

LA PORTA DEI LEONI IN S. NICOLA DI BARI

È detta « porta dei leoni » nella basilica di S. Nicola a Bari quella che, situata nel fianco nord, prende il nome dai due leoni stilofori, i quali, in atto di belluina vittoria sulle prede — finite, dopo la lotta, fra le loro zampe anteriori — sorreggono le due colonne d'una specie di protiro. È il tipo del leone stiloforo che si riscontra in più chiese in Puglia di epoche diverse, come a Siponto, a Ruvo, ad Altamura, a Bitonto, e che notoriamente rifà motivi antichissimi, a cominciare da quelli fatti scolpire da Salomone nel suo grandioso tempio di Gerusalemme e da quelli di Micene, per divenire, come a ragione voglion parecchi autori, una caratteristica dei mastri comacini, mentre al contempo sono pure una caratteristica pugliese.

Tanto però per non equivocare, voglio ben ricordare che l'accostamento alla « porta dei leoni » di Micene è solamente di carattere « onomastico ». Infatti, mentre questa di Bari è una vera e propria porta di usuale pianterreno, quella di Micene è sovrapposta su una cinta di difesa, formata di grossi massi quadrati, e i suoi due leoni sono rampanti di fianco a una colonna, con chiaro riferimento simbolico d'un culto religioso, che lasciò tracce a Creta e in Asia.

I due leoni dunque, tipici invero, scolpiti con la solita poca intelligenza della plastica romanica, e aventi perciò criniere, fatte più a mo' di foglie imbricate che non di peli, han dato il nome all'interessantissima porta, non altrimenti — *mutatis mutandis* — degli arcinoti leoni islamici, che han dato il nome al cortile famoso dell'Alhambra a Granata in Spagna.

*
*
*

Ma già questo elemento della porta nicolaiana barese offerse giusta occasione ad Arthur Kingsley Porter dell'Università nord-

americana di Harvard, di cui dirò anche in appresso, di mettere l'arte pugliese in relazione con quella centro-settentrionale italiana, della quale la cattedrale di Modena è monumento principe (1). E poichè l'argomento è degnissimo di nota e serve a lumeggiare anche altri rilievi successivi, ritengo utile e pur necessario soffermarmi sin da principio su questo punto.

Il Kingsley Porter distingue S. Nicola di Bari dalle cattedrali di Otranto (consacrata nel 1088) e di Taranto (1072-1084), ove c'è essenza basilicale-romana piuttosto che romanica, della quale arte, che diremo « nova », sono testimoni soltanto i capitelli che si allontanano dalla consacrata norma del corinzio. L'autore ha una affermazione molto importante, quando scrive: « La costruzione di S. Nicola di Bari segna un brusco cambiamento di orientazione nello stile locale. Non vi è niente in questa regione, che suggerisca e prepari questo meraviglioso edificio. Siamo insomma alla presenza di quelle subitanee introduzioni di una maniera di costruzione nuova, che non di rado ci confonde nello studio dell'architettura romanica ». E allora avviene che la chiesa nicolaiana, detta impropriamente « basilica » in senso d'arte, diventa un « tipo » a sè stante. Nota infatti il Kingsley Porter: « Ora il tipo architettonico di S. Nicola, come abbiamo detto, era nuovo: noi non abbiamo più una basilica, ma una chiesa romanica di tipo speciale, destinata a diventare un modello per i costruttori per più di un secolo, e anche oltre i limiti della Puglia ». Alla domanda: « quale sia stata la genesi di questa nuova scuola », egli scrive: « Noi possiamo fortunatamente rispondere con una fondatezza speciale, perchè questo è un fatto unico su cui gli archeologi sono d'accordo: S. Nicola è la creazione nuova e originale, in cui furono incorporati elementi presi a prestito da altri stili stranieri ». E ben notando che ad architettura nuova si accoppia anche scultura nuova, cita alcuni di questi elementi: « Le mensole ad arco sono certamente lombarde: così, benchè modificato, è il portico occidentale; così le sculture del trono episcopale; così i capitelli della cripta; così l'archivolto scolpito della porta dei leoni; così le colonne della facciata; così molte delle ornamentazioni ». Come però ben notava lo Scoppetta, devesi aggiungere, che in S. Nicola, in genere, « abbondano molti elementi orientali del bizantino e del-

(1) ARTHUR KINGSLEY PORTER, *Compostella Bari and romanesque architecture*, in « Art Studies » 1923, *passim*.

l'arabo, e che fu qui il crogiuolo in cui si fusero tanti elementi, meno del lombardo e più orientali, insieme all'elemento locale » (1).

