

LE EFFIGI INGINOCCHiate DEI BARONI PUGLIESI TRA MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE*

Bianca de Divitiis

Riassunto: Il saggio discute una serie di allestimenti devozionali e funerari realizzati tra primo Quattrocento e primo Cinquecento all'interno di alcune chiese pugliesi legate alle famiglie Orsini Del Balzo, Chiaromonte e Acquaviva d'Aragona. Attraverso l'analisi dei casi di Galatina, Taranto, Copertino e Conversano, ci si concentrerà su come le effigi di alcuni membri di tali tre famiglie, rappresentati come figure in pietra dipinta, a dimensione naturale, inginocchiati e in atto di pregare, libere da ogni cornice scultorea e architettonica, siano divenute elementi centrali di complessi allestimenti funerari e votivi con una forte dimensione spaziale che non sembra avere precedenti. Rispetto a una certa diffusione delle statue oranti in Europa, le effigi dei baroni e baronesse pugliesi si configurano come un gruppo coerente e riconoscibile che, nato in un contesto geografico e familiare preciso, esercitò un notevole impatto sulla committenza nella capitale del Regno ma anche nel più ampio panorama europeo.

Parole chiave: Rinascimento meridionale, Rinascimento pugliese, famiglia Acquaviva, statue inginocchiate, committenza baronale, allestimenti funerari.

Abstract: This essay discusses a series of devotional and funerary installations created between the early fifteenth and early sixteenth centuries within several churches in Puglia connected with the Orsini Del Balzo, Chiaromonte, and Acquaviva d'Aragona families. Through analysis of the cases of Galatina, Taranto, Copertino, and Conversano, it focuses on how the effigies of some members of these three families—represented as life-size painted stone figures, kneeling and praying, free from any sculptural or architectural frame—became central elements of complex funerary and votive settings with a strong spatial dimension that appears to be unprecedented. Compared to a certain diffusion of praying statues in Europe since the Middle Ages, the effigies of the barons and baronesses in Puglia appear to be a coherent and recognizable group which, born in a specific geographical and family context, had a notable impact on the patronage in the capital of the Kingdom as well in the wider European context.

Keywords: Renaissance in southern Italy, Renaissance in Puglia, baronial patronage, Acquaviva family, kneeling statues, funerary settings

0. Premessa

Le frequenti distruzioni e ricostruzioni subite nei secoli dalle chiese dell'Italia meridionale, dovute ai rivolgimenti politici e a fenomeni naturali, hanno fatto sì che si perdesse l'originaria conformazione e collocazione di buona parte degli allestimenti rinascimentali degli spazi sacri, già stravolti dagli interventi post-tridentini. Lo stato frammentario in cui versa oggi il patrimonio rinascimentale meridionale rende spesso difficile valutare le originarie strategie di autorappresentazione della committenza, come pure comprenderne le specificità attraverso il confronto con altri coevi contesti geografici e artistici.

Partendo dalle tracce materiali e dalle fonti letterarie superstiti, questo saggio discute una serie di allestimenti devozionali e funerari realizzati tra primo Quattrocento e primo Cinquecento all'interno di alcune chiese pugliesi legate alle famiglie Orsini Del Balzo, Chiaromonte e Acquaviva d'Aragona¹. Le sculture commissionate da queste potenti dinastie signorili, legate tra loro per vie matrimoniali, e tra le protagoniste della storia di questa area dell'Italia meridionale, sono state da tempo portate all'attenzione degli studi, in particolare da Michele D'Elia, Pina Belli d'Elia e Clara Gelao². Attraverso l'analisi dei casi di Galatina, Taranto, Copertino e Conversano, in questo saggio ci si concentrerà

* Si ringrazia Stefania Castellana, con cui ci siamo ampiamente confrontate e abbiamo lavorato in maniera congiunta sul caso di Taranto. Ringrazio inoltre Francesco Aceto, Francesco Caglioti, Fulvio Lenzo, Antonio Milone, Edoardo Rossetti, Alessio Russo, Augusto Russo, Maddalena Spagnolo e Francesco Storti per aver discusso lungamente con me i contenuti di questo saggio. Ringrazio sentitamente la dott.ssa Caterina Fiorani e il dott. Filippo Moroni dell'Archivio Gentilizio Caetani di Sermoneta per avermi assistito nella consultazione del testamento di Andrea Matteo III Acquaviva.

¹ Anticipazioni del contenuto di questo saggio si trovano nelle schede del Database HistAntArtSI (www.histantartsi.eu, u.a. 09/07/2025) e nei seguenti saggi: B de Divitiis, 'Lost in translation? Traduzioni, traslazioni e percorsi identitari attraverso l'Italia meridionale', in S. D'Ovidio, J. van Gastel, T. Michalsky (a c. di), *Città tangibili. Materialità e identità in Italia meridionale* (Roma 2020) 89-110. Ead., 'Church of Santa Maria dell'Isola, Conversano', in M. Cole, A. Russo (a c. di), *Spanish Italy & the Iberian Americas* (New York 2019), <https://doi.org/10.7916/w1vc-sy85> (u.a. 09/07/2025); Ead., 'Architectural Patronage and Networks', in B. de Divitiis (a c. di), *A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350–1600)* (Leiden & Boston 2023) 301-336.

² M. D'Elia, 'Le grandi cattedrali romaniche', in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, XXIII. *Puglia Basilicata*, a c. di M. Bucci (Firenze 1965) 47-66; P. Belli D'Elia, 'Principi e mendicanti. Una questione d'immagine', in C. Lavarra (a c. di), *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo* (Galatina 1996) I, 261-294. C. Gelao, 'Ancora su Nuzzo Barba a Conversano. Un'ipotesi sulla sua formazione', in *Storia e cultura in Terra di Bari. Studi e ricerche* (Galatina 1986 [1987]) 27-42; Ead., 'L'attività di Nuzzo Barba a Conversano e le influenze veneto-dalmate nella scultura pugliese del Rinascimento', *Saggi e memorie di storia dell'arte* 16 (1988) 9-19; Ead., 'Monumenti funerari cinquecenteschi legati alla committenza Acquaviva d'Aragona', in *Territorio e feudalità* 303-348; Ead., *Puglia rinascimentale* (Milano 2005).

su come le effigi di alcuni membri di tali tre famiglie, rappresentati come figure in pietra dipinta, a dimensione naturale, inginocchiate e in atto di pregare, libere da ogni cornice scultorea e architettonica, siano divenute elementi centrali di complessi allestimenti funerari e votivi con una forte dimensione spaziale che non sembra avere precedenti. In particolare, si cercherà di discutere come, rispetto a una certa diffusione delle statue oranti in Europa, le effigi dei baroni e baronesse pugliesi si configurino come un gruppo coerente e riconoscibile che, nato in un contesto geografico e familiare preciso, esercitò un notevole impatto sulla committenza nella capitale del Regno ma anche nel più ampio panorama europeo.

1. *La resa davanti al sacro: le statue inginocchiate della Puglia meridionale*

Per comprendere il fenomeno bisogna cominciare dal monumento in pietra dipinta – molto probabilmente un cenotafio – che il Principe di Taranto Raimondo (Raimondello) Orsini Del Balzo (1350-1406) aveva creato nella Basilica di Santa Caterina a Galatina, databile a ridosso della sua morte nel 1406 (fig. 1)³. Privo del baldacchino, ancora presente nelle fonti iconografiche ottocentesche, e in una posizione diversa da quella originaria, il monumento presenta un doppio ritratto di Raimondo: come effigie a rilievo giacente in abiti francescani sul fronte della cassa funeraria e come statua in pietra a tutto tondo a dimensione naturale, che lo raffigura da solo, in ginocchio sopra alla stessa cassa in atto di pregare con le palme giunte, con indosso un abito da cerimonia rosso con risvolti in ermellino nelle maniche. È noto che la posizione in ginocchio con le mani a palme unite, definito “gesto di preghiera moderno”, rispetto alla forma più antica dell’orante con braccia e mani aperte e separate e ginocchia leggermente piegate, aveva cominciato ad affermarsi nell’iconografia sacra e papale nel XIII secolo come una derivazione del gesto della *commendatio* e parte dell’omaggio feudale attraverso il quale il vassallo metteva le mani a palme unite tra quelle del signore per esprimere fedeltà (*immixtio manuum*)⁴. La

³ Per la bibliografia sul monumento di Raimondello si vedano Gelao, ‘Monumenti funerari’ 329; P. Coniglio, ‘Galatina, Santa Caterina, cenotafio di Raimondello Orsini Del Balzo’, *HistAntArtSI Database* 2015 [2017], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/507](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/507) (u.a. 09/07/2025). Si vedano inoltre R. Casciaro, *La Basilica di Santa Caterina D’Alessandria in Galatina* (Galatina 2019) 29-33; G. Pollini, *L’Orso e la pietra. Scultura nella Puglia dei Del Balzo Orsini tra XIV e XV secolo* (Roma 2024) 72-77. Su Raimondo si veda K. Toomaspoeg, ‘Orsini Del Balzo, Raimondo’, *Dizionario Biografico degli Italiani* 79 (Roma 2013). Per una sintesi e rapporto con le committenze artistiche si veda F. Lattanzio, A. Milone, ‘Orsini Del Balzo, Raimondello’, *HistAntArtSi Database* 2016 [2023], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie e Persone/260](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie%20e%20Persone/260) (u.a. 09/07/2025).

⁴ L. Bruhns, ‘Das Motiv der ewige Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhundert’, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 4 (1940) 253 -432.

connaturata sovrapposizione tra il gesto di preghiera e quello della *fides* vassallatica è all'origine della notevole diffusione di figure inginocchiate all'interno di dipinti e sculture. Vista in tale contesto, il modo in cui Raimondello si fece raffigurare in ginocchio da solo, senza essere presentato da santi, unito al fatto di rivolgersi in preghiera verso uno spazio esterno al monumento, e non verso una figura posta entro la stessa cornice scultorea del baldacchino, emerge come una scelta precisa e innovativa rispetto al panorama delle tombe medievali⁵. È molto probabile che il monumento fosse in origine collocato sulla parete di fondo dell'abside primitiva della chiesa, dietro e in asse con l'altare maggiore, nella posizione che nel Regno, secondo il modello delle sepolture dei sovrani angioini nella capitale, era propria dei fondatori delle chiese⁶. Tale modello era stato già ripreso e reinterpretato in diversi mausolei nelle principali fondazioni delle famiglie baronali, come il monumento Sanginetto in Santa Maria della Consolazione ad Altomonte in Calabria (c. 1370-80), e quelli dei Sanseverino a Teggiano (entro 1336) e a Mercato Sanseverino (post 1358)⁷. La statua doveva dunque rivolgersi verso l'altare e verso la reliquia del dito di Santa Caterina di cui lo stesso Principe di Taranto aveva dotato la chiesa, conferendo così una dimensione spaziale all'allestimento votivo e funerario. Sono tutti elementi nuovi in linea con i molti aspetti artistici all'avanguardia presenti nella Basilica di Santa Caterina, una chiesa concepita come la magnifica espressione del progetto dinastico e religioso degli Orsini Del Balzo⁸. Riletto nel

⁵ Il monumento della regina di Francia Isabella d'Aragona nella cattedrale di Cosenza (c. 1270) costituisce un precedente interessante nel Regno di statua a tutto tondo non accompagnata da santo che intercede. L. Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien: Totenkult und Monumente 1266–1343* (Worms am Rhein 1997) 15-16; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation: Die Grabmäler des Königs Hauses Anjou in Italien* (Göttingen 2000) 248-250.

