
Angelo Maria Monaco

Donato Decumbertino e Ganserio Strafella di Copertino. Pittori regnicioli della Maniera moderna, in una rete di committenze

*Gli affreschi di Gambatesa pongono una serie aggroigliata di questioni da districare:
il rapporto con le fonti iconografiche, la circolazione di maestranze e di repertori figurativi
a sud di Roma, il ruolo della committenza*

Fides sine operibus mo[rtua est]
(Gc. II. V. 26), dagli affreschi
nella Sala di Psiche del Castello di Gambatesa

1. BREVE PREMESSA DI METODO E DI CIRCOSTANZA

«Nell’anno del Cinquanta» del Cinquecento, il dieci agosto, su una parete del castello di Gambatesa, tale DONATO PINTORE DECUMBERTINO ratificò l’autografia degli affreschi realizzati, dipingendo il suo nome con lettere capitali all’antica, fluttuanti sullo sfondo nero di un obblò dipinto come un *trompe-l’oeil*, in cui un ragno ha tessuto una ragnatela, con accanto un pappagallo su un trespolo (fig. 1, tav. XVII).

Il nome dell’artefice, che non figura nei registri ufficiali della storia dell’arte e ancor meno in una raccolta di biografie di artisti che a sud di Napoli nel Cinquecento non fu mai tentata, mette in campo una serie di questioni nient’affatto di secondaria rilevanza, a maggior ragione se il ciclo di affreschi di cui Donato fu autore è di indiscutibile interesse. Non solo per la qualità della pittura e la ricchezza iconografica delle soluzioni adottate e per i nobili modelli iconografici di riferimento, ma anche per una questione di Storia della Storia dell’Arte e alla luce del parametro critico di ‘centro e periferia’, come indagato da Castelnuovo e Ginzburg in un noto saggio del 1979¹. Sì, perché

il caso degli affreschi di Gambatesa, lungi dal poter essere liquidato come un esempio eclatante della traduzione in provincia di modelli romani, osservato da una prospettiva più ampia è di sicuro interesse in virtù della complessa rete di relazioni che imbastisce in termini di circolazione di modelli e di maestranze, di reti di committenza e di geografia artistica, articolandosi lungo un asse stilistico e geografico che parte di certo da Roma, ma che si spinge poi – com’è stato già notato – fino in Terra d’Otranto nei decenni maturi della ‘maniera moderna’².

Innanzitutto: chi era costui? «Decumbertino» è predicato cognominiale o piuttosto indicazione geografica di provenienza? Sono i quesiti di base a cui rispondere per inquadrare meglio un episodio che appare adesso quanto mai isolato e circoscritto in un paesaggio culturale profondamente mutato, ma che dovette essere necessariamente più ricco, frutto di una serie di relazioni e di circostanze da ricucire, stante l’assunto longhiano per cui un’opera d’arte non è mai un episodio isolato ma è sempre qualcosa da porre in relazione a qualcos’altro. Interrogativi comuni, quelli posti dall’indicazione data da Donato, rievocati non da ultimo nel convegno sul Castello di Gambatesa (2018), a cui l’autore di questo saggio non prendeva parte per non essere occorse quelle circostanze professionali che lo hanno portato solo un anno dopo a entrare in contatto con il territorio molisano, ad apprezz-

Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino



1. Donato Decumbertino, Il clipeo con la firma del pittore, la data X agosto 1550 e il pappagallo, Castello di Gambatesa, Sala delle Maschere, parete nord.

zarne il ricchissimo patrimonio storico-artistico e a condividere alcune direttive di ricerca con la comunità scientifica che ha sollecitato il suo contributo³. Ossia una serie di circostanze di natura biografica che hanno consentito, a chi scrive, di

2. Donato Decumbertino, il *trompe-l'oeil* della tenda scostata, Castello di Gambatesa, Salone delle Virtù, parete ovest.



dirigere lo sguardo verso un paesaggio non ancora conosciuto, consolidando in primo luogo l'assunto critico di quanto sia impellente continuare a demolire certi parametri di giudizio gerarchizzanti nello studio di territori bollati come minori o appendici periferiche di centri rilevanti, già maturotato occupandosi di un altro contesto geografico e storico-artistico poco noto, ossia il Cinquecento in Salento⁴, non a caso passato quasi del tutto inosservato nell'ambizioso progetto espositivo materano di ricostruire l'ampio e complesso scenario rinascimentale a sud di Napoli⁵. Non certo per campanilismo, o per l'ostinata pretesa di collocare o riportare su un medesimo piano valutativo qualunque segno o prodotto di una civiltà artistica, ma nello sforzo critico di comprendere cosa delle macro etichette storiografiche (concepite per l'appunto per i centri maggiori) sia spendibile per i centri 'minorì' come chiave per districare i fatti, per ricostruire scenari culturali di cui ormai restano solo frammenti sparsi.

