggi, si divideva e si accantonava traino per traino.

“La ruota è fatta da sei cavicchie [i cavègghie⁴], e da dodici raggi. Dovevi dare il garbo, cioè l’abbozzo! e Méste Pàule pretendeva che questo abbozzo venisse fatto ad occhio! Sia quello di traino grande, sia quello di traino piccolo [p’a trajnèlle], e quando avevi dei tronchi piccoli dovevi dare il garbo anche per il soprammolle [ire a dé u garbe pure pe fé u soprammòlle]”.

Arrivati poi a fine marzo il lavoro partiva al galoppo per il montaggio. C’era una ragione precisa in base alla quale il lavoro veniva fatto a partire da marzo-aprile:

“Per far venire il lavoro migliore, i traini si montavano sempre in mesi estivi, perché d’inverno il legno si allarga, mentre d’estate si restringe... soprattutto la ruota doveva essere ben stretta! Per cui d’inverno si preparava per l’estate, ma senza montaggio!... e noi tutti gli anni abbiamo fatto sempre le prime consegne alla

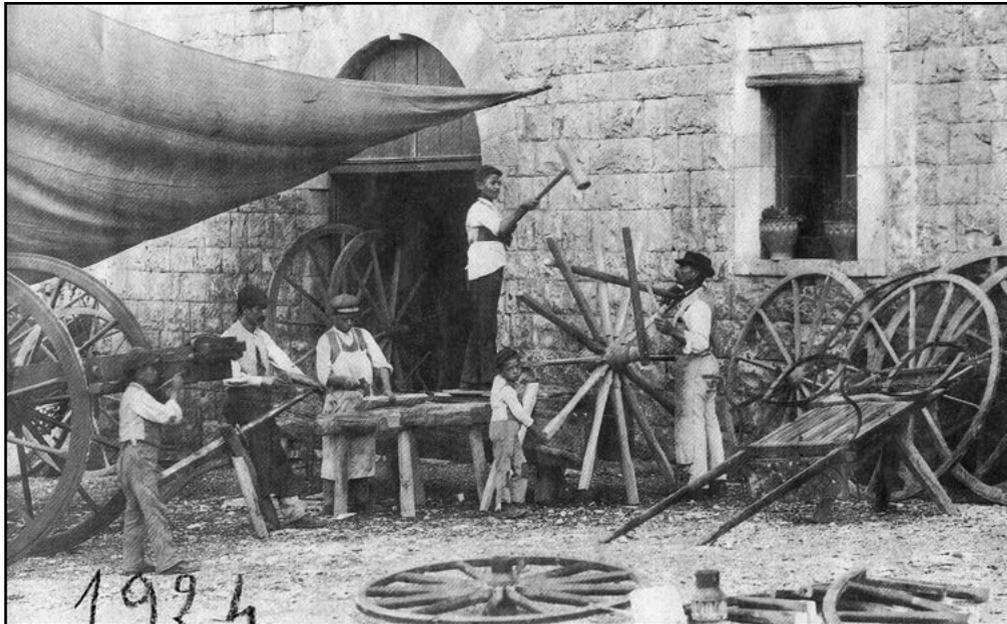
4. Sta probabilmente per ‘cavicchia’, dal latino ‘clavicula’, grossa chiave [dal dizionario in rete di Repubblica, alla voce ‘cavicchia’]. Orlando a proposito specifica: “La grossezza del tronco per avere i cavègghie buone jère de trenta centimetri”.

fiera di Manduria, anche se era un po' presto [dal 6 al 9 marzo]!
...E poi si montava in base alle scadenze fiera per fiera...

“Il momento più ‘balordo’ poi era dei mesi di agosto e settembre perché c'era la vendemmia e tutti avevano fretta, per cui si lavorava anche la notte!

“In ottobre e novembre il lavoro incominciava a calare. E il mese di Natale – dicevamo – era il mese della miseria: nan ge ‘nguddève neanche di cominciare a preparare”.

Mentre “a tagliare nei boschi [presi in affitto per il taglio annuale] incominciavamo a fine gennaio: i boschi erano quelli di Locorotondo, Martina, Alberobello, Noci: sulla via per Noci abbiamo preso parecchi boschi!”.



Via Cisternino, la strada, il cantiere. I locali di lavoro, seppure grandi, in alcuni periodi (primavera, estate) non erano sufficienti.

Il lavoro quindi era programmato in base a una precisa scansione temporale legata da una parte alle deformazioni cui è sottoposto il legno col passare delle stagioni, da un'altra parte – come vedremo meglio quando parleremo del mercato – ad aspetti squisitamente commerciali, cioè al succedersi delle fiere, e infine alle particolari esigenze legate al taglio del bosco.

Quest'ultima operazione veniva fatta a fine gennaio perché solo in quel periodo gli alberi sono senza linfa. Ma, se andiamo a vedere le cose più da vicino, per Méste Pàule la cadenza annuale del taglio si inseriva in una ben più ampia strategia d'investimento:



Via Cisternino, reparto falegnameria e installazione.

“Comperavamo i boschi di quercia! verdi! – afferma Orlando – Si spendeva di più! Comperavamo nel napoletano solo la stanghe in mezzo alle quali c'è la culla del cavallo [i stanghe da nèke]: quelli erano di faggio napoletano.

“Ma per ciò che era di quercia noi si comprava il bosco e con la sega a mano si faceva. Però questa legna veniva stagionata di anno in anno. Per potere costruire il traino ci voleva come minimo quella di quattro anni! Ime tenute sèmpre legna per sei, sette anni!

“Era il pallino di mio padre: si comprava il bosco, si tagliava [se serrève] sempre nel bosco nei mesi invernali con una sega a mano [u strùnghe] di un metro e ottanta o due metri. Due persone segavano, poi si portava in laboratorio ancora 'a tronco', e fino alla fine di Marzo si teneva fuori, alle intemperie. In Aprile si raffinava e si teneva lì, perché d'estate si usava la legna di sei anni prima: quindi dovevi avere sempre una scorta di 5 o 6 anni! Era un 'difetto' di mio padre questo”.

