

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXXI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME X
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2024

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXXI DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME X
FASCICOLO II - MAGGIO - AGOSTO 2024

Sommario

- 5 Rinascimento di traduzione nel Salento. La riscoperta del fonte battesimale
Di Capua-Arcamone nel Museo Diocesano di Otranto
Angelo Maria Monaco
- 21 Mercato, doni e diplomazia: vicende di dodici copie di quadri
portati a Napoli nel 1636
Belinda Granata
- 30 Il Castello Doria di Angri (1611-1910). L'architettura di un antico baluardo
poi dimora gentilizia
Emanuele Taranto, Gianluca Novi
- 46 Per una storia del cimitero di Santa Maria del Pianto
Raffaele Merone
- 60 Tracce della memoria nel paesaggio. La storia di una foresta scomparsa:
il Gaudio di Aversa
Maria Gabriella Pezone
- Note e discussioni**
- 76 Mario Quaranta
*Suor Giovanna Antida Thouret e San Vincenzo De Paoli: due busti in marmo
di Francesco Jerace nel chiostro di Santa Maria Regina Coeli a Napoli*

Rinascimento di traduzione nel Salento. La riscoperta del fonte battesimale Di Capua-Arcamone nel Museo Diocesano di Otranto

Angelo Maria Monaco

Un'opera da riscoprire

Sconosciuto ai più per la difficoltà di vederlo *de visu* fino a poco prima della riapertura del museo, com'è noto ai pochi che se ne siano occupati, del più antico *Baptisterium* della cattedrale di Otranto (da ora in poi citato anche come fonte battesimale, figg. 1-2), si fa menzione in poche e poco note fonti primarie, tre visite pastorali nell'Archivio storico diocesano¹, in poca letteratura critica², in qualche guida turistica sulla città più a oriente d'Italia, da aggiornare³. Capolavoro 'a sud di Napoli' di un altro 'Rinascimento possibile' che mi piace definire di traduzione, dando alla definizione una connotazione ampia ma specifica su cui mi riservo di intervenire in futuro⁴, tutta italiana è la storia museografica di questo pezzo, in esposizione nel Museo Diocesano di Palazzo Lopez a Otranto, dapprima allestito nel 1992, ma poi chiuso al pubblico dal 2006, riaperto nel maggio 2024 con la nuova denominazione di MABO (Museo Archivio e Biblioteca dell'Arcidiocesi di Otranto). Raffinato testo verbo-visivo del Cinquecento, ma ancora medievale come concezione nella sua natura di testo figurativo in funzione allegorica della Scrittura⁵, fu sostituito nel Settecento da un più elegante arredo liturgico, più ricco di marmi ma meno ambizioso dal punto di vista dell'esegesi, dei suoi contenuti, col rinnovato allestimento della cattedrale che cancellò, a più riprese, importanti interventi risalenti al XVI secolo, per aggiornamento del gusto, per subentrare esigenze liturgiche⁶, se non proprio per affievolire la memoria del passaggio di qualche prelado ritenuto scomodo.

Collocato almeno dal Settecento nel chiostro del seminario edificato a partire dal 1735⁷, il monolite fu esposto agli agenti atmosferici, con pesante danneggiamento

dell'esuberante ornamentazione scultorea, forse finita almeno a intonachino, condotta con fine senso plastico e compositivo da un architetto scultore, come vedremo intorno al 1536.

Il fonte, di forma ottagonale, è di pietra leccese (tracce di intonacatura si rilevavano prima di un intervento di pulitura non documentato ma operato tra il 2006 e il 2023), misura in altezza 99 cm, alla base 152 cm, alla ghiera 130 cm e nel diametro della bocca interna 80 cm (ogni formella misura cm 30x44, ogni tabella, eccetto le anse, cm 33x14). Il manufatto reca i fori per l'alloggiamento di un contenitore impermeabile per contenere il liquido da aspergere sul catecumeno, come si rileva dalla tipologia dell'arredo e come descritto almeno in una delle tre visite pastorali richiamate, dove si tace però sugli aspetti figurativi, sulla commissione, sull'autografia dell'opera, di cui allo storico dell'arte interesserebbe leggere. È un fonte battesimale per l'aspersione del sacramento, perciò *Baptisterium*, confuso però nelle più precoci testimonianze moderne in cui sia fatta menzione, con una vera di pozzo per la sua collocazione all'esterno dell'edificio. Così per Giuseppe Gigli, nella più precoce testimonianza moderna dell'opera che sia stata rintracciata, una volta giunti a Otranto:

Né si può lasciar senza una parola di ricordo l'entrata del palazzo del seminario e la bellissima bocca della cisterna ch'è nel suo cortile, scolpita in un gran blocco ottagonale di pietra leccese, i cui angoli poggiano su otto colonnine triangolari a foglie e fregi, racchiudenti alcune figure allegoriche, un po' guaste dal tempo e illustrate da varie iscrizioni⁸.



1. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.



2. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

Dopo di lui si deve a Pietro Marti il merito di aver segnalato in un testo del 1932 come l'opera sia espressione «del più severo Rinascimento»⁹.

Bisognerà attendere il 1955 per leggere il primo testo di qualche utilità per restituire la più nobile funzione liturgica all'arredo, leggere il testo sciolto delle epigrafi che lo decorano in relazione all'iconografia da cui derivano gli «aspetti sincroni del battesimo, nei suoi effetti (...) e nella causa meritoria». Così sostenne Antonio Antonaci, nel suo pregevole studio su Otranto e i suoi monumenti¹⁰.

Poche le occorrenze successive, tra cui quella di Vito Liaci in un testo in realtà dedicato ad un altro fonte battesimale, a Gallipoli, quando asserisce che «nel cortile del seminario Arcivescovile di Otranto vi è la vera di un antico Battisterium [sic]: un gran blocco ottagonale con otto angoli che poggiano su otto colonnine triangolari a foglie e fregi»¹¹, quindi in una descrizione che tiene conto di quella del pezzo data da Gigli, emendandola nella

funzione dell'arredo, ma non di quella dell'Antonaci che anche in seguito (come ci si riserva di verificare per una lacuna nella fonte da cui si trae l'informazione) sarebbe ritornato sui monumenti di Otranto e sul fonte battesimale, proponendo inoltre l'attribuzione dell'arredo a Niccolò Ferrando: un maestro attivo in Cattedrale che firmò sul portale volto a settentrione la serie di prelati illustri, definito curiosamente come «toscaneggiante» nel succinto profilo biografico dello scultore che si legge nel *Dizionario Biografico degli Italiani*¹².

Poche le occorrenze successive¹³. Messo al sicuro, al riparo dagli agenti atmosferici nel Museo Diocesano richiamato, il fonte è sporadicamente citato o raffigurato in poche altre pubblicazioni eterogenee¹⁴, senza mai divenire di fatto l'oggetto precipuo della trattazione almeno fino alla stesura di una tesi di laurea rimasta inedita¹⁵. In questo senso con il contributo che qui si propone l'antico fonte battesimale è 'riscoperto'.



3. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Arme partita con le insegne delle famiglie Arcamone e di Capua*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

Un testo toscano tradotto in leccese

Di possente impianto architettonico alla base, alla ghiera, agli spigoli scolpiti come pilastri angolari culminanti in capitelli a fogliame su piedistalli proporzionati, il monolite è scandito in una carola di otto formelle a figure di basso e di altorilievo, sovrastate ciascuna da una epigrafe su tabella biansata che intreccia uno stemma partito con cui si alternano. Com'è stato compreso nella tesi richiamata, l'opera fu plausibilmente concepita come dono prezioso per la Cattedrale, offerto dai coniugi Annibale di Capua e Lucrezia Arcamone, molto probabilmente in occasione della nomina ad arcivescovo metropolita del loro secondogenito, Pietro Antonio (ma anche Pietrantonio, Napoli 1513 – Otranto 1579)¹⁶, nel 1536¹⁷. Alla coppia di antico lignaggio appartiene infatti lo stemma 'a cartella', partito, che otto volte è stato scolpito lungo la ghiera del monolite, contrassegnato nel campo a sinistra da un arco sovrastato da corona, nell'altro da una banda trasversale (fig. 3). Proprio dell'araldica degli Arcamone il primo, famiglia napoletana di origine greca ormai estinta, lo stem-



4. Maestranze anonime salentine, *Stemma dell'Arcivescovo Pietro Antonio Di Capua*, 1578. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

ma è: «di azzurro a tre fasce di oro col capo di argento caricato da un arco con corona anche di oro, fiancheggiato da due vasi del medesimo»¹⁸. Della casata dei Di Capua l'altro, esso sarà «d'oro, alla banda di nero, caricata da una cotissa d'argento»¹⁹.