È ciò che accade quando si ragiona di Rinascimento in Molise e in Salento, due territori che all'epoca dei fatti che ci interessano erano amministrati da esponenti di casate fedeli alla corona aragonese, molto vicine tra loro se non del tutto coincidenti, come nel caso specifico di quella napoletana dei di Capua, che nel maturo Cinquecento vedeva il rampollo Vincenzo insignito a Termoli del titolo ducale e il fratello minore, Pietrantonio, nominato arcivescovo di Otranto.

Come per la tela di un ragnò, sotto il segno aragonese (la cui radice del nome è appunto Arac) è assai probabile che lungo gli assi genealogici, dinastici e familiari si siano svolte pure le dinamiche della committenza, della circolazione delle mae- stranze e dei repertori figurativi, consentendo l'e-



3. Prospero Fontana e Taddeo Zuccari, Sala dei Sette colli, affreschi, ca.1553, Roma, Villa Giulia.

dificazione di un paesaggio artistico variegato ma assimilabile in virtù di un denominatore stilistico e iconografico comune. A Gambatesa, Donato pittore ha tessuto una tela, con l'obiettivo molteplice di far notare all'osservatore il suo ingegno industrioso e l'abilità di ingannare l'occhio⁶. Abile a fingere il vuoto dove non c'è, Donato è ottimo imitatore della natura e di lei pappagallo. Più bravo di Apelle, come Parrasio nella favola pliniana, è capace di dipingere una tenda di seta, talmente bene secondo le regole dell'anamorfosi, che quando passi vicino, il vento la scosta e ne avverti il fruscio (fig. 2, tav. XLIII). Così si firma e presenta, tra parole, immagini e un *topos* antico: DONATO PITTORE DECUMBERTINO.

2. DONATO 'DECUMBERTINO' E GANSERIO STRAFELLA DI COPERTINO. CONGIUNTURE

Sono poche le tracce documentarie lasciate dal pittore, che fu attivo nel castello, come da lui stesso dichiarato, «nell'anno del Cinquanta». Un pittore di gusto manierista, bravo prospettico negli sfondi architettonici che fanno da quinta alle figure e alle vedute, curioso e fantasioso secondo la moda eclettica del tempo, ottimo colorista di cui inequivocabili sono le fonti stilistiche e iconografiche già individuate⁷. Ha indubbiamente visto Vasari e la Sala dei Cento giorni nel palazzo della Cancelleria a Roma, che è del 1546; cita espresamente la *Concordia* ivi ritratta, risemantizzandola nella personificazione della *Fortezza*, giusto variando, ma di molto poco, il panneggio, i colori e pietrificando il fascio di spighe in un roccchio di colonna; è sedotto dall'estetica delle grottesche di cui riprende sfingi, candelabre, gemme incise, girali di acanto e mascheroni, ricombinandoli in fregi in cui ogni elemento assume dimensioni mastodontiche, tuttavia senza cedere mai a una disposizione caotica che non tenga conto rigorose

specchiature di simmetrie e corrispondenze visive o simboliche. Ammesso che tutte le sale siano riconducibili a lui, il pittore conosce la cultura iconografica della loggia dipinta; ha maturato il gusto per un vedutismo *ante litteram*; trae spunto dalla calcografia più aggiornata citando i fogli di olandesi a Roma; ricorre a Ovidio citandone i miti di Europa, di Io, di Danae e di Psiche; finge spazi architettonici, disegna anfratti con ripiani e volumi di gusto fiammingo, dispone qua e là clipei-ritratto di gusto antiquario, fingendo pure un reperto archeologico in nicchia, dipinto in competizione con la scultura, dando luogo a un sorprendente e inedito disegno complessivo, copioso e variato, che si direbbe enciclopedico. E ha visto, pure – come credo non sia stato notato – gli affreschi di Prospero Fontana e Taddeo Zuccari nella Sala dei Sette colli al piano nobile di Villa Giulia, senza farsi mancare nemmeno le soluzioni d'arredo più recenti, se nel Salone delle Virtù, dove le personificazioni sono tratte da Vasari, l'impaginazione di fondo del ciclo a fregio continuo, fatto di podi con piedritti aggettanti su cui s'innalzano le personificazioni ai due lati di riquadri centrali raffiguranti paesaggi romani, è significativamente affine al fregio nel registro superiore, appunto, di Villa Giulia (fig. 3). Una fonte iconografica che, se accettata, porrebbe però problemi di cronologia, se è vero che i lavori per la decorazione della stessa villa risalgono al 1553⁸. Curiosa la grande capacità di ricombinare le due fonti: la tipologia architettonica dei cornicioni di Villa Giulia, a forma di Tau, diventano le nicchie delle figure giganti prelevate dal Palazzo della Cancelleria. E pure le gamme cromatiche sono le medesime: in particolare i gialli oro e il viola prugna (fig. 4, tav. XXXIII).

La massa plastica dei corpi, il cangiantismo e la policromia delle vesti, è tutta roba che gli viene da Roma e allora Donato è romano? Cosa c'entra Gianserio Strafella?

Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino



4. Donato Decumbertino, Castello di Gambatesa, Salone delle Virtù, parete sud, con la Fortitudo, la Caritas, il Foro romano e i busti degli imperatori Domiziano e Traiano.