Ma la « tradizione locale sopravvisse in molti dei capitelli e nelle colonne monolitiche »; onde va conchiuso, che « così dalla Lombardia, dalla Normandia e dalla Puglia fu composto un nuovo e originale tipo di architettura ». Infatti il Kingsley Porter, in mezzo a tratti essenzialmente italiani di S. Nicola, trova anche elementi normanni, come i grandi archi ciechi, propri dell'Alvernia, noti però anche in Lombardia: le torri fiancheggianti la facciata: la elevatezza della nave, singolarmente dissimile dalle ampie proporzioni italiane: la galleria triforiale dei matronei con i tre archi racchiusi entro uno maggiore.

Ognun vede pertanto la « singolarità » del « tipo » di S. Nicola, che doveva perciò imporsi all'attenzione degli artisti delle altre cattedrali pugliesi, i quali lo presero come esempio da imitare e da perfezionare, pur in mezzo agli elementi originali propri, specialmente « lungo la via di pellegrinaggio che mena a Bari » (2). Le quali vie non riguardano solamente quelle meridionali della Capitanata, della Lucania e della Calabria, ma anche della sponda adriatica slava, dove potremo vedere riprodursi brillantemente *l'arte romanica di Bari*. Così è delle cattedrali di Trani, di Barletta, di Bitonto (« che rappresenta la sublimazione del tipo di S. Nicola, mutato e glorificato, ma sempre riprodotto »), così di Ruvo e così della stessa cattedrale di Bari. Dunque « per un secolo e mezzo e anche più il tempio di S. Nicola di Bari continuò a servire di modello per le chiese di Puglia e specialmente per le chiese di pellegrinaggio ». Ma a questo rilievo il Kingsley Porter ne aggiunge un altro, ancora più importante per l'arte romanica: egli osserva, che « quanto può essere causa di sorpresa è che questa imitazione di S. Nicola non è ristretta alla Puglia », ma si afferma anche nel nord d'Italia, dove si presenta come normativa la cattedrale di Modena. Ed è propriamente questo punto che molto ci deve interessare con riguardo specialissimo alla porta dei leoni in S. Nicola: cattedrale, la modenese, iniziata alla fine del secolo XI (1099) « sulla via dell'Emilia, la via di pellegrinaggio dall'Europa settentrionale a Bari e alla Terra Santa », cattedrale

(1) DOMENICO SCOPPETTA, *Aspetti e vicende di Terra di Bari: Bari e i suoi monumenti medioevali* (Bari, F. Casini, 1940), p. 46.

(2) ARTHUR KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture on the pilgrimage roads* (Boston, 1928), passim.

drale che l'autore chiama senz'altro « enigmatica ». In essa, come in S. Nicola, c'è lo stile indigeno in continuo e progressivo perfezionamento, e c'è il tipo nuovo ed esotico: tipo di dove? *Di Puglia!* È un'arte essenzialmente italiana nello spirito, con un'architettura che non s'interessa di problemi di struttura e d'ingegneria — dice sempre l'autore americano — ma che cerca disegno classico ed equilibrio e annette grande importanza all'eccellenza tecnica della scultura. E come S. Nicola di Bari fu il tipo da imitare nel Mezzogiorno e fuori, così Modena, con influssi pugliesi e baresi, fu il tipo da imitare per le altre chiese « lungo le vie di pellegrinaggio » a Nonantola, a Piacenza, a Ferrara, a Verona, a Como.

Abbiamo pertanto due maniere distinte: la nordica e la meridionale a Modena, le quali coesistono nella stessa città una accanto all'altra in monumenti contemporanei: ma poi, spiega il Kingsley Porter, la vecchia maniera cede il posto alla nuova di Modena, che — sviluppata, cambiata, perfezionata — regna sovrana. Ma a Modena essa potè tanto, perchè ebbe in sè moltissimo di barese. Dice infatti l'autore: « La cattedrale di Modena mi è parsa sempre un prodigio, della cui apparizione io non ho potuto con certezza rendermi conto. Una chiave per la soluzione del mistero mi fu suggerita osservando le vicinissime affinità che ovviamente esistono fra la scultura di Modena e quella di S. Nicola ». Donde appare la importanza appunto della *scultura*. « È chiaro — egli continua — che queste due officine devono essere state in strette relazioni di reciprocità: perchè Bari è lombarda, Modena è pugliese. È la stessa arte in ambedue: e quello che potrà sembrare incredibile ad un archeologo, che sia stato piuttosto appassionato che sottile, amante della facilità di generalizzazione, più che delle complicazioni delle varietà, quest'arte non è lombarda, nè pugliese, nè modenese, nè barese; è insieme lombarda, apula, modenese, barese. In altre parole i due centri, così distinti geograficamente, furono uniti da scambievoli relazioni estremamente intime ». Per meglio chiarire il problema, il Kingsley Porter ricorre — e fa bene — alla scultura. « Ora — egli dice — con l'aiuto di indicazioni fornite dalla scultura, non è difficile vedere che questi nuovi e sorprendenti aspetti dell'architettura di Modena vennero quasi senza eccezione dalla Puglia ».

