

L'arte salentina al tempo di Leonardo. Appunti e spunti

*Paolo Agostino Vetrugno**

Abstract. *The contribution provides some considerations regarding the aspects of "salentina" artistic culture between the second half of sec. XV and the first years of sec. XVI. The art production is characterized by the introduction of a new language with Venetian and, generally, Adriatic origin, and grafted on the Neo-byzantine current, where contaminations between western and eastern models stand out.*

Riassunto. *Il contributo propone alcune riflessioni sugli aspetti della cultura artistica salentina tra la seconda metà del sec. XV e i primi anni del sec. XVI, caratterizzata dall'immissione (soprattutto in pittura) di un linguaggio nuovo di matrice veneta e, in generale, adriatica, che s'innesta su un filone neobizantino, in cui emergono contaminazioni tra modelli occidentali e orientali.*

L'argomento dell'arte salentina al tempo di Leonardo presenta, in prima battuta, un problema da non trascurare e, comunque, da superare. Il tema proposto, infatti, può essere equivocado, con il rischio, peraltro, di cadere in una disamina di un arco temporale cedendo inevitabilmente al gioco delle periodizzazioni.

Francesco Abbate, nella sua storia dell'arte nell'Italia meridionale, affronta le problematiche artistiche del periodo nel capitolo intitolato *Tra regno aragonese e "vicereame" spagnolo*, articolando in modo coerente lo sviluppo cronologico della produzione artistica che ha interessato la Terra d'Otranto¹.

La presenza aragonese è individuabile soprattutto in architettura, particolarmente in quella militare, grazie a personalità anche di un certo rilievo come Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), che è presente in Puglia come progettista della costruzione del castello di Taranto – fatto edificare da Ferdinando d'Aragona tra il 1482 e il 1492 – del castello Dentice di Frasso di Carovigno (fig. 1) e, con ogni probabilità, anche di quelli di Gallipoli e di Otranto².

Tenendo conto del tempo e dello spazio disponibile sarà, pertanto, proposta una privilegiata campionatura di opere di singole personalità artistiche che si sono imposte tra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, con la consapevolezza che i confini tra diversi periodi non possono essere né assoluti né rigidi.

*Istituto Superiore di Scienze Religiose Metropolitano – Lecce, vetrugnopag@libero.it

¹ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma, Donzeli Editore, 2001, p. 3.

² R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini pittore e scultore*, Milano, Electa, 1987; Cfr., anche la pubblicazione, destinata ad un vasto pubblico, di P. TORRITI, *Francesco di Giorgio Martini*, Art Dossier, n. 77, Firenze, Ed. Giunti, 1993.



Fig. 1. Francesco di Giorgio Martini, *Castello Dentice di Frasso*, Torre a mandorla, fine sec. XV, Carovigno (Br).

Metodologicamente, da un lato, si cercherà di eludere, quanto più è possibile, il valore parziale che è proprio di una periodizzazione e, dall'altro, tenendo conto delle realtà storiche che mutano sia pure con processi lenti e talvolta complessi, si tenterà di fissare le fasi di un circoscritto sviluppo storico-artistico, evitando azzardate generalizzazioni o peggio rovinose semplificazioni, che rischiano di far percorrere la strada dei fraintendimenti.

Detto questo, occorre oltrepassare un pregiudizio consolidato negli anni rispetto alle testimonianze artistiche meridionali e in particolare salentine, secondo cui questa terra, nella geografia artistica, è stata una terra di periferia, nell'accezione più riduttiva del termine.

Nell'introduzione al pregevole lavoro *Puglia Rinascimentale*, dato alle stampe nel 2005, Clara Gelao³ definiva le coordinate di una produzione artistica legata a «tempi» e a «luoghi» chiari e indiscutibili, ponendo al centro delle indagini degli studiosi la fertile attività di una stagione non considerata o, quanto meno, non ben valutata.

La Gelao, infatti, chiariva in maniera inequivocabile che «la Puglia, nei centocinquanta anni che intercorrono tra il 1450 e il 1600, non ebbe affatto un ruolo periferico né fu isolata o marginale, come si è ritenuto sulla base di una categoria mentale che appartiene a noi “moderni”, ma che non trova alcun riscontro nella mentalità dell'epoca. La particolare conformazione morfologica della regione,

³ C. GELAO, *Puglia Rinascimentale*, Milano, Jaca Book, 2005.

simile a una lunga appendice che si incurva tra l'Appennino e l'Adriatico, se già nel Medioevo (...) ne aveva fatto un luogo di straordinaria ibridazione culturale, continua a determinare analoghi effetti anche nel Quattro e Cinquecento e a renderla una sorta di crogiolo in cui le componenti culturali più disparate (...) s'intersecano, secondo forme, modalità e tempi talvolta diversi da zona a zona, con il solido sostrato locale»⁴.

Per quanto riguarda la Terra d'Otranto – un'area geo-culturale assai estesa se si tiene presente che Matera ne faceva parte sino al 1663 – metodologicamente il dibattito non si differenzia né si discosta molto dalle linee generali individuate per tutto il territorio regionale.

Vorrei, inoltre, ricordare che in pieno Settecento Luigi Lanzi (1732-1810) raccomandava di tenere ben in considerazione le «notizie che fanno scienza» e di rimuovere i «pregiudizi che fanno errore; come spesso avviene»⁵.

Seguendo, dunque, questo autorevole consiglio e la puntuale analisi della Gelao, si possono presentare nuovi scenari interpretativi che potrebbero far approdare a risultati nuovi e inaspettati nell'ambito della tradizionale storiografia.

Relativamente alla definizione del titolo dell'argomento, avrei preferito il riferimento geo-culturale «Terra d'Otranto», superando la scelta della formula *arte salentina*, perché mi sembrava più idoneo alla identificazione del campo d'indagine che, da un lato, non provocasse ambiguità e, dall'altro, che avesse una rilevanza distintiva di un'area ben definita. Del resto, la denominazione *arte nel Salento* avrebbe potuto designare soltanto l'arte che si è sviluppata «nel Salento», cioè quella produzione che, privilegiando il luogo di appartenenza, contraddistingueva questo territorio, tendendo a mettere in evidenza i programmi e lo spessore delle singole opere di personalità artistiche.