Gianserio Strafella è uno di quegli artisti poco noti al di fuori di un'area geografica circoscritta e ai suoi studiosi. Attivo in Terra d'Otranto, tra Lecce, Nardò e Copertino, ricevette commissioni importanti da una committenza tanto laica, quanto religiosa. Documentato dal 1546 al 1573, per ragioni stilistiche è stato ipotizzato che abbia trascorso un periodo di formazione in ambiente napoletano e poi romano, da cui ha ricevuto il gusto per le figure colossali, per le tinte cangianti, per il codice compositivo della 'maniera moderna', seppur con esiti qualitativi non sempre eccelsi e ridotti a un *sermo vernacolare* di certo innovativo per il contesto di provenienza e in cui lo propone⁹. Cioè una regione dove, trascorsa l'altissima stagione della pittura tardogotica¹⁰, si era innescato un processo di caduta libera fino alla configurazione di una situazione pittorica curiosa ancorché paradossale. Una situazione caratterizzata, da un lato dalla presenza di opere di qualità eccelsa giunte via mare da Venezia, come i polittici dei Vivarini nel Quattrocento, cui si sarebbero aggiunte nel secolo successivo opere di Veronese, dei Palma, una di Pordenone, raggiungendo un numero talmente consistente da consentire l'inquadramento di una questione storiografica specifica, vulgata come il 'fenomeno della pittura veneta in Salento' e più in generale in Puglia, di cui si devono a Clara Gelao, Nuccia Barbone Pugliese, Francesco Abate i contributi più significativi¹¹. Dall'altro lato, si assiste, in quegli anni, a una situazione caratterizzata dalla resistenza di frange di pittura reazionaria, ancorata alla matrice greca e bizantina del territorio. E ancora, da un terzo lato, si constata la persistenza di un linguaggio figurativo grossolano e stantio, come nel caso della pittura di un tale Pietro Antonio d'Orlando, il cui numero di opere è però tale da dimostrare come evidentemente esaudisse certo gusto di una committenza poco esigente. In questo contesto emerge la figura di Gianserio Stra-

fella che, formatosi tra Napoli e Roma, importa le nuove istanze figurative della 'maniera moderna' in Terra d'Otranto¹².

Di Gianserio Strafella, originario di Copertino di Lecce (dove ancora oggi il cognome è assai diffuso), non si è mai perduta memoria, grazie all'esposizione al pubblico culto, senza soluzione di continuità, di una serie di opere di tutto rispetto e a una documentazione sufficiente a ricostruire la fase matura dell'attività svolta tra Lecce e provincia. Di lui rimane un buon numero di opere su tavola e ad affresco, tali da costituire un *corpus* coeso e coerente da un punto di vista sia iconografico sia segnatamente stilistico. Solido è il percorso attraversato dal pittore, secondo la ricostruzione biografica proposta da Francesco Abate nella sua *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, dove Strafella, giunto dal Salento a Napoli, guarda le cose di cultura polidoresca degli anni Quaranta, certe cose dello spagnolo Pedro de Rubiales, le straordinarie personificazioni del refettorio di Monteoliveto di Vasari del 1545, traendone il gusto per lo scompartire simmetrico delle vaste aree da campane, un certo ordine anatomico gigante nelle figure, un repertorio di pose manierate e cangiantismi cromatici accesi. Una formazione suffragata esclusivamente dall'occhio del conoscitore e da confronti stilistici serrati, che di certo almeno confermano la plausibilità delle coordinate culturali (stilistiche e iconografiche) tirate in ballo da Abate, per la formazione di Strafella, attivo o a bottega tra Napoli e Roma, tra napoletani già stati a Roma, tra artisti a Napoli passati per Roma, su cui si staglia appunto Vasari¹³. D'altro canto, è consistente il catalogo di opere del pittore, in cui spiccano opere come: la *Pietà* di Nardò (chiesa del Carmine, datata agli anni Cinquanta del XVI secolo), la *Trinità* a Lecce (basilica di Santa Croce, del 1563 ca.); la *Madonna di Costantinopoli e Santi* a Lecce, firmata e datata «Die 17 febbra-

Donato Decumbertino e Gianserio Strafella di Copertino

5. Gianserio Strafella, Cappella di San Marco (Cappella Squarciafico), affreschi, ca. 1568, Castello di Copertino.



io 1564», con indicazione specifica del soggetto «Madonna di Costantinopoli, Santa Caterina e Santo Angelo»¹⁴. Tutte opere caratterizzate dal gigantismo delle figure, dal gusto ostentato per i panneggi ampi e spiegazzati, fino a quello per i drappi vaporosi e annodati, che si riscontra in vari punti a Gambatesa.

