

Casa TUSINO, già ARIANO già BUCCINO (già REVERTERA?)

in via della Costituente (angoli via Federico II e via Mons. G. Lariccia) - *gouache* su carta - *Maestranze di scuola napoletana (con influenze francesi)* e *stucchi* - seconda metà dell' '800; *gouache* su carta e *decori a tempera su intonaco* - primo ventennio del '900 - restauro conservativo (1999) di *Domenico Tomaselli*

Innanzitutto è da chiedersi la ragione di quel punto di domanda posto accanto al cognome Revertera chiuso in parentesi.

Il motivo di tale denominazione primitiva del palazzo, e tanto più considerando che il cognome Revertera non rientra nel novero di quelli originari torremaggiorensi, deve a quanto afferma nei suoi appunti lo scomparso nostro ricercatore di patrie memorie, Severino Carlucci (Cfr: <http://www.ifontanaritorremaggiore-si.com/>), ossia che il palazzo fu fatto costruire per volontà di Michele de' Sangro, XI ed ultimo principe di San Severo, per il suo amministratore fiduciario, il quale, secondo il Carlucci, sarebbe stato un Revertera. Cosicché oggi basta sfogliare le pagine d'un qualsivoglia sito internet che prenda in considerazione tale dimora, per trovarla indicata, nelle didascalie che accompagnano l'immagine della facciata, come 'Palazzo Revertera'. Sennonché, le cose stanno ... un po' ... diversamente e vedremo, in appresso, come.

Ad ogni modo, onde soddisfare, a questo punto, la curiosità del lettore (e, unicamente per questo), sarà il caso di informarlo su chi mai fossero i Revertera e che rapporti abbiano avuto con i de' Sangro.

Occorrerà tornare un bel po' indietro negli anni e riesaminare la genealogia della nobile casata, per quel tratto d'epoca che può fornirci la risposta a tali due quesiti.

Il duca di Torremaggiore, Michele Raimondo de' Sangro (IX principe di San Severo) figlio di Vincenzo di Raimondo Maria, ebbe, da Teresa Carafa dei conti di Policastro, sei figli. Tutti defunsero in giovane età, all'infuori di Gerardo (X principe di Sansevero) e Gaetana. Da Gerardo e Maria Antonia Capece-Zurlo, nacquero: Michele, XI ed ultimo principe di San Severo, e Teresa (che, sposando Enrico Tommaso d'Aquino, divenne principessa di Caramanico). Gaetana de' Sangro sposò il VI duca di Salandra, Domenico Revertera e dalla coppia nacquero: Giovan Vincenzo (VII duca di Salandra, che impalmò Francesca Caracciolo dei duchi di San Vito), Anna (che sposò il duca Nicola Maresca Donnorso Correale di Seracapriola) e Maria Teresa (che sposò il conte Roberto Taeggi Piscicelli). Essendole predefunto il figlio Gerardo, in assenza del nipote Michele (che, dopo lunga residenza a Londra e Parigi, si trasferirà definitivamente a Torremaggiore solo dopo il 1870), sua nonna, Teresa Carafa, amministrò per un buon lasso d'anni prima della propria dipartita, nel 1850, i beni dei de' Sangro. La stessa proprietà del castello venne divisa, nel di lei testamento, tra il nipote Michele e la figlia Gaetana Revertera e, successivamente frammentata, sino all'inverosimile, tra i figli ed i nipoti di quest'ultima.

Ed ecco come i Revertera, imparentati con la famiglia dei Sansevero e fors'anche consiglieri della stessa (?), avrebbero avuto - secondo quanto afferma il Carlucci - (oltre ad una cospicua parte del castello) una loro dimora in Torremaggiore.

Una dimora, è da dire, dalle pregevoli linee architettoniche, prossima al castello, edificata nella seconda metà del XIX Sec. E, forse, eretta su di una precedente più antica e modesta struttura, se è vero che la casa, in prossimità del pozzo sito nell'androne d'accesso, era collegata al castello tramite un cunicolo sotterraneo (emissario delle cisterne site sotto la torre di N/E?) che gli attuali proprietari, i Tusino, hanno provveduto a murare. In effetti, l'area su cui sorse il palazzo faceva parte, tutt'intorno al castello, di un'altra estensione territoriale più vasta, appartenuta ai de' Sangro, al confine con le proprietà (terreni, non palazzi!) Piscicelli e Revertera e poi divenuta demaniale, detta (vulgo) 'a *Cungiarjè* o *Cungèlarjè* secon-

do i più anziani (molto probabile versione dialettale di *Cancelleria*), fra l'altro, in gran parte, circa sino ai primi del '900, specie a Settentrione, esterna all'abitato. Stando a quanto afferma, ancora nei suoi appunti, il prefato Severino Carlucci, l'ultimo principe volle adornare la facciata del palazzo di due bassorilievi presumibilmente tardo-romani/alto-medievali (?), che possono tutt'oggi osservarsi apposti ai due finti camini che, medialmente, fungono da pilastri delle ringhiere dei terrazzi sommitali.

Per tentare di conoscere l'ipotetica provenienza di quei manufatti lapidei, dovremo, ancora una volta, tornare indietro nel tempo. E, dunque, in seguito all'abolizione della feudalità (legge del 2 agosto 1806), voluta da Giuseppe Bonaparte, la casata dei de' Sangro dovette mettere a disposizione della municipalità torremaggiorese 1/12 dei terreni di sua proprietà; conservò, tra l'altro, una parte della contrada denominata 'Signorella', che comprendeva la diruta *Plantilianum* (vulgo: *Chiantëgghisnë*), necropoli inclusa [e già questa tesi sarebbe di per sé fortemente contestabile!]. Bene, è proprio da tale necropoli che, sempre secondo il Carlucci, Michele de' Sangro fece prelevare quei rilievi marmorei che raffigurano una giovane coppia ambo sessi, per farne dono al palazzo del suo amministratore fiduciario (come lui afferma e come abbiamo già visto: un Revertera). E sarebbe stato così che i bassorilievi vennero apposti ai finti camini della facciata. E la collocazione esterna ed elevata, meno esposta alla curiosità (*sic*), essendo i manufatti provenienti da terra sacra ai defunti, sarebbe stata consigliata al Principe - afferma il Carlucci - dalla sua guida spirituale, don Michele Ferro.

Ora, come s'è dianzi detto, informandosi in maniera più precisa sulle antiche memorie torremaggiorese, si ha modo di appurare come le cose stiano '... un po' ... diversamente'. Ed ecco in qual maniera ...

... Orbene, chi volle, in realtà, come riconoscimento al proprio amministratore, la costruzione del palazzo, fu, più che il Principe, la sua compagna, Sig.ra Elisa Croghan, la "dama forestiera" impareggiabile per intelligenza e determinazione nella gestione del patrimonio (e lo avrebbe dimostrato ancor più alla morte del consorte), la quale lo assegnò al suo consigliere fiduciario: non un Revertera, bensì don Romolo Mariani (1844-1912), suocero di don Ettore (vulgo: *Turinë*) Buccino. E quest'ultimo divenne - assieme alla moglie Carolina Mariani, che ebbe la casa dal padre - proprietario dell'edificio. Pertanto, i Revertera - diversamente da quanto afferma il Carlucci - non sono affatto da considerare tra i proprietari del palazzo.

In effetti, diversamente fossero andate le cose, quanto meno uno stemma dei Duchi Revertera di Salandra (*Arma a due bande, accompagnate da tre bisanti, posti in palo tra le fasce*) (fig. a lato) avrebbe certamente ornato la chiave d'arco del portale della dimora patrizia. Blasono che non compare, né sulla facciata né altrove ...



Quanto alle due prefate sculture, più che tardo-romane o alto-medievali, esse (qui sotto riportate in figg.) sono rese, specialmente quella maschile (a dx.), con caratteristiche di tipologia francamente egizia. La figura femminile (a sn.) poi, meno leggibile, si direbbe che impugni, nella destra, un sistro ...

Sistro:
strumento musicale,
proprio del culto
misterico di Iside



Kalasisiris:
indumento femminile
a tunica tubulare
pieghettato



Khaft:
copricapo dei nobili
nell'antico Egitto



Shentis:
gonnellino maschile
in lino pieghettato

Dovremmo, a questo punto, rammentare con Paolo Galiano (nel saggio "Roma prima di Roma", Edizioni Simmetria, Roma, 2011) che Gerardo de' Sangro, padre di Michele, era stato, come il proprio nonno Vincenzo ed il famoso bisnonno Raimondo Maria, un massone di rito egizio (e la consorte, principessa Capece-Zurlo, in sintonia con lui). Anzi, lo stesso Michele fu elemento di rilievo in seno alla napoletana *Arcadia Sebezia*, tra i cui membri v'erano gli ultimi appartenenti alle Logge del Principe Raimondo.

Tanto considerato, v'è materia di che rimanere perplessi e di porsi degli interrogativi - sebbene difficilmente risolvibili - quanto alla fattura e, non di meno, alla provenienza dei manufatti ...

Ai Buccino, d'altronde, ove si considerino altre dimore torremaggiorese del passato di proprietà di rami della stessa famiglia, è da riconoscersi non solo il culto delle belle magioni, ma anche, come già visto altrove (*p.112-figg.80,81,82), l'interesse per le simbologie di tipologia esoterico-iniziatica.

Potrebbe anche essersi dato il caso che le sculture appartenessero ai de' Sangro e che la Signora Croghan, munifica nei doni (più che il Principe), ne avesse fatto parte ai Mariani. Ma, come si potrebbe esserne certi?...

Successivamente, della casa Buccino divennero proprietari gli Ariano e, chi scrive, compagno di scuola del primogenito di tale famiglia, scomparso giovanissimo, rammenta ancora la meraviglia provata, in quell'età d'infanzia, al cospetto con il fasto del salone dalle sontuose poltrone che erano appartenute ai de' Sangro (altro dono al palazzo - questo accertato - da parte della Signora).

Per quanto attiene alle memorie storiche, riguardanti la dimora, sin qui considerate, lo scrivente - come già ebbe a precisare nel precedente suo libro (Cfr: *p. 17/28 e p.135 righe 34/40) - ribadisce che il taglio ed il *target* di queste pagine non è tanto quello volto ad indagare sulle memorie storiche, quanto, piuttosto, su quelle artistiche (immagini, lettura critica, correlazioni ipertestuali), perché non si eclissino col tempo. Pertanto, ove mai le prime apparissero imprecise o non del tutto esatte, chi vorrà potrà approfondirne e verificarne gli aspetti, qui solo a margine proposti e senza alcuna pretesa di certezza affrontati.

Durante gli eventi storici torremaggiorese del 1943/'44, parte della casa Ariano, divenne sede abitativa del comando alleato. Vi soggiornò anche l'attrice Madeleine Carroll, la quale si dedicava, con l'impegno di coordinatrice, al 61st Station Hospital, allestito a Foggia nel 1944 per accogliere i soldati americani feriti. Così, in quegli anni, la camera della *Pergola* (che appresso vedremo) fu adibita a cucina, e il soffitto decorato rischiò davvero parecchio ...

Con i Tusino, successivi ed attuali proprietari, la casa, nel 1999, fu sottoposta a restauro conservativo: una vera rinascita della stessa; e, a modesto giudizio dello scrivente, per soluzioni poste in atto nella ristrutturazione e risultati ottenuti, il palazzo può, oggi, a ragione, ritenersi, tra quelli antichi recuperati, uno dei più prestigiosi della città. Non va dimenticato che, nel '99, al ripristino della parte pittorica, fu chiamato il bravo e giovane artista torremaggiorese, Domenico Tomaselli, e che, attualmente, se ne occupa un altro valente restauratore, Luigi Gentile.

I soffitti dipinti che, tra quelli presenti nella casa, sono stati presi in considerazione dalla nostra 'Appendice', perfettamente restituiti alla loro originaria bellezza, propongono allo sguardo dell'osservatore i seguenti soggetti:

Le Muse danzanti (cm.420x500) (di una camera letto); *La pergola* (cm.450x500) (del salottino); *Gli stucchi* (del salone) (cm.450x600); *I decori liberty* (del corridoio) (cm.600x200c.ca).

Nel primo soffitto (Fig.24), senz'altro il più antico e, molto verosimilmente, appartenente all'epoca di costruzione del palazzo (seconda metà dell' '800), un sereno *trompe-l'oeil*, a *gouache* su carta, 'sfonda' illusivamente la volta per aprirsi ad un cielo con candide nubi su cui danzano, al suono degli strumenti (cetra e tamburello napoletano) di alcuni amorini, tre Muse dai tenuissimi abiti svolazzanti e seno scoperto, tenendosi insieme tra loro tramite un leggiadro e trasparente nastro serico. Alla scena mitologica, rappresentata in una elegante essenzialità assolutamente priva di orpelli, fa da contorno per converso, il fasto d'una ricca cornice in oro antico ad ornati baroccheggianti e motivi

floreali commisti (Figg.25,26,27,28). Il dipinto, per il tema mitologico trattato ed il languore lezioso ed affabulatorio col quale è reso, per la nobiltà e la perfezione delle rifiniture, benché possa legittimamente riconoscere, nella sua realizzazione, l'opera di maestranze di scuola napoletana - in questo accomunandosi a *gouache* coeve appartenenti ad altri palazzi torremaggioresi - parrebbe tuttavia risentire dell'influenza dell'Arte Accademica Francese (di cui appresso si dirà), anche tenendo conto del fatto che l'ultimo Sansevero, tenne a lungo la sua residenza in Parigi e così la di lui compagna.