⁶ Enderlein, *Die Grablegen* 99-140; Michalsky, *Memoria und Repräsentation* 149-152, 169-171. N. Bock, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildbauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)* (Monaco 2001) 321-328.

⁷ P. Coniglio, 'Altomonte, Santa Maria della Consolazione, tomba Sanginetto', *HistAntArtSI Database* 2014 [2017], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/475](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/475) (u.a. 09/07/2025); A. Braca, 'Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino (+ 1358) e alcuni problemi della scultura gotica napoletana del Trecento', in F. Abbate (a c. di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna* (Pozzuoli 2006) 155-157; F. Aceto, 'Tino di Camaino a Napoli', in R. Bartolini (a c. di) *Scultura gotica senese, 1260-1350* (Torino 2011) 183-211; F. Loffredo, 'Mercato San Severino, monumento funebre di Tommaso Sanseverino', *HistAntArtSI Database* 2012 [2016], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/902012-2016](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/902012-2016) (u.a. 09/07/2025). Id., 'Teggiano, Santa Maria, tomba di Enrico Sanseverino', *HistAntArtSI Database* 2012 [2016], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/143](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/143) (u.a. 09/07/2025).

⁸ Sulla Basilica di Galatina si vedano F. Canali, V. Galati, 'L'umanesimo greco-latino a Firenze: Galatina in Terra d'Otranto. La tribuna ottagonale di Santa Caterina tra razionalismo gentile e cultura fiorentina', *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 1 (1997) 18-29; F. Canali, 'Il complesso

contesto della storia della famiglia e della chiesa, il ritratto di Raimondo, raffigurato da solo in una resa concertata davanti a Dio, sembra quasi voler evocare l'indipendenza eroica di un barone che era stato capace di dare vita a un nuovo lignaggio, e che nel giro di pochi anni era arrivato a controllare uno stato feudale corrispondente a gran parte dell'attuale Puglia, e di fondare una rete di presidi minoritici volta a diffondere la liturgia latina in un'area ancora profondamente greco-bizantina e in prima linea verso l'eresia, di cui la Basilica di Santa Caterina era il più rilevante⁹. Il monumento di Raimondello dovette essere spostato già nel 1429, al momento di aggiungere alla struttura originaria della Basilica la nuova tribuna, uno spazio a pianta centrale ottagonale creato dal figlio Giovanni Antonio Orsini Del Balzo (1401-1463) secondo il modello reale delle *Lady Chapels*, adottato negli stessi anni nella cappella dei Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1427)¹⁰. In questa nuova area

di Santa Caterina a Galatina, sito UNESCO? Un importante cantiere tra tardo gotico e 'umanesimo gentile' per l'espiazione cristiana del Tarantismo", *Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio (Università degli Studi di Firenze)* 1 (2013) 252-261; 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", in L. Petracca, B. Vetere (a c. di), *Un principato territoriale nel Regno di Napoli?* (Roma 2013) 589-606; Casciari, *La Basilica*, Pollini, *L'Orso e la pietra* 47-88. Sugli affreschi A. Cucciniello, *Galatina, basilica di Santa Caterina d'Alessandria. D'agli intendenti ammirata. La decorazione pittorica*, in S. Ortese, *Pittura tardogotica nel Salento* (Galatina 2014) 3-71.

⁹ B. Vetere, A. Cassiano (eds.), *Dal Giglio all'Orso. I principi d'Angiò e Orsini Del Balzo nel Salento* (Galatina 2006); F. Somaini, *Geografie politiche italiane fra Medioevo e Rinascimento* (Milano 2013); Id., *Il progetto "statuale" di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo*, in F. Poretti, P. Massafra (a c. di), *Il Principato di Taranto tra storia e storiografia. Atti del I Convegno sul Principato di Taranto (Taranto-Galatina, 16-17 novembre 2019)* (Taranto 2022) 53-87; Id., 'Forme politiche in competizione (e in trasformazione) alla fine del Medioevo. La vicenda del principato di Taranto considerata in una prospettiva europea', in F. Poretti, P. De Luca, G. Carducci, P. Massafra (a c. di), *Il principato di Taranto. Cultura letteraria ed artistica nel principato di Taranto. Atti del II convegno sul principato di Taranto, 20-21 maggio 2023, Taranto* (Taranto 2024) 303-393.

¹⁰ B. Papadia, *Memorie storiche della città di Galatina nella Japigia* (Napoli 1792) 35-37. Per il pagamento del coro nel 1429 si veda C. Massaro, 'Economia e società in una "quasi città" del Mezzogiorno tardomedievale: San Pietro in Galatina', in Vetere, Cassiano (eds.), *Dal Giglio all'Orso* 172. Per gli stemmi nella volta costolonata con gli scudi matrimoniali della famiglia Orsini Del Balzo si veda G. Vallone, 'Minima historica', *Sallentum. Rivista quadrimestrale di cultura e civiltà salentina* 6 (1983) 30-31; Pollini, *L'Orso e la pietra* 53, 76-77. Per il rapporto con San Giovanni a Carbonara e San Biagio a Nola si veda R. Sabatino, 'La "Fravrica dela ecclesia reale de sancto Juanne a Carvonare" in una pergamena del 1423', *Napoli Nobilissima* 3 (2002) 135-152. Per un confronto con le *Lady Chapels* inglesi si veda Casciari, *La Basilica di Santa Caterina* 20; de Divitiis, 'Architectural Patronage'. Per Giovanni Antonio Orsini Del Balzo si veda A. Kiesewetter, 'Orsini Del Balzo, Giovanni Antonio', *Dizionario Biografico degli Italiani* 79 (Roma 2013); B. Vetere, 'Giovanni Antonio Orsini Del Balzo. Un principe e una corte del Quattrocento meridionale', in L. Petracca, B. Vetere (a c. di), *Un principato territoriale nel Regno di Napoli? Gli Orsini Del Balzo principi di Taranto (1399-1463). Atti del Convegno di studi (Lecce, 20-22*

presbiteriale, che accentuava in maniera moderna l'aspirazione regale della famiglia, si trova tuttora il monumento di Giovanni Antonio (anche esso un cenotafio) che, posto in linea con l'altare, proponeva il Principe di Taranto come nuovo fondatore della chiesa (fig. 2)¹¹. Il monumento di Giovanni Antonio ha subito diversi rimaneggiamenti, dovuti in parte alla travagliata storia del Principe, morto ad Altamura nel 1463, ai lavori eseguiti negli anni Sessanta del Cinquecento, forse innescati dalle necessità di adeguamento ai precetti tridentini, e non ultimi ai restauri otto-novecenteschi¹². La ricostruzione della situazione originaria può essere proposta solo in via del tutto ipotetica. Sarebbe suggestivo immaginare che nella parte superiore del monumento, che ora risulta vuota, si trovasse un'effigie di Giovanni Antonio, simile a quella del padre Raimondello, e che dunque la tribuna fosse popolata dalle figure inginocchiate dei due baroni impegnati in maniera permanente in un rituale di sottomissione religiosa e feudale verso la suprema autorità divina, anticipando casi futuri.

Anche se il caso di Galatina continua a presentare notevoli problemi ricostruttivi, è indubbio che la tribuna con i suoi monumenti dovette fungere da modello di ispirazione per altri allestimenti creati all'interno dell'ampia rete familiare. Lo stesso Giovanni Antonio avrebbe sviluppato ulteriormente il carattere spaziale nell'allestimento funerario di Raimondello a Galatina nella chiesa del convento francescano di Sant'Antonio di Padova, da lui eretto a Taranto negli anni Quaranta del Quattrocento, più precisamente intorno al 1447, come dimostra il saggio di Stefania Castellana in questo volume (fig. 3)¹³. Collazionando le informazioni presenti nelle opere di Giovanni Giovine

ottobre 2009) (Roma 2013) 3-85. Per un quadro sintetico, comprensivo delle committenze artistiche, si veda B. de Divitiis, L. Miletto, V. Mele, A. Milone, 'Orsini Del Balzo, Giovanni Antonio', HistAntArtSi Database 2015 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie e Persone/203> (u.a. 09/07/2025).

¹¹ Per bibliografia su monumento Giovanni Antonio, inclusi i suoi rimaneggiamenti cinquecenteschi, si veda P. Coniglio, 'Galatina, Santa Caterina, cenotafio di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo', HistAntArtSi Database 2015 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/508> (u.a. 09/07/2025). Si vedano in particolare Gelao, 'Monumenti funerari' 329; Pollini, *L'Orso e la pietra* 76-83. Sui monumenti Orsini Del Balzo si veda E. Rossetti, 'Le dinamiche del mecenatismo signorile negli spazi sacri: un percorso per riconsiderare le geografie e le gerarchie del *patronage* artistico in Italia?', in S. Carocci (a c. di), *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. 4. Quadri di sintesi e nuove prospettive di ricerca* (Firenze 2023) 81-110.

¹² Sulla questione della sepoltura si veda da ultimo, con precedente bibliografia, Pollini, *L'Orso e la pietra* 80-84, 115-116.

¹³ B. de Divitiis, 'Taranto, Sant'Antonio', HistAntArtSi Database 2015 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/839> (u.a. 09/07/2025). Si veda il saggio di S. Castellana, 'Un'ipotesi per il monumento funebre di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo a Taranto e qualche riflessione sulla distrutta chiesa di Sant'Antonio'.

(1589), Tafuro da Lequile (1647), Ambrogio Merodio (1681) e Pompeo Litta (1846) si può arrivare a ricostruire l'allestimento all'interno della chiesa. Ne facevano parte la *statua genuflexa* del Principe di Taranto, scolpita in pietra, non inclusa in un monumento, ma posta a terra, libera da qualsiasi cornice scultorea e inserita nello spazio tridimensionale della chiesa, rivolta verso una *tabula depicta* di Sant'Antonio posta sull'altare¹⁴. La statua, oggi perduta, è documentata in un'incisione ottocentesca, che ci mostra come il principe fosse ritratto in armatura inginocchiato su un cuscino, e con il capo coperto da elmo piumato (fig. 4)¹⁵. A fine Seicento l'effigie è descritta in una cappella nei pressi dell'ingresso della chiesa, ma si può supporre che in origine fosse protagonista di un allestimento presbiteriale poi dismesso già nella seconda metà del Cinquecento a seguito delle prescrizioni tridentine. Tale allestimento coinvolgeva il monumento funebre dello stesso Giovanni Antonio, attestato dietro l'altare maggiore, nella posizione propria del fondatore della chiesa, secondo il modello diffuso tra i sovrani e baroni del Regno, e di cui si è di recente riconosciuta l'effigie giacente nella scultura in armatura che si conserva nella cappella del Castello di Taranto¹⁶.

Le poche fonti superstiti consentono di ricostruire come la presenza della statua orante di Giovanni Antonio, libera dalla cornice del baldacchino e immersa nello spazio della chiesa, si poneva in un dialogo spaziale con la tomba dello stesso Principe di Taranto e con la immagine di Sant'Antonio, divenendo un elemento chiave dell'allestimento presbiteriale.