Per essere più chiari, l'aggettivo *salentina*, già alcuni anni fa, mi era sembrato opportuno per designare e precisare la stagione del Rinascimento di questa terra, perché con l'aggettivo si indicava una differenza specifica non soltanto di una valenza geografica quanto soprattutto di una connotazione culturale, nel senso cioè che il Rinascimento in Terra d'Otranto era un *Rinascimento salentino* con caratteristiche tutte proprie che lo diversificavano da altri «Rinascimenti». Infatti, contrariamente al rinnovamento della cultura che investe l'Italia già dalla metà del secolo XIV, in Terra d'Otranto non c'era alcun bisogno di ricercare e di riproporre nessuna rinascita in quanto non c'era mai stata nessuna interruzione tra passato e presente; anzi, l'antico e il nuovo emergevano costantemente nel presente in una unità indissolubile. Questa mancanza di rinnovamento, che è stata interpretata come chiusura alle novità e come non disponibilità allo stesso cambiamento generazionale, era in realtà determinata dal desiderio di conservare la propria autenticità nel pieno rispetto di un patrimonio identitario ereditato e da tramandare

⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, t. I, Bassano, Tipografia Remonidini, 1818 (1796), Prefazione, p. XXIX.

incondizionatamente. Era, in fondo, un modo per assicurare una certa continuità di valori e per garantire la trasmissione di un patrimonio culturale. In una parola, era un modo per salvaguardare la tradizione, non trascurando, nel percorso dell'uomo nella storia, il variare con il tempo e con l'azione di singoli individui e dei gruppi sociali, obbedendo sempre e comunque alle regole indiscutibili, perché certe e vere. Su questa sicurezza s'impiantano tutte le manifestazioni che in questa terra rappresentano la persistenza e la continuità del passato, che frettolosi pregiudizi hanno etichettato come immobilismo, spesso giustificato dalla dislocazione periferica, da un lato, con la chiusura all'Oriente bizantino e arabo dopo i fatti del 1480 e, dall'altro, con la lontananza dalla nuova capitale, Napoli. Inoltre, una significativa attenzione alla tradizione classica è, comunque, favorita anche da una tendenza della società, per così dire, "nobiliare", rappresentata dai potentati feudali ed ecclesiastici, la quale non lesinava a servirsi delle forze intellettuali per sostenere e legittimare il proprio potere.

Questo stato di cose è maggiormente visibile nella scultura rinascimentale salentina che era «classicizzante», in quanto riaffermava l'origine classica dell'identità culturale e non «classiceggianti», nel senso che non si rifaceva a moduli e a modelli precedenti per trarre ispirazione nel presente, in quanto erano già presenti⁶.

In questa occasione, il contesto non è molto diverso e, ad essere sincero, sono stato attratto dalla locuzione *arte nel Salento* perché mi sembrava che potesse seguire un po' l'impostazione metodologica di Ferdinando Bologna, scomparso pochi mesi fa, utilizzata per la collana edita dall'Utet «Storia dell'arte in Italia» e non «Storia dell'arte italiana», anche se proprio Bologna adotta il titolo *La coscienza storica dell'arte d'Italia* al suo testo che ha tutte le caratteristiche di una introduzione all'intera collana.

Alla fine, con l'espressione *storia dell'arte salentina* mi è parso che si salvavano i «fatti» che possono essere ricondotti alla cultura artistica del Salento (aspetto conservativo) e i «fatti» che, provenienti da altre aree, rappresentano un arricchimento del dibattito artistico (aspetto innovativo).

Il primo aspetto è espresso dalla cultura locale, da come si è disposta nel confrontarsi con gli elementi esterni e quale ruolo ha avuto nella crescita culturale del territorio.

⁶ Per l'intera questione cfr. P.A. VETRUGNO, *Scultura "classicizzante" nel Rinascimento salentino*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento in Puglia*, Bitonto 21-22 marzo 2001, a cura di Clara Gelao, Bari, EdiPuglia, 2004, pp. 66-79.

⁷ Cfr. C. GELAO-V. BIANCHI, *Bari, la Puglia e Venezia*, con un contributo di Lino Patruno, Bari, Editore Adda, 2013.

⁸ Cfr. F. DE NICOLA, *Prime attestazioni di pittura napoletana nella Puglia del Cinquecento, Le tavole dei SS. Pietro e Paolo del "Maestro dell'Adorazione di Glasgow" a Terlizzi*, in *Dipanando i segreti del tempo. Studi in memoria di Gaetano Valente*, a cura di Angelo D'Ambrosio e Francesco Di Palo, Molfetta, Mezzina, 2018, pp. 151-67.

⁹ Cfr. D. DE ANGELIS, *Vita di monsignor Roberto Caracciolo Vescovo d'Aquino, e di Lecce*, Napoli, Lionardo Giuseppe Sellitto, 1703.

Il secondo aspetto è offerto dai noti influssi artistici esterni, attraverso i privilegiati canali tradizionali di Venezia⁷ e di Napoli⁸, che dopo il 1480 contribuiscono ad incrementare e a consolidare le dinamiche artistiche di una terra di per sé debitrice alla plurisecolare cultura orientale.

Tra *vetera et nova* il ruolo del Salento non sempre è stato di passiva sottomissione o di rassegnata accettazione; semmai di elaborazione in termini locali di modi e di modelli codificati in altre aree culturali.

L'ambiente della cultura religiosa di questi anni è contraddistinto dalla presenza di Roberto Caracciolo (1425-1495), vescovo di Lecce dal 1484, uno dei punti di forza dell'arte predicatoria della cultura monastica⁹. A livello politico, invece, non è un periodo tranquillo con il trapasso dagli Aragonesi agli Spagnoli, con esponenti di spicco dell'umanesimo in Puglia quali Andrea Matteo Acquaviva (1458 - 1529) e suo fratello Bellisario Acquaviva (1456 - 1528).



Fig. 2. Francesco de Arecio, *Vista d'insieme dell'arredo pittorico* 1435-1456, chiesa di S. Caterina d'Alessandria, Galatina (Le).

Relativamente alla produzione artistica, intorno al 1460 c'è da registrare che la chiesa di S. Caterina di Galatina (edificata tra il 1383 e il 1391) acquista sempre più i connotati di un Tempio Orsiniano, affidato ai francescani (Conventuali e Osservanti). All'epoca della nascita di Leonardo, era affrescata da Francesco de Arecio (documentato 1435-1456) e, attualmente, rappresenta il più vasto e il più importante ciclo pittorico della Puglia del Quattrocento che sia giunto sino a noi (fig. 2). Vale la pena ribadire che «de Arecio» è il cognome dell'artista e non la provenienza del pittore dalla città toscana, come invece si è ritenuto per diverso tempo.

Vincenzo Ciarlanti nelle *Memorie storiche del Sannio* riporta il testo di una pergamena dell'archivio della cattedrale di Isernia, in cui si registra la notizia di un terribile terremoto accaduto, quattro anni dopo la nascita di Leonardo, durante la notte della festività di S. Barbara:

«Anno Domini 1456. V. Ind. in nocte S. Barberae V. de mense Decembris in XI. ora noctis venit ingentissimus Terremotus, et ita magnus, quod non habetur memoria antiquior, et non auditum fuit, talia ab initio Mundi passa ab omnibus habitantibus in Regno isto Siciliae, ita tamen, quod dictus Terremotus magnus fuit praesertim in Comitatu Molisii, et in partibus Beneventanis et destruxit omnes Civitates, ed Castra per totum, et mortui fuerunt, ut relatum fuit, in Regno praedicto fere quadraginta millia hominum in nocte illa, et alii qui vixerunt, reclusi erant sub lapidibus vulnerati, et percussi»¹⁰.