Il tema delle *Muse danzanti*, vuoi sulle pendici del Parnaso e della sua cima, l'Elicono, al suono della cetra d'Apollo, vuoi libere tra le nubi tenendosi per mano, fu caro ai pittori del passato, ed a lungo, dal Rinascimento al Neoclassicismo al Romanticismo, vi attinsero gli artisti, tanto sulle tele o sulle tavole che nelle decorazioni murali.

«Cominci il canto mio dalle Muse, che sovra/l'ecclse d'Elicono sacratissime vette han soggiorno, /e con molli pie' d'intorno alla cerula fonte danzano»...

... cantava Esiodo nella sua *Teogonia*, ed a tale immagine pittori e decoratori si ispirarono.

Le Muse, figlie di Zeus e Mnemosine, simbolizzano gli strumenti del conoscere, i sensi, che ispirano ogni manifestazione del pensiero, dell'arte o della scienza, ognuna delle quali è rappresentata e protetta da una di esse.

La danza è tra le Arti la più 'metafisica', pur nel suo carattere peculiarmente terreno e corporeo. Essa infatti tematizza il Tempo attraverso l'immagine che più gli è propria: quella dello scorrere, del divenire, del moto incessante. Ed è per questo che le Muse danzano, guidate da Tersicore che detta i passi. Non esistono passato, presente e futuro; essi si fondono in ogni attimo di danza. Dunque, la danza incarna il tempo, lo rende riconoscibile: tutto diviene e muore, eternamente scorre, nel ritmo della danza delle Muse.

Così, volendo tentare un breve excursus nel tema, a volo d'uccello tra autori maggiori e minori, potremmo iniziare dal Rinascimento e da Andrea Mantegna, col "*Parnaso*" (del Louvre); proseguire con Giulio Romano e la sua "*Danza di Apollo con le Muse*" a Palazzo Pitti in Firenze; quindi, sempre a Firenze, potremmo continuare col tardo-manierista Agostino Ciampelli ne "*La sala delle Muse*" di Palazzo Tornabuoni; rammentare, poi, nel '600, di Nicolas Poussin, "*La danza delle Muse alla musica del Tempo*", e, a Milano, il neoclassico Andrea Appiani del "*Parnaso*" in Villa Reale (ora galleria d'Arte Moderna); quindi, in età romantica, nel 1832, Joseph Paelinck, con un'altra "*Danza delle Muse*"; per arrivare, nel 1897, al nostro Sud, con Giuseppe Avallone, artista decoratore salernitano, che dipinge una "*Danza delle Muse al suono di Apollo citaredo*" sulla volta del grande salone di Palazzo Materassi a Serramezzana, nel Parco del Cilento. Anche presso di noi, nella stessa epoca, avremo decoratori attivi in palazzi torremaggioresi: artisti di scuola napoletana (*p.128-fig.151) e altri, come l'ottimo Michele Sparavilla sanseverese (*p.107-fig.50), che affronteranno egregiamente il medesimo tema. Tema che, nella produzione artistica della seconda metà dell' '800, ben s'attagliava, altresì, agli stilemi della coeva Arte Accademica Francese - quella che dai denigratori veniva definita *Art pompier* - la quale prediligeva, fra l'altro, le scene mitologiche. Pittura accademica tesa a difendere i grandi valori della tradizione, fondata sull'imitazione delle favole antiche degli dei: dei miti. Pittura dalla nobilissima perfezione, mirante ad emozionare ed esaltare l'immaginazione, espressione d'un lavoro in cui la pratica del disegno era fondamentale e che esigeva accuratezza e rifinitezza anche del dettaglio. Il tema delle 'muse danzanti' non si esaurirà neppure nel primo '900, e rammenteremo, nel proposito, Pietro Ridolfi, magnifico artista decoratore del castello di Torre Alfina in Acquapendente (Viterbo), con la sua "*Danza delle Muse con Apollo*" (1905) dipinta nel soffitto del salone; e, per finire, il fiorentino (nato da genitori statunitensi) John Singer Sargent, con le sue "*Nove Muse*" del 1925.

Nelle decorazioni murali le Muse compaiono meno spesso raffigurate nel loro numero consueto di nove e, più di frequente, in gruppi di tre o quattro fanciulle danzanti e ciò, molte volte per un'esigenza compositiva spaziale.

Ove, invece, si volesse riconoscere nel soffitto di casa Tusino uno spunto mitologico di altra tipologia, esso potrebbe essere ricondotto a *Le tre Cariti* (o *Grazie*). Tema, quest'ultimo, rispetto all'altro delle Muse, non meno nobilitato da una tradizione artistica pittorica plurisecolare. Basterebbe considerare, a voler portare esempi, il gruppo delle Tre Grazie incluso nella narrazione pittorica de *La Primavera* del Botticelli, a gli Uffizi; *Le tre Grazie* (1468-1470) di Francesco del Cossa, nel Salone dei Mesi (*L'Aprile*) a Palazzo Schifanoia in Ferrara; e quelle di Raffaello al Museo Condé di Chantilly; il medesimo soggetto a Palazzo Ducale di Venezia (nell'Anticollegio) per il Tintoretto; al Louvre (1531) per Cranach il Vecchio; al Prado per Rubens; ancora al Louvre (1797) per Regnault; e si potrebbe continuare a lungo solo limitandoci alla pittura e a non voler considerare la scultura (Canova, principalmente). Non molte sono, tuttavia, le raffigurazioni delle Grazie in affreschi; tra gli altri, si potrebbero citare due esempi in particolare: *Le Grazie* del Correggio nella decorazione della Camera di San Paolo in Parma e l'analogo tema del Romanino (1528) in un affresco delle lunette alla Loggia del Vescovo in Trento, dallo stilema peraltro innovativo del soggetto.

Chiamate dai greci *Cariti*, le tre Grazie erano figlie di Zeus e della ninfa Eurinome ed erano dee portatrici di gioia e bellezza. I loro nomi: *Aglaià* ("splendore"), *Eufrosine* ("gioia e letizia") e *Talia* ("prosperità").

Il canone della loro rappresentazione è sempre stato lo stesso: tre giovani donne nude, tra loro abbracciate; tradizionalmente venivano ritratte in postura simmetrica ed in una perfetta immobilità plastica.

In un solo caso, nella celebre *Primavera* del Botticelli, le tre fanciulle, in antitesi con la tradizione classica, danzano una 'carola' tenendosi leziosamente per mano e lasciandosi volitare dattorno i leggeri veli che le rivestono; tutto è idealizzato secondo la filosofia neoplatonica professata dal pittore.

E, dunque, le *Grazie*, secondo lo stilema tipico della realizzazione del tema - ed escludendo l'unico esempio della *Primavera* - considerando, altresì, le raffigurazioni più antiche (greche e romane) dello stesso soggetto, non danzano e sono ritratte nella loro più completa nudità (al contrario delle Muse che appaiono pressoché costantemente abbigliate e tutt'al più a seno scoperto): questo il canone, da oltre duemila anni.

Pertanto, per ciò che attiene al soffitto di Torremaggiore, sembrerebbe più opportuno propendere per una interpretazione che si attagli al tema, prima esaminato, delle Muse (*tre Muse danzanti*), anziché a quello delle Grazie.

Sempreché, nel nostro caso, l'autore del dipinto non abbia inteso ispirarsi (ma, beninteso, solo concettualmente e non come impianto compositivo) all'esempio delle Grazie del Botticelli. Sulla questione varrebbe la pena di indagare ulteriormente. Sia il lettore ad esprimere il suo giudizio.

Il secondo soffitto decorato (Fig.29: composizione di particolari) che considereremo è quello, finissimo, anch'esso a *gouache* su carta e a *trompe-l'oeil*, che rappresenta una *Pergola* realizzata a simulazione d'una struttura in ferro battuto, cui s'abbarbicano piante e frutta. La realizzazione è da considerarsi postuma a quella del soffitto precedentemente esaminato e collocabile nel primo '900, nell'epoca in cui le decorazioni floreali erano particolarmente in voga e le strutture in ferro, tanto negli arredi quanto in architettura, si facevano sempre più ardite: sono gli anni successivi a quelli della Grande Esposizione Universale di Parigi, della Gare d'Orsay e della Tour Eiffel, gli anni dell'*Art Nouveau*, che influenzò ogni ambito, dal figurativo all'architettonico, alle arti applicate. Pertanto, tale decorazione vien fatto di pensare che appartenga all'epoca del definitivo passaggio di proprietà del palazzo ai Buccino.

Particolarmente interessante appare la presenza nel dipinto d'una simulazione di piatti in ceramica decorata, che appaiono inseriti nella struttura ferrea tanto al centro del pergolato che sui lati della cornice di base. Quanto al significato di tali 'piatti', si sarebbe indotti a congetturare che si sia pensato ad essi come

mero fatto decorativo; e ciò potrebbe anche essere, né rappresenterebbe un elemento del tutto nuovo in decorazione, ove si consideri, ad esempio, la diffusione che i cosiddetti 'bacini ceramici' (veri piatti invetriati) ebbero - soprattutto in periodo medievale - come inserti di puro decoro, in particolare su l'esterno di palazzi, edifici sacri, campanili, o, all'interno, nelle intersezioni tra i costoloni delle volte a crociera.

Va pur detto, tuttavia, che tale tipo di decorazione non venne mai più ripresa, nei secoli seguenti, né impiegando reali inserti fittili né, tantomeno, in riproposizioni pittoriche a *trompe-l'oeil*, come nel nostro caso; piuttosto, soprattutto nell'800, si preferì esporre le collezioni domestiche di veri piatti in finissima porcellana decorata, su ricche piatteie intagliate di 'rappresentanza', o su mensole e cantonali.

Pertanto, nel caso dei piatti del 'pergolato' di casa Tusino, anche un'altra ipotesi - quella seguente - meriterebbe d'essere considerata.

Orbene, quando ci si riuniva, a sera, sotto una pergola, occorreva illuminarne l'interno con delle lampade; sicché queste venivano sospese, tramite catenelle, proprio alle strutture ferree del pergolato (al centro, in particolare). Onde evitare poi che il fuoco inneschasse un incendio delle piante rampicanti e/o che il calore della fiamma si propagasse alla struttura ferrea, ecco che l'idea di sovrapporre alle lampade dei piatti in ceramica, poteva rappresentare una giusta risoluzione. Pertanto, nel dipinto, l'inserimento dei piatti, letto in tal maniera, costituirebbe, oltretutto, un espediente decorativo di tipo realistico.

E' rimarchevole la bellezza complessiva della realizzazione, nella quale una struttura a croce lega il centro alla cornice periferica, ed è avvincente il fascino dei tralci floreali che raggiungono il rosone centrale a composizione mista di frutta; parimenti notevole la resa dei rami di palma che ornano un angolo della pergola attraverso cui traluce il chiarore rosato del tramonto.

Il tema del 'pergolato', cui si ispirarono i realizzatori di questo soffitto, fu per lungo tempo caro ai decoratori di dimore patrizie, soprattutto cinquecentesche, del passato. E, ove volessimo considerare soltanto alcune delle realizzazioni (per affresco o tempera su intonaco) che ritraggono il soggetto del *pergolato*, ne troveremmo numerosi esempi, soprattutto rinascimentali, in particolare nell'area padana e nel Lazio.

In pratica, lo scopo dell'artista era di realizzare, nelle cosiddette *camerae pictae*, un contatto, sia pure illusorio, con l'esterno, che offrisse la possibilità di 'aprire', al cielo e alla natura, le pareti ed i soffitti. Cosicché, chi si trovasse ad entrare in questi splendidi spazi, talvolta segreti, si sentisse parte dell'opera, per così dire: v'entrasse, non limitandosi ad osservarla.

Così, pittori come, ad esempio, il Mantegna o il Cima da Conegliano, che avevano realizzato dipinti come la *Madonna della Vittoria*, ora al Louvre (il primo), e la *Madonna della Pergola*, ora al Museo Civico di Vicenza (il secondo), sentirono l'esigenza di portare 'fuori dai dipinti' quei fantastici *pergolati* che attorniano e sovrastavano le loro Madonne, per 'distenderli' su più ampie pareti e far sì che l'osservatore potesse immergersi. Ed altri artisti li imitarono.

