

tra un pavimento costituito dal ribassamento del sottostante soffitto ed una sovrastante volta a capriate (quella che sarebbe stata poi restituita all'Aula Magna); e i decori a fresco, cui l'A. si riferiva, erano quelli del fregio (per i quali rimando al mio libro citato in apertura del presente quaderno) che sarebbe tornato alla luce col restauro degli Anni '82-'83. Ma è anche vero che questo, all'epoca in cui scrisse (1961), il nostro A. non poteva conoscerlo, per cui fu tratto inconsapevolmente in inganno quando, accedendo al sottotetto (così com'egli narra) dalla scala che vi s'inerpica dalla torre di N/E, egli reputò di trovarsi in un'altra sala, ampia quanto la sottostante.

Ma, dopo le divagazioni nelle quali quel "ed altro ancora" del sottotitolo ci ha consentito di poterci inoltrare, torniamo ora a considerare la nostra epigrafe del portale dell'Aula Magna delle Udienze, non senza aver prima accennato, per completezza, ad un'altra artistica architrave scolpita - questa non epigrafata - che ornava un altro portale, il quale, rimosso prima del 1940, non fu più possibile reperire; trattavasi dell'accesso al 1° piano del palazzo, dalla loggia balconata del secondo pianerottolo della scalinata, attraverso la torre maschio. Ne esiste una descrizione nel libro del Ricciardelli ed una pressoché illeggibile foto, da cui si appura che il rilievo, centrato da un blasone, raffigurava girali e foglie d'acanto: rinascimentale, dunque, anche questo manufatto.

Orbene, un primo approccio di lettura e traduzione che proporrei dell'epigrafe (Fig.7- A,B,C,D) del portale dell'Aula Magna - per quanto le condizioni in cui versa attualmente non siano delle migliori e sia facile incorrere nella confusione dei caratteri (ad es.: la **a**: **Α** (o **α**) con la **u**: **U**; la **u** con la **n**: **N** o con l'**h** (**H**) o con la **r**: **Γ** (o **Γ**) e questa con la **c**: **C**, e quest'ultima con la **p** (**P**); nonché la **d**: **D** (o **D**) con la **b**: **B** (o **B**), e la **i**: **I** con la **l**: **L** o con la **f**: **F**, i cui tratti trasversali sembrerebbero non sufficientemente evidenti) ed inoltre alcune lettere è possibile siano andate perse - potrebbe essere la seguente:

:II P/AD: :PAU IUS: :AR[G]UE[N]DUM: :NUNC INIECTA:(*)

(*) P: abbreviazione, sta per PRINCIPIS; PAU: abbreviazione del nome del Principe (Anche nel disco lapideo della meridiana, datata 1592, della torre maschio, il nome del medesimo è abbreviato in PAUL); INIECTA sottinteso: *IANUA* (ipotizzando che il precedente accesso alla sala non fosse ancora decorato con una degna cornice architettonica, ci si riferirebbe, dunque, per esteso, all'adito rinnovato in quel momento storico, ovvero della signoria di Paolo II).

Ossia - francamente non senza qualche perplessità, considerando alcune forzature cui s'è fatto ricorso nell'interpretazione del testo - questa la lettura:

SECUNDI PRINCIPIS AD PAULI IUS ARGUENDUM NUNC INIECTA

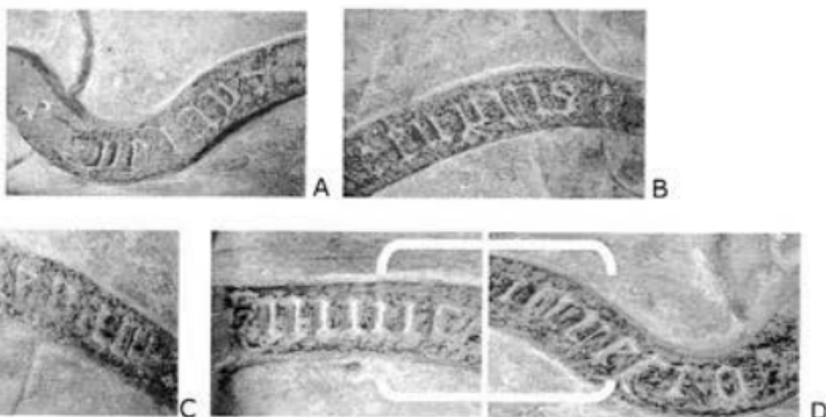


Fig.7

L'epigrafe qui riprodotta fotograficamente in 4 registri è una delle numerose immagini ottenibili: variando l'angolazione di radenza della luce il *ductus* dei caratteri presenta aspetto sempre diverso, tant'è che quella in figura è solo una delle tante possibilità. Cosicché, volendo avere un'idea più precisa dell'incisione, è bene osservarla da vicino e toccarla.

e la traduzione:

DEL SECONDO PRINCIPE A RENDER PALESE DI PAOLO LA GIUSTIZIA ATTUALMENTE INSERITA

cioè:

(Porta) ATTUALMENTE INSERITA (o: COLLOCATA)(nella parete, come adito) A RENDER PALESE (accedendovi) LA GIUSTIZIA DI PAOLO 2° PRINCIPE

od anche, considerando che IUS può pure essere tradotto come *il luogo ove si amministra la giustizia*:

... A RENDER MANIFESTO (a tutti) IL LUOGO OVE SI AMMINISTRA LA GIUSTIZIA DI PAOLO 2° PRINCIPE [E, dunque, la sala delle pubbliche udienze].

E teniamo conto che nell'Aula Magna, varcata la porta in questione, proprio sulla controfacciata della parete in cui essa s'apre, vi sono due registri affrescati: un blasone dei de'Sangro, al disopra del varco, e, poco discosto, quel famoso *Pulicinella* che "si frusta p'chè ave arrubbato"...

Quanto poi a 'forzature' nella lettura d'un testo antico in genere, è da dire che non sempre esse sono imputabili a chi lo interpreta, ma, non di rado, sono motivate da imperfezioni presenti nello stesso. E, a conferma di ciò, voglio qui portare l'esempio d'una epigrafe, che ho recentemente fotografato a Perugia in via Appia, al n.c. 59, la quale - più agevolmente leggibile perché in caratteri romani - incisa sull'architrave (Fig.8) d'un portale di dimora patrizia (oggi un *bed-and-breakfast*) della medesima epoca del nostro, contiene delle imperfezioni. L'epigrafe recita:

.QOT.CAPITA.TOT.SETETIE. (in luogo di: .QVOT.CAPITA.TOT.SENTENTIAE.)

e, per quanto nella Q sia correttamente iscritta una V, il vocabolo SETETIE, che, fra l'altro, volgarizzato, termina in E anziché in AE, non presenta segni di abbreviazioni di sorta (del tipo: ~) e, pertanto, in questo, v'è analogia con il nostro AR[G]UE[N]DUM - cui abbiamo aggiunto in parentesi una G ed una N - che mancano nell'originale, che non presenta, esso pure, segni di abbreviazioni.



Fig.8

Ma l'analisi della nostra incisione epigrafica - sempre tenendo conto di quanto sopra detto a proposito della possibilità di incorrere in diverse interpretazioni dei caratteri, stante la effettiva circostanza della difficoltà di lettura dello scritto - differentemente decifrando le lettere, potrebbe condurre ad una seconda ipotesi più semplice e forse anche più soddisfacente (in accordo con la teoria filosofica del *rasoio di Ockham* o *novacula Occami*, in base alla quale "A parità di fattori la spiegazione più semplice è da preferire"), secondo cui la frase esprimerebbe quanto segue:

:II P/AD: :PAULUS: :ACUEBAM: :NUNC INFECTA:

ossia (considerando AD come abbreviazione di ADIUVANTE DEO):

SECUNDUS PRINCEPS ADIUVANTE DEO (EGO) PAULUS
ACUEBAM NUNC INFECTA

e la traduzione, in questo caso (considerando l'imperfetto come storico-narrativo iterativo ed il NUNC, riferito al passato, come fosse TUNC [Cfr.: <http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=NUNC100> dal Dizionario Latino Olivetti]) sarebbe:

SECONDO PRINCIPE CON L'AIUTO DI DIO, (IO) PAOLO, HO PORTATO A COMPIMENTO CIO' CHE ALLORA (all'epoca) ERA RIMASTO INCOMPIUTO

E, non comparendo, nell'epigrafe, una datazione, l'epoca delle ristrutturazioni e degli affinamenti e/o completamenti edilizi dell'edificio castrale, con quel NUNC sarebbe dunque stata posta in riferimento col periodo della signoria di Paolo, come ad indicare - e l'imperfetto (iterativo), nella frase, ce ne comunica l'idea - che non in un solo o dato momento, ma per tutto il corso della stessa, l'impegno di 'portare a compimento' le 'cose incompiute', fu preciso intendimento del Principe, tant'è che egli volle che rimanesse di ciò memoria in un'epigrafe apposta all'ingresso di una nuova ala (quella settentrionale) del castello, iniziata da suo padre.

Ove, invece, volessimo considerare nell'epigrafe una datazione, potremmo leggere quell'AD come ANNO DOMINI (nella lista delle abbreviazioni latine più comuni, infatti, AD sta sia per ADIUVANTE DEO che - e forse più frequentemente - per ANNO DOMINI; Cfr.: A. Buonopane, *Manuale di Epigrafia Latina*, Roma, 2009; G. Cencetti, *Paleografia latina*, Roma, 1978) e, pertanto, ammettendo anche che P possa essere abbreviazione di PRINCIPATUS, leggere come segue:

SECUNDO PRINCIPATUS ANNO DOMINI (ecc.)

ossia: NEL SECONDO ANNO DEL SIGNORE DI PRINCIPATO (ecc.)

E, con tale interpretazione dell'epigrafe, la datazione sarebbe quella del 1588.

E, dunque, Paolo III (Fig.9), 2° Duca di Torremaggiore e 2° Principe di Sansevero, passato alla storia come un po' troppo ... parsimonioso, che non fu sicuramente lui ad erigere le grandi sale né le torri di N/W e di N/E, e neppure il ciclo di affreschi del fregio dell'Aula Magna (altrimenti, quantomeno in uno dei due blasoni del casato che vi compaiono, non si sarebbe certo contenuto dal far raffigurare l'insegna del Toson d'Oro ricevuto da Filippo III di Spagna), limitandosi a completare (o forse sarebbe meglio dire: a più parsimoniosamente 'perfezionare') quanto suo padre Giovan Francesco, il 1° Sansevero, aveva realizzato (questi, per converso, senza badare a spese), si compiacque (salvo che per i debiti da estinguere) di ciò che aveva avuto in eredità e si diede a far epigrafare il proprio nome un po' qua e un po' là ed a tenersi buono il re Filippo, facendo installare su di una parete del Seggio dell'Università torremaggiorese, presso la Porta di Uguccione, quell'enorme stemma (Fig.10) del Regno (copia di quello della Reggia di Napoli), che ora trovasi nell'atrio di Palazzo Bortone ex Ricci, inserito in una parete in maniera da sporgere, dall'altra parte, nel negozio di biciclette dei Picciuto, tant'esso è mastodontico.

Verrebbe, dunque, da dire, italianizzando un nostro ben noto adagio: *Aprile ha fatto (spuntare) il fiore e Maggio se l'è goduto ...*



Fig.9

Paolo III de' Sangro 2° Duca di Torremaggiore
e 2° Principe di San Severo - Napoli, Cappella Sansevero



Fig.10

Stemma di Filippo III di Spagna

Quanto allo stemma analogo del Palazzo Reale di Napoli, esso è il più antico che ivi si conservi dal momento che risale al primo progetto dell'architetto Domenico Fontana (1606), come si evince dal suo inserimento nella muratura stessa della facciata della Reggia.

In accordo con la locuzione di Caio Tito « *Verba volant, scripta manent* » e con l'assunto che ciò ch'è scritto resti fissato per l'avvenire ed il più spesso divenga documento incontrovertibile, molti, tanto per il passato che a tutt'oggi, sono propensi a reputare che ciò che - come si suole dire - viene

"messo per iscritto" passi per la verità dei fatti, e pertanto, come avvenne nel caso di Pilato (Giov.19:22), essi impongono caparbiamente le loro proposizioni - etimologicamente 'mettendole avanti' (ch'è come dire: sbattendole in faccia al mondo) - col cipiglio del loro « *Quod scripsi scripsi* ». Sennonché - e le ricerche su ciò che 'sta sotto' i documenti epigrafici più volte lo hanno dimostrato - la convinzione appena esposta s'è rivelata, tutt'altro che di rado, erronea e genitrice di false sicumere che la realtà dei fatti, messa in luce dallo studio corretto degli accadimenti, hanno poi smontato e demolito. In altri termini, la circostanza che un Tal de' Tali, possa aver fatto incidere, poniamo, su di una lapide, secondo il proprio punto di vista e per di più nel proprio mero interesse, una determinata versione di taluni fatti storici avvenuti in una data epoca, non può e non deve indurci ad assumere come 'oro colato' ciò che ci è stato tramandato, dal momento che, ogni epigrafe potrebbe potenzialmente deviare dalla verità, di volta in volta 'gonfiando' alcuni fatti, altre volte sminuendoli e/o, in vario modo, falsandoli.