Vediamo ora più il lavoro di preparazione e di montaggio in maniera più articolata:

“Si torniva il mozzo – lavoro cui era addetto mio fratello più grande, Emilio. Io invece ero addetto a montare i 24 raggi, equivalenti a 12 raggi per ruota. Dopo aver fatto i raggi si preparava il cerchio in legno, che era composto da sei cavicchi [sié cavégghe] in legno; poi sope i cavégghe [sui cavicchi] si prendeva la misura e si faceva il cerchione di ferro [u cerchione de firre].

“Il cerchione veniva fatto di 5 o 6 centimetri più stretto: poi per metterlo sope i cavégghe si riscaldava intorno intorno con la legna in mezzo alla strada, e poi con quattro persone si ferrava la ruota [se ferrève a ruète].

“Questa operazione noi la facevamo di sera, col fresco – perché questa lavorazione si faceva d'estate, ed era impossibile lavorare col caldo e col fuoco! si preferiva a ferré la sera. Erano dei cerchioni da mettere sopra caldi, e poi con l'acqua si raffreddavano completamente.

“Ma prima si equilibrava la ruota [se luève u fume], e prima ancora si toglievano i morsetti. Tolto il morsetto occorre fare la 'ruota mancina' [se luève i sciòmmere, luète u sciùmmere ire a fé a ruòta mancine]: cioè un po' convessa [cuppùte].

“Per farla convessa avevamo la mazza [tenèvene a màzze], perché la ruota non può essere dritta a piombo, perché convessa 'acquista quintali': cioè il conducente poteva caricare molti più quintali. Si davano circa tre centimetri de mancine.

“Mentre si preparavano le ruote uno o due operai preparavano a nèke du traïne, cioè le stanghe. Altri preparavano le ruote e allora si montava il traino. Infine, quando tutto era già montato, si montavano anche i 'ngasciète, che erano i laterali, che si potevano montare o smontare... ad esempio quando il contadino



Il reparto del fabbro. Il primo da sinistra è Antonio Guarnieri (Antonine 'ponte i cule'). Cugino di Orlando Smaltini per parte materna. E sulla destra, inclinato, proprio Orlando Smaltini, figlio di Méste Pàule.

doveva montare la paglia allora si toglievano. Erano smontabili per questo”.

Poi c'era la pittura del traino:

“Dare la pittura si diceva strakallé⁵ u traîne: era fare tutti questi fiori, tipo Sicilia! ... La pittura era di due maniere: di primo e di secondo grado. Per quella di primo grado ci voleva una giornata. Quella di secondo in tre o quattr'ore avevi finito [l'ire assùte]! Per esempio su di un raggio invece di fare quattro frasche nella pittura di secondo grado se ne facevano due. Intorno al mozzo in quella di primo grado c'erano 18 filetti, in quella di secondo solo 5 filetti e via [jìsse i camìne]!”.

E infine, a complicare ulteriormente il lavoro di produzione, c'erano le riparazioni che, come sottolineava Orlando, erano molto importanti sul piano economico: “il pane si faceva sulle riparazioni, che si facevano dopo sei o sette anni! Ed in una settimana si potevano prendere una trentina di appuntamenti per la riparazione [pe referré].”

E ciò all'interno di un “Laboratorio” – così Orlando chiamava l'industria paterna – che, fra operai iper-specializzati già formati e apprendisti, arrivò a comprendere una quarantina di dipendenti.

Tutto il lavoro, quindi, era organizzato combinando nel tempo con assoluta precisione un insieme di operazioni di preparazione e di montaggio che perciò non potevano assolutamente essere lasciate al caso, ma che – anzi – richiedevano la presenza di una mente dotata di una capacità programmatica che permettesse la scansione e – come vedremo meglio alla fine – un'autorevole supervisione di ogni aspetto del lavoro. Questa mente ovviamente era quella di Méste Pàule.

5. ‘Strakallé’ – d'origine salentina – significa “agghindare vistosamente”, e proviene dal greco “kalliòo” (abbellisco) con prefisso accrescitivo.

In conclusione su questo primo punto: se si considera solo l'aspetto della produzione, diventa alquanto difficile distinguere l'aspetto artigianale da quello imprenditoriale. Anche se ad esempio sia l'investimento con sei anni d'anticipo nel taglio della legna occorrente per produrre i traini, sia la estrema precisione nel definire i tempi di produzione lasciano intendere che l'azienda di Méste Pàule fosse permeata da una mentalità prettamente industriale.

I traini sul mercato. L'azienda di Méste Pàule nelle grandi fiere pugliesi

Ciò che faceva più apertamente la differenza rispetto ad una qualsiasi azienda artigiana era l'impostazione degli aspetti commerciali dell'azienda; e soprattutto le dimensioni del mercato in cui essa era inserita e l'attiva, continua ricerca di nuovi sbocchi, la cura maniacale con la quale Méste Pàule produceva, ed infine alcuni aspetti della sua creatività che spesso rendevano i suoi prodotti inimitabili.

“La nostra ditta era grande – affermava Orlando – ed anche i locali, che erano grandissimi.

“Non c'era un vero e proprio orario di lavoro! E a volte non si faceva in tempo neanche a mangiare ... anche perché noi come clientela tenevamo le quattro province: Brindisi, Taranto, Bari e Lecce... e si arrivava pure in Calabria: Serra Pedace, Cosenza!

“Quasi in ogni fiera – anche nel leccese, per esempio – facevamo esposizione e consegna. E in quei momenti di esposizione e consegna, la clientela aspettève Méste Pàule. E durante queste esposizioni si faceva il contratto, e si decideva anche il mese di consegna!

“Per tutte le ordinazioni per abitudine dovevano dare la caparra, altrimenti non si accettava.

“Le fiere più importanti erano quella di Manduria, che si teneva il 6, 7, 8 e 9 marzo, ed era dedicata a San Domenico, dal-



Locorotondo, primi del '900. La meglio gioventù dell'epoca in piazza. Méste Pàule al centro col cappello 'distratto'.



la quale dovevamo tornare con quindici o sedici nuovi contratti [nèrene turné cu quinece, sیدهce cuntràtte de traïne nuòve]. Nello stesso momento si prendeva appuntamento anche per la riparazione: si fissava non solo la settimana, ma anche il giorno esatto. E per ogni fiera c'erano una trentina di clienti che si prenotavano per la riparazione.

