

Opera realizzata, nel 1397, da Francesco Colaci da Surbo, per volontà del conte Raimondello del Balzo Orsini, venne attribuita leggendariamente ai poteri magici dell'erudito e filosofo soletino Matteo Tafuri, a torto considerato negromante dai suoi concittadini, fors'anche per via di quell'iscrizione minacciosa che sovrastava l'ingresso del suo palazzo: HUMILE SO ET HUMILTA' ME BASTA. DRAGON DIVENTARO' SE ALCUN ME TASTA.



-6- La guglia di Soletto (fine XIV Sec.), con i demonietti alati 'pietrificati' sulla cornice tra 2° e 3° registro architettonico

In aggiunta alla derivazione onomatopeica del vocabolo *gargouille*, si tramanda un'altra leggenda, di gusto, questa, tipicamente francese, che offre una etimologia fantasiosa e romantica: un drago enorme causava distruzione e morte nei dintorni di Rouen. Il mostro, chiamato la Gargouille dagli abitanti del borgo, possedeva ali e un corpo simile a un rettile; viveva in una caverna nei pressi della Senna e veniva placato con offerte sacrificali annuali, in modo particolare con giovani fanciulle. Intorno all'anno '600 della nostra era giunse a Rouen un sacerdote di nome Romanus (il futuro arcivescovo di Rouen) che promise di liberare il paese dalla minaccia che incombeva, in cambio della conversione di tutti i cittadini e della costruzione di una chiesa. Romanus esorcizzò il mostro e lo sottomise con il segno della croce e lo condusse lontano dalla città legato ad un guinzaglio fatto col cordone della sua tonaca. La Gargouille fu bruciato su un rogo ma il collo e la testa, temperati dall'alito rovente, non poterono essere bruciati e vennero perciò staccati dal corpo e posti sulle mura di Rouen, divenendo così il modello per le gargolle dei secoli successivi.

Tra le numerose teorie proposte dagli studiosi per spiegare la nascita delle gargolle, una spicca per originalità: il libro "The First Fossil Hunters" afferma che le antiche leggende sui mostri avrebbero tratto origine dalle ossa di dinosauro rinvenute da nomadi dell'Asia in tempi precedenti all'Era Volgare. Il grifone sarebbe nato come interpretazione dello scheletro fossile di *protoce ratopo* e l'autrice, Adrienne Mayors, afferma che i simulacri di 'grifone' trovati negli scavi di Samo, ricalcano perfettamente le ossa fossili di tale dinosauro, che visse 65 milioni di anni or sono; l'animale possedeva una forma simile a quella del leone, ma con escrescenze ossee laterali, interpretabili come ali.

Le prime gargolle, nel senso di doccioni, non erano necessariamente scolpite; si trattava di semplici accorgimenti architettonici, come scassi su travi di legno che fuoriuscivano dal tetto o tubi di varia foggia in ceramica. A partire dal X-XI sec. si cominciò a diffondere in Europa l'utilizzo di pietra per il doccione, principalmente marmo e pietra calcarea, che presentava l'indubbio vantaggio di poter essere scolpita e quindi adattata artisticamente all'architettura di base.

Mentre le gargolle hanno essenzialmente la funzione di allontanare l'acqua piovana dalle mura di un edificio, si dice *grotesque* (o *grottesca*, in italiano) l'uso medioevale di decorare un elemento architettonico parietale con figure dipinte e scolpite di esseri umani deformati, animali o bestie immaginarie (Fig.7). Si tratta essenzialmente di figure bizzarre, fantastiche o

semplicemente decorative che presentano spesso forti valori simbolici. Derivato in parte dall'arte romanica, il grotesque trova la sua massima diffusione nella metà/ tardo XIII Sec. e soprattutto nel e dal XIV, quando si diffonde dovunque l'elaborazione di motivi fantastici sui bordi di manoscritti, negli interni delle chiese, nelle volte ecc. Dalla costruzione della cattedrale di Canterbury, nel XIII sec. i grotesque si diffondono in tutta Europa e divengono una comune tecnica decorativa. Le gargolle, come pure le grottesche vengo



-7- Grotesques della St. Mary's Cathedral, Edimburgo, Scozia
(realizzazione in stile gotico nel XIX Sec.)

no utilizzate comunemente fino al XVI-XVII Sec., dopodiché vengono riprese occasionalmente da istituzioni accademiche, chiese o anche istituti culturali con intenti propiziatori, apotropaici o di semplice decorazione.

A rigore non è noto come venissero chiamate le decorazioni scultoree 'a grottesca' prima del XV Sec., perché in effetti il conio di tale denominazione relativa in primo luogo alle immagini pittoriche di questa tipologia, nacque più tardi, in epoca rinascimentale, ad opera di quei pittori (Pinturicchio, Lippi, Raffaello, ed altri) che, alla continua ricerca di antichi soggetti decorativi dell'epoca romana imperiale, da copiare e/o reinterpretare, erano usciti calarsi nelle 'grotte' del colle Oppio-Esquilino, presso il Colosseo, dov'essi avevano scoperto antiche volte decorate con dei motivi strani e fantasiosi. Prodigii plastici e pittorici mai visti prima: candelabri, cornucopie, sfingi e mostri intrecciati, panoplie e composizioni floreali, stucchi in rilievo e colori d'oro, di rosso, di verde, di azzurro, freschissimi come dipinti il giorno prima, perché protetti per secoli dalla luce. Si trattava, in realtà, come in seguito si appurò, non di 'grotte' ma degli interni della Domus Aurea neroniana, da tempo interrata e sparita nel sottosuolo del colle. Così, quei motivi pittorici d'epoca romana, ripresi e diffusi a partire dal Rinascimento, siccome provenienti dalle 'grotte', furono detti 'grottesche' ed il termine passò ad indicare, nella Storia dell'Arte, anche nella scultura oltreché in pittura, tutte le raffigurazioni strane e fantasiose, comprese quelle dell'arte precedente al Rinascimento, come appunto quella gotica e non solo.

E torniamo, dunque a gargoyle, grotesque e drôlerie come produzioni dell'immaginario medievale.

E' rimarchevole il fatto che ogni figura muti il suo significato da positivo a negativo e viceversa, nel corso dei secoli, assumendo in molti casi un senso bivalente nel medesimo tempo, identificando la natura dell'uomo in due grandi tensioni psicologiche: spirituale e materiale o, se vogliamo, celeste e demoniaca.

Nella maggioranza delle cattedrali medievali (ma anche in università, edifici privati, sacri e quant'altro, eretti in periodi molto più recenti) sono presenti una varietà enorme di gargoyle e grotesque, animali che sembrano impadronirsi della struttura esterna per aggettare dai muri.

Schematizzando fortemente le forme, possiamo rintracciare i motivi ricorrenti da cui si generano, tenendo presente che le variazioni sono innumerevoli.

CERNUNNOS - Il simbolo del demonio cornuto risale all'immagine del satiro greco che nel mondo celtico si trasformò in *Cernunnos*, dio delle foreste e signore degli animali, che nasce al solstizio d'inverno e, dopo una stagione di fertilità, muore nel solstizio d'estate. Si alterna con la dea della luna continuando un ciclo di morte e rinascita. La Chiesa adottò la sua immagine per visualizzare il male.

CANE - Trasmette il concetto di lealtà, e nell'universo letterario medioevale acquista doti come saggezza, fedeltà e logica di ragionamento.

LEONE - Assiri, Persiani, Sumeri, Greci e Romani utilizzarono questo simbolo che nella tipologia medioevale ritorna nel Cristo, il "leone della tribù di Giuda". Come il leone che si diceva dormisse con un occhio aperto, la forza

del vigilante cristiano non permette al male di entrare e riunisce in sé le qualità di potenza, comportamento regale, attenzione alle verità sacre.

ARIETE - Simboleggia il sacerdote che cura e protegge il gregge, ma incarna anche il peccato di falsità, ostinazione e furbizia rivolta al male.

CAPRA - La letteratura medievale riveste la capra di una natura onnisciente, saggia e mite ma viene associata allo stesso modo anche al peccato di lussuria.

SCIMMIA - Normalmente simboleggia la caduta nel peccato, a causa della sua forma simile all'uomo ma con caratteristiche bestiali, altre volte diviene il male stesso (il demonio: scimmia di Dio).

UCCELLI - Non ne è chiaro il valore simbolico, ma il fatto che solchino i cieli fu una scelta obbligata per posizionare gargoyle a forma di uccelli appollaiati sui tetti. Sono rappresentati sia in forma di paradisiache creature del cielo che in forma di mostri alati. Per la loro carica di tensione plastica, possono indicare una tensione mistica ai cieli, verso l'alto, o al male, verso il basso.

ANIMALI CHE COMBATTONO TRA LORO O SI SBRANANO - Rappresentano in genere l'eterna lotta tra il bene ed il male, tra la luce e le tenebre, nella quale il bene trionfa sul male.

FORME UMANE - Spesso è possibile ritrovare gargoyle e grotesque che mostrano la lingua, con espressioni bizzarre, o sogghignanti, come pure corpi affetti da deformità fisiche. In questi casi abbiamo un riferimento piuttosto chiaro al male personificato che crea nell'uomo, attraverso il peccato, la sofferenza e la morte. La nascita di un bimbo deforme era spesso associata ad un intervento demoniaco. Satana stesso viene rappresentato occasionalmente come gargoyle o grotesque che mostra la lingua. Il viso contratto simboleggia anche il peccato di tradimento, eresia o bestemmia.

GIOLIERI E JOCULATORI - Spesso con maschere animali che rappresentano la bestialità insita nell'uomo, sono connessi all'idea di sfrenatezza delle passioni che imbrigliano l'uomo materiale e lo trascinano verso il peccato.

IL CAVALLO E IL CAVALIERE - Il conflitto tra bene e male viene spesso identificato come una vittoria tra un dio impersonato da un cavaliere e un mostro, che viene cristianizzato nella battaglia di S. Giorgio e il drago. Soggetti di tal genere esulano da *gargolle*, *grotesques* e *drôlerie* per rientrare nel sacro.

IMMAGINI IBRIDE - Il retaggio delle bestie ibride egiziane e greche si mescolò nel medioevo all'universo mitico dei bestiari come il *Physiologos*, libri illustrati con descrizioni di animali reali e fantastici di terre lontane. Le caratteristiche degli animali immaginari furono chiaramente reinterpretate, come si è già detto, in chiave cristiana. Isidoro di Siviglia (c. 570 - 636) nella sua "*Ethymologiae*" offre un compendio della conoscenza naturale del tempo e afferma che a coloro che si macchiavano di gravi colpe e divenivano quindi schiavi di forze malvagie, sarebbero state fatte mangiare erbe magiche che li avrebbero trasformati in esseri mostruosi, commistioni tra uomini e animali, in armonia con la credenza che la degenerazione spirituale portava con sé anche quella fisica.

DRAGHI - Il drago, spesso rappresentato con corpo di serpente (o rettile) e ali di uccello (o pipistrello), con artigli e sguardo e alito di fuoco, nell'uso medievale si può far risalire a satana, l'originale serpente, che offre la prospettiva allettante di una conoscenza superiore che si rivela invece fallace causando sofferenza e morte. Dal mondo greco romano, si sposta alla tradizione cristiana, sempre come *Leviatano*, o mostro simboleggiante il male.

CHIMERE (Fig.8) - Derivanti dalle 'chimere' greche, i corrispettivi architettonici medievali avevano testa leonina, corpo di capra, coda di serpente e sputavano fuoco dalla bocca. Spesso si mescolavano anche altri animali nella figura di chimera, con musci, becchi o altre appendici mostruosamente esagerate; per ciò che concerne la simbologia, sembra corretto un riferimento alla multiformità degli aspetti in cui il diavolo si manifesta e in modo particolare all'attrazione sessuale.



