

La Pietà illustrata **Simboli musicali e figure allegoriche nella Puglia vicereale**

*Francesca Cannella**

Abstract. Between 16th and 17th Centuries the provinces connected to Kingdom of Naples were involved in an historical and cultural original renewal. This events produced interesting results both in the figurative arts and the musical context. Among the most representative stylistic models are the Castromediano-Lymburgh Marquises' court in Cavallino (Lecce) and the feud of Sylos family in Bitonto (Bari). Recent studies shown a certain affinity between these families of Apulian aristocracy. Starting from the reflecion about funerals and exequies celebrated in these places, the contribution aims to reconstruct relationships and analogies between the two centres, with a special reference to the similarities in the use of musical metaphores and related symbols in the stagings. Further investigation regards the influences practiced by learned cyrcles and Academies in this areas, enumerating a few representatives of these lineages among their members.

Riassunto. Tra il XVI e il XVII secolo le province del Regno di Napoli vissero un originale processo di rinnovamento storico-culturale che produsse esiti interessanti sia sulle arti figurative che in ambito musicale. Tra i modelli stilistici maggiormente rappresentativi, la corte dei marchesi Castromediano-Lymburgh di Cavallino (Lecce), e, nella provincia barese, il feudo dei Sylos a Bitonto. Recenti studi hanno evidenziato una certa affinità tra le due famiglie dell'aristocrazia pugliese. Il contributo mira a ricostruire i rapporti e le analogie tra i due centri a partire da una riflessione sui resoconti delle esequie celebrate in questi luoghi, con particolare riferimento alle analogie nell'utilizzo di metafore e simboli musicali per gli allestimenti ed alle influenze esercitate dai circoli eruditi e dalle Accademie presenti sul territorio, di cui facevano parte alcuni esponenti di queste casate.

Tra le pieghe del fitto tessuto storico, artistico e culturale pugliese nell'età del Vicereame, le province di Cavallino e Bitonto si distinsero particolarmente per la sensibilità, il gusto ricercato, la volontà di emancipazione dell'aristocrazia locale e la vivacità dei circoli eruditi a questa connessi¹. Il saggio prende le mosse dal

* Università del Salento, Lecce, francesca.cannella@unisalento.it

¹ «Se il '600 è ricco di fermenti culturali, ciò si deve al fatto che già nei secoli precedenti tale fermento ha trovato giustificazione ed alimento. E la giustificazione sta nella sensibilità [...] a creare occasioni di cultura; sta nella presenza di centri di irradiazione culturale; sta nella ricchezza della popolazione»; cfr. M. GIORGIO, *Aspetti culturali a Bitonto nel sec. XVII: le Accademie*, in *Cultura e*

confronto effettuato tra i resoconti delle esequie della marchesa di Cavallino, Beatrice Acquaviva d'Aragona (1637), e l'impresa letteraria voluta da padre Bernardino Minioti dell'Ordine dei Teatini di Lecce in memoria dell'abate bitontino Giuseppe Silos (1585). Le fonti confermano la presenza di questi scritti – generati dalla penna di alcuni autorevoli personaggi della comunità ecclesiastica attivi in quegli anni in ambito meridionale – nella biblioteca dell'antica residenza dei Castromediano-Lymburgh, signori di Cavallino tra il XV e il XIX secolo². Tra i diversi esiti, l'indagine ha permesso di confermare, nel territorio pugliese, l'acquisizione, ed un'originale modalità di attuazione, dell'antica formula oraziana dell'*ut pictura pöesis*³, ripresa dall'estetica cinque e secentesca per sancire il postulato dell'illustre comparazione tra arte e letteratura⁴.

Nell'agosto 1637 la giovane marchesa Beatrice Acquaviva d'Aragona dei conti di Conversano e duchi di Nardò, moglie di Francesco I, marchese di Cavallino, venne a mancare all'affetto dei suoi cari e dei suoi sudditi. Le commemorazioni funebri, celebrate nel piccolo feudo della provincia leccese, ebbero inizio il 24 agosto con una solenne processione, condotta tra il Convento di S. Domenico e la Chiesa dell'Assunta, e si protrassero per i due giorni successivi. Nel pieno rispetto della tradizione dell'elogio in onore del defunto, le esequie della marchesa di Cavallino sono descritte con minuzia di particolari all'interno di una feconda produzione narrativa⁵.

Società a Bitonto nel sec. XVII (Atti del Seminario di Studi), Centro ricerche di storia e arte bitontina, Bitonto, 1979, pp. 100-121, p. 112.

² ARCHIVIO DI STATO DI LECCE, *Regia Bagliva, Decreti di Preambolo*, busta 43, fasc. 21, *Regie Corti, Decreto di preambolo et Inventario della famiglia Castromediano de Lymburgh*. Un'ulteriore copia del documento è stata rintracciata presso l'ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (Notai '600, Biagio Domenico de Concilis, scheda 699, protocollo 48, 13 febbraio 1698). Sui signori di Cavallino, cfr. B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, 6 voll., Napoli, G. De Angelis e figlio, 1875-1883, IV, 1878, pp. 44-47. Si rimanda a F. CANNELLA, *Immagini celesti, simboli musicali e metafore del potere alla corte dei Castromediano-Lymburgh (XVI-XVII secc.)*, Tesi di Dottorato in Arti, Storia e Territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i Paesi del Mediterraneo, Università del Salento, XXVI ciclo, aa. 2013-2014, p. 126 e segg., in particolare p. 137. Si veda, inoltre, il recente volume di M. CAZZATO, *La Galleria Celeste. Astrologia e Arte alla corte dei Castromediano Lymburgh nel Castello di Cavallino*, Galatina, Congedo, 2016.

³ HORATIUS, *Ars Poetica*, v. 361.

⁴ Cfr. S. SCATIZZI, *Ut Pictura Poiesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «Camerae», 10, 2012, pp. 1-23; M. SGARBI, *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte*, in «Rivista di Estetica», 59, 2015, pp. 163-182.

⁵ Cfr. *Descrizione delle Pompe Funerari nell'esequie dell'Illustriss. Signora D. Beatrice Acquaviva d'Aragona, Marchesa di Caballino. Celebrate à 24 agosto dell'anno 1637. Del M. R. P. Bacelliere Frà Giovanni Palombo della Città di Lecce dell'Ordine de' Predicatori*, in Lecce, appresso Pietro Micheli, 1638, p. 21. Ulteriori resoconti sono ne *Il Trionfo di Morte dell'Illustrissima Signora D. Beatrice Acquaviva d'Aragona Marchesa di Caballino, descritto, e recitato à 24 agosto 1637 dal M. R. Dottor D. Angelo Fusco della Terra di Morciano*, in Lecce, nella stamperia di Pietro Micheli, 1637; *Diceria Funerale del Padre Antonino da Bisceglia, lettore maggiore nel Convento di S. Giovanni d'Aymo di Lecce dell'Ordine de' Predicatori; Ragionamento funerale di Don Basilio Pandolfi chierico regolare, in morte dell'Illustrissima Signora D. Beatrice Acquaviva d'Aragona, Marchesa di Caballino*, in

