

LIDIA FALCONE

ALCUNE RIFLESSIONI SUL PROGRAMMA DI RISTRUTTURAZIONE E RINNOVAMENTO DEL CASTELLO DI VENAFRO AL TEMPO DEL CONTE ENRICO PANDONE

All'epoca di Enrico Pandone conte di Venafro (1514-1528), il castello fu oggetto di una serie di interventi di ristrutturazione volti ad ingentilire il suo austero aspetto di roccaforte difensiva angioino-aragonese. Questi interventi inclusero anche la decorazione delle stanze del piano nobile che furono affrescate con l'originale tema iconografico dei ritratti di cavalli appartenuti al conte, al fine di proporsi quale abile e virtuoso cavaliere/cavallerizzo, in grado di avvalersi di relazioni e alleanze strategiche (anche grazie al dono prestigioso del cavallo).

Nella serie ripetitiva dei ritratti equini spicca la rappresentazione di una ruota, dal particolare schema caratterizzato da sagome di piedi disegnati stanti o in movimento, di cui si propongono diverse interpretazioni. L'idea è che a determinare questi interventi, che includono la costruzione di un loggiato ispirato alle architetture rinascimentali del Bramante e una serie di abbellimenti del giardino del castello secondo la moda del giardino umanistico-rinascimentale, abbia contribuito la volontà di espressione di due donne che hanno segnato la vita del conte: la madre Ippolita e la moglie Caterina.

1. Il dipinto della ruota: proposte di interpretazione tra simbologie e allegorie

Sul vano della porta di ingresso alla sala 2 dell'appartamento di rappresentanza di Enrico Pandone è affrescata una ruota a otto raggi¹; sul bordo del cerchione sono rappresentate le sagome di piedi calzati che, sulla parte superiore ed inferiore della ruota sono stanti, ed ai lati destro e sinistro sono in movimento nei due sensi opposti di marcia. Al centro della ruota c'è un fiore con dodici petali interpretabile come una rosa, inscritto in cerchi concentrici e in una fascia con un fregio fitomorfo. Al di sotto è rappresentata una spada rinascimentale adagiata come se fosse deposta. «La ruota è il tempo che passa; è la gioia della danza attorno al fulcro, ma è anche la vanità del cammino che riporta al punto di partenza. È l'immagine della Vita, e l'inesorabilità della morte»².

Infatti questa immagine è stata interpretata come uno schema di danza o del cosiddetto gioco della campana³, che in effetti contiene nella semplificazione dello schema di un antico gioco infantile la trasposizione del concetto dello scorrere del tempo della quotidianità scandita dal susseguirsi dei giorni della settimana⁴.

Tuttavia, si propone un'ulteriore lettura, che non necessariamente esclude le precedenti ma che invece può risultare ad esse collegata. Questa interpretazione scaturisce dalla contestualizzazione della rappresentazione della ruota in una sala caratterizzata dagli affreschi di ritratti di cavalli della scuderia di Enrico Pandone; sala che a sua volta è collocata in una serie di

* Queste riflessioni scaturiscono dallo studio effettuato per la redazione della guida del Museo Nazionale di Castello Pandone; per le caratteristiche poco divulgative dei dati qui esposti, non sono state inserite nella guida e pertanto vengono proposte in questa sede. Colgo l'occasione per ringraziare il personale del Museo. Le foto sono pubblicate "su gentile concessione della Direzione regionale Musei Molise - MiBACT".

¹ Sulla simbologia specifica relativa al numero dei raggi, cfr. A. CASALI, *Il simbolo della ruota*, www.festivaldelmedioevo.it/portal/il-simbolo-della-ruota/ (ultima consultazione 03/05/2020).

² F. BOER, *Simbologia della ruota*, Selz, 2017, p. 4.

³ F. VALENTE, *Venafro. Il suo castello e le sue torri*, Campobasso, 2017, p. 227.

⁴ Cfr. BOER, cit., rispettivamente: pp. 12 (simbolo del tempo e del mutamento), 31, 94-103 (simbologia della Fortuna), 104-112 (simbologia della danza), 113-115 (simbologia dei giochi), 115-118 (simbologia del tema della *Vanitas*).

stanze del suo appartamento di rappresentanza che era interamente decorato con i ritratti di esemplari scelti⁵.

Il conte era riconosciuto dai suoi contemporanei e soprattutto presso la corte di Napoli⁶ come un abile cavaliere esperto delle arti equestri, allevatore e selezionatore di razze equine. Addestrato a queste abilità sin dalla fanciullezza e adeguatamente formato per acquisirne e padroneggiarne tecniche, arti e segreti, il conte di Venafro si configura come un cavaliere degno discendente dei primi Pandone che basarono la loro supremazia sul “mestiere delle armi” e sulla cavalleria al servizio mercenario dei potenti, fidelizzandosi poi al servizio degli aragonesi⁷.

Al contempo, questo cavaliere è anche espressione della mentalità delle corti rinascimentali dove le abilità cavalleresche si esprimono oltre che in guerra, anche nell'allevamento e nella doma dei cavalli. Tali abilità si arricchiscono di valori etico-morali che in parte discendono dal mito del cavaliere medievale, che proprio in questo periodo si definisce e si rafforza grazie alla letteratura manualistica specifica e alle *chansons de geste* e si esprime nei tornei e nelle parate dove si sfoggiano armature, armi, bardature e cavalli espressione di un vero e proprio *status symbol*⁸.

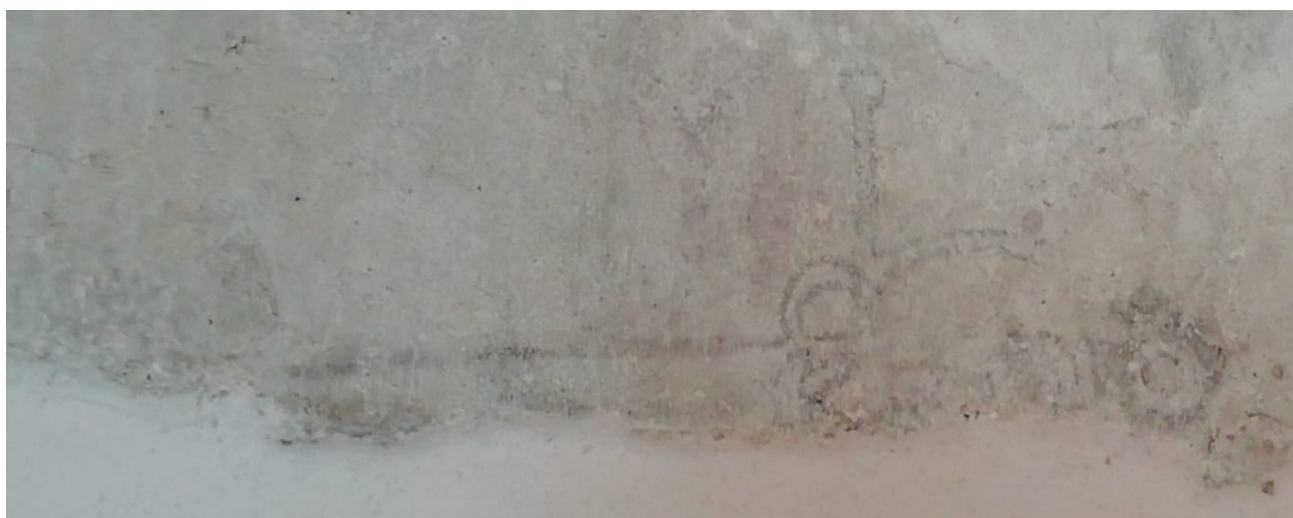


Figura 1. Particolare della spada dipinta adagiata sotto la ruota.

⁵ Gli affreschi sono stati eseguiti tra il 1521 ed il 1527, come testimoniato dalle date riportate nelle iscrizioni dipinte che contengono le informazioni essenziali su ciascun cavallo ritratto. I ritratti dei cavalli nella sala 2 risalgono al 1524.