Pittore prolifico, Strafella lavora per committenti laici e religiosi, realizzando ad esempio una *Pentecoste* per una delle fabbriche ‘manieriste’ più importanti del Salento, di patronato domenicano, ossia la cappella dello Spirito Santo (in seguito rimaneggiata in forme barocche) nell’omonimo ospedale progettato da Gian Giacomo dell’Acaya, che fu figura di importante umanista e architetto, sovrintendente alle fabbriche del regno sotto Carlo V. Un architetto aggiornato evidentemente sulle soluzioni toscano-romane più recenti, se nella poderosa facciata dell’ospedale incastona una serie di cornici di finestre a forma di Tau, come non se ne vedono in altri edifici del territorio nello stesso secolo, riproducendo un modulo diffuso sia in architettura che in pittura, tanto in Toscana (ad esempio in Santa Maria la Nova a Cortona, su progetto di Vasari), sia a Roma (nella richiamata Sala dei sette colli), sia nel Salone delle Virtù a Gambatesa.

Tornando alle opere di Strafella a Lecce e a Nardò, va detto che si tratta di tre opere inequivocabilmente mature, dominate da un marcatissimo plasticismo, da una tavolozza iridescente, da un drammatico senso devozionale. Sono opere della Controriforma, non ancora incrudelita, che risentono ancora di una pittura estetizzante, memore delle finezze e del gusto del primo cinquantennio del secolo e possiedono, nei casi in cui la scena lo preveda, una peculiare capacità di rendere effetti di

6. Gianserio Strafella, Cappella di San Marco (Cappella Squarciafico), affreschi, ca. 1568, Castello di Copertino (foto: Polo museale della Puglia).



luce, meteorologici o miracolosi, che toccano vertici di lirismo tanto son belli. Tutte caratteristiche che si ritrovano al massimo della loro compiutezza nell’opera che segna il vertice della produzione del pittore, in cui più evidenti che altrove sono le tangenze con alcune soluzioni adottate anche da Donato: gli affreschi nella cappella di San Marco nel



7. Pittore prossimo a Donato Decumbertino, *Episodi del Genesi*, affreschi, 1587 (?), Guglionesi, chiesa di Santa Maria Maggiore, cripta di Sant'Adamo.

castello di Copertino di Lecce, realizzati per la famiglia degli Squarciafico, di origini genovesi (come gli Adorno), privi di data ma circoscrivibili al 1568 (figg. 5, 6). Si tratta di uno dei rari e preziosi cicli cinquecenteschi superstiti, concepito in un tutt'uno con i due magnifici sepolcri retti da leoni e da sfingi – la versione plastica delle sfingi affrescate da Donato –, dove le tabelle sono così consunte da impedire di leggervi una data, ma almeno rivelano il nome di uno dei due signori ivi sepolti, ALBERTUS, esponente della casata committente di uno degli episodi più alti di memoria dell'Antico e della 'maniera moderna' in Terra d'Otranto. Ed è proprio nella cappella che Strafella rivela i modelli vasariano e del Roviale acquisiti a Napoli¹⁵, innanzitutto scandendo in rigorose partiture geometriche la superficie da decorare, conducendo così a un certo ordine e simmetria la volta a botte, di per sé priva di membrature¹⁶: un'intelaiatura a finto stucco (che sovrasta un finto architrave issato su pareti decorate a finto commesso marmoreo), in cui corrono cartigli a spirale, anch'essi cangiante dal bruno all'arancio, del tutto simili a quelli di Gambatesa e non solo. Sì, perché la medesima tipologia di partitura compare in un altro ciclo cinquecentesco, ancora un po' oscuro: quello con la *Creazione* sulla sommità delle campate ribassate della cripta molisana di Sant'Adamo a Guglionesi, recante la data 1587, a quanto pare problematica: un episodio figurativo di grande interesse, in quanto 'periferico', ma consapevole di modelli romani di altissimo lignaggio, tra cui opere di Raffaello, giunte forse tramite il *medium* calcografico. Un ciclo concepito come un manuale didascalico, raffigurante i momenti topici

dei primi libri dell'*Antico Testamento*, ormai leggibile solo a metà: un *Dio creatore* al centro della volta presbiteriale, in un riquadro incorniciato da cui si dipartono bracci decorati da festoni di nero e arancio (come quelli della cappella Squarciafico di Copertino), utili a comporre una griglia articolata ma di rigoroso impianto simmetrico, spartita in quattro ovali maggiori, recanti ognuno momenti topici tratti dal *Genesi*: *Creazione di Eva*, *Peccato originale*, *Cacciata dal paradiso terrestre*, *Olocausto di Caino e Abele?* (fig. 7, tavv. LXVII-LXX.), secondo un programma iconografico che procede lungo la volta a botte della navata, dove in successione si leggono le scene con il *Diluvio*, la *Costruzione dell'Arca*, l'*Ebbrezza di Noè*, la *Torre di Babele*¹⁷ (tavv. LXXI-LXXVI). Secondo un gusto per la scansione ordinata degli spazi che si ritrova sulle pareti del Cubicolo e sulle quattro vele dell'unica volta affrescata nell'Atrio del Castello di Gambatesa, con gli *Amori degli dei*¹⁸: anche lì quattro belle scene scompartite tra serti di ghirlande fiorite e di frutti, di gusto romano, ambientate sullo sfondo di bellissimi paesaggi al tramonto, violacei e sfumati come pistacchi maturi.