E in primo luogo egli mette tra le provenienze dalla Puglia *i leoni di sostegno del portale di Modena*: leoni che trovano il loro punto di origine non solo negli animali stilofori dei troni ve-

scovili di Canosa e di Montesantangelo, ma anche in quelli della porta dei leoni di S. Nicola (1).

Quale è — in fondo — la conclusione, alla quale giunge il Kingsley Porter? Risponde per noi lo stesso autore dicendo: « In breve, ciò che sembra che sia altrove accaduto è questo. Il tempio di S. Nicola di Bari fu composto da elementi in parte lombardi e in parte locali. Questa chiesa stabilisce un nuovo tipo di architettura che fu riprodotto con varianti nei susseguenti edifici di Puglia per oltre un secolo, e specialmente nelle chiese di pellegrinaggio di Modena, e Modena determinò il tipo dell'architettura del XII secolo in Lombardia ».

Questa interessante conclusione pone in rilievo assai chiaro la importanza artistica di S. Nicola, nel quale tempio la porta dei leoni ha la sua parte principalissima per l'influenza esercitata e per quella subita. Perciò ritenni opportuno esporre subito le deduzioni del celebre critico nord-americano, tanto più che si vedrà poi meglio l'avvicinamento delle due chiese romaniche — Modena e Bari — anche nel basso rilievo dei cavalieri, di cui si dirà a lungo.