Il domenicano Giovanni Palombo, regista e curatore dell'ufficio, riferisce della sentita partecipazione ai funerali di «tutte le Religioni de' Mendicati, e Confraternite della Città di Lecce, e suoi contorni, e da tutti con torchi accesi in mano». La cronaca prosegue con un primo richiamo alla priorità concessa alla maternità della marchesa, attraverso la descrizione del feretro ricoperto di panni color cremisi, seta e oro «che racchiudeva il Regio Cuore dell'Illustrissima [...]», cui seguivano, nell'ordine, «gli otto pargoletti suoi figliuoli, e l'nono di tre mesi in braccio alla Nutrice, tutti coperti di neri panni»⁶. Nel resoconto del Palombo e, più in generale, nell'intera produzione *ad memoriam* per Beatrice, è possibile notare un costante rimando a simboli ed allegorie musicali. Nei molteplici contesti del cerimoniale secentesco, la musica - e le diverse manifestazioni ad essa connesse - costituiva un indispensabile elemento identificativo a sostegno della propaganda celebrativa degli esponenti delle famiglie aristocratiche e, nel contempo, era considerata una delle umane espressioni dell'afflato divino, concesso dallo Spirito Santo a quanti, per intima disposizione, fossero in grado di ricevere e dispensare un dono di tale portata⁷.

Il mausoleo della marchesa di Cavallino, edificato sulle precise volontà di Francesco I Castromediano, trae ispirazione dall'apparato eretto nel 1599 da Domenico Fontana per le esequie napoletane di Filippo II⁸ secondo l'autorevole modello, realizzato dallo stesso, nel 1590, del tempio-catafalco a pianta ottagonale per Sisto V (1590)⁹. Dell'edificio si conserva memoria viva in un'incisione di Pompeo Renzo realizzata con la tecnica dell'acquaforte¹⁰. Tra torchi ardenti, stemmi e bandiere «fu collocata con lieto sembiante la Fama [...] che con l'aurea tromba

Lecce, appresso Pietro Micheli, 1637. Sulle esequie di Beatrice Acquaviva d'Aragona si rimanda a F. CANNELLA, *The Ephemeral Baroque of the Exequies for Beatrice Acquaviva d'Aragona (Cavallino-Lecce, 1637)*, in «Music in Art», XXXVII/1-2, 2012, pp. 101-110. Si veda inoltre V. CAZZATO, *Ingressi trionfali e teatri di morte: momenti dell'effimero fra Cinque e Ottocento nella Puglia Meridionale*, in M. FAGIOLO, a cura di, *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia centrale e meridionale*, Roma, De Luca, 2007, pp. 360-375.

⁶ G. PALOMBO, *Descrizione delle pompe funerali*, cit., p. 21.

⁷ G. CANTONE, *Centri e Periferie del Barocco, Barocco napoletano*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1992; ID., *Napoli: la festa e la città*, in M. FAGIOLO, a cura di, *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia centrale e meridionale*, Roma, De Luca, 2007, pp. 284-308; F. CANTÙ, *I linguaggi del potere nell'età barocca*, Roma, Viella, 2009; C. J. HERNANDO SÁNCHEZ, *Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna*, in A. ANTONELLI, a cura di, *Cerimoniale del Vicereame Spagnolo e Austriaco di Napoli (1650-1717)*, 2012, pp. 37-80; L. DE NARDI, *Oltre il cerimoniale del viceré. Le dinamiche istituzionali nella Sicilia barocca*, Padova, Libreria Universitaria, 2014, pp. 131-164; A. ANTONELLI, a cura di, *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli: 1503-1622*, Napoli, Arte'm Politecnica, 2015. Per le questioni storiche legate al tema della *pietas* si rimanda a G. DE LUCA, *Introduzione alla storia della pietà*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

⁸ Cfr. O. CAPUTI, *La pompa funerale fatta in Napoli nell'essequie del Catholico Re Filippo II di Austria*, Napoli, nella Stamperia dello Stigiola a Porta Reale, 1599.

⁹ Cfr. V. CAZZATO, *Ingressi trionfali e teatri di morte*, cit., in particolare pp. 362-363; G. CANTONE, *Napoli: la festa e la città*, in M. FAGIOLO, a cura di, *Atlante tematico del Barocco in Italia*, cit., pp. 284-308, pp. 284-285.

¹⁰ Si veda M. PAONE, *Incisori leccesi del Seicento*, Galatina, Congedo, 1974, pp. 11-27.

mostrava per ogni parte le lodi della gran Beatrice, [...] pubblicando col motto, che *ad superna volavit*»¹¹.

Anche il Fusco illustra il “trionfo della fama” di Beatrice evocando l’incanto di ricercati echi musicali. Il ricorso abituale a questi temi contribuiva all’esibizione delle qualità, e, in conseguenza, all’affermazione dell’egemonia del principe e della sua casata.

Cangisi dunque questa bara superba in un carro trionfale, mutinsi questi lumi accesi in scintillanti stelle, [...] e fioca mia voce prenda l’argentina soavità di quell’angeliche melodie, purché canti i suoi trionfi per ragionar dè quali chi non vede la Fama con la sua ribombante tromba avanti al carro che va risplendendo alle querele e ai pianti de gli huomini, de gli alberi e de la terra¹².

A proposito di edifici funebri, nel 1585 padre Bernardino Minioti dell’Ordine dei Teatini di Lecce decise di erigere un “mausoleo letterario” per onorare il ricordo imperituro del defunto abate bitontino Giuseppe Silos, personaggio appartenente ad una delle famiglie più in vista della nobiltà barese. A tal fine il Minioti si occupò di selezionare «una breve scelta de gli scritti havuti da diversi amici»¹³, preceduta da un proemio, con dedica a Diego e Cesare Silos – fratelli dell’estinto – in cui si propone una similitudine tra l’impresa architettonica e quella letteraria «in questa forma che [...] presento à voi, pregandovi di ricevergli con quella prontezza d’animo, che io vi porgo»¹⁴. La raccolta, intitolata *Mausoleo consacrato all’eterna memoria dell’abate Gioseppo Silos* [fig. 1], compare nell’elenco dei 992 volumi custoditi presso la biblioteca del palazzo di Cavallino.

La formula proposta dal Minioti, ripresa, nei contenuti, nell’elegia a firma di Geronimo Ferro Signore di Monopoli e, più avanti, in alcuni componimenti di area romana¹⁵, appare come una sorta di codifica della proclamata corrispondenza tra artifici letterari e suggestioni visive presso gli ambienti dotti delle province pugliesi, secondo l’illustre *exemplum* che richiama il vate in grado di dipingere – o edificare – attraverso lo strumento della parola¹⁶.

¹¹ G. PALOMBO, *Descrizione delle esequie*, cit., pp. 22-23.

¹² A. FUSCO, *Il trionfo di morte*, cit., p. 10.

¹³ *Mausoleo consacrato all’eterna memoria dell’abate Gioseppo Silos gentil’huomo di Bitonto da Padre Bernardino Minioti di Lecce*, in Venetia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra, 1585, p. 3.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Si vedano, in *ivi*, pp. 27v, 34v, 37v.