Ed ecco, dunque, qualche esempio di pitture murali che rappresentano *pergole*:

- La gran tempera su intonaco del *Pergolato con stemmi*, di Leonardo, nella *Sala delle asse* (così chiamata per la presenza di un rivestimento ligneo nelle pareti), al Castello Sforzesco di Milano;
- Il *Pergolato con gli Dei Olimpici*, del Correggio, nella *Camera della badessa* (o *Camerino di Diana*) del convento di San Paolo in Parma;
- Il *Pergolato del cortile porticato* della Rocca di Soragna (Parma)
- L'affresco della *Vigna con putti vendemmiatori*, di Lorenzo Lotto, nell'*Oratorio Suardi a Tresicore* Balneario (Bergamo);
- La *Sala del pergolato*, affrescata da Cesare Baglioni, nel Castello di Torrechiana (Parma);
- L'affresco della *pergola - Voliera* dello *Studiolo* di Ferdinando I de' Medici, opera di Jacopo Zucchi, in Villa Medici (Accademia di Francia) in Roma;

- Gli affreschi, del Mantegna, della *Cappella di Innocenzo IV* in Vaticano, che andò distrutta, ma di cui il Chattard fece una minuta descrizione e, in particolare del soggetto pittorico della *Pergola*;
- La *Loggia del pergolato*, di Guido Reni, a Palazzo Pallavicini-Rospigliosi in Roma;
- Il *Padiglione di Villa Blosio Palladio* a Monte Mario in Roma, dipinto da Antonio Ubertini (che subì gravi danni nel dopoguerra);
- Il *Pergolato*, dipinto dal Veronese in *Villa Barbaro* a Maser (Treviso).

Quello del pergolato - oltre che da più di due secoli nella decorazione dei soffitti - fu un tema particolarmente caro ai pittori dell'800, che lo riproposero più volte nei loro dipinti su tela.

Come dimenticare quel *Pergolato* (1866 c.ca) del macchiaiolo Silvestro Lega, dove l'artista raffigura una semplice scena quotidiana domestica di stampo intimista: un caffè servito, nel pomeriggio assolato, sotto una pergola?

O, come non ripensare al *Bal au Mulin de la Galette* (1876) di P-A. Renoir, dove la scena si svolge al disotto di un ampio pergolato che proietta macchie di luce e d'ombra sulle coppie danzanti o sedute al bar?

Né va dimenticato il senso iniziatico della 'pergola' che, nel franco *laubja* è assimilabile al fr. *Loge*, al greco σκηνή, al tardo lat. *Laubia: capanna* e, per esteso: "loggia" ... (Cfr. Dizionario *Treccani*). Ma, quest'ultimo, è tutt'altro discorso ...

E veniamo al terzo soffitto, quello a *Stucchi* (Figg.30,31,32) della grande sala in stile neoclassico (che tanto riecheggia quello Primo Impero) che ospitava le importanti poltrone di quel salotto che avevo visto da bambino e che ora non ci sono più (esse sono rimaste di proprietà della famiglia Ariano-Ugliola, mi dicono).

La sala è davvero fastosa in quanto la decorazione delle pareti con paraste a mezza colonna, s'accorda perfettamente al decoro del soffitto in rosa antico, amaranto e bianco con lumeggiature in oro zecchino. Sembrerebbe possa trattarsi, come per il primo soffitto esaminato, di una realizzazione originaria del palazzo, creata a fine '800 o, al più, entro il primo decennio del '900. E, questa seconda possibilità sarebbe motivata dall'identità dei temi floreali degli ornati in bianco ed oro in campi demarcati da cornici e della loro peculiare raffinatezza, con gli stucchi del gran salone, ad affine impianto compositivo (ma dalle campiture di colori diversi) che fu di una casa appartenuta ad altro ramo dei Buccino, descritta nel precedente libro (*p.112-figg.80/82). Graziosissimi gli inserti (Fig.33), nella cornice di base del soffitto, di 'angioletti reggi-ghirlanda', proposti all'interno di tondi affiancati da rilievi rappresentanti 'grifoni'; simbolo, quest'ultimo, a valenza iniziatica (Cfr: *p.107 righe 27/31-figg.51/54).

A conclusione, il quarto soffitto dipinto, scelto per questa breve rassegna, è quello godibilissimo del corridoio d'ingresso e disimpegno all'appartamento visitato.

E' sempre possibile, 'alle nostre latitudini...', considerata la 'locale, cronica' carenza di documentazione, che avvenga di incappare in errori di valutazione storico-artistici e di doversi piuttosto attenere al proprio intuito, in ipotesi che un banale documento notarile (...quando consultabile!) o la testimonianza, a volte inconfutabile, di un ultraottuagenario, potrebbe mettere in discussione. Né questo dovrà scoraggiarci dal ricercare ed anche - per quel che la nostra conoscenza ci consenta - coraggiosamente ipotizzare, purché il nostro passato resti vivo e continui a suscitare interesse. Qui, però, nel caso di quest'ultimo soffitto, realizzato a tempera su intonaco, non v'è possibilità di dubbi, né di equivoci: la decorazione (Fig.34) è quella *Liberty* del primo '900.

Per l'accostamenti delle tenui tinte pastello e per la preziosità del disegno, il soffitto di questo vano è un vero gioiello dell'*Art Nouveau*, ed il rosone centrale - con quegli 'anemoni' degni del migliore E. De Maria Bergler, che in quell'epoca dipingeva, in Palermo, la fastosa decorazione parietale del Gran Salone di Villa Igieia - si potrebbe dire ne sia l'emblema.



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28

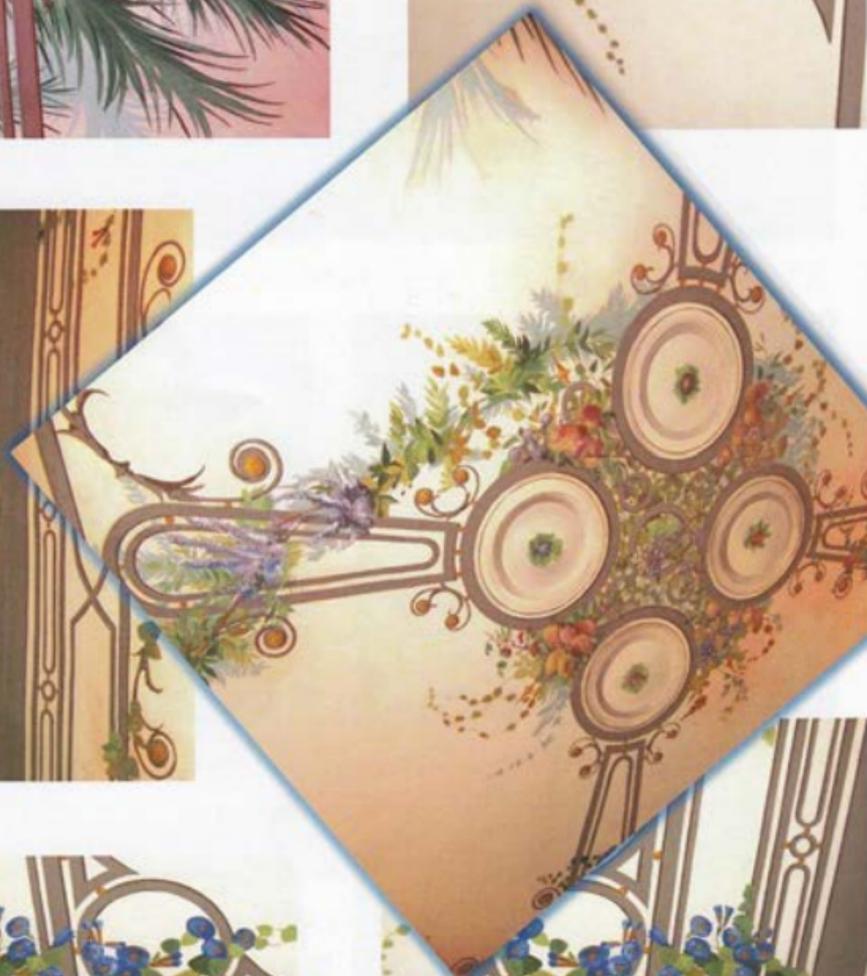


Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33

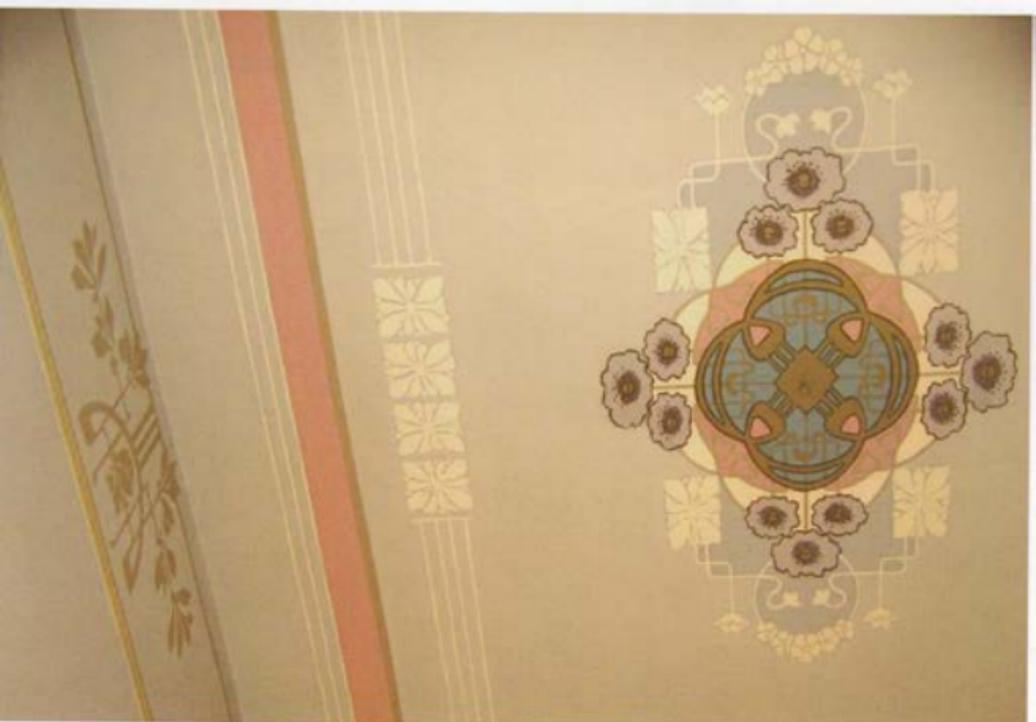


Fig.34

Casa ROTOLO-DI PUMPO, già PENSATO-LAMEDICA in via Montenegro - *Vittorino Rotelli* - decoro a *tempera su intonaco* - primo ventennio del '900

L'Art Nouveau francese, nata nel 1890, in Italia aveva avuto il nome di *Stile floreale* o *Liberty*, in Germania *Jugendstil*, in Austria *Secession*, in Gran Bretagna *Modern Style*, e *Modernismo* in Spagna. L'Art Déco derivata, come nuova corrente, dall'Art Nouveau, coinvolse trasversalmente, oltre alla pittura, molte arti minori e l'artigianato.

Questo orientamento artistico nato attorno al 1910, anch'esso a Parigi, ad opera di Paul Poiret, stilista dai molteplici interessi volti alla completa riforma estetica dell'ambiente moderno, venne progressivamente accolto, negli anni a seguire, dagli altri paesi europei. Il termine *Déco* sarebbe stato attribuito successivamente, nel 1925, in occasione dell'*Esposizione Moderna Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali* di Parigi (*decorativo = décoratif*, da cui: *Déco*) dove tale nuova tendenza si affermò definitivamente, trionfando per raffinatezza, nell'ambito della decorazione applicata a varie categorie di artigianato artistico: dall'ebanisteria, agli accessori di moda, al ferro battuto, al vetro colorato, alla gioielleria e, naturalmente, ai decori murali. Il nuovo stile abbandona le sinuosità del precedente *Liberty*, prediligendo la geometricità elegante ed essenziale delle forme e proponendosi come sintetico, aerodinamico e, al tempo stesso, non scervo di una reinterpretata opulenza. I motivi, ripetuti nei più vari materiali, si ispirano alle arti primitive, come quella africana, antiche come l'egizia e l'azteca, classica come quella ellenica dei vasi e delle sculture del periodo geometrico ed arcaico, nonché alla produzione artistica dell'antica Cina.

In Italia, com'era già avvenuto per lo *Stile floreale*, molti artisti-decoratori accolsero questa ulteriore innovazione dell'Art Nouveau, aderendovi con entusiasmo. Ed il nostro Vittorino Rotelli, già prestigioso esponente del *Liberty* locale, fu tra questi.

I dipinti murali rotelliani, in tempera su intonaco, di Casa Rotolo-Di Pumpo (Figg.35,36,37,38), rientrano perfettamente nel respiro di questa nuova corrente artistica. Essi costituiscono la cornice di base del soffitto d'un'ampia e luminosa sala (cm.600x600), detta *del pozzo-luce* per via d'una grande apertura a finestrone della sommità dell'alta volta (cm.700) a padiglione, che inonda appunto di luce l'ambiente sottostante. A sua volta, anche il detto finestrone è incorniciato da una profilatura a modulo ripetuto, ripreso dalla cornice di base. Lo stilema geometrico del motivo del decoro, che si ripete su quattro lati, pur nella sua semplicità compositiva, che propone dei fiori in un vaso, riecheggia il fasto delle arcaiche immagini stilizzate dei pettorali dei faraoni e dei fiori di *loto* a ventaglio dipinti su i capitelli egizi policromi dell'antica Tebe, di cui si riportano qui a seguito, alcuni esempi orientativi:



I vasi sottostanti ai motivi floreali, invece, resi con lumeggiature ad oro antico, riportano - ma, solo per il disegno della forma - alle arcaiche tipologie dei vasi greci: lo *stamnos* (anche se molto modificato, idealizzato e/o addirittura arrovesciato), se non poi proprio ai *cachepot* di porcellana, appartenuti alla millenaria civiltà cinese.

