



Paolo Agostino Vetrugno

Paolo Emilio Stasi Pittore



L'argomento della conversazione di questa sera è sintetizzato da un titolo in cui, parafrasando Aristotele, *Paolo Emilio Stasi* sembrerebbe che fosse il «genus proximum» e *Pittore* la «differenza specifica». Ma tralasciando ogni suggestiva fantasia, è bene dissipare subito ogni equivoco di fondo e chiarire un errore che metodologicamente, a livello critico, investe l'intera esistenza e attività artistica di Stasi (Spongano, 16 gennaio 1840 - ivi, 4 marzo 1922).

Come in poesia non si può intendere un verso isolato dal suo contesto, identificabile nel suo preciso significato che si articola nelle ragioni

interne di tutto il poeta stesso e del suo naturale sviluppo, nelle forme del suo linguaggio e del peculiare impegno creativo che lo determina, così non si può parlare, nel caso specifico, di Paolo Emilio Stasi separando l'uomo dall'artista. A ciò si aggiunga che parallelamente allo Stasi-uomo e allo Stasi-artista non si può formulare alcun giudizio critico su di lui senza una conoscenza e una comprensione non soltanto del linguaggio artistico dell'epoca e della tradizione che converge nella contemporaneità, ma anche senza una conoscenza delle direzioni delle tensioni dell'epoca e una comprensione di tutta la vita storica che possono trovare una espressione nella stessa coscienza artistica.

Parlare di Stasi pittore, pertanto, se si vuole esercitare bene il "mestiere del critico", come s'intitola un datato ma pur sempre valido scritto di Mario Marti, occorre non prescindere dall'intera sua attività e non scindere le esperienze di scultore, di poeta, di musicista, di ricercatore delle proprie origini, di uomo, se non si vuole correre il rischio di incorrere in pericolosi pregiudizi invece di formulare sereni e corretti giudizi.

Detto questo, il nome di Paolo Emilio Stasi, ancora oggi, è legato principalmente alla scoperta della grotta Romanelli presso Castro, come ricordano anche le più accreditate guide turistiche, compresa quella del TCI dedicata alla Puglia, che nel repertorio posto in appendice degli artisti regionali non riporta il nome di Stasi¹. La guida consiglia, comunque, al turista una strana escursione

* Testo della conversazione tenuta il 4 marzo 2012 nella Sala Consiliare di Spongano (Le) per le celebrazioni del novantesimo anniversario della morte del pittore Paolo Emilio Stasi, nell'ambito del ciclo di conferenze "I Medaglioni", promosse e organizzate dall'Archivio Etnografico e Musicale del



all'importante grotta, strana perché subito dopo avverte che la visita non è per tutti, ma è «riservata agli studiosi» ed occorre «il permesso della Soprintendenza alle antichità della Puglia». Riporta il 1879 come data della scoperta invece del 1900 ed accenna all'importanza del sito precisando che «la stratigrafia dei sedimenti accumulati nell'interno attesta le oscillazioni della linea di riva del Mediterraneo durante l'era quaternaria conseguenti a variazioni delle condizioni climatiche»². Ma per Stasi riserva solo una semplice citazione.

Eppure, a ben riflettere, Paolo Emilio Stasi ha scoperto casualmente la grotta Romanelli proprio mentre esercitava l'attività artistica che lo ha coinvolto per l'intera esistenza: la pittura. Secondo quanto si è soliti tramandare, Stasi aveva ricevuto la committenza di dipingere un quadro della *Madonna di Lourdes* (la prima apparizione è documentata nel 1858) e si era recato con la sua modella presso una grotta lungo la costa nei pressi di Castro con l'idea di ritrarre l'evento miracolistico e di attualizzarlo nel Salento. Durante le fasi di esecuzione del dipinto rinvenne casualmente nel terreno un molare atipico, che si rivelò poi appartenere ad un esemplare di *hippopotamus anplibinus*. La curiosità lo spinse a setacciare nuovamente il terreno, ad allargare le ricerche nel territorio circostante e a studiare.

Forse la rilevanza della scoperta ha avuto il sopravvento sullo scopritore ed la sua fama di pittore è stata offuscata dalla stessa scoperta. Se le cose sono andate così, ben venga. Sorgono, però, molti dubbi e perplessità che le cose siano andate proprio così.