Del resto fedeli al gusto di Strafella quando riproduce il verde, i viola e l'arancio dei tramonti infiammati sul versante ionico, visti dalle campagne di Copertino, in estate.

3. UNIONI DINASTICHE E CONGIUNTURE STILISTICHE

Allo stato attuale delle ricerche, rilevata la difficoltà di delineare meglio e su base documentale

una congiuntura stilistica di indubbia consistenza, una chiave utile si rivela l'aver ragionato e continuare a farlo in termini di rapporti di committenza. Già Franco Valente¹⁹ ricuciva gli importanti nessi genealogici da cui scaturiva la trasformazione del mastio difensivo di Gambatesa in residenza signorile opportunamente decorata, alla luce dell'araldica affrescata da Donato(tavv. XVIII, XXXI). Identificati con esattezza in quello appartenuto alla famiglia di origini partenopee dei di Capua, partito con quello appartenuto alla casata di origine francese dei del Balzo, stanziatasi nel meridione d'Italia dai tempi della dominazione angioina²⁰, l'identificazione degli stemmi contribuiva a sostanziare la possibilità di una familiarità di Donato con il territorio salentino in cui, nei medesimi decenni, esponenti illustri degli stessi casati rivestivano ruoli amministrativi o governativi strategici. È il caso dei di Capua di cui già i due fratelli Andrea (o Annibale) e Fabrizio rivestirono agli inizi del XVI secolo alte cariche governative, laiche ed ecclesiastiche, rinnovate in parte nella generazione successiva nella figura di Pietrantonio, fratello minore di Vincenzo, duca di Termoli e signore di Gambatesa.

Pietrantonio di Capua (Napoli, 1513 – Otranto, 1579) fu un personaggio di rilievo ma assai discusso, al quale si devono importanti lavori nella cattedrale di Otranto. Rivestì un ruolo di primo piano nella fase gestatoria del processo di beatificazione degli ottocento cittadini che nel 1480 erano stati decapitati dal turco invasore, in una strage epocale²¹. Godette di una fama ambigua nei delicati decenni della Controriforma, subendo indagini inquisitoriali a più riprese a causa della documentata frequentazione a Napoli, sin dalla fine degli anni Trenta, di circoli in odore di eresia gravitanti attorno Juan de Valdés²². Durante il suo arcivescovado, tuttavia, furono molti i lavori condotti in cattedrale e le opere d'arte realizzate. A lui si deve la trasformazione dell'abside della navata destra della magnifica cattedrale in cappella reliquiario, per consentire il culto degli 'ottocento martiri' dilagato in ambito locale ma non ancora riconosciuto in Sede Apostolica: uno spazio liturgico, realizzato dallo scultore e architetto Gabriele Riccardi, capace di evocare attraverso un complesso sistema architettonico, plastico e iconografico di cui l'arcivescovo fu a mio avviso probabilmente l'*inventor*, il *topos* della 'Gerusalemme celeste', al fine di qualificare come reliquie di santi quelle che, invece, erano solo le macabre spoglie delle vittime del massacro del 1480²³. Una commissione importantissima che si pone come uno degli episodi cruciali del Rinascimento in Puglia e in Salento per una serie di ragioni di cui mi sono più

volte occupato²⁴. Ancora, ruota attorno alla famiglia di Pietrantonio, il fonte battesimale (ora al Museo della cattedrale), sufficientemente capiente per consentire l'immersione del battezzando secondo una pratica rituale liturgica di tipo greco, ancora in vigore nella medesima diocesi fino agli anni Sessanta, nonostante la massiccia campagna di latinizzazione del rito promossa già al tempo di Raimondo Orsini del Balzo principe di Taranto e Conte di Lecce, con la fondazione della basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina²⁵. Si tratta di un ampio ottagono lapideo che reca gli stemmi inquartati dei genitori di Pietrantonio e Vincenzo, di Capua/Arcamone, committenti di un'opera recata in dono in occasione dell'elezione del figlio alla cattedra arcivescovile²⁶; assai diverso dal fonte battesimale calcareo, funzionale al rito per aspersione, che si conserva tuttora nella chiesa di San Bartolomeo, in piazza Castello a Gambatesa, datato 1523, con gli stemmi Di Capua/d'Ayerbo d'Aragona e Gambatesa (fig. 8)²⁷.

La stretta congiuntura rilevata con Otranto contribuisce allora a rendere plausibile l'ipotesi avanzata da Valente di riconoscere, nella battaglia navale nella Sala del Pergolato del Castello di Gambatesa, la raffigurazione dell'assedio della città del 1480, a cui sarebbe demandata una funzione commemorativa e dinastica, oltre che ornamentale²⁸ (fig. 9, tav. XXVII). Del resto, tra i nobili rampolli delle casate regnicole che si adunarono nel 1480/81 per liberare la città assediata, concorse pure un diretto antenato dei di Capua, Matteo, conte di Palena e capitano di gran valore, destinato a un'infelice sorte in comune con Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona conte di Conversano, marito di una del Balzo Orsini, Caterina²⁹.