-8- Chimera del Duomo di Pisa
(2ª metà XI Sec.)

MEDUSA - *Medusa*, la bellissima Gorgone, fanciulla dalla folta chioma, fu amata da Poseidone; questo scatenò le ire di Atena che la trasformò in un mostro con serpi in luogo degli splendidi capelli, con il potere di trasformare in pietra chi l'avesse guardata negli occhi. Uccisa da Perseo che portò la sua testa ad Atena, ritorna spesso nella simbologia del medioevo diventando essa stessa una forma apotropaica in pietra. L'orribile faccia della gorgone doveva terrorizzare chiunque fosse stato tentato di commettere il male e allontanare i demoni dal luogo santo. Medesima funzione aveva avuto nei timpani dei templi greci arcaici, nelle tombe etrusche, nonché in quelle magno-greche ed anche daune (Fig.9).



-9- Meduse (o Gorgoni)

Rispettivamente da:

Ipogeo dei Volumni, Perugia (VI-V Sec.a.C.)

Tempio di Artemide, Corfù (inizi IV Sec.a.C.)

Tomba della Medusa, Arpi dauna preromana (III Sec.a.C.)

L'UOMO DELLE FOGLIE O DEI RAMI (Fig.10) - Chiamato a volte *Jack-of-the-Green* (motivo che ritroviamo, con alcune modifiche, anche nella saga di Re Artù), si tratta di un simbolo molto noto e diffuso.



-10- Cappella di Rosslyn, Scozia
(metà Sec.XV)

Essenzialmente si tratta di un viso barbuto o baffuto, con orecchie aguzze, che fuoriesce tra foglie d'albero o tra rami (che formano, ad es., la crociera

d'un soffitto, come in Castel del Monte, ove viene anche identificato come *Baphomet* (Fig.11) tempre).



-11- Il *Baphometh* di Castel del Monte (Andria)
(Sec.XIII)

Il motivo appare sulle cattedrali europee a partire dal XI Sec. ma è possibile ritrovarlo, come si diceva, in colonne romane del II Sec. e su templi Hindu, nelle sue multiformi varianti. La sua valenza simbolica riguarda la forza inestinguibile della vita che non può spegnersi ma si rinnova ciclicamente in nascita - morte - rinascita, come le foglie caduche. Nel medioevo rappresenta anche la lussuria come peccato capitale, a volte assume, al contrario, valore protettivo, e come tale lo si può ritrovare nell'usanza delle popolazioni celtiche di avvolgere, con foglie di querce, le teste impalate dei caduti dopo una battaglia, per allontanare gli spiriti del male.

Tra le varie tipologie sin qui trattate, merita una menzione a parte la *PATERA* veneta: bassorilievo marmoreo, solitamente di forma circolare, ma anche varia. Le *patere* (Fig.12) furono degli elementi decorativi tipici dell'architettura bizantina che venivano inseriti negli edifici privati e pubblici e nelle chiese di Venezia, a partire dal II e V Sec., fino al XIV, XV e oltre. Vi sono centinaia di *patere* ancora visibili a Venezia, esse raffigurano, per la maggior parte, degli animali, quali leoni, uccelli e altri ancora. Quelle che si vedono al giorno d'oggi sono poste raramente negli edifici originali bizantini. Un numero considerevole di tali edifici fu abbattuto infatti nel corso del '300 e del '400 per costruire al loro posto palazzi in stile gotico e quindi le *patere* bizantine, scolpite in un periodo anteriore, furono ricollocate sulle più recenti costruzioni.



-12- Gruppo di 5 *patere* bizantine (Sec.II-V)
riutilizzate sul *protiro* gotico della Chiesa dei Carmini di Venezia

Per questo argomento vedasi quaderno: "Approccio ermeneutico ai monili di pietra della Serenissima", W.Scudero, Prisma Service Ed., Foggia, 2015.

Sono da considerare, altresì, nel nostro novero, tutte le realizzazioni scultoree che rientrano nell'ambito del SOGGETTO SACRO. Tra queste, ad es., le teorie degli Apostoli, degli Evangelisti, degli Angeli, così come le storie vetero e neotestamentarie, le immagini mariane, i santi, le Crocifissioni e quant'altro arricchisce ed adorna i portali e gli interni (capitelli, altari, amboni, ecc.) dei sacri edifici gotici.

TORREMAGGIORE
SCULTURE MEDIEVALI
COMMENTO E
TAVOLE FUORI TESTO

Come si è già detto dianzi, l'assenza di notizie circa i reperti della nostra indagine relativi a Torremaggiore, non consentirà, purtroppo, di soffermarsi su ciascuno di essi se non per quel che consenta un minimo di informazioni concernenti la localizzazione, le presumibili epoca e provenienza (aspetti, questi due, che aprono il varco a difficili quanto controverse interpretazioni, ancorché sterili, stante la assoluta assenza di documentazione) e, ove se ne presenti l'occasione, per qualche commento in più ... Se ne prenderanno in esame 16, che verranno qui indicati ciascuno col numero con cui compare nelle Tavole fuori testo a seguire.

Tav. I (A - B - C)

MASCHERE APOTROPAICHE E DRÔLERIE

(Castello Ducale, A e B: prospetto est; C: prospetto ovest)

Tali maschere, delle quali le prime due (A,B), si possono annoverare, in accordo con quanto sin qui esposto nel discorso di carattere generale, tra le *grottesche* scultoree a fine apotropaico (la prima: A, in particolare, ad aspetto demoniaco-terribico), e la terza (C) tra le *drôlerie*, stante il suo sembiante zoomorfo stravagante per via di quella sua *facies* satiricamente camusa (a prescindere dal fatto che sia monca del naso) di mastino, sono di dubbia datazione. Essendo, infatti, incluse nelle strutture murarie esterne del castello che appartengono a quella sezione sud di esso antecedente all'elevazione delle grandi aule a settentrione, esse rientrerebbero nell'ambito temporale della signoria del marchese Paolo II (prima metà del Sec.XVI) che s'occupò dell'assetto palaziale dell'ala sud; e tuttavia, l'aspetto delle maschere sembra francamente più antico, ove lo si volesse collegare al Primo Rinascimento.

In effetti le tre sculture hanno caratteristiche che le collegano al Medioevo. E, dunque, dovremmo forse inquadrarle in altro ambito temporale e fare riferimento all'epoca dell'altro Paolo, il Primo (signoria: 1442-1455), in tal maniera ci troveremmo in seno al tardo Medioevo, all'età di passaggio da quella angioina a quella aragonese. Ed ove volessimo considerare l'ipotesi non poi tanto peregrina, forse, che Paolo I, pur vivendo nel castello di Dragonara, abbia per primo dato inizio (benché di ciò non vi sia documentazione) a dei lavori di riconversione del maniero di Torremaggiore da postazione castrale di difesa a palazzo signorile, le grottesche in parola, potrebbero trovare più giusta collocazione temporale. In effetti esse si potrebbero affiancare, tra i decori architettonici, allo stile gotico della bifora aragonese (prima metà Sec.XV) del prospetto sud del castello, che potrebbe essere stata realizzata proprio per volontà di Paolo I.

Nulla vieta, altresì, di congetturare che nella ristrutturazione castrale, e poco importa se sotto Paolo I o sotto Paolo II, le 'testine' apotropaiche, possano essere state riutilizzate pur provenendo dalle strutture castrali d'epoca più antica: quella dei Gianvilla di sant'Angelo (Sec.XIV) ad es., allo stesso modo in cui sarebbe stato in seguito reimpiegato e per di più 'trasformato', sotto la signoria del primo principe, Giovanfrancesco (seconda metà Sec.XVI), lo stemma di quei feudatari. Chi lo può dire? E chi, fra l'altro, potrebbe dire che le nostre maschere siano state realizzate appositamente per il castello di Torremaggiore o non siano, *ab antiquo*, nate altrove (magari in pieno Medioevo) e traslate in questo?

Tav. II (D - E - F)

GARGOLLE

(Palazzo della Duchessa, D e E: prospetto ovest; F: angolo sud/ovest)

Quanto alle prime due, pressoché identiche (D,E), risulta agevole supporre che si tratti di antiche mensole con aspetto di foglia d'acanto, d'epoca romana, provenienti da una vicina area archeologica, quale potrebbe essere stata quella di Teanum Apulum (Civitade), create originariamente per altro scopo (sostegno) e riadattate a doccioni, creandovi superiormente una scanalatura tuttora evidente. Così fosse, esse sarebbero state riutilizzate allo scopo, contestualmente alla costruzione del Palazzo della Duchessa (prima metà del Sec.XVI) e nulla avrebbero a che fare col Medioevo, tanto come origine, quanto come reimpiego primorinascimentale.

Realizzazione cinquecentesca, come gargolla, potrebbe aver avuto la 'testina' di cane (F), simpatica *drôlerie*, che conserva ancora, tra le labbra spalancate - benché ostruito da secoli d'accumulo di calcio - il foro per lo scolo dell'acqua piovana, e che sporge dalla sommità dell'angolo del portico, che sovrasta lo spigolo di sud/ovest del palazzo, ornato, al disotto della cornice, dalla colonnina tortile. Difatti, il complesso gargolla-spigolo-cornice-colonnina sembrerebbe un tutt'uno architettonicamente creato nel primo Rinascimento, assieme al palazzo.

Ma è pur vero che le colonnine tortili rientrano tra i decori architettonici del gotico e, bene osservando la gargolla, in effetti essa potrebbe essere più antica: d'epoca medievale come le maschere apotropaiche del castello prima

esaminate, riadattata in una nuova collocazione sul palazzo e condividente con le suddette maschere le medesime incertezze relative tanto all'epoca di realizzazione che alla eventuale provenienza da altro sito.

Tav. III

ERCOLE CHE ATTERRA ACHELOO (cm.30x40)

(Palazzo della Duchessa, prospetto sud)

Tale soggetto può essere assimilato a quelli che si sogliono catalogare ad *immagini ibride* (V.p.10), in quanto attingono alla fantasiosità dei motivi mitologici, nei quali non mancano raffigurazioni del tipo uomo-bestia, quale appunto qui troviamo nella resa scultorea di Acheloo come toro androposopo.

Per tale bassorilievo si rimanda a quanto, nel proposito, s'è detto diffusamente nell'Appendice del libro: *"Il Fregio affrescato del Castello Ducale di Torremaggiore - Proposta di lettura critica ed esegetica del ciclo pittorico nel suo contesto palaziale"*, W.Scudero, Grenzi Editore, Foggia, 2013.

Ivi si esposero le ragioni che possono, assai verosimilmente, indurre a ipotizzare che sia stato il Marchese Paolo II de' Sangro a voler omaggiare con tale scultura, inserita nel palazzo detto 'della Duchessa', la propria moglie Violante, ch'egli aveva conquistato avendo avuto il sopravvento sui tanti pretendenti alla mano di lei, così com'era analogamente accaduto ad Eracle, nella tenzone per la conquista di Deianira, quando gli era toccato di dover lottare con Acheloo, sino ad atterrarlo.