Le vicende dello Stasi, infatti, in primo luogo non possono far pensare ad una semplice ed ingenua disattenzione che ha prodotto un oblio quasi totale della sua attività pittorica a vantaggio di una paternità della eccezionale scoperta della grotta Romanelli. In secondo luogo, la sua fortuna critica, anche in ambito locale, non può essere liquidata con una pura contingenza dell'andamento degli studi. La posizione critica, infatti, presa da Luigi Pigorini e l'oblio della produzione artistica dello Stasi (pittorica e scultorea) non disgiunta dalla produzione poetica con alcuni tentativi musicali, ha tutta l'aria di essere molto vicina, se non parallela, a quella individuata, alcuni decenni fa, da Giovanni Previtali, quando, studiando Teodoro d'Errico, un notevole pittore meridionale, si chiedeva se non si trovava «di fronte ad un ulteriore ed inatteso aspetto di quella che gli storici politici e gli economisti sono soliti chiamare la *questione meridionale*»³. Lo studioso, infatti, affermava giustamente che «la *questione meridionale* ha finito col determinare, anche a livello della critica delle arti figurative, una serie di atteggiamenti mentali, e di remore psicologiche, di pregiudizi, che è ben difficile spiegare rimanendo rigorosamente confinati nei limiti della 'disciplina'» della storia dell'arte. Previtali va oltre e con disarmante lucidità dichiara che «la storia della critica dell'arte italiana del mezzogiorno si presta a divenire un caso esemplare di quegli 'interscambi' tra livello delle strutture economiche e quello delle sovrastrutture ideologiche», che devono essere opportunamente indagate non soltanto nella critica d'arte che germoglia nelle «serre universitarie» ma anche in quella che fiorisce «nei liberi campi del mercato antiquario».

Paolo Emilio Stasi è stato dimenticato nelle sedi istituzionali della cultura e trascurato dal mercato dell'arte, perché egli rientra a pieno titolo nella questione meridionale, che, cosa più grave, non è ancora risolta. Forse ha pesato non po-

Salento "Pietro Sassu" e dall'Università Popolare della Musica e delle Arti "Paolo Emilio Stasi" di Spongano.

¹ *Guida d'Italia. Puglia*, Milano, TCI, 1978.

² *Ibidem*, p. 445.

³ G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in «Prospettiva», n. 3, ottobre, 1975, p. 19.



co la presa di posizione del Pigorini, anche se la storia ed i fatti hanno dato ampia ragione allo Stasi, tanto che attualmente l'industria del Paleolitico superiore finale, in sede scientifica, e non solo, proprio dalla grotta salentina è denominata ed conosciuto come *Romanelliano*⁴.

Nella presa di posizione dell'eminente archeologo e paleontologo credo abbia nuociuto un atteggiamento mentale assai diffuso, che è sintetizzato mirabilmente ancora una volta da Previtali:

«La condizione mentale subalterna (mentalmente perché economicamente e politicamente subalterna) degli studiosi meridionali ha impedito infatti che da quella parte venisse un contributo serio alla giusta collocazione storica delle opere conservate sul territorio; lo studioso meridionale, parlando in generale, e fatte sempre salve le debite eccezioni, o ha avanzato rivendicazioni appassionatamente ed apertamente campanilistiche e perciò stesso destinate a rimanere prive di qualsiasi influenza al di fuori dell'ambiente di origine, oppure, con procedimento solo apparentemente opposto, si è affrettato ad accogliere supinamente i superficiali giudizi negativi di chi l'arte meridionale non conosceva gareggiando con i 'nordici' nel denunciare il carattere 'provinciale' del mezzogiorno»⁵. Pigorini, in ultima analisi, si è comportato da cattedratico, conformandosi ad una discutibile ottica secondo cui soltanto ciò che è di origine settentrionale è degno di essere preso in considerazione. Basterebbe ricordare gli inviti rivolti da Cosimo De Giorgi a visitare il neonato Museo Archeologico della Provincia di Terra d'Otranto. Pigorini non verrà mai nel Salento. Lascia, tuttavia, perplessi che da studioso non esiterà a parlare dei ritrovamenti della Grotta Romanelli - e indirettamente del suo scopritore - senza mai averla visitata.