Tanto si è premesso ad introduzione del discorso che i de' Sangro, quanto a 'camuffamenti' della verità storica, nelle epigrafi da alcuni di loro fatte apporre, nel corso dei secoli, ai più vari monumenti riguardanti la propria casata, non furono da meno nell'imporre il loro « *Quel che ho scritto ho scritto* », nella falsa convinzione che nessuno avrebbe osato, né pro tempore, né in seguito, sconfessare o 'smascherare' le loro viziate asserzioni. E, in effetti, si sbagliarono; tant'è che le loro piccole o grandi 'magagne' sono venute alla luce. Né furono i soli: un po' dappertutto, nel corso della storia, questo malvezzo dei potenti (più che d'altri) non passò mai di moda ...

Vogliamo rammentare solo alcune di queste epigrafi, ed anche rilievi lapidei, dei de' Sangro, modificati e/o non del tutto aderenti al vero?

Bene, iniziamo allora proprio da quel blasone della torre castrale di N/E che abbiamo già visto in Fig.6. Come s'è detto, all'epoca della sopraelevazione dell'ala nord, quel manufatto lapideo, in onta alla Storia, venne impunemente modificato e, in luogo dell'arma dei Jamvilla (Scudo partito: in alto, campo seminato di code d'ermellino con mezzo leone rampante, in basso: sei barbazzali di cavallo), fu scalpellato e riproposto con lo stemma desangriano (... e non si comportavano, forse, già in tal modo i faraoni dell'antico Egitto?) e la corona sovrastante. Rimase, in vero, nel rilievo, lo scudo a targa con l'elmo (cosiddetto: da giostra) a cercine sommitale, ma residuò altresì, tutt'attorno, l'iscrizione epigrafica che recita: JAMVILLA . COMES . SAN[C]TI . ANG[E]LI . FIC[TOR] . CIVITATIS . LABELLI . DOMINUS, che non venne rimossa, palesando il ... *restyling*.

E fu ancora Giovanfrancesco, 1° principe di Sansevero, a celare la sua appropriazione della secolare fonte sorgiva sita presso Santa Maria dell'Arco in Torremaggiore, dietro la munificenza della propria ristrutturazione (1582) della stessa, apponendo alla struttura muraria di nuova erezione che veniva a circoscrivere l'area della fonte, un'epigrafe in cui, come riportato dal Lucchino, celebrava la sua potestà con quel '*numine Sangri*', in appresso mutato tanto da parte degli storiografi che di ... lapicidi adulteratori, incaricati dall'Università torremaggiorese nel primo decennio dell'800 (Fig.11). In ogni caso resta il fatto che fu, quella, una prepotenza d'indebita appropriazione, celata, in un' epigrafe, sotto 'il manto' d'una munifica ristrutturazione.



Fig.11

L'epigrafe, oggi apposta alla parete esterna nord della chiesa di Maria SS.ma della Fontana (immagine tratta da C.Panzone; Cfr. ibid. Bibliogr. 9)

Sono da notarsi le seguenti evidenze: come LUMINE MAGNI (*per illuminazione di Colui che è Grande*) abbia sostituito NUMINE SANGRI (*per volontà del [de'] Sangro*); come la data sia rimasta quella del 1582, nonostante l'aggiunta ottocentesca UNIVERSITATIS SUMPTU (*a spese dell'Università*); come la lapide appaia rimaneggiata. Per nemesi storica - è il caso di dirlo - la testimonianza di una indebita appropriazione, quella di Giovanfrancesco, dopo tre secoli viene soppiantata da una inopportuna contraffazione...

Volendo continuare, si potrebbe, alla Pietatella in Napoli, osservare l'epigrafe funeraria (Fig.12) del 3° duca di Torremaggiore, Giovanfrancesco, scomunicato e perseguitato dal vescovo Venturio anche dopo la morte, avvenuta il 24, maggio 1628, nel quale epitaffio, Raimondo de' Sangro, che successivamente (nel 1752) eresse il deposito marmoreo delle spoglie di



Fig.12

L'epitaffio del 3° Duca di Torremaggiore

questo suo avo, di proposito retrodatò di un anno la morte (OBIIT IX. KAL. JUN. A. MDCXXVII), al fine di tentare di rimuovere una brutta storia dalla memoria dei posteri; la qual cosa rappresenta, comunque, un falso storico.

Ma, don Raimondo fece qualcosa di ben più fuori dall'ordinario, quando creò per sé, da apporre in un andito privilegiato della Cappella Sansevero, un epitaffio (Fig.13) celebrativo del proprio genio, realizzato in epigrafia al negativo, per una tomba in cui non si fece neppure seppellire.



Fig.13

La tomba (vuota) di Raimondo de' Sangro

E, nell'epigrafe - che, pur essendo stata composta dal Principe - appare simulatamente attribuita, nella sottoscrizione, ai sacerdoti officianti in Cappella, don Raimondo, fra tant'altro, scrive di se stesso:

NULLO SIBI PRÆPARATO HAUD ÆGRE SUOS CUM CÆTERORUM CINERIBUS CONJUNCTURO HAUSTAM AB CAROLO MAGNO IMPERATORE PER ILLUSTRÉS AVOS MARSORUM COMITES INNATAM CUM SANGUINE PIETATEM IMITATUS (*null'altro avendo per sé predisposto se non di congiungersi alle ceneri degli avi, [in ciò] imitando la pietà innata attinta dal sangue di Carlo Magno Imperatore, per il tramite degli illustri antenati Conti dei Marsi*) - VIR MIRUS AD OMNIA NATUS QUAECUMQUE AUDERET (*uomo ammirabile nato a tutto osare*) - IN PERSCRUTANDIS RECONDITIS NATURAE ARCANIS CELEBERRIMUS (*celeberrimo nell'indagare gli arcani reconditi della natura*).

Un vero panegirico per un ... cenotafio.

Anche Vincenzo, figlio di Raimondo, ristrutturando il castello di Dragonara, fa apporre alla facciata, in gran bella mostra, un'epigrafe celebrativa (Fig.14) della propria nobile genia, nella quale, tra l'altro, compare, per i posteri, una falsa informazione, ossia che l'antenato Carlo (1450?-1517), 'a nessuno secondo

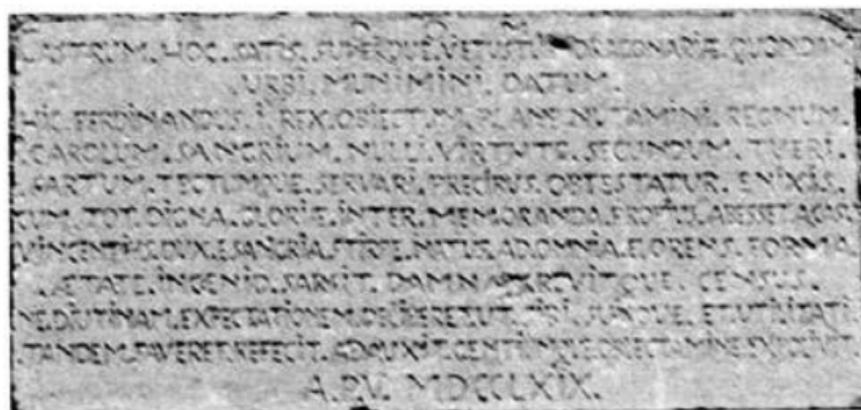


Fig.14

Epigrafe (1769) del castello di Dragonara

per valore' (NULLI VIRTUTE SECUNDUM), fosse stato 'supplicato con fervide preghiere' (PRECIBUS OBTESTATUR ENIXIS), proprio in quel castello, nientemeno che dal re di Napoli, Ferrante (Ferdinando) I d'Aragona, 'di conservargli il regno (...) e di mantenerlo salvo e sicuro' e di farlo 'apertamente [pur] nella sommossa', intendendo quella "congiura dei baroni", alla quale (secondo quanto C.Porzio riportò nel 1565) Carlo non aveva punto partecipato. E, tuttavia, non si può certo dire che non 'faccia scena' immaginare un Ferrante I - lo sgominatore degli Angioini nella battaglia di Troia, colui che sarebbe poi stato il tremendo giustiziere di Jacopo Piccinino - umiliarsi in insistenti implorazioni, come l'epigrafe lascia immaginare, dinanzi a Carlo de' Sangro!...

Così stando le cose, che Paolo 2° abbia manifestato la sua 'signoria' in un'epigrafe apposta ad un portale di un'aula fastosa fatta erigere non da lui ma da suo padre, a ben pensarci, egli ha, in fondo, attuato, rispetto a quanto abbiamo detto dei suoi antenati e successori, una 'imbrodatura' di se stesso più innocente e, se vogliamo, veritiera; anche se perfettamente in tema con le 'ispirazioni' ed i 'costumi' di una famiglia, nella quale un po' tutti (alcuni a torto ed altri a ragione) ebbero la stessa debolezza: un'inclinazione particolare per le epigrafi ed alcuni ancor più per i ... panegirici.

... E, del resto, con riferimento a costoro, il de La Rochefoucauld avrebbe detto: *Vantatevi! Nessuno vi crederà, ma qualcosa, comunque, resterà.*

Concludendo, la lettura e la traduzione dell'iscrizione del portale, a meglio decifrarne i caratteri gotici non certo facili come quelli romani né tantomeno integri, chissà mai ove si fosse agevolati da una migliore dotazione di mezzi (soprattutto fotografici) utili alla perizia, potrebbero risultare - se ne ha consapevolezza - diverse da quelle delle proposte che ho qui affacciato come ipotesi senza pretesa di certezza. Il carattere gotico in questione, 'spezzato' o 'interrotto' (*gebrochene schriften* o a *black letters*: 'lettere nere'), è stipato, caratterizzato da una minore spaziatura rispetto al modello grafico tondo, in alto come in basso è rimarcato da spessi tratti. L'effetto che si ottiene è quello di una scrittura alta, stretta e spigolosa, molto elegante se si vuole, ma certamente 'scura', dal *ductus* di più difficile lettura e la cui traduzione è tutt'altro che infrequente che esiti nell'opinabile. Pertanto, volendo celiare, direi che la citazione da Ipponatte (Τίς ὀμφαλιτόμος σε τὸν διοπλήγα / ἔψησε καπέλουσεν ἄσκαριζόντα;) con cui altrove (V. bibliografia: 11) io stesso biasimai i cattivi traduttori dell'iscrizione sovrastante la stalla del Palazzo della Duchessa, ove mai ora mi si ritorcesse a *boomerang*, la respinge-

rei essendo quel testo più agevole perché in caratteri romani mentre, questo, oggettivamente arduo. Molte volte, come spesso accade, quando un documento antico è difficile da decifrare, la traduzione riporta ciò che si crede di vedervi o vi si vuol vedere (fantasiosità non escluse); ma è anche vero che, non di rado, nel contesto di un *anarchismo metodologico eclettico* (Cfr. *P.Feverabend*) - atteggiamento che personalmente ritengo coraggioso anziché improvvido - "spesso l'immaginazione è la madre della verità"; ergo, non è condotta viziata né da evitare quella di avanzare tentativi di ipotesi, poiché ogni onesta congettura, vuoi pure non assolutamente libera da dubbi già da parte di chi l'abbia formulata, induce lo stesso, od altri per lui, ad indagare e ulteriormente verificare, al fine di raggiungere evidenze che esulino dal mero opinabile.

A completamente, propongo, alcune interpretazioni dell'epigrafe, da parte di latinisti alla cui attenzione ho sottoposto le ipotesi di lettura e traduzione che ho prodotto.

- Un accordo (*Prof. Antonio Dell'Edera*) con la mia prima ipotesi (Cfr. pag.7), trova elegante - pur nell'incertezza che nasce dalla decodificazione d'una frase in grafia gotica 'nera' - il costruito col genitivo interposto tra AD e l'accusativo, sebbene in un latino ormai cinquecentesco e lontano da quello classico.