La circostanza che il pezzo scultoreo - non v'è dubbio antecedente all'epoca di costruzione del palazzo (prima metà del Sec.XVI) - provenga, secondo alcuni, dalla diruta Fiorentino di Capitanata (attribuendo l'opera al Sec. XII-XIII), e secondo altri dall'area archeologica della romana Teanum Apulum (Civitade), non pregiudica l'ipotesi sopra rammentata del motivo del suo riutilizzo nel palazzo di Torremaggiore, da parte di Paolo II. Così pure l'eventualità (quand'anche fosse documentata [?]) che, anziché Paolo, possa essere stato un suo successore a traslare il bassorilievo in Torremaggiore, nella ricostruzione dopo il sisma del 1627 (o magari prima di questo od anche in seguito), non escluderebbe la motivazione del reimpiego proprio su quel palazzo rimasto noto sino a noi col titolo nobiliare (benché erroneo, di Duchessa) della sua prima padrona, la Marchesa Violante, che ne aveva voluto la costruzione; Violante, la sposa 'conquistata'. E la vicenda del Marchese Paolo e di sua moglie Violante, fu e restò ben nota, tant'è che nel 1594, il piemontese Alessandro Farra, vi fece riferimento nel suo *"Settenario"*. Né va sottaciuto, peraltro, che sempre e in qualunque epoca della loro signoria, i de' Sangro furono fedeli e gelosi custodi delle memorie del proprio Casato e che amarono tramandarle con orgoglio alla posterità. A tal proposito va rammentato che il II Duca, Paolo (1569+1626), commissionò a Filiberto Campanile, nel 1625, *"L'Historia dell'Illustrissima Famiglia di Sangro"*, realizzata con evidente intento encomiastico.

Quanto al suo significato, la scultura (se ne veda la lettura al succitato libro) s'attaglia al tema della lotta, a tratti impari, tra la forza e la lealtà (Eracle) posta a confronto con gli ingannevoli e subdoli espedienti della falsità (Acheloo); la prima uscendone vittoriosa, essendo positivamente orientata.

Tav. IV

LEONE AGGETTANTE (GARGOLLA?)

(Imbocco del V vico del Codacchio)

E', questa, una pregevole e bellissima realizzazione scultorea medievale; la sua finalità fu quella d'incutere timore e rispetto, dall'alto dello spigolo del palazzo su cui è posta, a chi si inoltrasse nello spazio ad essa sottostante. E, considerando che il manufatto lapideo - ammesso che la sua collocazione sia da sempre stata la stessa - prima che venisse costruita la nuova cinta muraria cinquecentesca, dovesse trovarsi presumibilmente a sporgere proprio dall'alto della vecchia cerchia (che per un tratto l'attuale palazzo ingloberebbe), lì dove dovette esserci un declivio extra-murale (ché tale era l'attuale V vico) il quale poteva rappresentare una potenziale via d'accesso dal basso al livello del primitivo borgo murato sovrastante, orbene, in considerazione di ciò, il 'leone aggettante' è verosimile sia stato ivi collocato sin dalla costruzione del borgo ed è altresì possibile che, considerandone la fattura, possa essere stato originariamente una gargolla che aggettava appunto, dall'alto delle mura, con duplice intento: simbolico-apotropaico e funzionale (smaltire le acque piovane). In effetti, non fosse per il fatto che tale protome non presenti superiormente alcuna scanalatura e che le fauci spalancate quasi in un urlo impressionante non abbiano al fondo alcun foro, risulta difficile non immaginarla come una gargolla. Potrebbe darsi che in origine essa sostenesse un doccione in laterizio o in pietra anch'esso; non mancano, infatti tipologie di gargolle di tale fattura, ad esempio nel novero di quelle delle cattedrali di Francia: una protome sottostante che, con un oggetto a volte notevole, fa da mensola di sostegno ad un sovrastante doccione. E la provenienza del nostro

'pezzo' potrebbe essere da Fiorentino - considerata l'eccellenza della realizzazione che fa propendere per un sito 'imperiale'- presso di noi recato dai profughi. A volerne, pertanto, considerare una presumibile datazione, essa andrebbe collocata nel tempo attorno al XIII Sec., se non prima.

Tav. V [Immagine in frontespizio]

MASCHERA APOTROPAICA DI FIERA (Via N.Fiani, n.c.122)

Medesima datazione del *Leone aggettante* andrebbe riconosciuta a questa scultura davvero impressionante per la sua orrida bellezza (*malum contra mala*), nella quale si può forse cogliere il senso del sogno gotico del '*supernatural explained*'. Essa fa da mensola al balcone d'un palazzo dell'800, ma se ne tramanda la provenienza da Fiorentino. Nello scorso secolo il suo appellativo scherzoso era '*u jattóné*'= il gattone.

Tav. VI

TESTA TAURINA APOTROPAICA

(IV vico del Codacchio, n.c. 27)

La collocazione temporale e la eventuale estraneità di provenienza della scultura sono difficilmente valutabili, per quanto, considerandone la resa stilistica incisiva ed essenzializzata, non si possa escluderne l'attribuzione all'epoca medievale (XIII Sec.?). Così fosse, non sarebbe neppure da escludersi, come per il *Leone* prima considerato, la provenienza fiorentinense. Collocata sull'architrave della porta d'ingresso d'una delle antiche abitazioni del borgo, la realistica ed a suo modo elegante realizzazione scultorea non manca di esercitare un certo impatto sull'osservatore, stante il senso di vigore e di robustezza che ne promana, tant'è che vi è stata non a caso ravvisata una analogia (ovviamente solo formale) con le sculture greche arcaiche raffiguranti il $\mu\sigma\chi\omicron\varsigma$ (*moscos*=vitello) con la medesima potenza espressiva.

Tav. VII

SAN GIORGIO E IL DRAGO (cm.68x54)

(Arco di Porta degli Zingari, strombo)

Avendo dianzi fatto riferimento alla primitiva cinta muraria dell'originario borgo torremaggiorese, e considerando ora la successiva cinta cinquecentesca, una delle due porte che vi si aprivano verso Est, aggiungendosi alle altre due preesistenti, fu detta Porta degli Zingari. Il bassorilievo del "San Giorgio ed il drago" trovasi incluso nella muratura dello strombo dell'arco di tale porta.

Come s'è già detto alle pp.12 e 13, oltre a *gargolle*, *grottesche* e *drôlerie*, sono da includersi, tra i motivi ricorrenti dell'immaginario medievale, anche le sculture di *soggetto sacro*; e, questa di cui si parla è da annoverarsi tra di esse, sebbene, a rigore, si possa considerare pressoché fuori, per stilemi, dall'età medievale e già d'orientamento francamente rinascimentale.

Per tale bassorilievo [e tale lo si ritiene, anziché altorilievo - come viene spesso definito - considerando che l'immagine ritratta è rilevata sopra la superficie di sfondo al massimo per circa la metà del suo volume, laddove può parlarsi di altorilievo quando la figura sia di molto sporgente rispetto allo sfondo, ossia più della metà del proprio volume ed oltre: come esempio = le formelle bronzee (Sec.XX) del portale, di Alessandro Sernia, della vicina chiesa di S.ta Maria di Loreto] si rimanda a quanto detto in merito nel libro: "*Le Edicole Sacre di Torremaggiore - Divagazioni critiche, storiche, artistiche, letterarie, agiologiche, demo-etno-antropologiche e rievocative attorno al fenomeno*", W.Scudero, Il Castello Edizioni, Foggia, 2012. Ivi si parlò della sua attribuzione al XV-XVI Sec., al suo collegamento con gli immigrati Arbrëshë, e si evidenziò, nell'opera, una possibile influenza artistica, se non proprio una provenienza (?), toscana. Sta di fatto che la scultura esula, per la tipologia tecnica ed iconografica della sua realizzazione, dallo stile dei lapicidi locali dell'epoca ed è, pertanto, più che opinabile che essa provenga da un ambito artistico esterno a quello torremaggiorese.

Tav. VIII (G - H - I)

PROTOMI DELLA FACCIATA E DEL CAMPANILE DI SAN NICOLA

(Chiesa Matrice, prospetto sud)

La chiesa ed il campanile annesso furono gravemente danneggiati dal sisma del 1627 e prontamente riparati dai de' Sangro nel corso dei quattro anni che seguirono. Posto che il terremoto avesse rimosso le protomi medievali tuttora esistenti sulla muratura dell'edificio, dalla primitiva sede in parete, provocandone il distacco senza rovinarle, non è dato di conoscere se la posizione attuale di esse, tanto di quella antropomorfa più semplice (G) della facciata - posta in alto verso l'estremità sn. di essa - che di quelle più complesse (H,I) - appartenenti al registro inferiore del campanile sovrastante il basamento - sia quella originaria ripristinata o sia frutto di un diverso studiato ricollocamento delle stesse. Né sappiamo nulla dell'eventuale presenza, sulla facciata del sacro edificio, di altre decorazioni scultoree andate distrutte.

Quali che siano stati, relativamente alle decorazioni architettoniche, gli effetti del sisma, sta di fatto che le tre protomi residue - in particolare quelle del campanile (H,I), essendo quella della facciata (G) meno agevolmente leggibile perché più deteriorata - sono di pregevole fattura e sicuramente, per tradizione, di provenienza fiorentinense, con assai verosimile attribuzione al XII-XIII Sec.

Va precisato in proposito che, quando si parla di reperti di provenienza fiorentinense (come anche potrebbe farsi riferimento ad altri centri urbani rasi al suolo dalle truppe papaline attorno al 1252, ossia dopo la morte di Federico II, antichi siti come Dragonara, Cantigliano, nonché Sculgola, ecc.), si suole intendere che questi siano stati trasferiti presso di noi dai profughi delle località distrutte, al fine non solo di preservare dei resti di pregio, ma anche di portare con sé, nel nuovo territorio abitativo, delle care memorie. Non è un caso, infatti, che i Fiorentinesì portarono con sé una campana che venne collocata nella torre campanaria della nostra chiesa Matrice di San Nicola, quando del sacro edificio, nella seconda metà del XIII Sec., i profughi, assieme ai pochi fuochi locali, avviarono la costruzione.

Va tuttavia considerato che non è poi detto che le protomi diffuse sulle pareti degli edifici del borgo antico, e di cui si tramanda o si suppone vi sia stato un nesso con Fiorentino, possano tutte essere state dei pezzi trasportati dall'esterno in Torremaggiore, difatti, non è peregrino ipotizzare che, salvo che per quelli di più antica fattura (del XII Sec., ad esempio) i quali dovettero avere avuto già precedente collocazione sui monumenti del sito distrutto, gli altri, quelli più recenti (XIII-XIV Sec.), possano essere stati realizzati in loco, magari, chissà mai, da maestranze di lapicidi profughi, presso di noi trasferitisi.

Non sembrerebbe tuttavia essere questo il caso, delle protomi in questione. Ancorché, infatti, ben poco si potrebbe arguire nel proposito di quella 'G' che, come s'è detto, sfugge alla lettura in conseguenza del suo stato di degrado, pur denotando, nella incisiva realizzazione degli occhi e delle arcate orbitarie, d'essere stata opera d'un lapicida d'ottima mano, per quanto concerne le altre due protomi (H,I) del campanile, invece, sicuramente esse non furono opera di artigiani locali, né create nel XIII Sec., ma, piuttosto è verosimile esse siano più antiche ed appartengano alla stagione artistica fiorentinense coeva di quella che produsse i miracoli della cattedrale di Troia (XII Sec.). Ed è un vero peccato che le protomi 'H' ed 'I' della torre campanaria di Torremaggiore si trovino ad un livello troppo alto rispetto al suolo, così da non consentirne una adeguata fruizione visiva. Si tratta di due opere di grandissimo pregio e bellezza.

Se ne notino, nelle tavole qui proposte, tutti i particolari.