Per capire che non si tratti di una commissione già prelatizia di Pietrantonio Di Capua, sarà sufficiente rilevare la mancanza del relativo cappello a nappe, come invece si riscontra sulla sommità dell'arme scolpita nel monolite erratico, di fatto inedito, anch'esso al museo, corredato da una iscrizione epigrafica completa del nome del suo intestatario: PETRUS ANTONIUS DE CAPUA ARCHIEP. HIDRUNTIN. VIVENS 1578 (fig. 4). Considerando poi che la prima attestazione del fonte possa essere rilevata nella visita pastorale che lo stesso prelado redasse nel 1538, ha senso circoscrivere la commissione dell'opera al triennio 1536-1538, quindi nell'arco cronologico che oscilla tra l'anno dall'investitura arcivescovile da costui ricevuta e il primo riscontro documentario. Più complessa è la questione dell'autografia dell'opera, già assegnata, come riportato,



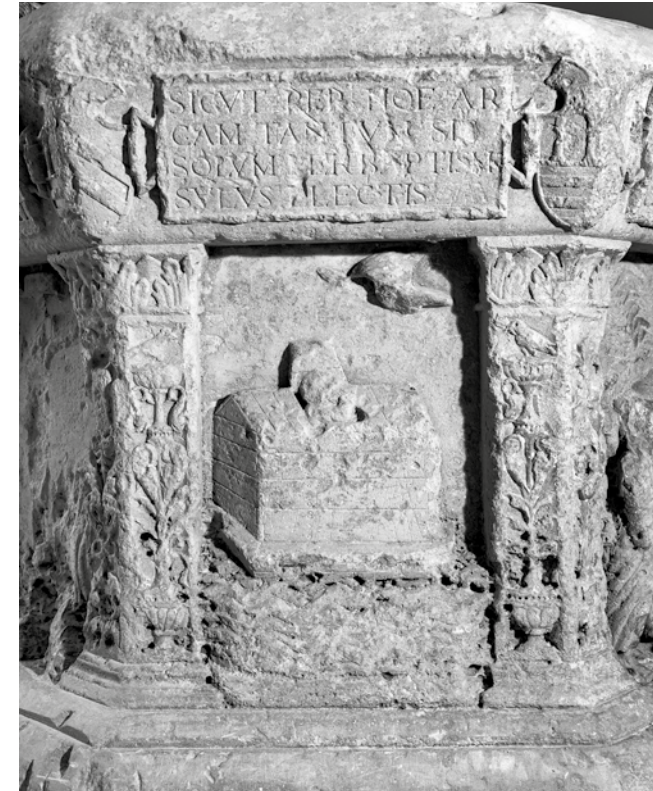
5-6. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

7. Benedetto Buglioni, *Fonte battesimale con le storie del Battista*, 1510 ca. Piazzanese (Prato), chiesa di San Giusto (da *IL FONTE BATTESIMALE* 2000, p. 27).

8. Giovanni della Robbia, *Fonte battesimale Rucellai*, 1511. Cerreto Guidi (Firenze), chiesa di Santo Stefano (da GENTILINI 1992, II, p. 299).

a Ferrando, e in seguito a Gabriele Riccardi sulla base di confronti in realtà epidermici con le quattro colonne istoriate facenti parte della cappella cinquecentesca delle reliquie dei martiri idruntini²⁰, per la quale ormai è chiaro che lo stesso prelado svolse un ruolo preminente²¹, ma che fu completamente riallestita entro il 1711²².

Come qui si osserva per la prima volta, il *baptisterium* idruntino è realizzato per le caratteristiche architettoniche che possiede sul modello tipologico umbro-toscano. In particolare, è utile confrontarlo con opere di matrice robbiana o buglionese al netto di necessari distinguo. In primo luogo, in relazione all'utilizzo di materiali del tutto diver-



9-10. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Noè si affaccia dall'Arca dopo il diluvio; Passaggio del Mar Rosso*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

si, la pietra e l'argilla. Lavorabile solo «per via di levare» il primo, passibile del processo reversibile del «levare e di porre», l'altro²³. In questo senso l'opera è paragonabile a una riscrittura, all'esito di un vero e proprio processo di traduzione linguistica²⁴, che se poi è rivolto a un'opera di smaccato senso per l'antico acquisisce la connotazione di un 'Rinascimento di traduzione'. In secondo luogo, andrà subito distinta la differente concezione iconografica tra l'opera in leccese e le opere toscane messe a confronto, per cui, se da un lato a Otranto si ricorre ancora a un utilizzo allegorico e tipologico dell'iconografia (in questo senso il *Baptisterium* idruntino è ancora un testo medievale), negli esemplari toscani la funzione delle immagini è più spesso di carattere didascalico o meramente narrativo. In particolare, mentre nei più celebri esemplari richiamati il repertorio di scene narrate è più che altro concentrato sugli episodi della vita del Battista e di Cristo, il testo idruntino è infatti ben più articolato, richiamando *per figuras* alla funzione catartica del

battesimo come sacramento soteriologico imprescindibile, spesso per narrazione metonimica all'acqua e al sangue.

Benedetto Buglioni, plastificatore toscano, realizzò nel 1510 circa, per la chiesa di San Giusto a Piazzanese (Prato), uno splendido rivestimento ottagonale, di terracotta invetriata, per un fonte battesimale, scompartito in otto formelle, scandite da pilastrini angolari culminanti in semicapitelli a foglie di acanto (fig. 7)²⁵. Di tono minore, ma dello stesso tipo, rispetto a quello sontuoso che circa un anno dopo Giovanni della Robbia avrebbe realizzato a Cerreto Guidi per i Rucellai (fig. 8)²⁶. Si tratta in ambo i casi di oggetti liturgici eloquenti delle pratiche devozionali della committenza, la cui destinazione d'uso è dichiarata dall'antica forma della vasca ceramica volta a contenere un contenitore minore per la conservazione del liquido necessario per l'aspersione del sacramento e dall'iconografia volta a celebrare in un modo comprensibile ai semplici le virtù del Battista o di Cristo battezzato. Entrambi privi di iscrizioni o di tabelle votive, ma



11. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Passaggio del Mar Rosso*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

suggellati dai contrassegni identificativi della committenza, sono ancora oggi splendidi negli eleganti accostamenti cromatici del bianco eburneo dei corpi atletici, del lapislazzulo intenso del cielo e delle acque, dei verdi e dei gialli di cromia ancora smagliante nonostante i cinque secoli trascorsi dalla loro stesura. È il potere dell'invetriatura: catturare e rendere eterni i pigmenti che ricopre, secondo una tecnica messa a punto dalla bottega dei della Robbia e da lì trasmessa ad altre maestranze toscane, resistente com'è a qualunque condizione atmosferica e fragile solo ai colpi, agli urti imprudentemente ricevuti, da cui qualche scalfittura della superficie. Uno di tanti esemplari ampiamente diffusi nell'arco umbro e toscano, quello di Buglioni, con l'altro robbiano, incarna un tipo di arredo liturgico rinascimentale di grande successo, tanto in virtù di una riuscita sintesi tra forma e funzione, nonché agile strumento di catechesi così come sono «animati da una domestica vena narrativa particolarmente sensibile alle esigenze della devozione popolare»²⁷.