- Sempre in accordo (*Prof. Mara Luisa Ariano*) con la mia prima ipotesi riletta l'epigrafe più sotto l'aspetto di un intento pratico di funzionalità, s'affaccia la seguente proposta: [PORTA] COLLOCATA ATTUALMENTE PER INDICARE IL LUOGO DOVE SI AMMINISTRA LA GIUSTIZIA DEL PRINCIPE PAOLO II. Ovvero, poiché l'iscrizione si trova sull'architrave della porta di accesso alla sala delle udienze, l'epigrafe poteva voler essere semplicemente l'indicazione del luogo a cui la porta stessa dava accesso. Nel contempo certamente esaltava anche la facoltà del principe di amministrare la giustizia e di conseguenza il suo potere.

E, anzi, a voler considerare tale interpretazione, io aggiungerei che non PORTA (IANUA) ma ISCRIZIONE (INSCRIPTIO) potrebbe essere il riferimento sottinteso.

- Una variazione (*Prof. Angela Sacco*) rispetto alla mia seconda ipotesi (Cfr. pag.8), riguarda la parte terminale della frase, che viene proposta come segue: (...) :ACUEBAM: HANC [IANUAM] INCEPTO:, ossia = (...) PERFEZIONAVO QUESTA [PORTA] CON [MIA] INIZIATIVA (o proposito o progetto).

- Una concordanza (*Prof. Antonietta Cinquepalmi*) con la mia anzidetta decodificazione dell'epigrafe, se ne discosta solo per l'interpretazione dell'ultimo termine, che viene letto come INCEPTA (laddove io leggo INFECTA) e, pertanto tradotto come CIO' CHE ERA STATO INIZIATO.

- Ancora una concordanza (*Prof. Francesco Grassi*) con la seconda ipotesi e, in particolare con la lettura di AD come ANNO DOMINI (ecc.).

Per quanto concerne, invece, il resto della frase, la supposizione di lettura è la seguente: AUGEBAM HANC (IANUAM) IM[P]ERIO; ossia: AMPLIAVO QUESTA (PORTA) PER (MIO) VOLERE.

- Altra concordanza (*Prof. Giuseppe Guerra*) con la mia seconda ipotesi di lettura, fondendo però le mie due versioni (II P = nel secondo [anno] di principato e AD = adiuvante Deo) di pag.8, tenendo per buono il NUNC (TUNC) e leggendo INCEPTA in luogo di INFECTA. Pertanto: II P (SECUNDO PRINCIPATUS [ANNO]) AD (ADIUVANTE DEO), ossia: NEL SECONDO [ANNO] DI PRINCIPATO CON L'AIUTO DI DIO (...) ACUEBAM NUNC INCEPTA (PORTAVO A COMPIMENTO CIÒ CHE UNA VOLTA ERA STATO INIZIATO).

Riepilogando, le versioni emerse di lettura dell'epigrafe, sono le seguenti:

- [IANUA] [o:INSCRIPTIO] SECUNDI PRINCIPIS AD PAULI IUS AR[G]UE[N]DUM NUNC INIECTA
- SECUNDUS PRINCEPS ADIUVANTE DEO [EGO] PAULUS ACUEBAM NUNC INFECTA
- SECUNDUS PRINCEPS ADIUVANTE DEO [EGO] PAULUS ACUEBAM NUNC INCEPTA
- SECUNDUS PRINCEPS ADIUVANTE DEO [EGO] PAULUS ACUEBAM HANC [IANUAM] INCEPTO
- SECUNDO PRINCIPATUS ANNO DOMINI [EGO] PAULUS ACUEBAM NUNC INFECTA
- SECUNDO PRINCIPATUS ANNO DOMINI [EGO] PAULUS AUGEBAM HANC [IANUAM] IM[P]ERIO
- SECUNDO PRINCIPATUS [ANNO] ADIUVANTE DEO [EGO] PAULUS ACUEBAM NUNC INCEPTA

E, dunque ...

Οὐχ ἱκανῶς δοκεῖ σοι λέγεσθαι ὅτι οὐ πάσας χρῆ τὰς δόξας τῶν ἀνθρώπων τιμᾶν ἀλλὰ τὰς μὲν, τὰς δ'οὐ, οὐδὲ πάντων ἀλλὰ τῶν μὲν, τῶν δ'οὐ; τί φῆς;

Non ti sembra che ci si esprima opportunamente dicendo che non bisogna apprezzare tutte le opinioni degli uomini, ma alcune (sì) e altre invece no, né (quelle) di tutti, ma di alcuni (sì) e di altri invece no? Che ne dici?

(Platone, Critone, 46)

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

1. T.De Mauro, A.Petrucci, *Nuovo Soggettario 'Thesaurus'*, BNCf, Scrittura Gotica - DDC21, marzo 2013
2. M.A.Fiore, *La Chiesa Matrice di Torremaggiore*, 1961
3. M.A.Fiore, *I de' Sangro Feudatari in Capitanata*, Vol.II, 1971
4. M.A.Fiore, *Conversazione sul tema: Torremaggiore Torremaggiore e de' Sangro*, 1991
5. M.A.Fiore, *Da Santa Maria dell'Arco a Maria SS.ma della Fontana*, 2010
6. M.Fraccacreta, *Teatro Topografico Storico Poetico della Capitanata (ecc.)*, Tomo IV, 1834
7. E.Jacovelli, *Cenni storici su Torremaggiore*, 1896
8. C.Panzone, *L'eredità del Castello Ducale di Torremaggiore*, 1993
9. C.Panzone, *Il culto della Madonna della Fontana a Torremaggiore*, Vol.I, 2002
10. P.Ricciardelli, *Il Castello monumentale 'di Sangro' di Torremaggiore*, 1961
11. W.Scudero, *Il fregio affrescato del castello ducale di Torremaggiore (ecc.)*, 2013
12. W.Scudero, *'Raimondo de'Sangro' ... minuta per una relazione*, 2014



LA PANAGHIA ODIGHITRIA
(Perivlepta)
DELLA CHIESA DI LORETO
IN TORREMAGGIORE



Immagine in frontespizio:

La Santa Vergine Odighitria
di Giovanni Tommaso Passeri
(1571)

Chiesa di Loreto
Torremaggiore

Dell'icona della Vergine *Panaghia Theotòkos* (dal greco Παναγία = Tutta Santa e Θεοτόκος = Genitrice di Dio) (Fig.1) venerata nella nostra chiesa di Loreto dal 1571, anno della sua realizzazione pittorica, ho già parlato nel mio libro *Gli ori della Regina* [1] cui rimando il lettore.



Fig.1 - L'icona della chiesa di Loreto in Torremaggiore

Pertanto non riproporrò, in questa sede, le argomentazioni già ivi trattate, attinenti ai seguenti punti: cenni storici sull'icona e sugli Arbëreshë immigrati in Torremaggiore, notizie su l'autore della tavola, motivazioni per cui ritengo opportuno che la chiesa di Loreto conservi tale denominazione piuttosto che quella di: *del Rito*, note sul restauro dell'icona nel 1991, oblazioni aureo-argentee e monili votivi della Madonna di Loreto.

Nel prefato libro, diedi per scontato che la tipologia dell'icona fosse da riportarsi a quella dell'*Odighitria*; acquisizione, per altro, da gran tempo unanimemente accolta, nonché suffragata - all'epoca del restauro - dal parere della Soprintendenza delle Belle Arti di Bari, con la supervisione della Prof. M.S. Calò Mariani, la quale, nel merito della nostra immagine iconica, scrisse una memoria, sull'opuscolo [2] appositamente realizzato in occasione del riposizionamento in sito della sacra tavola dopo il restauro.

Pertanto, scrivendo *Gli ori della Regina* non presi in considerazione la possibilità che la tipologia dell'icona potesse essere altra.

Senonché m'incuriosi una diversa interpretazione iconologica che collega la genuina tipologia dell'*Odighitria* ad un ben preciso orientamento degli sguardi di Madre e Figlio e all'atteggiamento del capo degli stessi (e di ciò parleremo tra breve). Secondo tale chiave di lettura, la Panaghia di Torremaggiore, dipinta, *more graeco*, per la famiglia arbëreshë dei Tosches, da Giovanni Tommaso Passeri, non sarebbe da includersi nella tipologia dell'*Odighitria*, bensì in quella della *Madre di Dio della Misericordia*.

E, dunque, come ho già detto in premessa, mi ripromisi di affrontare in seguito l'argomento, con maggiore organicità, in un sia pur breve saggio, al fine di poter giungere a formarmi una mia ben motivata opinione nel merito; ch'è poi proprio quello che m'accingo a fare nel presente quaderno.

Orbene inizierò, come si suole dire, dalle basi, soffermandomi sul riesame dei canoni tipologici delle icone mariane postbizantine, partendo, appunto, dall'icona definita della *Panaghia Odighitria*.

L'immagine tipologica dell'*Odighitria* (Figg.2 e 3) occupa un posto basilare nell'iconografia della Madre di Dio.



Fig.2 - Odighitria della seconda metà del Sec. XV
Opera dell'iconografo cretese Andreas Ritzos [3]



Fig.3 - Icona dell'*Odighitria* (Chiesa di S.Giovanni in San Paolo di C.te) coeva di quella torremaggiorese, anch'essa dipinta da Giovanni Tommaso Passeri

Il nome le deriva dal greco ὄδηγός che si traduce in "guida" o "che conduce", da cui il significato 'attuale' di "Colei che mostra, indica la Via", ossia il Cristo, indicato da Maria, nell'icona, con la mano destra. Questi, bambino-adulto, veste un abito sacerdotale ed è seduto sul braccio della Madre, con la destra leggermente alzata benedice alla greca, mentre con la sinistra regge un rotolo di pergamena. La Madre di Dio indossa una tunica di colore verde-azzurro, simbolo dell'umanità e un manto, il *maphorion*, di colore rosso porpora, che, secondo la tradizione, è simbolo della regalità acquisita dalla persona umana della Vergine, attraverso l'Incarnazione in Lei del Verbo di Dio. Sul manto, tanto sul capo che sulle spalle, tre stelle indicano la Verginità prima-durante-dopo il parto. I capelli sono completamente non visibili, celati da una specie di cuffia (*mitella*) aderente al capo. Agli angoli superiori dell'icona - ove questi siano presenti - si vedono due angeli adoranti. Trattasi degli arcangeli Michele e Gabriele (come indicato nelle scritte abbreviate o meno dei loro nomi), i quali presiedono ai grandi eventi della storia della salvezza. Essi hanno le mani coperte in segno di venerazione. Il fondo dell'icona è aureo d'obbligo: l'oro è il colore-non colore, simbolo di luce, di gloria e di soprannaturalità. Il suo bagliore dinamico fuoriesce dall'icona per investire di sé l'osservatore. L'Emmanuele è individuato dagli attributi della sua divinità: il nimbo crociato con la scritta O Ω N (in greco = Colui che è) e, ai lati della figura, a volte contenuti in clipei rosso-fuoco, i monogrammi IC XC. L'IC XC è un acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole: Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ - si noti che la lettera finale Σ (sigma) viene scritta nella forma lunata che ricorda la lettera latina C).

Nella riproduzione nulla è lasciato al caso; persino la posizione di una mano può avere un alto significato teologico. Prendiamo ad esempio il gesto benedittivo (alla greca) del Cristo. Un manuale di iconografia spiega la sua raffigurazione in maniera estremamente esauriente.

«Quando raffigurare la mano che benedice, non unite le tre dita insieme, ma incrociate il pollice col quarto dito in modo che il secondo, l'indice, resti diritto e il terzo resti un po' piegato e formino insieme il no-

me di Gesù: IC. Infatti il secondo dito restando aperto indica lo I (iota) e il terzo forma con la sua curva un C (sigma). L'unione del pollice e del quarto dito forma un X (chi), e il mignolo, curvo, forma un C (sigma): XC (Cristo).

Il tutto realizza l'indicazione IC XC, ossia le lettere che sono l'abbreviazione di Gesù Cristo (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ).

Così per la divina provvidenza del Creatore, le dita della mano dell'uomo, che sono più o meno lunghe, sono disposte in modo da poter raffigurare il nome di Cristo».

I monogrammi della Madre, invece, posti dall'una e dall'altra parte del capo della stessa, sono MP ΘΥ (abbreviazione in greco di ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ = Madre di Dio).

Soltanto a dx., più in basso, sull'oro del fondo, l'iconografo, scrive il 'nome' che intende dare all'icona.