L'impatto e sviluppo di tali allestimenti si può misurare estendendo lo sguardo al contesto familiare più ampio degli Orsini Del Balzo, e considerando il caso della chiesa di Santa Maria della Neve di Copertino, a inizio Quattrocento feudo dei Chiaromonte. Qui si conserva ancora la statua a dimensione

¹⁴ G. Giovine, *De antiquitate et varia Tarentinorum fortuna libri octo*, Ioanne Iuvene eorum cive auctore (Napoli 1589) 79-180; A. Merodio, *Istoria Tarentina* [1680-81] ed. C. D. Fonseca (Taranto 1998) 342; D. Tafuro da Lequile, *Relatio historica huius reformationis Sancti Nicolai* ed. L. De Santis (Lecce 2004) 29-30, 100-101, 106-107. P. Litta, 'Orsini di Roma', in Id., *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. 42, vol. VI (Milano 1846) tav. XI. Gelao, 'Monumenti funerari' 329; B. de Divitiis, P. Coniglio, 'Taranto, Sant'Antonio, statua (perduta) di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo', HistAntArtSI Database, [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/507](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/507) (u.a. 09/07/2025). de Divitiis, 'Lost in translation' 102-106. Castellana, 'Un'ipotesi per il monumento funebre'. Pollini (*L'Orso e la pietra* 111-116) mette in dubbio la pertinenza dell'elmo alla statua.

¹⁵ Stefania Castellana ('Un'ipotesi per il monumento funebre') ricostruisce le vicende del trasferimento nel 1777 della statua nella nicchia all'ingresso del convento e della sua successiva dispersione.

¹⁶ Castellana, 'Un'ipotesi per il monumento funebre'. Si veda anche Pollini, *L'Orso e la pietra* 114.

naturale di un uomo in armatura e senza elmo, inginocchiato e in atto di pregare, visibilmente oggetto di numerose ridipinture e attualmente collocata sulla cornice superiore dell'abside della chiesa (fig. 5)¹⁷. La statua è identificata nella visita pastorale del 1579 come il ritratto di Tristano Chiaromonte (c.1380-1433), che aveva ottenuto la contea di Copertino attraverso il matrimonio con Caterina Orsini Del Balzo (†1429), figlia di Raimondo e sorella di Giovanni Antonio¹⁸. Tenendo presente il modello di Taranto, appare molto probabile che la statua fosse collocata a terra nel presbiterio rivolta verso l'altare maggiore e verso il monumento commemorativo di Tristano, di cui non sembra restare alcuna traccia originale. Non sappiamo se il corpo di Tristano, che era morto in Francia nel 1433, fosse stato trasportato, anche solo in parte, a Copertino, ma ad attestare l'esistenza in chiesa di un monumento funebre – tomba o cenotafio che fosse – resta la copia dell'epitaffio datato 1460, dove si legge che Tristano giaceva in quel luogo¹⁹. Ulteriori dettagli emergono dalla descrizione manoscritta fornita dal medico e filosofo Girolamo Marciano da Leverano (1571-1628). Secondo Marciano, Tristano sarebbe stato “sepolto dentro il coro della maggior chiesa di Copertino in magnifico e sontuoso sepolcro erettovi con la sua statua a cavallo”, che sarebbe stato commissionato dalla figlia Sancia (†1468), contessa di Copertino dal 1443²⁰. L'adesione del

¹⁷ A. Laporta, 'Copertino', supplemento a *Rassegna salentina* 3.1 (1978) 7-10, 17-18; F. Verdesca, M. Cazzato, A. Costantini, *Guida di Copertino* (Galatina 1996) 75-83; Gelao, 'Monumenti funerari' 329; E. Nestola, *La fondazione della Chiesa Grande di Copertino* (Galatina 2014); A. Milone, 'Copertino, collegiata', *HistAntArtSI Database* 2014 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/771> (u.a. 09/07/2025). B. de Divitiis, 'Copertino, statua di Tristano Chiaromonte', *HistAntArtSI Database* 2015 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/506> (u.a. 09/07/2025). de Divitiis, 'Lost in translation' 102-106.

¹⁸ La visita pastorale di Cesare Bovio del 1579 è riportata in O. Mazzotta, M. Spedicato (a c. di), *Copertino in epoca moderna e contemporanea* (Galatina 1997) III.1, 141. Si veda Pollini, *L'Orso e la pietra* 135.

¹⁹ Sulla morte di Tristano cfr. G. Vallone, 'Tristano di Clermont tra Terra d'Otranto e Francia', in *Dal Giglio all'orso* 91-115. Sull'iscrizione si veda, da ultimo, Pollini, *L'Orso e la pietra* 134.

²⁰ Alla morte di Raimondo, primogenito di Tristano, nel 1443, la contea di Copertino passò alla prima figlia femmina Sancia, all'epoca già duchessa d'Andria grazie al matrimonio con Francesco Del Balzo. A lei si deve la copia eseguita nel 1456 del testamento del padre Tristano redatto nel castello di Copertino nel 1428. Sancia ottenne Copertino ma non i feudi francesi di Clermont (Vallone, 'Tristano di Clermont'). A testimoniare ulteriormente il coinvolgimento di Sancia nell'allestimento presbiteriale è la visita pastorale di mons. Ludovico de Pennis (1451-1484), nonché la presenza del suo stemma sotto la ancona dell'altare maggiore che raffigurava la Madonna tra San Michele Arcangelo, Santa Caterina e San Francesco da un lato, e Sant'Antonio Abate, Maria Maddalena e San Leonardo dall'altro (*Copertino in epoca moderna e contemporanea* 351-352; Pollini, *L'Orso e la pietra* 136).

monumento al modello dei sovrani angioini, evocati anche dalla ripresa del ritratto equestre di Ladislao in San Giovanni a Carbonara, rafforzava l'associazione tra i Chiaromonte e la stirpe reale evocata nella copia dell'iscrizione del 1460, dove si ricorda che Isabella Chiaromonte, figlia del defunto Tristano, era andata in moglie al re di Napoli Ferrante d'Aragona (fig. 6)²¹. All'epoca di Marciano la scultura funeraria doveva essere già stata smontata da qualche decennio, e molto probabilmente il resoconto dell'erudito fu elaborato a partire da frammenti che potevano ancora trovarsi *in situ* e da testimonianze orali raccolte sul posto, tanto a Copertino quanto nella sua Leverano, distante appena un'ora di cammino. Nel 1710 il vescovo Antonio Sanfelice ricordava infatti che il sepolcro di Tristano, posto originariamente sul lato della tribuna, era stato smontato dal vescovo Giovan Battista Acquaviva (1513-1569) nell'ambito dei lavori di ristrutturazione intrapresi nel 1563 e i suoi resti racchiusi all'interno di un'edicola trabeata posta in controfacciata²². Quest'ultima può essere identificata con quella dove si trova tuttora la copia dell'iscrizione del 1460, insieme a due stemmi di dimensione monumentale, di cui uno Chiaromonte – Orsini Del Balzo²³. Anche in questo caso, a far scomparire precocemente l'allestimento, che ora possiamo solo ricostruire per via archeologica collazionando i pochi resti con le fonti letterarie, dovettero concorrere le sorti della famiglia e la necessità di adeguare la chiesa alle nuove prescrizioni liturgiche occorse negli anni Sessanta del Cinquecento.

2. Il caso di Conversano

Un'idea di come dovremmo immaginare simili allestimenti che sono andati perduti o sono stati smembrati ci viene fornita da un altro contesto connesso alla famiglia Orsini Del Balzo, nella chiesa del convento francescano di Santa

²¹ G. Marciano da Leverano, *Descrizione, origine e successi della provincia d'Otranto* eds. D. Capasso, F.P. Del Re (Napoli 1855). Napoli, Biblioteca nazionale, *S. Martino*, agg. 61/1-3: "Morto il Conte Tristano sepolto dentro il coro della maggior chiesa di Copertino in magnifico e sontoso sepolcro erettovi colla sua statua a cavallo da Sancia sua primogenita, rimasta fanciulla Isabella sua ultima genita fu trasferita ad allevarsi nella corte del Principe Giovanni Antonio suo zio, il quale non aveva legittimi figliuoli". Pollini (*L'Orso e la pietra* 133-136) mette in dubbio l'esistenza del sepolcro.

²² "Visitavit tandem in fine dictae alae desterae tumulum ill.mi Tristani Cloaromonti quod manet collocatum ubi antiquitus aderaat porta similis illi quae habatur in latere sinistro prope altare S. Annae, translatus de ordine bonae memoriae episcopi Ioannis Baptistae Aquavivi et demptus a latere sinistro chori in quo fuit primitus elatus et ab eto iussit conscribi inscriptio quae dicit [...]". La visita pastorale di Antonio Sanfelice (1708-1736) è riportata in *Copertino in epoca moderna e contemporanea* 351-352. Cfr. anche Pollini, *L'Orso e la pietra* 135.

²³ Pollini, *L'Orso e la pietra* 134.

Maria dell'Isola a Conversano. Qui il modello del ritratto del barone inginocchiato, a grandezza naturale e libero nello spazio, che abbiamo visto a Galatina, Taranto e Copertino, si arricchisce di una statua femminile, configurandosi come ritratto di una coppia baronale (fig. 7)²⁴. Le statue ritraggono rispettivamente una figura maschile in armatura della seconda metà del Quattrocento e una femminile in un ampio abito giallo coerente con la stessa epoca (fig. 8a-8b). Attualmente poste su mensole a sbalzo a ridosso dell'arco maggiore della chiesa, entrambe le figure sono rappresentate nell'atto di pregare in ginocchio verso l'altare e verso il colossale monumento funerario del duca d'Atri e conte di Conversano Giulio Antonio Acquaviva (1428-1481), e della moglie Caterina Orsini Del Balzo, figlia di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo²⁵. La chiesa era stata fondata nel 1462 per onorare un'immagine della Vergine ritrovata all'interno di una grotta nel sito detto "dell'Isola" e collocata all'interno di un'edicola all'antica realizzata dallo scultore Nuzzo Barba. La chiesa e l'edicola corrispondono alle prime committenze degli Acquaviva nei loro nuovi possedimenti pugliesi. Questi erano stati da poco aggiunti ai feudi storici della famiglia di Teramo e Atri in Abruzzo grazie al matrimonio di Giulio Antonio con Caterina Orsini Del Balzo, la quale aveva portato in dote diversi possedimenti del padre Giovanni Antonio tra cui la contea di Conversano e il marchesato di Bitonto²⁶. Morto da martire durante la presa di Otranto nel 1481, Giulio Antonio era stato inizialmente sepolto nella chiesa madre di Sternatia, presso Lecce, per essere poi trasferito a Conversano, e infine deposto nel monumento funebre commissionato dal figlio Andrea Matteo III Acquaviva (1458-1529)

²⁴ C. Gelao, I. La Selva, *La chiesa e il monastero di Santa Maria dell'Isola a Conversano* (Conversano 1983); C. Gelao, 'La chiesa e il convento di Santa Maria dell'Isola a Conversano', in *Puglia rinascimentale* 47-59; B. de Divitiis, P. Coniglio, 'Conversano, Chiesa di Santa Maria dell'Isola', HistAntArtSI Database 2014 [2016], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/660> (u.a. 09/07/2025). Pollini, *L'Orso e la pietra* 137-141.