⁶ Ne sono un'esplicita conferma le iscrizioni che ci informano a quale personaggio illustre era stato mandato il cavallo ritratto, secondo un costume tipico dell'epoca che prevedeva il dono prestigioso del cavallo da parte di un nobile ad un altro che si configura quale protettore (G.B. TOMMASINI, *Le opere della cavalleria. La tradizione italiana dell'arte equestre durante il Rinascimento e nei secoli successivi*, Frascati (Rm), 2013, p. 67) o fraterno sodale (ad es. Enrico Pandone dona un cavallo al duca di Amalfi, definendolo «mio fratre»). Inoltre, grazie alla madre Ippolita «assidua frequentatrice delle tristi regine» alla corte di Napoli, Enrico ricevette come lascito testamentario dalla regina Giovanna (detta la giovane, morta nel 1518) due cavalli di razza reale; cfr. G. MORRA, *Una dinastia feudale. I Pandone di Venafro*, Campobasso, 1985, pp. 67-68; B. BERTOLINI, *Ippolita d'Aragona*, <https://donneprotagoniste.blogspot.com/2015/02/ippolita-daragona.html>, 26/02/2015 (ultima consultazione 07/05/2020). Sulla lettura dell'originale programma iconografico voluto da Enrico Pandone per il piano nobile del castello cfr. F. DELLA VENTURA - D. FERRARA, *“Fe dipingere del vivo i più perfetti e più graditi cavalli”*: Enrico Pandone e il ciclo affrescato nel Castello di Venafro, in *Dal cavallo alle scuderie. Visioni iconografiche e rilevamenti architettonici*, a cura di M. FRATARCANGELI, *Atti del convegno internazionale di studi, Frascati, Museo Tuscolano, Scuderie Aldobrandini, 12 aprile 2013*, Roma, 2014, pp. 65-80. Questa lettura considera giustamente la relazione che intercorre tra il conte E. Pandone, il cavallo ed il suo destinatario, nonché il percorso originario di accesso ed uscita alle due sezioni del piano nobile.

⁷ Cfr. le vicende storiche descritte in MORRA, cit., pp. 5-20, relative a Francesco Pandone capostipite dei conti di Venafro.

⁸ E. PERCIVALDI, *Mito e realtà dei cavalieri medievali*, «BBC History Italia», 54, ottobre 2015, pp. 22-27, p. 27.

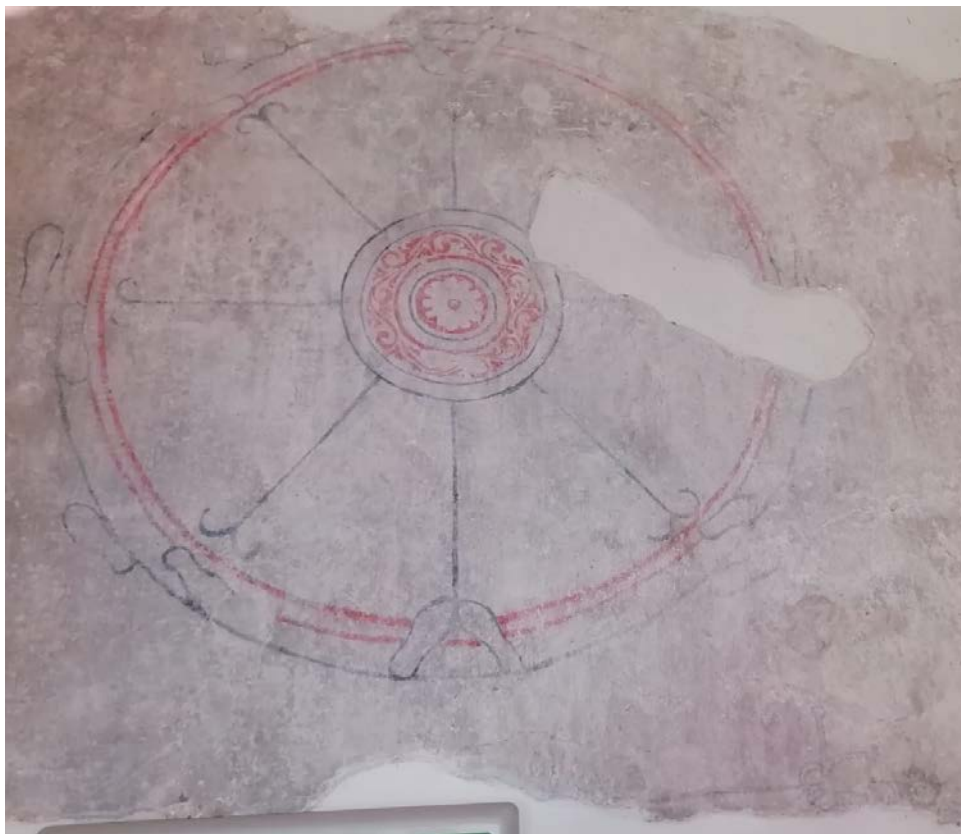


Figura 2. Rappresentazione della ruota nella sala 2 del piano nobile.

In questo contesto, la circolarità dello schema della ruota con la direzione dei passi e l'alternanza tra l'incedere in direzioni opposte e la stasi, può essere paragonata a quei movimenti prudenti e calmi che compiono i domatori dei cavalli che si avvicinano ad un esemplare per domarlo prima di porgli la cavezza intorno alla testa. Si tratta di movimenti che si svolgono nel momento in cui cavallo e domatore si studiano reciprocamente e nel quale si stabilisce una sorta di primo contatto volto al conseguimento della fiducia reciproca.

Nei vari trattati che si diffusero presso le corti sin dal XIV sec. ma soprattutto nel periodo rinascimentale⁹ ad una serie di indicazioni, suggerimenti o vere e proprie istruzioni di tipo tecnico-pratico impartite agli aspiranti cavalieri (sull'allevamento, la doma e l'addestramento, la cura e le bardature) si affiancano talvolta l'insegnamento di concetti teorici più elevati, che si fondano su un'erudita tradizione pseudoscientifica che attribuiva ai diversi colori dei cavalli peculiarità caratteriali e fisiche, predisposizioni o tendenze che ne definivano temperamento, personalità e salute¹⁰. Invece, teorie ancestrali di tipo magico religiose attribuivano al cavallo forti valenze simboliche che possono essere semplificate nelle rappresentazioni di alcune passioni umane.

Di questi diversi aspetti tengono conto quei trattati e quell'insieme di nozioni e informazioni deducibili dalla letteratura non ufficiale¹¹ che testimoniano il diffondersi di questa nuova mentalità

⁹ Trattati che trasmettevano questo genere di nozioni sono stati scritti sin dall'antichità e si sono diffusi in epoca medievale; con il trattatello scritto da Leon Battista Alberti si aggiungono alle suddette nozioni quelle riguardanti l'arte dell'equitazione che, di fatto, risulta inserita nella formazione di base del principe rinascimentale; cfr. TOMMASINI, cit., pp. 41-48.

¹⁰ Si tratta di teorie che rasentavano le concezioni magico-religiose ma si basavano sulle speculazioni dei filosofi greci sui quattro elementi naturali (Anassimene di Mileto) e sui quattro umori (Ippocrate). Cfr. TOMMASINI, cit., pp. 135-137.

¹¹ Mi riferisco soprattutto alle lettere di corrispondenza tra re, principi e cortigiani illustri che testimoniano in maniera più intima e privata il diffondersi di questa nuova cultura cavalleresca. Cfr. TOMMASINI, cit., pp. 46-48.

del cavaliere/cavallerizzo «e la nascita del moderno uomo di corte»¹² in cui le arti della guerra e dell'equitazione si integrano con quelle delle lettere, della musica, della matematica e delle arti. Inoltre, proprio in riferimento a quanto appena detto,

«attraverso l'equitazione, la nobiltà impara l'arte del comando, ma anche del dominio di sé, perché deve apprendere a condurre l'animale e allo stesso tempo a raffinare la propria sensibilità e le proprie capacità tecniche, sino a nascondere agli occhi di chi osserva i mezzi con i quali esercita il proprio controllo.»¹³

Le premesse culturali per la diffusione in Italia di questo tipo di mentalità provengono proprio dalla penisola iberica e caratterizzeranno la cultura della corte aragonese. Nel trattato di equitazione di Dom Duarte della prima metà del XV secolo il re del Portogallo afferma che un buon cavaliere necessita di una preparazione mentale e spirituale in quanto l'armonia perfetta tra cavallo e cavaliere si consegue con il dominio delle proprie emozioni¹⁴.

