

PAOLO AGOSTINO VETRUGNO, *Il blasone e l'incensiere. Saggi di storia dell'arte salentina in età moderna*, "Cultura e Storia", Trepuzzi, Maffei ed., 2014[2012, 1ª ed.], pp. 218.

L'invito a presentare il volume di Paolo Agostino Vetrugno costituisce una stimolante occasione per condividere alcune riflessioni su questo libro, edito per la prima volta nel 2012. Non sappiamo chi abbia agito con il maggiore grado di incoscienza ed inconsapevolezza nel fare/accogliere la proposta: tanto chi ha rivolto l'invito; quanto chi lo ha accettato. L'incoscienza è dovuta al fatto che si presenta un volume che tratta di saggi di storia dell'arte, d'accordo con quanto recita il titolo. Non conosciamo neppure le motivazioni di coloro che hanno proposto di intervenire a proposito di questa ri-edizione, durante la serata organizzata in memoria del professore Michele D'Elia (1° dicembre 2014), tra il gruppo di riconosciuti studiosi del settore storico-artistico come la professoressa Pina Belli D'Elia e il dottor Giovanni Giangreco. Tuttavia, siamo sinceri nel dire che in coscienza abbiamo accettato volentieri questi inviti per diversi motivi: per l'opportunità che veniva offerta di riflettere su Terra d'Otranto, attraverso una raccolta di saggi centrata sulla realtà storico-artistica salentina. Accanto a questa motivazione vi era pure quella emozionale, avendo cominciato a leggere il libro il 15 ottobre di quest'anno. Per una strana coincidenza è un giorno particolare, una data in cui ricorre l'anniversario dalla scomparsa di Michele D'Elia, lo storico dell'arte a cui Paolo Vetrugno ha consacrato il volume. Una ulteriore sfida per chi non si considera propriamente storica dell'arte. Eppure le fonti iconografiche e le testimonianze visuali, in simultanea a quelle scritte, contribuiscono all'approfondimento di un'epoca e delle mentalità indagate, alla comprensione dei personaggi di cui si ricostruiscono le biografie o si ricuciono le reti sociali nelle quali quegli uomini erano inseriti. Per esperienza diretta si può ripetere quanto è stato affermato da altri: «Le immagini possono parlare agli storici quando i testi scritti tacciono».

Sempre più storici di diversa disciplina, pur non essendo specialisti di storia dell'arte, si aprono ai documenti iconografici: attraverso una analisi critica dei testi figurati esaminati, basandosi su metodologie ed obiettivi analitici differenti, anche i "non specialisti" arricchiscono il quadro delle conoscenze di un determinato aspetto, fenomeno, evento, personaggio, epoca, civiltà, considerati non soltanto dal punto di vista storico-artistico. A

ben guardare, l'invito e la risposta affermativa per presentare il libro non sono stati avventati, imprudenti e da incoscienti.

Il lavoro di Vetrugno, indubbiamente, ha contribuito ad ampliare il bagaglio di conoscenze acquisite sull'area salentina. Un arricchimento possibile per il fatto che l'autore «si è cimentato in una coraggiosa verifica di numerosi dati che il tempo ha reso irreperibili», d'accordo con le parole della professoressa Chrysa Damianaki nella *Prefazione*. Sfogliando questa raccolta di saggi, difatti, si riscontra subito la corposa mole di documenti d'archivio, recuperati e riportati nelle appendici del volume, fresco di (ri)stampa nella collana "Cultura e Storia" della Società di Storia Patria per la Puglia sez. di Lecce. Accanto al coraggio dell'autore, dobbiamo pure apprezzare la sua acutezza nel cogliere – da un testo o da una immagine – un particolare rivelatore, un dettaglio che viene sviluppato segnalando luci e ombre con acribia scientifica. Una puntigliosità analitica che costituisce un'acuta meticolosità e un atteggiamento evidente non solo nell'apparato documentale e iconografico, ma anche in quello bibliografico, più o meno recente, utilizzato e riletto da Vetrugno nel corso delle sue indagini.