Utilizzando una categoria anacronistica, è plausibile sostenere che il fonte battesimale, così tornito, fu un oggetto di *design* di successo, riprodotto 'in serie' in numerosi

esemplari spazianti dalla geometria dell'esagono a quella dell'ottagono, rifiniti in monocromo latteo o policromati, di terracotta invetriata oppure di marmo. Del resto, furono prodotti da botteghe alle quali il concetto di produzione in serie non era affatto sconosciuto²⁸. Non stupisce allora la lunga durata e la diffusione di un 'modello' fortunato anche in ambiti territoriali distanti dalle terre di origine, come nel Salento, e l'adeguamento tecnico-stilistico ai materiali ivi disponibili secondo un processo diverso da quello della copia, della replica o della falsificazione, ma che acquisisce i connotati specifici del processo di una traduzione: dal latino *vertere*, per cui si è nell'ambito della metamorfosi²⁹. In questo senso, allora, l'esemplare idruntino è un efficace esempio di opera di 'traduzione' recando in sé la struttura sintattica e grammaticale toscana (il modello architettonico e plastico), declinata però in un 'sermo' locale che è un tutt'uno con i materiali in uso nell'area linguistica di riferimento secondo un processo che si riscontra anche in altre componenti liturgiche diffuse sul territorio: una traduzione in leccese, da cui il nome della pietra. Che fosse completo di una finitura pittorica non è rilevabile a occhio nudo³⁰. Che si tratti tecnicamente di un rivestimento di supporto, così come sono quelli toscani di terracotta, lo dichiara la conformazione del monolite stesso, che è un solido ottagonale con una cavità cilindrica all'interno. Che fosse completo di una copertura lignea ormai perduta non vi è inoltre motivo di dubitare, sia corrispondendo l'arredo alla descrizione rilevabile nella visita pastorale del 1608, sia per ovvie esigenze pratiche di conservazione del necessario per l'infusione del sacramento battesimale, oltreché in coerenza con il modello tipologico di riferimento.

Come già riportato, la differenza sostanziale tra l'opera idruntina e i suoi modelli tipologici risiede soprattutto in un utilizzo ben diverso dell'iconografia, volta nei secondi a porgere *exempla* da imitare per una comunità di fedeli facilmente persuasibile, mentre a Otranto a convincere, argomentando, una comunità ben più coltivata. Tanto in anni di forte contestazione dei sacramenti tra cui pure quello battesimale e della delicata posizione assunta dal destinatario indiretto del dono, Pietro Antonio di Capua, agli occhi della Santa Sede. La lettura iconografica e iconologica del testo figurativo chiarisce le peculiarità

dell'opera come anticipato. Vale la pena richiamare la dinamica sottesa alla realizzazione di cicli iconografici complessi come spiegata da Antonio Pinelli in un celebre saggio, laddove l'opera d'arte sia il risultato di una riuscita relazione tra tre parti: la committenza portatrice di una intenzione, colui che inventa il programma iconografico, l'artista che lo realizza³¹.

Un testo allegorico piuttosto che didascalico e contrassegni araldici

Si riporta di seguito il testo delle epigrafi sciolto e tradotto sulla base dei contributi di Antonaci e di Corchia³². Inedita è la lettura iconografica e iconologica delle otto formelle³³. Si disseminano, inoltre, osservazioni di confronto con alcune porzioni delle colonne cinquecentesche dell'altare dei martiri in Cattedrale al fine di argomentare le attribuzioni avanzate da terzi. Nell'impossibilità di stabilire un'attribuzione incontrovertibile in questa sede, vale la pena ricorrere a una formula di compromesso, ipotizzando il profilo di uno scultore esponente di un Rinascimento 'visto da Sud' e 'di traduzione', di cui, del resto, nel Salento lo stesso Gabriele Riccardi fu il massimo interprete.

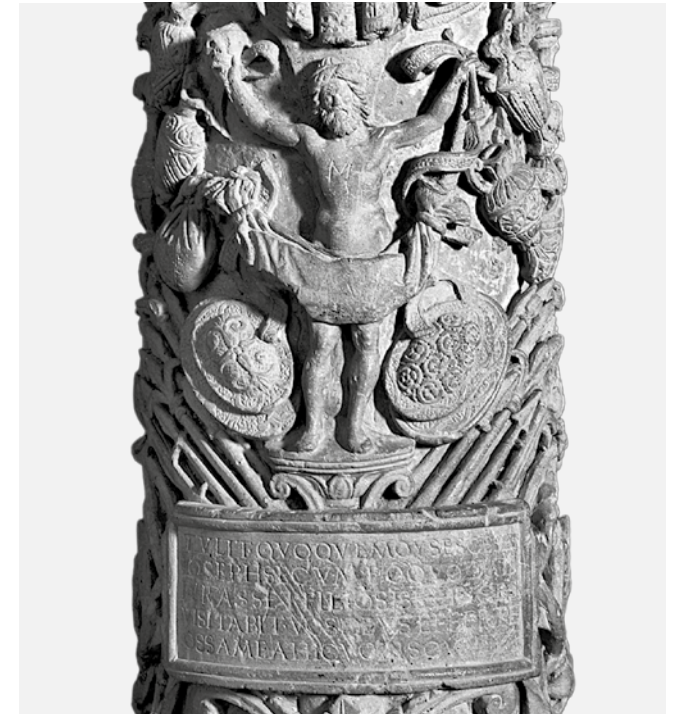
Formella I. Noè si affaccia dall'arca dopo il diluvio.

Il patto di una nuova alleanza

SICUT PER NOE AR/CAM TANTUM SIC / SOLUM PER BAPTISMI SALUS³⁴ ELECTIS.

«Come per mezzo dell'arca per Noè [vi fu la salvezza], così solo per mezzo del battesimo si attua la salvezza per gli eletti» (Gen 7, 1-16).

Scampato al diluvio, Noè fa capolino da una finestra sulla sommità dell'arca costruita secondo le indicazioni ricevute da Dio (figg. 9-10). Si rende conto dello scampato pericolo. La colomba inviata in ispezione giunge infatti da levante recando nel becco quel ramo di ulivo che sarà il sigillo di una ripristinata alleanza. La sagoma dell'arca è piuttosto un volume che una carena coperta, è fedele alla descrizione del vascello data in Gen 6, 15-16. Osservando la decorazione a grottesca del pilastro angolare sul lato destro si ravvisa l'unico caso in cui la decorazione di tali elementi architettonici utili a scansionare il registro di formelle entri in dialogo con la scena raffigurata all'interno:



12. Gabriele Riccardi, *Mosè e il passaggio del Mar Rosso (sinossi di Esodo)*, post 1536. Otranto, Cattedrale, già nella Cappella reliquiario dei Martiri, part. di una colonna.

del perimetro un fregio arboreo qui consente a un piccolo volatile di riposarsi dal volo. Reca nel becco un ramoscello d'ulivo (Gen 7, 8-11). Colpisce la scrupolosa cura nella realizzazione di dettagli quasi impercettibili a occhio nudo: il volume dell'arca è definito da assi di legno assemblate e disposte in orizzontale, confisse da chiodi che formano due parallele verticali. L'effetto plastico della regressione delle acque che libera la vetta del monte Ararat è amplificato dal naturale processo di alveolizzazione della superficie litica.

Formella II. Passaggio del Mar Rosso. La salvezza degli eletti
PHARAONIS DIABO/LICO VENENO IN BAP/TISMI
AQUIS EXTIN/CTO EST SALUS ELECTIS.

«Il diabolico veleno del Faraone, annientato nelle acque del battesimo, si risolve in salvezza per gli eletti» (allegoria dell'*Esodo*, partenza degli Ebrei e passaggio del Mar Rosso).