Una nota d'encomio va al restauro conservativo davvero eccellente della dimora (edificata tra fine'800/primo'900), motivato da un amore per la stessa, che ben si appalesa nelle parole della padrona di casa, la quale ha, con gran gusto, riportato allo scoperto, nelle altre stanze (ove non v'erano dipinti), il disegno dei mattoni - opportunamente sottoposti a sabbatura - delle volte a padiglione, così che, fra l'altro, possiamo oggi apprezzare la grande perizia nel costruire, delle maestranze torremaggioresi del passato.



Fig.35



Fig.36

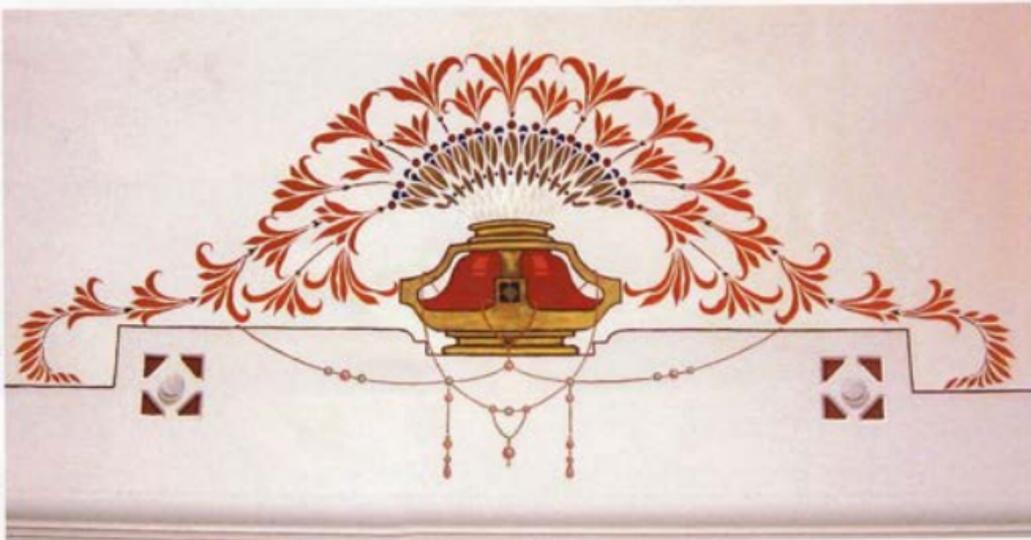


Fig.37



Fig.38

Casa BARASSI, già MOSCATELLI

al corso G.Matteotti - Aurelio Saragnese - tempera su intonaco - fine Anni '50 del '900 - restauro conservativo (Anni '60) del medesimo Autore.

Il soggetto dei *putti*, siano essi alati (angioletti) o meno, è tutt'altro che infrequente nella produzione dei soffitti decorati del M.^o A. Saragnese, i quali, fra l'altro, essendo quelli residui di sua mano ormai assai scarsi, rappresentano una rarità artistica da custodire gelosamente. La rassegna del precedente libro ne include tre (*pp.101-2-3 n.4;p.105 n.6;p.126 n.22) e, in un paio di questi, comparivano i 'putti' (*pp.101-02-03-figg.28/31;p.126-figg.138/140). E', pertanto, un grande piacere poter annoverare, in questa appendice, un altro soffitto con putti, dipinto a tempera su intonaco dal Saragnese sul finire degli Anni '50, e che egli stesso restaurò, qualche tempo dopo per ovviare al danno di infiltrazioni umide dal tetto. Ed è da immaginare che tale realizzazione piacesse al suo autore, se è vero che egli (*Cfr.p.102 righe 14/21) non amava ristrutturare i propri soffitti deteriorati e preferiva, piuttosto, ridipingerli con altri motivi che, di volta in volta, egli reputava più attuali. A proposito dei 'putti' o 'fanciullini' considerati nel precedente libro (*n.4; n.22), ivi proponemmo dei richiami alle istanze tardo-romantiche, simboliste, decadentiste e pascoliane, nonché al mito beneaugurante della perduta 'età dell'oro'.

Nel presente dipinto (Fig.39), peraltro assai affine al secondo degli anzidetti (*Cfr.n.22-figg.138/140), nell'ampio contesto d'una volta (cm.525x525) incorniciata da delicatissimi fiori (Fig.40), un *occhione* architettonico a *trompe-l'oeil* (di non meno di 250 cm. di diametro) 'sfonda' il soffitto verso un cielo terso (Fig.41), nel quale un putto, in 'navigazione libera ...', è intento a raccogliere fiori da un rigoglioso ramo di mandorlo (Fig.42). Sennonché, suo malgrado, il paffuto e roseo fanciullino, si ferisce un dito ad una protuberanza spinosa del ramo; e la scena ridente si vela all'improvviso di sofferenza in due lacrime negli occhi del bimbo (Figg.43 e 44 dettaglio). Lo stesso Saragnese ne spiegava in tal modo la scena. Il soffitto, che sovrasta oggi il salone di casa, un tempo apparteneva alla camera da letto matrimoniale. Quale può, dunque, essere, attraverso il simbolo, l'insegnamento che esso può comunicare a degli sposi che si affaccino alla vita insieme? Presumibilmente il seguente:

Alberghiamo in una dimensione spazio-temporale fatta di millimetri e di istanti che partono dall'infinito e si estendono all'infinito. A nostra insaputa, dentro di noi si celebra ogni giorno una nuova felicità profumata e sorridente di fiori e, simultaneamente, una nuova tristezza con le sue spine. E il putto, che è in fondo il nostro angelo bambino, il simbolo poetico della fragilità della vita umana e quello neoplatonico dell'anima emotiva, nella sua inerme, pura e nuda fragilità, sembra ripetere agli sposi i versi immortali di G.Khalil Gibran:

La vostra gioia è il vostro dolore senza maschera.

E il pozzo da cui scaturisce il vostro riso, è stato sovente colmo di lacrime.

E come può essere altrimenti?

Quanto più a fondo vi scava il dolore, tanta più gioia potrete contenere.

La coppa che contiene il vostro vino

non è forse la stessa bruciata nel forno del vasaio?

E il liuto che rasserena il vostro spirito

non è forse lo stesso legno scavato dal coltello?

Quando siete felici, guardate nel fondo del vostro cuore e scoprirete che è proprio ciò che vi ha dato dolore a darvi ora gioia.

E quando siete tristi, guardate ancora nel vostro cuore

e saprete di piangere per ciò che ieri è stato il vostro godimento.

Alcuni di voi dicono: "La gioia è più grande del dolore",

e altri dicono: "No, è più grande il dolore".

Ma io vi dico che sono inseparabili.

Giungono insieme, e se l'una siede con voi alla vostra mensa, ricordate che l'altro è addormentato nel vostro letto.

In verità voi siete bilance che oscillano tra il dolore e la gioia.



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.43



Fig.42



Fig.44

Casa PADALINO

in via Fratelli Rosselli (angoli via Mentana e via Calatafimi) - *Vittorino Rotelli* - opere a tempera su intonaco - fine Anni '40.

Un palazzo di quelli grandi e belli d'una volta: con diverse stanze; ultimato nel 1948 (dipinti delle volte compresi) ed attualmente 'fresco' di restauro dell'esterno. I sei soffitti decorati che contiene sono tutti di mano del Maestro Rotelli, completati, dunque, quand'egli era già avanti nell'età, sedici anni prima della sua dipartita.

Essi, tutti a tempera su intonaco (una gran prova di 'mano ferma'...), si può dire siano un po' come una *summa* dei vari 'momenti' pittorici cui il Maestro aveva dato vita, attraverso gli anni trascorsi a dipingere 'col naso in su' i decori delle numerose volte sparse davvero dappertutto nei palazzi della nostra città.

Quanto alla difficoltà che potrebbe essere affacciata relativamente alla reiterata riproposizione di identici decori in abitazioni diverse, questa, come ho già detto altrove, è, in fondo, una questione scarsamente rilevante, considerando, in primo luogo, che si tratta pur sempre di dipinti tutti di mano del Rotelli, e, in secondo luogo, che, in ogni nuova riproposizione, i soggetti pittorici, sebbene ripetuti, si affiancano ogni volta ad altri nuovi o già impiegati soggetti, in un accostamento sempre diverso, che rende, pertanto, ogni soffitto, un *unicum* nato dall'estro dello stesso Maestro.

Benché alle soglie degli Anni '50, gli stilemi pittorici sono pur sempre quelli dell'*Art Nouveau*, motivi cari al Rotelli, attraverso i quali, nelle "*dipinte mura*" di Torremaggiore, e non solo, egli si distinse per la sua inconfondibile ed insuperata eleganza e per la gioia che il fresco, brillante e sereno nitore delle sue realizzazioni riesce, ancor oggi, a comunicare, attraverso l'occhio, allo spirito. Una 'poesia' semplice ma ineccepibile, la sua, da tutti comprensibile, ma che trasmette tangibilmente il senso dell'Arte vera, quella che non s'improvvisava, ma che, una volta, era fondata su solide basi di studio, di ricerca, di puntiglioso e costante aggiornamento tecnico e stilistico.

No, e non mi stancherò mai di dirlo, i nostri maestri decoratori non furono degli artigiani (con tutto il rispetto dovuto a tale categoria), ma degli Artisti. E mi chiedo come sia mai stato ed ancora sia possibile che taluni proprietari delle meraviglie nate dal pennello e dall'inventiva dei Nostri, possano aver avuto cuore, ed ancora perseverino in questo, di strapparle via o coprirle o comunque distruggerle ... come non vi fossero mai state ...

E, dunque, iniziamo il nostro percorso in casa Padalino. Già dal vano delle scale; in alto, sul pianerottolo d'accesso alle stanze, *Il contadino* (Fig.45), ci accoglie come a rammentarci che da '*la terra*' nasce ogni nostra ricchezza e, nel contempo, che il lavoro, ancorché duro, può essere trasfigurato dal miracolo dell'Arte.

Lo stile dell'immagine si collega e ci riporta a quello della più raffinata cartellonistica d'arte dei vari disegnatori che, nell'epoca del Liberty e poi anche dell'era della propaganda fascista, si avvicendarono sui meravigliosi *poster* delle Officine Giulio Ricordi & C. di Milano o della Barabino & Graeve di Genova; immagini grafiche del tempo andato, che richiamano alla memoria nomi celebri come quelli di Leopoldo Metlicovitz, Franz Laskoff, Adolf Hohenstein, Marcello Dudovich, Gino Kraye, Gino Boccasile, Filippo Romoli, nonché dell'altro nostro famoso artista: Severino Tremator.

Un grande ombrello serico iridescente, ornato di inserimenti in pizzo, adorno di merletti al centro ed al bordo (Fig.46), dipinto sulla volta della camera da letto matrimoniale (cm.500,25x500,25) ci rimanda all'analogo motivo realizzato in Casa Di Cesare (Cfr.pag.4 e figg.6,7,10) ed a quanto, nel merito, s'è già detto. La variante è, qui, rappresentata dall'essere inserito, il parasole, in una fittissima bordura floreale di bianca *rosa canina*, la quale ri-

chiama, per altro verso, quella che, in un soffitto di Casa De Nittis Buccino (1923) (*p.109-fig.71) fa da cornice al *trompe-l'oeil* di un occhione architettonico. Due elementi di novità sono, invece, in Casa Padalino, l'utilizzo del pigmento argenteo (Fig.47) tra i fiori e l'ombrello, che, con giuoco di luce, dà spicco ad entrambi, e la cornice circostante all'elemento decorativo circolare centrale, che include dei piccoli tondi con immagini di angioletti in amore (Fig.48), tratteggiati ed opportunamente ombreggiati così da simulare lo stucco azzurrato, e ben accostati per colore alle campiture circostanti (Fig.49) che simulano il damasco anch'esso azzurro, così come ben intonati alla greca che fa da margine al soffitto e che contiene motivi schematici floreali anch'essi nella tonalità dell'azzurro.

La decorazione (Fig.50) del soffitto della cameretta per ragazza (cm. 500,25x200,80), è una riproposizione - perfettamente identica - di altro soffitto analogo, sempre di Casa De Nittis Buccino (*p.110-fig.72), del quale già scrissi, nell'altro mio libro, quanto segue: *"Gli stilemi decorativi del Liberty, nella loro manifestazione più schematica e tendente al geometrico (Déco), li troviamo in questo soffitto rosato, nel quale la riquadratura della volta, stilizzata reinterpretazione primo-'900 della cassettonatura rinascimentale, ben si coniuga, nella sua elegante semplicità, con le sinuose immagini floreali, in purissimo stile Art-Nouveau, della cornice al limite tra piano del soffitto e sommità delle pareti della stanza. Ben osservando i particolari, si ha modo di notare che la riquadratura di cui si diceva, è resa mediante finti nastri, alcuni dei quali paiono discendere nella cornice di base, ad annodare tra loro, con fiocchi, dei ramage floreali, come fossero, tali nastri, da queste composizioni vegetali, tenuti in tensione da parete a parete opposta, attraverso la volta"*.

