



Di alcuni studi recenti sulla scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata

Bruno Carabellese

Università degli Studi della Basilicata

Contact brunocarabellese@hotmail.it

Il contributo propone un'analisi critica della letteratura sulla scultura in cartapesta nel Sud Italia tra Settecento e primi del Novecento, un argomento che solo recentemente è stato oggetto di attenzioni specifiche. Si indicano quindi alcune prospettive per ulteriori ricerche, concentrando l'attenzione su un territorio, quello della Basilicata, per il quale sono stati ancora meno numerosi gli interventi di studio. Si segnalano quindi alcune sculture in cartapesta inedite o poco note nell'area lucana, proponendo attribuzioni o specificando l'ambito in cui furono realizzate.

This article offers a critical analysis of the literature on papier-mâché sculpture in southern Italy between the 18th and early 20th centuries, a subject that has only recently been the focus of specific attention. It then suggests some possible directions for further research, focusing on the region of Basilicata, which has been the subject of even fewer studies. It also points out some unpublished or little-known papier-mâché sculptures in the Lucanian area, proposing attributions or specifying the context in which they were created.

Keywords: Papier-mâché, Sculpture, Baroque, Basilicata

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 22 May 2025 **Accepted** 27 September 2025
First Published March 2026

Citation Bruno Carabellese, *La scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata*, «La Diana», 10, 2025, pp. 49-64
DOI 10.36253/ladiana-4051

Copyright © 2025 Bruno Carabellese

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Di alcuni studi recenti sulla scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata

Bruno Carabellese

Il recente libro di Francesco Di Palo¹ conferma l'interesse che negli ultimi tempi si è andato concentrando sulle sculture modellate in cartapesta in età moderna e contemporanea. Gli studi di Caterina Ragusa hanno dato un solido inquadramento storico alla multiforme e copiosa produzione delle botteghe leccesi tra Otto e Novecento,² che è alla base anche dell'allestimento del Museo della cartapesta nel Castello di Carlo V a Lecce, di cui la stessa studiosa fu artefice nel 2009. Da allora un certo numero di iniziative meritorie e di ottimi studi hanno contribuito a diradare i diffusi pregiudizi di cui questo tipo di opere ha a lungo sofferto. Inoltre, si è cominciato ad affrontare alcuni importanti nodi critici la cui individuazione è stata resa possibile solo dalla preliminare ricognizione delle sculture realizzate in cartapesta nelle regioni del Sud Italia a partire dall'età barocca. Sono da citare soprattutto i lavori di Raffale Casciaro che hanno allargato il campo degli studi da quello ridotto della cartapesta leccese, frequentato solitamente dalla sola erudizione locale,³ a quello più esteso di una tecnica per definizione mista ('polimaterica') e a un contesto storico più ampio, che abbracciava, oltre alle regioni meridionali, anche Roma, Firenze e il Nord Italia.⁴ A coprire alcune specifiche lacune, sono intervenute poi le ricerche di Nicola Cleopazzo. Concentrandosi soprattutto sul Settecento, forse il secolo più interessante per lo studio della cartapesta meridionale, lo studioso ha indagato la notevole figura di Pietro Paolo Pinca (1757-1832), autore di una straordinaria serie di drammatiche statue con i *Misteri della Passione* presso la chiesa di Santa Chiara a Francavilla Fontana (Brindisi), intorno a cui è delineata la storia della 'cartapesta francavillese'.⁵ Successivamente, approfondendo il quasi mitico fondatore della scuola leccese, Pietro Surgente detto 'Mesciu Pietro de li Cristi' (1742-1827), lo studioso ha fatto nuova luce sul difficile problema delle origini della cartapesta salentina.⁶ Molto lavoro resta ancora da fare, però, per questo specifico campo di studi, e cercheremo di evidenziare quali sono le direzioni in cui potrebbero spingersi più proficuamente le nuove ricerche.⁷ Inoltre, alle pur numerose opere in cartapesta di alcune aree geografiche, come la Basilicata, solo in minima parte sono state dedicate preliminari attenzioni critiche, malgrado gli studi più generali degli ultimi decenni.⁸



In questo terreno già dissodato si inserisce il libro di Di Palo. Che egli sia giunto allo studio della cartapesta meridionale tra XVIII e inizi del XX secolo partendo da ricerche sulla statuaria lignea dello stesso ambito territoriale e cronologico, come del resto è il caso anche di Casciaro,⁹ è già di per sé significativo.¹⁰ Il legame tra la storia degli studi sulla scultura lignea e sulla cartapesta meridionale, infatti, conferma un legame che è innanzitutto storico e stilistico tra la produzione degli scultori di cultura napoletana e quella dei maestri cartapestai attivi a Napoli e nelle province tra XVII e XIX secolo. Proprio a questo tema così importante, Di Palo dedica alcune delle pagine più interessanti del suo testo. Egli, infatti, pubblica alcune immagini di cartapeste a fianco delle opere coeve di scultori di scuola napoletana come Michele Trillocco, Angelo Viva o Gennaro Franzese, per evidenziarne i legami

1. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Pietro*, [1780-1800?], cartapesta dipinta. Cerreto Sannita, Cattedrale della Santissima Trinità. Crediti: archivio dell'autore.
2. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Paolo*, [1780-1800?], cartapesta dipinta. Cerreto Sannita, Cattedrale della Santissima Trinità. Crediti: archivio dell'autore.

stilistici. È corretto, crediamo, l'accostamento proposto tra il *San Pietro* ligneo attribuito a Trillocco a Cuccaro Vetere e la coppia di sculture in cartapesta dei *Santi Pietro e Paolo*, collocate sotto l'arcone della cattedrale di Cerreto Sannita, databili ai primi anni dell'Ottocento (figg. 1-2).¹¹ Il comune riferimento di queste statue ai due monumentali marmi di Giuliano Finelli sulla facciata della cappella di San Gennaro nel duomo di Napoli mostra come la matrice di quelle opere fosse autenticamente napoletana.

Alla stessa cultura possiamo ricondurre due poco note statue in cartapesta, un *San Domenico* e un *Cristo che benedice il pane* nella sagrestia della Chiesa Madre di Moliterno (Potenza) (figg. 3-4).¹² Esse si apparentano proprio alla coppia di santi a Cerreto Sannita, condividendone le pose e gli ampi panneggi e soprattutto l'interpretazione



3. Anonimo cartapestaio di cultura napoletana, *San Domenico*, [1800-1820?], cartapesta dipinta. Moliterno, Chiesa madre di Santa Maria Assunta. Crediti: Diocesi di Tursi-Lagonegro.

4. Anonimo cartapestaio di cultura napoletana, *Gesù che benedice il pane dell'Eucarestia*, [1810-1830?], cartapesta dipinta. Matera, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio Della Basilicata, in deposito in attesa di restauro. Crediti: archivio dell'autore.



magniloquente del loro gestire. Ciò ci spinge ad attribuire le opere lucane a una bottega napoletana abituata a imitare o a collaborare alla produzione dei coevi scultori in legno. Il *San Domenico*, in particolare, si pone su una linea iniziata già con la statua bronzea del santo sulla famosa guglia napoletana, realizzata su disegno di Domenico Antonio Vaccaro, e soprattutto continuata con quella in marmo, scolpita nel 1773 da Giuseppe Sammartino per il cappellone di San Cataldo nel duomo di Taranto, o col busto d'argento nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli.¹³

Un ulteriore caso di stretta dipendenza di una cartapesta in Basilicata da una certamente realizzata in ambito napoletano viene da Montescaglioso (Matera). Nella chiesa della Santissima Concezione si ammira un *Crocifisso* che ricorda molto da vicino, specie nella parte superiore, le forme di quello del napoletano Domenico Punziano, datato 1735, a Santa Maria Vetercoeli a Napoli (figg. 5-6), dove sono anche un *San Pietro* e un *San Paolo* dello stesso autore, dipinti di bianco per imitare

5. Domenico Punziano (ambito di), *Cristo crocifisso*, [1735-1750], cartapesta dipinta. Montescaglioso, Chiesa della Santissima Concezione. Crediti: archivio dell'autore.

6. Domenico Punziano, *Cristo crocifisso*, 1735, cartapesta dipinta. Napoli, Chiesa di Santa Maria in Vertercoeli. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Area metropolitana di Napoli.

il candore del marmo o dello stucco.¹⁴ Simile è la posa del corpo di Cristo, così come il leggero reclinare del capo e i tratti fisionomici del viso, le cui durezze nell'esemplare montese sono da imputare non tanto alla sua probabile natura di replica, quanto alle insipienti ridipinture che, come anche nel presente caso, tante volte hanno oscurato, fino a renderle irriconoscibili, le qualità di questo genere di opere. Persino particolari anatomici, come il rigonfiarsi circolare del ventre intorno all'ombelico e il repentino restringersi della vita subito sopra i fianchi, si ripetono fedelmente in entrambe i *Crocifissi*, tanto da indurre a proporre una loro comune origine dalla bottega del Punziano, o almeno una stretta dipendenza dell'esemplare lucano dal modello napoletano.¹⁵ Un'ulteriore versione, in tutto simile al prototipo del maestro, è segnalata a Cerreto Sannita e ricondotta genericamente a una «bottega campana».¹⁶ Anche di questo, quindi, avanziamo l'attribuzione allo stesso ambito di produzione.

Si è già fatto un rapido riferimento all'impiego della cartapesta per fingere o replicare opere in materiali più preziosi. Sono sufficientemente noti a tal proposito i quattro bellissimi busti di Moliterno, in provincia di Potenza, ricoperti di foglia d'argento, esposti ora a Palazzo Lanfran-

7. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Matteo*, [1750-1775], cartapesta argentata. Matera, Museo Nazionale di Palazzo Lanfranchi. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Basilicata.

8. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Giuseppe col Bambino*, [1750-1775], cartapesta indorata. Napoli, Chiesa di San Giuseppe dei nudi. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Area metropolitana di Napoli.



chi a Matera.¹⁷ Già avvicinati all'ambito di Giuseppe Sanmartino,¹⁸ la cui confidenza con la tecnica della modellazione della cartapesta è ben nota, sono stati più recentemente confrontati con analoghi pezzi nella chiesa del Gesù Vecchio a Napoli (un *San Luigi Gonzaga* e un *San Giovanni Nepomuceno*).¹⁹ Un confronto ancor più stringente, ci sembra, può essere avanzato col busto di fattura tardo-settecentesca, sempre in cartapesta ricoperta da foglia metallica, di *San Giuseppe col Bambino* nella chiesa di San Giuseppe dei Nudi a Napoli, un pezzo famoso perché, in concomitanza col Natale e con la festività eponima il 19 marzo, gli viene apposta nella mano sinistra la reliquia del bastone (nota come 'mazzarella di san Giuseppe').²⁰ Il volto del busto napoletano è del tutto sovrapponibile a quello del *San Matteo* materano, nell'acconciatura di capelli e barba e nel lungo e solido naso, dalla cui base partono profondi solchi che scavano le guance e conferiscono intensità all'espressione (figg. 7-8). Se gli esemplari a Napoli furono eseguiti con ogni probabilità da un cartapestaio della città, i busti di Matera pongono il difficile quesito se opere come queste fossero state eseguite nella capitale e da lì inviate nelle province, come qui si sostiene, oppure se botteghe locali fossero capaci di raggiungere livelli qualitativi così alti come quelli attestati dalle opere citate.²¹ È evidente che solo una sistematica indagine documentaria, mai nemmeno davvero iniziata, circa la produzione dei cartapestai storici potrebbe rispondere a queste domande e far emergere finalmente dall'anonimato gli autori di molte pur pregevoli sculture.²²

Dopo il pionieristico affondo di Vincenzo Rizzo, infatti, che pubblicò dei documenti di pagamento da cui emergevano alcuni nomi di specialisti in questa tecnica (come i membri della famiglia Punziano e di Carlo Fiorelli), impiegata tanto per apparati effimeri per allestire le facciate di chiese e palazzi in occasioni festive, quanto per statue da altare,²³ sono state ben poche le scoperte archivistiche importanti. Purtroppo, nemmeno il libro di Di Palo contribuisce a colmare questa lacuna, pur giustificata tanto dal cattivo stato di conservazione di molti archivi periferici del Sud Italia, quanto dal fatto che i documenti su opere realizzate in un materiale poco costoso come la cartapesta hanno presumibilmente meno probabilità di essere rinvenuti (perché mai nemmeno redatti o perché non conservati), rispetto a quelli relativi ad opere più preziose e quindi meglio descritte anche per esigenze patrimoniali.

Già i soli documenti pubblicati da Rizzo, però, alludono ad un'industria delle arti' in cui grandi botteghe come quella di Giuseppe Sanmartino avevano al loro interno specialisti in varie tecniche ed erano



9. Anonimo cartapestaio lucano, *San Filippo Neri*, [1825-1850], cartapesta dipinta. Tursi, Cattedrale dell'Annunziata. Crediti: archivio dell'autore.

capaci di corrispondere alle più varie esigenze della committenza.²⁴ Se si considera la genesi di opere complesse come l'altare maggiore della Trinità dei Pellegrini a Napoli o di Santa Maria Assunta a Castello di Alvito, alla cui 'polimaterica' esecuzione sovrintese Angelo Viva sulla fine del Settecento, si può avvertire il peso delle dinamiche di bottega diffuse a Napoli, in cui anche la modellazione della cartapesta ebbe un ruolo importante. Anche le indagini diagnostiche, specie quelle radiografiche, che dovrebbero accompagnare i rari restauri che interessano questo tipo di sculture, potrebbero fornire dati interessanti sulle tecniche con cui furono realizzate. Da un ampio campione di dati così raccolti si potrebbero individuare tradizioni esecutive più o meno differenti tra ambiti territoriali e cronologici, così da avere uno strumento

in più per raggruppare queste opere in nuclei riconducibili a specifiche botteghe. Dopo un incoraggiante avvio in tale direzione, che coincise con gli studi già citati di Casciari,²⁵ non si è purtroppo proseguito sulla strada del restauro e delle contestuali indagini su queste opere.²⁶ A testimonianza del ruolo svolto da questa tecnica per sostituire oggetti in altri materiali, possiamo aggiungere altri due casi poco noti, ancora scelti da un contesto lucano, che si aggiungono a quelli molto importanti, già individuati da Gian Giotto Borrelli, di busti in cartapesta napoletani che replicano perduti originali in argento di Domenico Antonio Vaccaro.²⁷ Il primo riguarda un busto di *San Filippo Neri* nella cattedrale di Tursi (fig. 9),²⁸ che, insieme ad un altro simile in legno di Francesco Verzella,²⁹ fu realizzato nel corso del XIX secolo per sostituirne uno ligneo di Gaetano Patalano, datato 1706 e andato distrutto in un incendio nel 1825, come tramanda una fonte ottocentesca.³⁰ A Maratea, inoltre, il santo patrono della cittadina, *San Biagio*, è effigiato in un pregevole busto reliquiario d'argento, firmato dal napoletano Domenico De Blasio e datato 1707,³¹ che fu esattamente replicato in cartapesta nel 1918.³² Sono tutti esempi che dimostrano la versatilità di questo materiale, che permetteva di coniugare i vantaggi di economicità e leggerezza, specie nei casi di sculture da condurre in processione,³³ con qualità tali da imitare degnamente opere in metallo, marmo o legno.