La denominazione ('tipo') di siffatta tipologia d'icona della *Panaghia Odighitria* proviene dal santuario mariano di Costantinopoli ove l'immagine era custodita. Il santuario era quello detto "degli odigoj" o "delle guide", dal nome dei monaci custodi del santuario che facevano appunto da guida ai frequentatori dello stesso; in maggioranza ciechi venuti a chiedere la guarigione dalla Madonna. Secondo la tradizione la Madre di Dio sarebbe, infatti, apparsa a due ciechi e, conducendoli al suo santuario, avrebbe ridato loro la vista. Da allora i ciechi e i sofferenti di malattie agli occhi si recavano alla sorgente, che sgorgava vicino alla chiesa, e si lavavano il viso per ottenere la guarigione. Col tempo il nome fu dato alla stessa Madre di Dio e alla sua icona, e, usato nella forma femminile di "Odighitria", divenne un nome indicante la Vergine stessa. Ciò che aggiungeva lustro all'immagine era la sua fama di essere un ritratto realizzato dal vivo a Gerusalemme dall'evangelista Luca mentre la Madonna era ancora in vita. L'icona originale dell'*Odighitria* fu distrutta dai Turchi nel 1453, quando la città di Costantinopoli fu da loro occupata. Di essa rimasero numerose repliche fatte in diverse epoche e venerate in molte chiese tanto dell'Oriente che dell'Occidente. L'Italia, e Roma in particolare, ne possiedono una serie infinita, e ciò a motivo della vicinanza delle coste italiane a quelle greche e alla stessa Costantinopoli, nonché a seguito dei flussi migratori dei Greci o Greco-Albanesi presso di noi. L'arte italiana è rimasta fedele alla tipologia costantinopolitana per lunghi secoli, come particolarmente si può notare in molte Madonne presenti a Venezia, a Napoli, nella Sicilia e nel Sud Italia, e risalenti ai secoli XII-XV. Il Rinascimento segna un abbandono del soggetto, perpetuato, però, dall'arte veneto-marchigiana dei cosiddetti "madonneri" che tramandarono la memoria della *Madonna Odighitria*.

Ora, riprendendo il discorso dell'orientamento degli occhi e del capo della Madre e del Figlio, secondo una lettura iconologica che si collegherebbe alla più genuina tipologia dell'*Odighitria* bizantina costantinopolitana, gli sguardi di Madre e Figlio sono ortogonali alla tavola, entrambi diretti verso l'osservatore. Il capo ed il tronco sono ieraticamente e regalmente eretti e frontali (Figg.2 e 3).

E, dunque, secondo tale orientamento iconologico che - indipendentemente dai requisiti dianzi esposti (soprattutto quello fondamentale della mano che indica il Figlio) - collega la genuina tipologia dell'*Odighitria* alla frontalità degli sguardi e delle posizioni di Madre e Figlio, si sarebbe indotti a concludere che la *Panaghia di Torremaggiore* non sia un'*Odighitria*. L'icona di San Paolo di C.te (Fig.3), invece, rientrerebbe in tale orientamento e, pertanto, soddisferebbe pienamente alla tipologia dell'*Odighitria*. Neppure la presenza delle immagini angeliche sulla tavola di Torremaggiore (Fig.1) costituirebbe un fattore deponente in favore, dal momento che, presenti nell'icona dell'*Odighitria* del Ritzos (Fig.2), angeli non compaiono in quella sanpaolese del Passeri (Fig.3); anzi, se ne potrebbe concludere che, tra i canoni tipologici dell'*Odighitria*, non sia strettamente rilevante la presenza degli arcangeli. In effetti, neppure in altre icone rappresentanti l'*Odighitria*, come, ad es., in quella messinese del Damasceno (Fig.4), gli arcangeli sono presenti.



Fig. 4 - Odigitria della seconda metà del XVI Sec. (Messina)
Eseguita dal pittore cretese Michele Damasceno [4]

Quanto al 'tipo' che l'iconografo riconosce alla sua opera, neppure tale elemento può aggiungere granché, ove si consideri, ad esempio, che se nell'icona del Damasceno si legge *Odigitria* (Fig.5), in quella di San Paolo di C.te - che pure risponde ai canoni dell'*Odigitria* - il Passeri indica solo il 'nome': *Elpis* (*Speranza*) (Fig.6). Il 'nome', in effetti, è più che altro un appellativo che l'iconografo attribuisce il più spesso in base alla richiesta della committenza, e non l'indicazione della tipologia dell'icona.



Fig. 5 - dettaglio dell'immagine in Fig.3



Fig. 6 - dettaglio dell'immagine in Fig.2

E, d'altra parte, nell'icona di Torremaggiore, non solo le indicazioni di tipo e nome sono scomparse ma ben altri elementi, e questi davvero fondamentali, quali: i monogrammi della Madre e del Figlio, il nimbo crociato (con la scritta O Ω N) e le tre stelle del manto.

Che tali elementi non vi fossero già al momento della sua realizzazione non è assolutamente pensabile: così fosse stato, la sacra immagine non sarebbe neppure stata accolta nella cappella ortodossa *extra-moenia* di Loreto; l'assenza degli anzidetti elementi equivale, infatti, per la Chiesa Ortodossa, a non riconoscere un'icona come sacra immagine.

Pertanto, le ipotesi sono due: la prima è quella che ho già esposto nel mio libro (*ibid.* cfr. nota 1), e cioè che, dopo che la comunità arbëreshë venne assimilata entro le mura cittadine, l'autorità cristiano-cattolica ospitante ritenne di consentire solo parzialmente le tradizioni liturgiche greco-bizantine, come pure di emendare le icone 'accettate' nel culto, dalle simbologie rievocanti un rito ritenuto non globalmente assimilabile. La seconda ipotesi è quella che le modifiche improvvidamente apportate all'icona nel corso dei secoli e le inopportune ridipinture, abbiano finito, a lungo andare, per deteriorare gravemente la tavola, come d'altronde è emerso nel corso del restauro del 1991 che ha restituito, in pratica, solo il ... restituibile.

E, dunque, resta aperta la questione se la nostra Panaghia possa essere o non un'*Odigitria*.

Bene, a questo punto va considerato che, nonostante la tipologia dell'*Odigitria* sia quella - potremmo dire - da considerare 'capostipite' delle icone mariane, sta di fatto che tali icone, attraverso i secoli, acquisirono una infinità di denominazioni legate a vari fattori connessi con la natura di Maria, con i doni a Lei elargiti dall'Altissimo, con gli attributi che La connotano, con fatti miracolosi o con speciali interventi della *Panaghia*; denominazioni come: *Madre di Dio Eleoûsa*, *Glykophiloussa*, *del Segno*, *della Passione*, *della Consolazione* (*Otrada*), *Tricheroûsa*, ecc.; alcune di esse propongono delle semplici seppur significative varianti.

L'*Eleoûsa* (Fig.7), ad esempio, anche detta *Madre di Dio della Misericordia*, *La Compassionevole*, *La Misericordisa* (dal greco "ἐλεος" = misericordia), è una variante della più antica

e solenne Odighitria, ed esprime l'intensità del rapporto tenero e affettuoso tra la Madre e il Bambino. L'immagine proposta da tale icona abbandona l'atteggiamento statico e rigido proprio dell'Odighitria, per lasciar trasparire affettuosità, tenerezza, intimità tra Figlio e Madre, stretti in un abbraccio. I volti e gli sguardi non sono più rigidi e frontali, ma rivolti l'uno verso l'altro, e il Figlio appare come il Salvatore Misericordioso che si china sulla sua creatura, sino a baciare - nella variante della *Glykophiloussa* (Fig.8) - dolcemente la Madre.



Fig.7 - Madre di Dio Eleousa - XIII Sec. (Fiesole)
dipinto del Maestro di Santa Maria Primerana



Fig.8 - Panaghia Glykophiloussa
(Sinai), XVI Sec.

Ora, confrontando l'icona di Torremaggiore (Fig.1) con quella della Madre di Dio della Misericordia (Fig.7) testé considerata, benché nella prima non compaia la frontalità eretta del capo e del busto della Madre e del Figlio, benché la Madre inclini lievemente il capo verso di Lui e lo sguardo di quest'ultimo, al contrario di quello materno, non sia ortogonale alla tavola ma segua il movimento della testa che si volge di 3/4 verso la Madre, non si può certo dire che essa icona di Loreto sia con evidenza assimilabile alla tipologia della *Misericordiosa*. In questa, infatti, la Madre non indica il Figlio con la mano, ma lo abbraccia e lo sostiene con entrambe le mani. Il Figlio può non avere neppure con sé il rotolo di pergamena, non benedice, ma si avvinghia al collo della Madre.

Che dire, allora?... A questo punto, dovremmo concludere che la nostra icona di Loreto non avrebbe né la tipicità dell'Odighitria, né, tantomeno, quella della Misericordiosa... Ma non è così.

Va pur detto, infatti, che esistono numerose varianti dell'*Eleousa* (la Con-passionevole, la Misericordiosa): in esse si ritrovano gli elementi tipologici distintivi, ma con alcune modifiche nei gesti e nell'espressione affettiva della Madonna, del Bambino, e/o di entrambi.

Nella famosa icona russa della Vergine di Vladimir o *Vladimirskaja* (Fig.9), ad es., l'iconografo ha fuso insieme la tipologia dell'*Eleousa* e quella dell'Odighitria: mentre, infatti, i volti dei due protagonisti si stringono in uno slancio affettuoso, il braccio della Madre si libera dall'abbraccio per indicare il Figlio: ella è pur sempre "Colei che indica la Via".



Fig.9 - Madonna di Vladimir
(Mosca) Sec XII

Ed è proprio in un cotale contesto interpretativo, quello della fusione tra tipologie, che andrebbe letta la Odighitria della chiesa di Loreto di Torremaggiore. Essa conserva, infatti, i canoni fondamentali dell'Odighitria in partenza considerati, e tuttavia, pur rimanendo precipuamente tale (un'Odighitria), ha in comune con l'Eleoûsa, alcune caratteristiche: il capo della Madre s'accosta al Figlio (pur mantenendo, qui, lo sguardo fisso verso l'osservatore) il Figlio conserva la sua solenne maestà, benedice, ha con se il rotolo della pergamena, ma rivolge il capo di 3/4 e lievemente lo sguardo verso la Madre (pur senza, qui, accostarsi a Lei). Una variante dell'Odighitria, dunque, l'icona di Torremaggiore [v. nota a termine:*].

Così parimenti può essere rilevato in un'altra versione della Panaghia Odighitria (Fig.10) del grande iconografo cretese Andreas Ritzos, differente da quella in precedenza esaminata (Fig.2).



Fig.10 - Panaghia Odighitria di Andreas Ritzos
Trieste - Civico Museo Sartorio

Se, infatti si considerano le direzioni degli sguardi di Madre e Figlio nell'icona precedente (Cfr.Fig.2) ed in quella qui sopra proposta (Fig.10) - ribadiamo: entrambe di Andreas Ritzos - si può notare come, nella seconda - riconosciuta come Odighitria quanto l'altra - gli occhi del Figlio siano rivolti alla Madre anziché all'osservatore. Non sembrerebbero, dunque, tanto gli orientamenti dello sguardo e del capo di Madre e Figlio, quelli che definiscono la tipologia dell'icona dell'Odighitria - così come asserirebbero alcuni più intransigenti, rigidi e categorici iconologi - bensì l'insieme di tutte le altre caratteristiche prima considerate e, principalmente l'atteggiamento della mano destra di Maria [5].

Anzi, quella dell'inclinazione del capo di Maria e dell'orientamento dello sguardo del Bambino verso la Vergine dovette essere la tipologia di questa variante dell'Odighitria che gradualmente prevalse non solo in Grecia, ma anche presso la produzione russa in particolare [6] ed in quella italiana, come evincesi dalle figure seguenti (Figg.,11,12,13,14), tutte Odighitrie e non Eleoûse!



Fig.11 - Panaghia Odighitria XV Sec.
Museo Bizantino Atene



Fig.12 - Panaghia Odighitria
(da Tessalonica)



Fig.13 - Odighitria di Berlinghiero
Berlinghieri (XIII Sec.) M.M. New York



Fig.14 - Santa Maria Odighitria
Madonna della madia (Monopoli)

Parimenti da includere in questa tipologia dell'Odighitria la veneratissima *Theotòkos Pamakaristos* (Fig.15), appartenente ad una delle più famose chiese bizantine di Istanbul trasformata, nel 1591, nella moschea nota, in turco, come 'Fethiye Camii Moskvue' ed oggi, in parte, musealizzata.

E, per ultima, tra i tanti possibili esempi analoghi che potrebbero essere menzionati, l'Odighitria di Scuola Veneto-cretese (XVI Sec. o XV) del Museo diocesano di Padova (Fig.16), icona che, ormai spoglia - a causa del danno arrecato negli anni - delle decorazioni (le 3 stelle) e dei monogrammi, nella sua residua essenzialità, appare così simile alla nostra di Torremaggiore.