Nel 1444 viene pubblicato in Spagna un poema allegorico considerato espressione rappresentativa della cultura umanistico-rinascimentale spagnola che fonda le sue basi sull'eredità degli antichi poeti latini, di Dante e di Petrarca e sulla cultura umanistica italiana¹⁵. Si tratta del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mena¹⁶.

Il poema allegorico è dedicato e rivolto, sottoforma di fiducioso buon auspicio, al Re, che si configura nello stesso tempo sia come personalità storica concreta (Juan II de Castilla)¹⁷ che come generica rappresentazione del Sovrano e dell'uomo di potere¹⁸. Nel poema la rappresentazione della concezione del tempo è fondamentale e imprescindibile per lo svolgersi delle azioni narrate e il

¹² Ivi, p. 31.

¹³ Ivi, p. 35.

¹⁴ Dom Duarte è Edoardo, re del Portogallo dal 1433 al 1438, detto Dom Duarte, il Filosofo e l'Eloquente. Cfr. TOMMASINI, cit., pp. 50-52.

¹⁵ Cfr. T. JIMÉNEZ CALVENTE, *Los Comentarios a Las Trecientas de Juan de Mena*, «RFE. Revista de Filología Española», LXXXII, 2002, 1°-2°, pp. 21-44, pp. 26-28. Inoltre: «*El Laberinto le valió a Mena para convertirse en uno de los poetas más admirados y considerados por sus contemporáneos y por las siguientes generaciones; con este poema, Mena volvió a confirmar su epíteto de docto y fue aclamado como el nuevo Homero de la poesía épica castellana (...)*» (pp. 27-28). Nel XVI sec. il suo commentatore Brocense lo definisce «*el Ennio castellano*» (p. 37) e sottolinea il «*valor moral de su poesía, que pueden leer “todas las edades y calidades de personas”*» (p. 38) anche perché «*la materia que trata es una filosofía moral y un dechado de la vida humana, ilustrada con diversos ejemplos de historias antiguas y modernas, donde se halla doctrina, sabor y elegancia*» (p. 43). La sua conoscenza filosofica degli antichi pare si avvalga anche del contributo di alcuni suoi illustri conterranei, come Seneca (all'epoca ritenuto anche cristiano): cfr. G. OLIVETTO, *Juan de Mena, ¿lector de Séneca?, Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, a cura di F. BAUTISTA PÉREZ – J. GAMBA CORRADINE – S. MILLÁN DE LA COGOLLA, 2010, pp. 321-329, pp. 324-325.

¹⁶ Per le vicende biografiche essenziali e le sue opere cfr. C. MOYA GARCÍA - J. SOLANA PUJALTE, *Juan de Mena y sus libros*, Sevilla, 2011, pp. 5-10; morto nel 1456, le sue opere conobbero una rapida ed estesa diffusione, anche grazie alla circolazione di libri a stampa. Numerosi studi hanno contribuito alla ricostruzione del «*mundo cultural del autor del Laberinto de Fortuna, un universo rico, extenso y complejo del que sólo ofrecemos una aproximación*»; anche a questo mondo guarderà in seguito la corte aragonese di Napoli e quelle corti dell'Italia del rinascimento che intrecciavano con essa affari, relazioni politiche e di potere. Lo stesso Mena aveva frequentato la corte papale del pontefice Eugenio IV a Firenze negli anni 1442-1443, e il soggiorno in Italia si rivelò per lui prezioso in quanto «*L'Italia era all'epoca al centro della vita culturale europea. Successivamente fu la corte di Juan II de Castilla governata di fatto dal suo favorito Álvaro de Luna il suo luogo d'elezione «de intercambio de ideas y de recepción y difusión de novedades literarias».*

¹⁷ Sulle vicende storiche del contesto della redazione del poema e sulle relazioni tra Juan de Mena e altri illustri personaggi e letterati che frequentavano la corte: cfr., *Juan de Mena, de letrado a poeta*, a cura di C. MOYA GARCÍA, Colección Támesis, serie A: monografías n. 345, Suffolk, 2015.

¹⁸ Il poema verte su quattro tematiche principali: la politica, la Fortuna, l'amore e la cosmografia, che «*constituyen un trasunto de la propuesta central del humanismo: exploran el ser humano en su dimensión psicológica y epistemológica, así como su anclaje en la realidad sociopolítica y en el mundo físico que le rodea*» cfr. H. NÚÑEZ DE TOLEDO, *Glosa sobre las “Trecientas” del famoso poeta Juan de Mena*, edizione critica e studio di J. WEISS – A. CORTIJO OCAÑA, Madrid, 2015, p. 125.

dipinarsi dei concetti esposti; Juan de Mena rappresenta il tempo come una ruota e la Provvidenza e la Fortuna sono le figure femminili allegoriche che si incontrano nel labirintico percorso nella casa in cui gira la ruota della fortuna¹⁹. In questo contesto è la ruota che rappresenta il tempo presente a girare in maniera vorticosa²⁰, mentre la ruota come rappresentazione del tempo passato e del tempo futuro è immobile²¹. Il tempo è un'intricata labirintica matassa di eventi, in cui è difficile orientarsi tra caso/Fortuna e necessità/Provvidenza; pertanto è necessario individuare «una regola di condotta e di fermezza»²² e di avvalersi di virtù, esperienza e conoscenza, della giusta e ponderata considerazione dei fatti avvenuti e di ciò che accade.

Nella visione narrata nel poema, che secondo alcuni vuole essere esemplare per la nobiltà spagnola, alcuni personaggi storici sono sottoposti a una sorta di giudizio: quelli positivi e virtuosi stanno sulla parte alta della ruota, quelli negativi e viziosi sulla parte inferiore; indipendentemente dalla propria sorte, in quanto il giudizio di esemplarità si basa sul valore morale. In questo senso Provvidenza è anche la capacità di saper vedere e giudicare, discernimento oltre l'apparenza e la casualità della sorte. Il problema quindi è nell'individuare le virtù per il buon governo, la condotta virtuosa e saggia dell'uomo e soprattutto del Re²³.

¹⁹ Cfr. M. VIRDIS, *Strategie e configurazioni allegoriche nel "Laberinto de Fortuna" di Juan de Mena*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4.2, 2013, pp. 294-309, p. 307. A queste si aggiunga Bellona, dea della guerra, che nella narrazione visionaria rapisce il poeta e lo conduce nel palazzo della Fortuna. Per quanto riguarda la parte più prettamente cosmografica c'è un aspetto che induce alla prudenza nel confronto con la rappresentazione della ruota nel Castello Pandone: «*las ruedas del Pasado, Futuro y Presente, divididas en siete círculos, cada uno dominado por su dios/a mitológico/a.*» (cfr. WEISS-CORTIJO OCAÑA, in H. NÚÑEZ DE TOLEDO, cit., p. 9). La ruota del Castello Pandone è invece rappresentata secondo la tradizione con i raggi, pertanto, si chiarisce che se pure c'è un riferimento ideologico-culturale a quanto qui esposto è da intendersi come allusione e non letterale rappresentazione.

²⁰ A questo punto, mi sembra ancor più calzante il riferimento di "contestualizzazione" con i ritratti dei cavalli rappresentati nella sala 2: hanno finimenti e bardature particolarmente impreciositi e ornati alla maniera "moresca" e le selle sono coperte da stoffe pregiate con i colori vivaci e diversi come se riferibili a squadre. Nella Napoli aragonese, e di qui anche in altre zone d'Italia, si diffuse il *Juego de Cannas*, poi noto con il nome del gioco del Carosello, che secondo Benedetto Croce aveva un'origine araba, come testimoniato dall'«usanza di praticarlo indossando costumi alla moresca» (TOMMASINI, cit., pp. 18-19).