²⁵ Gelao, La Selva, *La chiesa e il monastero*, 68-74; Ead., 'Ancora su Nuzzo' 33-41, Ead., 'L'attività di Nuzzo' 12; Ead., 'Monumenti funerari cinquecenteschi' 322-332; B. de Divitiis, 'Conversano, Santa Maria dell'Isola, mausoleo Acquaviva-Del Balzo Orsini', HistAntArtSI Database 2014 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/427> (u.a. 09/07/2025).

²⁶ Insieme a Conversano, i nuovi feudi includevano Noci, Bitetto, Gioia Del Colle, Casamassima, Turi e Castellana. Per Giulio Antonio Acquaviva si veda *Regis Ferdinandi Primi Instructionum liber* 217-218; G. Coniglio, 'Acquaviva (Acquaviva d'Aragona) Giulio Antonio', *Dizionario Biografico degli Italiani* 1 (Roma 1960). C. Lavarra, *Gli Acquaviva d'Aragona: un casato feudale dalle radicate tradizioni militari, religiose e culturali, tra Medioevo e Rinascimento* (Galatina 2013) 11-51. C. Massaro, 'Amministrazione e personale politico nel principato orsiniano', in G.T. Colesanti (a c. di), *"Il re cominciò a conoscere che il principe era un altro re". Il principe di Taranto e il contesto mediterraneo (secc. XII-XV)* (Roma 2014) 42-143.

allo stesso Nuzzo Barba²⁷. Databile entro il 1524, il monumento è concepito come un colossale polittico in pietra policroma, retto da virtù cardinali di dimensioni colossali e articolato in quattro livelli con statue e dipinti; al centro è un baldacchino con angeli che disvelano l'effigie di Giulio Antonio e Caterina giacenti in abiti francescani, e sormontato da una statua della Vergine in trono e, in cima, da una Crocifissione²⁸. Nell'occupare l'intera parete di fondo dell'abside, anche in questo caso, come a Galatina, Taranto e Conversano, la posizione del sepolcro riflette il ruolo di Giulio Antonio come fondatore della chiesa.

L'attuale sistemazione delle due statue appare chiaramente frutto di un rimangiamento successivo, e possiamo ipotizzare che in origine fossero poste a terra, come è documentato per la statua orante di Giovanni Antonio Orsini a Taranto. Restano invece incerte sia l'identificazione delle figure effigiate, sia la loro datazione. Si potrebbe trattare di Giulio Antonio Acquaviva e Caterina Orsini Del Balzo, come pure di Andrea III Matteo Acquaviva e di una delle sue due mogli, ovvero Isabella Piccolomini (morta nel 1506) o Caterina della Ratta (morta nel 1511)²⁹. Se potessimo identificarli con i ritratti di Andrea Matteo e della moglie, il significato generale accentuerebbe il sentimento di *pietas*

²⁷ Per Andrea Matteo Acquaviva si veda *Regis Ferdinandi Primi Instructionum liber* 215-216; 'Acquaviva D'Aragona, Andrea Matteo', *Dizionario Biografico degli Italiani* 1 (1960). Per una sintesi comprensiva delle committenze artistiche si veda L. Miletto, B. de Divitiis, A. Milone, 'Acquaviva, Andrea Matteo', *HistAntArtSi Database* 2014 [2017], [http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie e Persone/136](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Famiglie%20e%20Persone/136) (u.a. 09/07/2025). Per la cultura e la biblioteca si veda, con precedente bibliografia, T. D'Urso, 'La biblioteca di Andrea Matteo III Acquaviva da Hermann Julius Hermann ad oggi', *Rivista di storia della miniatura* 27 (2023) 72-80. Per il trasferimento del corpo di Giulio Antonio si veda Gelao, La Selva, *La chiesa e il monastero* 27-28. Nelle memorie del viaggio in Puglia pubblicate nel 1889, Janet Ross racconta di aver appreso da un abitante di Sternatia che nella chiesa di Sternatia si conservavano un monumento con un'iscrizione che ricordavano Giulio Antonio Acquaviva: J. Ross, *The land of Manfred, prince of Tarentum and king of Sicily. Rambles in remote parts of southern Italy, with special reference to their historical associations* (Londra 1889) 257-258; J. Ross, *La puglia nell'800. La Terra di Manfredi* ed. V. Zaccardino (Cavallino di Lecce 1978) 224. Cfr. Gelao, 'Monumenti funerari' 325.

²⁸ È possibile che l'edicola mariana, che doveva essere in origine sull'altare, venisse spostata proprio con la costruzione del monumento funebre di Giulio Antonio e Caterina Acquaviva. La presenza della statua della Vergine in trono e del Crocifisso suggerisce una funzione assimilabile a quello di un retablo dell'altare maggiore. Il ruolo dei sepolcri come retabli degli altari e come elemento della scultura funeraria meridionale è oggetto della relazione di Francesco Caglioti ('Signorie locali e memoria funeraria nel Mezzogiorno rinascimentale'), nella conferenza internazionale *I Caetani e le altre signorie nel Regno di Napoli. Principi e corti nel Rinascimento meridionale*, organizzata da B. de Divitiis, F. Delle Donne, F. Senatore e G. Pesiri (Fondi, Palazzo Caetani, 15-17 novembre 2018).

²⁹ L'identificazione delle statue con Giulio Antonio e la moglie si ritrova in P.A. di Tarsia, *Historiarum cupersanensium libri tres* (Mantuae 1649) 81. Di Tarsia cita il passo dell'opera di Salvatore Varone, il quale, all'interno di un elogio su Giulio Antonio Acquaviva, racconta che

del complesso in cui la coppia prega verso la Vergine e verso i genitori del Duca. Se invece si trattasse di Giulio Antonio e Caterina, questo implicherebbe una duplicazione dei loro ritratti rispetto alle effigi nella tomba, in maniera del tutto coerente con la scultura funeraria del Regno, nei monumenti reali angioini e nei precedenti allestimenti Orsini Del Balzo e Chiaromonte. L'identificazione dei ritratti non è comunque dirimente per la datazione delle statue, dal momento che Andrea Matteo III Acquaviva potrebbe averle commissionate sia come ritratti suo e della moglie, sia come ritratti dei genitori³⁰.

L'allestimento nel complesso non appare come il frutto di un'unica fase di lavorazione, bensì il risultato di una gestazione in un arco di tempo prolungato e a più riprese, collocabili tra la costruzione della chiesa nel 1462 e la morte di Andrea Matteo III nel 1529. Sicuramente il progetto dovette risentire delle vicissitudini politiche del Duca d'Atri, prima antagonista degli Aragonesi e poi degli Spagnoli, cosa che lo portò a perdere parte dei feudi, a essere incarcerato per circa tre anni e poi confinato a Napoli³¹. Se il pulpito, realizzato – sempre da Nuzzo Barba – nei primi anni del Cinquecento per Andrea Matteo III e per la prima moglie Isabella Piccolomini, morta nel 1506, testimonia una fase intermedia dei lavori in chiesa, il progetto funerario e devozionale era ancora pienamente in corso nel settembre 1524 quando il Duca fece testamento³².

la statua era stata colpita da un fulmine. S. Varone, *Vesuviani incendii historiae libri tres* (Neapoli 1634) 196-201. L'identificazione delle statue con Giulio Antonio e Caterina è sostenuta in Gelao, 'Monumenti funerari' 329; Gelao, 'Introduzione', in Ead., *Puglia Rinascimentale* 15; B. de Divitiis, 'Conversano, Santa Maria dell'Isola, statua di Giulio Antonio Acquaviva', *HisAntArtSI Database* 2014 [2017], [http://db.histantarts.eu/web/rest/Opera di Arte/431](http://db.histantarts.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/431) (u.a. 09/07/2025); Pollini, *L'Orso e la pietra* 140. Per l'identificazione con Andrea Matteo e Caterina della Ratta si veda Gelao, *La Selva, La chiesa e il monastero* 72-73; Gelao, 'L'attività di Nuzzo Barba' 12.

³⁰ L'armatura imita un manufatto milanese, opera della prestigiosa famiglia Negrone da Ello detti "Missaglia" degli anni settanta del Quattrocento e trova confronti nell'armatura indossata da Ferrante nella metopa interna dell'Arco di Castel Nuovo (1453-1458) e in quella indossata da Federico da Montefeltro nella Sacra Conversazione conservata nella Pinacoteca di Brera (1472-1474). Questo tipo di armatura è databile agli anni settanta del Quattrocento, ma era ancora in uso nel Cinquecento. Ringrazio Francesco Storti per aver discusso con me questi aspetti, in particolare per l'identificazione della tipologia dell'armatura.

³¹ *Regis Ferdinandi Primi Instructionum liber* 215-215.

³² Il testamento fu dettato Andrea Matteo III il 4 settembre 1524 nel suo palazzo di San Pietro a Maiella a Napoli, mentre era "seduto in un poggio del giardino". L'originale, rogato dal notaio Sebastiano Canoro, non è più all'interno del fascicolo in cui era stato rilegato che si conserva all'Archivio di Stato di Napoli, Archivi dei notai del XVI secolo, 1501-1659, scheda 00026, volume 01, contenente gli atti rogati da Canoro tra il 29 aprile 1516 e il 25 ottobre 1531. Il documento originale fu visto da Eustachio Rogadeo (1855-1920) che ne trascrisse solo la parte di Bitonto insieme a una preghiera di Andrea Matteo inserita in coda al testamento. La copia di Rogadeo si conserva nella Biblioteca Comunale di Bitonto (da ora BCB), Archivio, Ms.

Come si evince dal documento, che ci è giunto in copia, il monumento dei genitori Giulio Antonio Acquaviva e Caterina Orsini Del Balzo doveva essere già terminato dal momento che Andrea Matteo III lo menziona esplicitamente come fonte di ispirazione per il suo stesso sepolcro che il figlio Giovan Francesco (1483-1527) avrebbe dovuto far realizzare nella chiesa di San Leonardo dei Cappuccini ad Atri, riunendo le spoglie del padre con quelle di sua madre Isabella Piccolomini³³. La scelta da parte di Andrea Matteo III del monumento pugliese come esempio da seguire per la propria tomba ad Atri, principale centro della signoria in Abruzzo, è un'interessante attestazione della politica artistica policentrica perseguita dalla famiglia a cavallo tra le due regioni. Il ruolo centrale della chiesa di Conversano nella topografia funeraria della famiglia emerge dalle ulteriori indicazioni testamentarie del Duca. Andrea Matteo III raccomandava infatti a Giovan Francesco “de fare de petra de relievo la sepoltura quale è principiata in Santa Maria de l'Isula (in Cupersano) per lo corpo del quondam sig. Joanne Antonio Acquaviva de Aragonia”³⁴. Il monumento

A. 14, vol I, cc. 77-78. Esiste una copia autenticata del testamento originale datata 4 novembre 1525, presso la Fondazione Camillo Caetani, Archivio Gentilizio Caetani di Sermoneta, Fondo Generale, 4 novembre 1525, 156890, Fascicolo di cc. 40, XVI sec. Tale copia cinquecentesca del testamento è trascritta interamente in M. Bevilacqua, *Giulianova: la costruzione di una “città ideale” del Rinascimento*, Napoli 2002, 152-161. Per il pulpito si veda Gelao, *La Selva, La chiesa e il monastero*, 86-88; Gelao, *L'attività di Nuzzo Barba* 11-12; Gelao, *Monumenti funerari* 329.