¹⁶ E, del resto, in quegli anni, anche l’edificazione delle anime si esercitava con il concorso tra «parola retoricamente persuasiva» ed immagini figurative, in grado di introdurre con ordine i fedeli a «modelli di comportamento e stili di pietà». Cfr. D. ZARDIN, *Musica e parola nell’azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento*, in S. NANNI, a cura di, *La musica dei semplici. L’altra Controriforma*, Roma, Viella, 2012, pp. 33-72, p. 33. Sull’utilizzo delle immagini nelle imprese letterarie dell’età moderna si rimanda a L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; ID., B. ALLEGRI, a cura di, *Con parola breve e con figura. Libri antichi di imprese e emblemi*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2004; ID., S.

[...] Che la tua chiara Fama immortal farsi
sento [...].

Quinci eterno di lagrime tributo gli rende [Bernardino Minioti, n.d.r.]
e Mausoleo gli erge, che vinto
non sia dal tempo, ò dal trisulco velo¹⁷.



Fig. 1 - *Mausoleo consacrato all'eterna memoria dell'abate Giuseppe Silos gentil'uomo di Bitonto da Padre Bernardin Minioti di Lecce*, in Venetia, appresso Domenico e Gio. Battista Guerra, 1585, frontespizio.

Come nel caso dei versi per Beatrice, anche le composizioni che modellano il Mausoleo letterario del Silos sono dense di allegorie e immagini musicali. Tra queste, il flebile suono del corno che accompagna il canto di cigni dolenti – figure ricorrenti negli scritti per la marchesa¹⁸ – raccolti sulla tomba dell'abate bitontino¹⁹. Il bellunese Fioravante Faro²⁰ chiede ad un'affannata Musa il dono di poter celebrare «in mesto canto» l'altissimo dolore per la perdita. L'invocazione alle divinità è accompagnata dal «suono di tanti dolorosi Orfei» ai quali l'autore, afflitto, si rivolge affinché possano «rimandare forse» la celeste «alma»²¹. La formula dell'invocazione alle Muse ed alle Parche è largamente impiegata all'interno dei componimenti del *Mausoleo*. Tra i favori richiesti alle divinità, la facoltà di esprimere il dolore nella maniera più consona, ossia, appunto, attraverso il canto²².

VOLTERRANI, a cura di, *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008.

¹⁷ *Ivi*, p. 26v.

¹⁸ Un esempio è in G. PALOMBO, *Descrizione delle esequie*, cit., p. 27: «Cessin dell'orba gente i duoli e i pianti, e in dolci, e in lieti accenti à l'Hydro in riva spieghin le glorie sue i Cigni Canori».

¹⁹ Cfr. *Mausoleo consacrato all'eterna memoria dell'abate Giuseppe Silos*, cit., pp. 10r-10v. Il ricorso al simbolo del cigno è impiegato più volte nelle liriche in memoria del Silos; cfr. *ivi*, p. 26, 39.

²⁰ Talvolta indicato come Fioravanti Foro.

²¹ Cfr. *Mausoleo consacrato all'eterna memoria dell'abate Giuseppe Silos*, cit., p. 5v.

²² Cfr. *ivi*, pp. 8v, 9v, 11v, 13v, 17r, 21v, 23v, 30v, 36r.

Ottavio Manfredi da Alessano²³ utilizza le metafore dell'acqua e del sole come sorgenti di vita:

Producer nova pianta piacque al Cielo
per arricchir di novi frutti il Mondo;
l'acqua le versa con due mani il biondo
Apollo, e scaccia l'infecondo gelo²⁴.

All'opposto, il dolore per la morte dell'abate Silos provoca freddo, aridità e silenzio, in cielo come in terra, suggerendo l'identificazione del defunto con la divinità della luce.

Il Sole adunque ascoso giace?
Hor come la sua lira tace?
Dunque ei star muto, e ascoso suole?
Ma sono à noi tal cause ignote²⁵.

Il ricorso al tema del silenzio come metafora per la morte di regnanti ed ecclesiasti è una categoria ricorrente nelle descrizioni letterarie ed iconografiche tra XVI e XVII secolo. L'allusione è alla «rottura» dell'armonia cosmica ed all'assenza di suono – o alla dissonanza – generati, a seguito di un evento luttuoso, dalla lesione delle corde che compongono la Lira dell'omonima costellazione astrologica, ambasciatrice di equilibrio e concordia.²⁶ Se ogni elemento del creato è parte di un ordine superiore che può essere espresso attraverso la musica, la morte rappresenta l'inevitabile epilogo di quell'ideale equilibrio universale, preconstituito ed unanimemente accettato. In tali circostanze, le corde della Lira celeste potranno esclusivamente riprodurre la dissonanza – intesa come confusione, disordine, “caos” – o, in taluni casi, il totale silenzio, derivati dal mutamento delle condizioni capaci di reggere e supportare costantemente quell'ordine.

Connesso all'utilizzo di questi temi è l'impiego di figure e simboli del mondo pagano per esibire la gloria eterna di personaggi della cristianità. La sovrapposizione tra categorie espressive sacre e secolari costituisce un *argumentum* particolarmente efficace dell'estetica barocca. Questi contenuti furono codificati nel *Trattato* sulle

²³ Le fonti segnalano che Ottavio Manfredi, autore di un'orazione funebre in onore di Enrico IV, re di Francia e Navarra (1610), fu teologo e priore presso il Convento S. Agostino di Lione. Cfr. *Biblioteca volante di Giovanni Cinelli Calvoli continuata dal Signor Dionigi Andrea Sancassani*, 4 voll., in Venezia, presso Giambattista Albrizi, 1734-1747, III, 1746, pp. 256-257. Cfr. *Table des Chapitres et Articles contenus dans ce Second Volume de la Bibliothèque Historique de la France*, Paris, 1770, p. 388.

²⁴ *Mausoleo consacrato all'eterna memoria dell'abate Giuseppe Silos*, cit., p. 3r.

²⁵ *Ivi*, p. 7v.

²⁶ Si veda F. CANNELLA, *Tra Lecce e Napoli. Simboli astrologici e impressioni musicali nelle esequie per Filippo IV (1665-1666)*, in L. COSÌ, a cura di, *Scritti in memoria di Giuseppe A. Pastore*, c.d.s. Cfr. S. GONZÁLEZ CASTREJÓN, *An Iconography of Chaos: Music Images in the Royal Funerals of Philip III, Philip IV, and Charles II of Spain*, in «Music in Art», XXXI/1-2, 2006, pp. 143-152. Si rimanda a R. HAMMERSTEIN, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden: Studien zur Emblemik der Musik*, Tübingen-Bâle, Francke, 1994.

decorazioni funebri dell'abate Méneſtrier (1631-1705), in cui è riassunta l'esperienza di quasi un secolo sui Teatri di Morte in Francia, Italia e Spagna. Nell'opera del Méneſtrier il cerimoniale funebre rappresenta un formidabile *instrumentum regni* in cui le divinità – cristiane e pagane – sono simultaneamente chiamate ad attestare, per mezzo dell'allusione al mito, il sigillo del potere, rinnovando la continuità dinastica in “ragione naturale” di diritto al dominio²⁷.