Un vano che funge da ingresso all'ala Nord della casa mostra sul soffitto (cm.370x290) un disegno dodecagonale in cui s'inscrive una grande stella ad otto punte (Fig.51) profilata in argento. Come ho già detto, l'impiego del pigmento argenteo rappresenta un elemento di assoluta novità nella decorazione del Rotelli; non ho incontrato esempi analoghi in alcun'altra dimora torremaggiorese, neppure nell'opera d'altri artisti. Quanto alla simbologia della stella ad otto punte, ne ho già parlato nell'altro mio libro (*p.99): riferimento esoterico? Ideogramma delle virtù cavalleresche (garbo, perseveranza, galanteria, lealtà, destrezza, chiarezza, riflessione, compassione)? Attributo sacro mariano? Quest'ultima interpretazione potrebbe essere la più accettabile, considerando il dodecagono in cui la stella è inscritta. Anche il poligono che richiama il numero 12 è, infatti, da considerare elemento mariano (*...una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle* - Apocalisse,12,1). Dunque, molto verosimilmente, un simbolo mariano di protezione. Né deve meravigliare che un artista-decoratore potesse essere ferrato in queste materie ... In passato, l'erudizione di un artista era molto spesso tale - ed ho avuto modo di constatarlo più volte - da superare ogni nostra aspettativa ed immaginazione.

La decorazione del soffitto della cameretta per ragazzo (cm.440x350) propone un'ampia losanga centrale, contenente un ramo di mandorlo in fiore (Fig.52) aggettante, tra voli di farfalle, in un cielo terso con radi cirri; a gli angoli della losanga, dei gradevolissimi decori schematici a fiori azzurri (Fig.53) s'associano al clima primaverile di giovinezza che traspira dall'intero ornato. Anche il ramo di mandorlo fiorito non è nuovo nella produzione artistico-decorativa del Rotelli (*p.109-fig.71) e rappresenta un motivo ampiamente rappresentato - sia pure così semplicemente isolato - anche in dipinti per le volte di altri autori d'epoca varia (*figg.88,188).

La decorazione della volta (Fig.54) (cm.380x450) della camera salotto-studio associa elementi francamente Déco a vecchi stilemi appartenenti alla prima produzione rotelliana. Coticché vi compaiono motivi (Fig. 55) che ritroveremo riproposti altrove, a breve distanza di tempo (1949): in Casa Piccolantonio Tamburrelli (*p.134-fig.182), e dei quali, nel mio precedente li-

bro, scrisse: "... l'opera del Rotelli, a questo punto della sua vita, più che legarsi ad uno stile specifico, dimostra d'averne raggiunto ormai uno tutto proprio, sia pure con propensioni per il Liberty e l'Art Déco, così com'è rilevabile da questi decori a schematiche rose profilate in oro e foglie e linee curve della cornice, quasi fosse una vetrata Art Nouveau".

Ed accanto agli anzidetti motivi, al centro del soffitto, ecco un 'gruppo', l'Arte musicale, (Fig.56) caro al Maestro, la cui più lontana comparsa, nella resa pittorica più simile a questa, fu forse quella nel salotto di Casa Ciaccia (1930) (*pp.103-104-fig.37), a proposito della quale creazione ebbi a scrivere: "... nella composizione, la 'maschera', più che implicazioni di natura teatrale, è illazionabile possa rappresentare altro ... Insospettabilmente, è più d'una volta possibile cogliere, nell'opera degli artisti, un simbolismo celato che occorre interpretare e far emergere. È possibile che talora lo stesso artista, quanto al senso, non ne sia a parte, limitandosi a riproporre modelli acquisiti da altri; così come pure è opinabile che invece, in taluni altri casi, deliberatamente egli voglia comunicare enigmi... da sciogliere. E, dunque, ci proviamo: la 'maschera' è il diaframma che copre il volto della persona, ma che ne rivela altre qualità in un'operazione di riaffioramento e svelamento degli aspetti dell'interiorità. In realtà la maschera non nasconde, ma rivela le istanze nascoste; il suo aspetto e la sua "copertura" puntano l'indice su qualcosa di più intimo che può essere riportato alla luce. E non è, forse, la Musica, la quintessenza della nostra interiorità?...".

Anche l'ultimo soffitto (Fig.57) in esame (cm.450x450), quello della camera da pranzo, ne ripropone un altro pressoché identico di Casa Lamedica Mazzei (*pp.118-119-figg.103-104) (primi decenni del '900) e se ne discosta per il colore del tendone che ivi fu dipinto con fasce bianche e verdi, sovrastato da fiori d'*althaea rosea* (*malvone*) e realizzato a *gouache* su carta, mentre qui le fasce sono bianche e blu, il tralcio floreale è uno stolone rampicante di *ipomea indica* e la composizione è dipinta a tempera direttamente sull'intonaco. A proposito della tecnica pittorica impiegata, ebbi già modo di parlare, nell'altro libro, di come il dipinto Lamedica Mazzei si deteriorò negli anni, essendo stato realizzato, a suo tempo, in smalto lucido; tant'è che, oggi, esso è pressoché illeggibile, così come se ne deteriorò, sino a sparire del tutto, la cornice con nature morte. E, dunque, è immaginabile che il Rotelli, nel dipingere il medesimo soggetto vent'anni dopo, rammentando l'errore di tecnica commesso (sebbene non si può dire fosse stato proprio un errore, bensì un tentativo d'innovazione che sortì male), abbia deciso di utilizzare la più rassicurante tempera su intonaco.

E confesso anche d'aver provato gran piacere al cospetto di questo 'tendone' di Casa Padalino - che, fra l'altro, conserva ben integra la cornice (Fig.58) con le sue grottesche angolari a *grifoni* (Fig.59), con i paesaggi racchiusi nei tondi (Figg.60,61) e le nature morte (Fig.62:A e B) - perché è proprio grazie a questa riproposizione del soggetto che oggi noi possiamo ancora fruire di un dipinto splendido, del quale, ove mai esso fosse rimasto unico in Casa Lamedica Mazzei, non avremmo potuto apprezzare tutta la bellezza.

Il decoro a grottesca summenzionato, posto a gli angoli della cornice, riprende un altro vecchio motivo impiegato dal Rotelli. Ve n'è un utilizzo, ad esempio, in Casa Ametta di via Lamarmora (prima metà Anni '20) (*p.97-fig7).

Il paesaggio in Fig.61, rappresentante un *notturmo lunare sul mare*, è una riproposizione di un analogo quadretto (*la sera*) di Casa Coccitto (1921) (*p.109-fig.63), con una modifica nella posizione delle barchette.

Quanto al significato simbolico del velario che, steso in alto, svolge la funzione illusiva di attutire all'interno della stanza i raggi del sole, esso vuole rappresentare un diaframma tra l'esterno e l'interno, posto a protezione dell'intimità della famiglia.

Davvero un prezioso e ricco "campionario", dunque, questo di Casa Padalino, del meglio dell'opera di un nostro grande Artista, e degli ultimi anni della sua produzione.



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig.51



Fig.52

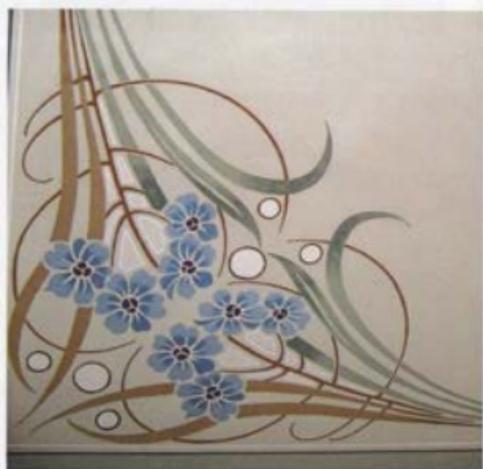


Fig. 53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



A



B

Fig. 62

Termina qui questa mia breve Appendice (né vi saranno ulteriori, future, potenziali aggiunte), e vorrei concluderla con il ricordo dell'immagine delicata di un dipinto murale della Torremaggiore dell'800, il quale, raffigurava una bimba ritratta in un *trompe-l'oeil* alla maniera del Veronese di Villa Barbaro a Maser nel trevisano.

A farci rivivere quest'immagine, inviandocela, dal profondo tunnel d'un tempo che non è più, vibrante ancora di ricordi e di affetti, è la scrittrice Margherita Di Fazio.

... Poco importa che la 'grande casa' del dipinto sia oggi il più spesso 'disabitata e chiusa', che se ne capisca o meno l'appartenenza o che quella 'bimba' vi sia ancora oppure no; purché rimanga tangibile, in tutto il suo incanto, il senso, espresso anche senza parole, di ciò che delle "... dipinte mura" possono, attraverso il tempo, trasmetterci.

Solo un particolare mi discosta dai sentimenti della Di Fazio, ed è quando ella sostiene - come il lettore avrà modo di vedere - che il nostro era "un paese che non aveva mai concesso nulla alle fantasie dell'arte", "un ambiente ancora così pittoricamente ingenuo e sprovveduto".

Non è così; e questa piccola rassegna testé esaminata, assieme al libro di cui essa è l'Appendice, ne sono testimoni.



Donatella

« ... un pittore, veneto di origine e toscano di adozione, si trovava a passare nel Tavoliere di Puglia, in quegli anni di spostamenti e rimescolamenti fra il Nord e il Sud d'Italia.

A lui zio Domenico affidò la decorazione dei soffitti e il raccordo fra questi e le carte o le stoffe delle pareti. Ogni stanza ebbe così il suo dipinto all'interno della volta a cupola, ben eseguito, è vero, ma rigido nella composizione e convenzionale nel tema: puttini in camera da letto, cesti di frutta in sala da pranzo, tralci di fiori in salotto.

Ma là dove mastro Alfredo diede prova delle sue migliori capacità, fu nel decorare la piccola parete che chiudeva, in fondo, il ballatoio delle stanze superiori (l'ingrandimento della casa, con l'aggiunta di corpi preesistenti, aveva creato qua e là fastidiosi dislivelli, curve improvvise ed inopinate sporgenze). Vi aveva dipinto una porta a grandezza naturale, con l'architrave e gli stipiti grigi e con i battenti - dalle ricche ed eleganti cornici - color legno bruciato. Questa porta era socchiusa e ne usciva, con un piedino ormai fuori ed una mano appoggiata al legno, una bimba, anch'essa a grandezza naturale, tutta agghindata in pizzi e nastri, dall'espressione dolce e timida e dai biondi capelli riccioluti.

Visione stupefacente, in un paese che non aveva mai concesso nulla alle fantasie dell'arte; un ricordo, io credo, nostalgico e divertito dei maestri di terra veneta e di Toscana.

Dovette rallegrarsi molto Alfredo nel tracciare quel disegno e quelle forme, contento di potersi sottrarre, per una volta, alle costrizioni del decoratore, e compiaciuto, forse, di creare un *monstrum* per un ambiente ancora così pittoricamente ingenuo e sprovveduto.

Comunque sia, riuscì a costruire qualcosa di delicato e affascinante, che faceva sorridere gaiamente gli adulti e che procurò poi, ai bambini che più tardi nacquero, una fonte di giochi e di fantasticherie.

Nella bimba dipinta videro una loro sorellina, cui diedero anche un nome, Donatella, e spesso avrebbero desiderato che uscisse da quella porta entro la quale era eternamente imprigionata e venisse fra loro a prendere parte alla vita di famiglia. Ed io pure ne rimasi colpita quando la vidi per la prima volta, perché avevo creduto, scorgendola da lontano in fondo al ballatoio, che fosse vera e viva, anche se abbigliata così stranamente e così stranamente immobile.

Non so se c'è ancora e se potrebbe rallegrare altri bambini.

Non sono più andata laggiù da quando i nonni son morti e la grande casa è rimasta disabitata e chiusa. Né desidero ritornarci.

Voglio che il ricordo di ciò che da piccola ho visto ed ho sentito raccontare - parte assai esigua del duro e sofferto dipanarsi dell'esistenza, trasformata e forse distorta nell'incanto di una favola bella - rimanga entro di me intatto ed immutato per questi anni ancora della mia vita ».



Paolo Veronese - *Finta porta* - Villa Barbaro a Maser (1560-61?)

...una rimembranza

L'apporto del Saragnese ai dipinti murali della Chiesa del Carmine in Torremaggiore

(con una nota su gli "angeli apteri" nella Storia dell'Arte ed un rapporto sul rinvenimento di un antico reperto)



In frontespizio:

L'interno della Chiesa del Carmine di Torremaggiore, in un'immagine - antecedente al recente restauro dei dipinti parietali dell'abside - che mostra i segni traumatici del terremoto del 2002.