Elettra Ingravallo, nell'introdurre il problema della ricerca delle origini nel Salento, nel volume dedicato al ricordo dell'attività scientifica di Giuliano Cremonesi, riferisce che «in Italia, a dominare l'intero campo della Preistoria dal 1871 al 1925» fu «la complessa figura di Luigi Pigorini con molti meriti e grandi demeriti tra i quali la negazione del Paleolitico superiore in Italia, con il conseguente stravolgimento delle fasi della Preistoria e Protostoria italiana, interpretate in chiave tutta ideologica»⁶. La studiosa, inoltre, chiarisce che nel 1904 i due naturalisti, Paolo Emilio Stasi ed Ettore Regalia, «a dispetto del Pigorini» documentarono per la prima volta la presenza del Paleolitico superiore nel deposito della grotta Romanelli⁷.

Regalia, da parte sua, sgonfierà tutte le teorie impiantate dal Pigorini, non soltanto evidenziando che «una tesi di cronologia paleontologica non può dispensarsi dalla prova stratigrafica», ma, in particolare, in evidente polemica ed in forma provocatoria, legittimamente si chiederà (ma in sostanza domandava all'illustre paleontologo che si ostinava ad attribuire al Neolitico i reperti paleolitici della grotta

⁴ A. PALMA DI CESNOLA, *Il Paleolitico della Puglia*, in *La Puglia dal Paleolitico al Tardoantico*, Electa Editrice, Milano, 1979, p. 43.

⁵ G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico*, op. cit., pp. 19-20.

⁶ E. INGRAVALLO, *La passione dell'origine. Giuliano Cremonesi e la ricerca preistorica nel Salento*, in *La passione dell'origine. Giuliano Cremonesi e la ricerca preistorica nel Salento*, Lecce, Conte Editore, 1997, p. 4.

⁷ E. REGALIA-P.E. STASI, *Grotta Romanelli (Castro, Terra d'Otranto) Stazione con faune interglaciali calda e di steppa. Nota preventiva*, in «Archivio per l'antropologia Etnologia», fasc. 1, Firenze, Società Italiana d'Antropologia Etnologia e Psicologia Comparata, 1904, pp. 17-81.



Romanelli), se si è mai visto un deposito neolitico senza reperti di ceramica e specie domestiche⁸.

Una cosa è certa che, dopo la presa di posizione di Aldobrandino Mochi (1875-1988), allievo di Paolo Mantegazza (1831-1910) e a lui succeduto nella cattedra di Antropologia dell'Università di Firenze, nel 1913 con grave danno per gli studi in Italia ci sarà una frattura tra la scuola fiorentina di matrice naturalistica e la scuola romana di stampo umanistico

È merito di Gian Alberto Blanc, negli anni Venti del secolo scorso, aver contribuito, con la sua azione, alla sprovincializzazione della Grotta Romanelli e, in genere, del Salento, le cui sorgenti devono essere, in ogni caso, rintracciate nell'azione ottocentesca di Sigismondo Castromediano, tendente parallelamente al recupero di un'identità di appartenenza in un'ottica nazionalista.

Non esiste a tutt'oggi una monografia su Paolo Emilio Stasi che ripercorra la sua intera vicenda terrena e ne ricostruisca criticamente il *corpus* della sua attività artistica. Un'epigrafe posta in piazza Alighieri a Castro Marina sintetizza efficacemente la sua attività di pittore, di studioso e di scopritore: «A Paolo Emilio Stasi / da Spongano / che di questa costiera riprodusse sulle tele la bellezza / illustrò le dimore dei primitivi / rivelò alla scienza Grotta Romanelli».

Notizie biografiche si possono ricavare da Cesare Teofilatto⁹ e, successivamente, da Amilcare Foscarini¹⁰, il quale così ne sintetizza l'attività pittorica:

«Lo Stasi fu un pittore dal tocco sicuro e, se pure, talvolta, riuscì un po' duro e monotono, ritrasse sempre dal vero con larghe pennellate, producendo Marine, Quadri Sacri, Nature morte e variazioni atmosferiche»¹¹.

In realtà, nella produzione pittorica dello Stasi possono essere individuati tre filoni, diversi ma complementari: la ritrattistica; l'Arte sacra; i paesaggi e le nature morte.