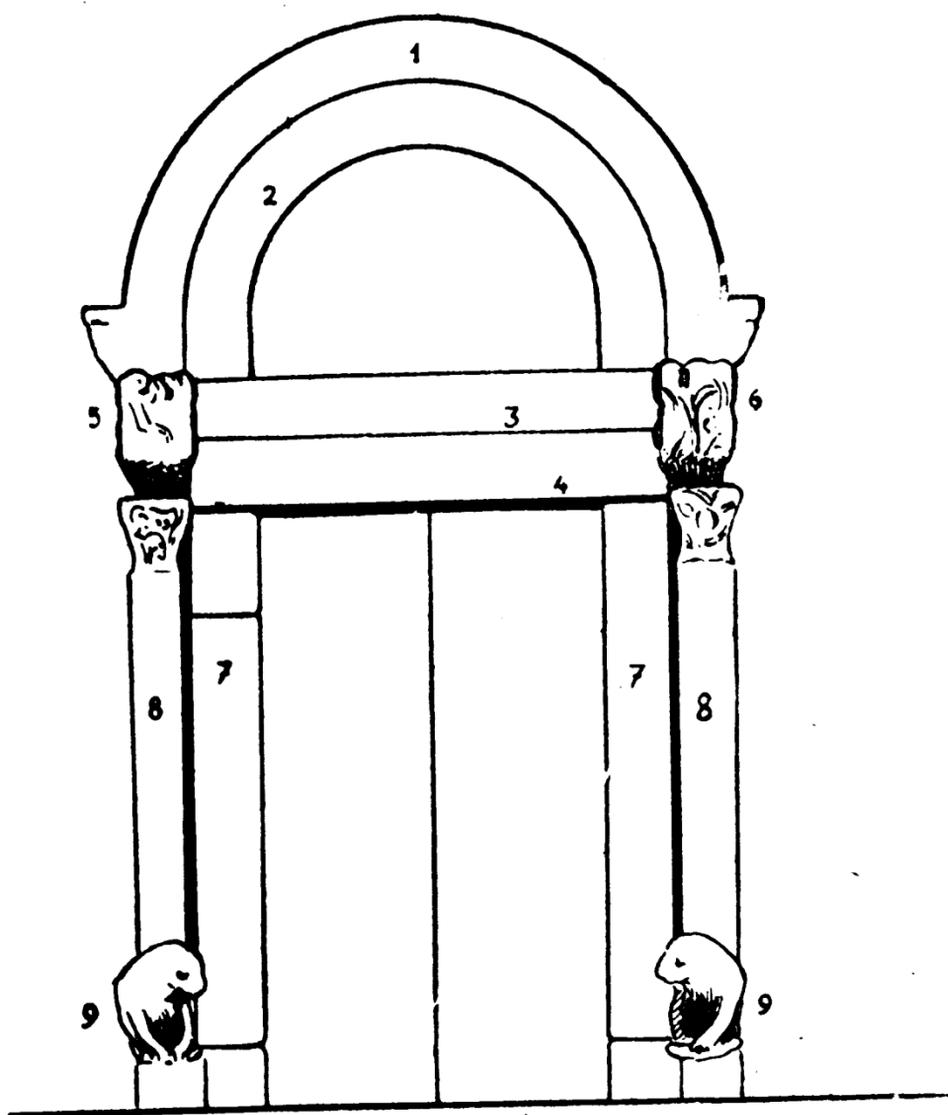
*
* *

Ritorno così direttamente alla illustrazione delle sculture della porta nicolaiana dei leoni.

Va detto subito, che questa superba porta è un autentico gioiello, il quale degnamente si appaia al portale maggiore della

(1) Gli altri elementi importati da Bari, o insomma dalla Puglia, a Modena, sono esposti dal Kingsley Porter così: « Il tetto di legno di Modena, rinunzia tanto sorprendentemente alle costruzioni a volta, ch'era stata popolare in Lombardia, è precisamente il tetto di legno di S. Nicola di Bari; le elevate proporzioni della nave di Modena, in antitesi con le basse e larghe proporzioni del poco più vecchio S. Ambrogio di Milano, sono eguali alla nave di S. Nicola di Bari; il nuovo disegno del *triforium* della cattedrale di Modena, in così radicale distacco dalle gallerie di S. Ambrogio, è una riproduzione del disegno della galleria *triforium* di S. Nicola; le colonne monolitiche introdotte a Modena, mutamento strano del sistema a pilastri composti ed elaborati a S. Ambrogio, sono pure uno dei tratti di S. Nicola; la classica e tecnicamente forbita esecuzione dei capitelli, contrastante vivamente con il rude e barbarico ornamento di S. Ambrogio, dev'essere derivato dallo stesso modello; la cripta enormemente estesa può essere solo colà ispirata ». E aggiunge: « Penso che noi dobbiamo quindi riconoscere che quello che capovolge lo sviluppo normale dello stile lombardo nel XII secolo fosse meno il genio dell'architetto Lanfranco, come lo ho supposto, che l'influenza di S. Nicola di Bari ».