Naturalmente, non è possibile ignorare la copiosissima produzione dei cartapestai leccesi tra Otto e Novecento. Secondo la ricostruzione storiografica proposta da Di Palo, nel corso del XIX secolo la concorrenza delle più economiche statue in cartapesta che si cominciavano a produrre a Lecce contribuì al tramonto delle botteghe napoletane.³⁴ Malgrado i tentativi di resistenza, meritoriamente evidenziati dallo studioso,³⁵ quindi, il centro propulsore della cartapesta passò gradualmente da Napoli a Lecce. Dall'indagine delle opere dei maestri salentini, troppe volte guardata con sufficienza e lasciata alle attenzioni più amorevoli che scientifiche di appassionati intenditori locali, voglio raccogliere due spunti che ritengo preziosi e meritevoli di ulteriori sviluppi.

Il primo riguarda la formazione e la cultura figurativa di questi maestri. A uno dei più dotati e prolifici, Giuseppe Manzo, Di Palo avvicina la serie di cartapeste degli *Apostoli* nella Chiesa Madre di Alessano, in cui coglie un riferimento, probabile ma da cui pure si apprezza tutta la distanza tra quelle opere, al ciclo di statue marmoree nella navata di San Giovanni in Laterano a Roma, di circa due secoli anteriore.³⁶ Questo è un caso di ricorso a modelli aulici, romani piuttosto che napoletani,

che non deve sorprendere pensando ad un'Italia ormai unita, in cui Napoli ha smesso di essere il punto di riferimento privilegiato per gli artisti meridionali, e ricordando quanto la città papale potesse essere di grande richiamo per chi come il Manzo si gloriava di onorificenze pontificie.³⁷ D'altro canto, ciò non significa che la tradizione tardo-barocca napoletana venisse rinnegata. Basti valutare la continuità con cui quasi tutti i maestri leccesi interpretarono il tema della *Sant'Anna e Maria bambina*, in numerosissimi esemplari desunti da modelli settecenteschi campani.³⁸ Nemmeno la pittura veniva ignorata. Già sono stati individuati alcuni specifici rapporti con i pittori puristi italiani.³⁹ Altri paragoni si potrebbero fare con le opere di Dominique Ingres, rese note nel Sud Italia tramite le riletture di pittori come Vincenzo Paliotti, nella scena della *Consegna delle chiavi* nel Duomo di Galatina; oppure con le immagini di Giovanni Gagliardi, come l'*Apparizione del Sacro cuore di Gesù alla beata Maria Margherita Alacoque* del 1882 nella chiesa dei Passionisti a Manduria, da cui dipendono le moltissime raffigurazioni in cartapesta di quel soggetto.

Inoltre, il ricorso a stampe o riproduzioni di notissimi capolavori anche molto lontani nel tempo può spiegare le somiglianze tra l'*Annunciazione* in cartapesta di Salvatore Bruno nel santuario di Santa Maria a Calentano a Ruvo di Puglia con la tela di uguale soggetto di Orazio Gentileschi a Torino, o del *San Michele Arcangelo* di Raffaele Caretta nell'omonima chiesa di Sant'Agata di Puglia con il capolavoro reniano ai Cappuccini di Roma.⁴⁰ Non si può nemmeno escludere, del resto, il ricorso a riproduzioni fotografiche di quelle opere, considerato il peso sempre crescente della fotografia come veicolo di modelli per gli artisti.⁴¹ Più curioso è il caso della *Madonna del Rosario* dello stesso Bruno a San Domenico a Molfetta, che traduce in un gruppo scultoreo le figure dipinte da Corrado Giaquinto in una tela di quella chiesa.⁴² Sarebbe utile capire se il ricorso a quel preciso modello fruibile in loco fosse frutto di un'iniziativa del cartapestaio o di una specifica richiesta del committente. Tale quesito introduce il secondo punto che si voleva evidenziare del discorso sulla cartapesta di Lecce.