Alla scossa principale, con maremoto nel Golfo di Taranto, seguirono numerosissime repliche con uno sciame sismico che ebbe come esito una nuova la scossa, rilevata il 30 dicembre alle ore 16, con un'intensità pressoché pari a quella della scossa principale, che investì l'intera costa ionico-salentina.

Le vittime del sisma, comunque, al di là della notizia riportata dal Ciarlanti, furono stimate tra le 20.000 e le 30.000, in tutta l'area interessata. Basterebbe un rapido confronto sulla densità abitativa delle principali città del tempo per comprendere l'entità della catastrofe.

Tuttavia, a questa calamità si devono numerose opere di ricostruzione e di restauro; anzi, non è un caso che il 1456 sia considerata una data fondamentale per la storia dell'architettura pugliese del primo Rinascimento.

Dieci anni dopo, nel 1466 nella città di Lecce vi «fu una gran peste dove moriano 66 persune lo dì, durò anni dui, furonci morti quatordecim milia persuni»¹¹.

Ventiquattro anni dopo, un altro terremoto, questa volta di natura politica, doveva sconvolgere l'intera Terra d'Otranto e non solo: il sacco di Otranto da parte dei Turchi nel 1480 e, a breve distanza, nel 1484, la presa di Gallipoli da parte dei Veneziani.

Dalla seconda metà del sec. XV, in ogni modo, nel Salento si consolida una costante che, in realtà, già emergeva nei secoli precedenti, e cioè la fedeltà alla tradizione greco-bizantina, che, denominatore comune nella memoria collettiva, riesce ad accettare le novità esterne soltanto con una buona dose di compromesso. Per avere una persistenza dei temi iconografici più diffusi in Terra d'Otranto in questo periodo (ma non solo) sarebbe utile, per esempio, ripercorrere lo sviluppo dell'iconografia mariana, dal momento che rispetto a quella dei Santi è più certa e più durevole. Infatti, mentre la devozione ai Santi muta nel tempo ed è soggetta a cambiamenti, la devozione a Maria non soltanto interessa tutto il percorso della Storia della Chiesa e della liturgia, ma, sia pure con aggiornamenti e varianti, dà maggiori sicurezze e garanzie di continuità. La devozione ai Santi ha tutte le caratteristiche della discontinuità e in una terra di confine come il Salento, posto tra Occidente e Oriente, la lunga serie di Santi, sicuri intercessori e mediatori riconosciuti

¹⁰ G. CIARLANTI, *Memorie storiche del Sannio, chiamato oggi Principato ultra, contado di Molise, e parte di Terra d Lavoro, Provincie del Regno di Napoli*, Campobasso, tipografia Onofrio Nuzzi, 1823, p. 41.

¹¹ A. CRONIGER, *Cronache*, in *Raccolta di varie croniche, diarij, ed altri opuscoli così italiani, come latini appartenenti alla storia del Regno di Napoli*, Tomo V, Napoli, Bernardo Perger, 1782, p. 14.

tra Dio e gli uomini, sono attinti, secondo le circostanze, dal repertorio liturgico greco e da quello latino. Anzi, talvolta si assiste ad una impaginazione che segue una sintetica impostazione iconografica orientale e occidentale, come nel caso del tema della *Morte della Vergine* che nella stessa opera appare trattato associando la raffigurazione della *Dormitio Virginis* nella parte inferiore e la rappresentazione dell'*Assunta* nella parte superiore.

In questa altalena tra tradizione e innovazione, tra Occidente e Oriente s'inquadra la figura di Andrea Rizo da Candia (1422 ca. - dopo il 1499)¹².

Partiamo da Rizo perché è un artista di Creta, dove la famiglia di origine veneta si era trasferita, ed è un significativo esponente della pittura post bizantina che contribuisce ad aprire quel filone artistico caratterizzante la produzione pittorica regionale e, in particolare, salentina del tempo.

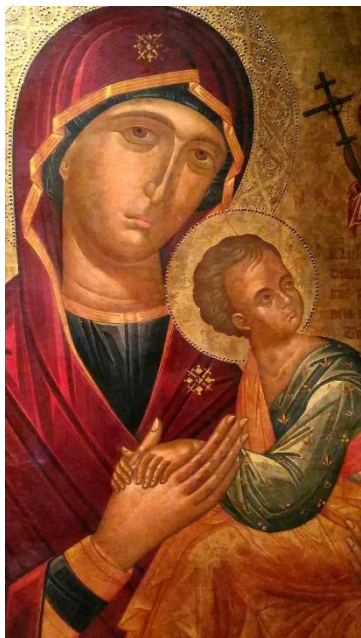


Fig. 3. Andrea Rizo da Candia, *Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola di Bari*, particolare, 1451 ca., Basilica di S. Nicola (Ba).

Tra le sue opere in Puglia, si ricorda il trittico della *Madonna della Passione tra S. Giovanni Teologo e S. Nicola di Bari* (1451 ca.) della basilica di S. Nicola a Bari¹³ (fig. 3). L'opera è riconosciuta dalla critica come una tempera su tavola raffigurante la *Madonna della Passione* perché la Vergine ha sul suo braccio sinistro il Figlio che guarda verso destra l'Arcangelo Gabriele, rappresentato con gli strumenti della passione; sulla sinistra, invece, l'arcangelo Michele regge la lancia, la spugna e l'aceto (elementi riferibili sempre al tema della passione). Un'altra opera assegnata a Rizo è la tavola della *Madonna con Bambino* della chiesa di Ognissanti di Trani della seconda metà del sec. XV.

Segue il cosiddetto filone neo-bizantino Angelo Bizamano (1467 ca. - post 1532), anch'egli un artista cretese, che, prima di passare a Barletta, aveva bottega in Otranto tra la fine del 1400 e i primi del 1500. La sua presenza è attestata soprattutto dalle iscrizioni apposte sui suoi dipinti, oggi conservati in Italia e sparsi per il mondo.

¹² C. GELAO, *Andrea Rizo da Candia*, in *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre - 11 dicembre 1988, a cura di Pina Belli D'Elia, Bari, Mazzotta, 1988, p. 138.

¹³ EADEM, *Scheda n. 43*, in *Icone di Puglia*, op. cit., pp. 138-9.



Fig. 4. Angelo Bizamano, *Madonna in trono con Bambino* (o *Madonna di Costantinopoli*), primi sec. XVI, chiesa di San Matteo, Bisceglie (Ba).