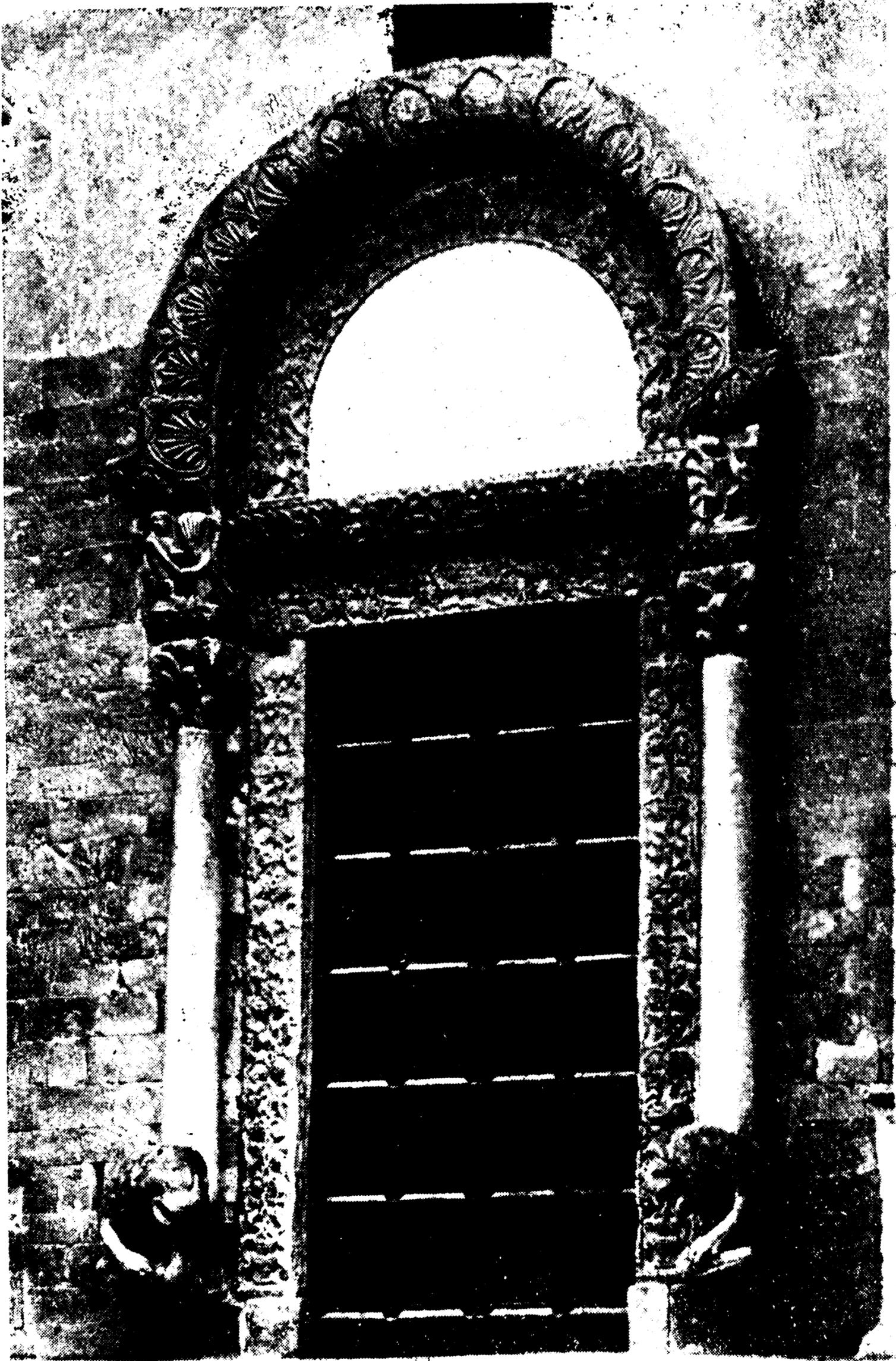
stessa basilica, da me già altrove illustrato nell'alta concezione allegorica delle sue decorazioni (1). La dovizia dell'ornamentazione v'è tale, da non recar meraviglia, se critici d'arte, storici e archeologi illustri se ne son sentiti calorosamente ammirati. Ed è una porta, che particolarmente per la cosiddetta « scena dei cavalieri », intagliata nel suo arco interno a muro, assume straordinaria importanza di carattere mondiale.



1. Archivolto. — 2. Arco interno (« del Cavalieri »). —
3. Base dell'arco. — 4. Architrave. — 5. e 6. Piedritti
(« dei Mesi »). — 7. Stipiti. — 8. Colonne antistanti. —
9. Leoni stilofori.

Già lo storico barese Giulio Petroni, nel dare una descrizione sommaria di tutte le sette porte della basilica (di cui due sono semplici, e cinque decorate), scriveva che queste cinque « hanno stipiti ed architravi intagliati a fogliami, rosoni, nodi, figure umane, animali, tutto di lavoro mirabile, anche se logore e guaste come

(1) F. BABUDRI, *Le allegorie romaniche nel portale maggiore di S. Nicola a Bari*, in « Japigia » (organo della R. Deputazione di Storia Patria per le Puglie, n. s., an. VIII, Bari, 1937), fasc. III-IV, pp. 412-448.



Fotografia dell'insieme.

sono » (1), includendo nella frase « lavoro mirabile » anche la « porta dei leoni ».

Il card. Domenico Bartolini descriveva così questa porta: « È ricchissima d'ornati dello stile lombardesco, fra i quali si distinguono le due colonne, che sostengono la superiore arcuazione in sesto tondo, che corona la porta » (2). Il Bartolini si soffermava dunque su un particolare di minor conto: tuttavia il superlativo « ricchissima » da lui usato rimase quasi antonomasticamente applicato alla porta, come si può vedere in tutti gli studi e articoli, più o meno importanti, che ne trattarono (3).