Relativamente ai ritratti (al momento non si ha notizia di autoritratti) si ha una discreta produzione di opere quasi tutte su tela, in cui le fattezze dei personaggi non sono idealizzate, in quanto quasi tutti sono stati realizzati su committenza privata e perciò interessa maggiormente la somiglianza fisiognomica del personaggio raffigurato, in cui la resa dei tratti fisici è affidata ovviamente al pittore, il quale nell'esecuzione non può fare a meno di estrarre la propria personalità artistica.

Qualche ritratto, ad un'attenta analisi, potrebbe essere ideale o apparire idealizzato, mentre qualche altro è stato commissionato all'artista per una ricostruzione, per così dire, "storica" delle sembianze, come ad esempio il dipinto che raffigura il *Marchese Giuseppe Palmieri* (Martignano, 5 maggio 1721 - Napoli, 30 gennaio 1793). Il ritratto è un olio su tela (cm. 64 x 76) firmato e datato «P. Emilio Stasi / 1867», in basso a destra, seguendo l'andamento del margine dell'ovale che restringe l'inquadratura del personaggio raffigurato. L'opera *ab ovo* appartiene del Liceo Classico Statale «G. Palmieri» di Lecce, dove attualmente è custodita in discreto stato di conservazione¹².

⁸ E. REGALIA-P.E. STASI, *Grotta Romanelli (Castro, Terra d'Otranto) Seconda nota. Due risposte a una critica*, in « Archivio per l'antropologia Etnologia », fasc. 2, Firenze, Società Italiana d'Antropologia Etnologia e Psicologia Comparata, 1905, pp. 114-172.

⁹ C. TEOFILATTO, *Paolo Emilio Stasi pittore*, in «Il Salento», Almanacco, vol. III, Lecce 1929, pp. 177-184.

¹⁰ A. FOSCARINI, *Arte ed Artisti di Terra d'Otranto tra medioevo ed età moderna*, a cura di Paolo Agostino Vetrugno, Lecce, Edizioni del Grifo, 2000, pp. 208-9, s. v.

¹¹ *Ibidem*, p. 208.

¹² La firma e la data, tuttavia, nel recente maldestro "restauro", sono state coperte dal colore. P.A. VETRUGNO, *Il marchese Giuseppe Palmieri in un ritratto di Paolo Emilio Stasi*, in «Annuario del Liceo-Ginnasio Statale "G. Palmieri"», a. s. 2004-2005, Galatina, Edit Santoro, 2006, pp. 148-159.



Il dipinto fu eseguito quasi sicuramente su committenza, identificabile con la dirigenza di quegli anni del Liceo. Per la scelta del pittore, invece, se non è un semplice caso di omonimia, occorrerebbe forse guardare con attenzione ad un eventuale legame familiare che potrebbe esserci stato tra Paolo Emilio Stasi e Michele Stasi, il quale pubblica «a spese» proprie alcune opere del Palmieri¹³ (Stasi, a distanza di settantaquattro anni dalla morte del Palmieri, realizza un ritratto dell'illustre illuminista salentino, informandosi e documentandosi sulla sua iconografia).

Il ritratto, infatti, deriva dall'incisione di Carlo Biondi fatta su disegno di Raffaele Biondi e pubblicata nel 1816 come corredo iconografico al lavoro dello stesso Giuseppe Palmieri *Riflessioni critiche sull'arte della guerra*¹⁴. tomo I, edita in Napoli dalla Tipografia di Angelo Trani.

Il Biondi raffigura il Marchese di Martignano in un ovale arricchito da una cornice modanata con bordino interno, concepita come una specchiera neoclassica e decorata alla base da due rami apparentemente di alloro e di ulivo, i quali, intrecciati e legati da un nastro, sono disposti secondo l'andamento curvilineo della intelaiatura. Il dipinto si configura come un *pendant* dall'incisione del Biondi non soltanto per la scelta di raffigurarle sembianze del Marchese di Martignano allo stesso modo in un ovale, quanto per la resa dei particolari dei tratti somatici, quali l'arcata sopracciliare, il taglio del naso e le guance, che risultano più ingentilite rispetto all'incisione realizzata pochi anni prima da Guglielmo Morghen¹⁵, maestro d'incisione all'Accademia di Napoli, fatta su disegno di Giovanni Camerani e pubblicata nel 1814.