Nel 1503-4 Leonardo dipinge la *Gioconda* del Louvre con il paesaggio nello sfondo, ritenuto uno dei primi ritratti a rappresentare il soggetto davanti a un panorama, inizialmente considerato immaginario, ma studi successivi hanno dimostrato che non era uno sfondo inventato; anzi, rappresenta il punto preciso della Toscana dove l'Arno, superate le campagne di Arezzo, riceve le acque della Val di Chiana.

Qualche anno prima del 1500, Angelo Bizamano, su commissione della Confraternita del Salvatore, aveva dipinto un *Cristo alla colonna*, conservato nella chiesa dei Minori Conventuali di S. Mauro Forte (Matera), al momento l'unica opera realizzata a Barletta e firmata dall'iconografico cretese.

Per completare il panorama artistico dei neobizantini in Terra d'Otranto occorre ricordare che ad Angelo si affianca il nome

Dell'iconografo cretese si conserva in Puglia la *Madonna in trono con Bambino* (o *Madonna di Costantinopoli*), una tempera su tavola databile ai primi del sec. XVI, custodita nella chiesa di S. Matteo a Bisceglie (fig. 4).

L'opera ha una certa rilevanza perché, mantenendo lo sfondo dorato, presenta le figure che «si accampano su un basso e brullo paesaggio che, in corrispondenza dell'orizzonte, si innalza in aguzzi monti azzurrini»¹⁴. È, pertanto, un'attestazione dell'introduzione del paesaggio nelle icone, riconducibile alla cultura adriatica di matrice «pierfrancescano-antonellesca».



Fig. 5. Donato Bizamano, *Madonna con Bambino in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria* (o *Santa Maria di Costantinopoli*), 1539, Pinacoteca Metropolitana "C. Giaquinto", Bari.

¹⁴ EADEM, Scheda n. 48, in *Icone di Puglia*, op. cit., p. 142.

di Donato Bizamano¹⁵, verosimilmente suo fratello, del quale si hanno notizie riferibili alla prima metà del secolo XVI¹⁶. Donato dipinge per Francesco Corrado de Noya la *Madonna con Bambino in trono tra S. Francesco d'Assisi e S. Caterina d'Alessandria* (dall'iscrizione *Santa Maria di Costantinopoli*) (fig. 5), una tempera su tavola realizzata nel 1539 nella bottega di Otranto, un tempo nella cattedrale di Noicattaro e ora conservata nella Pinacoteca Metropolitana di Bari. Anche in quest'opera, che segue collaudati schemi propri del tema della Sacra conversazione, è presente il paesaggio con l'orizzonte contrassegnato dai monti azzurrini, da non escludere evidenti riferimenti simbolici legati alla montagna¹⁷.

Donato firma anche una *Natività*, un'opera realizzata in Otranto e conservata nella Pinacoteca Metropolitana "Corrado Giaquinto" di Bari «+ DONATVS BIΞAMANVS / PINXIT IN HOTRANTO / 1542».

Clara Gelao offre un singolare contributo sulla Puglia e Venezia, scritto insieme a Vito Bianchi¹⁸. La studiosa vaglia ogni testimonianza: dalla consistente frequenza di opere della famiglia dei Vivarini (Antonio, Bartolomeo e Alvise), legate quasi sicuramente ad una forte committenza francescana, fino alle tele dell'artista veneto più rappresentato in Puglia, Jacopo Palma il Giovane (1549-1628), che sorprende per la grande divulgazione delle sue opere, diffuse dalla Capitanata all'estremo Salento, sino a Santa Maria di Leuca, interessando centri come Conversano, Polignano a Mare, Monopoli, Ostuni, Lecce, Otranto, Tricase, Poggiardo e Matino.



Fig. 6. *Cattedrale. Facciata*. Ostuni (BR). 1435-1495.

¹⁵ M. BIANCO FIORIN, *L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano: precisazioni e aggiunte*, in «Bollettino d'Arte», n. 27, Settembre-Ottobre 1984, pp. 89-94.

¹⁶ EADEM, *Donato Bizamano*, in *Icone di Puglia*, op. cit., pp. 143-6.

¹⁷ Per i precedenti simbolici della montagna cfr. G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKX, *I simboli del Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1981, pp. 188-98.

¹⁸ C. GELAO-V. BIANCHI, *Bari, la Puglia e Venezia*, op. cit.

Nell'ambito degli arrivi veneti, oltre agli stilemi riconoscibili nell'architettura delle chiese pugliesi con la facciata a «coronamento mistilineo» (come accade nel Salento nella cattedrale di Ostuni, consacrata nel 1470 (fig. 6), e nella chiesa collegiata di Manduria), occorre annoverare una serie di polittici, iniziando dal polittico *Madonna con Bambino e Santi*, proveniente dalla chiesa di S Giovanni Battista di Lecce ora al Museo Archeologico Provinciale "S. Castromediano" del capoluogo salentino, e assegnato, in prima istanza, a Jacobello del Fiore (1370 ca. - 1439)¹⁹ e successivamente oggetto di diverse attribuzioni, tra cui la più accreditata sembrerebbe la bottega di Lorenzo Veneziano con una retrodatazione dell'opera al sec. XIV.

Nello stesso museo è conservato il polittico di Antonio Vivarini (ante 1420 - 1476/1484) e di Bartolomeo Vivarini (1432 ca. - 1499 ca.), databile tra il 1455 e il 1470. L'opera proviene dalla chiesa di S. Caterina in Galatina e raffigura: nello scomparto inferiore, al centro, la *Madonna con Bambino in trono*; da sinistra verso destra: *san Giovanni Battista*, un *santo vescovo non identificato*, *san Paolo*, *san Pietro*, un *santo non identificato*, *san Michele Arcangelo*; nello scomparto superiore, al centro: la *Trinità tra san Domenico e san Francesco d'Assisi*; da sinistra verso destra: *santa Caterina d'Alessandria*, *sant'Antonio Abate*, *san Nicola di Bari*, un *santo vescovo non identificato*, *san Girolamo*, *santa Lucia*²⁰.



Fig. 7. Bartolomeo Vivarini, *Madonna con Bambino, S. Benedetto e S. Scolastica*, 1458 ca., Pinacoteca Metropolitana "C. Giaquinto", Bari.

¹⁹ O. VALENTINI, *Di un dipinto di Jacobello del Fiore esistente in Lecce*, in «Bollettino d'arte», anno VII, serie I, fasc. VII (luglio), 1913, pp. 272-4.

²⁰ Giuseppe Galluccio, sindaco di Galatina (1866-1869), poiché non esisteva nella città una istituzione museale idonea alla sua conservazione e salvaguardia, fece dono del polittico al Museo di Lecce, fondato da poco da Sigismondo Castromediano, ritenendola una sede più sicura della stessa chiesa di S. Caterina dove era stato trasferito.