Nel manufatto 'H', che sporge, in vero, dalla parete assai più di quanto sia consentito ad una protome che tale si voglia definire, colpisce l'impeto sanguinario del leone che, con le possenti zampe, ha ghermito ed immobilizzato nella lotta, montandogli addosso, un dragone dal lungo e robusto collo loricato a squame e dal capo cornuto (purtroppo monco del massiccio faciale), del quale si nota, tra le zampe della fiera, il vasto e profondo squarcio che queste hanno prodotto nel di lui ventre. Alle spalle del leone, un agnellino (che forse il drago aveva insidiato) si pone sotto la di lui protezione.

Nel manufatto 'I', non sfugga il particolare assai realistico del movimento del capo leonino che, volgendosi repentinamente verso ovest con le fauci schiuse così da mostrare i possenti canini, viene avvolto da una ciocca della criniera che, come a causa di una folata di vento proveniente da occidente, è sospinta verso l'altro lato del volto della bestia, attraversandolo al di sotto degli occhi.

Tav. IX

GROTTESCHE AD IBRIDI DEGLI ANTICHI REPERTI LAPIDEI DI SAN NICOLA (Chiesa Matrice, prospetto ovest)

In seguito a due successivi interventi di ristrutturazione, che videro, il primo - sugli inizi del XV Sec. - un rimaneggiamento di San Nicola limitato all'interno, ed il secondo - nelle prime tre decadi del XVII Sec. - l'ampliamento ed il restauro globale delle strutture del sacro edificio, i reperti artistici lapidei rimossi ed inglobati in un sol blocco nella parete della nostra Matrice rivolta ad ovest verso la chiesa di Sant'Anna (o del SS. Rosario), dovettero essere colà posizionati, al fine di salvarli dall'opera distruttrice del tempo e degli uomini, nonché a memoria dell'antico corredo architettonico della chiesa.

Ovviamente, quei resti che oggi vediamo, è immaginabile costituiscano soltanto una parte dell'ornato interno del primitivo tempio. E, dunque, la loro datazione, dovrebbe essere la stessa dell'epoca di erezione di San Nicola, ossia il XIII Sec. Sta di fatto, però che tali reperti, stando all'aspetto dei soggetti scultorei in essi realizzati e alla tecnica d'esecuzione, sembrerebbero più antichi d'un secolo o fors'anche di due.

Innanzitutto è da dire che il blocco inserito nella parete ovest della chiesa è composto da vari frammenti che sembrerebbero dei *capitelli*, non meno di 5, variamente disposti = quello più a sn. completo ed adagiato sul fianco; i due suc-

cessivi - al centro - disposti dritti uno sopra l'altro: il superiore monco della sua porzione inferiore e di quella dx. (guardando), il frammento inferiore, invece, completo; e, quanto a gli ultimi due a dx.: il superiore arrovesciato e l'inferiore dritto ma frammentario in quanto monco sulla sn. (guardandolo).

Volendoli descrivere nell'ordine sovra proposto, il primo presenta un assieme rigoglioso di foglie d'acanto; dei due successivi (al centro), il superiore mostra (a sn. guardando) un unico *grifone* completo dei due originari (di quello a dx. guardando, residua solo l'ala), il capitello inferiore è particolarmente interessante per l'immagine d'*arpia* ad ali spiegate, che esso mostra al centro (guardando); quanto agli ultimi due capitelli, il superiore, capovolto, propone un intreccio vegetale simmetrico di foglie a girali con grappoli (motivi analoghi trovansi nella trabeazione del pulpito del duomo di Troia), con disposizione del fogliame ai lati d'un tronchetto centrale dicasio, e, il capitello inferiore, infine, presenta ancora l'immagine completa d'un grifone (a dx. guardando).

I reperti lapidei, pertanto, diversi l'uno dall'altro, ornati mirabilmente con motivi antropozoomorfi e fitomorfi e con altri elementi di fantasia tradizionali dell'immaginario medievale, contengono dei soggetti che, nella parte generale, abbiamo definito *ibridi*, tra cui il *grifone* e l'*arpia*.

Il motivo decorativo del *grifone* fu caro al Medioevo; dal corpo leonino e dal capo, ali e zampe anteriori d'aquila esso è un animale fantastico, fin dall'antichità legato al culto di Febo-Apollo e, successivamente, rappresentato a scopo apotropaiico, in quanto si era convinti che fosse un essere demoniaco e che nutrisse il proprio corpo con l'anima delle proprie vittime. Ma, nel Medioevo, la simbologia correlata mutò ed esso divenne, per l'immaginario simbolico, una creatura divina, venuta dal cielo ad ammaestrare gli uomini ed a punire i reprobri.

Anche per il soggetto *arpia* occorre rifarsi alla mitologia greca, per la quale tali mostri con testa e busto di donna ed ali, zampe e resto del corpo d'uccello, erano delle divinità connesse al senso della morte: in effetti, etimologicamente, la loro denominazione deriva dal verbo greco ἀρπάζειν (*harpázein*) = rapire; esse sono "le rapitrici". Tuttavia, nel Medioevo, il simbolismo legato alla donna si attagliò al mito della strega, in cui la società medievale proiettò l'immagine malefica del genere femminile: la strega, che si accoppia con il demonio, genera mostri e incroci immondi. Troviamo, nel XII Sec., tali mostri alati, assai diffusi nelle decorazioni, un po' dappertutto: i capitelli del duomo di Modena ne rappresentano un esempio pregevole.

Pertanto, non sono del tutto in errore coloro che attribuiscono tali immagini ibride di San Nicola ai secoli precedenti al XIII, ossia al XII e fors'anche all' XI, e provenienti da Fiorentino. In effetti, occorrerà rammentare che tale importante sito ha una storia che inizia con il ripopolamento del Tavoliere, tra il 1018 ed il 1040, da parte del Catapano Basilio Bojohannes e del figlio omonimo, con il compito di munire una nuova frontiera di efficaci difese (con città-piazzeforti) contro incursioni e razzie; e tali centri neoformati e muniti di mura e castello, furono: Fiorentino, Troia, Dragonara, Civitate, Montecorvino, Tertiveri e Devia, ed essi vennero da subito (ad eccezione di Devia) elevati a sedi vescovili. Pertanto, Fiorentino fu baluardo dei Bizantini nell'XI secolo, contea Normanna nel XII, e, nel XIII secolo, con gli Svevi, entrò a far parte del demanio. E dunque, in sedi come quelle anzidette, provviste sin dall'epoca della loro costruzione di cattedrali e, pertanto, di maestranze lapicide esperte (si pensi allo splendore della cattedrale di S.ta Maria Assunta in Troia), non è difficile immaginare come dovettero abbondare in esse, già dall'epoca bizantina e poi, a seguire, in quelle successive, dei manufatti di pregio ed antichi come quelli trasferiti presso di noi dai profughi.

Tav. X

IL LUPO E L'AGNELLO (cm. 50x25 c.ca)
(Chiesa Matrice, prospetto sud)

Un discorso a parte merita questo bassorilievo che, pur non rientrando nell'argomento delle *protomi*, si attaglia tuttavia a quello relativo al 'bestiario' tipico della scultura medievale. Si tratta d'una formella collocata sulla facciata di San Nicola, sul lato sn. di essa (guardando), immediatamente al di sotto della protome che, in Tav.VII, abbiamo indicato come 'G'.

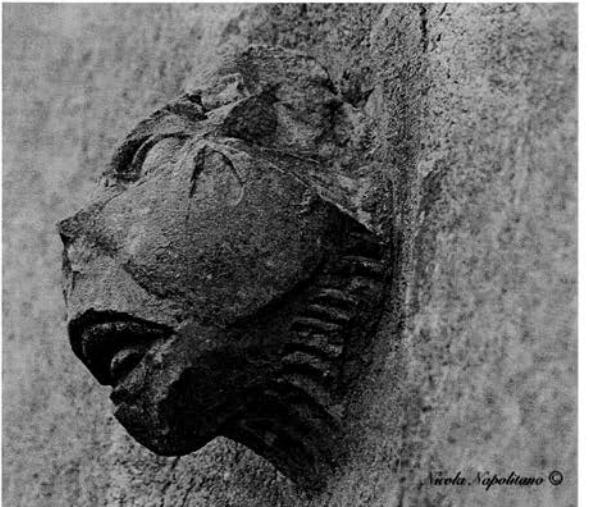
Benché lo stato di conservazione non sia dei migliori, qualcosa vi si legge ancora: su di uno sfondo si direbbe roccioso, un lupo, in posizione se non più elevata certo più eretta, sta osservando, come un dominatore, un agnello che, a capo chino, sembrerebbe si stia dissetando ad un corso d'acqua, forse.

Il manufatto potrebbe risalire al XIII Sec.

E il riferimento potrebbe essere alla favola di Esopo, ben nota nel Medioevo, tant'è che venne ripresa, nel 1270 c.ca, da Nicola e Giovanni Pisano, per un rilievo marmoreo della *Fontana Maggiore* in Perugia.

Altro messaggio da considerare, stante la collocazione del nostro bassorilievo sulla facciata di una chiesa, potrebbe essere quello che richiama Luca 10,3: «Andate; ecco, io vi mando come agnelli in mezzo ai lupi».

Tav. I - A



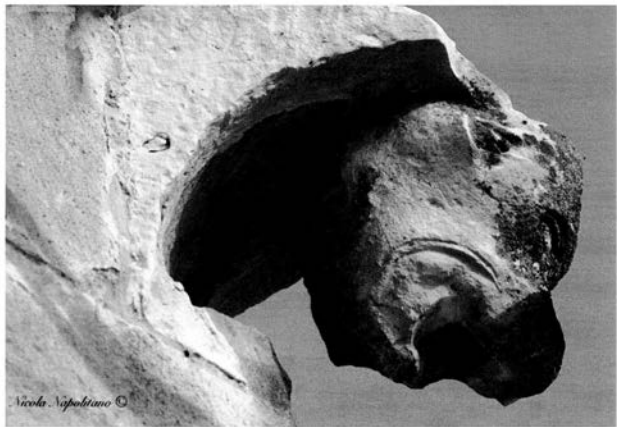
Tav. I - B



Tav. I - C























confronto delle immagini sovrastanti



con quella analoga del leone stiloforo della Cattedrale di Troia



confronto dell'immagine sovrastante d'arpia (ad ali spiegate verso l'alto)



con un'immagine analoga (ad ali spiegate verso il basso)
in una formella lapidea (XII/XIII Sec.) di via Appia, 15 in Perugia



il medesimo soggetto de *il lupo e l'agnello*
in una formella marmorea (del 1270 c.ca)
di Nicola e Giovanni Pisano, dalla *Fontana Maggiore* in Perugia