Una processione di uomini panneggiati procede in avanti, quasi a fuoriuscire dal perimetro della cornice di pietra (fig. 11). Sono gli eletti guidati da Mosè che attraversano il fondale del Mar Rosso le cui acque, sollevate a formare una galleria transitoria, presto richiudendosi, travolgeranno co-



13. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), Mosè rende dolci le acque amare di Mara, part. del Baptistarium Di Capua-Arcamone, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

loro che sono comandati da chi diabolicamente perseguita gli eletti: l'esercito del Faraone. In questo senso andrà spiegata la metafora del veleno e dell'estinzione del suo potere attraverso l'azione mondatrice dell'acqua. Efficace è l'espediente compositivo realizzato dallo scultore per suggerire l'idea della parete di acqua che sollevandosi offre un varco attraversabile dalla fiumana di eletti «e le acque furono per loro come un muro a destra e a sinistra» (Es 14, 22). Ben più raffinata risultava a una lettura di chi scrive la trasposizione iconografica del medesimo passo biblico su una delle quattro colonne dell'altare dei martiri in Cattedrale, laddove lo scultore traduceva numerosi passi dell'*Esodo* in una sinossi di immagini unica nel suo genere (fig. 12)³⁵. Pure da un confronto stilistico epidermico si deduce l'implausibilità di riconoscere una autorialità allo stesso grado di maturazione, nonostante il comune utilizzo mai banale dell'iconografia.

Formella III. Mosè rende dolci le acque amare di Mara.

Il dono della grazia divina

CRUCIS LIGNO³⁶ I[N] BA/PTISMI AQUIS POSITO/
CELESTI REPLETUR/ AQUA DULCEDINE.

«Immerso il legno della croce nelle acque del battesimo,

l'acqua si riempie di dolcezza celestiale» (non si tratta di citazione diretta ma di un riferimento a Es 15, 25).

Il riquadro (fig. 13) raffigura il momento in cui un uomo, possibilmente barbuto e avvolto in un mantello, il cui capo ormai consunto ma che si direbbe un tempo aggettante e a tutto tondo, è colto nell'atto di immergere un fuscello in un rigagnolo di acqua alla presenza di altri testimoni tutti rivolti nella medesima direzione del primo ad eccezione di uno che, in basso a destra, è già colto nell'atto di bere l'acqua resa miracolosamente potabile (fig. 14).

Formella IV. Mosè a Massa e Meriba fa sgorgare acqua dalla pietra. Il dono della grazia divina

LAPIDE ANGULARI/ XPO PERCUSO DIVI/N[A]E
GRATIAE AQUA/ COPIOSISSIME FLUXIT.

«Trafitto Cristo che è pietra angolare. È sgorgata copiosissima l'acqua della grazia divina» (due le fonti papabili: *Lettera di San Paolo agli Efesini 2, 20* in virtù del riferimento alla metafora della pietra angolare³⁷ oppure in connessione con la scena raffigurata Es 17, 6).

Vi è uno iato tra testo epigrafico e soggetto iconografico raffigurato nella formella (fig. 15), ricucito per via di una connessione semantica tipologica. L'immagine ermetica di Cristo come pietra angolare che percossa sprigiona grazia che fluisce copiosa come acqua è equiparata alla roccia che colpita da Mosè consentirà al popolo degli eletti di dissetarsi, così in Es 17, 6: «Ecco, io starò davanti a te, sulla roccia, in Oreb; tu percuoterai la roccia e da essa sgorgherà acqua e il popolo berrà». Così fece Mosè alla presenza degli anziani di Israele. E pose nome a quel luogo Massa e Meriba».

Formella V. Trasporto dell'Arca dell'alleanza

IN SACRO BAPTISMI FLU/MINE TESTAMENTI AR/
CA ET R[E]MISSIO[N]IS ETERN[AE]/ T[ESSE]RA
DATUR ELECTIS.

«Nel sacro fiume del Battesimo viene data agli eletti l'arca dell'alleanza e la tessera (come concessione) del perdono eterno» (Giosuè 3, 13-16).

Nella formella (fig. 16) è raffigurato uno degli episodi veterotestamentari con cui è ratificato il patto di alleanza tra Dio e l'Uomo. La fedeltà nel sacramento comporterà allora la remissione dei peccati come premio. Un drappello

di uomini (i sacerdoti) trasporta l'arca dell'alleanza lungo il fiume Giordano. Da lì a poco le acque si ritireranno consentendo ancora una volta al popolo eletto di attraversare all'asciutto il greto del fiume. Tutti i re dei popoli viventi lungo le due sponde del fiume, venuti a conoscenza di tale miracolo «costernati, (...) si sentirono mancare il fiato per il terrore dei figli di Israele» (Giosuè 5, 1). Sono lampanti in questa formella alcuni errori di sproporzione, che a una lettura più approfondita come potrà fare nello studio monografico richiamato, riveleranno invece la loro funzione simbolica.

Formella VI. Guarigione di Naamaan dalla lebbra.

Il dono della grazia

SACRI UNDA BAPTIS/MI PER SEPTIFORMIS/ GR[A-
TIA]E DONUM PECCA/TI LEPRA EXTI[N]GUIT.

«L'onda del sacro battesimo estingue la lebbra del peccato per mezzo del dono della grazia settiforme».

Vera e propria sintesi iconografica di un racconto più ampio, il soggetto scolpito rimanda all'episodio della guarigione dalla lebbra di Naaman il siriano, come premio per il rispetto di un protocollo liturgico e di fede, consistente nella setteplice immersione del suo corpo nelle acque del Giordano. «Naaman, capo dell'esercito del re dell'Aram, era un uomo ragguardevole e onorato presso il suo sovrano (...) ma quest'uomo, valente e ricco, era lebbroso (Re II 5,1); «Va' e lavati per sette volte nel Giordano [gli disse Eliseo]: la tua carne ti ritornerà come prima e tu sarai mondato» (Re II 5, 10). «Egli allora discese al Giordano, vi si tuffò sette volte, secondo la parola dell'uomo di Dio, e la sua carne ridiventò sana come quella di un piccolo fanciullo» (Re II, 5, 14)³⁸.

Formella VII. Battesimo di Cristo nel Giordano

IN UNDA FO[N]TIS SACRI/ ET SP[IRITU]S S[AN]
CTI GR[ATI]A ET/ FILIALIS ADOPTIONIS/ MUNUS
DONATUR ELECTIS.

«Nell'onda del sacro fonte vengono concessi agli eletti la grazia dello spirito santo e il dono della filiale adozione» (sia Gvn 1, 33³⁹, sia Mt 3, 13-17⁴⁰).

La formella (fig. 17) rimanda al celeberrimo episodio del battesimo di Cristo nel fiume Giordano per opera di san



14. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), Mosè rende dolci le acque amare di Mara, part. del Baptistarium Di Capua-Arcamone, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

Giovanni Battista (Gvn 1, 28-33); sulla figura del Cristo genuflesso aleggia la colomba dello Spirito Santo, mentre sulla sponda sinistra un catecumeno regge una tonaca rovesciata le cui maniche ricadono al suolo. Evidente è l'adesione dello scultore al canone iconografico dello stesso soggetto, ripetuto da celeberrimi artisti del Rinascimento. Raffinato il nesso tematico tra la citazione del passo giovanneo e l'episodio biografico cristologico scelto in funzione archetipica per la comunità di fedeli che al sacramento si affida ricevendo in cambio solo in questo modo la garanzia dello spirito santo e la protezione divina. A differenza dei modelli tipologici richiamati, tale iconografia non costituisce, come si vedrà, il nucleo tematico centrale della narrazione.

Formella VIII. Crocefissione. Longino trafigge il costato di Cristo

EX LATERE XRI[STI] DOR/MIENTIS I[N] CRUCE SA/
LUBRIS UNDA REGE/NERATIVA DEFLUXIT.

«Dal costato di Cristo dormiente sulla croce è scaturita la salutare onda rigenerativa» (il riferimento è a Gvn 19, 34: «ma uno dei soldati gli aprì il costato con una lancia e subito ne uscì sangue ed acqua»).



15. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.



16. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Trasporto dell'Arca dell'alleanza*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.



17. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Battesimo di Cristo nel Giordano*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.



18. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Crocefissione*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

La leggibilità della scena (fig. 18) è fortemente compromessa in questo caso per evidente intervento doloso. Si riconosce tuttavia la trama della croce sulla cui sommità svetta il cartiglio, conficcata sulla sommità di un monticello spartito al centro, il Golgota, da cui appunto sgorga l'onda salvifica di Cristo composta di sangue e di acqua. Evanescenti sono ormai le sagome di altre figure stanti che sembra poggiare su una superficie finemente lavorata, ma dove ormai lo stato di abrasione non consente di distinguere tra la materia plasmata ad arte e quella corrosa ad arte dal tempo. Da una osservazione più attenta agli aspetti compositivi dell'immagine si rileva trattarsi dell'episodio di *Cristo trafitto da Longino*, la cui opzione iconografica implica una serie di riflessioni che non possono essere approfondite in questa sede, tuttavia legate all'istituzione dommatica del sacramento battesimale⁴¹.

Oltre allo stemma bipartito Di Capua-Arcamone, altri elementi iconografici consentono una decodifica di tipo araldico, com'è nel caso, non notato in precedenza, di un'a-

quila bicipite svettante sulla parte terminale di entrambi i pilastri angolari della formella recante la *Crocefissione* (fig. 19). Riconducibile all'araldica imperiale e alla casata marchionale dei Gonzaga che per privilegio di Carlo V l'aveva ottenuta, la sua raffigurazione in questo contesto è giustificata alla luce degli assi di alleanze dello stesso prelado. In primo luogo, in qualità di Arcivescovo di Otranto, Pietrantonio può fregiarsi di un vessillo imperiale essendo il diritto di scelta dell'occupante la cattedra dell'arcidiocesi appannaggio diretto dell'Imperatore, già dal 1526. Un gesto conclamato di propaganda, concepito sia a modo di risarcimento dell'arcidiocesi per i fatti del 1480, sia per rimarcare l'impegno militare dell'Impero contro il Turco. In secondo luogo, per via di parentale avendo Vincenzo, fratello maggiore di Pietrantonio, acquisito il ducato di Termoli per via matrimoniale imparentandosi di conseguenza con il conte di Guastalla Ferrante Gonzaga. Due protettori illustri, di fatto interessati all'avanzamento di carriera del prelado idruntino per il quale perorarono a più riprese presso la

Santa Sede la nomina cardinalizia, ma senza successo. Troppo inquinata, infatti, era la reputazione del nostro, considerato di fatto un dissidente, già a partire dagli anni giovanili trascorsi a Napoli nell'orbita dei circoli eterodossi gravitanti attorno all'ingombrante figura di Juan de Valdés, accolto sotto l'ala protettrice di Giulia Colonna Gonzaga, nel 1535.

Da qui la possibilità di formulare una ipotesi di pretesto sulla commissione di un arredo liturgico decisamente peculiare, ipercorretto dal punto di vista dommatico ma di fatto realizzato per un prelado dissidente.

Ipotesi di pretesto: un dono di spiritualità valdesiana

Protagonista del suo tempo, fu Pietrantonio un personaggio scomodo in un'epoca di riforme dominata da «Valdesiani, 'Spirituali' e Inquisizione»⁴². Fu sostenitore di un profondo processo di rinnovamento della Chiesa di Roma accostandosi a circoli di umanisti e riformatori che sarebbero stati bollati come eretici⁴³. Già in giovane età entrò in contatto con Juan de Valdés a Napoli, da cui sarebbe

scaturito uno dei movimenti ereticali tra i più perseguitati. Fu dotato di una cultura vastissima e raffinata. Fu in odore di eresia e perciò non vide realizzato il sogno di indossare la porpora cardinalizia, nonostante la protezione goduta da Carlo V e per via dei Gonzaga. Dopo anni trascorsi negli alti ambienti curiali e qualche anno a Venezia, finì la sua carriera a Otranto dove si era fatto subito promotore di iniziative importanti e, come si sta tentando di ricostruire, circondandosi di fatto di arredi liturgici inoppugnabili da un punto di vista dommatico⁴⁴.

Di supporto all'argomentazione è Massimo Firpo, quando definisce Pietro Antonio un valdesiano della prima ora aggregandolo al gruppo di prelati intellettuali 'dissidenti' che un po' lungo tutto l'arco della penisola, nei decenni cruciali pretridentini, ispirati dalle dottrine di testi eretici quali il *Beneficio di Cristo*⁴⁵ o l'*Alfabeto cristiano* appunto del Valdés – «onnipresenti nei verbali dei processi inquisitoriali»⁴⁶ –, tentarono di riformare le loro diocesi: Giovanni Morone a Modena, Vittore Soranzo a Bergamo,



19. Maestranze salentine del XVI secolo (già attr. a Gabriele Riccardi), *Aquila bicipite priva di corona, dal repertorio araldico di Carlo V e dei Gonzaga*, part. del *Baptisterium Di Capua-Arcamone*, 1536-1538. Otranto, MuDO-Museo Diocesano di Otranto.

e «tanti altri, come gli undici vescovi e arcivescovi dei regni di Napoli e Sicilia, tra i quali il nostro, che in passato avevano abbracciato la dottrina secondo cui “el hombre se justifica per sola fe y que por las obras no merece”»⁴⁷.

Portatori di istanze di rinnovamento e di riavvicinamento del clero alle esigenze reali dei devoti, molti prelati accusati di eresia nel Cinquecento furono colpevoli di aver tentato la codifica di un linguaggio nuovo, che nel risvolto pratico della liturgia della fede avrebbe visto una latente o esplicita rimodulazione di certi codici figurativi e dei contenuti simbolici da realizzare sugli arredi liturgici da loro commissionati. In questo senso si strinse il legame tra artisti e riformatori anche nelle dinamiche della committenza di opere d'arte, almeno fino alla serrata teorica che sarebbe sfociata nella condanna senza appello di tutto ciò che non fosse risultato ortodosso e allineato alle prescrizioni cristal-

lizzate con la XXV sessione del Concilio di Trento, che disposero, com'è noto, in materia di culto delle reliquie e delle immagini. Pur nella consapevolezza di una semplificazione eccessiva, diremo che fino ad allora c'erano stati margini ampi di interpretazione figurativa malgrado la persistenza di una tradizione, con il buon esito di una pluralità di letture e di soluzioni iconografiche anche di un medesimo principio o episodio biblico da configurare. Illuminanti in questo senso sono gli studi già richiamati di Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, Guillaume Alonge, volti come sono alla messa a fuoco di una congiuntura critica del passato recente nel triplo intreccio di Arte, Riforma e Controriforma⁴⁸.

In questo senso l'inventor del programma iconografico dell'arredo idruntino, per veicolare il tema dell'azione catartica del battesimo, può attingere sia a una tradizione figurativa consolidata e a soluzioni figurative didascaliche (ad esempio gli episodi biografici tratti dalle vite del Battista o di Cristo legati al Giordano), sia ricorrere all'allegoria, individuando nella Scrittura passi ed episodi 'tipologici' percepibili come prefigurazione dell'azione catartica del battesimo. Secondo un programma iconografico ben più complesso e articolato delle solite serie di episodi biografici della vita del Battista e di Cristo, come si è visto nei precedenti tipologici umbro-toscani, a Otranto è costruita una macchina liturgica di potente finezza tipologica del testo biblico, che necessita di un approccio di altro tipo per essere appieno compresa. Stanti così le cose si direbbe allora che quelle idruntine non siano di certo *litterae laicorum*, ma la prova tangibile di come l'adozione di un linguaggio aulico sia nient'affatto neutrale, ma un'opzione volta all'ostentazione di un orientamento ortodosso che non avrebbe lasciato margini di dubbio circa l'interpretazione data al sacramento battesimale da parte dell'ideatore dell'opera, della committenza, del contesto al quale sarebbe stato destinato. È una ipotesi di lavoro che stiamo approfondendo. Confortata tra l'altro dalla riconsiderazione della reputazione goduta all'arcivescovo in quegli stessi anni. Uomo straordinariamente erudito rispetto a molti dei suoi pari, Pietrantonio fu accusato per questo di peccare di tracotanza. Così, allora, si scrive di lui in un documento prezioso valorizzato dallo storico Dario Marcato quando ricostruisce il processo inquisitoriale subito dal prelatore tra il 1545 e

il 1550, dove purtroppo non si fa mai riferimento alle pratiche della committenza da questi esercitate⁴⁹, in una lettera inviata da Roma, nel 1555, da papa Giulio III a Girolamo Muzzarelli, frate domenicano, teologo e inquisitore di Bologna dal 1548:

questo passo dell'heresia, nella quale credemo che sia cascato [Pietro Antonio di Capua] per piacerli troppo l'ingegno suo, per confidarsi troppo nella sua prudentia, per la conversazione del Valdesio et altri heretici, et per credersi di acquistiar nome di dotto con interpretare a rovescio le Scritture⁵⁰.

