

WALTER SCUDERO



marcus de mulier  
no fecit fieri  
pictor fuit franciscus  
turris maioris  
1515

Della "Deposizione"  
di Franciscus Turris Maioris  
*Alcune considerazioni nel merito  
e ... sarcastici dintorni.*



*Pietà - Cappella Sansevero -Napoli*

*« Presso la croce [...] Maria attesta  
che la misericordia del Figlio di Dio  
non conosce confini e raggiunge tutti  
senza escludere nessuno » (n.24).*

(dalla Bolla d'indizione  
*Misericordiae vultus*  
del Giubileo della Misericordia (2015))

#### **Immagini di copertina:**

- La tavola della *Deposizione* (1515)  
di *Franciscus Turris Maioris*  
al Museo Diocesano di Lucera
- Indicazioni della committenza,  
dell'Autore dell'opera e datazione  
apposte a pennello in basso sul dipinto.



Causa la nostra incuria e l'incompetenza di certo clero, sono tutt'altro che molte le antiche opere pittoriche residue di sacro contenuto che fanno oggi parte del patrimonio artistico dei beni mobili (e, quindi, 'eventualmente' asportabili ...) delle chiese di Torremaggiore.

Volendo passarle in rassegna per un novero delle stesse:

- *Iconicella* della chiesa del Carmine: strappo di affresco risalente al 1567, di autore ignoto;
- *Vergine Odighitria Perivlepta* della chiesa di Loreto: icona del 1571, dipinta alla maniera greca da Giovanni Tom(m)aso Passeri (o Passaro o Passari), come storicamente documentato;
- *Madonna del Rosario (con i 15 Misteri)*: grande olio su tela di un pittore omonimo del precedente, verosimilmente un pronipote, opera firmata e datata 1632, nella cappella del Rosario della chiesa matrice di San Nicola;
- *'Santa Maria degli Angeli' tra Angeli e Santi*: grande pala d'altare, olio su tela, autore tal Ioannes Presbiter, 1636, opera firmata e datata, della chiesa di Santa Maria degli Angeli dell'ex convento dei Padri Cappuccini. A tale pala, che versava in condizioni disastrose, sono particolarmente affezionato, avendone varato e condotto a termine l'iter del restauro nel 2000/2001, anno della mia presidenza del Rotary Club di San Severo.
- *Sacra Famiglia con S. Anna e S. Gioacchino*: grande tela seicentesca del bitontino Nicola Gliri; *Deposizione e Natività* di Luigi Schingo, grandi oli del primo '900, nella chiesa di Maria SS. della Fontana;
- *Madonna della Consolazione [o delle Grazie]*: grande olio su tavola;
- Vergine Assunta, con i santi Pietro e Giuseppe*: grande olio su tela;
- Battesimo di Cristo*: grande olio su tela = databili: fine 1600/primo 1700, di autori ignoti, opere appartenenti alla matrice San Nicola.

E, considerando quelle - affreschi - di non grande dimensione, che sono parte dei beni immobili storici delle parrocchie (e, pertanto, 'eventualmente' tuttora asportabili per strappo o, in qualsivoglia maniera, cancellabili ...), si annoverano:

- *Maria SS. della Fontana, con i santi Francesco e Antonio*: affresco risalente alla fine del XVI sec. (i due santi potrebbero essere postumi), nel Santuario omonimo.
- *La Legge divina, la Fede, lo Stemma dei Padri Cappuccini e cornice*: affresco circoscrivente il sepolcro a parete del Beato Gabriele da Mentone (1698+1771), opera di fine '700, nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli. Tale affresco, celato dalla sovradipintura del restauro operato da Vittorino Rotelli nel 1940, io stesso lo feci tornare alla luce con un saggio di restauro curato da due operatrici della Sovrintendenza, nel 2001, dopo averne osservato l'immagine in una foto antecedente al '940 (v. fig. a seguito), contenuta nel corredo iconografico del libro su Padre Gabriele da Mentone, *Sempre fanciullo e penitente*, scritto nel 1937 da P. Benedetto Cappuccino da San Marco in Lamis.