Come l'Arte può insegnare
ed è agevole notare,
per un torremaggiorese
non c'è poi da sfigurare
confrontando il nostro sito
con città che van famose
per antichi monumenti
e pregevoli altre cose.
Sebben pochi, quelli nostri
pur non mancano di Storia
e, volendoli ascoltare,
posson tanto ancor narrare.
Vero è pur che, da gran tempo,
noi li abbiamo trascurati,
molte volte disprezzati
e persino deturpati,
quando non, addirittura,
frantumati od abbattuti.
Se si chiude lor la bocca
con dei cavi di corrente
e la faccia lor si asconde
dietro i pali con le insegne,
se, anziché ristrutturarli
col restauro più opportuno,
li s'imbianca o di colore
li si intride senza amore,
se, corrotti dai licheni,
li si lascia lì a marcire
sino a perder dell'aspetto
anche la fisionomia,
cosa vuoi possan più dirci
delle glorie del passato?
Cosa, infine, tramandare
a coloro che verranno
se già noi congetturiamo
che, nei secoli trascorsi,
non ci fu 'quaggiù' nient'altro
che ignoranza e che squallore:
solo terra da zappare
senza mai levare il capo
a bearsi di stupore
per le nostre gioie d'Arte,
ostinati a rinnegare
tutto ciò che ci fa onore?
Forse, detto con la rima,
come un dì fe' il Fraccacreta,
chissà mai non ci entri in testa
che, anziché provar vergogna
senza che vi sia motivo
- supponendo stoltamente
di aver nulla da mostrare
con orgoglio e con fierezza -
chissà mai non ci entri in testa
ch'è ormai il tempo d'imparare
a cercare e ritrovare
anche noi la nostra Storia,
rinnovarne la memoria
prima che sia troppo tardi,
prima che non sia l'accidia
a distruggere noialtri,
e non resti pel futuro
che un insieme fitto e oscuro
di giganti palazzoni ...
solo quello e la condanna
a un diffuso anonimato
che divori, senza sosta,
col cemento e col mattone,
ogni cosa del passato ...
come un grande cimitero
senza nomi sulle tombe,
senza più un'identità,
senza Storia né unità.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Veronika Mitsopoulou-Léon, *Beobachtungen zu einigen Ton-Antefixen aus Elis*, in *Festschrift für F Eichler*, Vienna, 1967
- S.Ferri, *Archeologia della protome*, in *Annali Scuola normale*, pp.147 e ss., Pisa, 1933
- S.Seligman, *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlino, 1910
- G. Gruben, *Il tempio*, in (a cura di S.Settis) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, Vol. 2, Einaudi, 1996
- AA.VV., G.Pugliese Carratelli, *Magna Grecia. Arte e Artigianato*, Electa, Milano, 1990
- R.Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medievale (ecc.)*Marzorati, Milano, 1975
- E.Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*,Paris, 1898
- M.Eliade, *Images et symboles*, Paris, 1931
- Francisco Vicente Calle, *Plasencia: "Misterios" en las Catedrales*, 2008
- Janetta Rebold Benton, *Saintes terreurs. Les gargouilles dans l'architecture médiévale*, Éditions Abbeville, Paris, 1997
- Michael Camille, *The Gargoyles of Notre Dame, Medievalism and the Monsters of Modernity*, 2009/2011
- J.Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, 1955
- J.Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960
- Mario A.Fiore, *La Chiesa Matrice di Torremaggiore*,Torremaggiore,1967
- Ciro Panzone, *L'eredità del Castello Ducale di Torremaggiore*, Leone Ed., Foggia, 1993
- Matteo Zifaro, *Il Codacchio un borgo medievale e la Confraternita del Rosario*, Torremaggiore, 2005
- P.Cinquepalmi, S.D'Amico, G.Guerra, M.Monteleone, N.D'Errico, *Torremaggiore città di Capitanata*, Centrografico Francescsano, Foggia, 1997
- W.Scudero, *Approccio ermeneutico ai monili di pietra della Serenissima*, Prisma Service Ed., Foggia, 2015
- W.Scudero, *Le edicole sacre di Torremaggiore. Divagazioni critiche, storiche, artistiche, letterarie, agiologiche, demo-etno-antropologiche e rievocative attorno al fenomeno*, Il Castello Edizioni, Foggia, 2012
- W.Scudero, *Il Fregio affresco del Castello ducale di Torremaggiore. Proposta di lettura critica ed esegetica del ciclo pittorico nel suo contesto palaziale*; Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2013



Su due glifi
del Vico Storto San Nicola
in Torremaggiore

*divagazioni storico-semantiche
tra simbologie e grafemi*



Immagini in frontespizio:

*Simbolo alchemico
della Terra Exaltata*

Grafemi arcaici

di « A. I »

Nel paramento esterno in muratura di un'antica casa di Torremaggiore - la cui costruzione potrebbe farsi risalire al XVI Sec. (se non forse molto prima) - sita entro il perimetro del borgo primitivo, al Vico Storto San Nicola n.c. 21, a seguito di un restauro operato circa dieci anni or sono, è tornato in luce, nel contesto di un'inserzione lapidea incisa, un interessante glifo (Fig.1).



Fig.1 - Il manufatto lapideo inciso, sul prospetto dell'abitazione di Vico Storto S.Nicola, 21

L'inserto lapideo, evidentemente materiale di recupero, è collocato, tra i conci in pietra e laterizio della muratura, sul proprio fianco dx. (guardando); nell'immagine in Fig.1 esso appare raddrizzato.

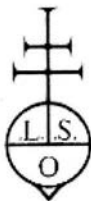
A parte l'iscrizione contenuta nel cerchio (J ... S) ed indicante il trigramma cristico (JHS), nel quale l'evidente riscalpellatura dell'originario ha indebolito la superficie con perdita della porzione centrale contenente la lettera 'H' (*Jesus Hominum Salvator*), e prescindendo anche dalle ornamentazioni marginali circostanti, anch'esse frutto di rimaneggiamento, ciò che colpisce l'interesse è il glifo raffigurante un cerchio nel quale la sovrastante croce a due bracci (a doppia traversa), s'approfonda a formarvi un 'tau' rovesciato (\perp) ormai, per usura, pressoché illeggibile.

E' utile, a questo punto, una divagazione.

Il logo della casa editrice *Leo S. Olschki*, la sigla "dal cuore crociato e diviso", come la definì Gabriele D'Annunzio, è familiare a chi ami i libri: agli specialisti, agli studiosi e ai bibliotecari di tutto il mondo, ed ha un particolare significato per gli istituti culturali e le università.

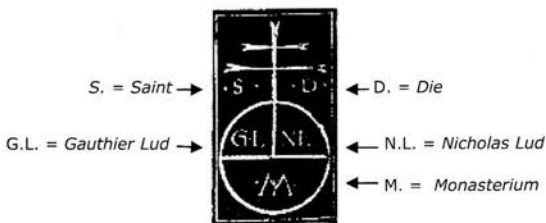
All'età di 22 anni Leo Samuele Olschki, nato a Johannisburg, nel territorio polacco della Russia Orientale, da una famiglia di tipografi ebrei, fonda a Verona, il 1 marzo 1886, la casa editrice cui dà il suo nome.

Sin dai primi anni della sua fondazione, egli lavora alacremente alla instancabile pubblicazione di cataloghi e di bollettini a frequenza quindicinale o addirittura settimanale; cura le vendite all'asta con precise indicazioni di comportamento e importanti annotazioni di 'desiderata' e di disponibilità ad acquisire intere biblioteche, libri rari e preziosi, manoscritti su pergamena, etc. al massimo del valore. Ben presto la casa editrice si distinguerà nella pubblicazione di opere nel settore delle scienze umanistiche, nell'accezione più ampia del termine. L'Editrice Olschki, successivamente, avrà sede in Venezia (1890-1897) e poi, definitivamente, a Firenze.



Leo ed i suoi figli attraversano un periodo oscuro durante gli anni del Nazismo, colpiti dalla promulgazione delle leggi razziali in quanto di fede ebraica. Leo sarà costretto all'esilio. La decisione di negare ai cittadini non ariani la titolarità di imprese, porta come conseguenza la forzosa cessione della *Tipografia Giuntina* (fondata nel 1909) di Firenze, di proprietà Olschki, e l'impossibilità di continuare a legare il proprio cognome all'attività antiquaria ed editoriale. Nel periodo della guerra si è dovuto, quindi, sostituire il nome sulle copertine dei libri e dei cataloghi di antiquariato con quello, immaginifico, di *Bibliopolis*, conservando tuttavia, nel logo, la sigla in calce alla quale, in caratteri minuscoli, riporta il motto "*Litteris Servabitur Orbis*" (*Nella cultura si salverà il mondo*), una invenzione di Leonardo, il maggiore dei fratelli. L'acronimo di questa frase, ovvero L.S.O., viene così usato dall'editore fiorentino, per poter stampare i suoi libri: perché oltre ad esprimere una grande verità, valida per i latini come ai nostri giorni, simboleggiava anche le iniziali del suo nome. L'attività subirà poi altri travagli nel dopoguerra, tra i quali anche una disastrosa alluvione che distruggerà una buona parte del patrimonio librario accumulato. Oggi la casa editrice è ancora solida e rinomata grazie alle nuove generazioni che portano avanti con successo l'opera iniziata da Leo.

Probabilmente, questa intrusione nel testo della storia di Casa *Olschki* potrà essere apparsa 'strana' al lettore, ma lo sarà meno se confronteremo il logo del prefato celebre editore (inserito a margine della pag. prec.) con l'antico seguente simbolo, al quale Olschki, per le implicazioni umanistiche dello stesso, attinse:



Il Sigillo di Saint-Die

Orbene, il canonico dell'ordine dei Chanoines del Monastero di Saint-Die dei Vosgi, Gauthier Lud, letterato e scienziato, ed appassionato di astronomia e di geografia, affascinato dai racconti delle a lui coeve scoperte geografiche (nell'aprile del 1500, infatti, Pedro A. Cabral aveva scoperto il Brasile, e un anno dopo Amerigo Vespucci aveva compiuto il suo secondo viaggio nelle Americhe), grazie all'appoggio di Renato II, duca di Lorena, riunì un cenacolo umanistico di studiosi, in seguito chiamato "*Ginnasio dei Vosgi*". Ne facevano parte lo stesso canonico, suo nipote Nicholas Lud, segretario del duca Jean Basin de Sandaucort, latinista, poeta e proprietario della stamperia che pubblicherà le loro opere; Mathias Ringmann, teologo e matematico, e Martin Waldseemüller, canonico e stimato cartografo.

Nel 1507 questo gruppo di studiosi decise di stampare una nuova edizione della *Geografia* di Tolomeo, per la quale disegnarono e stamparono una nuova mappa dell'*Universalis Cosmographie*, che, in un colpo solo, sconvolse tutte le cognizioni geografiche dell'epoca.

Nella mappa, infatti, figuravano molti territori e particolari che sarebbero stati ufficialmente scoperti soltanto diversi anni dopo; ad esempio, risultava già delineata la Florida, che sarebbe stata scoperta soltanto nel 1513 da Juan Ponce de Leon; e vi era segnata la Cordigliera delle Ande, scoperta (e solo in parte) ancora nel 1513.

A quali informazioni ebbero, dunque, accesso i componenti del Ginnasio dei Vosgi per realizzare un'opera talmente anticipatrice da non poter essere né compresa né accettata dai cartografi loro contemporanei?

Si sa che, grazie all'appoggio di Renato II presso Re Manuel di Portogallo, il canonico Lud ebbe accesso agli archivi segreti di Lisbona. E pare che in questi archivi fossero custodite delle antiche mappe dise-

gnate da navigatori dell'*Ordine di Cristo*, erede e custode della sapienza dei *Cavalieri Templari*. Lo stesso Cabral ne faceva parte.

[L'*Ordine Militare del Cristo* (precedentemente *Real Ordem dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo*) fu un ordine che traeva la propria eredità dall'*Ordine dei Templari* portoghesi dopo che questi vennero soppressi definitivamente, nel 1312, ad opera di papa Clemente. Il re Dionigi del Portogallo diede disposizioni per la creazione di un nuovo ordine che rimpiazzasse i Templari nel suo reame. Egli istituì pertanto la "*Militia Christi*" sotto il patronato di san Benedetto da Norcia nel 1317/1318 e papa Giovanni XXII approvò tale ordine nel marzo 1319. Dopo quattro anni di negoziati, papa Giovanni XXII proclamò una nuova bolla con la quale autorizzò il re Dionigi ad ottenere il passaggio di tutti i beni dei Templari al nuovo ordine nel 1323. I cavalieri dell'*Ordine* dovevano fare i voti di povertà, castità ed obbedienza.]