A questa data, è vero, gli arredi liturgici idruntini, quindi il fonte battesimale, così come la cappella cinquecentesca per le reliquie degli ottocento martiri svettarono già in tutta la loro magnificenza nelle sedi preposte della cattedrale, amplificando le possibilità di lettura e di riflessione sui misteri della fede e sulla Scrittura. Risonanza di un *genius loci*, viene da dire, già sotteso alla splendida summa teologica per immagini in cattedrale, nel mosaico pavimentale del 1165⁵¹.

A modo di conclusione temporanea, rimandando a una più meditata e articolata riflessione storico-critica nello studio in corso di pubblicazione, mette conto ripensare all'attribuzione del fonte battesimale a Gabriele Riccardi

¹ Il saggio che qui si pubblica è una anticipazione di un lavoro monografico a firma dell'autore, in corso di stampa (titolo provvisorio: *Salus electis, il fonte battesimale di Otranto. Un capolavoro controverso di Gabriele Riccardi per Pietro Antonio di Capua*). I riferimenti all'arredo liturgico si riscontrano in Archivio arcivescovile di Otranto (d'ora in avanti AAO), nei volumi: 1) *Liber Visitationes Pastoralis 1538-1540, Status Cappellae Hydruntinorum Martyrum ex relatione visitationis Petri Antonii De Capua*, (II volumi – serie visite pastorali n. 2), c. 3v; 2) AAO, *Acta S. Visitationis Hydruntinae Ecclesiae 1607-1608, Illustrissimi et Reverendissimi Domini Lucii De Morra*, 2 tomi, s.v. del 1608, I tomo (serie visite pastorali n. 5), c. 3v, numerazione nuova: cc. 3v, 4r; 3) AAO, *Visita Pastorale per l'Arcivescovo Diego Lopez de Andrade, 1624* (non collocato), c. 2v. Qui si omettono i passi d'interesse per ragioni di estensione del saggio, rimandando alla pubblicazione monografica richiamata. Del fonte mi sono già occupato nella tesi dottorale intitolata *La memoria dell'antico in Salento. Gabriele Riccardi Architetto e scultore*, tesi di dottorato in *Storia dell'arte meridionale dal Medioevo all'Età moderna nei rapporti con il Mediterraneo orientale e occidentale*, XVIII ciclo, Università del Salento, tutor prof. M. Rossi, a.a. 2008.

avanzata negli studi già citati sulla base di un confronto stilistico con le colonne istoriate della Cappella dei Martiri, che abbiamo definito epidermico. Infatti, per quanto entrambi i manufatti sembrano frutto di una medesima concezione iconografica con cui si affida alle immagini una funzione nient'affatto didascalica rispetto al testo epigrafico con cui dialogano, troppo distanti sono invece gli esiti stilistici a cui si perviene. A una indiscutibile finezza da cesellatore propria di Riccardi corrisponde invece una grossolana e ingenua capacità di sbazzatura dell'artefice del *baptisterium*. Emerge, tale distanza, purché ci si soffermi ad osservare la capacità di resa anatomica e di coerenza compositiva in entrambi i casi, sul senso di chi le abbia scolpite per le leggi di proporzione e di distribuzione delle figure nello spazio, sul ricorso a un utilizzo 'analogo' e sinottico delle cose raffigurate piuttosto che a un'opzione di tipo narrativo. Un maestro e la sua bottega? Un artista non ancora maturo? Qui basti anticipare che quest'ultima è la pista che intendo seguire. La rilevante natura documentaria di entrambe le opere, tuttavia, espressione di una stagione complessa della storia dell'arte sacra e della committenza 'vista da Sud' decisamente da riscattare, reclama allora un altro tipo di approccio metodologico. Favorendo ai virtuosismi attribuzionistici 'dell'occhio del conoscitore' il ragionamento complesso dello storico dell'arte.

² I titoli più rilevanti sono A. ANTONACI, *Otranto. Testi e monumenti*, Galatina 1955, pp. 175-176; V. LIACI, *L'antico fonte battesimale di Gallipoli*, in «La Zagaglia», V, 1963, 20, pp. 403-404; A.M. MONACO, *Gabriele Riccardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 161-164; IDEM, *Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino. Pittori regnicoli della Maniera moderna, in una rete di committenze*, in «RSA – Ricerche di Storia dell'Arte», II, 2020, 131, pp. 89-98. Interessato solo agli aspetti epigrafici dell'opera è lo studio di A. CORCHIA, *Iscrizioni latine del Salento. Otranto*, Galatina 1992. Ulteriori riferimenti seguiranno più avanti nel testo.

³ *Guida di Otranto. La città il territorio la costa*, a cura di M. CAZZATO, A. COSTANTINI, V. DE VITIS, L. MANNI, Galatina 2007, p. 58.

⁴ Si citano i titoli di due importanti contributi: *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia Meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, cat. mostra, Matera 2019, a cura di D. CATALANO, M. CERIANA, P. LEONE DE CASTRIS, M. RAGOZZINO, Napoli 2019; B. AIKEMA, *I Rinascimenti in Europa 1480-1620. Arte, geografia e potere*, Milano 2021. Per un inquadramento generale e alcuni episodi significativi di scultura nel Rinascimento in Puglia si veda *Scultura del Rinascimento in Puglia*, atti del

convegno internazionale, Bitonto 2001, a cura di C. GELAO, Bitonto 2004. In generale in ambito meridionale sono imprescindibili i contributi di F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1993; IDEM, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001. Limitate a pochissimi episodi specifici e paradossalmente inconsapevoli di una bibliografia di riferimento invece ormai consistente sono le osservazioni relative al contesto territoriale salentino nel recente volume a cura di B. DE DIVITIIS, *A companion to the Renaissance in Southern Italy (1350-1600)*, Leiden-Boston 2024.

⁵ H. DE LUBAC, *Scrittura ed Eucarestia*, Sezione quinta, volume 18, dell'Opera omnia, *Esegesi medievale*, parte prima, volume secondo, Milano 1988. Sulla cultura visuale dei fonti battesimali nel Medioevo si consideri, ad esempio, *The Visual Culture of Baptism in the Middle Ages. Essays on Medieval Fonts, Settings and Beliefs*, a cura di H.M. SONNE DE TORRENS, M.A. TORRENS, London-New York 2016.

⁶ Tra i maggiori interventi segnalero 1) l'imponente ristrutturazione della Cappella dei Martiri che reca la data del 1711, per volontà di monsignor Francesco Maria De Aste, secondo le formule tipologiche della 'Gerusalemme terrena' in sostituzione di un sacello cinquecentesco probabilmente di Riccardi che configurava il *topos* della 'Gerusalemme celeste' (come ricostruito in A.M. MONACO, *La 'Gerusalemme celeste' di Otranto. Il mito degli ottocento martiri nelle sue riconfigurazioni memoriali*, Galatina 2004); 2) l'edificazione della sepoltura a parete dello stesso prelado De Aste; 3) l'abbattimento della sepoltura a parete di Pietro Antonio di Capua lungo la navata destra, sostituita da un altare policromo con una tela di pittore anonimo, raffigurante *Cristo risorto con le anime purganti*, recante al centro un'epigrafe memoriale dell'allestimento precedente, recante la data 1662 (osservazioni dirette dell'autore, ampiamente argomentate nel volume monografico in corso d'opera). Irrilevanti le informazioni sull'altare e sulla tela date nella *Guida di Otranto*, cit., pp. 58 e sgg.