²¹ Al riguardo si sottolinea la centralità della rosa nella rappresentazione della ruota dipinta: ancora una volta un simbolo ancestrale riferibile alla Ruota del Tempo, del Sole, alla ciclicità sulla quale si basa il processo naturale della vita, della morte, della rinascita e della rigenerazione; simbolo che poi verrà utilizzato con diverse sfaccettature di significato anche nella mistica cristiana. Oltre alle già note allusioni alla Vergine e a Cristo, si porta all'attenzione del lettore che secondo la numerologia cristiana di origine medievale il 12 era considerato tra i "numeri della vita". «Quella del 12 è invece un'idea tutta medievale, ma che in qualche modo rientra nella visione simbolica delle stagioni e del Creato. Si trova nel *Les Douze Mois figurez*, un poema anonimo del XIV secolo, in cui l'evoluzione fisiologica dell'uomo ricalca quello dello svolgimento dell'anno»: G. CARDINI, *I numeri della vita*, in <http://www.festivaldelmedioevo.it/portal/i-numeri-della-vita/> (ultima consultazione 07/05/2020). Una sintesi dei vari significati della rosa è in C. COLAFIGLI - M. SAUDELLI, *Spigolando tra le Rose*, Milano, 1999, consultabile in <http://www.lacompagniadellerose.com/?p=779> (post del 15/11/2012; ultima consultazione 07/05/2020).

²² VIRDIS, cit., p. 296. Secondo questa logica, il passato è immutabile e conoscibile, «il futuro è determinato dall'agire nel e del presente» e tuttavia è inconoscibile e imprevedibile. Fortuna è quindi l'assenza di comprensione dei fatti storici, l'inconsapevolezza; la Prudenza conoscitiva è il rimedio alla Fortuna, cfr. VIRDIS, cit., pp. 297-298).

²³ Le tematiche della rappresentazione del mondo in relazione al significato del labirinto per i coetanei di Juan de Mena sono approfondite in: F. A. DOMÍNGUEZ, *Laberintos, mappae mundi y geografías en el "Laberinto de Fortuna" de Juan de Mena y en la edición de "Las Trezientas" de Hernán Núñez*, «La Corónica», 40.1, 2011, pp. 149-182. Il concetto di base è che «*Mena designa al mundo con la palabra "laberinto" por la dificultad que tienen los seres humanos en saber las consecuencias de su destino*» (IVI, p. 150); nell'incertezza che deriva dalla comprensione del mondo possono soccorrere «*los personajes que son objeto de visiones en El Laberinto [que] son ejemplos retóricos de cualidades morales; por lo tanto, sus significados metonímicos son más importantes que los detalles de sus historias*» (IVI, p. 168). «*Mena utiliza a estos personajes mitológicos e históricos como ejemplos retóricos cuyo significado moral reside en los círculos planetarios en que aparecen y sirven para aleccionar a Juan II.*» (IVI, pp. 167-168). Inoltre, un'ultima considerazione rispetto alla rappresentazione della ruota della Fortuna al Castello Pandone scaturisce dalla rappresentazione labirintica del mondo che viene visto dal poeta narratore dall'alto, sotto i suoi piedi. Sin dal medioevo il labirinto costituisce la rappresentazione allegorica della vita dell'essere umano che trascorre nel suo lento cammino

2. Il giardino del castello: da *hortus conclusus* a giardino rinascimentale

Accanto al castello, ma separato da questo mediante il «fosso», c'è il giardino, raggiungibile attraversando il ponte sul fossato²⁴. Si tratta di un giardino terrazzato e recintato con un alto muro di cinta, ben conservato nella sua tessitura originaria, nonostante i restauri degli alzati cui è stato sottoposto nel tempo e recentemente²⁵. Ha un impianto planimetrico regolare ma asimmetrico: la forma è rettangolare con il lato breve a settentrione sistemato ad esedra con contorno mistilineo.

L'asse centrale è definito da un viale che attraversa i tre macro-terrazzamenti con cui sono definiti i settori principali dello spazio del giardino; il viale supera i vari salti di quota con gradini di diversa forma. Il dislivello principale è superato con una scala costituita da due rampe semicircolari poste ai bordi di un'area a pianta ellittica che contiene una nicchia, il cui pavimento era decorato con una stella²⁶. Accanto all'ingresso al giardino, definito da un portale ad arco ribassato, c'è ancora l'edificio dell'ex cappella, la cui facciata guardava verso il castello²⁷.

Dalle descrizioni del progetto di sistemazione del giardino, risalente al 1524²⁸, si ricava che lo spazio di pertinenza della cappella era definito da una cancellata e che lo slargo tra la cappella e

per il mondo e si avvale di una terminologia specifica che risulta collegata ai concetti di «*vía*», «*viator*», «*peregrinus*», «*peregrinatio*», «*alienus*», y «*alienatio*», *a través de los cuales se expone la idea de que todos partimos de una "patria" celestial y caminamos hacia ella*» (IVI, pp. 151-152).

²⁴ Cfr. VALENTE, cit., pp. 265-271.

²⁵ Il muro (in conci di pietra calcarea legati con malta) pur essendo abbastanza elevato ha una fondazione a sacco poco profonda ed una risega appena sporgente, probabilmente anche a causa della natura impervia del terreno. In un punto della parete del fossato è visibile la fondazione di un setto del muro di cinta che ha un'altezza di circa 0,40/45 cm dalla risega. Questo setto murario è pertinente alla porzione sudoccidentale del giardino che, in base alla planimetria attuale, non si sviluppa secondo un disegno simmetrico, probabilmente perché sfrutta lo spazio più opportuno di una porzione di terreno ritagliata sulle pendici della montagna e necessariamente sistemata con terrazzamenti. Uno studio sistematico degli alzati della recinzione del giardino potrebbe chiarire se tale asimmetria è attribuibile al disegno planimetrico originario o è frutto di adeguamenti e interventi successivi.

²⁶ La stella era disegnata con mattonelle di cotto poste in opera di taglio, asportate nel corso di lavori di ristrutturazione e manutenzione (notizia confermata dagli attuali proprietari del giardino). Non sappiamo se questa decorazione del pavimento è dell'epoca di Enrico Pandone o successiva. In ogni caso il motivo della stella è molto antico e viene assimilato nella simbologia mistica cristiana quale simbolo mariano, consolidatosi nel medioevo. Cfr. (articolo non firmato) *La stella nel Medioevo*, <http://www.festivaldelmedioevo.it/portal/la-stella-del-medioevo/> (ultima consultazione 07/05/2020).

Come motivo decorativo pavimentale risulta utilizzato anche in residenze prestigiose del tardo-rinascimento e della prima età moderna. Un esempio illustre è nel Palazzo Imperiale del Belvedere costruito sulla collina di San Leucio (Caserta) da Andrea Matteo (IV) Acquaviva II principe di Caserta, probabilmente nei primi anni del XVII secolo. Il palazzo guardava ai modelli lombardi delle architetture realizzate per i Gonzaga ed era dotato di un grande giardino terrazzato che si sviluppava su più livelli. Nella seconda metà del XVIII secolo la struttura del palazzo fu inclusa nell'edificio realizzato dal Collecini per Ferdinando IV di Borbone ed il suo progetto sulle manifatture seriche (cfr. L. GIORGI, *Caserta e gli Acquaviva. Storia di una Corte dal 1509 al 1634*, Caserta, 2004, pp. 115-120; la costruzione del Belvedere è da anticipare alla seconda metà del XVI secolo secondo A. BITETTI - F. CANESTRINI, *Il Borgo di San Leucio: le fabbriche*, in «*Lo Bello Vedere*» di San Leucio e le Manifatture Reali, a cura di N. D'ARBITRIO - A. ROMANO, Napoli, 1998, p. 117). Il salone delle feste del palazzo degli Acquaviva era decorato con un originale pavimento in cotto, salvatosi dalle ristrutturazioni di epoca borbonica che adeguarono l'ambiente a cappella palatina dedicata a San Ferdinando Re (nel 1776). Il pavimento, ancora ben conservato, ha una pianta ovale ed è costituito da un'articolata tarsia dicroma realizzata con mattonelle in cotto di forma pentagonale, romboidale e a prisma che riproducono un disegno geometrico modulare al centro del quale campeggia una stella a otto punte attorno alla quale sono disposte stelle a cinque punte ben ordinate su due file ovali concentriche (cfr. B. MARELLO, *La Cappella Reale di S. Ferdinando Re al Belvedere di San Leucio*, San Leucio, 1993, p. 17).