Esulerei dal considerare i soffitti e *coretti* e nicchie decorati (ove ve ne sono) delle chiese di San Nicola, del Carmine, di Loreto, di S.ta Maria degli Angeli, di Maria SS. della Fontana e di S.ta Maria della Strada, e non tanto perché o nati alla fine dell'800 (San Nicola: dipinti della volta) e/o rimaneggiati (un po' tutti) nel '900 o dipinti ex novo nel XX sec. (San Nicola: volta absidale e dipinto maiolicato della facciata; S.ta Maria degli Angeli: volta del *coretto*; chiesa della Fontana: volta absidale e lunetta musiva del portale; chiesa di Gesù Divino Lavoratore: lunetta musiva del portale) e tuttavia non meno pregevoli, ma perché, *Deo gratias*, sino a questo momento, nessuna incuria e nessuna incompetenza si sono ancora sognate di distruggerli o, se ne hanno distrutti alcuni (scempio dei decori rotelliani della chiesa della Fontana; rimozione caparbia della majolica della facciata di San Nicola - di cui avevo disegnato il bozzetto - e riposizionamento in altro loco [ma, di ciò ho già abbondantemente parlato nel mio libro del 2012 *Le edicole sacre di Torremaggiore*]), almeno ne è chiaro l'accaduto.

Dove sono finiti, invece, tanti altri dipinti (tele) del passato, da tempo scomparsi dalle nostre chiese? Vogliamo fare un novero anche di questi?:

- Chiesa di Santa Maria della Strada = sacrestia: olî su tela della *Sacra Famiglia* e della *Madonna dell'Arco*; ex cappella della Concezione: grande olio su tela, d'ottima mano, di *Gesù Cristo morto* (dei quali parla don Emanuele Jacovelli, a p. 37, in *Cenni storici su Torremaggiore*, del 1893);
- Chiesa del Carmine = dipinto de *La Dolente*, esposto alla venerazione della Santa Vergine dei Sette Dolori (ovvero l'*Addolorata*), prima che il simulacro (del 1840) della Medesima - a partire dal 1871, data della proclamazione a 'Titolare' del tempio e Patrona *Praecipua* di Torremaggiore - ne prendesse il posto;
- Chiesa Confraternita del SS. Rosario = quadri di *S. Anna*, di *S. Maria del Rosario tra San Domenico e Santa Rosa da Lima*, di S.



Vincenzo Ferreri e di S. Alfonso de' Liguori (rammentati da Matteo Fraccacreta in *Teatro topografico, storico, poetico della Capitanata* (ecc.), 1837, Tomo IV, parafr, 57 alla rapsod.VIII);

- Chiesa di Santa Maria degli Angeli = tavola della *Beata Vergine tra San Michele e San Francesco* di 'Schola Titiana', 1549 (di cui fa menzione il Fraccacreta, ibid. parafr, 63 alla rapsod.VIII); oltre ad altri dipinti: *San Fedele da Sigmaringa*, *S. Maria delle Grazie*, *Ecce Homo*, *Addolorata* (Mario A. Fiore, in *Memoria sul Conventodei Cappuccini e la Chiesa di Santa Maria Degli Angeli in Torremaggiore*, 1971, chiarisce che molti dipinti, eccettuato quello scomparso di Schola Titiana, furono consegnati alla Curia Vescovile di San Severo, proprio al fine di evitarne la scomparsa).

Tanto premesso, resta la ben magra considerazione che, terremoto del 1627 a parte, oltre a non aver saputo serbare granché del nostro patrimonio pittorico sacro del periodo rinascimentale e barocco, non ci è rimasta neppure memoria degli artisti che diedero vita a quella 'congerie' (si può ben dire) di opere, dal momento che, fatti salvi quattro nomi: i due omonimi Giovanni Tommaso Passeri (appartenuti, come storicamente documentato, ad una famiglia di pittori che tennero bottega a San Paolo di Civitate e fors'anche a Torremaggiore), quel Ioannes Presbiter (dunque, un religioso di nome Giovanni) e Nicola Gliri, nessun altro nominativo d'artista tra '600 e '700, emerge dalle nebbie del nostro passato e, peraltro, anche degli anzidetti, niente si conosce: spariti nel nulla ...