⁷ Ne fu committente l'Arcivescovo Michele Orsi (1722-1752), al quale si deve la commissione di un fonte battesimale ai marmorari napoletani Baldassarre e Nicola De Lucca; così in *Guida di Otranto*, cit., p. 56.

⁸ G. GIGLI, *Il tallone d'Italia: Gallipoli, Otranto e dintorni. Collezione di monografie illustrate*, II, Bergamo 1911, p. 92.

⁹ P. MARTI, *Ruderi e monumenti nella penisola salentina*, Lecce 1932, p. 167.

¹⁰ A. ANTONACI, *Otranto*, cit., p. 175.

¹¹ V. LIACI, *op. cit.*, pp. 403-404.

¹² G. GIGLI, *op. cit.*, p. 92; evidentemente ancora in stato di abbozzo è la voce biografica sullo scultore, consultabile solo on line: https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-ferrando/ (ultima consultazione del 20.05.2024); la connotazione stilistica proposta, come andrebbe approfondito poiché di sicuro interesse, cade invece in due contributi di altro respiro in cui è fatto riferimento ad altra opera realizzata da Ferrando, cioè l'altare di Santa Caterina d'Alessandria nell'omonima basilica a Galatina, e sono: F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 224, con riferimenti bibliografici in nota 14; C. GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, cit., pp. 11-53, in part. p. 24.

¹³ Una più scrupolosa rassegna della fortuna critica dell'opera si leggerà nel lavoro monografico in corso di stampa.

¹⁴ Se ne dà conto più avanti nel testo.

¹⁵ S. STEFANO, *Componenti cinquecentesche nell'arredo della cattedrale di Otranto*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Lecce, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice G. DALLI REGOLI, a.a. 1993-1994.

¹⁶ A. GARDI, *Di Capua, Pietro Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma 1991, pp. 720-725.

¹⁷ S. STEFANO, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ V. MASSILLA, *La cronaca di Vincenzo Massilla sulle Famiglie Nobili di Bari scritta nell'anno MDLXII e ora per la prima volta pubblicata con note giunte e documenti per cura di Francesco Bonazzi*, Napoli 1881, pp. 19-20: «L'arma e l'insegna di questa nobile fameglia d'Arcamone sarà questa, che si vedrà qui sottoscritta: *Di azzurro a tre fasce di oro col capo di argento caricato da un arco con corona anche di oro, fiancheggiato da due vasi del medesimo*» (qui l'autore rimanda a una nota a piè di pagina contrassegnata da n. 1, in cui specifica: «Invece dei suaccennati due vasi di oro usarono talvolta gli Arcamoni o due granate o due scudetti rivoltati dell'istesso metallo»). Sulla casata, ad esempio, cfr. B. ALDIMARI, *Memorie Historiche di diverse Famiglie Nobili, così Napoletane, come Forastiere*, Napoli, nella Stamperia di Giacomo Raillard, 1691, dove a p. 599 del III libro si legge: «Della Famiglia Arcamone. Gode nobiltà nel Seggio di Porto di Napoli, si crede di origine Greca, ha goduto nobiltà, anco nel Seggio di Portanova, e si giudica, che godesse anco nel seggio di Nido. (...) Verso l'anno 1382, passò questa Famiglia nella Città di Bari, dove subito fu aggregata alla sua Nobiltà».

¹⁹ La descrizione è tratta da B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, I-VI, Napoli 1875-1882, I, p. 167; A. FOSCARINI, *Armerista e notiziario delle famiglie Nobili Notabili e Feudatarie di Terra d'Otranto oggi province di Lecce, di Brindisi e di Taranto*, Bologna 1971, dove si riporta a proposito dello stemma dei Di Capua che era «d'oro, con banda di nero caricata da una banda più piccola di argento» (p. 32).

²⁰ Attribuzione formulata come ipotesi in M. CAZZATO, *La prima attività di Gabriele Riccardi.: le colonne dell'altare dei Martiri nella Cattedrale di Otranto (1524)*, in «Studi Salentini», LXXVI, 1999, pp. 77-98, in part. p. 94, nota 6; data per certa ma solo con riferimento didascalico in *Guida di Otranto*, cit., p. 58.

²¹ È rilevante ricordare che si dovette allo stesso Di Capua l'istanza di avviamento in Santa Sede di una istruttoria volta alla verifica delle condizioni per il riconoscimento del martirio del 1480, che si conclude con la sola concessione dell'utilizzo di una liturgia *pro Communi Martyrum* e non specifica. Per il complicato iter istruttorio dal 1539 al 1771 si veda A. ANTONACI, *I processi nella causa di beatificazione dei Martiri di Otranto (1539 – 1771)*, Galatina 1960. Occorre ricordare che la canonizzazione dei «Santi Antonio Primaldo e compagni martiri», preceduta dalla beatificazione degli stessi nel 1771 con Clemente XIV Ganganelli, risale solo al 2013 con papa Francesco.

²² A.M. MONACO, *La Gerusalemme celeste*, cit.; sui fatti di Otranto si rimanda a *Otranto 1480*, atti del convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi, Otranto 1980, a cura di C.D. FONSECA, I-II, Galatina 1986; *La conquista turca di Otranto (1480) tra "storia e mito"*, atti del convegno, Otranto-Muro Leccese 2007, a cura di H. HOUBEN, Galatina 2008; H. HOUBEN, *Gabriele Licciardo (Riccardi), una figura enigmatica del Barocco leccese*, in «Kronos», 9, 2005, pp. 167-178; si ritorna sulla questione degli apparati liturgici per il culto delle reliquie dei martiri, con ipotesi documentata di datazione delle colonne di ciborio almeno a dopo il 1536 (non mi accorgevo all'epoca che la data proposta coincide con l'anno di nomina arcivescovile di Pietro Antonio, al quale adesso sono convinto di assegnare l'ideazione dell'opera) in A.M. MONACO, «*Qui sunt et unde venerunt?*». *Topoi iconografici per il consenso agiografico nel culto degli ottocento Martiri di Otranto*, in *La conquista turca di Otranto (1480)*, cit., pp. 157-195.

²³ Si cita a memoria dal *De Statua* di Leon Battista Alberti (com'è noto tradotto in volgare nel 1568).

²⁴ M. BETTINI, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012. Sull'applicazione del criterio alle arti figurative, ancorché applicato alla tecnica calcografica, qui basti rimandare a E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I-IV, Pisa 2009, in part. I, p. XIX.

²⁵ *Il Fonte Battesimale della Pieve di San Giusto in Piazzanese*, a cura di M. VACCARI, Prato 2000.

²⁶ G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, I-II, Milano 1992. Sull'attività di Benedetto (1459/1460-1521) e Santi (1494-1576) Buglioni, anche in concorrenza con i Della Robbia, cfr. ivi, I, pp. 390-435.

²⁷ G. GENTILINI, *Il fonte battesimale di Sant'Andrea a Camoggiano*, in «OPD Restauero», n.s., 1990, 2, pp. 76-81, in part. p. 78.

²⁸ B. SANTI, *Una bottega per il commercio. Repertori, vendite, esportazioni*, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, cat. mostra, Fiesole 1998, a cura di G. GENTILINI, Firenze 1998, pp. 87-96.

²⁹ M. BETTINI, *op. cit.*

³⁰ Tanto si deduce solo dall'osservazione diretta del manufatto, nell'indisponibilità di risultati di indagini diagnostiche.

³¹ A. PINELLI, «*Intenzione, invenzione, artificio*». *Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2007, 91-92, pp. 7-42.

³² A. ANTONACI, *Otranto*, cit., pp. 175-76; A. CORCHIA, *op. cit.*, pp. 53-54.

³³ Per ragioni legate al limite di battute ammissibili in questa sede, non è possibile approfondire l'esame iconografico delle formelle come si vorrebbe. Si rimanda pertanto al contributo monografico di cui *supra*, nota 1.

³⁴ Come si nota la «A» di «SALUS» per errore dell'incisore è rovesciata in una V con un segmento al centro.