Di Palo non manca di citare il caso di Pisticci (Matera), la cui Chiesa Madre fu riarredata intorno al 1910 con numerose opere del leccese Salvatore Sacquegna. L'analisi di questo episodio di sfortunata ricezione del Barocco merita però maggiore considerazione. Molte delle tele di pittori come Riccardo Alvese furono rimosse dai loro coevi altari sei-settecenteschi ma evidentemente non distrutte né disperse, se di questo artista se ne conservano numerosissime tra quella e le altre chiese del paese.⁴³ Al loro posto furono commissionate al Sacquegna statue



10. Salvatore Sacquegna, *Madonna assunta*, 1910, cartapesta dipinta; anonimo intagliatore lucano, *Altare e cornice*, [1730-1750], legno intagliato e indorato. Pisticci, Chiesa madre dei Santi Pietro e Paolo. Crediti: archivio dell'autore.

o rilievi in cartapesta che trovarono posto all'interno di quelle stesse cornici rimaste vuote, inserendosi con tale armoniosità nel contesto preesistente da far pensare a una qualche attenta regia (fig. 10).⁴⁴ Questo caso specifico lascia pensare che la gestione del patrimonio artistico delle regioni del Sud Italia tra Otto e Novecento, che ha portato spesso alla dispersione di molte opere di età barocca, andrebbe finalmente

studiata con sistematicità. Se ne potrebbero ricavare notevoli episodi di allestimento dello spazio chiesastico condotti secondo strategie e orientamenti che, se pure non accettabili per l'attuale cultura conservativa, restano testimonianza storica di un gusto e, come nel caso di Pisticci, dell'intelligenza degli uomini che curarono quei lavori. È certo che in questa storia dell'arredamento delle chiese del Sud Italia, da scrivere non necessariamente a tinte fosche, la cartapesta guadagnerebbe un ruolo da protagonista, quale quello che ebbe a Pisticci.

Il presente contributo è un'anticipazione dei risultati di ricerche avviate presso l'Università degli Studi della Basilicata nell'ambito del Progetto Pilota 4.1.2 ("Enhancement of tangible and intangible Cultural Heritage, by creating sustainable and experiential cultural routes for the construction of local identities"), coordinato dalla professoressa Elisa Acanfora e parte dell'ecosistema di sviluppo Tech4You ("Technologies for climate change adaptation and quality of life"), finanziato coi fondi del PNRR. Le attività del gruppo di lavoro, coordinate dalla professoressa Acanfora, sono volte alla ricerca e alla valorizzazione del patrimonio culturale lucano, all'interno del quale particolare attenzione è stata riservata proprio ai manufatti in cartapesta, sia antichi che moderni, indagati in relazione al loro valore artistico e antropologico e anche al loro rapporto con la storia della musica e dei prodotti audiovisivi in Basilicata. Su questi temi, è attesa la pubblicazione di ulteriori prodotti della ricerca.

¹ Francesco Di Palo, *Statuari, cartapistari e bellisanti: Santi di carta tra importazioni e botteghe locali in Puglia dal '700 al '900*, Grenzi, Foggia, 2024.

² Caterina Ragusa, *Per uno studio dei cartapestai leccesi*, «Ricerche e studi in Terra d'Otranto», V, 1991, pp. 109-171; Caterina Ragusa, *Guida alla cartapesta leccese: la storia, i protagonisti, la tecnica, il restauro*, Congedo, Galatina, 1993, rivisto e ampliato in Caterina Ragusa, *La cartapesta leccese: origini e maestri salentini*, Grenzi, Foggia, 2023.

³ Questo genere di studi, per molti aspetti tuttora importanti, è stato del resto il primo ad interessarsi alla cartapesta leccese, negli stessi anni in cui essa raggiungeva il suo massimo successo, tra fine XIX e primo XX secolo. Si veda, tra i più importanti: Sigismondo Castromediano, *L'arte della carta pesta in Lecce*, «Corriere meridionale», IV, 17, 1893, p. 2; Nicola Vacca, *Appunti storici sulla cartapesta lec-*

cese, «Rinascenza Salentina», IV, 1934, pp.169-177.

⁴ *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio-30 marzo 2008), a cura di Raffaele Casciaro, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2008; *Cartapesta e scultura polimerica*, atti del convegno (Lecce, 2008), a cura di Raffaele Casciaro, Congedo, Galatina, 2012. Entrambi i testi contengono studi importanti sulle specificità tecniche della cartapesta, indagate sia sulla base di fonti scritte come i ricettari, sia di recenti indagini diagnostiche. Inoltre, allargando l'analisi a epoche e contesti geografici diversi, dalla Firenze quattrocentesca alla Roma berniniana, si sono potute evidenziare analogie e differenze tra i modi in cui questa tecnica fu impiegata nel corso dei secoli.

⁵ Nicola Cleopazzo, *Uno scrigno della cartapesta pugliese: la chiesa di Santa Chiara a Francavilla Fontana. Ricerche su Pietro Paolo Pinca*, in *Atti I convegno Beni culturali in Puglia: dialoghi multidisciplinari per la ricerca, la tutela e la valorizzazione* (Bari, 16-17 settembre 2020), a cura di Giovanna Fioretti, Fondazione Pasquale Battista, Bari, 2021 pp. 91-98.

⁶ Nicola Cleopazzo, *Per una storia della cartapesta del Settecento in Puglia. Un profilo e alcune novità su Pietro Surgente (1742-1827), alias "Mesciu Pietro de li Cristi"*, «Confronto», V, 2022, pp. 139-154.

⁷ Nell'ambito del già citato Progetto Pilota 4.1.2 dell'Università degli Studi della Basilicata, si sono già attivate iniziative per lo studio e la valorizzazione della cartapesta lucana. Da una parte di quelle ricerche nasce il presente studio.