E, continuando, nulla abbiamo, ahimè, conservato della memoria di un pittore rinascimentale, *Franciscus Turris Maioris*, come, probabilmente, nessun suo dipinto, neppure il suo unico esistente, *La Deposizione*, avremmo, ahinoi, serbato, ov'esso, anziché trovarsi a Lucera (dico a Lucera come potrei dire altrove) - e mi si passi lo sfogo - fosse stato destinato alla nostra custodia.

E, il pensare che l'opera dell'unico pittore dichiaratamente nostro compaesano del passato, ancorché carente di un minimo di biografia e curriculum artistico del suo autore, non si trovi presso di noi, né sia stata prodotta, come qui a seguire si dirà, dietro nostra commissione e per una nostra chiesa, non appare grottesco?

**L**a *Deposizione* di Francesco da Torremaggiore, olio su tavola (cm. 154 x 134), ora al Museo Diocesano di Lucera, firmato e datato 1515 (V. immagini di copertina), come si evince da quanto è riportato a pennello presso il margine inferiore: *Pictor fuit Franciscus Turris Maioris*, ov'è indicato anche il nome del committente, un tale Marco da Moliterno: *Marcus de Muliternus fecit fieri ...* da sempre destava la mia curiosità di ricercatore interessato alle cose dell'Arte. L'opera, realizzata per il convento del SS. Cristo Salvatore (altrimenti detto di San Pasquale) eretto in Lucera, nel Casale del Salvatore, sul perimetro delle fondamenta di un edificio religioso, un cenobio benedettino altomedievale, anch'esso denominato Del

Salvatore, che, Roberto II di Ferentino, nel 1114, aveva donato al monastero beneventano di S. Sofia.

Nella tavola compaiono, ai piedi della croce, accanto alle figure del Cristo schiodato, di Maria che l'accoglie tra le braccia in grembo e la Maddalena che gli sorregge i piedi, quelle dei santi Francesco ed Antonio, a sn. e di S. Giovanni Evang. A dx., dietro il quale, in posizione più arretrata, sono Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Posteriormente allo sfondo alberato più prossimo, il turrito paesaggio collinare un po' velato, che si perde, all'orizzonte, in una vallata fluviale al confine col cielo a tratti nuvoloso, conferisce alla composizione un certo grado di profondità, anche se non propriamente né rigorosamente secondo i canoni prospettici rinascimentali allora vigenti. Nel proposito del paesaggio, M.S. Calò Mariani, in *Fiorentino ville désertée nel contesto della Capitanata medievale. Ricerche 1982-1993*, scritto a sua cura, in collaborazione con F.Piponnier, P.Beck e C. Laganara, a p.83, annota: "Forse è soltanto una suggestione; ma nel paesaggio che fa da sfondo alla scena principale, ci sembra di riconoscere a sinistra la collina di Fiorentino, su cui svetta solitaria una torre, a destra il colle fortificato di Lucera, l'uno e l'altro luoghi familiari al pittore nativo di Torremaggiore".

Nonostante una certa ingenuità nella descrizione dell'assieme della *Deposizione di Lucera*, com'anche nella imprecisione della resa anatomica di alcune figure: in particolare i rapporti proporzionali tra tronco, arti e capo del Cristo, quel Nicodemo dalla fronte bozzuta (quasi fosse affetto da gargoilismo), e l'innaturalezza della postura negli arti inferiori di San Giovanni, senza parlare della descrizione dei panneggi (semplicistico quello del Cristo - che tanto mi richiama alla mente il dipinto secentesco del citato *Battesimo di Cristo*, della chiesa matrice di Torremaggiore - e troppo articolato nelle vesti di Giovanni), è, tuttavia da dire che, nel complesso, il dipinto appare di buona fattura e ben può inserirsi, e non unicamente a motivo della datazione quanto, piuttosto, per una certa apertura alle influenze e al linguaggio dell'epoca, nel contesto globale della rinascenza italiana, fatti salvi alcuni elementi stilistici e compositivi dell'assieme ancora legati a forme più arcaiche d'espressione.