Cos'è rimembranza (Μνήμη: il Ricordo, una divinità, presso l'antica Grecia), se non reviviscenza del passato nella propria memoria? ... se non - più che il semplice ricordare in sé - il sentimento che nasce dalla rammemorazione, unito all'affetto per ciò ch'è stato ed al piacere di rinnovarlo?

E, cosa potrebbe mai avere più valore, come testimonianza storica, di una narrazione, espressa a viva voce, che riattualizzi avvenimenti cui si sia preso personalmente ed attivamente parte?

Silvio Accame, in *Scritti minori* (Vol. II, Roma, 1990, pp.947-949), considera:

"Si ostenta in storiografia uno scetticismo assoluto circa le testimonianze, affermando che una nuova distrugge la precedente, ma, nella pratica, codesti AA., quando scrivono storie e non «elucubrazioni sulla storia, mostrano spesso di tenere nel debito conto la testimonianza» (citaz. da: G. De Sanctis, nella Prefazione a S. Accame, Il problema storiografico nell'ora presente, Roma 1943, p.8) (...) Che cosa siano queste pseudo verità messe in luce dai semplici ritrovamenti, dalle mere pubblicazioni di fonti, resta arduo comprendere per chi abbia ben presente l'autentica natura del processo storiografico con la sua ineliminabile soggettività, basata per altro su di un'altrettanto ineliminabile oggettività. La costruzione del fatto storico è condizionata non dall'esistenza dei documenti, ma dalla questione che ci si è posta. (...) Gli storici nutrono forse un'esagerata diffidenza verso i documenti che, se pure non scritti, si possono chiamare, com'è noto, testimonianze assunte direttamente dagli interessati. (...) Sotto tale aspetto non vedo differenza sostanziale tra lo storico indagatore e critico delle notizie fornite dai documenti e quello che indaga e critica le notizie accolte dalla viva voce degli 'illetterati' (sic). Nell'uno e nell'altro caso, ciò che conta è il metodo critico adoperato dallo studioso".

Sta di fatto che, molte volte, quando le documentazioni scritte siano carenti o addirittura assenti, allora accada che *"pariunt desideria non traditos vultus"* (Plinio il Vecchio, in *Naturalis historia*, XXXV,9), ossia che il nostro desiderio di contatto col passato dia forma ad aspetti la cui realtà non ci è stata tramandata; cosicché, la nostra curiosità si trovi a doversi contentare di pure induzioni, spesso sulla scorta di schemi creati dalla fantasia.

E' proprio in tali casi che ... una rimembranza che testimoni e riattualizzi un passato di vita vissuta, può egregiamente sopperire all'assenza di fonti.

Orbene, venendo a noi, vediamo in qual maniera e per che cosa il discorso sin qui condotto possa adattarsi alla nostra storia locale.

Com'è noto, fu il Maestro Aurelio Saragnese colui che accettò, nel 1953, e portò a termine nel 1957, l'incarico del restauro della nostra chiesa di Santa Maria del Carmine, promotore Mons. don Antonio Lamedica.

Chi si è interessato dell'opera dell'Artista ed ha scritto nel proposito di detto restauro (M. A. Fiore in *Antonio Lamedica da Torremaggiore*;1995; incipit pag.63, in particolare), afferma essere stato, all'epoca, l'interno del sacro edificio in condizioni così tanto disastrose, con perdite cospicue ed irrimediabili dei preesistenti dipinti, tali da scoraggiare chiunque avesse deciso di occuparsene; ed è da dire, invece, che non solo il Saragnese accettò di farlo (egli aveva allora 41 anni), ma concluse il suo restauro integrativo in soli quattro anni.

A prescindere dalla notizia delle condizioni precarie di quanto rimaneva sull'ampia volta del tempio (non si trattava di affreschi ma di tempere su intonaco, come s'è visto nel corso del recente restauro) e della meraviglia che destò l'intervento del Maestro, e non di meno per le dorature rinnovate e realizzate in gran parte in oro-foglia, non esistono immagini fotografiche del soffitto del Carmine preesistenti al restauro del Saragnese, che possano descriverci oggi il tanto od il poco in cui consisteva l'originario decoro; e, quel ch'è più grave, non si è a conoscenza di chi o di

quali maestranze realizzarono l'opera originaria, né se ne conosce l'epoca esatta, se non procedendo per supposizioni, induzioni e deduzioni.

Lo Jacovelli, nei suoi *Cenni storici su Torremaggiore* (1911) (p.51), si limita a tramandarci quanto segue:

"Di poi fu, nel 1874, in mille guise restaurata ed abbellita (...) del suo interno, (...) i quadri e le pitture ad olio, i fregi dorati (...) attirano l'ammirazione del cittadino, del forestiero e degli amatori delle Arti belle"; e, con quel "pitture ad olio" - sempre ch'egli non abbia voluto riferirsi a tele di cui si sarebbe ormai perso il ricordo, ed abbia, invece, voluto intendere i decori della volta - potrebbe aver inteso la 'tempera grassa', con la quale sarebbero stati in effetti realizzati (secondo quanto la recente ispezione in corso di restauro permette di ipotizzare) i tre grandi dipinti del soffitto.

Il Fraccacreta, invece, nel suo *teatro Topografico Storico Poetico della Capitanata* (ecc.) (1828/1843), alla parafrasi 127 ai versi CXLIX della rapsodia VIII, descrivendo la chiesa del Carmine con le sue dimensioni interne e con gli altari, non fa alcuna menzione di dipinti di sorta.

E' supponibile che una chiesa carmelitana, eretta già dal 1730 con la successiva sopraelevazione del convento (completato nel 1780) su sottani donati dai de' Sangro, dovesse essere stata progettata, all'interno come all'esterno, in maniera quanto occorreva fastosa, tale almeno da non sfigurare al confronto con le altre chiese coeve appartenenti al medesimo ordine monastico, le quali, proprio per fasto, richiamano, un po' dovunque esse si trovino, la nostra ammirazione.

E, pertanto, è altresì immaginabile che gli artisti realizzatori dell'originario assetto pittorico-decorativo, in qualsivoglia momento esso venne posto in essere, fossero, quanto meno, di valore.

Ma questo non possiamo affermarlo con certezza e, quanto all'attribuzione ad uno o più autori, come s'è già detto, non ci è rimasta notizia alcuna: l'opera di costoro non lasciò traccia di firma né di datazione.

Ed ecco che, a questo punto, dalla caligine dell'oblio degli anni, un po' di luce trapela; ed è la *rimembranza* di quei giorni di sessant'anni fa, trascorsi, come promettente apprendista, accanto al Maestro, di un attuale ultraottuagenario, Mastro Benito Vincenzo Confalone, disposto a narrare, da testimone diretto, con grande lucidità ad onta degli anni, di quel momento della storia dell'Arte di Torremaggiore, in cui il Carmine fu rimaneggiato dal Saragnese.

Come a suo tempo lo era stato Aurelio agli albori della sua vocazione pittorica, così pur'anche lui, giovane di bottega, era stato apprezzato - e lo afferma con orgoglio - dall'anziano M^o Vittorino Rotelli, la cui età era, allora, di 64 anni. "Egli fu il Maestro di tutti noi", egli dice. E siccome il Rotelli era solito seguire 'dal basso', con frequenza pressoché giornaliera, l'opera di restauro, egli aveva anche notato che le nuvolette dell'abside, che il Saragnese aveva affidato alla mano del giovane, erano state dipinte con buona fattura.

Cosa vi fosse, di dipinti, sul soffitto, prima del restauro? Quasi nulla, sostiene il nostro teste. All'infuori della *Fuga in Egitto* [v. NOTA a termine] della volta del transetto, come sostengono alcuni anziani, e del *Gesù con gli Apostoli* del soffitto della crociera, secondo quanto rammentano altri, tutto era messo molto male; della *Presentazione al Tempio* - la quale tecnicamente e stilisticamente si discosta, in vero, dagli altri due dipinti - quasi nessuno rammenta nulla, fors'anche per la sua posizione arretrata. Com'è triste cozzare contro le memorie perdute!... A meno che non ci avvenga, inaspettatamente, di rinvenirne qualcuna [v. RAPPORTO a termine]...

"Non c'era quasi nulla" (*sic*), ribadisce Mastro Cenzo. Ad ogni modo, le condizioni delle pareti, ormai pressoché solo 'intonaco spoglio', convinsero Aurelio Saragnese a realizzare 'di suo', tra tant'altro, *I quattro evangelisti* dei pennacchi architettonici di sostegno al grande impianto del soffitto della crociera a cupola a sesto ribassato.

E qui il racconto si fa davvero piacevole quando il narratore rammenta, con vivezza di particolari, come il Maestro lo 'pro-

mosse' al grado di modello del *San Luca* (Fig.1) - il santo protettore degli artisti - sistemandogli addosso un pannello, ponendogli un giornale (il libro ...) tra le mani ed obbligandolo all'immobilità statica d'una posa.

Poi, sul libro, l'Artista appose la propria firma (Fig.2), ma, a dire del nostro narratore, non vi fu solo quella ... S'era dato il caso che uno 'storico' collaboratore, in società col Saragnese, avesse preteso - *relata refero* - che vi apparisse anche la sua firma (ibid. Fig.2). L'intervento di tale collaboratore - ancorché valente decoratore - era, però, stato limitato - stando al nostro teste - *iterum: relata refero* - solo ad un secondo momento (verso la fine del restauro) ed in misura, peraltro, davvero assai esigua, tant'è che il narratore, riferendosi a se stesso, simpaticamente aggiunge che se lo sarebbe meritato più lui di essere rammentato su quel 'libro'... e che la seconda firma, essendo stata aggiunta senza grande entusiasmo, appariva rimediata e con errori (una 'o' in luogo di 'i').

In effetti, ad onor del vero, è anche da dire che sull'epigrafe apposta alla controfacciata della chiesa, nella quale sono riportati i nomi di coloro che contribuirono al restauro, come pittore è ricordato unicamente Aurelio Saragnese.

Quanto all'intero decoro delle pareti perimetrali della chiesa, colonne e paraste comprese, tutte in finti marmi, il testimone lo precisa e lo conferma, "ogni cosa fu opera del Maestro" e la realizzazione si dovette alla munificenza di donna Carlina Pensato, una devota del Sacro Cuore di Gesù, venerato al Carmine. Per il rimanente, l'opera di restauro fu prestata a titolo completamente gratuito.



Fig.1

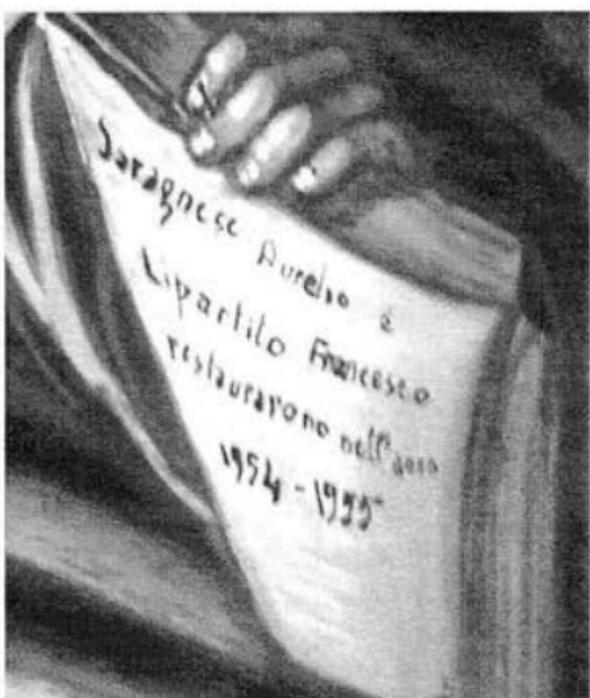


Fig.2

Così, profittando dell'impalcatura installata per l'attuale restauro conservativo, curato dal Prof. Pasquale D'Imperio e tuttora in corso, mi sono inerpicato, in questo scorcio d'agosto 2014, su per le scale a pioli, sino al tavolato prossimo al soffitto, ad apprezzare da vicino e fotografare alcuni dettagli pittorici dello stesso; mi sono soffermato sul *San Luca* e ... sul libro che l'evangelista tiene aperto tra le mani.

Era tutto vero: così come narrato, le firme ci sono.

Ora, considerando quanto la *rimembranza* di un testimone ben a conoscenza dei fatti ha riportato in luce ed avendo appreso dalla sua viva voce come le pareti della chiesa fossero ridotte pressoché a 'solo intonaco spoglio', può dirsi essere stato di solo restauro l'intervento del Maestro Saragnese o non sarebbe più giusto ammettere che fu lui, in gran parte, l'autore di quanto oggi apprezziamo?

NOTA

L'aver citato la *Fuga in Egitto* (Fig.3), mi offre l'occasione di soffermarmi su alcune considerazioni riguardanti il dipinto.

Ciò che mi ha sempre colpito in esso è la presenza del candido drappello dei cinque angeli levitanti che scortano la sacra famiglia lungo il corso del suo viaggio, nella realizzazione del quale le figure angeliche appaiono "aptere" (senza ali) e prive d'aureola.