⁸ Per quanto riguarda la Basilicata, dopo quello che fu il primo vero momento di riscoperta del suo patrimonio artistico, cioè la mostra di *Arte in*

Basilicata tenutasi a Matera nel 1979, il cui catalogo fu ripubblicato e aggiornato nel 2001 (*Arte in Basilicata*, a cura di Anna Grelle Iusco, De Luca, Roma, 2001), si devono citare almeno Gian Giotto Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Paparo, Napoli, 2005; *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, a cura di Elisa Acanfora, catalogo della mostra (Matera, Museo di Palazzo Lanfranchi, 9 luglio-10 novembre 2009; Potenza, Galleria Civica Comunale, 11 luglio-18 ottobre 2009), Mandragora, Firenze, 2009. Per una storia degli studi storico-artistici nella regione, con particolare riferimento alla mostra del 1979, si veda: Mauro Vincenzo Fontana, *Arslan non ha dormito qui. Michele Nobile e la storia dell'arte lucana tra presenze, assenze e omissioni*, in *Spicilegio storico-critico della Città Severiana o Montescaglioso*, a cura di Mauro Vincenzo Fontana, Giannattelli, Matera, 2020, pp. 51-60; Mauro Vincenzo Fontana, *Shaping Art History in Basilicata. Nuovi studi su Montescaglioso*, in *Montescaglioso: restituzioni e nuovi studi*, Artemide, Roma, 2022, pp. 12-21.

⁹ Oltre agli studi sulla miniatura e la scultura di età medievale e rinascimentale in Nord Italia, suo iniziale campo di interessi, è possibile citare lavori di Casciaro, precedenti alla mostra e al convegno sulla cartapesta, dedicati alla scultura lignea meridionale di età barocca: Raffaele Casciaro, *La scultura, in Il barocco a Lecce e nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano, De Luca, Roma, 1995, pp. 143-162; Raffaele Casciaro, *In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il "formato terzino"*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di Francesco Abbate, Donzelli, Roma, 2005, pp. 297-303; Raffaele Casciaro, *Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna*, «Kronos», X, 2006, pp. 133-138; Raffaele Casciaro, *Seriazione e variazione:*

sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di Letizia Gaeta, Congedo, Galatina, 2007, vol. II, pp. 245-280; *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di Antonio Cassiano, catalogo della mostra (Lecce, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), Raffaele Casciari, De Luca, Roma, 2007.

¹⁰ I due principali studi di Di Palo su questi argomenti sono: Francesco Di Palo, *La fabbrica dei santi: Francesco Verzella e le botteghe di Picano Testa Citarelli: Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola' comprimari allievi epigoni*, Grenzi, Foggia, 2020; Francesco Di Palo, *Anellus Stellato fecit: L'Ecce Homo di Lucera, i Misteri di Molfetta, il San Biagio di Ruvo e altre proposte per la scultura del primo Seicento in Italia meridionale*, Grenzi, Foggia, 2023.

¹¹ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 12-13, figg. 5-7.

¹² Il *San Domenico* è ancora in loco, il *Cristo*, databile stilisticamente ad un periodo leggermente posteriore ma sempre all'interno della prima metà del XIX secolo, è da alcuni anni in attesa di restauro presso la sede materana della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Basilicata. Sono segnalate nelle schede ministeriali SABAP, Matera, 17/ 00125494 e 17/ 00125505 e in *Moliterno: luoghi e simboli della fede*, a cura della Bibliomediateca "G. Racioppi" di Moliterno, Moliterno, 2010, pp. 10-11. Ho potuto fotografare il *Cristo che benedice il pane* grazie alla gentile disponibilità della restauratrice incaricata dell'intervento, presso il cui studio è attualmente in custodia. La statua è del tutto ridipinta e in alcune parti (nel manto, soprattutto) è ricoperta da uno strato di tessuto che aderisce alla superficie dell'opera, che emerge sotto alcuni

strappi di detta tela. La cromia originale potrebbe essere fatta riemergere, come si evince da alcuni saggi di pulitura effettuati sul braccio e sulla gamba destra che hanno rivelato un motivo decorativo a fiorellini dorati sulle vesti, tipico della statuaria tardo-barocca meridionale, ben più fine di quello a stelle che ricopre attualmente la veste del *Cristo*.

¹³ Sulle opere di Sanmartino a Taranto, si veda: Augusta Ressa e Mimma Pasculli Ferrara, *Il Cappellone di San Cataldo. Il trionfo di Giuseppe Sanmartino e dei marmi intarsiati nella Cattedrale di Taranto. Il restauro delle superfici marmoree*, De Luca, Roma, 2016; per il busto argenteo nel duomo di Napoli: Elio Catello, *Giuseppe Sanmartino 1720-1793*, Electa, Napoli, 2004, pp. 33-34.