A buona ragione il volume si colloca nella letteratura di settore, estendendosi dagli studi di storia dell'arte salentina a quella pugliese e meridionale. Numerosi sono i riferimenti alla capitale napoletana, ma anche ad altri centri politici centro-settentrionali come Roma, Venezia, solo per citare alcuni dei poli artistico-culturali considerati in queste 218 pagine. Il libro si compone di 11 saggi, corredati da una densa appendice iconografica che ha sofferto, in alcuni casi, di una forte limitazione nella fase editoriale. In tempo di crisi e di tagli ai fondi per la ricerca sono rischi che bisogna correre per non vanificare altri significativi aspetti dell'opera che presentiamo. In questa lettura critica non si prenderanno in esame tutti i percorsi in cui si articolano le due parti del volume: la prima sezione costituita da 7 brevi capitoli, a cui fanno seguito 4 saggi più consistenti e di più recente ideazione. Una produzione elaborata in oltre un ventennio di attività scientifica, che ha trovato modo di proporsi e di progredire grazie alla partecipazione a convegni, a seminari, all'edizione di studi in opere miscellanee tra il 1987 e il 2010. Negli itinerari affrontati, di diversa consistenza quantitativa e qualitativa, la scala locale e il rapporto centri/periferie artistiche sono solo alcuni dei parametri e categorie considerate.

Sulla traccia di blasoni e sulla scia di incensieri o di incensati, tanto nella prima quanto nella seconda parte, è evidente lo sforzo di collegare gli indizi biografici, le fonti documentali e figurative, ricucendo così i rapporti tra agenti, produzione artistica e contesti territoriali molto spesso

non coincidenti tra loro. Una eccentrica e intelligente articolazione analitica, una sorta di decentramento tra territori salentini e artisti, considerati in una dialettica contemplativa tra opere pittoriche, scultoree e/o su altro supporto figurativo. Storia artistica e distribuzione geografica, temi iconografici chiave e proposte interpretative uniscono i capitoli di questo libro come i grani di un rosario, a cominciare dal contributo sull'artista veneto Andrea Palladio; proseguendo con quello dedicato allo spagnolo Juan De Ribera; e ancora in quello più corposo relativo al tema iconografico di Sant'Agostino, santo vescovo di origini africane con una notevole diffusione plastica nel Salento.

Sono questi i tre contributi scelti per avviare la riflessione. Nel primo capitolo, *Brindisi in una incisione di Andrea Palladio*, Vetrugno si concentra sulla città pugliese e sulla rappresentazione che ne ha fatto l'artista padovano in una incisione che correda l'opera *Commentari di Caio Giulio Cesare*, edita nel 1575 a Venezia. D'accordo con quanto è stato individuato, l'opera del Palladio e l'incisione in questione vennero offerte ad un personaggio di spicco della politica del tempo: il bolognese Giacomo Boncompagni, figlio dell'allora pontefice Gregorio XIII. Ripercorrendo l'analisi di alcuni elementi paratestuali sono offerti interessanti elementi per individuare la genesi del progetto editoriale palladiano. Punti chiave i quali andavano, tuttavia, rinforzati nella ristampa de *Il blasone e l'incensiere*. Il rischio è quello di mantenere sfocato l'importante apporto dell'architetto padovano e il senso della sua opera, facendo perdere così i motivi profondi che lo animavano nell'offrire quel testo incentrato su tappe miliari della storia romana di cui proprio il porto di Brindisi era lo spazio privilegiato.

Nella nuova edizione la ricostruzione biografica del Boncompagni, sulla scorta dell'utile voce redatta nel 1969 da Umberto Coldagelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, avrebbe contribuito a considerare altri elementi della fisionomia del destinatario e il senso di quel dono letterario. Un approfondimento che avrebbe permesso al contempo di considerare meglio l'incisione e il particolare punto di vista dell'artista nel rappresentare Brindisi, come pure altri strategici scenari militari che componevano l'opera. A Vetrugno non sfugge il diretto coinvolgimento dell'architetto padovano nel rappresentare l'azione militare ambientata nella porzione marina prospiciente l'antica città adriatica; così come non sfugge il fatto che l'artista venne spinto dall'affetto e dalla pietà paterna nel dare compiutezza a quelle che furono le giovanili fatiche dei figli Leonida e Orazio. Accanto a questi motivi ve ne furono altri che concorrevano a quella particolare scelta tematica, a quella rievocazione dell'antico conciliando gli interessi sia dell'incensiere che dell'incensato.