“Poi c'era la fiera di Francavilla, che era proprio specializzata, dove mio padre ha preso una croce al merito con diploma. Quando arrivava lui gli altri dicevano: «È arrivato il fanatico!» [Quànne arrevève jidde l'olte descèvene: «Eh, mu arrive lu fanàteke!»]. Ed eravamo visti di malocchio da tutti i concorrenti.

“Poi avevamo anche Campi Salentina, che era anche in Settembre. E poi per un po' di anni abbiamo fatto pure la Fiera del Levante, dove però non c'erano ordinazioni: era solo per la mostra.

“Tenevamo anche la Candelora [a Kaneluòre] a Martina, alla quale scendevano da tutte le province, dove anche senza esposizione⁶ prendevamo appuntamento sia per le consegne che per le riparazioni.”

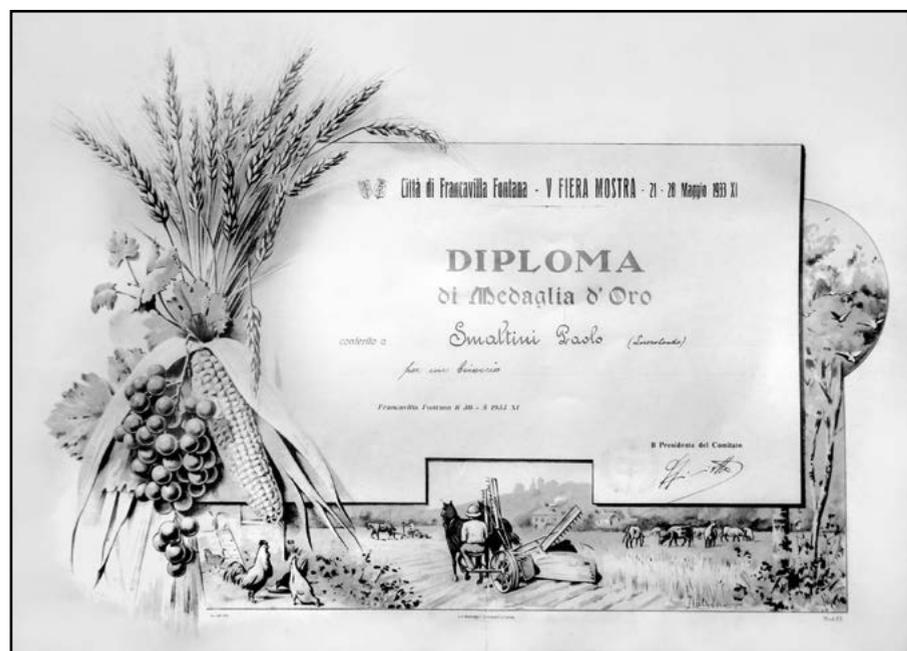
E si montava in base alle scadenze fiera per fiera. Negli ultimi anni i traini si portavano sui camion, ma prima ad ogni traino con cavallo si legavano altri due traini.

Orlando pone poi in evidenza alcune caratteristiche che rendevano altamente concorrenziali i prodotti dell'azienda paterna:

- La cura del legno: “Noi avevamo tutta questa clientela perché mio padre, na fèsce nudde ca jé murte, ma era fanatico⁷: comperavamo i boschi di quercia! Verdi! Si spendeva di più! Comperavamo nel napoletano solo le stanghe da nèke, dove si mette il

6. La Candelora si tiene il 2 febbraio, ed è per questo che alla fiera martinese “non c'era esposizione”.

7. Ovviamente il termine “fanatico” va visto come sinonimo di ‘intransigente’. Si noti in ogni caso un elemento che emergerà con tutta evidenza quando parleremo dello stile di comando di Méste Pàule: il sacro timore che di lui continuarono ad avere Orlando e verosimilmente Emilio, anche dopo essere diventati adulti e genitori essi stessi.



Il Diploma vinto da Paolo Smaltini a Francavilla Fontana nel 1933.

cavallo: quelli erano di faggio napoletano. Ma per ciò che era di quercia noi si comprava il bosco e si segava con la sega a mano. Questa legna veniva stagionata di anno in anno! E per potere costruire il traino ci voleva quella di almeno quattro anni!”;

- La propensione alle innovazioni: “La mattina si alzava e approntava una novità: «Queste stanghe, sti chiàttere [il sostegno di ferro delle stanghe] le dobbiamo montare in questa maniera [de sta manière!]». E noi: «Ma chi ce lo fa fare!» - «Qui comando io!» questa era la sua risposta... Poi verso il 1960-62 se ne uscì con la novità che i raggi dovevano essere a botte. Più sottili alle due punte e più bombati in mezzo, specie dalla parte del mozzo. «Se volete lavorare con me è così - diceva - se non andatevene! [ce no scétavinne!]» Questa era la sua parola! E non potevi



Il Diploma vinto da Paolo Smaltini a Liegi nel 1926.

parlare perché avevi paura! [t'assurmive!] Cominciò con questa lavorazione e poi quella lavorazione diventò un uso normale. E la lavorazione vecchia te la sognavi [te l'ire assunné] di metterla in campo! No! assolutamente!”;

- L'attenzione maniacale alle minuzie che avrebbero potuto accorciare la vita dei suoi prodotti: se secondo lui il cerchione scaldato messo sulla ruota “non veniva bene si rifaceva! «Subito! che si raffredda! [Sùbete! ca sferdéschie]». Se no era capace di sfasciare la ruota! Senza nessuna pietà!”. Quando i raggi erano pronti andava a vederli e “se non li trovava giusti li segava! [i mettève sùbete sottè a sérre!]! Legna da ardere! Non è che ti diceva niente! vedevi poi che mancava un raggio! E lo dovevi rifare”;

- E infine l'attenzione alle esigenze del cliente: se ad esempio

“qualche cliente diceva «Mèste Pa, però ji u vogghe vedé biànke u traïne» [cioè come prima che fosse pitturato], *per vedere i nodi, specie quelli alla stanga*” lui acconsentiva. E soprattutto curava egli stesso la delicatissima questione dei tempi di consegna e dei costi pattuiti: *“Era tutto scritto con la sua firma personale su un registro, soprattutto le riparazioni, perché bisognava ricordare i tempi”*.