La metafora onomastica Silo(s)/Sole è più volte richiamata tra i versi in onore dell'abate bitontino²⁸. Un esempio è nell'ode firmata da Geronimo Ferro da Monopoli, che esprime la propria afflizione rivolgendosi direttamente al Miniotti:

²⁷ Erede dell'insegnamento di Ignazio di Loyola, padre Méneſtrier traccia le linee generali per le caratteristiche estetiche delle principali categorie appartenenti alla «filosofia delle immagini», di cui la musica, spesso, riproduce il sigillo della qualità culturale: storia, poetica e retorica o arte di persuadere; immagini d'azione; emblemi, armi, motti, simboli ed enigmi. A proposito dell'utilizzo delle allegorie profane da parte dei religiosi, l'abate gesuita, della tradizione enciclopedica del Tesoro, indica le figure della storia profana, della mitologia e della cosmografia come possibili fonti d'ispirazione per la realizzazione degli emblemi sacri. C. F. MÉNESTRIER, *Des Decorations Funebres*, Paris, R. J. B. de la Caille, 1683, pp. 232-233. Di padre Méneſtrier si vedano, inoltre, *L'art des emblemes*, Lyon, chez Benois Coral, 1662; *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681. Su queste questioni si rimanda a L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004. Sulle corrispondenze musicali tra i suggerimenti offerti dal Trattato di padre Méneſtrier e gli uffici funebri, C. SANTARELLI, *Claude-Francois Méneſtrier (Lione, 1631-1705)*, in di C. DI BALME, F. VARALLO, a cura di, *Feste Barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Torino, Silvana Editoriale, 2009, pp. 168-169; F. GÉTREAU, *Le monument de Henry Du Mont et la sculpture funéraire à l'époque du père Méneſtrier*, in “Imago Musicae”, XXV, 2012, pp. 77-106. Cfr., infine, M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Milano, Abscondita, p. 221 e segg. I diversi aspetti connessi al cerimoniale funebre sono stati materia di codificazione a partire dal Cinquecento. Precedenti illustri al Trattato di Francois Méneſteier sono i *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi; forma, ordine, et pompa di sepolture, di esequie, di consecrationi antiche et d'altro, descritti in dialogo da Thomaso Porcacchi da Castiglione Arretino. Con le figure in rame di Girolamo Porro Padouano*, in Venetia, appresso Simon Galignani de Karera, 1574; C. GUICHARD, *Funerailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, grecs et autres nations, tant anciennes que modernes, par lean de Tournes imprimeur du roy*, a Lyon, 1581; F. PETRUCCI, *Pompe funebri di tutte le nazioni del mondo raccolte dalle Storie Sagre e profane*, Verona, appresso Francesco Rossi, 1639.

²⁸ L'artificio onomastico è spesso utilizzato anche nei resoconti che celebrano la memoria della marchesa Beatrice. Più in particolare, si registra l'ampio ricorso alla metafora dell'Acqua Viva: «si lagnano gli alberi che è mancata l'Acqua. Risponde la Fama, è ritornata al Fonte»; cfr. A. FUSCO, *Trionfo di Morte*, cit., p. 10. Il tema è riproposto nell'appendice in coda alla cronaca del Palombo, in cui sono raccolti una serie di versi, epigrafi, motti, elegie, artifici e anagrammi in latino ed in volgare. Come nel caso di Apollo/Sole/Silo(s), in ognuno di questi versi il traslato “Acquaviva-Acqua Viva” è sempre sottolineato dall'utilizzo del carattere maiuscolo. Tra questi, alcuni agili giochi retorici su «*Beatrix de AQUAVIVA anagrammat Vera Diva quae abit*»; ancora, «*Ad fontem VITAE, VITAE de fonte AQUAVIVA*» o «*Nonne erat immunis, solo vel nomine; VIVA sempre AQUA?*», etc. Cfr. *Varia diversorum opera latina. In morte Illustrissimae Dominae Beatricis de Aquaviva Aragonia; Versi volgari di vari autori. In morte dell'Illustrissima Signora Beatrice Acquaviva d'Aragona Marchesa di Caballino*, in G. PALOMBO, *Descrizione delle Pompe Funerali nell'essequie dell'Illustriss. Signora D. Beatrice Acquaviva d'Aragona*, cit. Il riferimento all'acqua è presente, inoltre, tra le «imprese di diversi autori poste nel Mausoleo». Tra tutte, Palombo sceglie di registrarne ventiquattro, chiarendo che «i

Bernardin mio, non duol tanto il morire,
 quanto il tuo dipartir da noi, mi duole.
 Solo una cosa par che mi console,
 e contempri il mio duolo, il tuo gioire.
 Ahi tu gioisci, e ardi di desire
 di gir vicin là ve'l tuo Silo, ò Sole
 estinto giace [...] ²⁹.

I versi del Ferro fanno pensare ad una possibile sepoltura del Silos nelle campagne salentine, o, in ogni caso, in una zona sufficientemente vicina alla provincia di Lecce³⁰, confermando l'affinità con l'*Universitas* barese. Tale legame va certamente ricondotto, nei suoi cardini essenziali, alla nutrita presenza degli ordini regolari – ideatori *de facto* del nuovo concetto di «pratica del servizio religioso» – presso questi luoghi, ed agli scambi culturali e religiosi a questi connessi³¹. Sui rapporti tra i due centri e le relative dinastie regnanti, inoltre, un primo collegamento può essere individuato nella comune militanza nelle file dell'Ordine dei Cavalieri di Malta tra i secoli XVI e XVII³². Un ulteriore filone d'indagine va individuato nelle relazioni tra il ramo degli Acquaviva di Conversano

significati delle quali potrà penetrare da per sé stesso il saggio Lettore, bastandogli sapere il soggetto, ed occasione, in cui si fecero»; cfr. *ivi*, p. 33. Si rimanda a F. CANNELLA, *The ephemeral baroque*, cit., pp. 107-108. Infine, sulla raccolta di versi per Beatrice, si rimanda a R. GIRARDI, *Le "iperboli dipinte"*. *Poesia e corte nella stagione barocca degli Acquaviva*, in C. LAVARRA, a cura di, *Stato e baronaggio: cultura e società nel Mezzogiorno, la Casa Acquaviva nella crisi del Seicento* (Atti del Convegno, Napoli- Conversano-Alberobello 2000), Galatina, Congedo, 2008, pp. 103-122, p. 114.

²⁹ *Mausoleo consacrato all'eterna memoria dell'abate Giuseppe Silos*, cit., p. 31r.

³⁰ Allo stato attuale, l'ipotesi sulla sepoltura di Giuseppe Silos resta da confermare.

³¹ Su questi temi si vedano G. GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1972, in particolare pp. 425-440. 426. B. PELLEGRINO, F. GAUDIOSO, a cura di, *Ordini religiosi e società nel Mezzogiorno moderno. Atti del Seminario di studio*, Galatina, Congedo, 1987; Cfr., inoltre, M. CAMPANELLI, a cura di, *I Teatini*, introduzione di G. GALASSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987. Sulle connessioni tra gli Ordini religiosi di Lecce e Bitonto, cfr., inoltre, M. PAONE, a cura di, *I viaggi pugliesi dell'Abate Pacichelli (1680-7)*, Galatina, Editrice Salentina, 1993, p. 168, in cui si fa riferimento ad alcune correlazioni tra Olivetani leccesi e bitontini in occasione delle celebrazioni per la Fiera di S. Leone.