²⁷ Non mi risultano studi specifici sulla cappella e sul giardino a parte quanto riportato in VALENTE, cit., pp. 269-271 e in G. MORRA - F. VALENTE, *Il Castello di Venafro. Storia Arte Architettura*, Foggia, 1993; era dedicata a San Giovanni e, ormai diruta, nella seconda metà del XX sec. la sua struttura è stata definitivamente stravolta per essere adattata ad abitazioni civili. Sulla facciata principale è ancora visibile un lucernario esagonale obliterato e si distingue la quota della soglia di ingresso.

²⁸ Il contratto di incarico al «magistro Ioanni Carpentieri de Solomone» «*de opera facienda in giardino iuxta foxum fortellitii*» è conservato presso l'archivio storico della Biblioteca Comunale di Venafro ed è datato 27 maggio 1524; il documento è pubblicato in VALENTE, cit., pp. 265-268.

l'ingresso al giardino era decorato con un bel padiglione «lavorato» da cui partiva un pergolato che giungeva fino al ponte sul fossato²⁹. Nel documento che testimonia l'incarico al mastro carpentiere Giovanni da Sulmona si specifica la realizzazione di nove padiglioni «lavorati» da porre sui viali del giardino e di pergolati posti fra i padiglioni e lungo le mura di cinta. Da quanto si evince dal suddetto documento, il conte incarica il mastro carpentiere della realizzazione di opere specifiche di abbellimento, volte a creare punti di sosta, piacevoli passeggiate ombreggiate, e quindi ad intervenire sul paesaggio naturale in maniera più decisiva nell'ambito di un giardino che risulta già esistente³⁰, trattandosi di uno spazio verde ritagliato dal selvatico e montuoso ambiente naturale circostante, addomesticato mediante terrazzamenti, viali e sentieri e recintato da un alto muro che lo definisce come un *hortus conclusus*³¹.

Non sappiamo a che epoca risalga il primo impianto del giardino, ma possiamo immaginarlo semplice ed essenziale³², privo di quegli elementi ornamentali che ne avrebbero accentuato gli aspetti paradisiaci predisposti dalle ristrutturazioni del conte Enrico Pandone. Questi interventi si inseriscono nel quadro di quella temperie culturale rinascimentale che guarda allo schema del giardino elaborato nella seconda metà del Quattrocento secondo i canoni dettati dagli architetti umanisti, successivamente arricchito da quelle speculazioni filosofico-esoteriche per cui il giardino si configura come «luogo privilegiato dove si ricomponde la frattura tra uomo e natura, equivalente in ultima analisi alla rilettura in chiave classica dell'*hortus conclusus* medievale come metafora del Paradiso Terrestre»³³.

Il riferimento principale è nell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, racconto visionario in cui si affrontano i temi dell'architettura antica che rivive grazie agli architetti umanisti del Rinascimento; «al suo interno il giardino acquisterà il valore di ente perfetto, luogo ideale di manifestazione delle attività dello spirito, ma anche di tutte le bellezze possibili e immaginabili di una Natura perfetta e incorruttibile»³⁴.

²⁹ L'attuale quota di calpestio dello slargo antistante la cappella ed il giardino è inferiore di circa 0,40 m rispetto al piano di calpestio del XVI secolo, essendo ben visibile la risega di fondazione delle mura della facciata della cappella e il disarmonico salto di quota tra i gradini di accesso al giardino ed il piano attuale.

³⁰ Oltre a quanto riportato in nota 28, anche successivamente nel testo originale del contratto si parla sempre di opere ornamentali da fare per il giardino ubicato presso il fossato: cfr. ad es. «Capituli fra lo Ill.mo Signor Conte de Venafro et magistro Ioanni Carpentieri de Solomone per la opera che se have da fare a lo giardino vicino lo fosso del Castello della Città de Venafro»; «Item lo ditto mastro Ioanni promette far tutte le pergole che bisogniano in ditto giardino sopra le strate fra l'uno paviglione et l'altro et dentro intorno al muro de ditto giardino.» (VALENTE, cit., p. 267).

³¹ «La disposizione del giardino per comparti separati fra di loro, e mai fruibili in un unico sguardo, è un'organizzazione tradizionale, ancora in auge alla fine del Quattrocento e oltre. Quella di racchiudere il verziere all'interno di mura di cinta, del resto, è una prescrizione raccomandata dai trattatisti contemporanei.» (come l'Alberti e Francesco di Giorgio, per ovvi motivi pratici dovuti alla protezione dello spazio privato); cfr. M. T. SAMBIN DE NORCEN, «*Ut apud Plinium*»: *Giardino e paesaggio a Belriguardo nel Quattrocento*, in *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di G. Venturi, F. Ceccarelli, Firenze, 2008, pp. 65-89, p. 84.

³² Cfr. L. DOMINICI, *La geometria delle idee: i giardini tra Umanesimo e Rinascimento e l'eredità dei Medici*, in L. DOMINICI - P. CAPPELLINI, *Paradisi e incanti. I giardini storici della provincia di Pistoia*, Pistoia, 2015, pp. 27-36, pp. 28-29, a proposito del giardino «ancora a metà tra medioevo e umanesimo». L'esempio citato del giardino della villa dove è ambientato il Decameron è così descritto dal Boccaccio: «tutto dattorno murato», con «vie amplissime, tutte diritte come strale», coperte di pergolati di viti e tutte fiorite, che emanano un tale profumo che sembra di essere «tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente». Fiori e piante profumate e ben ordinate fiancheggiano vie e sentieri e lo popolano vari animali selvatici; al centro del prato «una fonte di marmo bianchissimo, con meravigliosi intagli» con all'interno una colonna sormontata da una statua che zampilla acqua verso il cielo».

³³ DOMINICI, cit., p. 32. Infatti «il giardino è il luogo ideale in cui si ripropone in terra l'ordine del cosmo: geometrico e quasi sempre ancora chiuso, isolato dal mondo esterno, ma già in rapporto armonico con il paesaggio circostante, esso contiene elementi che proiettano sulla natura le nuove forme create dall'uomo, dalle architetture edificate a quelle modellate con l'arte topiaria, da allora sempre più in voga» ma che include anche le speculazioni filosofiche neoplatoniche (anche in chiave cristiana) e vari simbolismi esoterici ereditati dalla sovrapposizione di «scienza e magia» tipica del Quattrocento. Cfr. DOMINICI, cit., p. 30-33.

³⁴ S. COLONNA, *La nascita dell'architettura del giardino rinascimentale nell'Hypnerotomachia Poliphili*, «BTA Bollettino Telematico dell'Arte», n. 562, 14/05/2010, pp. 1-23, pp. 1-2.

Questo racconto onirico contiene la descrizione di un giardino ricco di piante, fiori e di architetture che è considerato «il prototipo del giardino rinascimentale *tout court*»³⁵, ma che a sua volta non può prescindere dal ricco giardino descritto nel *Somnium de Fortuna*, un piccolo testo scritto sottoforma di epistola da Enea Silvio Piccolomini nel 1444.

L'autore immagina di scrivere all'amico Procopio di Rabenstein per consolarlo della mancata nomina ad un'agognata carica nella cancelleria imperiale. Anche in questa piccola opera si parla del tema della Fortuna, alla cui dimora fornita di un ricco giardino si accede mediante un viaggio onirico affrontato dal narratore colto da un sonno profondo.