Dall'incisione del Biondi lo Stasi attinge l'impostazione della figura tendente ai tre quarti (il Morghen, infatti, la rappresenta frontalmente), ma calligraficamente rende più ariosa la configurazione della parrucca cerimoniale, che, indossata forse incipriata, propone come elemento essenziale dell'abbigliamento di un uomo di riguardo e che riproduce con due boccoli rigidi arrotolati e disposti simmetricamente (uno per parte) ai lati del capo come due volute, secondo la moda del *toupet* di fine secolo.

La riprova che conferma la fonte utilizzata, inoltre, è data dalla riproposta dei capelli ben pettinati che, nell'incisione del Biondi, s'intravedono riuniti sulla sinistra dietro alla nuca, raccolti quasi sicuramente - seguendo il gusto diffuso nella



¹³ Cfr., per esempio, le *Riflessioni sulla pubblica felicità relativamente al Regno di Napoli*, seconda edizione, Tip. Vincenzo Flauto, Napoli 1788; oppure i *Pensieri economici relativi al Regno di Napoli*, tip. Vincenzo Flauto, Napoli 1789; e le *Osservazioni su varj articoli riguardanti la pubblica economia*, Regio impressore Vincenzo Flauto, Napoli 1790.

¹⁴ G. PALMIERI, *Riflessioni critiche sull'arte della guerra*, tomo I, Napoli, Tipografia di Angelo Trani, 1816.

¹⁵ Cfr. L. G. DE SIMONE, *Lecce e i suoi monumenti*, nuova edizione postillata da Nicola Vacca, Lecce, Centro Studi Salentini, 1964. Il Vacca dà anche una serie di notizie (p. 555) sul leccese Palazzo Palmieri, che, dopo alterne vicende, passò alla famiglia Guarini, noto, peraltro, per la presenza nel giardino di un importante ipogeo messapico. Guglielmo apparteneva a una famiglia di incisori e disegnatori; era fratello di Antonio, anch'egli incisore, e di Raffaello (1761-1833) famoso ed apprezzato incisore.



seconda metà del secolo XVIII - in un sacchetto di seta o semplicemente annodati con un nastro.

La parrucca, invece, presente nell'incisione del Morghen appare raffigurata quasi come una cuffia che, indossata in modo aderente sulla calotta cranica, ne evidenzia la rotondità del capo, dando l'effetto di una testa rasata, allo stesso modo del busto in marmo del Museo Provinciale «Sigismondo Castromediano» di Lecce, che, a quanto è dato sapere, il figlio Saverio (1764 - 1839) donò a Lecce e che lo scultore salentino Eugenio Maccagnani attribuì ad Antonio Canova (1757-1822). Ma su questa paternità ho espresso a suo tempo dubbi e incertezze¹⁶.

Questa tela dello Stasi, che aveva ventisette anni quando la realizzò, si colloca tra le prime esperienze del pittore salentino, della cui produzione giovanile per la verità non si conosce l'intero *corpus*; tuttavia, testimonia egregiamente come il pittore si fosse documentato scrupolosamente sull'iconografia e su tutti quegli elementi che gli consentivano di tradurre in immagine, oltre la pura e semplice somiglianza, il carattere psicologico e morale del personaggio raffigurato.

Cronologicamente, il dipinto s'inserisce negli anni in cui, dopo aver intrapreso gli studi di Farmacia in Napoli (1865-1866), Stasi decide di seguire la sua vocazione artistica, dedicandosi completamente alla pittura e all'insegnamento di Disegno presso il Liceo Classico di Maglie, in provincia di Lecce. Nella città partenopea c'è Gioacchino Toma, il quale attirerà a Napoli tutta una schiera di artisti provenienti dal Salento per studiare sotto la sua guida. Sarebbe interessante approfondire i rapporti dello Stasi con Gioacchino Toma, poiché la tavolozza di alcuni suoi ritratti tradisce qualche possibile contatto, ma soprattutto perché in un documento del 28 maggio 1887, conservato dai familiari di Stasi, Toma scrive all'Istituto di Belle Arti di Napoli per attestare la preparazione artistica di alcuni salentini ricevuta da Stasi e la loro abilitazione all'insegnamento. Vale la pena leggerlo anche perché inedito:

«Certifico io qui sottoscritto Professore insegnante in questo Istituto di Belle Arti, che il Professore Sig. Stasi Paolo Emilio del Ginnasio Convitto Capece in Maglie, avendo molto ben preparati nel disegno elementare di figure e ornato i Sig.ri Casciaro Giuseppe, di Ortelle, Giannelli Errico, di Alezio, Palma Domenico e La Noce Egidio di Maglie, questi chiesero di ottenere l'ammissione all'alunnato dell'Istituto medesimo e furono iscritti alla classe immediatamente superiore a quelle degli elementi, e tutti quattro in breve tempo conseguirono il titolo di Patente d'abilitazione allo insegnamento del disegno nelle scuole tecniche normali e magistrali del Regno»¹⁷.