³² Le fonti rivelano l'esistenza della documentazione relativa agli Statuti, ai Seggi di Malta ed alle Convenzioni dell'Ordine presso la residenza dei Castromediano a partire dal 1529. Cfr. ASLE, *Regia Bagliva*, cit., in particolare cc. 12v-13r. Per la famiglia Silos, si rimanda a BIBLIOTECA SANTA TERESA DEI MASCHI-DE GEMMIS-BARI, Fondo De Gemmis, b. 6 (ex 30), *Ordine di Malta in Puglia*, fasc. 2, cc. 49; fasc. 3, cc. 62; fasc. 5, cc. 45; fasc. 6, cc. 69. Si vedano, inoltre, B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili*, cit., pp. 234-237, in cui si fa riferimento all'inclusione tra le fila dell'Ordine nel 1616; *Elenchi delle famiglie ricevute dall'Ordine Gerosolimitano compilati nel 1801 dai priorati di Capua e di Barletta, messi a stampa per cura di Francesco Bonazzi*, Napoli, comm. E. De Angelis e figlio, 1879, p. 72; *Il Cavalier Romito. Storia Panegirica del Venerabile Padre F. Ambrogio Mariano di S. Benedetto*, in Napoli, nella Stampa di Gio. Vernuccio, 1694. Per ulteriori relazioni tra la nobiltà bitontina e l'Ordine Gerosolimitano nella seconda metà del Settecento, si rimanda al recente L. FANO, M. MUSCHITELLO, *Bitontini alla corte del Principe di Malta*, Monte San Vito, Raffaello Edizioni, 2016.

e duchi di Nardò e il comune di Bitonto, da questi governato, a fasi alterne, a partire dalla seconda metà del XV secolo³³.

I Silos hanno origini spagnole. Le fonti attestano la presenza dei membri di questa famiglia nel Mezzogiorno a partire dall'anno 1503, nell'occasione della disputa tra Luigi XII di Francia e Ferdinando il Cattolico per la conquista del Regno di Napoli. A seguito di un'abile politica matrimoniale e dinastica i Sylos si insediarono a Bitonto, dando origine a tre diverse discendenze, rispettivamente i Labini, i Calò ed i Sersale³⁴. Decisamente più noto del pur illustre predecessore, tra gli stimati eredi del ramo Calò, Giuseppe Silos (1601-1674), figlio di Giandonato Silos e Laura Pietà, fu una figura in evidenza nei circoli eruditi pugliesi e romani del Seicento³⁵.

Giuseppe Silos "il giovane" è un personaggio eclettico, il cui percorso nel segno di una costante volontà di affrancamento dalla provincia, fu, in realtà, caratterizzato da un «difficile inserimento nelle grandi città [...]». Un percorso «senza scosse né svolte decisive, costantemente dominato dallo zelo ecclesiale e dai severi principi dell'Ordine Riformato dei Teatini, di cui fece attivamente parte»³⁶. Pronunciò i voti a Genova nel 1617, fu poi attivo tra Napoli, Palermo, Milano, Roma e Bitonto, ove risiedette per lunghi periodi a partire dal 1622³⁷. Qui, con l'appellativo di "lèntulo"

³³ Il titolo di cui furono insigniti gli Acquaviva attivi a Bitonto fu quello di marchese. Sul governo degli Acquaviva a Bitonto, cfr. *Discorsi delle Famiglie Nobili del Regno di Napoli del Signor Carlo De Lellis*, 3 voll., in Napoli, 1654-1671, I, 1654; B. STORACE, *Istoria della famiglia Acquaviva reale d'Aragona con un Discorso prodromo della nobiltà, nomi, ed insegne degli antichi, e de' moderni*, in Roma, presso il Bernabò, 1738; R. COLAPIETRA, *Baronaggio, umanesimo e territorio nel Rinascimento meridionale*, Napoli, La Città del Sole, 2009, p. 275. Per questioni generali sull'amministrazione del comune bitontino tra Cinque e Seicento, cfr. G. PASCULLI, *La storia di Bitonto*, Bitonto, Tip. Palladino, 1962, p. 248; S. GESUITA, P. GESUITA, *La musica a Bitonto. Suoni e immagini dal XV al XVIII secolo*, Bari, Levante, 2000, pp. 75-76.

³⁴ «Venne in Italia nel 1503 durante la guerra fra Luigi XII di Francia e Ferdinando il Cattolico per la conquista del Reame di Napoli, con Diego ed Andrea Sylos, per combattere nell'esercito de gran capitano Consalvo di Cordova, il quale, dopo la vittoria di Cerignola, ebbe in premio molte terre conquistate, fra le quali Bitonto, ove i Sylos stabilirono la loro dimora, e Diego Sylos, che aveva sposato Minerva Vulpano, ultima di quella illustre famiglia, fu ammesso, per sé e i suoi successori, alla Piazza della Nobiltà o Sedile di S. Anna nel 1554. [...] Ebbe il detto Diego vari figliuoli, fra i quali Michele, Orazio e Leonardo, i quali furono stipiti di tre rami diversi. Questa famiglia fu ricevuta, per giustizia, nel S. M. Ordine di Malta dal 1603, in persona del cav. Alfonso (Pr. di Barletta), Francesco Nicolò fu eletto capitano di galera nel 1648 e, fra i primi a entrare in azione, fu ucciso nella battaglia di Negroponte». Cfr. V. SPRETI, *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana*, 8 voll., Bologna, Forni, 1981 [1928-1936], VI, pp. 513-514.

³⁵ L. SYLOS, *Gl'Infiammati*, in «Japigia», 14, 1996, pp. 311-329, p. 311.

³⁶ Cfr. M. BASILE BONSANTE, a cura di, *Pinacotheca*, cit., I, p. XXXVIII.

³⁷ I momenti salienti della vita del Silos sono raccolti in una breve biografia manoscritta, che Basile Bonsante ha rintracciato presso l'Archivio dei Padri Teatini della Basilica di S. Andrea Della Valle a Roma; cfr. *Ivi*, pp. XXXVIII-XXXVIX, pp. LVII-LVIII. Nel 1659 gli scritti «furono impressi in Napoli da' PP. De' SS. Apostoli nella di lor propria stamperia»; cfr. *Memorie istoriche degli scrittori legali del Regno di Napoli raccolte da Lorenzo Giustiniani*, 3 voll., in Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1788, I, p. 15. Si rimanda, inoltre, a *Il Cavalier Romito*, cit., pp. 12-43; A.F. VEZZOSI, *I scrittori de' Chierici Regolari detti Teatini*, in Roma, nella Stamperia della Sacra Congregazione, 2 voll., 1780, II, pp. 307-314; M. GIORGIO, *Aspetti culturali a Bitonto nel sec. XVII*, cit., p. 116; F. TATEO, *La cultura*