Qui come nell'*Hypnerotomachia* la Fortuna rappresenta l'instabilità, il lato capriccioso della vita che dà e toglie senza alcuna garanzia. A questa si contrappone la Sapienza, che invece, secondo la tipica dialettica degli opposti di matrice cristiana, dispensa beni durevoli come se fossero un premio della Saggezza³⁶.

3. Per una definizione degli spazi femminili negli ambienti del Castello Pandone

Un'ultima riflessione riguarda due figure femminili importanti che hanno segnato gli anni dell'apogeo e del tramonto della dinastia dei Pandone conti di Venafro: Ippolita d'Aragona e Caterina Acquaviva d'Aragona.

Queste donne potrebbero aver avuto un ruolo non irrilevante ai fini del programma di ristrutturazione e ammodernamento del castello; sia in riferimento alle modifiche strutturali volte ad ingentilire l'aspetto ancora troppo austero di una dimora/roccaforte difensiva, sia per quanto riguarda il programma decorativo delle stanze di rappresentanza messo in atto da Enrico Pandone, finalizzato all'esaltazione del tema del cavallo e del cavaliere/cavallerizzo nonché del prestigio del suo casato. Ippolita e Caterina hanno garantito ai Pandone un legame consolidato con la corte aragonese, ma hanno contribuito anche ad ampliarne orizzonti e prospettive, secondo la tipica strategia delle casate nobiliari meridionali che ambivano «all'accrescimento di prestigio, potere e patrimonio» grazie ai favori della corte spagnola³⁷.

Ippolita d'Aragona, figlia di Enrico d'Aragona³⁸ e di Polissena Centeglia, aveva governato la contea di Venafro «con competenza ed equilibrio, associati ad una visione liberale che mancava ai Pandone»³⁹ dal 1499 al 1514, cioè da quando, rimasta vedova del marito Carlo Pandone nel 1498, si fece nominare tutrice del figlio Enrico e si occupò dell'amministrazione dei beni di famiglia fino alla sua maturità ed al matrimonio con Caterina Acquaviva d'Aragona⁴⁰.

Pertanto sembrerebbe che alla determinata e consapevole Ippolita fosse toccato in momenti diversi della sua vita il duplice ruolo di donna vicina al potere in quanto consorte del conte Carlo e di donna di potere in quanto tutrice del figlioletto Enrico. Questo consapevole esercizio del potere si rivelerà fondamentale quando, ormai caduti in disgrazia⁴¹, Ippolita eserciterà tutta la sua abilità di

³⁵ IVI, p. 3.

³⁶ IVI, pp. 3-6. «È un invito allo studio, alla riflessione, a coltivare gli *studia humanitatis* e le buone inclinazioni dell'essere umano, rifuggendo le facili tentazioni del potere, del denaro e delle ricchezze di questo mondo che danno facili e spesso intense, ma effimere soddisfazioni.» (p. 6).

³⁷ Cfr. M. A. NOTO, *Dal principe al Re. Lo "stato" di Caserta da feudo a Villa Reale (secc. XVI-XVIII)*, Roma, 2012, p. 103.

³⁸ Figlio naturale del re Ferrante I d'Aragona. Cfr. MORRA, cit., pp. 66-67.

³⁹ BERTOLINI, cit.

⁴⁰ Cfr. MORRA, cit., p. 64.

⁴¹ A differenza degli Acquaviva infedeli, il conte Enrico Pandone fu condannato a morte e giustiziato per decapitazione a Napoli con altri cinque ribelli. Nonostante il progetto di rifugiarsi nelle terre del Papa, non riuscì a fuggire in tempo, avendo indugiato per mettere al sicuro la moglie Caterina. Secondo alcune fonti Enrico avrebbe tradito Carlo V per ottenere beni che gli avrebbero consentito di estinguere vari debiti che aveva con alcuni suoi creditori. Ai familiari del conte ed ai figli furono confiscati tutti i beni. A nulla valsero i tentativi di Caterina di ottenere la grazia per i suoi figli Carlo e Francesco. Dal 1528 al 1529 il vicerè Philibert de Chalon è il nuovo signore di Venafro (VALENTE, cit., pp. 273-279).

negoziante in soccorso della nuora Caterina e dei nipoti per l'ottenimento della grazia, avvenuto nel 1533⁴².

Di Caterina Acquaviva d'Aragona si sa poco o nulla. Figlia di Gianfrancesco Acquaviva d'Aragona marchese di Bitonto e di Dorotea Gonzaga, sposò Enrico Pandone nel 1514⁴³. Pare fosse bellissima e che Enrico ne fosse geloso⁴⁴. Dai pochi dati disponibili e dalle vicende relative alla sua famiglia d'origine ed alle strategie matrimoniali che ne hanno caratterizzato ascesa e potenziamento, si comprende come abbia potuto avvalersi della particolare dote apportata al casato dei Pandone, fatta di strategiche relazioni familiari diramate su un vasto territorio del Regno che si integravano con quelle del casato Pandone (che si identificava soprattutto nei valori della nobiltà cavalleresca), apportando un patrimonio di conoscenze e relazioni afferibili ai contesti della cultura umanistico-rinascimentale⁴⁵ e del potere ecclesiastico⁴⁶.

È in riferimento a questo contesto che si propone l'individuazione degli spazi femminili nella dimora venafra dei Pandone, dove potrebbe essersi verificato un processo di cambiamento simile a quanto accaduto nelle dimore di altre dinastie che si ispirarono alle tradizioni delle corti spagnole a Napoli, come ad esempio le corti estensi della seconda metà del XV secolo⁴⁷, al tempo

⁴² Di fatto si trattò di una grazia speciale concessa da Carlo V ma "parziale", probabilmente perché Ippolita ed i nipoti non disponevano delle somme e dei favori necessari per riacquistare titoli e feudi, per cui Ippolita riuscì a riappropriarsi solo dei suoi beni, poi trasmessi ai nipoti (cfr. BERTOLINI, cit.; VALENTE, cit., p. 279). Nonostante le seconde nozze di Caterina con Berardino del Balzo, alla sua morte (nel 1531) fu sepolta nella stessa tomba di Enrico Pandone, posta nella chiesa di Santa Maria la Nova a Napoli. Il triste epitaffio (non più in loco) testimonia il definitivo tramonto della dinastia; scritto secondo il topos della madre sopravvissuta al figlio ed alla "infelicissima nuora", è realizzato dalla "infelice" Ippolita (che si dichiara esplicitamente nipote del re Ferdinando d'Aragona) per i due coniugi di cui sottolinea l'armoniosa concordia («*coniugibus concordissimis*» VALENTE, cit., p. 279). Della vendita dei beni appartenuti al conte Enrico Pandone beneficiò Pompeo Colonna. Anche quegli Acquaviva che si erano schierati con il Lautrec contro Carlo V erano stati fortemente colpiti dalle confische effettuate dal viceré Philibert de Chalon utilizzate come ricompense per i suoi ufficiali (tra cui il castellano di Castelnuovo Luis Ycart). Successivamente, con il viceré Pedro de Toledo la monarchia spagnola si orienta verso una politica di ricomposizione sociale volta ad incrementare consenso e, soprattutto, le casse della corona, per cui molti ex infedeli, come gli Acquaviva, poterono letteralmente riacquistare i propri beni. È il caso ad es. degli Acquaviva principi di Caserta che rientrano in possesso dei territori casertani grazie ad Anna Gambacorta (cognata di Caterina). (cfr. NOTO, cit., pp. 111-115).

⁴³ Cfr. BERTOLINI, cit.; per una sintesi aggiornata della storia del casato degli Acquaviva e degli alberi genealogici dei vari rami: [https://it.wikipedia.org/wiki/Acquaviva_\(famiglia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Acquaviva_(famiglia)).

⁴⁴ Cfr. VALENTE, cit., p. 273 (cit. fonte Antonio Terminio pseudonimo di Angelo di Costanzo).