³³ Archivio Caetani, Fondo generale 15689: “[c. 39] Item perché l'anima è più degna del corpo però il detto s.ore Duca testatore come fidel cristiano recomanda l'anima sua a l'onnipotente Idio suo creatore, et judica, vole, et comanda, che quando al nostro s.re Idio piacerà chiamarla ad se per sua clementia, che lo corpo suo sia sepolto in la ecclesia del glorioso san Leonardo che è fora dela città de Hadri, dove al presente sta repostato il corpo de la duchessa sua prima moglie et debia essere coniuuto il corpo de esso testatore con lo corpo de detta duchessa et ad ambi dui se faccia una sepoltura del modo che è quella dela bona memoria del Conte Illustre signor conte Julio parte de esso s.or testatore in Santa Maria dell'Isola de Conversano et si manco manco sumptuosa, ma più non, ad arbitrio de ditto marchese et si debia dare [c. 40] alla frati dell'osservantia de san Francesco che son in quello loco la elemosina che possano dire doe volte l'anno in perpetuum la messa de san Gregorio, e quello più che parerà ad esso Marchese suo figlio et herede al quale particolarmente recomanda l'anima de esso testatore et de sua madre che se ne voglia ricordare spesso”. Bevilacqua, *Giulianova*, 157. Durante la prigionia di Andrea Matteo III, Isabella Piccolomini era fuggita prima a Cellino per poi rifugiarsi a Ripatransone, sempre in Abruzzo, dove morì e venne sepolta nella chiesa di Santa Maria degli Zoccolanti. Tornato libero, Andrea Matteo III fece trasferire “con grande pompa e solennità” le spoglie della moglie a Atri, facendole tumulare nella chiesa di San Leonardo dei Cappuccini, ove rimasero fino al 1557, ossia fino a quando il convento non venne distrutto regnando Filippo II”. V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, vol. 1, Napoli 1889, pp. 185-186. Gelao, *Monumenti funerari*, 313.

³⁴ Archivio Caetani, Fondo generale 156890, “[c. 43] “Item vole, ordina et comanda il predetto signor duca che, pervenendo la città de Botonto in potere del dicto illustre marchese, sia tenuto et debia per anni sei continui expedire a la fabrica de Sancta Maria de la Gratia [c. 44]

“principiato” in Santa Maria dell’Isola citato nel testamento doveva accogliere le spoglie di Giovanni Antonio, fratello maggiore di Andrea Matteo e figlio primogenito di Giulio Antonio, morto nel 1479 durante la Guerra dei Pazzi mentre, come parte della coalizione napoletano-papale-senese, combatteva assieme al padre sotto le mura di Pisa al fianco dei ribelli senesi contro Firenze³⁵. Il testamento chiarisce che nel 1524 il corpo di Giovanni Antonio e la sepoltura in lavorazione si trovavano nella chiesa di Conversano, nella speranza che un giorno potessero essere trasferiti, insieme a “lo ornamento del cavallo de velluto pagonazo o con li tremulati”, in una delle due cappelle di famiglia nella cattedrale di Bitonto che sarebbero state realizzate da Nuzzo Barba³⁶. Il trasferimento sarebbe avvenuto qualora la famiglia fosse tornata in possesso della città pugliese che proprio Andrea Matteo era stato costretto a rendere alla Corona aragonese nel 1487 per aver partecipato alla cosiddetta Grande Congiura

de Botonto, pervenuto Botonto in potere de Acquaviva ut supra, onze diece per anno, et tanto in anco quanto se trovasse essere dispo per ispo sig.r duca in dicta fabrica. Item vole, ordina et comanda che, pervenendo dicta cità de Botonto con grazia de Dio in potere casa d’Acquaviva ut supra, lo dicto illustre marchese sia tenuto de fare fare intro la madre ecclesia de Botonto due cappelle, la una nominata Sancto Luca et l’altra Sancto Cataldo, secundo che sua signoria ha ragionato et imposto ad mastro Nuzo de Santo Pietro, et che in mezo de una de dicte cappelle habbia da fare fare, de petra de relievo, la sepultura quale è principiata in Santa Maria de l’Isola per lo corpo del quondam signor Joanne Antonio Acquaviva de Aragonia [c. 45] suo fratello, de esso signor Duca primogenito et primo marchese de Botonto, quale corpo vole che dicto Joanfrancesco, suo figlio et herede, habbia da far portare et ponere in dicta sepultura, et lassa, vole et comanda siano dati per paramenti de dicte cappelle lo ornamento del cavallo de velluto paonazo con li tremulati et che dicto Joanfrancesco sia tenuto fare un altro paramento de borcato, et anche che ne habbia da dare tante intrate per anno che sence possano dire due messe per di; et tanto meno dicto Joanfrancesco sia tenuto fare de ditte cose quante se ne trovasse essere stato facto per esso signor testatore”. Cfr. Bevilacqua, *Giulianova*, 157-158. BCB, Archivio, Ms. A. 14, vol I, cc. 77-78. Nel testamento Andrea Matteo III raccomanda inoltre al figlio di realizzare in Santa Maria dell’Isola una cappella nel giardino intitolata a Santa Caterina, e fa notevoli lasciti di tessuti di broccato e di denaro per messe. Impone inoltre a Giovan Francesco e agli eredi di fare in modo che ai frati non dovrà mai “mancare niente”. Archivio Caetani, Fondo generale 156890, cc. 20v. Cfr. Bevilacqua, *Giulianova*, 157. Interventi già realizzati da Andrea Matteo III in Santa Maria dell’Isola sono testimoniati dalla lapide nel chiostro (Gelao, La Selva, *La chiesa e il monastero*, 27).

³⁵ Coniglio, ‘Acquaviva, Giulio Antonio’. Antonio Castellano sulla base della trascrizione di Rogadeo identifica il monumento “appena principiato” con il sepolcro di Giulio Antonio e Caterina, datandolo al 1523-1524. Questo avrebbe fatto da modello per il sepolcro di Giovanni Antonio (M.A. Castellano, ‘Il testamento di Andrea Matteo Acquaviva e l’attività dello scultore Nuzzo Barba’, *La Rassegna Pugliese* 7 (1972) 92-94). L’interpretazione del passo fornita da Castellano è stata ripresa da I. La Selva, ‘La chiesa e il monastero di Santa Maria dell’Isola. Storia dell’apparato pittorico, scultoreo e decorativo in Gelao, La Selva, *La chiesa e il monastero*, 49-50; Gelao, ‘Monumenti funerari’, 322-324; Gelao, *Puglia Rinascimentale* 56.

³⁶ *Ibid.* Giovan Francesco Acquaviva manteneva il titolo di Marchese di Bitonto anche se la città non era più parte del feudo di famiglia.

contro Ferrante d'Aragona e Alfonso duca di Calabria³⁷. Oltre a offrire una vivida immagine delle aspirazioni del Duca di riottenere il feudo perduto, il testamento restituisce un'idea dell'affollamento di sepolcri e paramenti all'interno di Santa Maria dell'Isola e della crescita d'importanza della chiesa in quegli anni come un nuovo pantheon e punto di raccolta delle memorie familiari degli Acquaviva.

Del nuovo sepolcro "in pietra di relevo" per Giovanni Antonio non resta oggi alcuna traccia, e non sappiamo nemmeno se sia stato mai portato a termine; nelle intenzioni di Andrea Matteo, in attesa del suo trasferimento, si sarebbe comunque aggiunto a quello di Giulio Antonio e Caterina, all'epoca già esistente, rafforzando l'idea di coro mausoleo di ascendenza reale ripreso in Puglia nelle tombe degli Orsini Del Balzo a Galatina³⁸.

In questo contesto, indipendentemente dalla loro identificazione, le due statue in pietra genuflesse in preghiera e in adorazione verso uno o più monumenti della famiglia Acquaviva d'Aragona e verso l'immagine della Madonna determinano un allestimento tridimensionale nell'area presbiteriale. La resa davanti al sacro della potente coppia baronale inginocchiata in un atto di devozione permanente, al tempo stesso religioso e feudale, si sarebbe riattivata e compiuta di fronte a ogni elevazione dell'ostia da parte dell'officiante, che pregava guardando verso l'altare e verso le tombe di famiglia.

Il caso di Conversano è centrale per comprendere le strategie di commemorazione e autorappresentazione adottate nell'ampio contesto feudale legato

³⁷ Un ulteriore paramento "de borcato" sarebbe stato creato in occasione del trasferimento. Nella stessa Bitonto il figlio di Andrea Matteo III avrebbe dovuto completare la chiesa di Santa Maria delle Grazie e offrire un indulto ai cittadini nemici (Castellano, 'Il testamento di Andrea Matteo'; Bevilacqua, *Giulianova*, 152-161). Per Bitonto nel Rinascimento si veda il *Libro Rosso di Bitonto*, Ms. A 3/1, datato c. 1560 (Bitonto, Biblioteca comunale "Eustachio Rogadeo", ms. A.3/1, L); *Libro rosso della università di Bitonto (1265-1559)* ed. D.A. de Capua (Palo del Colle 1987). V. Mele, 'Bitonto. Scheda Città. Profilo Storico' HistAntArtSi Database 2014 [2017]; Ead., 'Bitonto, Biblioteca comunale Eustachio Rogadeo, ms. A.3/1, Libro Rosso di Bitonto', HistAntArtSi Database, 2015 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Manoscritto/43> (u.a. 09/07/2025). BCB, Archivio, Ms. A. 14, vol I, cc. 77-78. L. Volpicella, *Gli statuti per il governo municipale delle città di Bitonto e Giovinazzo* (Napoli 1881); D.A. de Capua, 'Bibliografia storica di Bitonto', *Botontum* (1969). *Cultura e società in Puglia e a Bitonto nel sec. XVIII. Atti del Convegno di studi (maggio, novembre 1992)* (Bitonto 1994). Sul lessico appropriato per riferirsi alla "prima" e "seconda" congiura dei baroni si veda F. Storti, 'Guerre senza nome e altri fantasmi. Nuovi formulari per la Guerra di Successione Napoletana (1458-1465)', *CESURA - Rivista* 1 (2022) 11-64.