Toma, nella città vesuviana, insegnava dal 1865 disegno applicato nella Scuola operaia di arti e mestieri nell'ex convitto Cirillo e nella Scuola di ricamo dell'ospizio femminile San Vincenzo Ferreri. E, dal 1878 - pressapoco quando anche il conterraneo Giuseppe Casciaro si reca a Napoli per motivi di studio - ricopriva l'incarico di professore aggiunto di pittura ornamentale presso l'Istituto di Belle Arti; mentre dal 1885 ebbe anche l'insegnamento di disegno dei gessi.

Quasi sicuramente Stasi a Napoli incontrerà la schiera dei salentini «emigranti dell'arte» tra i quali, oltre al Casciaro, c'erano, per citare alcuni nomi, Oronzo Cosentino (Lecce, 1870 - Roma 1922), Francesco De Matteis (Lecce, 1852 -

¹⁶ Sin dal 1846 la Società Economica della Provincia di Terra d'Otranto propone di decorare la sala della nuova sede dell'Orto Agrario con statue e busti tra cui «il busto in marmo del celebre Marchese Giuseppe Palmieri eseguito dal Canova» (cfr. A. DE FERRARIIS GALATEO, *Epistole Salentine*, a cura di Michele Paone, Galatina, Congedo Editore, 1974, p. 15), ma sulla presunta paternità cfr. le mie riflessioni nel saggio *Il marchese Giuseppe Palmieri*, op. cit.

¹⁷ Archivio privato di Paolo Emilio Stasi, Matera.



Napoli 1917), Giuseppe Di Giuseppe (Martina Franca, 1817- 1908), e tanti altri distintisi nel campo della scultura, come il neterino Giuseppe De Cupertinis ed i leccesi Raffaele Maccagnani e Luigi Guacci.



Forse sarà proprio questo gruppo di conterranei a contribuire a fargli cambiare idea e a farlo decidere di abbandonare gli studi di Farmacia, pur avendo al suo attivo già alcuni importati esami superati, quali chimica organica, botanica e materia medica. La sua produzione di ritratti, comunque, impone un'attenta analisi dei rapporti tra i ritratti documentati in Terra d'Otranto in un contesto in cui faceva capolino la fotografia. C'è da dire, in ogni caso, che la fotografia, sin dal suo primo affermarsi, ha interessato diversi pittori, tanto che molti pittori saranno dei buoni fotografi e molti fotografi saranno buoni pittori, aprendo un vasto capitolo su arte e fotografia. Va da sé che la fotografia è un mezzo per riprodurre meccanicamente la realtà e che, sin dal suo apparire, si è imposta per le sue grandi qualità di strumento per la documentazione e per lo studio. Sarebbe interessante stabilire i contatti che Stasi ha avuto con la fotografia e come la fotografia abbia contribuito lentamente ad eliminare in Terra d'Otranto il ritratto come rappresentazione della figura (parziale o intera) di una persona.

Di fotografia, d'altra parte, occorre parlare nell'esaminare un quadro descritto da Pasquale De Lorenzis nel 1922¹⁸. Stasi rappresenta una donna dormiente, identificata da alcuni con il nome di Idrusa, riuscendo «a riprodurre con pari forza l'assopimento mortale di una testa schiacciata su un guanciale, la faccia di una povera creatura a cui le lotte hanno disfatta la bellezza e logorata ogni forza». La rappresentazione è come un fotogramma, una rigorosa zoommata su un frammento della quotidianità, che fissa un momento di pausa della vita piena di stenti e di sacrifici di tante generazioni di donne salentine, e non solo. L'abbandono descritto dal