L'attenzione di Vetrugno per la biografia del Palladio e per la sua discendenza familiare non sembra corrispondere al profilo tracciato per il figlio di papa Boncompagni che ricoprì diverse posizioni di prestigio. Esemplificativa quella conferitagli nel 1572, quale prefetto di Castel Sant'Angelo; successivamente venne nominato comandante delle truppe pontificie, per poi essere allontanato dagli ambienti curiali romani e inviato ad Ancona, città chiave per la difesa dello Stato della Chiesa. Sono solo alcuni elementi biografici questi che, in certa misura, si riflettono su quella particolare rappresentazione conferita al centro militare adriatico, e a quel liminare spazio portuale rappresentato con un evidente contrasto tra pieni e vuoti, tra ambiente naturale e antropizzato, tra disposizione delle navi e impianto urbanistico. In questo senso mi sembra importante riprendere la considerazione fatta da Italo Calvino nelle sue *Città invisibili*, «Giammai si deve confondere la città con il discorso che la descrive, eppure tra l'una e l'altro un rapporto c'è». Sulla scelta e sull'attendibilità della rappresentazione del Palladio, molto gioca la persona del testimone, oculare o *de auditu*; all'attenzione che presta alle condizioni materiali della città adriatica; alla conoscenza più o meno diretta dello spazio, delle situazioni politiche, delle istituzioni e delle stesse tecnologie navali. Se fu determinante il ruolo ricoperto dal destinatario principale di quel dono artistico-letterario, allo stesso modo era importante cogliere aspetti strategico-militari del porto, rappresentato nel contesto di un nuovo momento critico per gli equilibri mediterranei, così come per la politica romana di metà Cinquecento.

I rapporti incrociati tra agenti artistici e spazio di produzione li troviamo anche in un altro contributo: *All'ombra dello Spagnoletto: Juan de Ribera pittore in Terra d'Otranto*. Quest'altro veloce capitolo punta sul fratello minore del grande artista di origine valenziana operante a Napoli. L'interessante itinerario artistico-biografico si centra difatti sulla tappa leccese del Ribera junior. Attraverso questo caso disponiamo di un vivido esempio della circolazione di uomini tra le sponde del Mediterraneo: una esemplificazione che contribuisce ad incrementare le categorie sociali "forestiere" trasferitesi nella periferia orientale dell'impero spagnolo. D'altra parte pittori, scultori, stampatori, incisori, etc. costituivano un gruppo specifico tra le categorie itineranti e con un eterogeneo bagaglio di conoscenze, esperienze, linguaggi estetici. Attori e agenti artistici in circolazione tra i tanti, i quali viaggiavano così come nobili, militari, ecclesiastici a vario titolo, molte volte divenuti loro committenti. Nello studio considerato, in particolare Juan Ribera con il fratello Jusepe costituiscono i protagonisti di una rete fissata a Napoli ed estesa al Salento: a Lecce, principalmente. Proprio nella città

intertalassica, Juan visse fino al 1647 con la moglie, tirando a campare oltre che di pennello anche dell'attività di «sopraguardia della marina di Lecce» (p. 29). Negli anni in cui il centro salentino si trasformava da presidio militare della provincia a baluardo della Controriforma - per riprendere l'inesauribile studio e proposte analitiche di Marcello Fagiolo e Vincenzo Cazzato su *Lecce*, nella laterziana collana "Le città nella storia d'Italia" (1981) - quello ricoperto dal pittore e vigile agente spagnolo era un ruolo importante, sul quale avrà potuto influire verosimilmente il fratello maggiore, a sua volta protetto dal viceré di Napoli, Duca di Ossuna. Anche attraverso questo breve ma illuminante contributo, che svela il ruolo del Ribera junior nel sistema di difesa periferico coordinato da Napoli, andrebbe smussata quella visione chiusa del Salento offerta da Vetrugno in qualche punto. Un ruolo sottodimensionato quello presentato per la provincia di Terra d'Otranto nelle dinamiche politico-sociali meridionali.