Non è la prima volta che il nome dei Templari viene associato a conoscenze geografiche avanzate per la loro epoca. Già Cristoforo Colombo arrivò in America a bordo di tre caravelle sulle cui vele spiccava la *croce rossa templare*, e si ha notizia della scoperta, al largo delle coste di Terranova, di alcuni cannoni veneziani del XIV sec., che dimostrerebbero come sia avvenuta, nel 1397, una spedizione navale congiunta di navi scozzesi e veneziane, comandata dal nobile conte templare Henry Sinclair, affiancato dal nobile veneziano Antonio Zeno.

E veniamo, dunque al cosiddetto *Sigillo di Saint-Die*.

Fra i documenti della mappa realizzata dal Ginnasio nel 1507, compare una strana marca tipografica costituita da una circonferenza in cui è inserito un Tau rovesciato [nota anche, nella versione raddrizzata, come "*mappamondo a T*": una rappresentazione medievale schematico-simbolica della Terra (Fig.2)] sormontata da una *doppia croce di Lorena* (Fig.3), simboli già utilizzati con precisi significati esoterici sia dai *Templari*, sia dall'*Ordine di Cristo*.

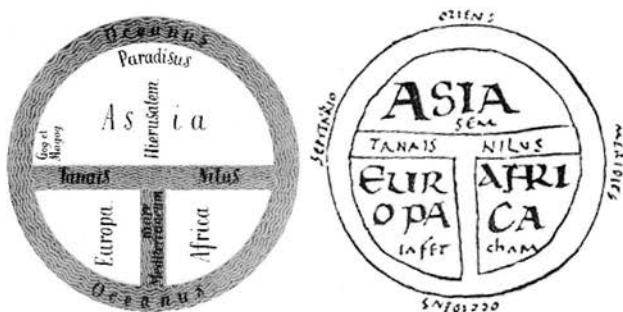


Fig.2 - Due antiche immagini della *Mappa Mundi a T*

[E' impossibile stabilire con certezza se debba farsi risalire ad Isidoro di Siviglia (Cartagena, 560 circa - Siviglia, 636) la prima realizzazione grafica dei cosiddetti mappamondi del tipo "T - O", acronimo di "*orbis terrarum*", ma anche riferimento esplicito alla forma imposta alla rappresentazione, ovvero una T maiuscola iscritta in un perimetro circolare.

La T rappresenta l'unione del Mediterraneo con i fiumi Nilo e Tanais (Don), e divide tra loro i tre blocchi continentali noti, mentre la O sta a simboleggiare la massa dell'oceano che circonda le terre abitate. La rappresentazione viene generalmente proposta in maniera tale da

porre Gerusalemme come centro della mappa, posta al vertice superiore della T, quasi a costituire la terminazione superiore di una croce. Sono rappresentati anche i mitici Gog e Magog (Ezechiele, 38-39), così come il Paradiso Terrestre.

Nel XIV° capitolo delle *Etymologiae* Isidoro chiarisce in maniera inequivocabile che egli ritenesse la Terra una sfera. In altri brani, poi, sembra ch'egli voglia seguire la visione di Aristotele, che aveva diviso sfera terrestre in zone climatiche, caratterizzate da clima gelido ai poli, clima torrido presso l'equatore, e una fascia climatica mite e temperata tra le prime due, unica zona ritenuta abitabile.

Il vasto successo di questa schematica rappresentazione del mondo conosciuto, documentato anche da esemplari contenuti in manoscritti di VIII - IX secolo, si spiega facilmente, da un lato per il forte simbolismo cristiano in essa contenuto, ma anche con la facilità con cui poteva essere delineata e, d'altro canto, con l'impossibilità di verificare o aggiornare in qualche modo gli scarni dati contenuti.]

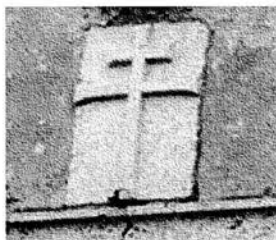


Fig.3 - La doppia Croce di Lorena in un bassorilievo

[La croce di Lorena è un simbolo a forma di croce con doppia asse orizzontale anche chiamata croce patriarcale. Questo simbolo venne originariamente chiamato Croce d'Angiò ed era raffigurato sullo stemma dei Duchi d'Angiò, successivamente cambiò il suo nome in Croce di Lorena in concomitanza col cambio del nome dei nobili in Duchi di Lorena. /Si è, peraltro, già dianzi visto come il canonico Gauthier Lud, fosse legato tanto a Renato II di Lorena per gli appoggi da lui ottenuti, quanto ai Cavalieri dell'Ordine di Cristo, successori dei Templari, così che l'impiego della Croce di Lorena nel Sigillo di Saint-Die (assieme al T.O.), resta più che giustificato./ La sua forma deriva dalla Croce Cristiana classica sulla cui sommità è posta un'asse più piccola rappresentante il "Titulus Crucis" ossia l'iscrizione che Ponzio Pilato vi fece apporre: *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (INRI). La Croce di Lorena fu ispirata dalla forma di un reliquiario di un frammento della vera Croce a cui i Duchi d'Angiò erano devoti ma la sua vera natura è da ricercare nelle culture e filosofie orientali, essa venne utilizzata soprattutto in Grecia nelle raffigurazioni delle icone del Cristo crocifisso.

Ma ricordiamo che esso fu anche un simbolo utilizzato inizialmente dall'antico ordine dei Cavalieri Templari; fu, poi, Papa Eugenio III colui che regolarizzò, per l'antico ordine cavalleresco, l'utilizzo di una croce color vermiglio (Ancorata o Patente) posta sul mantello bianco.]

E dunque, speculando sulle conoscenze relative al *Sigillo di Saint-Die*, siamo andati indietro nel tempo, e nel considerare tanto il mappamondo a T che la Croce di Lorena siamo risaliti all'epoca dei *Templari* che avevano già utilizzato tali simbologie con precisi significati esoterici.

Di ciò, ossia dei contenuti esoterici dei prefati simboli, esistono esempi abbastanza convincenti ...

Passeggiando per le strade della bellissima ed antichissima città di Perugia, può accadere di imbattersi in scoperte interessanti.

Lungo le strade del centro storico, sulle architravi di alcune delle case più antiche, come quelle di corso Garibaldi (in prossimità dell'Università per Stranieri), si possono notare incisi dei simboli attribuibili ad un percorso di tipo sapienziale, benché si tratti di graffiti realizzati sulle porte di case comuni (Fig.4).

Essi non sono emblemi puramente decorativi. Forse le antiche famiglie che abitarono quei luoghi marcarono le proprie dimore attingendo alla ricca simbologia esoterica; e i simboli formano un percorso di Sapienza che si snoda lungo una strada (così come altrove avviene in tutta la città), capace di rivelare, a chi ne conosca l'itinerario esatto, una Verità nascosta.

In particolare, i simboli del corso Garibaldi si trovano lungo la strada che sale verso il caratteristico Tempio circolare di San Michele Arcangelo, sito, il "Tempietto", notoriamente sacro (assieme a quello della chiesa di San Bevagnate) ai Cavalieri Templari.

Così, tali simboli connoterebbero le tappe d'un antico percorso Templare, d'ascesa e d'ascesi ... in termini più semplici: di purificazione.

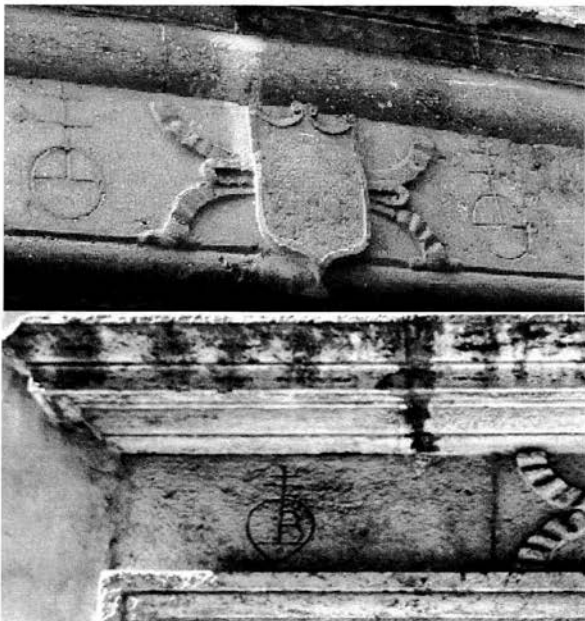


Fig.4 - Simbologie graffite sulle architravi dei portali di alcuni palazzi che prospettano su Corso Garibaldi, in Perugia.

E cosa ci viene dato di trovare in questo percorso sulle antiche tracce dei Templari in Perugia?

Dei simboli, s'è detto.

Ma quali Simboli?

Ancora una volta (Cfr.]Fig.4) quelli del tipo considerato, che associano la *Mappa Mundi a T* alla *Croce di Lorena*, oltre ad ulteriori simbologie [1].

Ma, volendosi soffermare ulteriormente ad analizzare tali simbologie, andremmo, ancora una volta, più indietro nel tempo e ci accorgeremmo che si tratta francamente di simboli alchemici.

Osserviamo quello da cui siamo partiti:



In Alchimia esso è il simbolo della *Terra Exaltata*, o la Materia portata allo stato superiore, intraprendendo il cammino verso quello di Magnete.

Dalla Terra Exaltata si passa dunque, per raffinazione, dopo che avrà rilasciato le proprie *feci* (scorie) o *caput mortuum* ed avrà raggiunto un grado di stabilità ottimale, a quello di *Magnete*, il cui simbolo è quello che segue:



... Poi, naturalmente, il processo, l'Opera, continuerà sino alla produzione della *Pietra Filosofale* ...

L'assunto dell'alchimista è che tutto evolva verso la perfezione, e che, tuttavia, ciò avvenga con una velocità corrispondente al grado di perfezionamento da cui si parte e, in ogni caso, il processo naturale è sempre molto lungo; cosicché ove l'uomo volesse seguire tale processo di trasmutazione della materia verso la perfezione, non gli basterebbe una vita. A nessuno è dato, infatti, di assistere, nel corso della sua esistenza, all'evoluzione di un metallo in oro, a meno che non gli riesca di escogitare come accelerare in qualche modo il processo.

Ed è proprio questo che l'Alchimia, ovvero l'*Arte delle Trasmutazioni*, vuol compiere: nulla di innaturale, solo accelerare quello che la Natura fa comunque.

La *Pietra Filosofale* che l'alchimista mira a raggiungere, con la sua *Grande Opera*, mediante i procedimenti del '*solve et coagula*', sarà l'evoluzione perfetta ed assoluta della materia prima, e, pertanto, avrà la capacità di far evolvere rapidamente alla perfezione tutto ciò di 'vile' con cui entrerà in contatto; è per questo che essa potrà mutare il metallo in oro; oro che, per la natura metallica, rappresenta la massima espressione di perfezione raggiunta.

Ma, per l'alchimista, questa trasformazione in oro, lungi dall'essere il suo scopo, è anche e soprattutto il cammino della trasmutazione di se stesso verso il raggiungimento della perfezione.

Il sogno dell'alchimista oggi può apparirci chimerico, ma - come ebbe a dire E.A.Poe, maestro dell'onirico e del mistero - "*Coloro che sognano di giorno fanno molte cose che sfuggono a chi sogna soltanto di notte*"...

Ancora occulti e indecifrabili sono i segreti dei Templari; enigmi irrisolti, come quello relativo al loro favoloso tesoro. Essi avevano raggiunto una smisurata ricchezza e si mormorava che praticassero l'arte dell'alchimia.

Nello XIX secolo furono trovate, da von Hammer, un grande studioso dell'Ordine, in due località dove avevano sede importanti commende: in Borgogna, ad Essarois, e in Toscana, a Volterra, delle antiche raccolte di documenti con figure e simboli alchemici.