Il successo dell'azienda, dovuto a tutte le caratteristiche che abbiamo tentato di mettere in evidenza in questi due paragrafi, fu suggellato da un evento particolarmente importante per il nostro Maestro. La conquista nel 1926 di una medaglia d'oro all'interno della importante fiera internazionale di Liegi. Ecco come la descrive suo figlio Orlando, che vide la luce proprio in quell'anno, e che perciò riporta ciò che gli deriva dai ricordi di famiglia:

“Mio padre con i raggi a sedici ha fatto solo un biroccio che ha esposto a Liegi! Biroccio per il quale prese il premio con medaglia d'oro! Che conserviamo tuttora!

“Quando mio padre è andato a Liegi, nel 1926, gli hanno fatto fare una staffa e due pezzi delle ruota che lui aveva esposto, per vedere se era nella sua capacità! Nella giuria c'erano 26 ingegneri! E quella è stata l'unica volta che lui è andato all'estero! Andò perché avevano saputo che in Puglia c'era questo maestro, per cui prima fu invitato, e poi gli chiesero se poteva fare questa esposizione.

“Questo biroccio lo abbiamo tenuto noi per tanti anni: poi fu donato ad un grande suo amico di San Donaci, che conobbe come cliente, ma che alla fine era diventato come un fratello!”

La cosa più strabiliante che emerge da questa descrizione è a mio avviso il fatto che questo premio non sia stato cercato, ma che la stessa partecipazione al concorso di Liegi derivi dalla notorietà di cui godeva Méste Pàule già nel 1926.

Méste Pàule un leader carismatico a tutto tondo

Intanto, prima di addentrarci nell'analisi dello stile di comando personale di Méste Pàule, in base a quanto già emerso finora, sappiamo già una cosa molto importante e cioè che egli, pur provenendo da una famiglia di méste-traïne, è stato il primo che ha trasformato l'azienda da artigianale in imprenditoriale. E che, come moltissimi imprenditori di prima generazione, ha assommato nella sua persona la padronanza della tecnica, le capacità organizzative e lo spirito commerciale. Eccellendo in tutti e tre i campi.

Inoltre, l'eclissarsi e poi la fine del suo laboratorio non sono legate, come spesso avviene nel passaggio dalla prima alla seconda generazione, alle resistenze della vecchia generazione a suddividere e decentrare almeno una o due delle tre dimensioni del 'comando'. Poiché come ci dice ancora una volta suo figlio Orlando, nel suo caso la ragione della fine fu un'altra: *“All'uscita dei camion, mio padre fu dolente perché vedeva che prendeva piede la macchina, e i traini erano sempre meno. Non nascondo che ci stavamo 'mangiando' il capitale [ca ne sté mangèvene u kapetèle]! Perché il capitale deperiva. E allora prima di arrivare alla fine decidemmo di ristrutturare”* trasformando il tutto in bottega di ferramenta.

Detto questo vediamo ora qual era lo stile di comando personale di Méste Pàule, così come traspare dal racconto di Orlando.

Intanto non era campanilista sul piano della assunzioni: *“Di tutti i nostri operai quelli di Locorotondo erano pochi: i fabbri erano di Locorotondo, ma come falegnameria venivano da Fasano. E ci tenevano a venire da noi perché in giro si sentiva dire che Méste Pàule lavora bene. Sono stati pochi quelli che sono venuti e che poi hanno aperto una bottega.”*



Il figlio di Paolo, Orlando Smaltini, che ci ha raccontato questa storia.

C'era come in tutte le botteghe artigiane un preciso percorso di crescita supervisionato, come abbiamo già visto da Orlando ed Emilio (che per questo hanno dovuto abbandonare subito la scuola): *“All'inizio si faceva lavorare il nuovo operaio vicino alla parte nuova, perché la maestria che ci vuole a riparare la ruota vecchia è maggiore di quella che occorre per andare intorno alla ruota nuova. Si passava alla ruota vecchia solo quando eri diventato capace vicino a una ruota nuova. Per imparare ci volevano sei o sette anni. Non prima! All'inizio venivano e non ricevevano niente! Anzi: ci portavano dei regali [n'annuscèvene u rièle⁸!] Poi quando cominciavano a produrre si dava la giornata! E solo alla fine si assicurava. Ma nessuno dei nostri operai se n'è andato senza assicurazione!”*

L'atmosfera, nonostante la natura imprenditoriale dell'azienda, era quella familiare: *“pure gli operai u chiamàveve «tatà»⁹”*.

8. Come riconoscenza nei confronti del maestro per aver accolto l'apprendista.

9. Il termine 'tatà' proviene dal vezzeggiativo greco 'atta', che significa 'papà', e che è più evidente nei nostri termini dialettali 'attàname', 'attànte'.

Per cui alla fine del percorso non erano valutate solo le abilità acquisite, ma anche la dedizione al lavoro. Queste sono infatti le valutazioni di Orlando, frutto anche questo – presumo – del giudizio paterno: *“Non tutti avevano la stessa capacità: c'era uno, U Kèpetùste, che si accontentava di guadagnare la giornata [c'abbàste ca fascève a sciurnète]. E c'era chi si dava da fare e cercava l'approvazione de tatà. Per esempio per pitturare c'era solo Facciolètte di Fasano – che è stato con noi circa 40 anni –, e dalla scuola di Facciolètte vengo io! Perché, siccome era fascista, fu richiamato alle armi da Mussolini e in pochi giorni m'insegnò [a pitturare i traini], e dal mio insegnamento viene il figlio di Sistùdde, di Locorotondo [i da sòtte a Facciolètte s'ò 'ssute jì! Ca siccome ca jère fasciste fu rechiamète da Mussulìne, e fu allora che in pochi giorni me so 'mbarète da jidde! E infine da sotte a mèje à 'ssute u figghie de Sistùdde, di Locorotondo]”*.