Ancorché non sia, questo, un elemento innovativo in pittura - e non lo è, dal momento che immagini analoghe compaiono nell'Arte d'ogni tempo - ciò che va notato è un particolare: di tali interpretazioni pittoriche della figura angelica, non ne esistono tantissime e, pertanto, il dipinto della nostra chiesa del Carmine, sotto questo aspetto, può considerarsi prezioso.



Fig.3

A voler riportare alcuni esempi di angeli senz'ali, tra quelli relativi ad opere più e meno importanti, si potrebbero citare:

- *Il Giudizio Universale* (1536-1541) di Michelangelo, della Cappella Sistina, in cui la profusione d'angeli apteri è assoluta.

- *La Madonna di San Sebastiano*, (1524 c.ca) olio su tavola, del Correggio, della Gemäldegalerie di Dresda;

- *La Madonna dell'umiltà con angeli e santi* (o *Lunetta Trivulzio*) (1430) tempera su tavola (dossale) trasportata su tela, di Filippo Lippi, alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. In tale opera, oltre ai sei angeli apteri e privi di aureola - analogamente a quelli di Torremaggiore - (e così come, d'altronde, nella coeva famosa *Cantoria* di Luca della Robbia in Santa Maria del Fiore - Firenze 1431-1438) compaiono tre santi carmelitani: Angela di Boemia, Angelo di Licata e Alberto di Sicilia. Si è ipotizzato che questo dossale adornasse uno dei due altari addossati al tramezzo della Chiesa del Carmine a Firenze, dedicati ai santi Angelo e Alberto. E non è un caso, forse, che a Torremaggiore l'opera sia stata così concepita proprio in una chiesa carmelitana. Anzi, volendo continuare con i raffronti, potrei aggiungere che a Venezia, nella basilica carmelitana degli Scalzi, nel soffitto (*Il Concilio di Efeso*) affrescato (1929-'33) da Ettore Tito in sostituzione del Tiepolo andato distrutto, gli angeli sono apteri ... Una casualità?... Sarà pure così, ma sta di fatto che, anche altrove, il binomio Carmelitani/Angeli Apteri si ripete.

- Nella *Pala di Gand* o *Polittico dell'Agnello Mistico* (1417), di Jan van Eyck, un gruppo d'angeli apteri e senza nimbo, rivestiti di sontuosi paramenti sacri, come svolgendo una solenne azione liturgica, sono raffigurati nell'atto di pregare cantando;
- Altri angeli senza ali troviamo nel *Cristo in pietà e angeli* (1456 ca.), di Giorgio Culinovic, detto lo Schiavone per le sue origini dalmate, alla National Gallery in Londra;
- E, analogamente, a Chiavari, negli affreschi di *S. Giacomo di Rupi- nario*, di Giovanni Battista Carlone (Genova 1603-1683/84).

La nascita dell'iconografia angelica consta di due fasi. Fino alla fine del sec.4° gli angeli erano raffigurati apteri, tant'è che, prima della nuova iconografia pterofora, si può dire che essi non avessero caratteristiche tali da distinguerli dai personaggi umani. Nell'arte paleocristiana i primi angeli sono rappresentati come esseri senz'ali e senza nimbo (attributo di sacralità). Indubbiamente un ruolo non irrilevante nello sviluppo dell'iconografia cristiana lo giocarono le figure alate della mitologia classica, basta pensare ad Eros e alla Nike, insieme all'angelologia del mondo orientale.

Per Michelangelo va fatto un discorso a parte. Fondamentale fu sempre, per lui, l'invenzione; l'affermazione di non seguire forme e modelli preesistenti, ma comprendere e applicare l'immaginazione, la potenza della creazione "nuova", agli occhi dell'artista nobilitava e sublimava qualunque forma d'arte. Egli inneggiò, sempre, alla bellezza e alla perfezione dell'uomo, memore della filosofia neoplatonica appresa alla corte di Lorenzo il Magnifico, e, creando una gerarchia di esseri che dagli elementi inanimati giungeva alle essenze celesti, egli pose l'uomo al grado estremo tra la terra e il cielo.

Quanto poi a conformità con la spiritualità carmelitana intessuta di zelo apostolico, l'angelo aptero non s'accompagna a segni sfolgoranti, la sua forma umana appare con discrezione. Egli arriva ogni volta che ci stringe il dolore o la paura, ci induce a far sosta anche sull'orlo del dubbio. Giunge a fermare la mano d'Abramo, ad annunciare a Maria la nascita d'un figlio 'impossibile'. Solo un angelo amico, dall'aspetto d'uomo, può insegnare ad apprendere l'arte di sostare nel dubbio, senza disperare, senza perdersi nel disorientamento, ritrovando una traccia di bellezza anche nel buio. E' da ritenersi questo il suo messaggio simbolico nel contesto del Carmelo.

RAPPORTO

Quando ci si confronti con le memorie perdute, dicevo, nonostante la curiosità - che è bene mantenere sempre viva - sia uno stimolo notevole a non demordere nella ricerca, la delusione che ti lega le mani, quando a volte essa si presenti, la si avverte come un'evenienza davvero sconcertante.

Ma, per fortuna, non è sempre così.

Nel corso di questa mia piccola raccolta di notizie sul restauro operato dal Saragnese, nel 1953-'57, in S.ta Maria del Carmine, m'è accaduto di venire a conoscenza della notizia di un interessante ritrovamento - non recente ma senza dubbio assai poco noto - attinente alla chiesa, che ho ritenuto, pertanto, in questo contesto, di riportare in un breve rapporto sull'argomento, con la certezza che i Torremaggioresi, sempre così attenti alle memorie del passato (benché - e questo potrebbe essere un ossimoro concettuale - ne abbiano distrutte da sempre così tante ...) l'avrebbero trovata interessante.

Si tratta, in fondo, d'una piccola cosa, un dettaglio, se vogliamo, ma che potrebbe, chissà mai, presentare in ulteriori studi sulla nostra chiesa, dei risvolti che, al momento, non sospettiamo.

«*Spesso dalle piccole cose si capiscono quelle grandi, così come dalle cose manifeste si arguiscono quelle nascoste*» (E-sopo).

E, naturalmente, siccome ogni lato della medaglia ha il suo rovescio, «... *se le piccole cose hanno la loro importanza, è anche vero che è sempre per le piccole cose che ci si perde*» (F. Dostoevskij).

Pertanto, ogni sia pur piccola 'scoperta' va valutata per ciò che rappresenta e, se, al momento, ci pare che non aggiunga nulla alla nostra storia, essa va messa da parte e 'rispolverata' all'occorrenza.

Bene, benché nell'epoca in cui scriveva il Fraccacreta, 1828/1843, la chiesa del Carmine fosse, all'interno, così da lui descritta (Cfr. ibid. dianzi): "... *oltre il maggiore, ha due altari, a*

sinistra dell'Annunciata, a destra della S. Nascita", successivamente, così com'è tuttora, l'altare a sin. venne consacrato al Sacro Cuore di Gesù e quello di dx. al culto di San Ciro.

Sappiamo che, in passato, sul fianco del campanile e della parete perimetrale sud della chiesa, correva un vicolo che metteva in comunicazione, tramite due porticine agli estremi, l'attuale piazza Mazzini (mercato) con l'attuale corso Italia, e che poi fu eliminato, attorno a gli Anni '70, per 'far posto alle necessità' d'un confinante istituto di credito e poi di una bottega che, pertanto, venne a trovarsi praticamente con la parte posteriore della nicchia di San Ciro, si può dire 'in casa', al di là di uno spessore ridotto (circa quello d'un mattone) della parete della chiesa, stante la presenza dell'anzidetta nicchia.

// E, nel proposito, mi piace anche ricordare l'episodio assai gustoso accaduto ad un vecchio priore della Confraternita, mastro Raffaele Carretta, il quale, sostando, una volta, a pregare, davanti all'altare di San Ciro, per una contingenza della propria vita, gridò al miracolo perché il Santo "si muoveva nella nicchia". Era successo, invece, che, attraverso la parete, dai confinanti locali, nell'intento di fissare al muro una scaffalatura, avevano attraversato col trapano il sottile tratto di muro della nicchia ed erano entrati, con la punta, nella schiena di San Ciro ... //

E dunque, proprio nella parete sud della chiesa e precisamente nel contesto delle fondamenta immediatamente sotto e dietro l'altare di San Ciro, proprio in occasione del riassetto dell'area dell'anzidetto vicolo, ci si imbatté nella presenza di un interessante reperto: un antico pozzo.

In pratica, durante i lavori, tramite la scavatrice s'era avvertito un vuoto nelle fondamenta della parete sud della chiesa.

Il pozzo, di grandi dimensioni, il cui imbocco fu nuovamente chiuso, si trova ancora dov'era, ossia posizionato in maniera tale che, le fondamenta di quel tratto della parete della chiesa gli stiano a cavaliere, scaricandosi il peso del muro perimetrale su di un arco che sovrasta il pozzo, dividendolo nel contempo in due metà, delle quali una s'affaccia dalla parte della chiesa e l'altra, fuori di essa, sotto il piano di calpestio dell'antico vicolo che non c'è più.

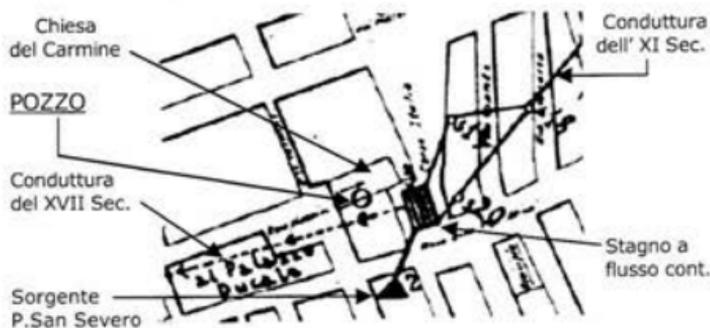
Tale notizia ho acquisito da un confratello della Morte e Orazione del Carmine, mastro Nicola Di Pumpo, che ne ha avuto contezza diretta dall'impresa sanseverese che, all'epoca, aveva apportato le modifiche al vicolo.

[E' interessante notare che un altro grande pozzo trovasi ubicato nell'angolo di S/E del chiostro dell'ex convento dei Carmelitani (attuale palazzo Bortone) e, pertanto, all'esterno della parete nord della chiesa, grosso modo nell'angolo tra l'abside e la cappellina in cui è collocata la statua della Madonna del Carmine e, pertanto, non posto frontalmente all'anzidetto pozzo interrato, ma, rispetto a questo, a circa 25° verso Est].

Con riferimento all'antica rete idrica sotterranea spiracolare torremaggiorese, il pozzo interrato di cui ho riferito, per la sua posizione, aveva grande contiguità tanto con la condotta originaria dell'XI Sec. appena essa spiccavasi dalla sorgente di porta San Severo, che con lo stagno a flusso continuo (posto nel sottosuolo all'imbocco dell'attuale corso Italia), e soprattutto trovavasi all'innesto della nuova condotta del XVII Sec. che alimentava le cisterne del palazzo ducale (Fig.4). Non è inverosimile, pertanto, che potesse trattarsi d'un pozzo d'alimentazione di tale condotta, e tanto più che veniva a trovarsi nell'area territoriale di quei sottani di proprietà dei de' Sangro, che essi poi concessero ai Carmelitani, nel XVIII Sec., per la costruzione della chiesa e del convento.

Fig.4

Mappa (in dettaglio) - con aggiunta di didascalie - tratta dal libro "Nota sul sistema di condotta idrica sotterranea di Torremaggiore" (1970) di Mario A. Fiore



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- M.A.Fiore, *Antonio Lamedica da Torremaggiore (...)*;1995
- M.A.Fiore, *Aurelio Saragnese - La poesia nella realtà e nella pittura*;1994
- M.A.Fiore, *Nota sul sistema di condotta idrica sotterranea di Torremaggiore*;1970
- L. Goldscheider, *Michelangelo. Dipinti, sculture, architettura*; Phaidon; 2004
- P.A.Rossi (a cura di), *Gli Angeli e i Venti. Riflessioni nel simbolismo aereo delle ali angeliche* - in: 'Mille Angeli festanti' Convegno di Studi; Genova, 1989



ERRATA CORRIGE

- Terzo Saggio ("L'Epigrafe ... ecc.")
p.13, riga 6 = P.Feyerabend / CORRIGE = P.Feyerabend
- Quarto Saggio ("La Panaghia Odighitria... ecc.")
p.11, ultima riga di testo (49) = (Fig.17) / CORRIGE = (Fig.20)
- "... una rimembranza"
p.8, in didascalia Fig.4 = Mappa (in dettaglio) -Con aggiunta di didascalie- [ecc.] / CORRIGE (aggiungi quanto sottolineato) = Mappa (in dettaglio) -con aggiunta di didascalie- e di simbolo convenzionale (O) indicante il pozzo [ecc.]