De Lorenzis è simile alla morte, perché spesso le genti meridionali hanno preferito il sonno alla vita reale. Nel sonno, infatti, c'era anche la speranza o meglio l'illusione di poter sognare, giacché la vita reale era per loro un incubo. In questo meraviglioso dipinto è possibile individuare lo spessore dell'artista: le sembianze naturali si fanno concrete e reali nell'immagine. La testa immobile poggiata sul cuscino sembra quella di una protomartire che ha sacrificato la vita per l'eternità, e, recuperata, è stata devotamente racchiusa in una teca come una reliquia. È un frammento (sembrerebbe un quadro tagliato da tutti i lati, ma non lo è) che cela l'inevitabile dilemma tra l'essere ed il non essere. La morte ed il sonno hanno un confine labile, percepibile soltanto dai superstiti, perché alla fine di sopravvissuti si parla in un quadro dove la pittura si fa poesia e la poesia, in certi casi, diventa preghiera. È il medesimo sentimento religioso che spinge l'artista ad occuparsi di arte sacra, come ad esempio nel raffigurare la morte di Cristo nella *Deposizione della Croce* della chiesa madre di Nociglia, la cui destinazione devota impone al pittore l'adozione di collaudati e sicuri riferimenti iconografici.

Dall'arte sacra al paesaggio il tragitto è breve per chi considera la natura un'opera di Dio.

¹⁸ P. DE LORENZIS, *Artista benemerito della scienza – Paolo Emilio Stasi*, in «Rivista Storica Salentina», 1022, p. 105.



Con Stasi inizia, sia pure lentamente, il graduale abbandono da parte della produzione pittorica salentina di una committenza religiosa o devota, sia pubblica che privata, che nell'Ottocento si risolve prevalentemente nell'ambito dell'arte sacra. Se si volessero rintracciare i precedenti della rappresentazione della visione simbolica della natura che porterà al genere autonomo della pittura paesistica, occorre guardare con attenzione a qualche pala d'altare sparsa per le chiese salentine, dove è possibile individuare un paesaggio naturale o artificiale come «accompagnamento dei soggetti»¹⁹. Spesso lo si trova come un agglomerato urbano, proposto in una immagine riassuntiva come «citazione» per precisare e per localizzare le qualità miracolose del santo taumaturgo raffigurato oppure, talvolta, è utilizzato come grazioso «riempitivo», in rispetto di un'armonia richiesta dall'economia compositiva dell'impostazione dell'opera piuttosto che come volontaria scelta dialettica «uomo-natura». È inutile dire che manca uno studio sul paesaggio nella pittura in Terra d'Otranto. Siano sufficienti alcune brevi considerazioni:

Se si tralasciano le "scene naturaliste" che arredano gli interni di alcune dimore della borghesia salentina o se si escludono le decorazioni di alcuni dossali di refettori conventuali, con scene paesaggistiche nate in contesti differenti e per finalità diverse, come accade ad esempio a Lequile²⁰, il paesaggio, inteso come genere autonomo nel rapporto tra natura e pittura, nella storia dell'arte di Terra d'Otranto ha il suo "teorico" in Giuseppe Casciaro erede diretto dell'input di Paolo Emilio Stasi.

E sotto questo aspetto occorrerebbe chiarire quanto e fino a che punto Casciaro²¹ ha contribuito a recuperare quella provincia che aveva sempre amato e nella quale si era formato e cresciuto, ad una dimensione culturale di maggiore valore. Nel Salento parallelamente all'artista ortellese, infatti, s'inserisce l'esperienza artistica di Stanislao Sidoti (Lecce, 1837-1922), il quale, con «una simpatica impronta locale», riproduce «paesaggi e marine dell'estremo adriatico soleggiatissimi», per cui, nei suoi dipinti «pieni di vita», «luce, vivezza e colori si fondono in mirabile armonia: belle marine, strade campestri piene di sole e di verde, casette sperdute tra oliveti, tramonti di fuoco, albe rosate»²².

Relativamente alla Terra d'Otranto, la tavolozza di Stasi, con cui sono stati rappresentati frammenti della sua terra natia ripresi da diverse angolazioni, come il bellissimo controluce delle *taiate* di Castro, oggi non più esistenti, passerà a Casciaro e da lui ai pittori della generazione successiva, come Gustavo Urro di Alessano, suo allievo, o come Michele Palumbo e Giulio Pagliano «i quali, nella contemplazione dei vari aspetti della natura, conquisteranno le suggestioni del paesaggio esterno in un tentativo di riconquista di una soggettiva intimità, adattandosi talvolta anche alle esigenze di una clientela borghese, sino al più noto Vincenzo Ciardo, il quale, superata la fase dell'esaltazione naturalistica, con aggiornate soluzioni formali, se ne distacca, manifestando un potenziale creativo che si risolve nell'ambito dell'emozione visiva, la quale lo lega ad esperienze artistiche al di fuori di quel regionalismo talvolta stimolante ma il più delle volte vincolante»²³.