Ma tornando al committente degli affreschi di Gambatesa, va rilevato che Vincenzo, nel 1530, sposa Maria († 1556), figlia di suo cugino Ferrante di Capua e di Antonicca del Balzo. Dall'unione nascerà Lucrezia, che nel 1557 andrà in sposa a Francesco Loffredo (detto Cicco), esponente di un'altra illustre famiglia napoletana, figlio a sua volta di Diana Spinelli (del Conte di Seminara, Carlo) e di Ferrante Loffredo, marchese di Treviso dal 1548, membro del Sacro Regio Consiglio, ma soprattutto a più riprese governatore (o viceré) di Terra d'Otranto e 'sindaco' di Lecce († 1573)³⁰. Proprio Ferrante occupa una posizione di tutto rilievo nella dinamica della committenza, in quel tempo, a Lecce e provincia. A lui si devono, infatti, importanti imprese di architettura concepite per trasformare la cittadella medievale di Lecce in una inespugnabile cittadella fortificata rinascimentale, circondandola con possenti mura su cui



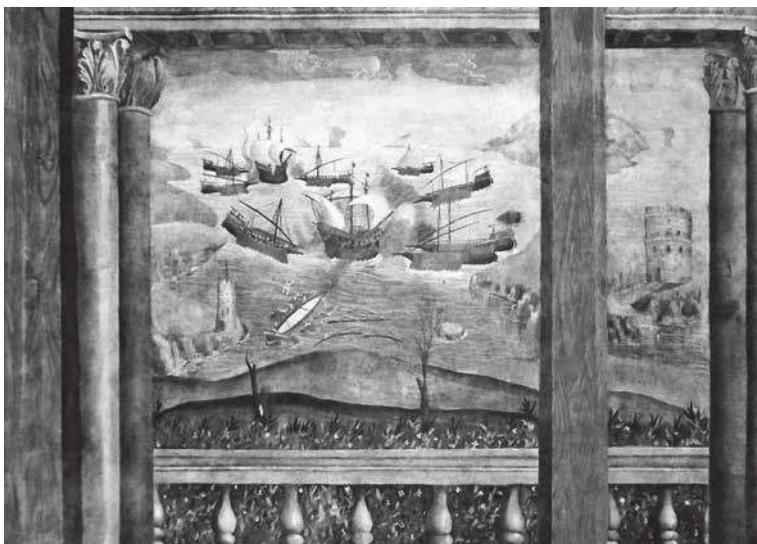
8. Fonte battesimale, con scolpiti lo stemma bipartito Di Capua/d'Ayerbo d'Aragona e lo stemma di Gambatesa, pietra, 1523, Gambatesa, chiesa di san Bartolomeo apostolo.

campeggia il suo nome, inciso a grandi lettere, e dove la porta d'accesso orientata verso Napoli e dedicata a Carlo V Imperatore, forse progettata dal dell'Acaya o da Riccardi, tuttavia datata 1549, è segno eloquente dell'assegnazione di una funzione propagandistica e retorica al decoro urbano.

Loffredo abiterà uno tra i più 'moderni' palazzi di Lecce, voluto da una famiglia di ricchi nobili genovesi – gli Adorno – rivestito a bugnato di tronchi di piramide. Un vero e proprio palazzo signorile, concepito con un ampio cortile interno,

decorato con busti-ritratto all'antica ricavati pure dalla medagliistica celebrativa coeva³¹, collocato lungo l'asse principale del rinnovamento urbanistico in chiave rinascimentale della città, dirimetto al sontuoso convento dei Celestini e alla basilica di Santa Croce (allora in costruzione, dove sarebbero confluite opere di Strafella), entrambi su progetto di quel Riccardi attivo a Otranto per l'arcivescovo Pietrantonio di Capua, a cui è assegnato lo stesso palazzo Adorno³². Pesantemente rimaneggiato negli interni, palazzo Adorno non presenta tracce della decorazione pittorica che certamente dovette impreziosirne i numerosi ambienti voltati al piano nobile, come pure il sofisticato ingresso dove, con i restauri del 1998, è tornata alla luce una nicchia votiva recante, purtroppo solo sugli stipiti, frammenti consistenti di un ciclo di affreschi scandito in riquadri: una *Natività e santi* tra cui Giorgio e Cristoforo (fig. 10), dove per i bagliori di luce, la tavolozza accesa e la spiccata componente manierista delle figure è stata riconosciuta la mano di Gianserio Strafella, forse artefice nel palazzo di ben altre decorazioni andate perdute³³.

Si tratta di una commissione che ancora una volta, attesta il circolo virtuoso in atto tra le stesse maestranze e le stesse casate nobiliari dei di Capua, dei del Balzo e, per successive unioni matrimoniali, dei Loffredo, che in area salentina promossero le arti. Tre famiglie i cui esponenti, rivestendo posizioni di prestigio nell'amministrazione del Regno, favorirono la circolazione di un medesimo patrimonio figurativo, finalizzato alla propaganda del loro potere e del loro gusto, attraverso l'opera di maestranze a stretto contatto tra loro. In questo senso, allora, è possibile accorciare



9. Donato Decumbertino (?), *Battaglia navale* (Otranto 1480?), affresco, 1550 ca., Sala del Pergolato, parete nord, Castello di Gambatesa.