Fig.15 - La Theotokos Pamakaristos della Fethiye Camii Moskvue di Istanbul



Fig.16 - Odighitria veneto-cretese Sec.XV/XVI - Museo diocesano, Padova

Quanto all'intransigenza di quegli iconologi che non ammettono possano essere accettate varianti nelle tipologie fondamentali, è da considerare che, ove mai gli iconografi del passato si fossero attenuti rigidamente a questa regola, le stesse tipologie fondamentali (l'Odighitria, l'Eleousa, l'Aghiosoritissa, la Blachernitissa, la Basilissa, la Galactotrophousa) [7] non si sarebbero prodotte e vi sarebbe stata un'unica e sola tipologia che non ne avrebbe generato altre e, tanto più se si tiene conto che le varie tipologie non si sono create tutte contemporaneamente sin dall'inizio ma, germinate nel corso degli anni come varianti, esse sono progressivamente state accolte dall'ortodossia come diverse fondamentali altre tipologie, tant'è che ancora più recentemente nuove tipologie - e non solo dell'icona mariana - si sono affacciate al panorama dell'iconografia tradizionale, per essere valutate e, discrezionalmente, accolte.

Né potrebbe essere diversamente ove si voglia tener anche conto del significato profondo delle icone. La realizzazione dell'icona coinvolge l'iconografo non solo sotto l'aspetto estetico ma anche e soprattutto sotto quello teologico e religioso.

Nel lavoro pittorico una componente importantissima è sempre stata quella della preghiera, dai primi secoli fino ad oggi.

Il pittore di icone, prima di mettersi al lavoro, rivolge, infatti, il suo spirito verso il mistero divino, recitando le sue preghiere, come l'antica orazione, qui di seguito riportata:

Tu, divino Signore di tutto ciò che esiste, illumina e dirigi l'anima, il cuore e lo spirito del tuo servo, guida le sue mani, affinché possa rappresentare degnamente e perfettamente la tua immagine, quella della tua Santa Madre e di tutti i Santi per la gloria, la gioia e il decoro della tua santa Chiesa.

E non sarebbe pensabile che l'ispirazione divina faccia attenzione e si guardi bene dall'esulare dal contesto di rigidi canoni ...

Qualora pure si volesse considerare la cosa più ... laicamente, quale stimolo avrebbe un iconografo nel mortificare la propria ispirazione, ghezzandola entro imposti limiti?

Così fosse stato, non avremmo, probabilmente, avuto: la Madre di Dio della Passione, del Segno, la Tricheroùsa, ecc.

E non ci si venga ora pure a dire che non possiamo capire cosa sia veramente iconografia! ...

Eh via! Non è certo di una misteriosofia, né di una scienza esoterica, in fondo, che stiamo trattando! E sarebbe davvero impensabile che l'interpretazione di una icona venisse piegata ed asservita all'intransigenza di talune rigide posizioni.

Così, in merito a voler discutere, tante sono le argomentazioni che potrebbero affacciarsi e, ancorché garbatamente, conflittualizzare tra loro, senza, peraltro, giungere ad una soluzione univoca cui una posizione di rigidità di per se stessa si oppone.

Ad esempio, l'icona (Fig.17) della *Panaghia Theotòkos* del monastero cretese di *Moni Gonia*, a circa 1Km da Kolymbari (sul litorale della penisola sudorientale di Rodopos, in quel di Cissamo), presso Spilia, icona - simile a quella in Fig.10 - attribuita ad Andreas Ritzos, nella quale un esimio nostro Autore che l'annovera tra le Eleouse [8] ravvisa "una straordinaria analogia" con la nostra della chiesa di Loreto, soltanto che si volesse fare riferimento alla targa (Fig.18) apposta all'ingresso del detto monastero, si appurerebbe che la Signora di Moni Gonia - della quale, peraltro, sulla targa stessa è proposta l'immagine - per lo stesso cenobio di Moni Gonia è un'Odighitria.

E, quando si voglia rimanere rigidamente abbarbicati ai principi, occorre tener conto che - come devo avere già scritto altrove, mutuando da L. Longanesi - non bisogna appoggiarvisi troppo, "perché poi si piegano" e, aggiungerei, 'potrebbero spezzarsi'.

Così, ad esempio, per quanto riguarda una tipologia di icona mariana, detta *Brephocratoûsa* (Fig.19), che, secondo alcuni iconologi rappresenterebbe la settima tipologia fondamentale tra quelle, per così dire, 'canoniche' (per quanto, secondo altri, ve ne sarebbero 12 e, per la scuola russa, molte di più ...), tale tipologia, a tutti gli effetti, potrebbe essere la medesima della nostra Madonna della chiesa di Loreto, se non fosse per una difficoltà che potrebbe plausibilmente affacciarsi: essa è assimilabile a quella dell'appena esaminata Odighitria di Moni Gonia (Cfr.Fig.17), nonché delle altre numerose Odighitrie prima considerate (Cfr.Figg.10,11,12,13,14,15,16) le quali, abbiamo detto, non rappresentano altro che una variante (la *Perivlepta*) della primitiva Odighitria, prediletta dagli iconografi e forse anche prima del XV-XVI Sec.



Fig.17 - L'Odighitria di Moni Gonia (Kolymbari - Creta) di Andreas Ritzos (?); Collezione del Monastero



Fig.18 - Targa all'ingresso del Monastero di Moni Gonia con l'immagine e appellativo: ODIGHITRIAS GONIAS (Sacro Monastero dell'Odighitria di Gonia di Kolymbari di Cissamo - Sottoposto alla Staurpegia [9] del Patriarcato)



Fig.19

Brephocratoûsa Odighitria - Copia (1973) d'icona de Monte Athos, eseguita da Falina Papoula, iconografa del Museo Bizantino di Atene. Icona appartenente alla Comunità Albanese di Acquaformosa (CS)

E, dunque, anche una Brepocratouša come quella in Fig.19 può essere un'Odighitria?...

Il discorso che, a prima vista, potrebbe apparire un po' arduo, in effetti, se ci pensiamo, si traduce in un bisticcio in termini, ossia: la Brepocratouša, racchiude in se, se vogliamo, un'infinità di contenuti e il suo significato è generico; infatti, il termine in greco significa "Colei che porta il Bambino", ovvero "Madre con Bambino". Ma, se la Madre 'indica il Bambino' come Via, ecco che l'icona può essere interpretata, tipologicamente, come quella di una Brepocratouša Odighitria, quand'anche, come avveniva nel XV Sec., in alcune regioni italiane, tale tipologia venisse riconosciuta come quella della Madre della Consolazione.

Perché, dunque, 'impastocchiarsi' al grido ebraico di "Kitāb!" ("Il Libro sacro!" = E' Scrittura! Non si tange!) o in "Ipsa dixit" di pitagorica e/o medievale memoria, e non ragionare, piuttosto, sulle cose, dal momento che - per dirla con E. Nicolardi - "si arraggiunammo chesti fatte" forse "nc'è spiegammo"?...

Tant'acqua è passata sotto i ponti e molta parte ha avuto - io ritengo (anche se sottopongo questa mia ipotesi al vaglio di chi ne sa più di me) - nella genesi della prefata 'intransigenza', l'impegno a mantenere - dopo la piaga tremenda e distruttiva dell'iconoclastia - una produzione iconografica il più possibile fedele ai vecchi canoni tramandati dalla memoria. Chissà mai che i più antichi iconografi - quelli antecedenti all'epoca dell'iconoclastia (VIII /IX Sec.), dico - non si sentissero più liberi di generare nuove tipologie e/o varianti e meno oppressi dal rigore del veto riguardante eventuali 'scantonamenti' fuor di regole, canoni e principi, assolutamente non consentiti. Se così fosse, la linea dell'intransigenza sarebbe nata come necessità postuma all'iconoclastia e non come principio base - per quanto con difficoltà concepibile e condivisibile - dell'iconografia fin dai suoi inizi. E, tanto più, considerando che, soprattutto i più antichi e famosi iconografi - per lo più monaci, se non addirittura anacoreti o santi - erano talmente ferrati in questioni teologiche, da poterle insegnare o, comunque sia, non tali da dover essere sottoposti ad una occhiuta vigilanza da parte dell'ortodossia; in fondo, l'iconografia nasceva con loro ... E ritengo, anzi, che se costoro avessero riaperto gli occhi, avrebbero rigettato e redarguito ogni rigida regola dettata dall'intransigenza.

Intransigenza che, peraltro, ancora oggi noi stessi impugnamo, quando se ne presenti il caso (... ahinoi, dove sarà la verità?!), nelle nostre, tanto bonarie quanto fine a se stesse, schermaglie culturali.

Ed è, in effetti, da dire che, anche in tempi più recenti, molta parte ha avuto, nel mantenimento della linea del rigore, la produzione non solo artistica ma anche saggistica di un grande iconografologo del XX Sec.: *Photios (o Photis) Kontoglou* [10].

Nel suo saggio "Eikphrasis tes Orthodoxou Eikonographias" (Edizioni Aster, Atene, 1960), infatti, in particolare alle pp.82-84, egli, discettando sulla tipologia dell'Odighitria, getta, suo malgrado e forse senza volerlo, le basi moderne, diremmo, di quel rinnovato rigore intransigente cui, in seguito, altri iconologi più vicini ai nostri giorni si rifaranno e/o decideranno di attenersi.

"Si tratta" - afferma Georges Harib [11] parlando in proposito dell'*Ekphrasis* di Kontoglou - "di un vero trattato di iconografia nel quale egli ha ripreso completandolo il manuale settecentesco detto *Ermeneutica della pittura*, del monaco atonita Dionisio da Furnà".

E ove volessimo ora soffermarci sull'*Ermeneutica* di Dionisio, la sua è la storia di un falso manoscritto medievale bizantino, riconosciuto come tale sin dall'inizio del 1900 e che ancor oggi qualcuno, magari non informato, si ostina a ritenere vero. Ciò fu messo ben in evidenza in un libro uscito nel 1971 [12], che chiari quanto segue.

E dunque, nel 1839, Adolphe Napoléon Didron, storico ed archeologo, si recò in Grecia per studiare le opere d'arte dell'età bizantina. E lì, peregrinando tra i monasteri del monte Athos, poté osservare una guida cartacea il cui autore (il pittore Dionisio da Furnà) forniva indicazioni sugli accorgimenti tecnici da seguire e sulle caratteristiche iconografiche da rispettare. Il Didron ritenne d'essersi imbattuto in un manoscritto che, pur compilato nel sec. XV o in quello successivo, riportava norme e comportamenti di epoca molto più antica, risalenti - come affermavano i monaci del luogo - al X o XI secolo, ossia ad un'età da poco uscita dalle note polemiche sulla liceità dell'uso delle immagini. Il testo, tradotto da Paul Durand ed integrato da una presentazione e dalle note del Didron, apparve a Parigi nel 1845. L'opera attrasse subito l'interesse degli studiosi e, almeno inizialmente, raccolse il loro consenso.

Col passare del tempo, tuttavia, gli entusiasmi si attenuarono e poi si raffreddarono dando spazio a varie riserve. A p.16 della *Letteratura artistica*, Schlosser attribuisce ad Heinrich Brockhaus e "all'editore greco Papadopoulos Kerameus [n.d.r. nel 1909] il merito di aver dimostrato che [il trattato] non appartiene affatto, come si era creduto, ai giorni della contesa iconografica" o ad un'epoca vicina. Il manoscritto del monte Athos, fatto conoscere dal Didron, non è affatto un codice dell'arte bizantina, ma è dovuto ad un autore (appunto Dionisio da Furnà) che lo scrisse in pieno XVIII secolo. Il testo di Dionisio fu poi parzialmente deformato da un noto falsificatore, Costantin Simonidis, impacchettato come se fosse medievale e consegnato a Didron. È inutile ricercare la presenza di una tradizione assai remota: chi legge quelle pagine s'accorge semmai di una chiara connessione con l'arte tardo-veneta, testimoniata persino dalla presenza di alcuni termini (come, ad esempio, la voce *votouròle* = naturale) che sono propri delle botteghe artistiche italiane.

Questi ultimi rilievi sono ribaditi da Sergio Bettini che, in un articolo apparso nel 1941 su *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, insiste sulle ingenuità del Didron e di coloro che si affannarono a vedere nella guida di Dionisio "addirittura il «codice» della tecnica bizantina pura". Dionisio - vien detto a p. 181 - "appare, alla luce dei documenti e all'esame delle opere, un attardato... pittore greco-veneto, insomma un Madonnero: e la tecnica ch'egli codifica, e l'iconografia ch'egli descrive, appaiono una tecnica ed un'iconografia tipicamente da Madonnero". E più avanti, a p. 183: "le stesse fonti di cui [Dionisio] si serve non sono per nulla bizantine pure".