Ciò non toglie che, quando a suo modo di pensare occorreva essere severo, Mèste Pàule lo fosse con uno stile fatto di pochissime parole e di fatti concreti, che nonostante l'assenza di parole erano molto eloquenti:

“In aprile si dava il garbo [u gârbe], l'arrotondamento, cioè quel mezzo tondo che andava dato subito! E 'mai sia' mio padre vedeva che davi il garbo con un modello! Perdevi la sua considerazione [U perdive!]. È l'occhio che doveva camminare! Nella rifinitura, quando si doveva fare il traino, allora ci voleva il modello, ma sotto la sega tutto era a occhio. La mente organizzativa era sèmpè tatà! La direzione doveva essere sempre la sua [U cumàne jère sèmp'jidde!]. Poi un altro suo grande difetto era che lui non si fidava neanche di noi figli: se noi avevamo scelto per esempio quelle 24 ruote per quel cliente all'improvviso poteva accadere che venisse, guardasse i 24 raggi, e li segasse: «Non va bene!» – «Ma può andare!» – «Io comando qui!» [se noi éreme skacchiète per esempio kire 24 ruòte pe kure cliènte... quande vedive: venég-nie i se sté tremendève 'sti 24 raggi; u mettève sotte a sèrre:

«Nan jé bune!» – «Ma può scije!» – «Jì kumàne ddò!»].

“Vedeva se c’era un nodo, se c’era una venatura che sotto la stretta si poteva storcere. Era troppo cosciente! E per questo gli davamo del fanatico” [ca può néggue descèvene ca sì fanàteche].

“E quando vedeva che eravamo indietro col lavoro diventava feroce, anche con noi figli, ed anche lui... si uccideva di fatica [s’accerègghie]! Con l’ascia in mano con la ruota vecchia e con la nuova, per far capire che eravamo indietro... e ci mortificava! E anche quando noi figli siamo diventati grandi, ci siamo sposati, e abbiamo avuto i figli, abbiamo sempre avuto timore di papà [n’em’assurmète sémpe de tatà]! E la mattina se io ancora dormivo veniva vicino al letto e «Ancora a letto stai!? Alzati! [Anguère sté durme! Jàzete!]»”.

L’organizzazione quotidiana del lavoro era affar suo, che non delegava a nessuno: “Si parlava per esempio: «Da domani per quale cliente dobbiamo lavorare? a quale traino dobbiamo metter mano? [Da demmène quàle cliènte im’a pegghié? A qual traîne im’a mette i mène?]». E lui diceva: «Domani cominciamo ... da questo! [Da domani ime a pegghié... kusse!]» oppure si pensava a quale riparazione.

“Era gelosissimo del suo mestiere. Anche noi figli abbiamo dovuto rubarglielo!

“E se a me ad un cliente veniva di fare la pittura di secondo grado [cioè più economica] «Ce t’ha ditte a tēja! – gridava – l’ire a fé de prime!» e succedeva una lite.

“In nostra assenza si nominava un capo giovane [nu kèpe giòvene], che guidava i lavori quando eravamo fuori [alle fiere, ad esempio], controllava il lavoro dei ragazzi e ne rispondeva. Per cui poi non era con i ragazzi che parlava Méste Pàule, ma al capo giovane.

“Solo alla fine ha lasciato le redini dei contratti a noi, ma in effetti spesso alla fin fine li faceva lui. E quando noi facevamo i duri lui era buono di dire: «Chiedi diecimila lire in meno [Va’

livele diecimila lire] a quel cliente. Me la prendo io la responsabilità!» Arrotondava lui”.

E come già si diceva, sul registro, era tutto scritto “con la sua firma personale”.

Infine degno di nota mi pare il rapporto con i sellai, così come appaiono dalla descrizione che ne fa sempre Orlando:

“Le cose di cuoio erano affidate al sellaio. Noi a Locorotondo ne avevamo tre. I sellai facevano a noi come una specie di ‘onoranze di servitù’ perché Méste Pàule è conosciuto [se canòsce] a Muscàgne, a Mandùrie, eccetera. E allora loro ne approfittavano e se ne venivano con noi alle fiere. E così campavano perché in base ai nostri affari facevano i loro finimenti [sotto di noi fascèvene i wuademinte]! Noi vedevamo spesso Méste Albèrine, Méste Péppe il sellaio che dicevano: «Mèste Pa’, andrai quest’anno alla fiera di Manduria?» – «E come no!» rispondeva lui – «Allora vengo alla fiera con te! Va bene?» [...u wardementère ca descèjne: «Mèste Pa’! a fière de Mandùrie l’ha fé kuss’anne?» – «E come no!» descève jidde – «Allòre i me ne végnie, eh!?!»]

“E se ne venivano con noi, e da quel momento godevano, poiché andavano a mangiare lì dove era invitato mio padre [ca sce mangève pùre appirse a tatà!]”.

Leonardo Angelini

*L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO OLIVA
UN "TESORO"
DA PRESERVARE E CONDIVIDERE*

GIOVANNI OLIVA



Ogniquale volta pensiamo alla parola “tesoro” la prima cosa che ci sovviene alla mente è l'immagine di un forziere ricolmo di monete, ricchezze e delle più inestimabili pietre preziose. Esistono però dei tesori che brillano di un'altra luce, molto più particolare e profonda: quella dei significati e dei valori che rappresentano la storia passata, presente e futura di un'intera comunità. L'archivio fotografico che la famiglia Oliva custodisce, ormai da più di un secolo, rappresenta per Locorotondo una fonte di conoscenza di inestimabile valore e uno spaccato di un'epoca non troppo lontana che è giunta completamente intatta sino ai giorni nostri grazie alla dedizione di un'intera famiglia e alla vocazione di alcuni suoi membri per l'arte della fotografia. Sfolgiando vecchi ricordi, come fototessere o fotografie di eventi, e rileggendo alcune pagine della storia locorotondese tra paesaggi e storie di vita quotidiana, non è affatto strano imbattersi in alcuni degli scatti dello storico Studio Fotografico Oliva, l'unico presente a Locorotondo fino agli anni Sessanta del Novecento.