10. Gianserio Strafella, *San Cristoforo*, 1568-1573, affresco, Lecce, Palazzo Adorno.

la distanza tra Donato e Gianserio, per i quali resta aperta la dinamica delle reciproche influenze, ma che condividono la medesima ‘maniera moderna’ di dipingere: 1) a prescindere da un’origine territoriale comune, cioè Copertino di Lecce, verificabile solo alla luce di nuove ricerche di archivio; 2) sulla base di un uso consapevole di modelli iconografici e stilistici di importazione del tutto simili (Vasari, Taddeo Zuccari, visti tra Roma e Napoli); 3) entrambi patrocinati da un *entourage* aristocratico strettamente interconnesso per via parentale, almeno nell’arco cronologico del ventennio che va dal 1550 al 1573.

Angelo Maria Monaco
Accademia di belle Arti, Venezia
Università del Molise
angelomaria.monaco@accademiavenezia.it

NOTE

1. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell’Arte italiana. Materiali e problemi. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, parte I, vol.1, Milano, 1979, pp. 285-352.

2. F. Valente, *Il Castello di Gambatesa. Storia Arte Architettura*, Ferrazzano (Cb), 2003, p. 134.

3. Desidero ringraziare i professori Alessio Monciatti ed Eliana Carrara per avermi proposto di contribuire alla presente pubblicazione e gli allievi del corso di Storia dell’Arte moderna del biennio specialistico del Corso di Laurea in Letteratura e Storia dell’Arte del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell’Università del Molise, da me tenuto come professore a contratto nell’anno accademico 2018/2019, per aver saputo trasmettermi con la loro passione e in un ciclo di seminari tematici da me proposto, la rilevanza del loro patrimonio territoriale e l’impellenza di valorizzarlo attraverso gli studi. Ringrazio inoltre il personale del Castello di Gambatesa per aver concesso la ripresa fotografica degli affreschi, e il Polo biblio-museale della Regione Puglia, nella figura del direttore del Castello di Copertino, arch. Pietro Copani, per aver concesso l’utilizzo delle immagini degli affreschi di Strafella in questa sede editoriale.

4. A.M. Monaco, *La ‘memoria dell’antico’ in un’epoca di riforme. Alcuni spunti sull’iconografia tra il sacro e il profano in Terra d’Otranto*, in *La Puglia, il Manierismo e la Controriforma*, a cura di A. Cassiano, F. Vona, (catalogo della mostra, Lecce 2013), Galatina, 2013, pp. 17-26; Idem, *La ‘memoria dell’antico’ in Salento. Gabriele Riccardi scultore e architetto*, tesi di dottorato di ricerca, tutor M. Rossi, XVIII ciclo, Lecce, Università del Salento.

5. *Rinascimento visto da Sud*, catalogo della mostra (Matera 2019), a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, Matera, 2019, con poche eccezioni di riferimenti al Cinquecento in Salento, in alcuni saggi di catalogo e di opere esposte: ad esempio nei saggi a firma di P.L. De Castris o M. Ceriana, rispettivamente alle pp. 57-66 e 105-128, o la scheda a firma di A. Fiore, cat. 8.25, sul *San Francesco* del Pordenone nella chiesa di San Francesco a Gallipoli (opera significativa del solo fenomeno dell’approdo in Salento di dipinti veneti tra Quattro e Cinquecento).

6. La ragnatela diventa vero è proprio attributo iconografico della personificazione dell’Industria. Così ad esempio nella tela da soffitto dipinta da Paolo Veronese nella Sala dei Dieci nel Palazzo Ducale di Venezia.

7. Ancora una volta cfr. Valente, *Il Castello...*, cit., pp. 85-151.

8. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milano, Roma, 1998 e 1999, I, pp. 31-38. Ivi per la cronologia.

9. Cfr. B. Minerva, *La maniera moderna di Gianserio Strafella*, in *La Puglia, il Manierismo...*, cit., pp. 51-64.

10. Cfr. S. Ortese, *La pittura tardogotica nel Salento*, Galatina, 2014.

11. C. Gelao, *Puglia Rinascimentale*, Milano, 2005, pp. 9-30; N. Barbone Pugliese, *Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento con una premessa storica*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d’Aragona pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto 2012/2013) a cura di Eadem, A. Donati, L. Puppi, Foglia, 2012, pp. 13-28; F. Abbate, *Storia dell’Arte nell’Italia meridionale. Il Cinquecento*, Napoli, 2001, pp. 361-376.

12. Cfr. M. Cazzato, *Il Medioevo lungo: Donato Antonio D’Orlando, pittore, e Giovanni Maria Tarantino, architetto*, in *La Puglia, il manierismo...*, cit., pp. 79-86.