«che riposato giovane era e nelle sue operationi anzi lento che no», frequentò con assiduità l'Accademia degli Infiammati, fondata nel 1624 da Ferdinando Carafa dei duchi di Andria, già Accademico Ozioso a Napoli e vescovo di Bitonto a partire dal 1622.³⁸ In quegli stessi anni, Giovan Battista Marino (1569-1625), acclamato "Principe" dagli Oziosi napoletani «si che il suo *Adone* parve più bello della *Gerusalemme* del Tasso»³⁹, spalancava ai visitatori le porte della sua *Galeria distinta in pitture e sculture* (1620). L'opera del Marino, originalissima nella sua concezione, è ricca di significati allusivi, arguti rinvii ed artifici retorici. Il paradigma classico dell'*ut pictura pöesis* trova in questa raccolta

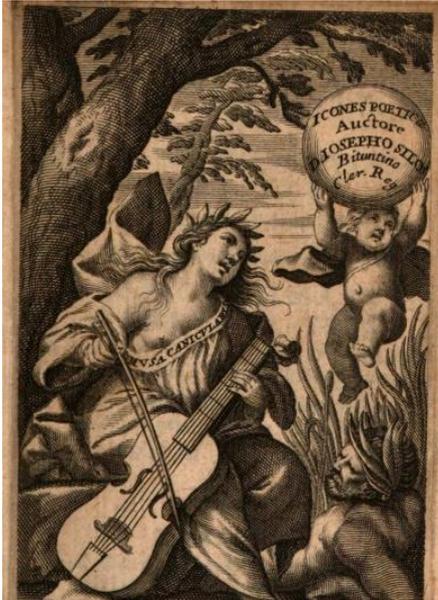


Fig. 2 - G. SILOS, *Musa Canicularis sive Iconum Poeticarum libri tres*, Romae, typis haeredum Francisci Corbelletti, 1650, antiporta.

la sua applicazione più diretta, entro un fasto dal carattere ironico e sempre disinvolto, che intende tacitamente celebrare il primato della scrittura sopra le arti visive:

è da sapere che l'intentione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune, poche, secondo i motivi Poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia⁴⁰.

Durante l'articolata stagione a cavallo tra gli episcopati bitontini di Fabrizio Carafa, Tommaso Acquaviva d'Aragona e Francesco Antonio Gallo⁴¹, il Silos compose numerosi scritti in versi e in prosa, in latino e in volgare. Tra questi, la monumentale *Historia dei Teatini* (1650-1666), la *Vita di San Gaetano di Thiene* (1671) e la *Musa Canicularis sive Iconum Poeticarum* (1650)⁴². Si tratta di un'opera decisamente

letteraria in Puglia nell'età barocca, in M. D'ELIA, a cura di, *La Puglia tra barocco e rocò*, Napoli, Electa, 1982, pp. 321-344.

³⁸ Si rimanda a L. SYLOS, *Gli Infiammati*, cit., p. 312. Si vedano inoltre M. GIORGIO, *Aspetti culturali a Bitonto nel sec. XVII*, cit., in particolare pp. 113-121, e M. BASILE BONSANTE, *Note sull'Accademia degli Infiammati*, in «Studi bitontini», 27, 1979, pp. 122-129.

³⁹ D.A. DE CAPUA, *Le Accademie bitontine*, Bari, Laterza, 1967, p. 311.

⁴⁰ G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Padova, Liviana, 1979, p. 7. Per un confronto tra l'opera del Silos e gli scritti del Marino si rimanda a M. BASILE BONSANTE, a cura di, *Pinacotheca*, cit., I.

⁴¹ S. MILILLO, *Società civile e religiosa a Bitonto nella seconda metà del '600*, in *Cultura e Società a Bitonto nel sec. XVII*, cit., pp. 29-45.

⁴² *Historiarum Clericorum Regularium a congregatione condita. Autore Iosepho Silos Bituntino eiusdem congregationis clerico regulari*, III voll., Romae, typis Vitalis Mascardi, 1650-1666; *Vita di S. Gaetano Thiene fondatore della religione de' chierici regolari descritta da d. Giuseppe Silos*

originale, nella struttura e nella composizione, in cui l'autore «esprime l'esigenza di visualizzare concetti devozionali, allegorie, miti pagani in epigrammi latini che ricordano le *imagines* della tradizione antica»⁴³.

Il soggetto dell'incisione nell'antiporta del volume è la Musa del Canto, presumibilmente Erato - sebbene il costante ricorso all'artificio letterario suggerisca,



nel nome, un primo richiamo ad Apollo/Febo, appassionato ed “infuocato” dio del Sole - con il capo investito dal sacro alloro, nell'atto di suonare la lira da gamba entro un ideale scenario arcadico [fig. 2]. L'immagine dell'antiporta ricorda, in alcuni dettagli, il contesto e i personaggi del *Concerto delle Muse* (1597) dell'incisore Hendrick Hondius (1573-1650) [fig. 3]⁴⁴. Di epoca immediatamente successiva, lo schizzo di Eustache Le Sueur (1616-1655, 1645c.), possibile esercizio preparatorio per il dipinto che ritrae *Melpomene, Erato e Polimnia* (1652c.), oggi al Louvre⁴⁵, presenta un impianto analogo a quello della *Musa Canicularis* [fig. 4]. Le ragioni di queste affinità sono probabilmente da ricercare nella comune appartenenza ai cenacoli di area romana che questi personaggi erano soliti frequentare⁴⁶.

Fig. 3 - H. HONDIUS, *Concert van de muzen op de Parnassus and Musarum officia*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1597 (http://www.europeana.eu/portal/it/record/90402/RP_P_1881_A_4765.html).

bitontino della medesima religione, in Roma, per Ignazio De Lazari, 1671; G. SILOS, *Musa Canicularis sive Iconum Poeticarum libri tres*, Romae, typis haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

⁴³ Cfr. M. BASILE BONSANTE, a cura di, *Pinacotheca*, cit., I, p. XL.

⁴⁴ L'incisione è attualmente custodita presso il Rijksmuseum di Amsterdam.

⁴⁵ http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4762.

⁴⁶ Cfr. *Ivi*, pp. X-II. Per i soggiorni romani di Le Sueur, cfr. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno, per Marco Coltellini, 1763, pp. 15-27.



Fig. 4 - E. LE SUEUR, *Erato*, Paris, École Beaux Arts, 1645 (<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/2220050a.jpg>).

La *Musa Canicularis* è suddivisa in due sezioni principali. La prima contiene la tripartizione in *Icones Heroicas*, *Icones Gentium*, *Icones Varias*, cui seguono una serie di epigrammi di diverso soggetto raccolti in centurie, e si conclude con l'aggiunta di alcune iscrizioni per l'inaugurazione della Chiesa dei SS. Apostoli a Napoli e dei componimenti encomiastici per la famiglia Caracciolo. Come chiarito nella lunga dedica «all'amico lettore», l'autore, attraverso lo strumento della parola poetica, si pone l'ambizioso compito di fissare nel Parnaso celeste l'immagine immortale di alcuni tra i più importanti personaggi della storia, della religione, della *res publica* e della cultura antica e moderna.