Proprio a riguardo dell'apertura ai motivi pittorici tipici degli stilemi dei grandi Maestri rinascimentali che si possono cogliere nel dipinto, Mons. Vincenzo Francia, ne fa un'attenta disamina nel pregevole libretto intitolato *La Deposizione di Francesco di Torremaggiore*, edito da Grilli-FG nel 2016 per conto della Diocesi di Lucera-Troia; opuscolo, il suo, che riapre, dopo anni di silenzio, il discorso su *Franciscus*, della cui opera trovavamo cenni solo in G.B. Bifuni, nel suo libro *Lucera* del 1937, a p.31, Tav.19 e nel citato testo della Calò Mariani, oltreché nell'altro

suo saggio dal titolo *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, 1969, p.148.

**A**lle 'precedenze' rilevate da Mons. Francia tra gli autori del Rinascimento e non solo, cui Francesco da Torremaggiore potrebbe ipoteticamente essersi attagliato nella sua *Deposizione*, aggiungerei il nome di un altro grande maestro: Melozzo da Forlì, fidando nei miei occhi, che, sebbene accusino l'ingiuria degli anni, nel guardar pittura, spero abbiano conservato una funzionalità migliore.

Di questo sostenibile 'aggancio' dell'opera di Francesco a quella del grande artista forlivese, chiarirò tra breve, non senza aver premesso quanto segue.

Nella storia dell'arte italiana, l'articolazione geografica e l'intreccio delle influenze è sempre stato rilevante. La pittura, ad esempio, maturò il suo rinnovamento nell'iconografia, attingendo alle tre grandi scuole: di Siena (Duccio di Buoninsegna, Simone Martini), Di Firenze (Giotto) e dell'Umbria (Perugino).

La stagione rinascimentale, la più alta, vide una ancor più larga connessione fra Sicilia (Antonello da Messina), scuola veneta (Giovanni Bellini, Carpaccio, Tiziano, Mantegna, Tintoretto) e scuola toscana (Masaccio, Botticelli, Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo). Né mancarono grandi personalità in altre regioni: Gentile da Fabriano, Melozzo da Forlì.

Nel contesto delle grandi romerie medievali, accanto a Gerusalemme, Santiago di Compostella, Roma e Monte Sant'Angelo, figura, a partire dal XIV secolo, il santuario marchigiano di Loreto con la Santa Casa, l'insigne reliquia dei Luoghi Santi traslata in Occidente. Pertanto, ancor più dal XV secolo in poi, Loreto, assieme ai santuari di San Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo, di San Nicola a Bari e di Santa Maria di Leuca e non solo, diventò tappa obbligata del pellegrinaggio europeo, venendo gradualmente a sostituire quello nella Terrasanta interdetta ai cristiani.

Le Marche, sono sempre state terra di facile approdo per le popolazioni slave e albanesi e Loreto non fece differenza, anzi, fu sede privilegiata di pellegrinaggi degli Arbëreshë, ove si consideri che la Santa Casa fu ivi traslata dalla famiglia epirota dei Despoti Angeli.

Anche presso di noi avvennero, nel sec. XVI in particolare, delle migrazioni dall'Est più prossimo e, specialmente dopo la fusione tra il nostro primitivo popolo torremaggiorese con quello greco-albanese, i contatti devozionali con Loreto, necessariamente dovettero incentivarsi e, nel contempo, lo scrigno d'arte viepiù pittorica che il santuario apriva a gli sguardi ammirati dei visitatori, diveniva senza meno oggetto di ispirazione e di imitazione delle opere dei grandi Maestri che vi avevano lavorato.

Così, dalla Puglia alle Marche (e, viceversa, presso i nostri luoghi santi del sud) si assisté ad una peregrinazione culturale che, inevitabilmente, ponendo a contatto i pellegrini col sacro e gli artisti con i patrimoni iconografici dei santuari, divenne anche di attingimento e scambio culturale di stilemi, idee, metodologie pittoriche e quant'altro; fermo restando che la sede culturale e culturale privilegiata, rimase, ancor più nel Rinascimento, la Roma dei Papi, a motivo, principalmente, del mecenatismo e del fervore d'opere vigente nella loro Corte.