³⁸ Ci si può chiedere se alcune sculture erratiche in pietra dipinta ascrivibili allo stesso periodo e alla stessa bottega, come la statua di San Giacomo, il gruppo del Cristo morto e angeli oranti, non siano le parti del monumento "principiato" per Giovanni Antonio Acquaviva. Le schede relative ai pezzi citati sono in Gelao, La Selva, *La chiesa e il monastero* 67, 77-78.

alla dinastia degli Orsini Del Balzo. È interessante notare come gli Acquaviva, imparentatisi con gli Orsini Del Balzo e in parte eredi del loro dominio sul territorio, adottarono il medesimo modello di autorappresentazione funeraria pugliese per naturalizzare e legittimare il loro potere nei feudi acquisiti proprio attraverso il matrimonio tra Giulio Antonio e Caterina. Non a caso non ritroviamo nulla di simile tra le loro numerose committenze nei feudi in Abruzzo, mentre abbiamo notizia di due altre statue identificate con Giulio Antonio Acquaviva e Caterina Orsini Del Balzo ai lati del polittico dell'altare maggiore della chiesa madre di Noci³⁹. Più tardi nel Cinquecento questo modello sembra essere stato ripreso per Belisario Acquaviva (1464-1528), fratello minore di Andrea Matteo III, e per il figlio Giovan Bernardino Acquaviva nella chiesa di Sant'Antonio a Nardò. Qui le due statue in abiti francescani poste in cima al monumento erano in origine figure complete in ginocchio. In linea con gli altri casi familiari, sarebbe suggestivo identificarle con le effigi dei defunti o di loro congiunti poste a terra in ginocchio dinanzi al monumento⁴⁰.

Con tutte le sue incertezze, l'allestimento della chiesa di Santa Maria dell'Isola ci aiuta a visualizzare i casi perduti noti solo attraverso fonti e frammenti, restituendo un'idea della complessità degli assetti funerari e votivi che non ci sono giunti. I singoli elementi che li componevano potevano essere creati anche in tempi diversi, spostati, sostituiti o andare perduti in seguito alle travagliate vicende familiari o alle modifiche dello spazio liturgico imposte dalle prescrizioni tridentine. Tutti gli allestimenti discussi subirono notevoli cambiamenti proprio dopo il Concilio di Trento, quando la presenza di sepolcri all'interno delle chiese venne percepita come un problema e i decreti dei vari sinodi provinciali del XVI secolo cominciarono a sottolineare la necessità di separare nettamente lo spazio destinato ai defunti da quello delle celebra-

³⁹ Le effigi inginocchiate sono descritte in *La ristretta ed erudita narrazione dell'origine e progresso della Terra delle Noci del Rev. Canonico Gianfrancesco Cassano* redatta nel 1739 (paragrafo 18, 23), testo citato da P. Gioja, *Conferenze storiche sulla origine, e su i progressi del Comune di Noci in Terra di Bari*, 3 voll. (Napoli 1839-1842) II, 61, il quale, a sua volta, specifica che, nell'Ottocento, non v'era più traccia di tali effigi: "Ora che ci volgiamo a mirare l'altare maggiore vorrete meco consentire che le nove statue ritte colassù e disposte in due ordini di nicchie attestano colla bruna doratura la sua vetustà. Sino a tempi del Cassano accosto alla Vergine assisa stavano genuflessi in scultura Giulioantonio Acquaviva e la consorte. Mancano al presente queste due statue". Si vedano C. Gelao, 'Pala d'altare - Noci (Bari), Chiesa Matrice', in C. Gelao (a c. di), *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento* (Napoli 1994) 288-289; Ead., 'La chiesa matrice di Noci', in Gelao, *Puglia rinascimentale* 249-251; B. de Divitiis, F. Lenzo, 'Noci, chiesa matrice', *HistArtSI Database* 2014 [2017], <http://db.histantartsi.eu/web/rest/Edificio/727> (u.s. 09/07/2025). D. Palmisano, 'Alcune note sul polittico della chiesa matrice di Noci', *Studi biontini* 103-104 (2017) 81-93; Pollini, *L'Orso e la pietra* 141-144.

⁴⁰ Gelao, 'Monumenti funerari' 336-344.

zioni, eliminando dalla chiesa tutte le sepolture e le lapidi esistenti, o comunque evitando tombe monumentali in cui i sarcofagi posti in alto facevano sì che i defunti si trovassero a un livello più alto dell'ostia durante la consacrazione eucaristica⁴¹. Allo stesso tempo la dismissione dei tramezzi e dei cori delle navate aveva reso le aree presbiteriali più accessibili. Nei nuovi assetti post-tridentini, le statue che un tempo erano in ginocchio a terra rimasero private del loro contesto originario e vaganti nello spazio aperto della chiesa, e si sentì l'esigenza di proteggerle e preservarle con cancellate, come a Taranto, o montandole su mensole a sbalzo come a Conversano, o addirittura rialzandole in alto sulla cornice d'imposta della volta del coro, come a Copertino⁴².

3. Dalla Puglia all'Europa

I casi di Galatina, Taranto, Copertino e Conversano restituiscono un gruppo coerente di statue di baroni databili tra inizio Quattrocento e anni Venti del Cinquecento, tutte situate in Puglia e connesse all'ampia cerchia familiare degli Orsini Del Balzo, la più potente famiglia del Regno, che nella prima parte del Quattrocento dominava un enorme territorio feudale formato da tutta la Puglia meridionale insieme ad altri possedimenti signorili interni ed esterni alla regione. Il carattere specifico e il ruolo spaziale di tali statue, che nascono in un contesto cronologico e geografico preciso, appaiono ancora più evidenti se li consideriamo in rapporto alla diffusione di statue inginocchiate

⁴¹ R. Schofield, F. Repishti, *Architettura e controriforma nei dibattiti per la facciata del Duomo di Milano* (Milano 2004). Sul tema anche in rapporto al Regno si veda F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore* (Rome 2011) 81.

⁴² È possibile che la cancellata che Giovine (*De antiquitate* 18) notava a protezione del sacello sia stata realizzata all'indomani dell'adeguamento dello spazio presbiteriale e non dal Principe: "Ab eodem principe fuit constructum sacellum beati eiusdem Antonii, quod cratibus ferreis voluit circumdari, et ibi apparet ipsius statua genuflexa". La presenza della statua di Tristano sulla cornice d'imposta della volta è notata per la prima volta nella visita pastorale di Cesare Bovio del 1579 (*Copertino in epoca moderna* 141).

nel Regno e in altri contesti italiani ed europei. Figure oranti a dimensioni naturali le ritroviamo come parte di tombe a baldacchino medievali⁴³, fino ai ritratti quattrocenteschi nelle nicchie sopra i portali delle chiese⁴⁴, o quelli inseriti all'interno di apparati scultorei o nei retabi⁴⁵. Tra i numerosi casi, un confronto interessante emerge nel nucleo di sculture inginocchiate a dimensione naturale all'interno di edicole di monumenti funerari tutti di area ispanica databili tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, come il monumento dell'Infante Alfonso di Castiglia presso la Cartuja di Miraflores a Burgos (1489-93), o quello del viceré di Sicilia Fernando de Acuña nel Duomo di Catania (1495), o ancora quello dell'ammiraglio Angelo Balsamo proveniente dalla chiesa di San Francesco d'Assisi a Messina (1507), e oggi al Museo regionale MUME⁴⁶.

⁴³ Esempi di tombe a baldacchino con statue di inginocchiati vanno da casi inglesi come l'effigie di Eduard Despensers racchiusa in un'edicola in cima alla sua tomba nel coro della Abbazia di Tewkesbury (c. 1375), a casi regnicoli come quello della tomba Sangineto e di sua moglie nella chiesa di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte, in cui Filippo I Sangineto e la moglie sono presentati da santi alla Vergine (c. 1377). Per il monumento Despensers si veda Bruhns, 'Das Motiv'. Per la tomba Sangineto si veda da ultimo P. Coniglio, 'Altomonte, Santa Maria della Consolazione, tomba Sangineto', *HistAntArtSI Database* 2014 [2017], <http://db.hi-stantarts.eu/web/rest/Opera di Arte/475> (u.a. 09/07/2025).

⁴⁴ I diversi esempi di effigi inginocchiate all'interno dei portali includono il ritratto del cardinale Minutolo nel Duomo di Napoli (1407), quello di Onorato II Caetani all'ingresso dell'Assunta a Fondi (c. 1490), o del doge Francesco Foscari nella Porta della Carta a Venezia (1438-42) o ancora il monumento a Vettore Cappello posto sull'ingresso della chiesa di Sant'Elena a Venezia (post 1467). Un caso pugliese è quello del vescovo Niccolò Arpone a Ostuni (fine XV sec.). Per il portale del Duomo di Napoli si veda Bock, *Kunst am Hofe*, 21-52. Per Fondi si vedano G. Pesiri, 'Aspetti del mecenatismo dei Caetani: il pittore Cristoforo Scacco e le ultime committenze artistiche di Onorato II a Fondi e a Minturno (1487-1491)', in *Due convegni velletrni: Giorgio Falco tra Roma e Torino. Velletri e la Marittima al tempo del Giubileo* (Tivoli 2017) 147-196; B. de Divitiis, 'Cultura e architettura nelle corti del Rinascimento meridionale', in F. Delle Donne, G. Pesiri (a c. di), *Principi e corti nel Rinascimento meridionale. I Caetani e le altre signorie nel Regno di Napoli* (Roma 2020), 43-64; Per i casi veneziani si vedano A. Markham Schulz, *The history of Venetian Renaissance sculpture, ca. 1400-1530* (Turnhout 2017); L.A. Geymonat, 'Giorgio Spavento e la facciata dei Santi Filippo e Giacomo a Venezia. Sculture gotiche per una lunetta rinascimentale', *Mélanges de l'École Française de Rome* 133 (2021) 45-60.

⁴⁵ Per il caso della statua di Andrea Pellegrini (1436) all'interno dei rilievi realizzati da Michele da Firenze nella cappella Pellegrini nella Chiesa di Santa Anastasia a Verona si vedano Bruhns, 'Das Motiv'; D. Samadelli, 'Cappella Pellegrini', in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. La storia* ed. P. Marini (Verona 2011) 37-140. Per le statue oranti di Juan II e Isabella di Portogallo inserite all'interno del retablo dell'altare maggiore e presentate dai santi protettori (1496-1499), commissionato insieme alle tombe dei genitori da Isabella la Cattolica, si veda *La Cartuja de Miraflores. II. El retablo* (Madrid 2007) 9.

⁴⁶ Per Burgos si veda L. Caro Dobón, F. Suárez, M. Edén, 'Los enterramientos reales de la Cartuja de Miraflores', *Ambio Ciencias: revista de divulgación* (León 2008) 23-37. J. Yarza Luaces (a c. di), *La Cartuja de Miraflores: los sepulcros* (Bilbao 2007). Per i casi siciliani si vedano Bruhns, 'Das Motiv' 253-432; F. Caglioti, 'Due opere di Giovambattista Mazzolo nel Museo Regionale di

Rispetto a tutti questi esempi precedenti e contemporanei, le effigi in pietra dipinta dei baroni pugliesi, svincolate da ogni cornice e inginocchiate a terra, mettono in scena un rituale di sottomissione alla suprema autorità divina che coinvolge lo spazio più ampio della chiesa, in un modo che ricorda il celebre ritratto orante in marmo di Oliviero Carafa nel Succorpo sotto l'altare maggiore del Duomo di Napoli (c. 1511-12; fig. 9)⁴⁷. Alla luce degli esempi degli Orsini Del Balzo, Chiaromonte ed Acquaviva, l'allestimento creato da Oliviero con la sua statua poggiata a terra inginocchiata su un pregadio e rivolta in preghiera verso le reliquie delle ossa di San Gennaro può essere riletto come una testimonianza dell'impatto che ebbero le modalità autorappresentative dei baroni pugliesi tra i più alti ranghi del Regno. Il confronto appare ancora più stringente se ricordiamo che il Succorpo doveva ospitare anche la sepoltura del cardinale napoletano. Membro di un'antica famiglia napoletana che stava accrescendo in quegli anni il suo potere feudale, Oliviero sembra accogliere e reinterpretare nel Succorpo questo modello baronale regnicolo, che nel frattempo era stato ripreso anche dai sovrani aragonesi, accrescendone la magnificenza attraverso la sua traduzione dalla pietra pugliese al marmo. Ancora prima di quella di Oliviero, statue analoghe erano state realizzate a Napoli per Alfonso duca di Calabria (futuro Alfonso II; 1448-1495), rappresentato "in zenocchioni che pareva vivo" all'interno della cappella della villa della Duchessa, e per Ferrandino d'Aragona (1467-1496), anche egli genuflesso⁴⁸. Le statue

Messina (ed una d'Antonello Freri a Montebello Jonico)', *Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina* 13 (2003) 37-60; M.J. Ruiz-Ayúcar, 'El sepulcro de Don Fernando de Acuña en la catedral de Catania', *Lexicon* 13 (2011) 70-74.