⁴⁵ Il nonno di Caterina era il duca d'Atri Andrea Matteo (III) Acquaviva d'Aragona, dal 1509 conte di Caserta (grazie al matrimonio con Caterina d'Aragona della Ratta). A differenza del padre Giulio Antonio I che per la sua fedeltà agli Aragonesi aveva acquisito la nomenclatura "d'Aragona", Andrea Matteo fu piuttosto «incostante politicamente», alleandosi in più occasioni con i francesi; per questo motivo e per aver partecipato alla Congiura dei Baroni del 1485 fu costretto a risiedere a Napoli e fu iscritto al Seggio del Nido (1505), a cui erano iscritti anche i Pandone. Membro dell'Accademia Pontaniana, frequentava illustri umanisti quali Pontano e Sannazzaro (cfr. GIORGI, cit., pp. 13-14). Aprì anche una tipografia a Napoli (1525 circa) dove si stamparono opere del Pontano e del Sannazzaro; egli stesso fu, traduttore e commentatore di classici (Plutarco) e autore di un trattato sull'arte equestre: *De Equo*. Probabilmente furono anche i legami familiari con gli Acquaviva a determinare l'infelice sorte del conte Enrico Pandone e dei suoi eredi: infatti sia Andrea Matteo Acquaviva che Giulio Antonio II (nipote del suddetto principe di Caserta e fratello di Caterina) e il suo figlio primogenito Giovan Francesco si erano schierati con i francesi contro Carlo V, pertanto nel 1528 gli furono confiscati i beni dall'esecutore per conto della corona Luis Ycart e furono esiliati; morirono successivamente in Francia (cfr. GIORGI, cit., p. 18; NOTO, cit., pp. 111; A. MARTINO, *Giovan Girolamo II Acquaviva d'Aragona (1604 c.-1665) Signore feudale del Mezzogiorno spagnolo*, Tesi di dottorato internazionale, Istituto Universitario de Historia Simancas della Universidad de Valladolid, 2012, p. 70 nota 179 e pp. 70-75).

⁴⁶ Cfr. NOTO, cit., pp. 104-105: sin dalle origini il casato degli Acquaviva fonda la propria ascesa «nel duplice servizio nella milizia e nei ranghi ecclesiastici». Successivamente gli Acquaviva si riavvicinano a Venafro con Andrea Matteo (il cugino di Caterina) vescovo di Venafro dal 1558 al 1571 (GIORGI, cit., p. 25).

⁴⁷ Con le dovute differenze, immagino sia avvenuto un processo graduale di definizione degli spazi femminili simile a quello descritto da Folini all'interno delle Corti estensi di Ferrara, in quel caso documentato da più dati d'archivio. Nelle corti estensi del XV secolo le principesse consorti disponevano di poche stanze che venivano condivise con il proprio seguito femminile; spesso erano a stretto contatto con gli ambienti di servizio (cucine, lavanderie, magazzini). Nel caso estense, le motivazioni individuate sono varie, e in genere conseguenziali al ruolo marginale che avevano le donne nella

del duca Ercole I e di Eleonora d'Aragona⁴⁸. Eleonora disponeva di autonomia finanziaria, come a quanto pare anche Ippolita d'Aragona⁴⁹. Spesso è da attribuire a queste figure di donne/consorti il decisivo contributo (consapevole o involontario) alla circolazione di idee, novità e modelli culturali, soprattutto grazie alle loro relazioni parentali o amicali e alle frequentazioni periodiche o occasionali nelle varie corti⁵⁰.

Per quanto riguarda il castello Pandone, lo spazio residenziale privato femminile era probabilmente ubicato al secondo livello abitativo, dove erano collocati gli ambienti vissuti nell'intimità della vita quotidiana. Infatti, il primo piano si configura come luogo di rappresentanza per affari e ricevimenti, con i particolari affreschi dei ritratti dei cavalli che esaltano lo *status simbol* del conte e della sua famiglia, evidenziandone relazioni ed alleanze strategiche ed esaltando quella che era una delle attività d'affari del conte: allevamento e compravendita di cavalli. I riferimenti cronologici deducibili dai confronti architettonici e dagli affreschi⁵¹, inducono a collocare la realizzazione della struttura parallelepipedica⁵² che contiene la sala 2 del piano nobile ed il loggiato del secondo piano tra i primi anni del 1500 e il 1524.

Quindi molto probabilmente è in seguito al matrimonio tra Enrico Pandone e Caterina Acquaviva, avvenuto nel 1514, che si effettuano le ristrutturazioni principali volte ad ingentilire le forme del castello sottolineandone la funzione residenziale, prima poco evidente in quanto sopraffatta da quella originaria di roccaforte difensiva. Inoltre le allegorie della ruota della sala 2 possono suggerire una frequentazione femminile ordinaria anche degli ambienti deputati agli affari ed alla rappresentanza.

Infatti, nel già citato poema di Juan de Mena c'è un altro aspetto interessante: l'accostamento tra la Divina Provvidenza e la Vergine⁵³ e la legittimazione dell'esercizio del potere da parte delle donne⁵⁴. Al piano terreno vi sono molti ambienti di servizio, secondo l'impostazione

gestione degli affari. (Cfr. M. FOLIN, *Spazi femminili nelle dimore signorili italiane del Quattrocento: il caso di Ferrara*, «Viglevanum», 2015, pp. 106-119, pp. 109-110). Con il duca Ercole I d'Este e la sua consorte Eleonora d'Aragona si assiste ad un rinnovamento degli ambienti di corte attribuibili oltre che a delle personalità diverse dai loro predecessori anche ad un cambiamento di mentalità della società. Il duca e la figlia del re di Napoli incominciarono a predisporre ambienti di corte sia di rappresentanza che privati adeguati al loro rango ed alle loro esigenze. Eleonora scelse per sé la residenza di Castelvecchio, ingentilendo la struttura medievale con «logge, finestre, balconi e giardini», un giardino pensile concepito come «*locus amoenus*, riservato agli svaghi delle dame» con padiglioni, fontane, pergolati. Le sue stanze private furono organizzate nella sala orientale del castello, appositamente sopraelevata di un piano (FOLIN, cit., pp. 112-114).

⁴⁸ Eleonora apportò alle dimore estensi modifiche strutturali ispirate agli esempi concreti delle ristrutturazioni di Castelnuovo e Castel Capuano, effettuate rispettivamente da suo nonno Alfonso d'Aragona e da suo fratello Alfonso duca di Calabria, cfr. FOLIN, cit., pp. 116-117.

⁴⁹ Aveva tra l'altro una rendita di 400 ducati l'anno ricavata dalle entrate del feudo di Venafro (MORRA, cit., p. 68).

⁵⁰ Cfr. anche le riflessioni di tipo metodologico a proposito del suo studio sulla viceregina Anna Carafa in V. FIORELLI *Una viceregina napoletana della Napoli spagnola: Anna Carafa*, in *Donne di Potere nel Rinascimento*, a cura di L. ARCANGELI - S. PEYRONEL, Roma, 2008, pp. 445-462, pp. 445-446; inoltre la riflessione che più ci riguarda a proposito delle forme di potere femminili: «Da un lato esso (il potere) poteva tradursi nella capacità di operare una azione di controllo e di indirizzo dell'attività del marito nel corso del suo mandato. Distinguendo tra donna *di* potere e donna *vicina* al potere, dall'altro restava aperta l'ipotesi di delineare un ruolo simbolico altrettanto importante, che si sarebbe forse potuto definire tipico delle donne, al quale riconoscere però un ambito di esercizio attivo. Sullo sfondo restava la necessità di rivedere spazi e forme del concetto stesso di potere, declinandolo nelle sue applicazioni più ampie e complesse» (IVI, pp. 447-448).

⁵¹ Lo stile architettonico del loggiato è stato accostato a quello del Bramante, che operò a Roma tra il 1500 e il 1514 (anno della sua morte); i ritratti dei cavalli affrescati nella sala 2 risalgono al 1524.

⁵² Si tratta di un corpo di fabbrica di forma parallelepipedica che si sviluppa in verticale su tre livelli, evidentemente aggiunto alla struttura principale dell'edificio di epoca precedente, accanto alla torre troncoconica occidentale.