E, dunque, tornando al mio discorso, prima sospeso, attinente ad una possibile influenza di Melozzo su Francesco da Torremaggiore, dirò innanzitutto che il forlivese fu attivo, in un'epoca antecedente a quella della realizzazione del dipinto di Lucera, tanto in Roma, nel 1464-'65, da solo ed in collaborazione con Antoniazio Romano, cui attinse, e poi, presso la Corte papale di Sisto IV, nel 1475, quanto a Loreto, nella sacrestia di S. Marco in particolare, tra il 1484 e il 1493, o, secondo alcuni, fra il 1477 e il 1479. Della vita del prefato Antoniazio Romano sappiamo poco (e abbiamo un vuoto completo fino alle prime notizie che lo riguardano, quando già era un pittore maturo), ma l'importanza di Antonio Aquili, meglio noto con lo pseudonimo di Antoniazio, è indiscussa: si tratta infatti del maggior pittore romano del Rinascimento. A Roma infatti, benché ci fosse notevole vitalità artistica nel Quattrocento, non si era formata una scuola locale perché i papi preferivano chiamare grandi artisti da altre parti d'Italia. Antoniazio Romano seppe quindi guardare alle esperienze di alcuni di questi importanti pittori (Benozzo Gozzoli, il Perugino e altri) per formare uno stile originale, destinato anche a fare scuola nella Roma del Rinascimento.

Pertanto, non è peregrino ipotizzare che *Franciscus* abbia potuto studiare l'opera di Melozzo in Roma come in Loreto.

Ancorché non molti, gli elementi che affiancano l'opera di Francesco da Torremaggiore - se non globalmente almeno quanto ad alcuni stilemi - a quella di Melozzo (e, per traslato, a quella di Antoniazio), ritengo tuttavia ch'essi possano essere considerati incisivi.

Si guardi il paesaggio di sfondo della *Deposizione di Lucera*, se ne guardino gli alberi resi a ciuffi fronzuti ed i colli turriti e le nubi cumuliformi, e se ne faccia il confronto con i medesimi elementi di fondo dell'affresco di Melozzo, *Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, della sagrestia di San Marco del Santuario della Santa Casa, in Loreto - elementi, peraltro, come gli alberi ed i colli fortificati, già presenti in Antoniazio Romano, nella *Deposizione* di Sant'Ambrogio della Massima, in Roma - se ne deduce che, per quanto riproponendoli in maniera più 'innocente', il nostro *Franciscus* ne abbia colto l'insegnamento.





Melozzo da Forlì - *Ingresso di Gesù a Gerusalemme* (dettaglio)



Antoniazzo Romano, *Deposizione* (dettaglio)

Ma, ove ciò non fosse sufficiente, punterei lo sguardo e l'attenzione su di un altro elemento fondamentale.

Nella *Deposizione di Lucera*, le aureole che circondano il capo dei santi personaggi sono state create in una maniera affatto particolare, ossia sono rese con una caratteristica realizzazione punteggiata in bianco, che lascia trasparire lo sfondo e quanto, in esso contenuto, incappi entro il perimetro dei nimbi.

Orbene, tra la stragrande maggioranza dei pittori del nostro Rinascimento, si può affermare che il solo Melozzo da Forlì realizzò delle aureole 'punteggiate' in bianco, come eloquentemente attestano i suoi *Angeli Musicanti* della Pinacoteca Vaticana (V. figg. in basso, in dettaglio), i quali hanno, peraltro, nei capelli, gli stessi tocchi luminosi della capigliatura della Maddalena di *Franciscus*.





Va aggiunto, per completezza, che la *Deposizione di Lucera* era, in origine, sovrastata da un fastigio a sferico, contenente, del medesimo autore, l'immagine del *Cristo Risorto*; cimasa, in seguito, scomparsa. Se ne ha una raffigurazione, in vero assai poco nitida, nel testo citato, edito per il Museo Diocesano di Lucera (V. fig. seg.).



La **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE** è contenuta nel contesto del quaderno.