⁴⁷ Per la statua di Oliviero, attribuita a Matteo da Milano, si veda F. Caglioti, 'La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento', in S. Valtieri (a c. di), *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia* (Roma 2002^o c.) 1017-1022, 1040-1041, 1027 (docc. V-VII); Id., 'Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas. I Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48 (2004) 333-358; Id., 'La "connoisseurship" della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un "romanista" mancato', in di S. Albl, A. Aggujar (a c. di), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive* (Roma 2016) 125-152.

⁴⁸ La fonte è M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia* ed. R. Fulin, *Archivio Veneto* 3 (1873) 240, che, illustrando la Duchessa, notava che nell'oratorio "era il Duca de Calavria, zoè don Alphonso, fatto naturalmente, che stava in zenocchioni che pareva vivo". B. de Divitiis, 'I resoconti di guerra come fonte per la storia dell'architettura', in G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, F. Senatore (a c. di), *La battaglia meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini* (Rome 2011) 321-334. F. Caglioti, 'In morte dei re aragonesi. Genesi, contesto e destino del "Sepolcro" di Guido Mazzoni in Monteoliveto a Napoli', in G. D'Agostino, S. Fodale, M. Miglio, A.M. Oliva, D. Passerini, F. Senatore (a c. di), *La Corona d'Aragona e l'Italia. Atti del XX Congresso di storia della Corona d'Aragona* (Roma 2020) II 1-2, 523-542. Cfr. anche F. Lenzo, 'Aggiornamento', in A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli* a c. di F. Lenzo (Milano

dei sovrani aragonesi sono entrambe perdute. Mentre la statua di Alfonso dovette essere realizzata entro il 1495, probabilmente da Guido Mazzoni prima che lo scultore lasciasse la capitale per seguire il re di Francia, quella di Ferrandino resta anonima. Entrambe risultano collocate attorno al gruppo fittile del *Sepolcro* che lo stesso Mazzoni aveva realizzato in Monteoliveto all'indomani della fine degli Aragonesi⁴⁹.

Nella loro vocazione spaziale e devozionale le statue degli inginocchiati pugliesi e napoletane condividono la teatralità e l'enfasi devozionale delle figure che facevano parte dei gruppi scultorei come i *Sepolcri* e *Pietà*, una relazione rafforzata dalla presenza dei cripto-ritratti tra le figure che partecipavano al teatro sacro⁵⁰. Non sembra un caso che, prima di andare dispersa, la statua di Alfonso venisse integrata nel gruppo fittile del *Sepolcro* di Monteoliveto (1492) come un'aggiunta che si sposava bene con i cripto-ritratti di Ferrante d'Aragona/Giuseppe d'Arimatea e di Giovanni Pontano/Nicodemo (fig. 10)⁵¹. Allo stesso tempo, però, bisogna tener conto che, mentre i *Sepolcri* rappresentavano gruppi in sé conclusi, con una narrativa interna, le statue pugliesi interagivano con la spazialità tridimensionale dell'intera chiesa e in particolare con una reliquia e con il monumento funerario.

La dimensione spaziale di statue oranti concepite come ritratti al naturale e dipinti, che fungevano da potenti surrogati delle persone raffigurate, emergeva nel secondo Quattrocento con la realizzazione di ex-voto eseguiti in cera, come i casi noti delle effigi Lorenzo de' Medici, di Isabella d'Este, di Francesco Sforza e di Muzio Attendolo nella SS. Annunziata a Firenze⁵², del ritratto in

2006) 274; B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento* (Venezia 2007) 171-181.

⁴⁹ Caglioti, 'In morte dei re aragonesi'.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Caglioti, 'In morte dei re aragonesi'. Per il gruppo ligneo attribuito a Giovanni da Nola nella chiesa della SS. Pietà a Teggiano (c. 1510-20), che conteneva i criptoritratti di Antonello e Roberto Sanseverino, si vedano L. Gaeta, 'Compianto sul Cristo morto', in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio* (Napoli 1990) 94-95. R. Naldi, F. Speranza, 'La prima metà del Cinquecento', in P. Venturoli (a c. di), *Scultura lignea in Basilicata: dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo a c.* di P. Leone de Castris (Torino 2004) 45.

⁵² K. Lowe, 'Lorenzo de' Medici's "presence" at churches and convents in and outside Florence', in M. Mallett, N. Mann (a c. di), *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics* (London 1996) 23-36. A. Nagel, *The Controversy of Renaissance Art* (Chicago 2011) 25. Sui ritratti in cera si veda J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera [Geschichte der Porträtbilderei in Wachs, 1911]* a c. di A. Daninos (Milano 2011). R. Panzanelli, 'Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence', in R. Panzanelli (a c. di), *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure* (Los Angeles 2008) 13-40. Per i ceraioi a Prato si vedano P. Morselli, 'La ceroplastica in S. Maria delle Carceri nella prima metà del '500', *Prato, storia e arte* 67 (1985) 4-13; Id., 'Immagini di cera votive in Santa Maria delle Carceri di Prato nella prima metà del '500', in A. Morrogh, F. Superbi

cera di Bianca Maria Sforza offerto, insieme all'effigie argentea di Ludovico Maria Sforza bambino, alla Basilica del Santo a Padova⁵³, o ancora quelli sempre in cera di Ludovico Maria e Massimiliano Sforza nella chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna⁵⁴. Rimanendo in ambito sforzesco, è interessante il caso del santuario Santa Maria del Monte sopra Varese, antichissimo luogo di venerazione mariana, dove è attestato un gruppo di statue genuflesse, probabilmente in legno dipinto, che ritraevano i due duchi Ludovico Sforza e il figlio Massimiliano, e il cardinale Ascanio, insieme ad altri membri della corte. Prima di essere rimosse da Carlo Borromeo, le statue erano disposte sulla balaustra che circondava l'altare maggiore e l'imponente macchina lignea dorata che chiudeva la statua della Vergine.⁵⁵ Tale pratica è attestata anche nel Regno, come dimostra il caso di Montevergine, dove "infinite immagini" di cera erano collocate sulle travi rivolte verso la pala della Madonna di Montano di Arezzo (1310); queste risalirebbero agli anni in cui il cardinale Oliviero Carafa fu attivo nel Santuario nel promuovere notevolmente il culto della Vergine, quindi a ridosso della costruzione del Succorpo.⁵⁶

Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook (a c. di), *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth* (Firenze 1985), 327-340 (333); C. Cerretelli, 'Pittori vittime del Sacco', *Prato, storia e arte* 112 (2012) 63-75. E. Welch, 'Sforza Portraiture and SS. Annunziata in Florence', in P. Denley, C. Elam (a c. di), *Florence and Italy. Renaissance Studies in honour of Nicolai Rubinstein* (London 1988) 235-240.

⁵³ M. Caffi, 'Bianca Maria Visconte-Sforza duchessa di Milano a Sant'Antonio a Padova', *Archivio Storico Lombardo* 3 (1886), 400-413. F. Repishti, 'Baldassare Taccone e le statue di Ludovico Maria e Massimiliano Sforza per la Madonna di Galliera a Bologna', *Arte Lombarda*, 188 (2020), 53-62.

⁵⁴ Repishti, 'Baldassare Taccone'.

⁵⁵ Oltre ai tre Sforza, sono attestate le effigi di Ludovico da Tolentino (figlio del capitano d'armi marchigiano Niccolò, famiglia imparentata con gli Sforza e con i Castiglioni che avevano uno dei castelli sotto il Monte) e di membri della famiglia Ferrero, ovvero della famiglia del generale delle finanze francese che in qualche modo aveva legami feudali con Varese, oltre a essere l'uomo più importante dello stato dopo il governatore Charles d'Amboise. Ringrazio Edoardo Rossetti per avermi segnalato e discusso con me questo caso lombardo. E. Rossetti, 'Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabaudo nel segno della continuità', in M. Natale (a c. di), *Il Rinascimento a Biella - Sebastiano Ferrero e i suoi figli* (Milano 2019), 121-133 (128). Si veda anche R. Ganna, 'La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti', in M. Bascapè, F. Tasso (a c. di), *Opere insegne, e per la divisione e per il lavoro.. Tre sculture lignee el Maestro di Trognano al Castello Sforzesco* (Milano 2005), 37-54 (47-48). Sul santuario si veda L. Giordano, 'Postilla alla rielaborazione sforzesca di Santa Maria del Monte. Galeazzo Maria Sforza, Benedetto Ferrini e i modelli di riferimento', in *Insubres sumus, non Latini (G. Verri 1747) Fonti, archeologia e cultura artistica: per i 70anni del Centro di Studi Preistorici e Archeologici di Varese* (Golasecca (VA) 2024), 160-199.

⁵⁶ Le statue in cera di Montevergine erano caratterizzate come ritratti tanto da essere identificate con personaggi illustri. Nel Seicento, quando furono smontate le travi, gli ex-voto andarono in gran parte dispersi, ad eccezione di sei "statue grandi di cera" ritenute ritratti dei principi di Taranto, trasferite sopra la porta maggiore della chiesa entro baldacchini. La

Se i casi di Firenze, ma anche di altre città della Penisola e dello stesso Regno, confermano che fra Quattro e Cinquecento questo tipo di ex-voto sotto forma di statua era frequente, allo stesso tempo l'uso della pietra nelle statue pugliesi e soprattutto del marmo in quelle napoletane testimonia una specifica interpretazione della magnificenza in Italia meridionale, dove si prediligevano materiali più duraturi rispetto a quelli più effimeri, come la cera, un atteggiamento locale notato anche da Vasari⁵⁷. Nel caso di Conversano, la pietra dipinta, che rende bene l'idea dell'armatura del conte e del vestito della contessa, raggiunge quel grado di verosimiglianza che a Firenze si realizzava facendo indossare alle statue dipinte gli indumenti dell'effigiato⁵⁸. Rispetto al cospicuo gruppo di oranti che affollavano le chiese fiorentine, la tomba garantisce il carattere individuale e familiare del progetto, e connotava l'allestimento come un'operazione di magnificenza familiare, che sembrava mettere in scena un atto reiterato di devozione e allo stesso tempo evocava l'indipendenza eroica di baroni pugliesi.