Lo Studio venne avviato da Francesco Paolo Oliva (1881-1951), figlio di Caterina Campanella e di Giorgio Michele Oliva, medico locorotondese che venne insignito della medaglia al valore per aver assistito e curato i locorotondesi durante l'epidemia di colera tra il 1876 e il 1881. Francesco Paolo avviò la sua carriera nell'ambito della fotografia da giovanissimo in quanto si ammalò di meningite e suo padre, Giorgio Michele Oliva, cui peraltro è dedicata l'omonima via nel centro storico di Locorotondo, gli fece interrompere prematuramente gli studi per mandarlo a Napoli, dove si curò e iniziò a praticare l'arte della zincotipia (fotografia). Conobbe Antonelli di Bari, uno dei più grossi fornitori di materiale fotografico dell'epoca, e Messia di Martina e una volta rientrato a Locorotondo aprì lo Studio Fotografico Oliva, diventando l'autore di tutte le fotografie e cartoline di Locorotondo dei primi decenni del '900.

Pagina precedente: Scena con bandisti.

Questa e le successive foto dell'articolo sono inedite e provengono dall'Archivio fotografico Oliva, per gentile concessione della famiglia Oliva.

Grazie ad un lavoro certosino ed estremamente lungo che ha coinvolto i tre membri della famiglia Oliva eredi del prezioso archivio fotografico, ovvero Rosa, Francesco Paolo ed Ester Lucia Oliva, è stato possibile ricostruire ed assemblare l'intero patrimonio fotografico familiare e fare luce su uno dei tesori nascosti più importanti per la storia e la tradizione locorotondesi. Lastra dopo lastra, negativo dopo negativo, sono stati riportati alla luce soggetti e scene di vita quotidiana di estrema bellezza e raffinatezza, a testimonianza delle grandi capacità di Francesco Paolo Oliva nell'utilizzo delle principali tecniche fotografiche. Al lavoro di ricerca e catalogazione si è poi affiancato quello della digitalizzazione.

Grazie al prezioso aiuto del fotografo Michele Giacobelli, quasi tutte le lastre e i negativi che costituiscono l'archivio della famiglia Oliva sono stati digitalizzati e salvati dal lento deterioramento del tempo. Più di 1000, tra lastre fotografiche e negativi sono stati ripuliti, catalogati e digitalizzati per essere poi restaurati. Si tratta di una delle collezioni fotografiche più interessanti nel panorama locorotondese sia per numero che per tipologia di soggetti ritratti all'interno degli scatti. Il vastissimo patrimonio fotografico dello Studio Oliva, infatti, oscilla dalle foto che ritraggono i paesaggi e gli scorci della Locorotondo di un tempo alle scene di vita quotidiana come la caccia, il gioco, il raccolto nei campi; dai pregevoli ritratti e scenette teatrali realizzati in studio agli scatti della vita religiosa del nostro piccolo borgo.

Riemergono, così, dal cassetto della memoria l'antica statua della Maria Maddalena di San Marco, di cui si sono perse completamente le tracce, fotografata all'interno della chiesetta vecchia della contrada, le foto di inizio Novecento della Chiesa

Pagina a fianco:

Chiesa di San Giorgio Martire, inizio '900, durante il periodo della celebrazione di San Rocco che si vede sulla sinistra, nel tosello. Si notano qui, fra le altre cose, il disegno del pavimento precedente e i pennacchi originali, prima che venissero sostituiti da quelli odierni opera del Pignataro.





Madre vestita e addobbata a festa con gli apparati effimeri e i torelli dei santi, i ritratti dei signorotti del tempo intenti a godersi la vita di campagna, gli scatti di visite importanti da parte di personaggi eminenti dello Stato, le immagini memorabili della nevicata del '51, gli scorci di Piazza Mitrano e via Cister-nino completamente libere da qualsiasi ostruzione visuale.

Scatti estremamente diversi fra loro, ma che descrivono con estrema precisione e realismo l'evolversi della società locoroton-dese e del nostro piccolo borgo. Si scopre che la rotondità del centro storico vista da Piazza Mitrano è equivalente per bellezza a quella del nostro lungomare (via Nardelli), che gli incarnati e le fattezze dei nostri santi hanno una definizione talmente alta da sembrare quasi di poterli toccare con mano e sfiorarne le vesti, mentre i bambini del paese osservano incuriositi la macchina fotografica e partecipano all'impressione del momento con sguardi timorosi e allo stesso tempo felici. Si scopre anche che l'impressione sulla lastra fotografica veniva gestita da Francesco Paolo Oliva con tale maestria da poter applicare su di essa effetti particolari di sfumato e fotomontaggi difficilmente percepibili. Succede così che lo sfondo degli scatti di San Rocco, San Giorgio e Santa Lucia diventino eterei ed evanescenti nonostante siano stati eseguiti all'interno delle rispettive chiese. O ancora che personaggi fotografati in studio siano improvvisamente estrapolati dal loro contesto per diventare senza tempo.

Pagine precedenti:

A sinistra. Scultura lignea di San Vito di Polignano.

A destra. Scultura lignea di Santa Giulitta e San Quirico di Cisternino.

Pagina a fianco: Veduta della villa Garibaldi a Locorotondo. Prima delle due Guerre, il busto di Vittorio Emanuele II, oggi relegato in una aiuola laterale, dava maggiore visibilità al paesaggio, e respiro d'insieme, dell'attuale monumento ai Caduti.





Anni '50. L'attuale edificio del Comune di Locorotondo in costruzione. Come si vede la struttura originaria è in pietra.