Nel 1928 il polittico di Bartolomeo della *Madonna con Bambino, San Benedetto, Santa Scolastica* è stato trasferito a Bari, dove nel 1997 è stato restaurato ed è ora esposto nella Pinacoteca del capoluogo pugliese (fig. 7).

L'opera è quanto resta di un polittico a sette scomparti, già descritto da Cosimo De Giorgi (1882-1888): «Nel mezzo si vede la Vergine col Putto e nei due lati di essa quattro santi e due sante»²¹. Riportato anche da François Lenormant (1837-1883)²², il polittico è studiato nel 1918 da Mario Salmi (1889-1980)²³, che ci informa sui soggetti degli scomparti oggi perduti o non più rintracciabili: *sant'Antonio Abate, santa Maria Maddalena* (in realtà *santa Caterina d'Alessandria*), *san Giovanni Battista*, cui si aggiungeva un altro *santo* non identificabile. La presenza, in due degli scomparti sopravvissuti, di immagini di santi dell'ordine benedettino ha fatto avanzare l'ipotesi di un'originaria collocazione del polittico nella chiesa dei Santi Nicolò e Cataldo a Lecce, nel cui monastero, tra il 1179-1180 e il 1494, soggiornò una comunità di Benedettini neri.

Tuttavia, questa tempera su tavola, ritenuta opera giovanile di Bartolomeo e databile intorno al 1458, rappresenta un contributo al superamento di ogni residuo schematico bizantino individuabile anche nei contatti che il Salento ha avuto con l'esterno.

In particolare, l'opera, nella fermezza del modellato plastico, nell'intensa espressione dei volti e dei gesti della Madonna e del Bambino, rivela forme e motivi che rimandano ad altre matrici culturali.

Infatti, se un residuo bizantino può essere, ad esempio, lo sfondo dorato oppure qualche tratto della fissità di s. Benedetto e di s. Scolastica, proprio la composizione delle due figure laterali – nelle masse cilindriche rese come due fusti di colonne ioniche con relativo basamento, le cui scanalature sono costituite dai solchi delle lunghe vesti – manifesta una probabile componente classica d'origine veneta e, più precisamente, di ambito mantegnesco.

Di Bartolomeo Vivarini ricordiamo anche il polittico di Conversano datato 1475 e firmato, ora alla Galleria dell'Accademia Venezia, nella cui parte centrale è raffigurata la *Natività* con i santi, riprodotti a figura intera, (a sinistra) *Francesco, Andrea, Giovanni Battista, Pietro*; (a destra) *Paolo, Girolamo, Domenico e Teodoro*; nella cimasa *Cristo in passione tra due angeli* e nella predella *Cristo benedicente tra gli apostoli*.

Per rimanere in Terra d'Otranto, comunque, è bene non dimenticare i nove pannelli superstiti di un polittico, con una attribuzione in bilico tra Bartolomeo e

²¹ C. DE GIORGI, *La Provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, vol. II, Lecce, Ed. Giuseppe Spacciante, 1882-1888, pp. 296-7.

²² F. LENORMANT, *A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de voyage*, voll. I -II, Paris, A Lévy, 1883. Cfr., comunque, G. CASTELFRANCO, *Il polittico di Bartolomeo Vivarini nella chiesa di Aurio*, in «Dedalo. Rassegna d'arte di Ugo Ojetti», anno IX (1928-1929), vol. II, pp. 355-6.

²³ M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna», vol. 22, 1919, p. 34; IDEM, *La pittura veneta in Puglia*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», vol. 20, 1920, p. 211.

Lazzaro Bastiani (notizie 1430 - 1512), conservati nella chiesa di s. Francesco di Matera²⁴. Di Bastiani (o Sebastiani) si conosce, in Puglia, anche il bel *S. Girolamo* (1470-4) della cattedrale di Monopoli²⁵, ora nel Museo Diocesano della città.

Credo che anche la Puglia, nell'ambito del commercio di opere d'arte venete, abbia contribuito, direttamente o indirettamente, a sollecitare l'esigenza di abbandonare la pittura su legno dei pesanti polittici e ad indirizzare la produzione artistica verso una realizzazione di dipinti su tela, agganciata ad un telaio in legno. In tal modo le opere risultavano più leggere e più facilmente trasportabili²⁶.

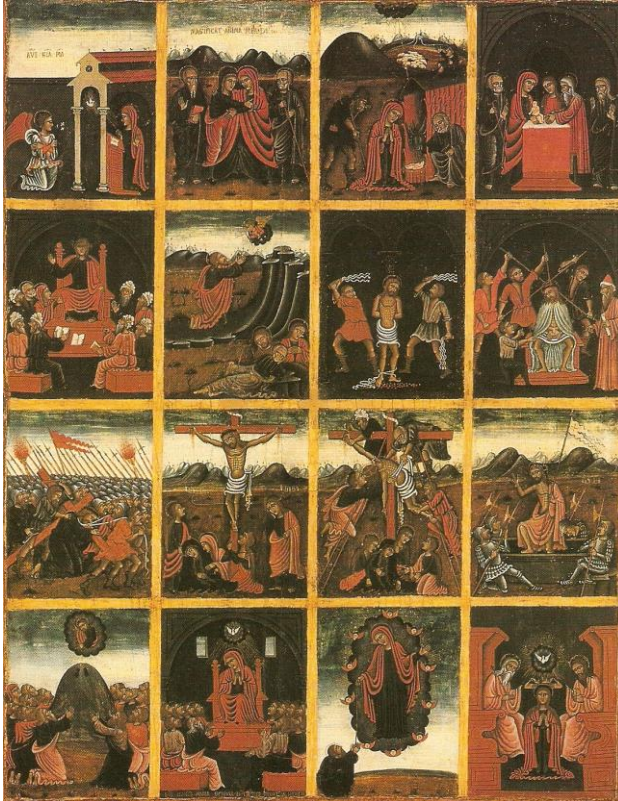


Fig. 8. Giovanni Maria Scupula, *Storie di Cristo e della Vergine*, 1515-1521, Pinacoteca Metropolitana "Corrado Giaquinto", Bari.

Forse, alla fine, non è un caso che le tavole o i polittici riducano sempre più le dimensioni e diventino piccoli polittici portatili. Una produzione certamente favorita anche dalla devozione privata, come attestano le realizzazioni concepite al

²⁴ F. ZERI, *Antonio e Bartolomeo Vivarini: il polittico del 1451 già in San Francesco a Padova*, in «Antichità viva», XIV, n. 4, 1975, pp. 3-10.

²⁵ Cfr. B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, vol. I, London, Phaidon, 1957, p. 26.