Del breve capitolo che ricostruisce la biografia di Juan de Ribera durante il periodo leccese, sono da segnalare diversi pregi, come l'inedito apparato archivistico-documentale notarile. Fonti scritte, che hanno permesso di stabilire anche i legami familiari a breve e a lunga distanza: sia con Angela Giudici, moglie del protagonista spagnolo; sia con il più rinomato fratello di stanza nella internazionale capitale politico-culturale napoletana. Un percorso biografico meticoloso quello tracciato, e del quale sono significativi diversi elementi della rete socio-culturale stabilita dal Ribera minore. Per esempio, viene fatto luce sul quartiere leccese dove abitava (portaggio di san Biagio nell'isola di San Luca, p. 27), e ancora dove avrebbe voluto stabilire la sua ultima dimora (la chiesa di Sant'Irene di Lecce, «nella sepoltura delli Reverendi padri», p. 39). Inoltre, d'accordo con quanto è stato individuato, a redigere le ultime volontà del valenziano fu Antonio Maria Gervasi, il notaio che apre un universo di piste analitiche da seguire. Interessante è pure il ruolo del padre Marcello De Maneris, un chierico regolare teatino al quale fu demandato l'incarico di fare le spese del funerale con la somma di 70 ducati. A detta del documento doveva essere un funerale sobrio, «senza pompa alcuna, accompagnato dal reverendo capitolo e clero di Lecce» (p. 37), e ancora da una confraternita non ben specificata dal Ribera. Con la somma rimasta dei 70 ducati, veniva disposto ancora che venissero fatte celebrare «dalli reverendi Padri chierici regolari di Lecce tante messe pro salute dell'anima d'esso testatore». Un legame forte dunque quello stabilito a Lecce dal pittore spagnolo con l'istituzione religiosa che rappresentava un preminente polo di aggregazione socio-religiosa, oltre che di attiva committenza artistica. Il documento dell'Archivio di Stato di

Lecce che Vetrugno ha trascritto è senza dubbio fondamentale per ricostruire le scelte simbolico-religiose del testatore spagnolo, ma pure per conoscere la consistenza del suo patrimonio materiale, il suo gusto per le cose e per gli oggetti con cui si identificava, per documentare il senso della famiglia, della morte, dei valori, dei sentimenti e delle credenze di quel forestiero. Un pittore che doveva trasmettere nella sua produzione plastica temi iconografici che avevano un particolare significato, permettendo di connettere un eterogeneo pubblico con realtà trascendenti.

Ancora una variazione di scala tra territorio salentino e temi agiografici di ampio respiro si può cogliere nei contributi di più corposa struttura, come quello su Sant'Agostino, o quello su San Giuseppe da Copertino. Quest'ultimo (pp. 161-175) costituisce un tema chiave della produzione barocca, analizzato attraverso la produzione di artisti centro-settentrionali quali il bolognese Pietro Angeletti e il pittore umbro Ludovico Mazzanti. Anche costoro contribuirono a diffondere specifici aspetti di quel modello di santità francescana, fissando e definendo l'iconografia iosefina in momenti chiave del processo di innalzamento agli onori degli altari del frate salentino canonizzato tra 1753 e 1767.