Nel 1877, Theodor Mertzdorff, altro insigne studioso tedesco dei Cavalieri dell'Ordine, diede alle stampe un documento templare, ritrovato ad Amburgo, che raccoglieva una serie di regole. In esso, l'articolo 19 citava testualmente: "*E' fatto divieto, nelle commende, in cui tutti i fratelli non sono degli eletti o dei consolati, di lavorare alcune materie mediante la scienza filosofale, e quindi di trasmutare i metalli vili in oro o in argento. Ciò sarà intrapreso soltanto in luoghi nascosti e in segreto*".

L'ultimo Gran Maestro, Jacques de Molay, scelse il villaggio francese di Arginy per nascondere il "tesoro" dell'Ordine negli oscuri sotterranei del suo castello, che poggia sopra una ragnatela di gallerie segrete, che Daniel Réju descrive "*isolato nella pianura, tra Aone e Beaujolais*". La costruzione più antica del castello ossia la "*Torre delle Otto Bellezze*", anche detta la "*Torre dell'Alchimia*" per i misteriosi segni magici e simboli alchemici disegnati sulle sue pareti, fu oggetto di lunghe visite di studiosi ed esoteristi, tra cui, due fra gli ultimi filosofi-alchimisti del nostro tempo: Eugène Canseliet e Armand Barbault.

Il favoloso "tesoro" dei Templari rimane ancora un mistero insoluto. In fondo, nella sua essenza, l'*arcanum* partecipa del sacro, sfugge alla comune ragione e una possibile penetrazione nasce soltanto dalla dimensione iniziatica dell'interlocutore. Il Prometeo è sempre presente fra le orde umane e, sanguinante, si divincola nei ceppi dell'oscurantismo per l'eterna ricerca di un barlume che abbia sapore d'eterno.

I Templari praticarono l'alchimia, ne investigarono le leggi, ne attuarono le tecniche? Non potevano non conoscere questa scienza antichissima, tramandata nel segreto dai sapienti. Premesso che la trasmutazione alchemicamente si esplica attraverso le tre fasi *al nero, al rosso e al bianco*, l'epopea templare le subisce tutte, le sopporta coscientemente, non si sottrae e - v'è da chiedersi - giunge a quell'*esemplare balzo di qualità che ha sapore d'eterno*? Alla meta della trasmutazione interiore dell'uomo a riscatto della caduta adamica e la riunificazione col Principio Unico? Non sappiamo.

Partiti dal glifo d'una antica tavoletta lapidea di Torremaggiore e ponendoci delle inevitabili domande: "... ma quanto antica? Perché posta lì dov'è? E da chi e da 'dove' è giunta a noi? ...", né avendo saputo trovare soddisfacenti risposte, abbiamo intrapreso un percorso nel tempo e, se vogliamo, anche un cammino in contesti 'particolari' o, quanto meno, non di quelli più 'prevedibili'. E tale percorso ci ha portato molto 'lontano'.

... Templari, Alchimia ...

Come collocare Torremaggiore in tali contesti? E' trascorso troppo tempo; è difficile congetturare.

La conclusione potrebbe essere la stessa - che qui verrà riportata - del breve saggio dal titolo "*Raimondo de' Sangro ... minuta per una relazione*" (W.Scudero, Ed.Prisma Service, Foggia, maggio 2014) cui si rimanda:

«L'Abbazia di San Pietro, a Torremaggiore, era stata affidata dai Benedettini ai cavalieri dell'Ordine del Tempio e successivamente Papa Bonifacio VIII aveva loro donato, nel 1295, il vicino castello di San Severo ed altre pertinenze. La *domus* templare di Torremaggiore raggiunse tale importanza da venire considerata atta ad effettuarvisi le ammissioni all'Ordine, e sappiamo dai verbali di una deposizione rilasciata a Penne nel 1310 nel corso del processo ai Templari, che qui venne inviato un *frater* tre anni dopo la sua ricezione nell'*Ordo* "*per essere sottoposto a riti che non potevano essere celebrati a Roma*". (...)» Da dove possa venire la particolare sacralità di Torremaggiore non è possibile dire.

Ma, v'è dunque una 'sacralità' del nostro sito? ... Domanda pertinente, questa? O forse fiaba, fantasticheria? Chi può dirlo?

Sta di fatto che, nel seno della nostra antica terra erano già presenti *in nuce*, tutte le premesse che avrebbero prodotto il "germoglio alchemico" di Raimondo de' Sangro.

Un secondo interessante glifo trovasi, su di una tavoletta rettangolare in pietra, nel medesimo Vico Storto San Nicola, sulla parete in cui s'apre l'ingresso al n.c. 16. L'incisione è posta in alto, inclusa al centro della struttura muraria (lì dove la parete è sagomata dalle pendenze dei due spioventi del tetto) ed è affiancata sulla sn. (guardando) da un'orifiamma fittile col trigramma cristico (JHS) di San Bernardino (Fig.5).

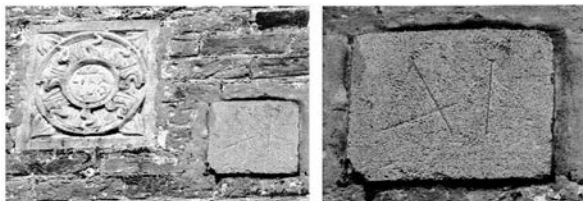


Fig.5 - l'orifiamma ed il glifo

Un *glifo*, dal greco γλύφω, "incidere", in origine indicava un qualsiasi segno inciso, come ad esempio i glifi della scrittura egizia (conosciuta appunto come geroglifica), come pure quelli delle immagini ideografiche, nonché dell'architettura (ad es.: i *triglifi* che scandivano ritmicamente, intervallati a gli altorilievi delle *metope*, gli spazi della trabeazione del timpano dei templi greci). Ma un glifo, più propriamente, è la rappresentazione di un grafema (sistema di scrittura) o di parte di un grafema o anche di più grafemi.

E nella prefata tavoletta lapidea, appare un glifo composto da due grafemi in lettere greche: un'Α ed uno Ι maiuscoli; ma l'Α maiuscolo (A) vi appare con un grafema più antico: Α

Ove, infatti, volessimo consultare i grafemi dell' alfabeto greco arcaico (Fig.6), vi troveremo il grafema anzidetto.



Fig.6 - Caratteri dell'alfabeto greco arcaico

L'alfabeto greco derivava da quello fenicio e, secondo fondati studi, lo stesso alfabeto fenicio derivava da una semplificazione dei grafemi di alcuni geroglifici egizi. Così resta spiegata, per l'Α, l'origine di quell'aspetto particolare del glifo relativo al corrispondente fonema e la sua evoluzione dall'egizio al greco (dell' 850-700 a.C.), attraverso il fenicio (Fig.7).



Fig.7 - Verosimile evoluzione dell'Α a partire dal carattere geroglifico egizio

Va comunque detto che, tutt'altro che di rado, tale tipo di scrittura troverà spazio ancora in periodo bizantino (nella scrittura *onciale*, $\alpha = \Delta$) nelle realizzazioni amanuensi, ma anche pittoriche, musive, e nelle incisioni.

Ed ecco che Δ apparirà spesso affiancato ad Γ .

Qual è il senso di α (o Δ o A)? Esso indica l'origine, l'inizio; ma ciò è ben noto, specialmente quando vi sia accanto l' ω (o Ω) che allude al termine, alla fine (tanto spesso le due lettere sono accostate sulle tombe).

Quanto alla lettera Γ , intuitivamente essa indica il Cristo ($\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma$), ma per rendersi conto di come ciò corrisponda al vero, occorrerà rifarsi alle cosiddette *Gammadie*, che altro non sono che simboli iconografici cristologici.

Le lettere chiamate *gammadie* - dal lat. medievale *gammadia*, in origine neutro plurale (singolare *gammadion* o *gammadium*, dal nome della lettera greca $\gamma\mu\mu\alpha$) - sono monogrammi cristologici che appartengono al linguaggio cristiano antico. Il loro impiego nell'iconografia comincia nel III secolo e termina nel XIV. Solitamente appaiono come motivi ornamentali nelle vesti del Cristo e/o degli apostoli (Fig.8) e dei santi. Γ (iota) rappresenta l'iniziale del nome di Gesù ($\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma$). Γ (gamma) è la terza lettera dell'alfabeto greco e rappresenta la Trinità. A volte si può trovare in posizione inversa o raddoppiata $\Gamma\Gamma$. Σ (zeta) è l'iniziale della parola Vita ($\zeta\omega\eta$). Luce e vita sono termini intercambiabili e l'una richiama l'altra. H (eta) è l'ottavo numero greco [2]. Rappresenta quindi l'ottavo giorno, quello della Resurrezione [3]. Quattro segni di gamma maiuscolo (Γ), variamente disposti a formare una croce ($\frac{\Gamma}{\Gamma}$), una svastica o altro segno sono considerati rappresentazioni di Cristo, raffigurato dalla croce, in mezzo ai quattro Evangelisti, raffigurati dalle squadre; l'insieme equivale dunque alla rappresentazione di Cristo stesso in mezzo ai quattro *viventi* della visione di Ezechiele e dell'*Apocalisse*, che sono i più comuni simboli degli Evangelisti.



Fig.8 - Γ sui lembi dei manti del Cristo e di S.Paolo nei mosaici del catino absidale in SS.Cosma e Damiano, Roma.

La stessa *gammadia* sul manto di Abramo (in Ospitalità di Abramo), nei mosaici della navata centrale di S.Maria Maggiore, Roma.

E dunque, l'associazione dei due segni Δ e Γ sta ad indicare *Aderenza a Cristo Gesù che è nostra Primizia*, ossia l'Inizio da seguire.

La tavoletta in pietra del Vico Storto San Nicola, potrebbe, dunque, essere stata portata a Torremaggiore dagli immigrati Greco-Albanesi del XVI Sec., ma appartenere, altresì, non come periodo di traslazione, ma d'origine, anche ad un'epoca del credo Ortodosso più antico.

Va notato che - ammesso che la sua posizione sia stata sempre quella - essa è collocata sulla parete d'una casa (chissà mai originariamente un *matatuso*) che si trova al di là (verso Est) dell'*occhione* lapideo in cui s'inseriva il cardine della porta che, dividendo in due la Torremaggiore del XVI Sec., fu interposta, tra il borgo originario ("Terra Vecchia", ad O) ed il nuovo ("Terra Nuova, ad E") che fu colonizzato da quegli Arbrëschè che stabilirono le loro abitazioni *iuxta planitiem* edificando per sé la nuova chiesa di Santa Maria.

Dunque, così fossero andate le cose, il glifo è ipotizzabile possa essere stato apposto ad un'abitazione arbrëschè.

NOTE

[1]

Ulteriori simbologie del Cammino Iniziatico Templare di Corso Garibaldi in Perugia (procedendo in salita sino al Tempio di S.Michele Arcangelo):



- *Agnus Dei con Croce Patente*, sulla facciata della *Corporazione dell'Arte della Lana*
- *Lama e Calice*, sulla facciata dell'*Hospitium Pauperum*

All'interno del Tempio:



- *Pentacolo*
- *Statua dell'Arcangelo Michele "con occhi chiusi"*, a simboleggiare il culmine ormai raggiunto del Cammino Iniziatico: conoscendo ormai a 'perfezione' *"Se stessi e la Misura"*, si può procedere anche 'ad occhi chiusi'.