Riletta alla luce della storia degli Orsini Del Balzo e del sogno della creazione del nuovo potente lignaggio, la sovrapposizione tra il gesto feudale e quello sacro diventa ancora più stringente: le statue raccontano in maniera nuova l'aspirazione da parte della casata più potente del Regno, che aveva sfidato in più occasioni la monarchia, ad autorappresentarsi come vassalla diretta di Dio che si rimette solo all'autorità divina. Inscenando un atto di doppia sottomissione nei confronti dell'icona e della tomba, le effigi delle potenti famiglie baronali nelle aree più meridionali del Regno avrebbero presto raggiunto Napoli, come abbiamo visto con le statue di Oliviero Carafa nel Succorpo, di Alfonso II alla Duchesca e di Ferrandino a Monteoliveto.

È proprio da Napoli che tale modalità autorappresentativa sarebbe poi stata ripresa in Francia, con la tomba di Carlo VIII a Saint-Denis realizzata da Guido Mazzoni (c. 1498; fig. 11): il sovrano ritratto in bronzo dipinto inginocchiato su un pregadio, poggiato su un blocco di marmo nero, era posto nel presbiterio della cattedrale Saint-Denis rivolto verso la reliquia di San Dionigi nell'altare maggiore⁵⁹. La tomba di Carlo VIII aveva un precedente importante

ricostruzione si deve a F. Aceto, 'Topografia sacra e allestimenti liturgici', in F. Aceto, P. Vitolo (a c. di), *L'abbazia di Montevergine dalle origini alla ricostruzione barocca. Architettura, topografia sacra, arti figurative* (Napoli 2025) 104.

⁵⁷ La diffusione del fenomeno fu tale che Giorgio Vasari notò espressamente che Napoli era una «città dove molto si costuma fare le capelle e le tavole di marmo». G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568* eds. R. Bettarini, P. Barocchi (Firenze 1966) II, 179. Si veda de Divitiis, 'Lost in translation' 102.

⁵⁸ Lowe, 'Lorenzo de' Medici's "presence"'.

⁵⁹ Per la tomba di Carlo VIII si veda T. Verdon, *The Art of Guido Mazzoni*. (Ph.D diss. Yale University, 1975) New York 1978, 237. Id, 'Guido Mazzoni in Francia: nuovi contributi',

nella monumento del padre Luigi XI a Notre-Dame de Cléry nella Loira (c. 1481), ritratto in ginocchio in preghiera verso la statua lignea della Vergine sull'altare, andata distrutta durante le Guerre di Religione nel 1562.⁶⁰ La ripresa del modello oltralpe sarebbe stata favorita dalla conoscenza diretta della statua di Alfonso nella cappella della Duchesca, che il sovrano francese poté ammirare di persona durante la conquista francese del Regno nel 1494, ma anche dalla esportazione di Guido Mazzoni, ovvero dello scultore che l'aveva realizzata. Gli esempi napoletani di Alfonso, Oliviero e Ferrandino potrebbero inoltre aver influenzato la concezione dei ritratti di Ferdinando il Cattolico e Isabella nella Capilla Real a Granada (c. 1506-1520) come statue indipendenti dal retablo. Non a caso furono realizzate all'indomani della visita del sovrano spagnolo a Napoli nel 1506⁶¹. In particolare, la presenza del *preu de dieu* nei casi reali francesi e iberici testimonia una derivazione dai modelli pugliesi attraverso l'interpretazione che ne fu data a Napoli. Sarebbe invece suggestivo immaginare che l'allestimento del presbiterio nella chiesa di San Jerónimo a Granada, in cui le statue di Gonzalo de Córdoba e della moglie María Enrique Osorio (c. 1515) sono inginocchiate su cuscini e totalmente libere, possa derivare direttamente dalla conoscenza degli esempi pugliesi, piuttosto che da quelli dei sovrani della Capilla Real dei re Cattolici (fig. 12a-12b). Il fatto che il Gran Capitán avesse trascorso due anni in Puglia tra il 1495 e il 1496 per preparare la conquista spagnola del Regno di Napoli e avesse ottenuto nel 1506 la città di Bitonto, un tempo feudo degli Acquaviva, lo dovette rendere familiare con i primi allestimenti baronali pugliesi di Galatina, Taranto e Copertino⁶². È inoltre interessante notare come tale modalità autorappresentativa cominciò a diffondersi nel corso del XVI secolo tra l'élite della Francia e della penisola iberica.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 34 (1990) 139-164. F. Bardati, '«Non est enim potestas nisi a Deo»: l'expression de la royauté chez les derniers Valois', in S. Frommel, P. Migasiewicz (a c. di), *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne* (Roma 2020) 57-67.

⁶⁰ J. Faiers, 'Louis XI of Valois (1461-1483)', *Encyclopedia of Medieval Royal Iconography Encyclopedia* 2022, 2(2) 1059-1068.

⁶¹ Per le statue di Bigarny poi sostituite da quelle di Diego de Siloé si veda M.A. Leon Coloma, *Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada*, in *Jesucristo y el Emperador Cristiano* ed. F.J. Martínez Medina (Cordoba 2020) 377-380, 388-390. K. Helmstutler Di Dio, 'Women in Niches: Site, Identity, and Memory in Sculpted Portraits of Renaissance Women', in N. García Pérez (a c. di), *The making of Juana of Austria. Gender, art, and patronage in early modern Iberia* (Baton Rouge 2021) 321-354.

⁶² A.L. Callejón Peláez, *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada* (Granada 2006) 23, 30.

rica, e avrebbe inoltre presto raggiunto i regni iberici dall'altro lato dell'Atlantico, ad esempio in Messico⁶³. In questo contesto, sarebbe interessante riconsiderare l'allestimento presbiteriale della Basilica di San Lorenzo Grande all'Escorial, dove ai lati del polittico dell'altare si rivolgono in preghiera le statue oranti in bronzo dorato di Carlo V e Filippo II, con al seguito le loro famiglie (c. 1592-98), come parte di una circolazione delle effigi devozionali all'interno della monarchia iberica e come estrema propaggine degli scenografici allestimenti votivi nel Regno di Napoli, come anche nel Ducato di Milano⁶⁴.

Erwin Panofsky definì rivoluzionario per i suoi tempi il monumento dedicato a Carlo VIII a Saint-Denis, indicandolo come il primo di questo tipo⁶⁵. Antecedente trascurato di tali esposizioni pionieristiche, il caso del gruppo di statue pugliesi e degli allestimenti tridimensionali legati agli Orsini Del Balzo, ai Chiaromonte e agli Acquaviva ci mostra come opere localizzate in aree considerate periferiche nella storia dell'arte rinascimentale possano mettere alla prova la nostra conoscenza e interpretazione di opere più celebrate e consolidate.

⁶³ Si vedano ad esempio le statue di Philippe de Commines e di sua moglie Hélène de Chambes-Montsoreau per la cappella della famiglia nella chiesa dei Grandi Agostiniani di Parigi attribuite a Guido Mazzoni e datate tra il 1506 e il 1511. Si veda Verdon, *The Art of Guido Mazzoni* 342. Esempi seicenteschi come la statua inginocchiata di Don Pedro Ruiz de Ahumada nella Capilla Doméstica nel Seminario di San Martín, Tepotzotlán, o la doppia effigie di Don Diego del Castillo e dona Elena de la Cruz sono registrati in E. Wilder Weismann, *Mexico in Sculpture 1521-1821* (Cambridge 1950), 86-88, nn. 78-80.

⁶⁴ Per i gruppi scultorei dell'Escorial si veda A. Bustamante García, 'El grupo sepulcral de Felipe II', in S.F. Schröder (a c. di), *Leone y Pompeo Leoni* (Turnhout 2012) 149-159. Helmstutler Di Dio, 'Women in Niches'.

⁶⁵ E. Panofsky, *Tomb Sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (London 1964).

FIGURE



Fig. 1 Galatina, Basilica di Santa Caterina, Monumento di Raimondello Orsini Del Balzo, c. 1406



Fig. 2 Galatina, Basilica di Santa Caterina, Monumento di Giovanni Antonio Orsini Del Balzo, XV-XVI secc.



Fig. 3. Taranto, Convento di San'Antonio, chiostro, c. 1447



Fig. 4 Pompeo Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fasc. 42, vol. VI (Milano 1846)



Fig. 5. Copertino, Chiesa di Santa Maria della Nova, Statua di Tristano Chiaromonte, c. 1460



Fig. 6. Copertino, Chiesa di Santa Maria della Nova, Edicola con copia dell'iscrizione del 1460, XVI



Fig. 7. Conversano, Chiesa di Santa Maria dell'Isola, monumento funerario di Giulio Antonio Acquaviva d'Aragona e Caterina Orsini del Balzo (c. 1524) e statue genuflesse Acquaviva (XVI sec.)



Fig. 8a-8b. Conversano, Chiesa di Santa Maria dell'Isola, statue genuflesse di Giulio Antonio/Andrea Matteo III Acquaviva e Caterina Orsini Del Balzo / Isabella Piccolomini (XVI sec.).

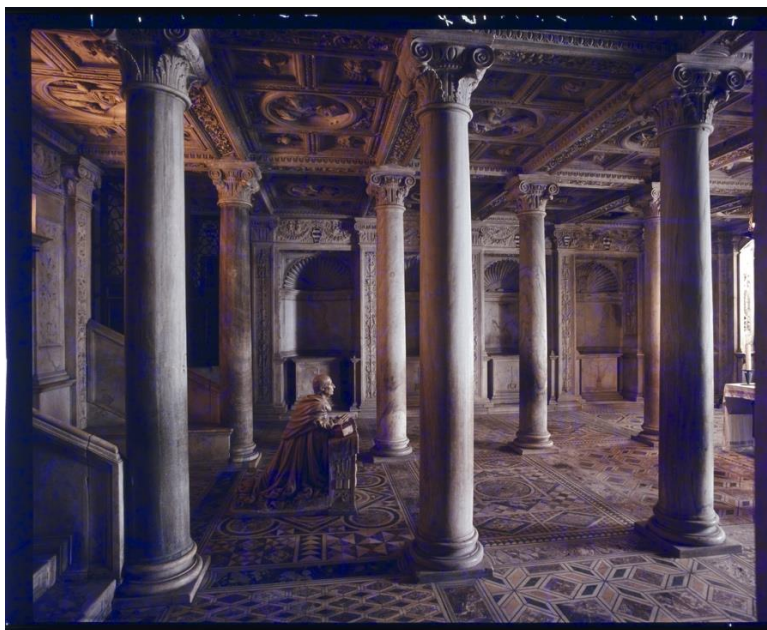


Fig. 9. Napoli, Duomo, Cappella del Succorpo, c. 1493-1511.



Fig. 10. Guido Mazzoni, *Sepolcro*, 1492. Chiesa di Monteoliveto (oggi Sant'Anna dei Lombardi), Napoli



Fig. 11 François Roger de Gaignières, Tomba di Carlo VIII in Saint Denis a Parigi, XVII secolo. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Dipartimento di Stampe e fotografie, Collezione Gaignières, Tombeaux, vol. 2, fol. 48



Fig. 12a-12b Granada, Chiesa di San Jerónimo, statue di Gonzalo de Córdoba e Maria Enrique Osorio, c. 1515.