Che dire? L'*Ekphrasis* di Kontoglou che, come s'è dianzi detto, riprende completandolo il manuale *Ermeneutica* di Dionisio da Furnà, alla luce di quanto acclarato, diviene, a questo punto, ahinoi, inficiabile, in quanto, pur fatte salve delle pregevoli pagine in cui fa chiarezza in ambito di iconografia ortodossa, in gran parte attinge ad un'opera di scarso affidamento.

1 - W.Scudero, "GLI ORI DELLA REGINA *Ornamenti aurei ed argentei, gioie votive e fasto degli abiti nei sacri simulacri mariani*. Con riferimento alle venerate immagini Della S.Vergine in Torremaggiore", Ed Prisma Service, Foggia, 2013, pp.41-46

[Si coglie qui l'occasione per pregare il lettore che, durante la consultazione del testo, egli voglia provvedere a rettificare un refuso (riguardante altro argomento) a p.31 riga 13 = *erratum*: 1667, *corrigere*: 1567, a suo tempo sfuggito alla rilettura prima della stampa]

2 - R.M.Pasquandrea (a cura di), "La Vergine Odigitria in Torremaggiore e la pittura postbizantina in Puglia", Eliotecnica Tipografica, Torremaggiore, 1991, pp.17-33

3 - Andreas Ritzos (1421-1492) (anche scritto all'italiana "Andrea Rizo"), fu un grande iconografo greco della scuola cretese del XV secolo. Nato da Nicola Ritzos detto Baltzan a Iraklion - il capoluogo di Creta costruito sulle antiche rovine di Cnosso - crebbe in un ambiente artistico (anche il padre era iconografo) e operò nella città di Candia. In quel tempo Creta era la meta di una silenziosa diaspora di studiosi e artisti di Costantinopoli. Iconografi, mosaicisti, intagliatori, fabbri e altri artigiani cercavano rifugio al di fuori della capitale sempre più sotto assedio da parte dei Turchi, e nell'isola di Creta (conosciuta come il regno di Candia), fiorì una scuola di iconografia, fino a quando i Turchi conquistarono l'isola nel 1669. I maestri iconografi della scuola cretese, come Angelos Acatantos (di cui furono discepoli Andreas Ritzos e il figlio Nikolaos Ritzos) e Nikolaos Tzafouris, diedero vita ad uno stile inconfondibile, tant'è che le loro produzioni erano richieste in tutta l'Europa attraverso il mercato veneziano, così come nei monasteri della Grecia continentale e delle isole Ionie. Il primo documento che porta il nome di Andreas Ritzos è datato 27 luglio 1451. Dello stesso anno è la sua prima opera, ancora presente oggi a Bari: un trittico con la Madonna della Passione tra i santi Nicola e Giovanni evangelista. Nel 1453 Andreas fu coinvolto con il padre nelle vicende militari della caduta di Costantinopoli.

[M.Cattapan, "I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia", Vol.10 (1973), pp. 238-282, in *TheSaurismata tou Hellenikou Institutou Vyzantinon kai Metavyzantinon Spoudon*, Venezia]

4 - Michele Damasceno (o Damaskinos) fu esponente di spicco della scuola cretese; emigrato in Italia per un lungo periodo, pur subendo l'influenza della scuola veneto-marchigiana, rimase legato alle radici stilistiche greco-bizantine. Fu autore, insieme a Emmanuel Tzanes, delle icone della Chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia, a cui lavorò dal 1574 al 1582. Operò a Messina dal 1569 al 1573. In seguito ritornò a Creta e realizzando diversi lavori nelle isole ioniche.

[S.Bettini, "IL pittore M.Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte cretese veneziana", in *Atti del R.Istituto veneto di sc., lett. Ed arti*, XCIV (1934-35), 2, pp.331-380]

5 - L'atteggiamento della mano che 'indica la via' è uno tra i più vari elementi che consentono di definire l'appartenenza di una determinata icona ad una specifica e particolare tipologia, e lo è non solo per ciò che rappresenta in se stesso, ma anche perché, tale gesto, è incluso nel quadrato immaginario costruito sul lato di base dell'icona. Afferma, infatti, Giorgio Barassi, fine conoscitore delle icone, autorevole competente in expertise e mercato delle stesse, che "Il quadrato costruito sulla base del lato corto del legno è lo scenario su cui si poggia il valore teologico del rapporto Madre-Figlio e la conseguente dimensione posturale". Ed è, dunque lì, in quel quadrato, che va individuata la tipologia e non nell'orientamento degli occhi e del capo della Vergine.

6 - La Madonna Odigitria, come uno dei fondamentali tipi bizantini di raffigurazione della Madre di Dio, si diffonde in Russia fin dal XII Sec., producendo un gran numero di immagini che ne riproducono sostanzialmente lo schema compositivo. Ma una fra tutte ne rappresentò l'eccellenza: l'Odigitria di Smolensk (Fig.17)



Fig.20 -La Panaghia Odigitria di Smolensk o Bogomater Smolenskaja

Ma, già alla fine del XV Sec. la diffusione dell'Odighitria nelle sue diverse varianti è notevole.

Maria può essere in rigida posa frontale oppure con il capo lievemente chinato verso il Figlio e le immagini della Madonna - pur rappresentando quella di Smolensk il tipo più ieratico della Odighitria - risultano di norma meno rigide, maggiormente venate di lirismo, sfruttando al massimo le potenzialità espressive anche del più ieratico dei soggetti mariani. Maggiore sensibilità, dunque, delle istanze realistiche e più attenzione alla dimensione umana della Vergine e del Fanciullo, anche nell'Odighitria.

[C. De Lotto, A.Pirlik, "Arte, leggende, miracoli: leggere l'icona", Bucerri Ed., Padova, 1992, pp.88/91]

7 - G. Gharib, "Le icone mariane, storia e culto", Città Nuova Editrice, Roma, 1993; pp.86-97

8 - M.A. Fiore, "Antonio Lamedica da Torremaggiore", Roma,1995; p.380, nota 315

9 - Stauropegia: antico diritto ecclesiastico ortodosso che sottopone un monastero direttamente al Patriarca.

10 - Foti Kontoglou (1896 - 1965) è ritenuto il maggiore iconografo greco del XX Sec. Egli si prodigò per missione a difendere con numerosi libri ed articoli lo spirito dell'Ortodossia greca. Egli ha lasciato fra l'altro un *Ekphrasis* dell'iconografia ortodossa che può essere considerato il suo testamento artistico e spirituale.

11 - G. Gharib, "Icône di Cristo: storia e culto", Città Nuova, Roma, 1993, p.281

12 - G.D.Grasso (a cura di), "Dionisio da Furnà «Ermeneutica della pittura»" con introduzione di S. Bettini, Fiorentino Editore, Napoli, 1971

[*] - La variante tipologica dell'Odighitria, che l'icona di Torremaggiore ripropone, è quella detta della PERIVLEPTA (MIRABILE), da περιβλεπτα (visibile dattorno = da potersi ammirare). Essa rappresenta una Odighitria 'addolcita', nella quale il Bambino, ruotando lievemente il capo verso la Madre, ammirandoLa e lasciandola ammirare, concentra l'attenzione su di Lei e, anziché accostarvisi (come avviene nella tipologia iconica dell'Eleoussa), un po' se ne discosta, lasciandoLe spazio dattorno; mentre Lei, con modestia, si schermisce inchinando il suo capo verso di Lui. (Figg.21,22,23) [13][14]

13 - T. Nikolaeva, "Medieval Russian Art Museum Zagorski" - M., Arte 1977 - p. 20, 29, 73, cat. Numero 98.

14 - E. Sendler, "Les icônes byzantines de la Mère de Dieu", Desclée de Brouwer Éditions, Paris, 1992, 77



Fig.21 - Odighitria



Fig.22 - Odighitria Perivlepta



Fig.23 - Eleoussa

Seguendo questa matrice tipologica nella quale la coppia, nella torsione delle pose, cedeva in dolcezza gran parte della sua ieraticità, l'icona della *Perivlepta* incontrò grande fortuna non solo in Grecia e Macedonia (Figg.24 e 25: in quest'ultima - sebbene, essendo essa molto antica, siano andati persi gli acronimi di Madre e Figlio e l'ΩΝ de nimbo del Bambino - si legge chiaramente il nome: ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ = Odighitria, che non le sarebbe stato dato se si fosse trattato di un'Eleòusa), ma anche presso la produzione russa in particolare (Fig.26) ed in quella italiana greco (cretese)-veneto-marchigiana: un prototipo iconico prediletto, dunque, per la sua 'umanità', tanto dagli iconografi che dalla committenza.



Fig.24

Culto dell'Odighitria Perivlepta
in Orhid (Ocrida), Macedonia



Fig.25

Antica *Bogoroditsa* o *Bogorodica* (in macedone:
Santa Madre) Odighitria Perivlepta



Fig.26

Ignazio Greco (XV Sec.)? - La Madonna Perivlepta di Santa Trinità
di San Sergio Lavra a Sergiev Posad, Mosca



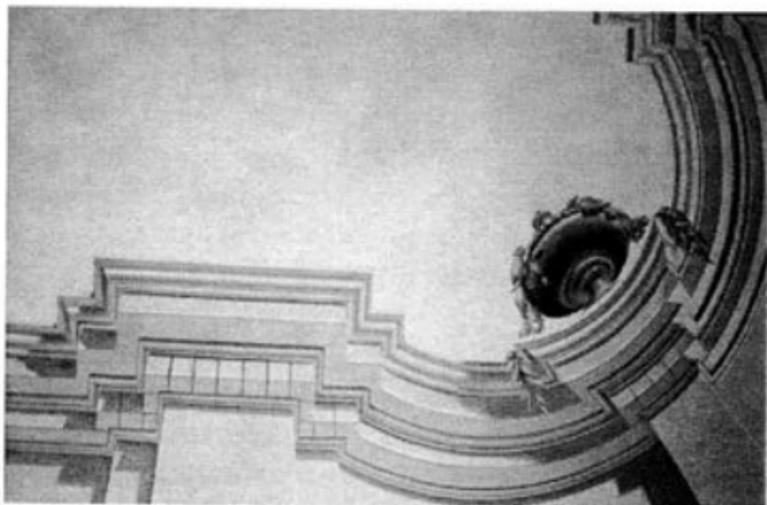
Κύριε Ιησού Χριστέ ο Θεός ημών, ο απεριγράφτος υπάρχων τη φύσει της θεότητας και δια την σωτηρίαν του ανθρώπου επ' εσχάτων εκ της παρθένου και θεοτόκου Μαρίας αφράστως σαρκωθείς και αξιώσας περιγράφεσθαι. Ο τον άγιον χαρακτήρα της σχράντου όψεως εν τω άγιω μανδηλίω τυπώσας και δι αυτού την νόσον του τοπάρχου Αυγάρου ιασάμενος και την ψυχήν αυτού φωτίσας εις την επίγνωσιν σου του αληθινού Θεού ημών. Ο δια του αγίου σου Πνεύματος συνετίσας τον θείον απόστολόν σου και ευαγγελιστήν Λουκάν την μορφήν της παναμώμου σου μητρός διαγράψαι, φερούσης σε ως βρέφος εν ταις αγκάλαις αυτής, και το "Η χάρις του εξ εμού τεχθέντος δι εμού μετ' αυτών" ειπούσης, αυτός δέσποτα Θεέ των όλων, φωτίσον συνετίσον την ψυχήν, την καρδίαν και την διάνοιαν του δούλου σου (δεινα) και τάς χείρας αυτού εύθυνον προς το αμέμπτως και αρίστως διαγράψαι το είδος της εμφορείας σου και της παναχράντου σου Μητρός και πάντων σου των αγίων, εις δόξαν σήν και εις φαιδρότητα και ωραϊσμόν της αγίας σου Εκκλησίας και εις άφεσιν αμαρτιών των σχετικώς αυτάς προσκυνούντων και μετ' ευλαβείας ασπαζομένων και την τιμήν επί το πρωτότυπον αναφερόντων. Λύτρωσαι δε αυτόν εκ πάσης διαβολικής επηρείας προκόποντα εν πάσαις ταις εντολαίς σου πρεσβείαις της παναχράντου Μητρός σου, του αγίου ενδόξου αποστόλου και ευαγγελιστού Λουκά και πάντων των αγίων. Αμήν.

(Preghiera dell'iconografo)

APPENDICE A:

"... QUESTE DIPINTE MURA ..."

PERCORSO PER IMMAGINI TRA GLI ANTICHI
SOFFITTI DECORATI
DELLE DIMORE GENTILIZIE ED ALTO-BORGHESI
IN TORREMAGGIORE



Il contenuto del presente quaderno costituisce il prosieguo del mio libro il cui titolo è indicato al frontespizio e, più in dettaglio, alla didascalia qui in basso. Il numero dei soffitti decorati qui presi in considerazione è scarso, ma, ciò non toglie che sarebbe stato un errore non includerli nel novero dei precedenti, in una piccola appendice al libro quale questa vuol essere.