13. Cfr. Abbate, *Storia dell'arte...* cit., pp. 373-374, in particolare p. 373 dove lo storico propone i confronti iconografici che rivelerebbero i debiti contratti dal pittore salentino nei confronti dei pittori visti a Napoli.
14. Per una scheda critica digitale del dipinto, a firma di chi scrive, si consulti www.patrimoniolatente.eu all'indirizzo http://www.patrimoniolatente.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=172&Itemid=1.
15. Cioè il refettorio di Sant'Anna dei Lombardi, o Monteoliveto (1545) e la volta di Castelcapuano affrescata da Roviale Spagnolo, cfr. Minerva, *La maniera moderna...*, cit., p. 58.
16. Sulla composizione dei cicli iconografici nel Rinascimento, si cfr. il noto studio di A. Pinelli, «*Intenzione, invenzione, artifizio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*», in *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 91-92, 2007, pp. 7-42.
17. Ringrazio Nadia Raimo e Roberta Pietrunto per avermi segnalato il sito e aver fornito alcune immagini.
18. Episodio di fortuna delle *Metamorfosi* di Ovidio, di cui rimangono tre di quattro scene di amori di Zeus trasformatosi di volta in volta in vapore acqueo per possedere Io, in pioggia d'oro per possedere Danae, in toro bianco per rapire Europa.
19. Cfr. Valente, *Il castello...*, cit., pp. 63-66.
20. Cfr. *Dal Giglio all'Orso. I Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di A. Cassiano, B. Vetere, Lecce, 2006, in particolare l'introduzione di B. Vetere, *Dal Giglio all'Orso attraverso il leone dei Brienne e la stella dei Balzo*, pp. ix-xxxvi.
21. *La conquista turca di Otranto (1480). Tra storia e mito*, Atti del convegno internazionale di studi (Otranto - Muro leccese, 2007), a cura di H. Houben, Galatina, 2008.
22. D. Marcatto, «*Questo passo dell'heresia*». Pietran-
- tonio di Capua tra Valdesiani, 'Spirituali' e Inquisizione, Marano di Napoli (Na), 2003.
23. Cfr. A.M. Monaco, *Gabriele Riccardi, architetto e scultore, XVI secolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, 2016, pp. 161-164 e ancora Idem, *La 'Gerusalemme celeste' di Otranto. Il mito degli ottocento martiri nelle sue riconfigurazioni memoriali*, Galatina, 2004.
24. Idem, *Qui sunt et unde venerunt? Topoi iconografici per il consenso agiografico nel culto dei martiri di Otranto*, in *La conquista turca...*, cit., pp. 157-195.
25. Su cui cfr., in generale, *Un principato territoriale nel Regno di Napoli? Gli Orsini del Balzo Principi di Taranto (1399-1463)*, Atti del convegno di studi (Lecce, 2009), a cura di L. Petraccia, B. Vetere, Roma, 2013, in particolare A.M. Monaco, *Il 'potere dello spazio' nella basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina. Culto delle reliquie e iconografia nella propaganda del potere degli Orsini del Balzo*, pp. 589-606, alle pp. 593-598.
26. Cfr. Monaco, *La 'memoria dell'antico' in Salento...*, cit., pp. 197-207.
27. Cfr. Valente, *Il castello...*, cit., p. 166.
28. Ivi, p. 120.
29. Immortalati, sia come oranti in abiti civili a tutto tondo, sia come salme in abito francescano, nell'imponente sepoltura a parete a opera dello scultore di Galatina Nuzzo Barba, nella chiesa di Santa Maria dell'isola, a Conversano (Bari), per cui cfr. C. Gelao, *Puglia rinascimentale*, Milano, 2005, pp. 54-56.
30. Cfr. E. Ricca, *Istoria dei feudi delle due Sicilie di qua del Faro*, Napoli, 1869, vol. xv, iv, p. 575 e vol. xv, ii, p. 36, n.16.
31. Cfr. R. Poso (a cura di), *Palazzo Adorno. Storia e restauri*, Matera-Spoleto, 2000; M. Cazzato, *La storia delle famiglie tra XVI e XVII secolo*, ivi, pp. 31-51. Una riproduzione dei busti e della medaglia di cui nel testo, ivi, figg. 5, 6, 9, 12.
32. Ivi, p. 43.
33. Cfr. A. Cassiano, *Gianserio Strafella per gli Adorno*, in *Palazzo Adorno...*, cit., pp. 103-113.

Donato Decumbertino and Gianserio Strafella from Copertino. Painters of the Maniera moderna in the Kingdom of Naples, in a net of Patronage

by Angelo Maria Monaco

In 1550, the painter Donato Decumbertino painted a cycle of frescoes in the Castle of Gambatesa inspired by very important frescoes in Rome. Some years later far away in Apulia the painter Gianserio Strafella did almost the same. Far from being dismissed as two striking examples of the translation of Roman models in the province, the works by both painters are full of interest. First of all, is 'Decumbertino' just a 'surname' or does it refer to place where he was born? What do his paintings have in common with those of Gianserio Strafella, who in Cupertino was born indeed. These are the initial questions to answer in order to better frame an episode in Art History, that now appears more isolated and circumscribed in a profoundly changed cultural landscape. The relationship between the Painters and their Patrons is a good key to begin to provide some answers.