¹⁴ Vincenzo Rizzo, *Documenti su Sanfelice, Solimena, Sanmartino e i maestri cartapistari*, «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 232, fig. 10; sulla chiesa, si veda: Vincenzo Rizzo, *Per la storia di S. Maria Vertecoeli (sec. XVIII)*, «Napoli Nobilissima», XXXI, 1992, pp. 138-150. La chiesa è inagibile dal 1981 e lo stato di conservazione sia dello spazio interno, sia della facciata, pur interessata da un restauro del 2017, è a rischio, come denunciato anche da molta stampa locale (si veda tra gli altri: Antonio Folle, *Chiesa di Santa Maria Vertecoeli, 7 anni dopo il restauro la facciata è di nuovo in rovina*, «NapoliToday», 28 novembre 2024).

¹⁵ Per un certo raffinato dinamismo imposto alla figura del Cristo nell'esemplare di Montescaglioso, evidente nella curva disegnata dalle gambe nel loro delicato accavallarsi, assente nel più statico modello del Punziano, sembra che l'autore del *Crocifisso* montese abbia potuto tenere presente anche quello ligneo firmato da Giacomo Colombo nella chiesa di Santo Stefano a Capri, datato 1691 e definito "neomanieristico" da Gennaro Borrelli

(Gennaro Borrelli, *Giacomo Colombo scultore per il presepe napoletano*, «Orizzonti economici», 69, 1967, p. 15), proprio per le eleganze compositive che si vedranno poi nelle bellissime sculture lignee di Lagonegro, datate tra il 1697 (un ulteriore *Crocifisso*) e il primo decennio del Settecento (il *Cristo alla colonna*, l'*Ecce homo*, il *Cristo morto* e il *San Sebastiano*). Su queste ultime opere, ora al Museo di Palazzo Lanfranchi a Matera, si veda almeno: Elisa Acanfora, *Per la scultura lignea meridionale: capolavori di Giacomo Colombo a Lagonegro (con un inedito)*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di Gaetano Curzi, Claudia D'Alberto, Marco D'Attanasio, Francesca Manzari, Stefania Paone, Campisano, Roma, 2022, pp. 351-356.

¹⁶ D. De Blasio, Scheda ministeriale, SABAP, Napoli, 15/00048152, 1984.

¹⁷ Mauro Vincenzo Fontana, in *Splendori del barocco defilato*, cit., p. 160, cat. nn. 90-93.

¹⁸ Raffaele Casciari, in *La scultura in cartapesta*, cit., pp. 98-99.

¹⁹ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., p. 10, figg. 2-4.

²⁰ A. Tafuri, Scheda ministeriale, SABAP, Napoli, 15/00505382, 2000.

²¹ Per un'attribuzione a un'ignota maestranza meridionale, pur aggiornata sugli esiti più virtuosi della statuaria napoletana, propendeva Maria Vittoria Regina, autrice del primo studio approfondito su questo gruppo di opere (in *Cultura artistica della Basilicata. Opere scelte*, a cura di Salvatore Abita, catalogo della mostra (Matera, Museo di Palazzo Lanfranchi, giugno 1999-febbraio 2000), Agata Altavilla, Paparo, Napoli, 1999, p. 60); più decisamente a favore di un'esecuzione nella capitale sono Raffaele Casciari, in *La scultura in cartapesta*, cit., pp. 98-99, e Mauro Vincenzo Fontana, in *Splendori del barocco defilato*, cit., p. 160, cat. nn. 90-93.

²² Una situazione migliore si ha per la sola città di Napoli, per la quale ci si può servire del prezioso lavoro per la ricerca dottorale di Aldo Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani*, consultabile al sito dell'Università Federico II di Napoli: www.fedoa.unina.it/id/eprint/9622, che ha raccolto moltissimo materiale documentario edito e inedito da cui emergono anche nomi di cartapestai e pagamenti per loro opere napoletane.

²³ Rizzo, *Documenti su Sanfelice*, cit., pp. 237-240.

²⁴ In modo non dissimile da quanto avveniva nel contesto romano, già oggetto di indagini che si sono mosse nella direzione indicata, a partire almeno dal fondamentale studio di Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture: the industry of art*, Yale University Press, New Haven, 1989. Come eredi più recenti di quel tipo di indagini, centrate anche sulla reale conoscenza delle fasi del processo creativo dello scultore, possono essere citati almeno, per il contesto romano: *Bernini: sculpting in clay*, a cura di Andrea Bacchi, C.D. Dickerson, Anthony Sigel e Ian Wardropper, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 3 febbraio-14 aprile 2013), Yale University Press, New Haven, 2012; per quello genovese: *Le tecniche di Maragliano*, a cura di Daniele Sanguineti, Sagep, Genova, 2019.

²⁵ Si veda in particolare il saggio di Brizia Minerva, *Riletture in cartapesta di sculture lignee d'età barocca: due episodi di rimozione e restauro*, e le *Schede tecniche* di Lidiana Miotto, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 185-196, 199-210.

²⁶ Tra i rari contributi di questo tipo, si può citare quello di Antonella Giotta, Patrizia Giacomazzi, Elisabetta Sonni- no e Francesca Valentini, *Il Restauro*

di un crocifisso in cartapesta policroma. Occasione per un'indagine storica sulla tecnica e considerazioni sul patrimonio culturale immateriale, in *XXI Congresso IGIIC* (Verona, 19-21 ottobre 2023), «Lo stato dell'arte», XXI, 2023, pp. 141-148.