¹⁹ E. DE LACROIX, *Diario 1804-1863*, a cura di Lamberto Vitali, vol. II, Torino, Einaudi, 1954, p. 168.

²⁰ P.A. VETRUGNO, *L'arredo pittorico degli stalli lignei del Refettorio antico*, in «Arte e Storia nel Refettorio francescano di Lequile», Galatina, Edit Santoro, 2003, pp. 63-78.

²¹ Cfr. P.A. VETRUGNO, "Quest'eleganza è deliziosa". *Tradizione e innovazione nella produzione artistica di Giuseppe Casciaro*, in "Il filo della memoria. Fonti e studi per la storia di Ortelle e Vignacastri", a cura di Mario Spedicato, pp. 335-361.

²² A. FOSCARINI, *Arte ed Artisti*, op. cit., s. v.

²³ P.A. VETRUGNO, *Ottocento ritrovato. Momenti della pittura salentina del XIX secolo attraverso raccolte e collezioni*, in *Ottocento ritrovato*, Catalogo della mostra a cura di Maurizio Russo, Squinzano, 28 agosto-19 settembre 2005, Copertino, tipolito greco, 2005, pp. 20-1.



Va da sé che sull'attività pittorica di Paolo Emilio Stasi potrebbero aver pesato anche criteri di valutazione già sperimentati come paradigma per stabilire il «non valore» dell'arte salentina e meridionale in genere. E in tal senso si spiegherebbe perché Stasi, come altri conterranei, sia stato ritenuto un "provinciale del Sud" che, quasi per una sorta di peccato originale, di colpa primordiale, possa sembrare un uomo fuori dal suo tempo, chiuso nella propria remota solitudine di periferia, che lo segue come una condanna.

Foscarini annoterà in proposito: «Paolo Emilio Stasi, anima sensibile perché anima di artista, si avvide che l'ambiente in cui viveva non di confaceva ai suoi ideali; ed allora si ritirò nel suo luogo nativo dove in una villetta sulla marina di Castro, portò seco la tavolozza e i pennelli e proseguì la sua vita di artista», ma, occorre aggiungere anche di poeta.

Su un'architrave di casa salentina del Cinquecento campeggia un'iscrizione in latino: «SOLITVDO MEA PARADISVS». Un tema collaterale alle vicende artistiche di Stasi, ma non per questo secondario, potrebbe essere «solitudine creativa e solitudine costruttiva».

Relativamente, al ruolo che Stasi ha svolto nell'ambito dell'Ottocento pittorico della Terra d'Otranto ed ai suoi contatti con i movimenti partenopei, i tempi sono ormai maturi per un sereno ed equilibrato studio su di lui e sulla sua opera, non solo artistica ma anche poetica. Basterebbe leggere alcuni suoi versi per comprendere la profondità del suo animo:

«Due cose belle ha il mondo: Amore e Morte. / Vive sempre colui che per la patria / il suo sangue versò, e vive al pari / chi, per la Donna sua, il dolce affetto / e per i figli, un santo amore accese».

Ancora una volta ritorna il dualismo ellenico di *Eros* e *Thanatos*; ma stavolta Stasi propone una soluzione intermedia come un eroe epico greco: il dono della vita per la patria e per la famiglia, per il pubblico e per il privato, per la collettività e per l'individuo. Perciò, in bilico tra *Eros* e *Thanatos* nelle sue tele traspare la ricerca quasi di una sorta di equilibrio che tradisce una umanità immobile di questa terra; ma è solo apparentemente. Nei suoi paesaggi, infatti, egli fissa immagini, che appartengono a tutti e che non sono di nessuno, e cerca di dare un volto e un'anima alle cose e alle pietre, definendo e rivelando la bellezza degli stretti silenziosi legami con una civiltà spesso sconosciuta agli stessi protagonisti. E noi questa sera accettiamo da lui l'invito alla conoscenza e all'amore di questa terra.