Nota di particolare significato all'interno dell'intera raccolta sono le fotografie dedicate a Santa Lucia. In pochi sanno che la famiglia Oliva gode di un particolare diritto, detto per l'appunto patronato, in base al quale è essa stessa ad occuparsi di tutto quello che concerne l'organizzazione della festa di Santa Lucia e a custodirne beni ed averi. All'interno dell'enorme patrimonio dello Studio fotografico di Francesco Paolo Oliva il soggetto di Santa Lucia è sicuramente uno dei più importanti. Ritratta negli scatti sin dai primi del Novecento, le foto di Santa Lucia hanno permesso di individuare non solo la datazione di alcune inquadrature, ma anche di fornire le basi per i successive re-



Piazza Marconi, prima metà del '900. La foto è stata scattata dall'allora sede dello Studio Oliva.

stauri e studi di carattere storico e artistico. A dir poco infinita è la carrellata di toselli di Santa Lucia ritratti nelle foto dei primi decenni del Novecento. Grazie a questi scatti è ancora oggi possibile ammirare l'antica pavimentazione della Chiesa Madre con variazioni cromatiche e disegni geometrici, nonché la disposizione del vecchio altare con accesso diretto alla cripta.

Più si va avanti nella fase di restauro e ricerca più emergono particolari della nostra storia passata che meritano di essere raccontati e tramandati alle future generazioni per non disperdere il grande patrimonio culturale ed artistico di cui il nostro paese è estremamente ricco. Essere custodi di un patrimonio



Primi anni '60. Don Peppino e Don Antonio Rosato insieme sull'altare.



Chiesa Madre, tosello di Santa Lucia.



Ritratto di famiglia. I vestiti lasciano supporre una certa agiatezza dei rappresentati.

inestimabile che fotografa la memoria storica di Locorotondo all'interno di alcuni scatti rende ancora più impellente la necessità di condividere questa enorme ricchezza con il resto dei cittadini locorotondesi. Ecco il motivo per cui la famiglia Oliva ha deciso di trasformare il frutto di questo importante lavoro di ricerca, digitalizzazione e restauro fotografici in un catalogo che possa essere a disposizione di tutti. Perché solo attraverso la conoscenza di ciò che eravamo può derivare un futuro consapevole delle proprie radici, dei propri bianchi e neri e dei pregi e difetti che i cambiamenti culturali e urbanistici inevitabilmente portano con sé.



*Ritratto intorno al braciere.
Al centro il fotografo Francesco Paolo Oliva.*

Dopo più di un secolo dai suoi primi scatti, le fotografie e le impressioni dello Studio Fotografico Oliva e di Francesco Paolo Oliva troveranno dimora all'interno di una serie di pubblicazioni tematiche che sveleranno ai locorotondesi, passo dopo passo, la bellezza del nostro vivere quotidiano in una delle aree geografiche più particolari al mondo, la Valle d'Itria.

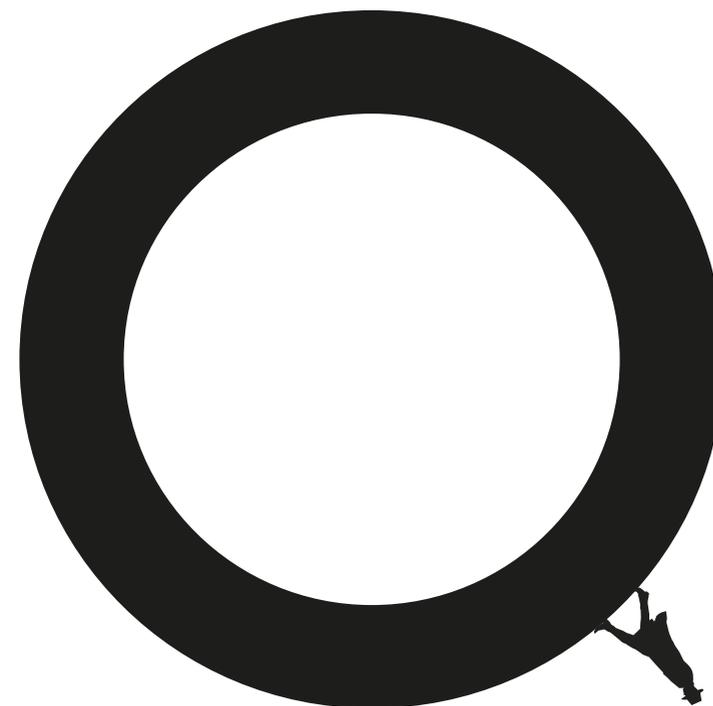
Giovanni Oliva



Ritratto di famiglia. Donne al mare.

LA PAROLA STESSA LO DICE...

LINO ANGIULI



Locorotondo la parola stessa lo dice. Dice del suo evidente bisogno di girotondare - per l'appunto - intorno al poggio su cui poggiò le fondamenta nel giorno in cui fece la pensata di svincolare dal medioevo per diventare paese, con tanto d'ingresso monumentale come accesso a un labirintico cerchio di caselle sopra i cui ingressi mani scalpelline hanno disegnato nobili saggezze (*"Invidia invidenti nocet"*, per esempio).

Ogni cosa - sì - ogni cosa sembra ricadere dentro una tonda ossessione primaria, una pulsione circolare, auto protettiva, grazie alla quale stemperare dissidi e creare unità: le masserie con la cisterna gigante, le 'altolocate commerse', i sottani, le logge, i gatti, i pomodori appesi ad asciugare... persino i proverbi terricoli che resistono ai quattro cantoni della piazzetta fatta a misura di casale.

Il tutto a quattro passi dalle magie terrestri della Valle d'Itria, da cui salgono e verso cui scendono in fila indiana le basse vigne quando viene l'ora del mosto famigliare che allaga la mente e il cerchio intero con le sue bianche allegrie.

A proposito di bianco: anche qui, soprattutto qui, regna e governa lo spirito della calce che di giorno chiacchiera con una luce capace di tutto, mentre di notte se la fa con qualche monacello di passaggio, svelto a scivolare lungo i muri lasciandovi tracce di azzurrognola leggerezza.

Ancora e sempre lei, onnipresente onnipotente, la calce: la figlia prediletta di quella pietra nostrana capace di fare sia case che pareti; l'inchiostro indelebile per scrivere storie di cristiani e animali, di santi che fanno volentieri rima con briganti, storie minime che ci rendono tutti compaesani dentro questa tonda madrepatria di rotonda madrepietra.