[2]

Le unità e l'H (= 8) nella numerazione greca antica:

A	α	alfa	1
B	β	beta	2
Γ	γ	gamma	3
Δ	δ	delta	4
E	ε	epsilon	5
Ϛ	ς	digamma	6
Z	ζ	zeta	7
→ H	η	cta	8 ←
Θ	θ	theta	9

[3]

Qual è il significato della definizione della domenica come «ottavo giorno»? Innanzitutto, quanto all'antica numerologia e, di conseguenza, anche alla sequenza dei giorni della settimana occorre fare delle precisazioni. Uno degli autori cristiani antichi, che considera con molta diligenza, secondo l'esegesi del tempo, la numerologia, è Clemente Alessandrino. Per lui, il 6 non può essere fine a se stesso così come non lo può essere il 7 ma l'uno è nell'altro, come il 7 è nell'8. Ora, il racconto, nel vangelo di Giovanni, di una delle apparizioni del Cristo risorto, la prima ai discepoli nel cenacolo, comincia così: «La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato» (Gv 20, 19, ma si veda anche Mc 16, 9; Lc 24, 1 e Mt 28,1); ma il 7 (la domenica) è nell'8, si è prima detto. È un modo strano di chiamare il giorno della risurrezione di Gesù: «il primo dopo il sabato»; quasi a dire che quel giorno è il primo dopo l'ultimo, il primo dopo la fine della settimana, di una settimana che conclude il tempo, oltre la quale non c'è altro tempo. Difatti, i cristiani della Chiesa antica chiamavano il giorno della Pasqua e ogni giorno di domenica precisamente come *l'ottavo giorno*, l'ultimo, quello che non conosce tramonto. Il Cristo risorto inaugura un giorno che non finisce. Dopo la risurrezione di Gesù non inizia una nuova settimana: c'è l'ottavo giorno. L'ottavo giorno è quello della rinascita, come ci ricorda la forma ottagonale dei primi battisteri dell'Occidente.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

I

- C. Tagliaferri e S. De Rosa (a cura di), *Olschki. Un secolo di editoria, 1886-1986*. Vol. I: *La libreria antiquaria editrice Leo S. Olschki (1886-1945)* - Vol. II: *La casa editrice Leo S. Olschki (1946-1986)*
- Claudio Piani, *Inventare un nuovo mondo*, in *Hera* n° 21, settembre 2001
- J.B. Harley, D. Woodward, *History of Cartography*, Volume One *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, University of Chicago Press, 1987
- Gaston Save, *Vautrin Lud et le Gymnase Vosgien - Bulletin de la Société Philomatique Vosgienne*, tome XV, 1889-1890, Saint-Die, impr. de L. Humbert
- *Archives départementales des Vosges G 384, pièce 2. Du prétexte que Martin Waldseemüller y conçut la première carte du Nouveau-Monde en 1507, Saint-Dié-des-Vosges*
- Eugenio Di Rienzo, *La Croce di Lorena*, in *Nuova Rivista Storica*, XCIV (2010), pp. 1-14
- Mauro Menichelli, *Templum Perusiae: il simbolismo delle porte e dei rioni di Perugia*, Perugia, Futura, 2006
- I.Schwarz-Winklhofer e H.Biedermann, *Il libro dei segni e dei simboli*, Ed.Bietti, Milano, 1974
- AA VV, *I Templari. Una vita tra i riti cavallereschi e fedeltà alla Chiesa*, Goffredo Viti (a cura di). Atti del I convegno *I Templari e san Bernardo di Chiaravalle*, Certosa di Firenze, 23-24 ottobre 1992. Edizioni della Certosa di Firenze, 1995
- Martin Bauer, *Il mistero dei Templari (Die Tempelritter Mythos und Wahrheit)*, Universale storica Newton, Newton & Compton, 1997
- Franco Cardini, *Templari e templarismo. Storia, mito, menzogne*. Il Cerchio, Rimini 2005
- Simonetta Cerrini, *l'Apocalisse dei Templari. Missione e destino dell'Ordine religioso e cavalleresco più misterioso del Medioevo*, Mondadori, Milano 2012
- O.Aivanhov, *Il lavoro alchemico, ovvero la ricerca della perfezione*, Cedex, Prosveta 1990
- A.Aromatico, *Alchimia: l'oro della conoscenza*, Electa, Torino, 1996
- L.G.Figuier, *L'alchimia svelata*, Basaia, Roma 1988
- J.Fabricius, *L'Alchimia: L'arte Regiadel Simbolismo Medievale*, Edizioni Mediterranee, 1997

II

- William Sidney Allen, *Vox Graeca*, Cambridge, C. University Press, 1968
- Nicholas P. Andriotis, *History of the Greek Language*, Thessalonica, Greece, Institute of Neo-Hellenic Studies, 1995
- Di Biagio Maria Paola, *Simboli cristologici e iconografia*
- Émile Châtelain, *Uncialis scriptura codicum, novis exemplis illustrata*, 2 voll., Parigi 1901
- John W. Welch & Claire Foley, *Gammadia on Early Jewish and Christian Garments*, *BYU Studies* 36/3, 1996-97
- Mario A. Fiore, *Cristiani d'Oriente in Puglia Dauna, Vol.I*, Ed. in CD-Rom, 2014

- "IL VERO VOLTO DEL SIGNORE" - Ed. 'esseditrice' - San Severo; 2001
- "IL RESTAURO DELLA PALA DI S. MARIA DEGLI ANGELI DI TORREMAGGIORE - 'rinascita' d'una antica tela" - Ed. Eliotecnica Tipografica - Torremaggiore; aprile 2001
- "GIUSEPPE SARTORIO SCULTORE UN MITO D'ALTRI TEMPI - L'avventura artistica e la Statuaria cimenteriale a Torremaggiore" Ed. Verba manent sas - Torremaggiore; 2006
- "VOLI NELL'OCCASO - novelle" - Bastogi Editrice Italiana - Foggia; 2007
- "EMOZIONI DI VIAGGIO" - Genesi Editrice - Torino; novembre 2008
- "VERSO UN' IDEA DI INFINITO, ATTRAVERSO I 'MONDI IMPOSSIBILI' DI ESCHER" - Ed. Seriat - Torremaggiore - per Gerni Editori - San Severo; dicembre 2008
- "...IL LUOGO COMUNE? OLTRE! - In versione, per lo più, sceneggiata" - Edizioni Helicon - Arezzo; 2009 [Primo Premio Assoluto "Angelo Musco" 2010 al Concorso Letterario Internazionale de "Il Convivio" - sezione 'Teatro edito']
- "GIUSEPPE SARTORIO - Appendice" - Ed. Verba manent sas - Torremaggiore; gennaio 2010
- "PIANGETE, O GRAZIE, E VOI PIANGETE, O AMORI - CARLO GESUALDO DA VENOSA il principe margigalista uxoricida a palazzo de' Sangro nella Napoli del tardo '500"- Edizioni Giuseppe Laterza - Bari; febbraio 2010
- "LEOPARDIANE MELANCONICHE ASSONANZE - Leopardi, Friedrich, Chopin" - ET Grafiche - Torremaggiore; aprile 2010
- "LEGGENDE E NOVELLETTE DELLA CIVITELLA" - Ed. Verba manent sas - Torremaggiore; maggio 2010
- "L'UOVO ...QUESTO ILLUSTRE SCONOSCIUTO" A cura di Walter Scudero per il Museo dell'OVO PINTO di Civitella del Lago-Baschi (TR); novembre 2010
- "...QUESTE DIPINTE MURA... - Percorso per immagini tra gli antichi soffitti decorati delle dimore gentilizie ed alto-borghesi in Torremaggiore" - Edizioni ET Grafiche - Torremaggiore; maggio 2011
- "LA STANZA DELL'ATTESA - Dramma in due atti liberamente ispirato alla novella 'La camera in attesa' di L.Pirandello"- Edizioni del Leone - Spinea-Venezia; settembre 2011
- "IL MIO TEATRO IN RETROSPETTIVA ... VE LO RACCONTO (1991/2011) Un ventennio del Teatro di W.Scudero a Torremaggiore" - Edizioni ET Grafiche - Torremaggiore [con DVD contenente una breve raccolta di sequenze live tratte da alcuni spettacoli;edizione discografica: Pegaso Service, San Severo]; dicembre 2011
- "LE FIABE DEGLI DEI E DEGLI EROI - Aspetti inconsueti della mitologia greca" - Ed. Verba Manent - Torremaggiore; maggio 2012
- "MEMORIA INTORNO A MAESTRO RUGGERO DI PUGLIA ED IL SUO CARMEN MISERABILE" - Edizioni del Rosone - Foggia; settembre 2012
- "PAGINE RITROVATE - Narrativa, poesia, arte e musica in 12 quaderni" edizione e-book in CD-Rom by Pegaso Service - San Severo; novembre 2012
- "LE EDICOLE SACRE DI TORREMAGGIORE - Divagazioni critiche, storiche, artistiche, letterarie, a-giologiche, demo-etno-antropologiche e rievocative attorno al fenomeno" - IL CASTELLO Edizioni - Foggia; dicembre 2012 [Primo Premio al concorso letterario dedicato agli autori di storia locale "Storie Sospese" 2012 indetto e promosso da "Liberamente"]
- "AMOR MI SPINGE A DIR DI TE PAROLE - Pensieri mariani" - Ed. Verba manent sas - Torremaggiore; aprile 2013
- "IL FREGIO AFFRESCATO DEL CASTELLO DUCALE DI TORREMAGGIORE Proposta di lettura critica ed esegetica del ciclo pittorico nel suo contesto palaziale" - Claudio Grenzi Editore - Foggia; maggio 2013
- "DALL'INTERPUNZIONE ALLE EMOTICON... una questione insoluta"- Ed. Verba manent sas - Torremaggiore; settembre 2013
- "GLI ORI DELLA REGINA - Ornamenti aurei ed argentei, gioie votive e fasto degli abiti nei sacri simulacri mariani - Con riferimenti alle venerate immagini della S.Vergine in Torremaggiore" - Ed. Prisma Service - Foggia; settembre 2013
- "PARISINA, LUCREZIA, RENATA, MARFISA - Tra storia e leggenda 4 donne d'Este" - Ed. Prisma Service - Foggia; febbraio 2014
- "TORREMAGGIORE ... STORIE DI FANTASMI - Piccola raccolta dal fantasioso sottobosco della tradizione orale" - Ed. Prisma Service - Foggia; marzo 2014
- "EEN C. TRONIE NAE'T LEVEN: titolo provvisorio" - Ed. Prisma Service; Foggia; maggio 2014
- "RAIMONDO DE' SANGRO ... minuta per una relazione" - Ed. Prisma Service; Foggia; maggio 2014
- "PEPE NERO silloge di poesia-nonpoesia" - Edizioni del Rosone - Foggia; ottobre 2014
- "PROLEGOMI ALLA POETICA DELLA NONPOESIA" [edizione e-book in CD-Rom by Pegaso Service - San Severo, issue 2013] inserito del libro "PEPE NERO silloge di poesia-nonpoesia" - Edizioni del Rosone - Foggia; ottobre 2014
- "CINQUE BREVI SAGGI e una rimembranza ... Per la custodia delle memorie storico-artistiche torremaggiorese" (Tomo I) - Ed. Prisma Service - Foggia; ottobre 2014
- "IPAZIA DI ALESSANDRIA . una martire pagana?" - Ed. Prisma Service - Foggia; dicembre 2014
- "FRANCA FLORIO . un'epoca una regina" - Ed. Prisma Service - Foggia; marzo 2015
- "SEVERINO TREMATO pittore (1895-1940) . Una storia ritrovata" - Claudio Grenzi Editore - Foggia; marzo 2015
- "APPROCCIO ERMENEUTICO AI MONILI DI PIETRA DELLA SERENISSIMA" - Ed. Officine Digitali - Foggia; aprile 2015