Il prestigio connesso alla scelta di impiegare la metafora musicale caratterizza l'opera a partire dall'*incipit*, in cui Silos si compiace di aver ricevuto l'approvazione a cantare, con l'accompagnamento della lira, non appena fu ammesso tra gli Accademici Infiammati, discendenti di Apollo e del Tempio *laureato illi Numini, ac Musas*⁴⁷. Cetre, arpe, trombe, corni, flauti, tibie, litui ed ogni strumento del mondo classico greco e romano riecheggiano con regolarità tra le pagine della *Musa* per cantare le odi agli immortali personaggi che il bitontino, eletto ambasciatore celeste, cinge idealmente con il sacro alloro, concesso da Febo, attraverso il prestigio della condizione di Icone.

Le impressioni fissate dal Silos accompagnano il lettore/spettatore attraverso un percorso che, secondo molteplici prospettive, conduce ad un esemplare Tempio della Fama degli Uomini Illustri. Un cammino encomiastico e, insieme, didascalico, attraverso cui l'autore intende comporre un prototipo che richiami le coscienze alla misura e alla devozione attraverso l'elogio⁴⁸.

Nel 1673 padre Silos porterà a compimento il proprio, personale, manifesto secondo i canoni dell'*ut pictura pöesis* con l'ambiziosa *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*⁴⁹, con l'autorevole ausilio di Salvator Rosa per la decorazione

⁴⁷ Si veda l'introduzione alla *Musa Canicularis*, cit.

⁴⁸ Su questi temi, si rimanda a F. GUARDIANI, *L'idea dell'immagine della Galeria in G. B. Marino*, in A. FRANCESCHETTI, a cura di, *Letteratura italiana e arti figurative* (Atti del Convegno, Firenze, 1985), Firenze, Olschki, 1988, pp. 647-654. Si veda, inoltre, l'ampio saggio di D. CARACCILO in A. VALERINI, *La Celeste Galeria di Minerva*, Firenze, Edifir, 2011 [1588], pp. 11-98.

⁴⁹ J. M. SILOS, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura* (1673), a cura di M. BASILE BONSANTE, 2 voll., Roma, Libera Editrice Canova, 1979. Oltre al cigno e a Pegaso, anche un serpente sorregge l'insegna. Il richiamo è alle origini del cavallo alato, figlio della Gorgone Medusa e di Poseidone. Hes. *Teogonia*, vv. 280-286.



Fig. 5 - S. ROSA, *Apollo sull'Elicono*, decorazione dell'antiporta, in J. M. SILOS, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*, Romae, 1673.

dell'antiporta [fig. 5]. In un'ideale arcadia letteraria Apollo, con la sua lira, è seduto sulla sommità del monte Elicono. Alla destra del dio, un elegante cigno, simbolo della poesia, si bagna alla sacra fonte generata da Pegaso, l'Ippocrene, in grado di concedere il dono della lirica a coloro i quali si fossero dissetati delle sue acque⁵⁰.

Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga
Che'n Adria mise le sue eterne piume,
a la cui fama, al cui chiaro volume
non fia che'l tempo mai tenebre asperga⁵¹.

Il soggetto fu proposto per la prima volta da Albert Clouvet nell'antiporta dei *Carmi* alla maniera di Q. Orazio Flacco (1668) dell'inglese James A. Gibbes (1611-1677), poeta, mecenate e committente di artisti all'avanguardia – tra i quali lo stesso Rosa o Pietro da Cortona – noto negli ambienti romani come Ghibbesio [fig. 6]⁵².

L'opera, data alle stampe con lo pseudonimo di Joanne Michaele, si configura come repertorio delle imprese artistiche romane dall'antichità al Seicento, suddivise in *Romana Pictura – Liber*

⁵⁰ Prop. III, 3. Pegaso, al seguito di un complice Hermes, è accolto da Apollo e dalle Muse nel dipinto di Andrea Mantegna noto come *Parnaso* (1497). Ai piedi del cavallo scorre la fonte Ippocrene. Da ciò si desume che il sacro monte in cui si svolge la scena sarebbe in realtà l'Elicono, e non il Parnaso.

⁵¹ Cfr. *Opere di Monsignor Giovanni Della Casa dopo l'edizione di Fiorenza del MDCCVII molto illustrate e di cose inedite accresciute, tomo secondo*, in Napoli, 1733, pp. 173-174. Nel sonetto, ispirato ai versi di Ovidio (*Ad vada Meandri concinit albus olor*, Her., VII), Della Casa si rivolge al poeta Benedetto Varchi, «nobilissimo cigno» del Cinquecento fiorentino.

⁵² Cfr. J. A. GIBBES, *Carminum Iacobi Albani Ghibbesij, poetae laureati Caesarei, pars Lyrica. Ad exemplum Q. Horatij Flacci*, Romae, ex officina Fabij de Falco, 1668. L'*approbatio censoris* all'opera del Gibbes, ispirata alle *Odi* di Orazio, è firmata dal Silos. I due artisti, reciprocamente prodighi di elogi e favori all'interno dei loro scritti, furono legati da profonda amicizia. Fu il Gibbes ad introdurre l'abate bitontino negli ambienti dell'aristocrazia e del collezionismo romano. In proposito, si vedano M. BASILE BONSANTE, *Pinacotheca*, cit., I, pp. LIV-LV, ed il recente M. R. NAPPI, *Salvator Rosa incisore*, in *Rosa-Rame. Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, Roma, Gangemi, 2015, pp. 21-62, in particolare pp. 45-49.



Fig. 6 - A. CLOUVET, *Apollo sull'Elicon, decorazione dell'antiporta*, in J. A. GIBBES, *Carminum Iacobi Albani Ghibbesij, poetae laureati Caesarei, pars Lyrica. Ad exemplum Q. Horatij Flacci, Romae, 1668.*

lottiamo insieme contro le lusinghe del mondo, contro i nemici infernali, contro noi stessi, quasi affilissimo le armi al suono del salterio, e le stesse melodie musicali e i salmi fossero liuti e trombe, e soprattutto dardi da scagliare per trionfare degli avversari⁵⁴.

Come nel caso delle Icone nella *Musa Canicularis*, sembra verosimile ricondurre il termine *Pinacoteca* a Filostrato Maggiore (II-III secc.), retore di riferimento della seconda sofistica e autore di un libello che descrive una conversazione con un gruppo di giovani educandi in visita presso una imprecisata galleria napoletana⁵⁵. Il titolo

Primus, e Romana Sculptura – Liber Secundus, entrambi preceduti da un breve proemio. Le descrizioni risultano disposte con sagace ingegno entro un singolare spazio “di carta”, in cui gli astanti possono percorrere un ideale percorso espositivo che, a partire dalla scelta della lingua latina, rinvia alla volontà di integrazione entro una più antica tradizione letteraria di matrice colta. Consapevole dell’ambivalenza dei contenuti trattati, il Silos spiega al «lettore inconsapevole» la propria perplessità nel trattare un genere letterario “vanesio” da parte di un religioso «che ha ricevuto una missione molto più utile e rispondente al bene di tutti». Con questa motivazione il bitontino spiega inoltre la scelta di «tenere nascosto come da un velo, dietro uno pseudonimo, il [...] vero nome nella pubblicazione di questi componimenti»⁵³.