²⁶ Cfr. P. BELLI D'ELIA, *L'immagine di culto: dall'icona alla tavola d'altare*, in *Pittura in Italia: l'Altomedioevo*, Milano, Electa-Mondadori, 1994, pp. 369-89.

pari di tanti altaroli (oggi spesso smembrati) di Giovanni Maria Scupula (notizie primi decenni secolo XVI), del quale si conosce un considerevole numero di opere diffuse nei musei italiani e stranieri. Pochissime sono le sue notizie biografiche certe, ad eccezione dell'informazione che egli era «de Idrynto», come egli stesso indica dopo aver posto la firma nelle *Storie di Cristo e della Vergine* della Pinacoteca di Bari, eseguite tra il 1515 e il 1521 (fig. 8). In quest'opera appare un iconografo che figurativamente e culturalmente si pone tra «l'icona bizantina e il tabellone popolare da cantastorie»²⁷, con un risultato collocabile tra la letteratura di devozione e l'epica popolare. Tuttavia, nel ricercare i dati anagrafici del pittore, l'iscrizione in lingua latina delle *Storie di Cristo e della Vergine* (EGO. IOANES. MARIA SCUPULA. DE IDRYNTO. PINXIT IN HOTRATO) pone un serio problema di corrispondenza, poiché, a prima vista, *Idrynto* e *Hotra(n)to* sembrerebbero due località differenti, sempre che *Idrynto* sia una località. Una cosa è certa: sia Scupula che Donato Bizamano precisano, in alcune loro opere, che le hanno dipinte in *Hotra(n)to*, quasi a voler indicare, in una lingua latina non certo dotta, il luogo dove avevano bottega. Tuttavia, pur considerando che Scupula non avesse una buona conoscenza della lingua latina, rimarrebbe da spiegare perché, se fosse nato ad Otranto, avesse voluto indicare il suo luogo di nascita con un toponimo diverso dal luogo dove esercitava la sua arte.

«Nel s. *Girolamo* del Museo Civico di Bologna e nel s. *Giovanni Battista* il modo di raffigurare il paesaggio e la vegetazione del fondo, la resa delle linee di contorno marcate e altri particolari hanno fatto, giustamente, intravedere la possibilità di una sua esperienza come decoratore di codici miniati. Mentre nel piccolo trittico della *Deposizione dalla croce tra s. Caterina d'Alessandria e s. Antonio da Padova* e nel s. *Giacomo maggiore* dipinto sul retro dell'anta sinistra, emergono iconograficamente solo piccole varianti, le quali rinviano ad altre opere dello Scupula, facendo pensare alla possibilità di una produzione seriale dell'iconografo idruntino»²⁸.

Tra gli arrivi veneti nel Cinquecento²⁹, oltre a Lorenzo Lotto, a Gian Girolamo Savoldo, a Bordon al Tintoretto, ricordiamo, per il periodo che ci interessa, a livello esemplificativo il *S. Pietro Martire* di Giovanni Bellini (1429 ca.- 1516) ora alla Pinacoteca di Bari³⁰ *S. Francesco* attribuito al Pordenone (1483 - 1539) di Gallipoli³¹

²⁷ P. BELLI D'ELIA, *Bari pinacoteca provinciale*, Bologna, Calderini, 1972, pp. 37-8.

²⁸ P.A. VETRUGNO, *Introduzione alla cultura figurativa del Rinascimento salentino*, in «Annuario del Liceo-Ginnasio Statale "G. Palmieri"-Lecce», a. sc. 2003-2004, Galatina, EditSantorò, 2005, p. 173.

²⁹ N. BARBONE PUGLIESE, *Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento con una premessa storica*, in *Tiziano, Bordone e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia, 15 dicembre 2012-8 aprile 2013), a cura di Nuccia Barbone Pugliese, Andrea Donati, Lionello Puppi, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2012, pp. 23-25. Cfr. anche P.A. VETRUGNO, *Importazioni venete e "maniera veneta" in Terra d'Otranto: Il caso della Visitazione di Salice Salentino*, in «Quaderni di Studi», aa. 2015-2016, nn. 15-16, Lecce, Istituto Superiore di Scienze Religiose di Lecce, 2016, pp. 107-129.

³⁰ P. BELLI D'ELIA, *Bari pinacoteca provinciale*, op. cit., p. 7. *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura veneta*, a cura di Clara Gelao, Roma, Nuova Argos Edizioni, 1998.

– a cui guarderanno con interesse il Catalano e altri pittori salentini – la pala d’altare della cappella dei *Ss. Giacomo e Filippo* in Lecce di Paolo Veronese (1528-1588), sino alla *Madonna tra S. Rocco e S. Sebastiano* di Iacopo Palma il Giovane (1544 - 1628) di Monopoli e dello stesso pittore la *Madonna col Bambino e Santi* della cattedrale di Ostuni e sempre ad Ostuni la *Deposizione di Cristo* di Paolo Veronese della chiesa Parrocchiale Maria SS. Annunziata (trafugata nel 1975 e recuperata nel 1977), riproposta da Andrea Cunavi nel 1630 nella chiesa di S. Anna a Mesagne, un pittore definibile come uno dei tanti “traduttori” dell’arte veneta nel Salento.

Non bisogna, però, trascurare i manoscritti salentini, attualmente sparsi nelle biblioteche d’Italia e d’Europa. Il cardinale Bessarione (1403-1472), dopo la conquista turca di Costantinopoli (29 maggio 1453) nel trasferirsi dalla città bizantina in Italia, aveva soggiornato in S. Nicola di Casole, presso Otranto, e da quella abbazia portò con sé non pochi manoscritti greci, che alimentando la sua già ricca biblioteca diventarono il nucleo originario della Biblioteca Marciana di Venezia³².

Allargando lo sguardo al territorio regionale e precisando i contatti pugliesi con gli umanisti del tempo, vale la pena ricordare che Niccolò Perrotti (1429 - 1480), il cui nome è soprattutto legato alla nota raccolta di favole di Fedro prima di lui sconosciute, nel 1458 è nominato arcivescovo di Siponto³³.

Giano Lascaris (1445 - 1534)³⁴, umanista bizantino ma soprattutto bibliotecario dei Medici in Firenze, nel 1491, durante i suoi viaggi di ricerca di codici in Grecia e in Oriente, si ferma a Zollino presso l’umanista Sergio Stiso (1458 - notizie primi sec. XVI) per comprare, appunto, manoscritti greci. Stiso era, peraltro, conosciuto per aver una ricca biblioteca, consistente per lo più in copie di codici un tempo conservati nella biblioteca di Casole, fatte eseguire da amanuensi che frequentavano il suo *scriptorium*. Lascaris, dopo Zollino, si reca a Corigliano dal papas Giorgio, giunge poi a Montesardo e compra, sempre per la biblioteca dei Medici, manoscritti di Efestione di Tebe, Macario Magnes, Gregorio di Nissa, Giovanni Crisostomo, Galeno e Ippocrate.