⁵³ Accostamento già presente in Dante; la Divina Provvidenza e la Vergine sono definite "nostra Regina", "augusta", "nostra donna", termini utilizzati in generale dal linguaggio cortese.

⁵⁴ Cfr. F. A DOMÍNGUEZ, *Juan de Mena y la Sibila en los siglos XV y XVI: Laberinto de Fortuna/Las Trezientas y su parodia en Carajicomedia/Juan de Mena and the Sibyl in the 15th and 16th Centuries: "Laberinto de Fortuna/Las Trezientas" and its parody in Carajicomedia*, «Hipogrifo», 7.2, 2019, pp. 25-43, pp. 29 e 37; nel "Laberinto" la

più tipicamente medievale: silo per lo stoccaggio dei viveri e la riserva degli aridi, cisterne, cucine; spazi generalmente frequentati dalle domine del castello e dal personale di servizio⁵⁵. Infine il giardino, di cui si è già detto, costituisce spesso lo spazio femminile privilegiato e nel caso specifico la centralità del motivo decorativo della stella e la presenza della cappella esterna ma contigua potrebbero costituire un'ulteriore conferma⁵⁶.

Forse non è un caso che proprio dal 1524 Ippolita, ritiratasi dalla movimentata vita della corte di Napoli⁵⁷, si stabilisca a Venafro dimorando presso il castello e dedicandosi ad attività caritative, secondo quanto previsto dall'etichetta spagnola che riservava alle donne lo spazio cittadino definito dall'esercizio del potere attraverso le opere pie⁵⁸.

questione è più complessa in quanto espressione di una nuova rappresentazione della donna che irrompe nella mentalità della Spagna dell'epoca, ispirata alla Vergine e caratterizzata dalle virtù positive della Prudenza, Sapienza ecc. e che ha a che fare anche con la salita al trono della regina Isabella I e con la legittimazione dell'esercizio del potere da parte di una donna.

⁵⁵ Per una descrizione più dettagliata degli ambienti del castello si veda recentemente L. FALCONE - F. DAL MASCHIO - V. SERPE, *Il Museo Nazionale di Castello Pandone*, coordinamento testi di I. SPADA-G. IACOVONE, Segretariato Regionale del Molise, 2019 e VALENTE, cit., con riferimenti a bibliografia precedente. In questa guida ho attribuito una porzione della struttura del castello ubicata presso l'attuale ingresso alle fasi più recenti (XVII-XVIII secolo), avendo come unico riferimento documentario alcune vedute della fine del XVII – inizio XVIII secolo pubblicate in VALENTE, cit., in cui questo corpo di fabbrica non risulta. Tuttavia in questa porzione aggiunta alla struttura di epoca angioina-aragonese vi è una sala (attualmente tra gli ambienti destinati agli uffici del personale) con soffitto con volta "a stella" con mensole che potrebbe essere precedente. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile consultare la documentazione fotografica effettuata in fase di restauro per ulteriori eventuali verifiche.

⁵⁶ A proposito dell'apporto attribuibile a Caterina Acquaviva, gli Acquaviva di Caserta si distinguono sin dall'epoca del «nonno ribelle» Andrea Matteo III anche per la promozione del rinnovamento edilizio e territoriale, per l'apporto di novità caratterizzanti le tendenze urbanistiche ed architettoniche ispirate sia ai principi propugnati dalla raffinata cultura umanistica che alle pragmatiche esigenze di enti ecclesiastici e assistenziali e delle tradizionali vocazioni ambientali. (cfr. NOTO, cit., p. 119).

⁵⁷ Ippolita, legata alla corte di Napoli da vincoli familiari e da sinceri affetti, ha privilegiato la dimora napoletana dei Pandone scegliendola come sua residenza principale; con la morte di Isabella d'Aragona (figlia di Alfonso II e moglie del duca di Milano Gian Galeazzo Sforza) avvenuta nel 1524, Ippolita non ha più motivi per rimanere a Napoli. Cfr. BERTOLINI, cit.; MORRA, cit., p. 65, 68.

⁵⁸ Cfr. ad es. FIORELLI, cit., p. 453; cfr. MORRA, cit., p. 68.

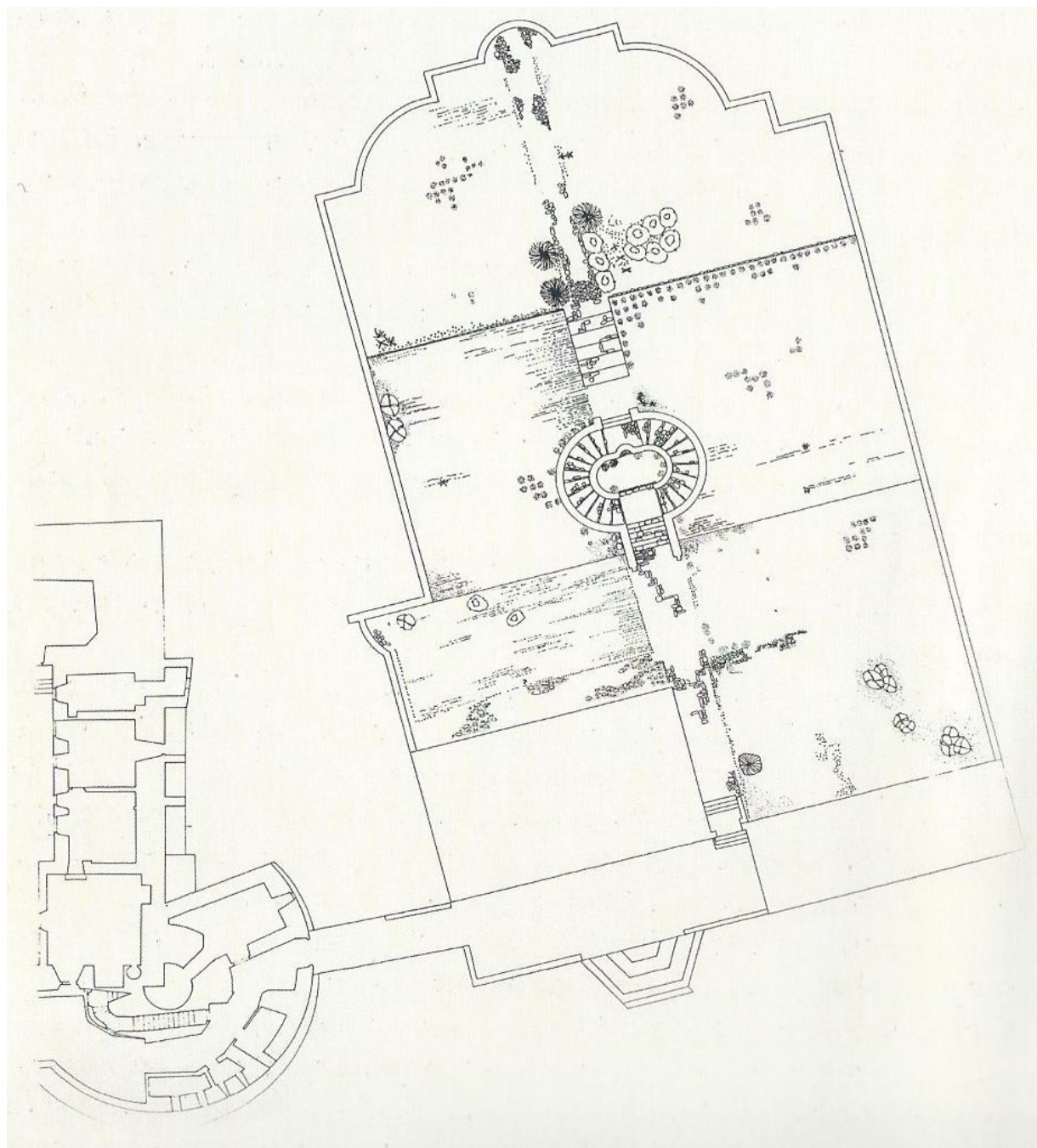


Figura 3. Planimetria del giardino del Castello Pandone. (da MORRA - VALENTE, cit.).