Ogni qualvolta, nel corso della trattazione, impiegherò in parentesi il segno (*) ciò rappresenterà per il lettore un rimando a detto libro. Sempre nella stessa parentesi, dopo l'asterisco, riporterò, di quel libro, per primo il numero di pagina e per secondo, eventualmente, quello di immagine cui vorrò riferirmi.

L'ordine di precedenza utilizzato nella trattazione non è quello alfabetico dei cognomi dei proprietari delle abitazioni visitate, bensì quello progressivo in base alle disponibilità all'acquisizione dei dati ricevute.

Per le immagini del quaderno si sono impiegate riproduzioni fotografiche di *Antonio Di Cesare* (V.: *REPERTORIO ICONOGRAFICO*)

In frontespizio:

Immagine di copertina del libro:
W.Scudero
" ... QUESTE DIPINTE MURA ..."
Eliotecnica tipografica Ed.
Torremaggiore
maggio 1911

Casa DI CESARE, già BIASCO già FUIANO in via Cairoli (angolo via Zuppetta) - tempere su parete *Vittorino Rotelli* - primo '900

Due sono, attualmente, i soffitti decorati che la casa conserva, entrambi in ottimo stato di conservazione e senza che vi siano stati apportati interventi di restauro, né integrativo né conservativo.

Si tratta di tempere direttamente poste in opera su parete e ciò rende, tecnicamente più impegnativo, e quindi pregevole, il prodotto artistico.

La padrona di casa rammenta che, all'acquisto dello stabile, v'erano decorazioni murali anche in altre stanze e, tuttavia, in stato di degrado tale da convincere alla rimozione dei dipinti dai soffitti piuttosto che al loro recupero, così come di conseguenza fu fatto.

In effetti, la casa, con i proprietari precedenti, pare fosse rimasta disabitata e, pertanto, facile preda di infiltrazioni umide dal tetto.

Il primo soffitto decorato è quello, carenato come in passato usava, che sovrasta un piccolo ambiente a pianta quadra (cm.320x320). Presumibilmente, all'origine, esso costituiva uno studiolo; ora, tale ambiente rappresenta un disimpegno che dà adito ad una breve serie di gradini - verosimilmente non originali - che occupano il piccolo spazio d'un angolo della stanza e fungono da accesso ad una porta che immette in una rampa di scale che conduce al piano superiore (un sottotetto mansardato).

Centrato da un rosone che demarca l'impianto del lampadario, il soffitto è incorniciato da un fascione decorativo continuo, che si dispiega tutt'attorno, correndo alla base dello stesso e consentendo l'inserimento, a metà di ciascuno dei quattro lati, di altrettante cornici contenenti gradevolissime realizzazioni paesaggistiche, che si fronteggiano affacciandosi da un lato e dall'altro (Fig.1).

Il decoro della fascia continua e delle cornici è realizzato, pressoché in totale dicromia, in motivi a fogliame stilizzato e nastri a svolazzo libero ma simmetrico.

Lo stile è quello Liberty dei primi anni del '900 e la mano, sebbene il soffitto non rechi firma né datazione, è inequivocabilmente quella del M.^o V. Rotelli. Caratteristico del discorso pittorico rotelliano, qui come altrove in altri palazzi torremaggiorese, è l'impianto decorativo del soffitto, nel quale, accanto ad elementi più strettamente aderenti alla corrente stilistica dell'epoca, si coniugano, nei quadretti di paesaggio, reminiscenze scolastiche ottocentesche di tipologia napoletana (Figg. 2,3,4).

Interessante è, tra gli altri, quello che raffigura il golfo partenopeo col Vesuvio provvisto del suo 'pennacchio' (Fig.5).

Come già discusso, in proposito, altrove (*p.103-fig.35 e p.130-fig.162), la presenza del 'pennacchio', considerando che le ultime eruzioni vesuviane furono quelle del 1906 e del 1944 e che, dopo quest'ultima e sino a tutt'oggi, il monte smise di fumare, e considerando altresì il lasso temporale (1889-1964) in cui il Rotelli visse, se ne può desumere che la datazione del soffitto più che essere precedente al 1906 (l'Autore sarebbe stato infatti diciassettenne nel '906) possa farsi rientrare nel secondo decennio del '900, periodo nel quale lo stile floreale continuò a restare particolarmente in voga.

Ovviamente il discorso resta nell'ambito delle mere illusioni e nulla toglie che lo stilema decorativo del Vesuvio fumante fosse un'acquisizione facente parte del bagaglio pittorico - forse, se vogliamo, appartenente all'immaginario artistico - delle figurazioni da utilizzare e che non necessariamente e tanto meno sicuramente, quanto a risvolti d'indagine, possa essere chiamato in causa al fine d'una datazione.

Diverso sarebbe il caso della rappresentazione di un'eruzione, come ve n'è altrove (*p.130-fig.162), la quale evenienza rappresenta un evento ben databile, oltreché interessante da ritrarre, proprio in quanto connota un'epoca.

Quanto al 'bagaglio' delle marine e dei paesaggi di montagna, come sfogliando un catalogo, le immagini del Rotelli sono sempre ben individuabili, dal momento che, sia pure con variazioni di luce o d'angolazione di visuale, i soggetti sono molto spesso reiterati e, da un'abitazione all'altra, gemellabili, senza, tuttavia, che per questo venga meno l'ineccepibilità splendida della loro resa pittorica.

Il secondo soffitto, a meno profonda carenatura, è quello della camera matrimoniale, ambiente anche questo a pianta quadrata e di poco più ampio (cm.400x400) rispetto al precedente.

Il dipinto, pur esso del Rotelli, che si stende a *trompe l'oeil* sulla volta (Fig.6), oltre che accattivante per eleganza e per grazia, è da considerare assai interessante a motivo della sua particolarità tra gli altri torremaggioresi sia pure analoghi quanto ad ideazione del soggetto ch'è quello d'un 'velario' spiegato e frapposto tra il cielo ed il sottostante talamo nuziale. S'è già avuta occasione di affrontare più d'una volta (*pp.126, 134) il discorso circa il senso simbolico (pudore, intimità, protezione) di questo elemento decorativo, che presso di noi ritroviamo oltre che nelle realizzazioni del Rotelli anche in altre del Saragnese e di scuola napoletana; ma, la particolarità del contenuto del soffitto di casa Di Cesare sta nel fatto che l'Artista ha qui concepito, per la prima volta, l'idea d'un *ombrello*. Altrove, solitamente, tra lo 'sfondato' illusivo del soffitto ed la sottostante camera da letto, s'interpone la raffigurazione della 'prima coperta matrimoniale' (quella di mamma) del corredo da sposa, serica, damascata, merlettata ed ornata di fiori (*figg.23,129,143,170,176), oppure compare l'elemento decorativo 'a padiglione' damascato o a fasce (*figg.67,78,121,167), qui, invece, si spalanca un roseo ombrello serico iridescente, ornato di inserimenti in pizzo, al centro ed al bordo. Un accessorio fondamentale e civettuolo e ad un tempo pudico per le dame d'allora, ed utile al fine di salvaguardare dal sole il candore delicato della pelle. Come non rammentare gli ombrellini da passeggio delle signore di fine Ottocento/primo Novecento?... *La donna col parasole* di Monet, la *Signora con l'ombrellino* di Reid, *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte* di Seurat, il ritratti di *Alaide Banti con l'ombrellino* di Boldini e di De Nittis? E quella canzone di Marf-Mascheroni degli Anni '20 o forse '30: *Sotto l'ombrellino con me?*... O le atmosfere di D'Annunzio e Gozzano?...

Ecco, il rinverdimento delle memorie del nostro vissuto (sia quello che possiamo rammentare, sia quello dei nostri avi) è proprio uno dei motivi, tra i più seducenti, che devono indurci a custodire i nostri beni artistici, oltre che a recuperarli ogni qualvolta sia possibile e a conservarli gelosamente come parte fondamentale e 'genetica' del nostro patrimonio storico e sociale, che abbiamo l'obbligo di tramandare ed orientare al futuro.

Nel nostro soffitto, il parasole - che verrà ripreso come motivo a fine Anni '40 (V. appresso: pag.16-fig.46), solo una seconda volta - viene qui tenuto su mediante nastri e fiocchetti rosei (Fig.7), tesi tra le estremità delle sue bacchette e le decorazioni auree, d'ispirazione rococò, che incorniciano il grande sfondato circolare del soffitto che si apre verso un cielo azzurro con tenui cirri e che s'impiana su 'pennacchi' d'angolo ornati di fiori, colombe in amore e farfalle in volo (Figg.8,9), i quali, a loro volta, lasciano il posto tra loro, immediatamente al disopra dei lati della cornice di base, a quattro 'occhioni' (Fig.10) ornamentali, anch'essi aurei e preziosamente baroccheggianti.

Quanto alla datazione di questa seconda realizzazione murale, anch'essa potrebbe verosimilmente collocarsi nel secondo decennio del '900. E il fatto che si noti una certa differenza stilistica tra il primo soffitto esaminato ed il successivo (più geometrico e schematico l'uno, più ornato l'altro), non ha a suscitare interrogativi o dubbi di sorta, ove si tenga conto della duttilità vuoi dell'estro dei decoratori bravi d'allora, vuoi della loro disponibilità ad accontentare le richieste della committenza, pur senza, beninteso, esulare dalla propria linea stilistica e da quell'orientamento tutto peculiare e soggettivo che rende ben individuabile la firma anche quando questa non sia apposta all'opera.