²⁷ Gian Giotto Borrelli, Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinacci, Domenico Antonio Vaccaro: *modelli per argenti, argenti come modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 141-159.

²⁸ Renato Ruotolo, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00040021, 1976.

²⁹ Renato Ruotolo, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00039999, 1975.

³⁰ Antonio Nigro, *Memoria topografica storica sulla città di Tursi e sull'antica Pandosia di Eraclea oggi Anglona*, Tip. R. Miranda, Napoli, 1841, p. 29.

³¹ Citato in *Arte in Basilicata: rinvenimenti e restauri*, a cura di Anna Grelle Iusco, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), De Luca, Roma, 1981, p. 153. L'opera fu trafugata nel 1976 e sostituita con una copia in argento eseguita dal veneziano Romano Vio nel 1979 (Josè Cernicchiaro, *Conoscere Maratea: guida storico-turistica*, Guida editori, Napoli, 1979, p. 103).

³² G. Loguercio, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00130021, 1996.

³³ Come è il caso della statua di *San Rocco*, protettore di Montescaglioso, di cui esiste un esemplare settecentesco in legno, replicato in cartapesta dalla bottega leccese dei Malecore. Quest'ultimo viene issato, alla sera del 20 agosto, su un carro trionfale decorato anch'esso da statue in cartapesta realizzate nel 1938 dal maestro locale Luigi Morano sul modello dei Carri della Bruna di Matera, e attraversa in processione le vie del paese.

³⁴ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 47-51.

³⁵ Di Palo recupera i nomi di plasti-

catori napoletani (Gaetano Lionetto, Ernesto Magnetti, Raffaele della Campa, Gennaro Cerrone) che a partire dalla metà dell'Ottocento cercarono di rispondere all'offensiva dei colleghi salentini, anche recuperando o sperimentando tecniche miste, come la 'tela gessata'. A vivacizzare ulteriormente il quadro stanno i riferimenti a scuole pugliesi alternative a quella leccese, come quella di Francavilla e quella di Molfetta e del Nord Barese, su cui Di Palo si sofferma a lungo (ivi, pp. 120-186).

³⁶ Ivi, pp. 60-63, figg. 88-99.

³⁷ Non è raro, infatti, leggere sui cartellini che attestano la produzione di queste cartapeste espressioni come 'fornitore pontificio' o simili. Il Manzo, poi, che aveva fama di uomo assai devoto, accumulò numerose patenti e titoli di qualità certificati dagli uffici vaticani. Su di lui, si veda almeno: Ilderose Laudisa, *Una vita per la cartapesta: Giuseppe Manzo (1849-1942)*, Edizioni del Grifo, Lecce, 1994.

³⁸ Per un repertorio di tali immagini, si veda: Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 25-27, 68, figg. 30-33, 108-109.

³⁹ È noto il caso del gruppo di statue in cartapesta col *Trasporto di Gesù al sepolcro*, realizzato nel 1920 da Raffaele Caretta per la processione dei Misteri nella città di Ruvo, che riproduce con grande fedeltà la tela di analogo soggetto di Antonio Ciseri, degli anni Sessanta dell'Ottocento.

⁴⁰ Il dipinto del Reni ebbe grandissima fortuna, come modello sia di incisioni, a cominciare da quella stampata presso Giovan Battista de Rossi nel 1636 (su cui Francesca Candi, *D'après le Guide: incisioni seicentesche da Guido Reni*, Fondazione Zeri, Bologna, 2016, pp. 114-115), che di pitture, riprodotte in numerosi esemplari diffusi nelle chiese, per esempio, di Gallipoli, Polignano a Mare o Valenzano. In Puglia, del resto, l'iconografia micaelica era assai

diffusa, per la presenza del grande santuario dedicato al santo sul Gargano.

⁴¹ Dell'Annunciazione di Orazio Gentileschi, per esempio, già prima del 1900 esisteva una fotografia Anderson, registrata col n. 10722 in *Fotografie di D. Anderson. Catalogo IV. Milano, Torino, Bologna, Loreto, Lodi, Treviglio, Pavia, Saronno, Viterbo*, Roma, 1900, p. 15.

⁴² Tutte queste opere sono riprodotte

da Di Palo alle pp. 84-85 del suo libro.

⁴³ Su questo pittore si veda: Elisa Acanfora, *Echi del giordanismo tra Puglia e Basilicata: recupero di Riccardo Alvese (e una necessaria distinzione da Francesco De Angelis)*, in *Viridarium novum: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca e Isabella Di Liddo, De Luca, Roma, 2020, pp. 357-363.

⁴⁴ Una tradizione diffusa a Pisticci ricorda che il parroco della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, il colto arciprete Vincenzo Di Giulio, fosse personalmente amico del plastificatore leccese. Ciò potrebbe aver favorito tanto la scelta di Sacquegna per decorare la chiesa, quanto una pianificazione del suo intervento condotta in accordo tra il sacerdote e l'artista.