INTEGRAZIONI AL TESTO

-1-

- Primo Saggio ("Su di alcune epigrafi ... ecc.")
a p.16, riga 20, dopo di = /... di certo non facile./, e prima di = /Una curiosità ... ecc./
// Un'altra ipotesi potrebbe, tuttavia, essere presa in considerazione, e vi arriveremo per gradi, discutendo, qui di seguito, nel proposito.

E dunque, come s'è detto, tanto il Sapio che i Nuti non furono originari di Torremaggiore; il primo provenendo da Nocera dei Pagani (ancor oggi il cognome è presente in Nocera Inferiore) e, i secondi, immigrati - stanzianti in Torremaggiore nel sec. XVI - ed originari arbrëshë (come può, fra l'altro, desumersi dall'etimo del loro cognome così assonante con il sostantivo greco νοῦθος), nonché ormai in simbiosi con i nativi latini, come può desumersi dalla circostanza che il nominativo di un Cenizio Nuti (lo stesso indicato sull'epigrafe di cui si sta trattando) più d'una volta compaia, documentato, tra quelli dei partecipanti a pubbliche assemblee torremaggioresi, come quella del 10 marzo 1585, in favore dell'edificazione di un convento intorno alla "cappelluccia" della "Cunicella" a Pagliara Vecchia (primitivo insediamento arbrëshë) e nella successiva del 18 luglio dello stesso anno [Cfr.:M.A.Fiore, *Antonio La-medica da Torremaggiore*, 1995, p.243, riga 16 e p.245, riga 42].

E' supponibile che quel Cenizio Nuti abbia ben disposto il coniugio tra la propria figlia Solerzia ed il nocerino Matteo Sapio (indicati entrambi nell'epigrafe), dottore in diritto civile e canonico, al fine di dar lustro alla propria famiglia con un'unione tra una Nuti ed il discendente di un casato la cui genealogia annoverava, nel 1175, un omonimo antenato, marchese di Nocera [Cfr. Luigi Ciancio, *Historia et Antiquitates*, in: *Omnia Iustitiae*, A.I -n.1, Nocera, marzo 2004, p.64]. E Cenizio Nuti, aveva anche predisposto, in un legato testamentario - come si appura dall'epigrafe - che venisse realizzata un'urna funeraria, così come fu poi eseguito nel 1604, per accogliervi i resti dei due coniugi e dei propri eredi. Quali eredi? Si sa, lo vedremo, che Solerzia Nuti "era solita partorire morti tutti i figliuoli" e solo nel 1614, forse già vicina al climaterio, le era riuscito di portare felicemente a termine la gravidanza, generando un maschio. In seguito, a Torremaggiore, non si sarebbe saputo più nulla del Sapio, e tantomeno dei Nuti.

Come mai poté avvenire che l'epigrafe di quell'urna si trovasse così vicina all'area cimiteriale curata poi (dal 1750) dal Padre Gioacchino della Pietra ed in seguito (dal 1827/28) sconosciuta e dismessa dai Carmelitani, così da poter essere inclusa, detta epigrafe, nella muratura d'una casa ottocentesca sorta lì presso? E, in effetti, è proprio il particolare della vicinanza del sito cimiteriale alla casa nella cui parete l'epigrafe è stata inclusa, a stimolare ipotesi.

Orbene, come s'è detto, i Nuti erano originari arbrëshë e, nel Sec. XVI, tali nuclei familiari immigrati convivevano ormai - pur con gli immaginabili alti e bassi tra genie diverse - con i nativi torremaggioresi, tant'è che gli Arbrëshë, aumentati numericamente, ebbero la possibilità di edificare, come propria, la chiesa di S. Maria (poi detta *della Strada*). Nulla vieta, dunque, di opinare che l'urna familiare di Matteo Sapio, ammogliato con un'arbrëshë, sia stata accolta nell'ipogeo tombale di quella chiesa. Ivi, infatti, venivano tumulati gli Arbrëshë che, diversamente da quelli più genuinamente greci - come ad es. i Tosches, i quali avevano gelosamente mantenuto il legame con la propria genia facendosi tumulare nella chiesa di Loreto - convivevano con i latini. Anzi, è verosimile che Cenizio Nuti abbia disposto quel suo legato testamentario relativo all'urna, proprio al fine che Matteo Sapio, coniugato con una arbrëshë, assieme a questa ed ai loro eredi, trovasse collocazione per l'eterno riposo in Santa Maria, anziché in una sede extra-moenia destinata ad un nucleo familiare considerato forestiero in quanto recante un cognome di provenienza nocerina; benché sia da dire, per inciso, che quel cimitero fuori dalle mura che in appresso sarebbe stato regolamentato dal Padre Gioacchino, non vada considerato alla stregua di una sorta di squallido 'lazzaretto' per defunti, bensì va congetturato che nello stesso, così come poi sarebbe avvenuto nella realizzazione (a partire dagli anni '30/'40 dell'Ottocento) del composanto cittadino, accanto a tombe più semplici appartenenti ai meno abbienti (... una croce piantata nel terreno), vi fossero anche depositi più adorni, di pertinenza dei più abbienti. Ma, ad ogni modo, Cenizio Nuti volle assicurare a sua figlia, al marito e ai nipoti che sarebbero venuti, una degna collocazione in Chiesa.

Non è dato sapere quanto vissero i coniugi Sapio né il loro figliolo (fra l'altro, quest'ultimo potrebbe anche darsi possa essere tornato, da solo o con i suoi, presso i parenti in terra d'origine), ma è plausibile che, in seguito, dopo l'anno terribile del terremoto (1627) e dopo le successive e varie ristrutturazioni cui fu sottoposta la chiesa di S.Maria nei secoli successivi, quell'urna (che contenesse resti oppure no), prima che venisse costruito il composanto cittadino - assieme ad altre non considerate consone per etnia al luogo sacro in cui erano, perché ormai divenuto di pertinenza della Chiesa Cattolica, o magari per censo rispetto alle emergenti famiglie gentilizie locali (fosse anche per una semplice motivazione di 'spazio') - trovasse nuova collocazione in quel contesto cimiteriale extra-urbano di cui s'è detto e presso il quale la lastra con l'epigrafe trovò l'utilizzo definitivo sino ai nostri giorni.

Così fossero andate le cose, vorrebbe dire che anziché esservi giunte prima, quell'urna e quella lastra, in quel cimitero, vi sarebbero giunte dopo aver 'riposato' per qualche tempo in S.Maria. //

- Secondo Saggio ("Casa Lipartiti-Ricci ... ecc.") a p.4, riga 29, dopo di = /... 1628 metri./, e prima di = /Il Fraccacreta ... ecc./, integrare inserendo la frase seguente:

// Più recenti ed accurate misurazioni della cinta muraria hanno, però, posto in rilievo che le misure metriche riportate da Matteo Fraccacreta sono da considerarsi approssimative. //

- Terzo Saggio ("L'Epigrafe ... ecc.") a p.9, riga 19, dopo di = /... se l'è goduto .../, e prima della Fig.9, integrare inserendo, nel contesto, quanto segue:

// E' stato appurato [V.: M.A.Fiore, *Cristiani d'Oriente in Puglia Dauna* (Pubblicaz. in CD-Room, 2014), Vol.1, Cap.XII, §§ 4-5, pp. CCCLXXXIV e segg.] dalla documentazione relativa ad un rogito del IX/1639, che tale Faustina Passera (Passara o Passera è la forma femminile - com'era in uso - del cognome Passaro, o Passari ed anche Passeri ove riferito a nucleo familiare) cedeva in vendita, a tale Margherita Madonna, la proprietà d'una casa in Torremaggiore, prossima al castello ducale, pervenutagli dalla defunta madre, Cassandra de Francisco de Berardino, moglie del pittore Passaro (... ma che non si può affermare si sia trattato di quel Giovanni Tommaso, di cui s'è qui detto al Quarto Saggio, cui si rimanda), alla quale Cassandra la prefata casa era stata donata, nel 1590, dalla duchessa di Torremaggiore, donna Girolama Caracciolo, consorte di Paolo III de'Sangro, 2°duca.

Ancorché il rinvenimento di tale rogito sia, pur muovendosi nell'ambito delle mere ipotesi, seducente per i risvolti che potrebbero conseguirne - e cioè che, come il Fiore afferma in proposito degli affreschi del fregio dell'Aula Magna del castello ducale di Torremaggiore: "... chi se non un Passaro, chiamato a Torremaggiore sullo scorcio del secolo XVI dalla duchessa Girolama Caracciolo, può esserne ritenuto l'Autore ?" - si ritiene, tuttavia, che, pur facendo slittare il periodo di realizzazione degli affreschi da Giovanfrancesco I duca (cui chi scrive ha attribuito, motivandone ampiamente le ragioni, la volontà che, sotto la propria signoria, fossero realizzati - Cfr: W.Scudero, *Il fregio affrescato del castello ducale di Torremaggiore ... ecc.*, 2013) a quello di signoria di suo figlio Paolo e della sua consorte, non vi siano, al di là del fatto che una duchessa abbia deciso di donare una casa alla moglie di un pittore (e non importa quale ne sia il nome, comunque un Passaro), prove sufficienti a favore dell'ipotesi che lo stesso sia stato l'autore dei dipinti. Tanti, infatti, potrebbero essere stati, e di altro tipo, i motivi di tale donazione; fra l'altro, non è detto che per commissionare un'opera ad un pittore, ancorché valente e - a quanto si sa dei Passari - stanziante nella vicinissima San Paolo, si dovesse donargli, come si fosse trattato di un invalido impossibilitato a muoversi anche su brevi distanze, una casa sita in prossimità del castello. E poi, perché mai donarla alla moglie di lui anziché a lui stesso? Per una questione di 'dellicatezza'? Beh, quanto a questo, meraviglierebbe molto, stando a quanto si conosce della '... sensibilità ...' dei de' Sangro nonché di 'alcuni' dei loro congiunti, che si possano addurre di tali argomentazioni.

E, dunque, ipotesi per ipotesi, sta comunque di fatto che: Paolo III non 'sguazzava' certo nelle ricchezze; che ben si conosceva (anche presso i nobili napoletani) quant'egli fosse più che abbastanza taccagno; che anche parte delle cospicue finanze della Caracciolo - oculatamente scelta come consorte - dovettero verosimilmente servirgli proprio per sanare gli sprechi lussuosi di suo padre (proprio in materia di costruzioni ed opere d'arte), tant'è che si trovò persino costretto a vendere il feudo molisano di Petrella; che non è affatto provato che il 2° duca, pur avendo a Napoli contribuito ad abbellire la Pietatella (*noblesse - ahilui! - oblige*: son di quelle cose che occorreva pur fare, al fine di non essere mal giudicato dal contesto dei nobili della Corte ...), abbia, all'infuori d'una meridiana e di un portale (o magari due), lasciato granché di sé al castello, se non rifiniture a completamento dell'opera di suo padre, come, peraltro sembra ch'egli stesso abbia inteso tramandare proprio nell'epigrafe presa in esame da questo Saggio; che, come già detto, non compare, nei freschi ancor oggi leggibili del fregio attorno al blasone di famiglia, alcun segno del *toson d'oro* (cui certo egli dovette tenere, e non poco, consideratane l'importanza); che non v'è né datazione degli affreschi del castello né tantomeno firma (e ciò lascia spazio ad ogni possibile discussione ed interpretazione); che le figure degli stessi (amorini e putti), più attribuibili al Rinascimento baroccale, non pare francamente richiamino in alcun modo i tratti delle immagini angeliche di scuola "passariana" (s'è vero che i Passari tennero bottega prima in San Paolo e poi, forse anche in Torremaggiore), ad esempio quelle della grande tela della Madonna del Rosario in San Nicola, di Giovanni Tommaso (ma quale? Non certo quello stesso dell'icona di Loreto; al più suo nipote ...). E poi, francamente, c'è da chiedersi quali altri esempi di cicli di affreschi di così ampia estensione, come quelli dell'Aula Magna del castello ducale, avrebbero prodotto i Passari, o anche uno di loro, prima che una duchessa decidesse di affidargli la più gran sala del proprio maniero?

Tanto considerato, finché non verrà alla luce, dalle nebbie del passato, un altro rogito o qualsivoglia altra scrittura in cui si dimostri che donna Girolama Caracciolo in de'Sangro affidò la frescatura dell'Aula Magna ad un Passari, si ritiene di confermare come più verosimile l'ipotesi che, quale che sia stato l'autore del ciclo pittorico (di scuola napoletana o meno), chi ne abbia voluto, sotto la propria signoria, la realizzazione sia stato un magnifico principe del nostro Rinascimento, quale fu Giovanfrancesco. //

- "... una rimembranza" a p.6, riga 8, dopo di = /... le firme ci sono/, e prima di = /Ora, considerando .../, integrare con quanto segue:

// Purtroppo, è da dire che il trattamento di pulitura della parete pittorica, durante l'ultimo restauro, ha portato via, dopo l'estate del 2014, quelle firme (e ciò a motivo della loro labilità, essendo esse una sovrapposizione) e, pertanto, l'immagine (V.:Fig.2) di quella foto che avevo scattata nell'agosto dello stesso anno, è, attualmente, l'attestazione che rimane di quel che ho scritto. //