Altrettanto denso il saggio dedicato al santo vescovo di origine africana e alle testimonianze artistiche che gli sono consacrate in diversi centri dell'antica provincia pugliese. In particolare tratta questo tema il capitolo VIII:17 pagine corredate da ben 15 immagini. È nutrita difatti la ricognizione fatta da Vetrugno sul *corpus* iconografico relativo al patriarca "cardioforo", rappresentato pure con altri attributi come un cartiglio, ma più spesso con un libro e una penna, munito di mitra e pastorale. Queste ultime erano armi culturali e giurisdizionali importantissime per chi svolgeva il ruolo di autorità diocesana, contribuendo a configurare l'immagine/fisionomia del vescovo e di un modello specifico nella gerarchia episcopale. Nella disamina di Vetrugno viene considerato un arco cronologico molto ampio, dalla fine del XIV secolo fino a toccare la prima metà del Novecento. L'attenzione, tuttavia, si concentra soprattutto sui secoli in cui, tramontata l'immagine bizantina, esplose la rappresentazione del dotto vescovo nell'epoca della Controriforma. In questo lungo arco temporale, avviene un mutamento rivoluzionario, un cambiamento segnato dal graduale passaggio dal manoscritto al libro a stampa: un cambio nelle tecnologie della comunicazione e produzione culturale che si possono trovare verosimilmente in quel rotolo mostrato dal santo vescovo, nell'esempio relativo alla cattedrale di Nardò, della fine del XIV secolo.

Successivamente, il santo verrà rappresentato sempre più con il libro, il nuovo veicolo prodotto dall'*ars artificialiter scribendi*.

Uno degli elementi di pregio dell'analisi è il fatto che vengono considerate le rappresentazioni del patriarca su supporti eterogenei: da quelli parietali, come nell'esempio di Nardò; a quelli scultorei, nella chiesa leccese di Santa Irene e nel seminario della stessa città; a quelli pittorici in altri vivai culturali frequentati da giovani novizi, da monache oltre che da un pubblico più in generale. Studenti tra gli altri, che in quel santo e dotto religioso potevano trovare un esempio di virtù, non solo *ad admirandum* ma anche *ad emulandum*. Un modello di ammirazione non solo estetica ma anche devozionale e da imitare nelle più diverse situazioni di vita. Raffigurato immerso nel suo studio, quel santo teologo poteva rappresentare un esempio di comportamento edificante non soltanto per coloro che intendevano entrare nella regola agostiniana. In Terra d'Otranto, d'accordo con quanto viene documentato sulla base dell'opera di Augustin Lubin del 1659 (p. 113), l'ordine di origine medievale aveva una buona ramificazione. Proprio in questi centri agostiniani, così come in altri contesti religiosi maschili o femminili, il santo patriarca venne raffigurato, e Vetrugno riesce a dare molto spesso una acuta e completa ricostruzione pre-iconografica, iconografica e iconologica, seguendo la tripartizione che distingue i livelli di interpretazione e del significato dell'opera d'arte.

Anche questo tema agiografico preso in esame è complesso, e gli esempi riportati sono suggestivi di complementari ipotesi interpretative. Tra i tanti casi trattati sono particolarmente interessanti due rappresentazioni scultoree come quella relativa alla chiesa teatina, eseguita da un anonimo scultore, e l'altra attribuita a Giuseppe Cino, ubicata nel seminario leccese; altrettanto suggestivo il dipinto attribuito a Leonardo Antonio Olivieri, facente parte della chiesa degli Agostiniani di Martina Franca (rispettivamente le figure 28, 29, 32). Sulla scorta degli studi di André Chastel, questi esempi sono stimolanti soprattutto osservando i gesti del santo e prolifico esegeta. Riguardo al busto attribuito allo scultore Cino (fig. 29), ancora oggi visibile nella galleria del Seminario di Lecce insieme ad altri dottori della Chiesa, Vetrugno considera che «Agostino è nell'atto di scrivere stringendo tra i polpastrelli del pollice e dell'indice della mano destra, mutila di tre dita, una penna andata perduta, come la tela settecentesca della chiesa in Martina Franca, delle suore agostiniane dedicata al vescovo di Ippona» (pp. 122-3). Questo esempio pittorico considerato come termine di comparazione risulta essere diverso dalla statua leccese sia per il supporto che per la resa bidimensionale. Anche la gestualità del santo contribuisce a