Di qualche anno dopo questi viaggi è una tavola (1498), tutt’oggi conservata nella chiesa parrocchiale di Scorrano, opera del salernitano Vincenzo de Rogata,

³¹ Cfr. C. FURLAN, *Il Pordenone. L’opera completa*, Milano, Mondadori Electa, 1988, pp. 237-8. Cfr. *Il Rinascimento di Pordenone. Con Giorgione, Tiziano, Lotto, Jacopo Bassano e Tintoretto*, Catalogo della mostra, Pordenone 25 ottobre 2019 - 2 febbraio 2020, a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Napoli, Skira, 2019.

³² S. RONCHEY, *Volti di Bessarione*, in *Vie per Bisanzio. VII Congresso Nazionale dell’Associazione di Studi Bizantini, Venezia 25-28 novembre 2009*, a cura di Antonio Rigo, Andrea Babuin e Michele Trizio, tomo II, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 537-48.

³³ Cfr. sia il pure datato contributo di G. MERCATI, *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti, Arcivescovo di Siponto*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1925.

³⁴ Cfr. M. CERESA, *Giano Lascaris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, s. v.

raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Matteo e Marco* (fig. 9)³⁵. In ambito regionale c'è da ricordare la presenza di un altro salernitano, Andrea Sabatini (1490 ca. – attivo sino al 1530), con il polittico *della Madonna col Bambino e Santi* della chiesa di S. Agostino a Barletta, presumibilmente ricomposto nel 1522³⁶.

Nell'ambito della scultura notizie d'archivio offrono qualche indizio per chiarire come nel Salento gli scultori in pietra fossero anche scultori in legno.

Ma, forse, le cose non stanno proprio così e, a ben riflettere, è tutto il contrario: alcuni scultori trascrivevano nella pietra soluzioni formali sperimentate e collaudate, in primo luogo, nel legno.

Del resto nel Salento non c'è una cultura di questi materiali o meglio non è rimasto molto: è sempre la pietra a dominare, magari dipinta al pari del legno come le sculture di Stefano da Putignano (circa 1470 - circa 1539)³⁷ (fig. 10).

A ciò si aggiunga che non sappiamo quando nasce in Terra d'Otranto la scultura rinascimentale, né conosciamo da chi i primi protagonisti l'avessero appresa.

Una attenta rilettura del cosiddetto *Arco Lucchetti* del 1497 di Corigliano d'Otranto (fig. 11) indirizzerebbero le indagini a considerare alcuni esempi di portoni in legno con elementi ornamentali, presenti nell'Italia meridionale e in particolare in Sicilia, senza tralasciare i disegni delle stoffe e dei merletti.

Qualche anno prima (intorno al 1472) in Puglia è realizzato il busto di Francesco II Del Balzo attribuito a Francesco Laurana (fig. 12), attualmente al Museo Diocesano di Andria, che influenzerà la scultura pugliese con le altre poche opere lasciate dal dalmata nella regione.

Nel frattempo, nel Salento, Nicolò Ferrando (notizie 1481 - 1514) nel 1514 scolpisce l'attuale portale laterale (a sinistra) della cattedrale di Otranto, trasferendo nella pietra soluzioni diffuse nella scultura bronzea. Con ogni probabilità era il portale principale della cattedrale che, come indica l'anno «1582» inciso sull'architrave, fu trasportato e rimontato presumibilmente intorno

³⁵ Dell'artista salernitano, oltre alla tavola salentina, si conoscono due altre opere: un trittico, un tempo custodito nel Duomo di Salerno, nella congrega di S. Bernardino da Siena e un *Cristo in pietà* conservato nel Museo di Capodimonte a Napoli (Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, op. cit., p. 15). Ringrazio il dott. Giovanni Giangreco per la documentazione fotografica presentata in questo contributo.

³⁶ G. PREVITALI (a cura di), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra Padula (SA) 1986, Certosa di San Lorenzo, Firenze, Edizioni Centro Di, 1986. Cfr. anche A. ZEZZA, *Andrea Sabatini (detto Andrea da Salerno)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, s. v.

³⁷ Cfr. C. GELAO, *Stefano da Putignano nella scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano, Schena, 1990. Cfr. anche C. GELAO, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, a cura di Clara Gelao, Bari, EdiPuglia, 2004, p. 50, nota 52.



Fig. 9. Vincenzo de Rogata, *Madonna con il Bambino e i santi Matteo e Marco*, 1498, chiesa Parrocchiale, Scorrano (Le).



Fig. 10. Stefano da Putignano, *S. Antonio da Padova*, 1514, chiesa di S. Antonio, Nardò (Le).



Fig. 11. Arco Lucchetti, *Particolare*, 1497, Corigliano d'Otranto (Le).



Fig. 12. Francesco Laurana, *Busto di Francesco II Del Balzo*, 1472 ca. Museo Diocesano, Andria.

a quella data. Ferrando è anche presente nel 1498 nella basilica di S. Caterina di Galatina, dove firma l'altare di *S. Benedetto* (fig. 13), assai simile al Doge Nicolò Tron, opera di Antonio Rizzo da Verona databile intorno al 1476, conservata nella chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari in Venezia, avvalorando l'«ipotesi adriatica», avanzata giustamente dalla Gelao, la quale individua nei centri di Padova e di Venezia i canali privilegiati per la mediazione di soluzioni donatelliane, dopo il soggiorno veneto dello scultore fiorentino. Tuttavia, per il *S. Benedetto* di Galatina occorre mettere in conto anche una collaudata e diffusa iconografia, basti osservare il *S. Agostino* di Piero della Francesca, un dipinto su tavola collocabile cronologicamente tra il 1454 e il 1469, conservato nel Museo Nazionale dell'Arte Antica di Lisbona (fig. 14).

Alla cultura padovana del tempo sembrerebbero indirizzare, inoltre, alcune scelte iconografiche che nel Salento trovano terreno fertile. Non è un caso che Nicolò Ferrando e Nuzzo Barba (notizie 1482 - 1485) (fig. 15) fossero di Galatina, una terra che ha avuto continui e intensi contatti con il centro neoplatonico di Padova e con la cultura veneta in genere³⁸.

Intanto si affacciavano soluzioni assai simili ai *marginalia* dei manoscritti; mi riferisco al profilo laureato dei ritratti inseriti al centro dei girali d'acanto, un tema probabilmente ripreso dalla miniatura e frequente nelle decorazioni degli stipiti dei portali del maturo Cinquecento salentino, come quelli di Nardò e di Copertino³⁹.