Lino Angiuli

Recensioni



Donato Bagnardi, *L'opera Pia "Basile-Caramia"*. Un'importante storia di paese nella Locorotondo del primo novecento, A.G.A., Alberobello 2018.

Il nuovo lavoro del professor Donato Bagnardi, *L'opera Pia "Basile-Caramia"*, si riaggancia direttamente al precedente *Il cammino dell'Istituto Tecnico Agrario "Basile-Caramia"* (2001), dedicato alla storia della scuola istituita dall'Opera Pia "Scuola Agraria Basile-Caramia", e, prendendo a prestito le parole dell'autore, "ha l'obiettivo più specifico di ricostruire le vicende storiche proprie di questo Ente, a partire dalle premesse che favorirono il suo sorgere fino ai successivi sviluppi (1905-1958)".

La figura determinante che emerge dal testo è quella di Giuseppe Boccardi, direttore tecnico dell'Ente ma anche direttore didattico della Scuola e poi primo preside dell'Istituto Tecnico Agrario, che con competenza e determinazione ha traghettato queste istituzioni da un'epoca di profonda crisi ad un periodo di notevole sviluppo. Del resto una fondamentale spinta all'approfondimento di questa importante sezione della storia locale da parte dell'autore è derivata dalla possibilità di consultare l'archivio storico dello stesso Boccardi che ha fornito nuovi dati e documentazione inedita che è ora almeno in parte disponibile nell'appendice che arricchisce il volume. Altri personaggi di spicco che popolano le pagine, che raccontano la vivace storia dell'Opera Pia, sono il dottor Pietro Curione, commissario prefettizio, e l'arciprete parroco don Orazio Scatigna, presidente dell'Amministrazione ordinaria dell'Ente, poi commissario prefettizio, con un carattere più portato alla mediazione rispetto al più intransigente Boccardi.

L'autore conclude che "Pur con un cammino spesso tortuoso e a volte contraddittorio, segnato da pesanti cadute e pronte riprese, l'Ente riuscì a far trionfare e a tramandare alle nuove generazioni i valori della corresponsabilità e del senso di appartenenza, quali prerequisiti di un tessuto sociale coeso e integrato". Un'esperienza dunque che Bagnardi auspica possa rappresentare ancora oggi un esempio e un punto di riferimento nell'approcciarsi a problematiche sociali ed economiche contemporanee.

La redazione



Antonio Lillo, *La nostra voce non si spezza*, Stilo editrice, Bari 2018.

«In fondo la vita non è che una storia già scritta. Ci sono pochissime sceneggiature originali in giro, il resto non sono che dei remake più o meno riusciti. Alcuni remake, però, hanno delle possibilità di sviluppo inesplorate, delle falle nella sceneggiatura in cui si può innestare un nuovo soggetto» mi spie-gava Max. «Il nostro compito è quello di ritrovare il copione in archivio, per capire come va a finire la storia, ed eventualmente correggerne il finale». (*Luomo ombra*, pag. 64)

A chi non tenga in alcun conto la carriera poetica di Antonio Lillo questa breve raccolta di racconti offrirà un sunto equi-

librato di molte delle tematiche predilette dal Nostro: lo sguardo innocente e quasi naif sulla realtà; l'affetto smodato per gli ultimi, spesso cialtroni o perdigiorno, nei quali si avverte il transfert di una sua personale inadeguatezza alle convenzioni sociali, che si spinge fino agli estremi di una ribellione sui generis; all'opposto, il costante immobilismo della voce narrante, che la pone in posizione defilata e quasi voyeuristica rispetto a quanto accade "in scena", a tal proposito si veda quanto apertamente dichiarato ne *Luomo ombra*, forse il racconto più significativo della raccolta; infine, il sotterraneo istinto di morte che pervade quasi tutti i personaggi delle sue storie, dallo sfuggente depresso di *Labbra come petali di rosa* al giornalista sbandato di *Viaggio di a/r con Saul*, ultimo di una lunga lista di orfani incapaci di elaborare il proprio lutto.

In tal senso, una dei punti di maggiore forza del libro è proprio la naturalezza con cui Lillo riesce ad alternare vari registri – dal drammatico al grottesco – creando dei contrasti di grande forza espressiva: ne fa fede l'esemplare "Storia di cani", che acquista peso drammatico proprio attraverso la voce sapientemente infantile con cui viene esposta. Manca, è vero, la componente sentimentale venata di quel romanticismo agrodolce che il poeta si è cucito addosso così bene, ma la consideriamo una scelta deliberata dalla voglia di sfuggire a un cliché. In quest'ottica, va detto, l'autore rischia di venire parzialmente tradito dall'opera, in cui sembra in parte trattenersi, cercando di rimediare per sottrazione a tutti quei difetti o intemperanze narrative che, se

talvolta annacquano la profondità del suo lavoro, talaltre lo caratterizzano nella sua indiscutibile originalità.

Una nota in particolare merita la cronologia di questo libro: 2007-2017, alla luce della fissazione di Lillo per la datazione dei propri testi. La stessa lo dichiara cominciato ben prima del suo esordio editoriale (la plaquette *Memoria*, Terra d'Ulivi, 2008) e procedere, affatto, affianco al suo lavoro in versi; in altre parole, non si assiste qui all'evoluzione di un poeta che approda alla prosa, ma alla dimostrazione della sua capacità di giostrarsi fra i due generi con disinvoltura. Ci sembra, piuttosto, che Lillo abbia raggiunto risultati più rilevanti sotto il profilo stilistico nelle delicate miniature contenute in *Rivelazione* (Pietre Vive, 2017) di cui questi racconti di sapore più classico sono spesso antecedenti. Eppure, proprio in virtù della disciplina che in essa si è imposto, *La nostra voce non si spezza* va considerata l'ottima introduzione a una produzione sfaccettata e spesso volutamente disomogenea di un autore che ha fatto della dissimulazione un'arte.

Merita infine una parola, visto il carattere "partigiano" di questa rivista, la bella copertina realizzata da Lucia Lodeserto, figlia d'arte di sicuro talento delle nostre terre.

Vito D'Onghia