distinguere le due opere: in quella di Martina il braccio destro è raffigurato nella parte bassa della composizione, rispetto al corrispettivo levato in alto del busto del Cino. Alla luce di questa osservazione gestuale concordo con la lettura fatta da Vetrugno riguardo al santo rappresentato nell'atto di scrivere. I gesti tuttavia sono importanti anche negli altri esempi dei busti di Santi esegeti che nel seminario leccese circondano Agostino in quel particolare contesto architettonico. In questo e nell'altro esempio, la cura dell'artista nel raffigurare la mano del santo vescovo africano e l'apertura delle dita indica specifici tratti che connotarono la produzione del prolifico esegeta biblico. Come altri padri della Chiesa, difatti, Agostino si distinse nella dimostrazione di verità eterne del cristianesimo con l'aiuto di speculazioni sui misteri sacri dei numeri. Forse il Cino ha voluto sintetizzare in quella resa plastica, accanto al gesto scrittore, anche un momento del computo digitale, quando appunto le dita contribuiscono a costruire delle figure manuali numeriche. D'accordo con gli studi di Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino, Einaudi, 2010, in questa fase del ragionamento, il pollice e l'indice venivano chiusi perfettamente ad anello, al fine di mettere in risalto la precisione delle argomentazioni. Una peculiare raffigurazione quella del computo digitale, un gesto della comunicazione non verbale articolato in epoche diverse, e in particolare attribuito anche ad un altro grande santo comunicatore: San Bernardino da Siena, l'inventore del trigramma di Cristo. In diverse raffigurazioni agiografiche il predicatore francescano venne raffigurato con l'indice e il pollice destro chiusi ad anello, reggendo con la mano sinistra un libro. Una analogia, nei gesti e negli attributi, molto forte con questo busto del santo patriarca. Un "gesto espressivo" quello attribuito all'esegeta medievale Agostino e che sembra si possa individuare anche in un altro caso considerato, in particolare quello della chiesa di Sant'Irene a Lecce, laddove il dotto santo è raffigurato nel suo studio (fig. 28). Anche in questo particolare d'altare, la disposizione delle mani è eloquente: mentre la sinistra sembra ripetere il gesto del computo digitale, con la destra viene indicato il libro poggiato sul tavolo. Di questo esempio tridimensionale è altrettanto interessante il dettaglio dell'orecchio del santo, reso con una efficace delicatezza dall'ignoto scultore salentino. Forse una allusione al senso dell'udito. Indubbiamente per un dotto era importante saper parlare e argomentare, ma anche saper tacere ed ascoltare la voce del libro. Dare voce alle scritture bibliche implicava, tuttavia, tanto una lettura solitaria quanto una pratica corale. Il particolare fisionomico potrebbe indurre ad ulteriori associazioni mentali; per esempio richiamando la famosa opera del dotto esegeta, oppure il

sacramento della confessione. Era questo un atto sempre più attentamente disciplinato nell'epoca della Controriforma: affinché venisse amministrato *ad aures*, rispettando precise disposizioni molte volte contenute nei testi legislativi delle autorità vescovili, ma soprattutto evitando che tra penitente e confessore si stabilisse quello che rappresentava una gravissima emergenza, la *sollicitatio ad turpia*.

Per quei e quelle giovani, per quei seminaristi, e ancora per frati, monache, per altre categorie che abitavano e frequentavano quegli eterogenei spazi claustrali o luoghi sacri, tali figurazioni rappresentavano un monito affinché si disciplinassero interiormente, seguendo la pratica della meditazione, dell'ascesi, della saggezza, della prudenza, delle virtù. Per una parte degli osservatori quelle raffigurazioni di Sant'Agostino erano tese a favorire il silenzio e l'invito all'ascolto. Non è forse biblico l'invito: «Qui habet aures audiendi, audiat!». È Luca (8, 4-15) a riportare l'episodio evangelico della parabola raccontata da Gesù, a conclusione del racconto sul seminatore uscito a seminare la semente sulla strada, sulla pietra, sulle spine, di modo che quel seme fece una cattiva fine perché divorato dagli uccelli, perché disidratato o soffocato per le cattive condizioni ambientali in cui era caduto. Accanto a queste difficoltà però la semente cadde sulla buona terra, germogliando e fruttificando «cento volte tanto», secondo la citazione evangelica. Proprio a conclusione di questa parabola, Gesù esclamò: «Chi ha orecchi per intendere, intenda». Allora i suoi discepoli lo interrogarono sul criptico significato della parabola; e Gesù ancora disse: «A voi è dato conoscere i misteri del Regno di Dio, ma agli altri solo in parabole», perché «vedendo non vedano e udendo non intendano». Visioni teologiche anche queste, usate per formare la struttura mentale e l'immaginazione dei futuri ecclesiastici. Questo corpo selezionato e sensibile a quel linguaggio emozionale era quotidianamente in contatto con le opere di quegli artisti capaci di rappresentare immagini fisico-mentali, contribuendo a tradurle in esperienze mistiche.