Fig.1

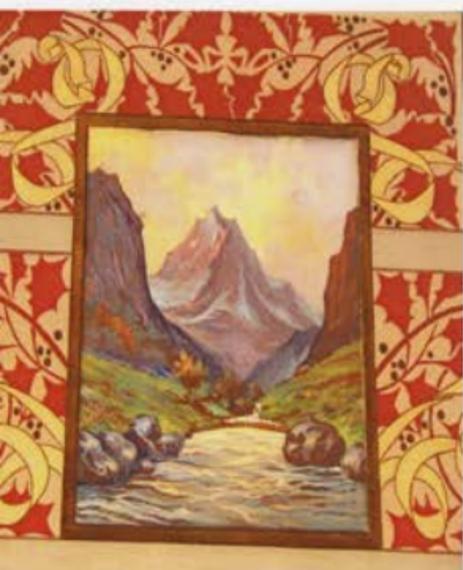


Fig.2

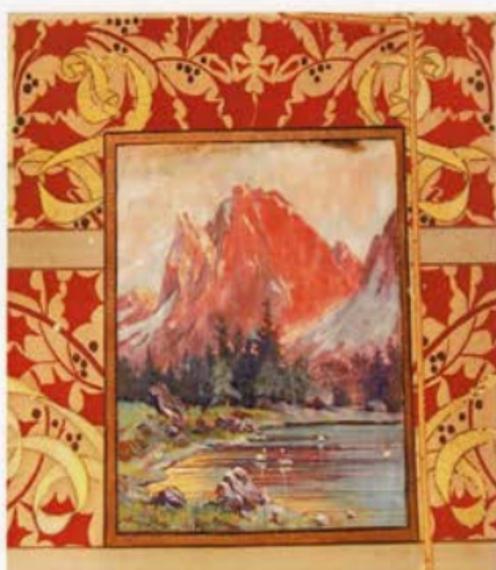


Fig.3

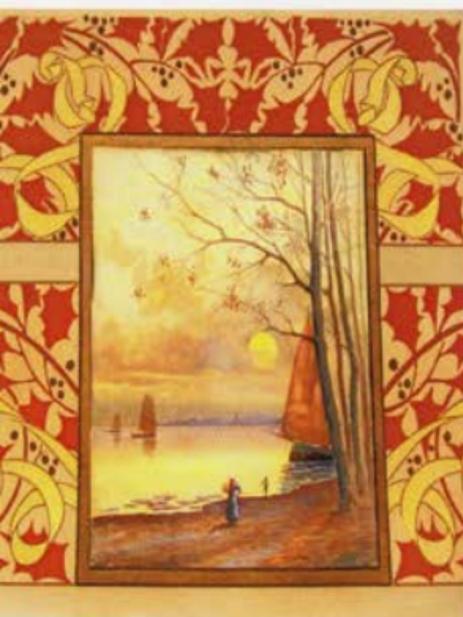


Fig.4



Fig.5



Fig.6

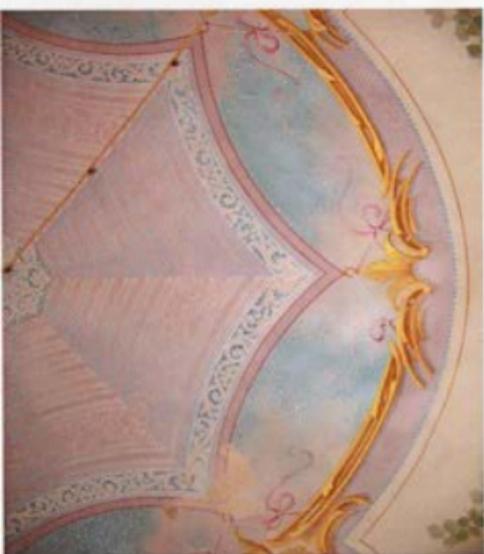


Fig.7



Fig.8

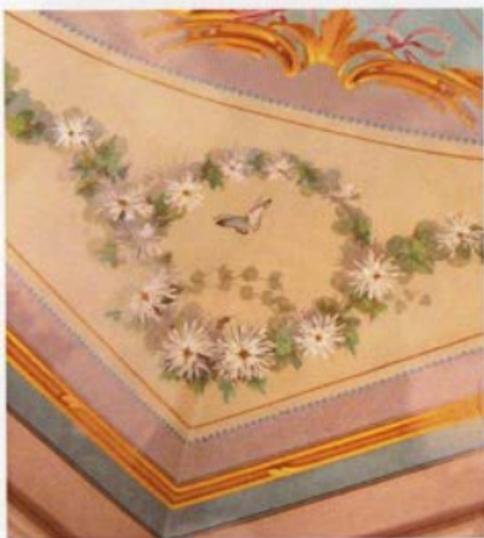


Fig.9

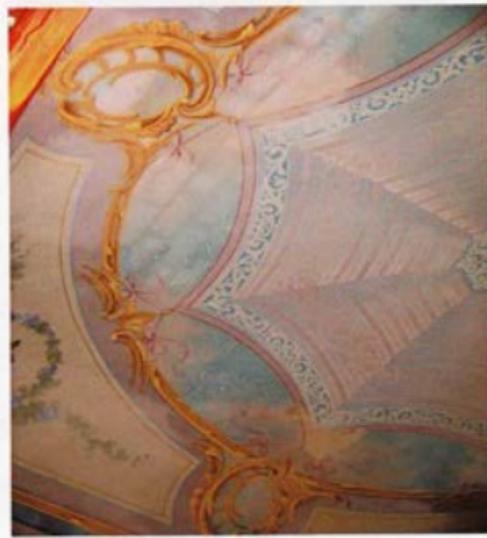


Fig.10

Casa LAMEDICA

in via Ferdinando Marinelli (già via Pretura) - *gouache*
su carta - *Vittorino Rotelli* - prima metà del '900

Due soffitti decorati costituiscono il retaggio del passato di questo palazzo a due piani di fine '800/primo '900, i cui balconi della facciata conservano, ai lati della artistica ringhiera in ferro battuto, bracci di candelieri (ancora ne residuano, in Torremaggiore, anche su altri palazzi gentilizi) che venivano impiegati per l'illuminazione della strada in occasione del transito delle processioni religiose.

La tecnica utilizzata per la realizzazione dei dipinti di Casa Lamedica è quella del guazzo (in francese: *gouache*) su carta - di cui s'è già detto altrove (*p.15) - la quale metodica consentiva, fra l'altro, in caso di parziale deterioramento della decorazione, di staccarla dalla parete, riprodurla e riposizionarla. I cartoni a *gouache* potevano essere realizzati, anziché direttamente in sito, nella bottega del pittore, per essere successivamente fissati ai soffitti con appositi collanti.

L'autore dei soffitti fu il M^o Vittorino Rotelli e, per analogia con altri aventi caratteristiche con essi in comune (*p.109-figg.67-69-70 e p.103-figg.35-37), verosimilmente tra gli anni '20 e '30 del '900.

Nell'ipotesi di datazione - ma questo va detto genericamente e non specificamente per questo caso, né costituisce elemento fondamentale, se mai solo correlato - va anche tenuto conto della vicinanza tra palazzi: tale fattore facilitava, infatti, i rapporti d'amicizia tra famiglie, e ciò consentiva - quando non vi fosse addirittura della parentela - la frequentazione, peraltro in un piccolo centro qual era il nostro. Di conseguenza, v'era occasione che le opere d'un maestro venissero apprezzate e che nascesse il desiderio di averne di analoghe anche per sé nella propria dimora. Ciò spiega, altresì, anche la frequente ripetizione di modelli decorativi, come, ad esempio, i quadretti di paesaggio di cui s'è detto precedentemente a proposito di Casa Di Cesare.

Il primo dei due soffitti (sono entrambi soffitti piani) che si propongono al nostro esame, è quello d'un vano (cm.400x400) che potremmo dire del 'sallottino', in base all'arredamento residuo.

In esso (Fig.11), un decoro 'a padiglione' in finto tessuto serico, damascato con iridescenze, scandito dalla successione di fasce sul verde cangiante, intervallate da altre rosate, si stende a tutto campo, contenuto e demarcato da una cornice a fascia con lobature a gli angoli e quadretti di paesaggio inseriti al centro dei quattro bracci.

Esempi di decoro a padiglione a fasce, si trovano anche in altri soffitti torremagioresi, dipinti da artisti di scuola napoletana (*figg.78,121,167).

Quanto ai quadretti (Figg.12,13,14,15), essi rappresentano l'avvicinarsi delle stagioni e ritraggono stupendi scorci marini e lacustri.

Tra di essi ne ritroviamo uno raffigurante il golfo di Napoli (Fig.15) che è una riproposizione di quello già esaminato (Cfr.Fig.5) precedentemente (che potrebbe riaprire il discorso del ... Vesuvio fumante), ivi non solo, ma anche, come già detto, in altre dimore (*p.103-fig.35), tant'è che sarebbe difficile decidere, tra le molteplici, quali siano le riproposizioni e quale la versione originale.

Ma, la questione è, in fondo, scarsamente rilevante, considerando che si tratta pur sempre di dipinti tutti di mano del Maestro.

E' interessante evidenziare, nel quadretto dell'*inverno*, in quell'omino col fucile in spalla che discende lungo il candore della china innevata, verso il laghetto ghiacciato, sullo sfondo degli alberi spogli, e così pure in quel volo d'uccelli predaci alti e lontani nella desolazione rigida del cielo, un accostamento ai *Cacciatori nella neve* di Bruegel (al Kunsthistorisches Museum di Vienna), il che palesa la statura delle basi culturali su cui si fondava la preparazione artistica dei nostri Maestri d'un tempo.

E che dire di quelle casette, nel *tramonto sull'acqua*, che forse sottendono e riecheggiano le seduzioni del coevo movimento naïf croato di Ivan Generalić?

E, in effetti, il Rotelli dovette essere vicino all'anima balcanica, se è vero che, nel 1937, gli fu assegnato il compito della decorazione del palazzo reale di Tirana. Le vicende della successiva occupazione italiana dell'Albania, nel 1939, e l'esilio di re Zog resero poi problematico il progetto.

La cornice che contiene i quadretti, decorata - lateralmente a gli stessi - con semplici ma eleganti motivi ad ornato, si fa più pretenziosa nelle lobature degli angoli (Figg.17 e 18), che contengono motivi di partiture arrotolate e strumenti musicali, assemblati con nastri, assieme a rametti d'alloro. Anche questi elementi decorativi simbolici sono comuni a molti soffitti del Rotelli (*p.103-fig.37;p.127-fig.149;p.129-figg.160-161;p.135-fig.183).

Il rosone centrale (Fig.16) che fa da impianto illusivo al lampadario, ancorché nella sua elegante semplicità, per il realismo con cui è reso: tant'è che sembra staccarsi dalla volta e venir fuori come fosse di stucco, è uno dei più belli - eppure di bellissimi ve ne sono! (*fig.194) - che sia dato di incontrare in Torremaggiore.

La decorazione del secondo soffitto (rettangolare: cm.400x500) (Fig.19), che sovrasta la camera matrimoniale, è identica, per schema di realizzazione, all'altra: un velario, anche in questo caso damascato - ma sulle tinte tenui del rosa, a fasce diagonali intervallate da fasce di color giallo - si stende all'interno di una cornice con lobature d'angolo che qui contengono corone e rami di rose (Fig.20). Nel tratto intermedio dei quattro bracci della cornice, anziché quadretti paesaggistici, troviamo dei tasselli decorati (Figg.22 e 23) a volute e motivi floreali in stile Art déco, che si ripetono uguali in ciascun lato.

Anche in Casa Lamedica - con grande disappunto del proprietario, attuale discendente della famiglia, che tiene molto ad essi - sono andati, purtroppo, irrimediabilmente perduti diversi soffitti decorati. Né è facile, oggi, occorre dirlo, porre in atto dei tentativi di riattamento di frammenti di *gouache* deteriorati. Ciononostante, un saggio di restauro conservativo, proprio di alcuni tra i suddetti tasselli che erano ormai irrecuperabili (Fig.23) - sia pure con risultato francamente poco convincente - è stato tentato (Fig.22).

Tuttavia, indipendentemente dal risultato più o meno convincente, ciò che va apprezzato è l'intento di custodire l'integrità di un manufatto del nostro passato che, in qualità di prodotto artistico, era da ritenersi imprescindibile che, nei limiti del possibile, venisse conservato.

Al cento del soffitto campeggia una grande ed eccellente realizzazione pittorica, raffigurante due colombi in amore e due grandi anelli infiorati ed intrecciati - allusivamente tenuti assieme da un nastro giallo con fiocchi - che simboleggiano le fedeli nuziali e, pertanto, la fedeltà coniugale.

Un richiamo, tra i tanti, alla poesia di fine '800/primo '900, nel merito del tema dei 'colombi in amore', caro ai pittori, potrebbe essere rappresentato da quelle due strofe del Carducci, in *Mattino alpestre*, che così recitano:

Dai fumeggianti culmini
tra i giuochi della luce
desio ne l'alto a querule
coppie i palombi adduce.

Le terse ali riflettono
il limpido splendore.
Passano lampi ed iridi,
il ciel sorride amore.

E di queste immagini raffiguranti colombi in amore, tanto in Rotelli (Cfr. *ibid.* fig.8 e *p.134-fig.176), quanto in altri autori-decoratori di scuola napoletana (*p.136-fig.188), non mancano altri esempi; altrettanto dicasi del motivo degli anelli intrecciati, che fu impiegato anche dal M° A. Saragnese (*p.126-127-fig.144).



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20

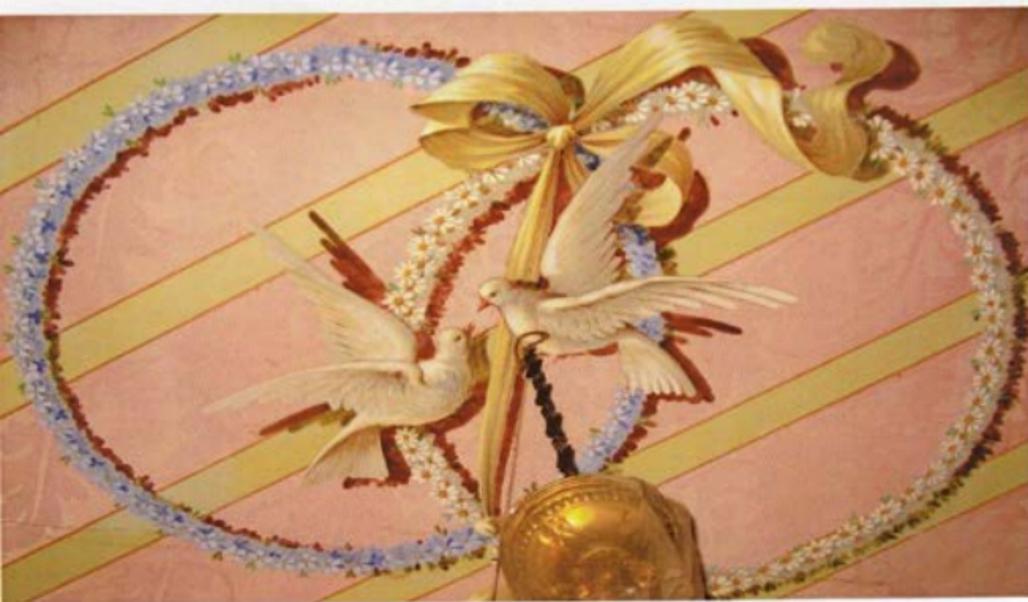


Fig.21



Fig.22



Fig.23