Inoltre, occorre non sottovalutare come fonte iconografica anche la monetazione romana, e più genericamente la bronzistica, come citazione dotta che rientra in un gusto assai diffuso. Lo studio delle monete antiche, da cui trae origine il fenomeno del collezionismo, ancora una volta ci riporta a Padova, dove è documentato nella prima metà del Quattrocento. La serie di profili imperiali del *Portale* del Castello di Copertino, del resto, rivela una larga conoscenza dell'antico⁴⁰. Una grande familiarità di questo tema è documentata anche nei coevi portali dei palazzi presenti nel capoluogo salentino e assai comuni in ambito regionale, come, ad esempio, quelli dei coevi palazzi di Bitonto.

Nel Salento, comunque, a differenza della restante parte regionale, c'è da registrare il consolidamento quasi di un «sistema culturale immunitario», in molta parte favorito dagli umanisti salentini, che tendono a difendere e a legittimare la propria identità di appartenenza, in primo luogo partendo dai toni forti e risoluti di

³⁸ C. FREDE, *Sui rapporti culturali tra Puglia e Veneto nella seconda metà del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi sull'età aragonese*, Bari, 15-18 dicembre 1968, Bari, Adriatica Editrice, 1972, pp. 134-45.

³⁹ P.A. VETRUGNO, «Classicità e classicismo» nella scultura cinquecentesca neretina, in *Neterinae Sedes, Atti del Convegno di Studio in occasione del VI centenario della Cattedrale*, Nardò, 31 maggio-1 giugno 2013, a cura di Giuliano Santantonio e Mario Spedicato, Galatina, Mario Congedo Editore, 2014, pp. 249-72.

⁴⁰ *Ibidem*.



Fig. 13. *Altare di S. Benedetto*, basilica di S. Caterina d'Alessandria, Galatina (Le).



Fig. 14. Piero della Francesca, *S. Agostino*, 1454-1469, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.

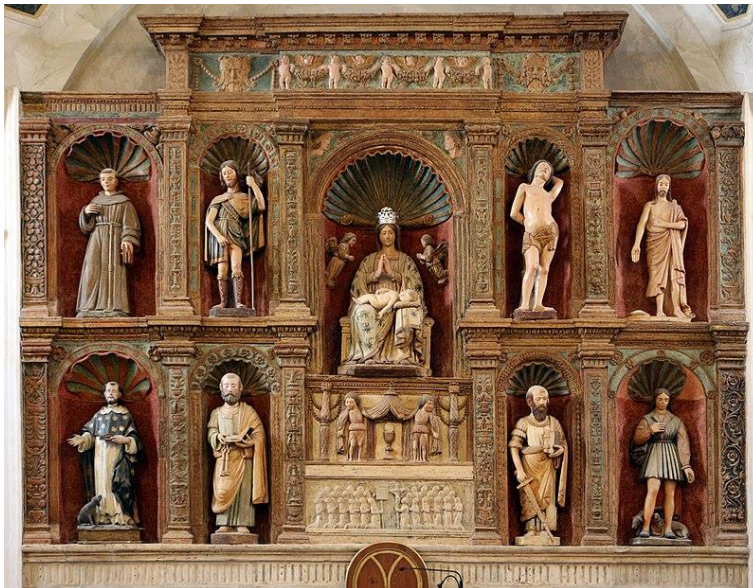


Fig. 15. Nuzzo Barba - Stefano da Putignano (?), *Polittico policromo*, Chiesa S. Maria della Natività, seconda metà sec. XV, Noci (Ba).

un «antimeticciamiento» espressi da Antonio De Ferraris detto il Galateo, il quale muore nel 1517, due anni prima di Leonardo.

Nello stesso anno, probabilmente, si completava la cripta della cattedrale di Lecce e nasceva Giovanni Bernardino Bonifacio, futuro marchese di Oria, umanista e raccoglitore di classici⁴¹. Sia sufficiente ricordare che Bonifacio nel 1558 curerà la pubblicazione della prima edizione a Basilea, presso il tipografo Pietro Penna, del *De situ Iapigiae* di Antonio De Ferrariis Galateo.

In questo periodo, tuttavia, le città pugliesi e salentine, in particolare, poste «sulla coste e all'interno, dedite per lo più ai traffici, tradizionalmente indipendenti e ciascuna con un proprio glorioso passato alle spalle, subiscono (...) il contraccolpo delle complesse vicende italiane ed europee e, contese tra veneziani, francesi e spagnoli, divengono sede di signorie spesso effimere, che mutano signore ad ogni mutare di stagione, mentre carestie saccheggi e pestilenze si alternano a momenti di relativo splendore dovuto al mecenatismo di questo o quel barone»⁴².

Poco dopo la morte di Leonardo (1519), infatti, i salentini sperimentarono la presenza di nuovi padroni e, soltanto molto tempo più tardi, capirono perché il Galateo avesse pensato e scritto:

«E dicono gli Spagnoli che, dopo la loro venuta, noi imparammo da essi molte cose. Ho seguito anch'io, come i nostri, le parti spagnole o piuttosto gotiche, ma Dio volesse che le navi spagnole non avessero mai toccato i nostri lidi»⁴³.

Lo stesso Galateo, tuttavia, accanto allo sdegno per gli stranieri, non lesinava ad esporre la sua avversione per la Curia romana e l'Occidente privo di valori, se annotava relativamente all'abbazia di S. Maria de Ceratis,

«ubi Graecorum monachorum caetus morabatur,» che ai suoi tempi appariva «pene desertum (...) ut et caetera omnia, quae in potestate Principum sacerdotum deveniunt»⁴⁴.

Ma questo è un altro capitolo della storia dell'arte salentina, quando l'intera Terra d'Otranto era, ormai, considerata *frontera del Turco*.

⁴¹ Cfr. M.E. WELTI, *Dall'Umanesimo alla Riforma. Giovanni Bernardino Bonifacio marchese di Oria (1517-1557)*, Brindisi, Edizioni Amici della "Annibale De Leo", 1986.

⁴² M. D'ELIA, *Aggiunte alla pittura del '500 in Puglia*, in *Studi di storia dell'arte, bibliologia ed erudizione in onore di Alfredo Petrucci*, a cura di Francesco Barbieri, Milano-Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1969, p. 28.

⁴³ *Dell'Educazione degli Italiani*, in *La Giapigia e varii opuscoli di Antonio de Ferrariis detto il Galateo*, traduzione dal Latino, Lecce, Tipografia Garibaldi di Flascassovitti e Simone, 1867, p. 140. Cfr., comunque, A. DE FERRARIIS GALATEO, *De educazione*, a cura di Carlo Vecce, Lecce, Edizioni Grifo, 2016, p. 44.

⁴⁴ A. DE FERRARIIS GALATEO, *De situ Iapygiae*, in *Epistole salentine*, testo latino con traduzione italiana a cura di Michele Paone, Galatina, Congedo Editore, 1974, pp. 134-5.