Tra gli esempi considerati da Vetrugno in questo lungo percorso analitico agostiniano merita una ultima nota quello relativo alla località salentina di Campi. In questa comunità della diocesi di Lecce il santo cardioforo è ancora oggi presente nella locale Chiesa collegiata, visibile in un supporto ligneo tridimensionale molto speciale: una statua-reliquiario. In quell'oggetto sacro laddove la piccola reliquia sprigionava un elevato potere, i devoti potevano vedere tangibilmente la presenza fisica del Santo: la parte per il tutto. Diversamente o parallelamente a quanto avveniva in altri casi, si trattava di un potere taumaturgico e non solo edificante. La forma assunta dall'oggetto artistico contribuiva a

veicolare il messaggio che i committenti intendevano trasmettere, di modo che quell'immagine tridimensionale – corporea e muscolare del santo e del suo cuore – suscitava diverse emozioni o reazioni.

Oggi abbiamo perduto il significato di quel vocabolario sensitivo, una alfabetizzazione emozionale che forse dovremmo riscoprire per cogliere la portata e il senso del potere visuale, ossia di quella «capacità di vedere con gli occhi del corpo e con quelli della mente e del cuore» per dirlo con le parole di Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. V. Erano soprattutto le immagini sacre ad essere intese in molti casi come reali dalle popolazioni di epoche ormai lontane dalle nostre. Quelle quotidiane rappresentazioni bi-tridimensionali costituivano strumenti di indottrinamento, oggetto di culto, stimolo alla meditazione, etc. di modo che per gli storici costituiscono una importante testimonianza di esperienza religiosa, sociale, culturale, sensoriale del passato.

A Campi, la presenza di quel frammento, di quella visibile reliquia del santo vescovo, corroborava e teneva viva la devozione comunitaria verso il miracoloso intercessore, scelto quale compatrono della comunità salentina. Non solo le autorità ecclesiastiche erano interessate alla diffusione devozionale di quel modello, anche il potere civile lo era. Concordando con Vetrugno circa l'influenza del feudatario Gabriele Agostino Enriquez nel promuovere il culto agostiniano, di questa pubblica devozione per il santo protettore è significativo pure il codice onomastico dell'autorità locale. Potere politico e religioso si fondevano e prendevano corpo in quel busto-reliquiario. Non si tratta di un esempio isolato quello esaminato, e si potrebbero elencare altri centri salentini dove i santi patroni sono stati considerati il riflesso identitario di dinamiche civiche "plurime", come ben evidenziano pure i 14 studi della collettanea *Santi patroni e identità civiche nel Salento moderno e contemporaneo* (a cura di Mario Spedicato), Galatina, EdiPan, 2009.

A conclusione di questo percorso di lettura, il libro preso in esame presenta una articolata ricerca: un viaggio istruttivo, che evidenzia come le forme artistiche siano una manifestazione della vita sociale, profondamente segnate dal modo in cui le strutture mentali si evolvono e cambiano nel corso del tempo. Paolo Vetrugno lo ha detto pensando al professore Michele D'Elia, proseguendo nel delineare le linee di una prospettiva non solo storico-artistica ma anche sociale, politica, teologica, emozionale di un vivido patrimonio culturale di periferia: quello del Salento.

Paola Nestola