³⁵ A.M. MONACO, *La 'Gerusalemme celeste'*, cit., pp. 64-71.

³⁶ In realtà si legge *lingno* invece di *ligno*, come si notava già in A. ANTONACI, *Otranto*, cit., p. 175.

³⁷ S. STEFANO, *op. cit.*, p. 139, dove si cita il passo di riferimento in *Lettera agli Efesini* 2, 20: «siete parte di quell'edificio che ha come fondamenta gli Apostoli e i Profeti e come pietra angolare lo stesso Gesù Cristo».

³⁸ Si tratta di un soggetto iconografico di grande interesse caro al 'nicodemismo', indagato da C. GINZBURG, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino 1970; tema importante su cui in questa sede non è possibile soffermarci, rimandando alla più ampia trattazione in corso di stampa.

³⁹ Così ivi, p. 127.

⁴⁰ Come indicato nella didascalia dell'opera al museo, il cui redattore non è specificato.

—————

ABSTRACT

Renaissance in Translation in Salento: Rediscovery of the Di Capua-Arcamone Baptismal Font in the Diocesan Museum in Otranto

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

—————

⁴¹ Si rimanda, ancora una volta, allo studio di chi scrive in corso di pubblicazione.

⁴² D. MARCATTO, “*Questo passo dell’Heresia*”. *Pietrantonio di Capua tra Valdesiani, ‘Spirituali’ e Inquisizione*, Napoli 2003.

⁴³ In generale si veda A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996.

⁴⁴ La questione va inserita nella cornice storica dell’importante tema di Arte e Controriforma, per cui imprescindibili sono i riferimenti ai lavori di M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, Bari 2016.

⁴⁵ Il *Beneficio di Cristo* fu uno dei testi devozionali più scottanti del secolo, considerato il testo capitale della riforma italiana, la cui fortuna fu direttamente proporzionale solo all’accanimento con cui fu perseguitato e distrutto dal Sant’Ufficio romano, al punto tale da essere sopravvissuto in un unico esemplare riscoperto nell’Ottocento: M. FIRPO, G. ALONGE, *Il Beneficio di Cristo e l’eresia italiana del ’500*, Bari 2022, p. XVI.

⁴⁶ Ivi, p. 154: «a quelle dottrine si ispirarono anche i tentativi di riformare le loro diocesi da parte di Giovanni Morone a Modena, Vit-tore Soranzo a Bergamo, di Pietro Antonio di Capua a Otranto e di tanti altri».

⁴⁷ Da una lettera a Filippo II, del 7 marzo 1564, inviata dal viceré di Napoli don Perafàn de Ribera «sobre las cosas de la religiòn», citata ivi, p. 154, nota 143.

⁴⁸ Non è mancato anche nell’ambito meridionale e segnatamente pugliese il tentativo storiografico di riallacciare le fila tra Arte e Controriforma. Qui basti citare, ad esempio, *La Puglia, il manierismo, la controriforma*, cat. mostra, Lecce-Bitonto 2012-2013, a cura di A. CAS-SIANO, F. VONA, Galatina 2013.

⁴⁹ D. MARCATTO, *op. cit.*

⁵⁰ Ivi, p. 240, appendice 102.

⁵¹ Datati ma ancora utili i contributi di C. FRUGONI, *Per una lettura del mosaico pavimentale di Otranto*, in «Bollettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 1968, 80, pp. 213-256; EADEM, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in «Bollettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 1970, 82, pp. 243-270; EADEM, *Il mosaico della cattedrale di Otranto*, in *La Puglia fra Bisanzio e l’Occidente*, Milano 1980, pp. 197-202; C.A. WILLEMSSEN, *L’enigma di Otranto. Il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale*, Galatina 1980.



1. Guercino, *Sant'Agostino medita sopra la Trinità*, 1636. Parigi, Musée du Louvre.

Mercato, doni e diplomazia: vicende di dodici copie di quadri portati a Napoli nel 1636

Belinda Granata

Francesco Peretti, nato a Roma nel 1597 dal principe Michele Peretti e da Margherita Cavazzi della Somaglia, era pronipote di papa Sisto V e nipote del cardinale Alessandro Peretti Montalto, fine collezionista con il quale sembra condividere diverse affinità di gusto nelle arti figurative (fig. 1). Destinato inizialmente ad incamerare tutti i beni di famiglia e a portarne avanti il nome, Francesco aveva ricevuto in eredità numerosi titoli e feudi, ma aveva scelto la strada ecclesiale, in seguito ad una forte delusione amorosa, divenendo abate nel 1615, quindi cardinale nel 1641¹.

Noto in campo artistico soprattutto per essere stato il committente degli affreschi eseguiti da Mattia Preti e Giovanni Lanfranco nel coro e da Lanfranco e Domenichino nella cupola della chiesa romana di Sant'Andrea della Valle, Francesco Peretti è stato finora una figura piuttosto marginale nel campo degli studi di settore, mentre recenti ricerche hanno portato alla luce episodi di committenza del tutto inediti ed interessanti, come quello qui presentato, che coinvolge a pieno titolo il dibattuto fenomeno della copia pittorica inserita nel complesso ambito delle tante realtà territoriali riunite dalla monarchia ispanica nel XVII secolo.

La vicenda si colloca al principio del 1635, quando l'abate Peretti lasciò Roma, per trasferirsi a Napoli alcuni mesi in circostanze che restano al momento da chiarire, ma con modalità che è possibile seguire attraverso i registri di mandati del prelado.

I conti delle spese per le «occorrenze del viaggio di S.S. Illustrissima» prevedevano, oltre ai comuni pagamenti per il noleggio di «robbe» da caricare sulla barca e quelli per i ministri di dogana, anche i compensi per il Breve papale recante il permesso, per Francesco, di celebrare messa in casa per il tempo in cui si sarebbe trattenuto nella città partenopea e comprendevano anche dettagli circa i vini, gli oli o le stoffe

che, tra gennaio 1635 e dicembre 1636, prendevano la via di Napoli insieme a strumenti musicali, «orologi da polvere» e opere d'arte. Il prelado, infatti, aveva ordinato dodici copie di quadri, tratte da originali conservati a quel tempo nella Villa Montalto a Termini, specchio della splendida quadreria messa insieme entro il primo ventennio del Seicento dal cardinale Alessandro Peretti.

Le vicende della commissione sono ben documentate da una serie di pagamenti nei Libri dei conti dell'abate scalati fra febbraio e luglio 1635, elargiti ai pittori Josse (o Joost) de Pape (1618/19-1646) e Jacob (o Jacques) de Grave (1600 circa-1674), che si impegnavano a dipingere dodici tele per un totale di 208 scudi².

In buona sostanza i due fiamminghi si divisero a metà l'impresa, realizzando sei copie di quadri ciascuno e ottenendo rispettivamente de Pape 94 scudi e de Grave 114 scudi.

A Josse de Pape spettò copiare una *Maddalena* e un «quadro di teste» di Terenzio Terenzi, un'*Annunciazione ai pastori* del Bassano³, la *Giuditta* di Antiveduto Grammatica⁴ (Bloomington, Indiana University Art Museum), il *Bacco e Arianna* di Guido Reni⁵ e uno dei due quadri grandi di *Natura morta* di Antonio Tanari⁶.

Jacob de Grave, dal canto suo, riprodusse un quadro di *Teste di eremiti* di Terenzi, il *David e Golia* di Daniele da Volterra (Paris, Musée du Louvre), il *San Giovanni Battista* di Cristoforo Roncalli, uno «d'Israele» di Jacopo Bassano, forse una delle versioni del noto *Viaggio di Giacobbe* oggi a Palazzo Ducale a Venezia⁷, *Marte, Venere e Amore* di Guercino⁸ (Inghilterra, Dunham Massey, The Stamford Collection) e, infine, l'altra *Natura morta* di Tanari.

Particolarmente interessante risulta in questa operazione la scelta degli autori dei quadri da riprodurre, una selezione

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0992-0



9 788856 909920

€ 38,00