Che rapporto può esserci tra le più severe discipline e le delizie e la pace del Parnaso? Tra gli inni religiosi e i carmi di Apollo? Ci sono permessi, è vero, dei cori, ma di battaglia: cantiamo insieme,

⁵³ M. BASILE BONSANTE, *Pinacotheca*, cit., II, p. 1.

⁵⁴ Cfr. *Ivi*.

⁵⁵ Cfr. G. PUCCI, a cura di, *Filostrato Maggiore. La Pinacoteca*, Milano, Aesthetica, 2010. Cfr. D. CASTALDO, *Temi musicali nelle Imagines di Filostrato*, in M. FAGIOLO, V. CAZZATO, M. ROSSI, a cura di, con la collaborazione di F. CANNELLA e D. DE LORENZIS, *La “Galleria” di Palazzo nel Regno di Napoli in età barocca*, Atti del Convegno di Studi, Cavallino-Lecce, 2015, [c.d.s.].

del manoscritto originale, in seguito tradotto come Pinacoteca, è *Eikónes*. Tuttavia, all'interno del testo, il termine ricorrente utilizzato da Filostrato in luogo di *Eikónes* è *Graphé*, più consono alla materia poiché richiamerebbe, contestualmente, il campo della semantica e quello delle immagini. A differenza che in Filostrato, o in Marino, tra le pieghe dell'opera del bitontino Silos si colgono spesso i temi dell'oratoria sacra, e la valutazione dei prodotti dell'ingegno e dell'arte segue criteri pervasi da valori etici o moraleggianti. Tra questi, il monito alla misericordia ed alla *pietas* come «tempio di vera religione»⁵⁶.

Tra le opere con soggetto musicale descritte nella *Pinacotheca*, la prima e forse più significativa è *Il Parnaso* di Raffaello «che alto si leva fino ai confini del cielo», ma sono diversi i dipinti - a tema sacro e mitologico - che si susseguono tra le pieghe dell'opera. Tra queste, *Davide che suona l'arpa* del Cavalier D'Arpino presso Villa Borghese, *Saulo scagliato al suolo da una voce celeste* di Girolamo Muziano, nella Chiesa di S. Paolo, *Apollo e Marsia* di Polidoro da Caravaggio etc. Tra le sculture, *Santa Cecilia*, il *David* della Cappella Esquilina e quello di Bernini in Villa Borghese, *Leda e il Cigno* del Principe Giustiniani, e ancora *Orfeo* «presso i Ludovisi» ed il *Coro delle Muse nel Museo del riminese Francesco Gualdi*, capeggiato da

il chiomato Apollo, re della cetra e guida del Coro delle Vergini [...].
Lui modera i ritmi, lui infonde il calore
nelle menti, lui insegna alle dita e alla bocca ad esprimersi [...]⁵⁷.

Nell'interpretazione del Silos, la retorica dell'*ut pictura pöesis* oltrepassa gli astratti canoni rinascimentali per evolversi in uno strumento concreto di devozione e persuasione, etica prima ancora che estetica, al servizio di un più ampio disegno collettivo. Un fine evidentemente divulgativo e dottrinale, ripreso e chiarito, poco dopo, ne *La pietà illustrata* (1694) di Ercole Mattioli della Compagnia di Gesù di Parma. Il sottotitolo dell'opera, *Accademie sacre, dove s'erudisce in ordine ad essa, un giovane nobile*, ne evidenzia l'intentio didascalica, volta a suscitare la Virtù nel «buon cristiano»: «la vera Pietà [...] rende gli huomini non solo simili à i Numi [...], mà gl'introduce realmente al consorzio della Divinità». A sostegno di tale postulato, il Mattioli cita il poeta latino Tacito, secondo cui l'attributo della *pietas* sarebbe in grado di «rendere ogni principe una divinità»⁵⁸.

Sebbene in ritardo rispetto alle più note riprese rinascimentali, a partire dalle autentiche suggestioni realizzate presso la corte di Cavallino si celebrarono, anche in terra idruntina, gli echi più intensi della stagione neoplatonica⁵⁹. Nel contempo,

⁵⁶ *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, 18 voll., Modena, dalla Reale Tipografia eredi Soliani, 1822-1831, I, 1822, p. 275.

⁵⁷ M. BASILE BONSANTE, *Pinacotheca*, cit., II, p. 250.

⁵⁸ Tac., *Annales*, 3, 36. Cfr. E. MATTIOLI, *La pietà illustrata. Accademie sacre, dove s'erudisce in ordine ad essa, un giovane nobile*, in Parma, per Alberto Tazzoni e Paolo Monti, 1694, p. 4.

⁵⁹ Sull'adesione della corte di Cavallino ai postulati del neoplatonismo si rimanda a F. CANNELLA, *Immagine celesti, simboli musicali e metafore del potere alla corte dei Castromediano-Lymburgh*, cit.

l'*universitas* bitontina era coinvolta in un efficace circuito culturale che la accostava ai più importanti centri di diffusione del sapere. Copiosa fu la presenza di accademici, mentre nei simposi si discorreva di letteratura, teatro, musica, poesia, filosofia e delle possibilità di edificazione morale connesse a queste materie⁶⁰. Solenni allegorie moralistiche e originali espressioni celebrative, teologiche e cesaree, presero forma⁶¹ tra le pieghe della produzione efrastica ed encomiastica connessa alle *élites* locali, testimoniandone l'autonomia e la vitalità creativa⁶² e contribuendo, in misura determinante, al definitivo affrancamento ed alla conseguente rivalutazione culturale e sociale delle periferie del Regno di Napoli tra XVI e XVII secolo.

⁶⁰ M. GIORGIO, *Aspetti culturali a Bitonto nel sec. XVII*, cit., pp. 117-118. Si veda *Il Cavalier Romito*, cit., p. 33.

⁶¹ Cfr. F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, p. 128.

⁶² Per queste questioni si rimanda all'imponente bibliografia di Giuseppe Galasso. In particolare, si vedano G. GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1972; ID., *Il Regno di Napoli sotto Filippo II*, in F. IAPPELLI, U. PARENTE, a cura di, *Alle origini dell'Università dell'Aquila: cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, Institutum Historicum, 2000, pp. 23-41; ID., *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche, 1266-1860*, Napoli, Electa, 2003; ID., *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Guida, Napoli, 2009; ID., *L'Età Moderna dal XV al XVIII secolo*, Torino, Utet, 2013. Si vedano inoltre *Per la storia del Mezzogiorno medievale e moderno. Studi in memoria di Jole Mazzoleni*, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2 voll., 1998; A. MUSI, a cura di, *Le città del Mezzogiorno nell'età moderna*, Napoli, ESI, 2000; L. COVINO, a cura di, *I baroni del buon governo: istruzioni della nobiltà feudale nel Mezzogiorno moderno*, Napoli, Liguori, 2004; C. LAVARRA, a cura di, *Stato e Baronaggio. Cultura e società nel mezzogiorno: la casa Acquaviva nella crisi del Seicento*, Atti del Convegno di Studi, Galatina, Congedo, 2008.