Francesco Carabellese la dice « una delle opere più belle, una delle pagine più superbamente gloriose dell'arte neolatina della metà del secolo XII » (4). E altrove ha una sintesi critica meritevole d'essere riportata, perchè afferma « ch'essa è il prodotto più genuino dell'arte scultoria pugliese, la cui ricchezza dimostra la fantasia meravigliosa di chi seppe armonizzare in un tutto originale elementi bizantini e arabo-siculi » (5). Significativa è poi la descrizione sintetica da lui tracciata. « Intorno a un tronco centrale di fettucce chiuse, a figura ellittica, circolari e più lunghe a sinistra, la fantasia dell'artista pugliese s'è sbrigliata ad ammassare quadretti decorativi d'ogni genere, molti occupati da animali, pochi da figure umane: ma foglie, fiori e frutti, bestie quadrupedi e volatili son sempre meglio rappresentati della figura umana ».

Il Toesca nota che in tanta commistione di elementi artistici e in tanta diversità di artisti, la « porta dei leoni », come pure la frammentaria finestra dell'abside in S. Nicola (quest'ultima oggi

(1) GIULIO PETRONI, *Della storia di Bari dagli antichi tempi sino all'anno 1856* (Napoli, 1857), vol. I, p. 255.

(2) Card. DOMENICO BARTOLINI, *Su l'antica Basilica di S. Nicola in Bari* (Roma, 1882), p. 28.

(3) Così, ad esempio, nel volume « Puglia, Lucania, Calabria », VIII della Collezione « Attraverso l'Italia - Illustrazione delle Regioni Italiane » del Touring Club Italiano (Milano, 1937), p. 46, fig. 78.

(4) FRANCESCO CARABELLESE, *Bari* (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909), p. 114.

(5) FRANCESCO CARABELLESE, *Della storia dell'arte in Puglia e più particolarmente nella Terra di Bari fino ai primi anni del secolo XIII* (in « La Terra di Bari sotto l'aspetto storico economico e naturale », pubblicazione della Provincia di Bari per l'Esposizione di Parigi. Trani, Tip. Vecchi, 1900), vol. I, p. 99.

ottimamente restaurata), sono la prova di uno spirito di non ordinaria originalità e di possente creazione (1).

Importante è la descrizione critica del Bertaux. « Les montants et le linteau sont couverts de rinceaux, d'un dessin tout oriental, dont les rameaux sontent de vases à deux anses. Mais le portail du nord mêle à ce décor végétal des figurines humaines, qui n'ont rien à faire avec les traditions byzantines. L'archivolte saillante retombe sur deux blocs, formant coussinet, et dans lesquels sont sculptés deux hommes : l'un coupe les blés avec une faucille, l'autre émonde un arbuste qui a l'air d'une vigne » (2). Descrive quindi la scena dei cavalieri che vedremo.

Anche il Venturi ne parla, riconoscendo a questa porta tutta la sua importanza plastica ed estetica e soffermandosi del pari sulla scena dei cavalieri (3). Lo Schulz ne riconosce anch'egli il pregio, pur senza dirne nulla di specifico (4), e il Barbier de Montault ne tace, forse perchè osserva d'essere stato prevenuto dal lavoro del citato Bartolini, ch'è del 1855, benchè pubblicato nel 1882 (5). Ottima la descrizione datane dal Gervasio (6). Il Nitti la ritiene « un capolavoro d'armonia e di decorazione doviziosissima, con vivace simbolismo » (7). Lo Scoppetta la dice « la più bella per la originalità della scultura, a mezzo e ad alto rilievo » (8).

Tutti gli autori sono insomma d'accordo (compresi quelli da me non citati, e sono parecchi) in un giudizio: che questa porta forma un'opera modello della scultura romanico-pugliese, una di quelle, che effettivamente costituiscono di per sè un'affermazione artistica e tecnica, staccata dalla bellezza dell'edificio in cui è incorporata. Infatti nell'imponenza della basilica nicolaiana la « porta

(1) PIETRO TOESCA *Storia dell'arte italiana dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII - Il Medioevo* (Torino, U.T.E.T., 1927), p. 837.

(2) EMIL BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale* (Paris, 1904), I, pp. 476-477.

(3) ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana* (Milano, Hoepli), vol. I (1904), pp. 167-168 e 660.

(4) HEINRICH WILHELM SCHULZ *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresden, 1860), I, p. 34.

(5) BARBIER DE MONTAULT, *L'église royale et collegiale de St. Nicolas à Bari* (dalla « Revue de l'Art Chrétien », Paris, 1894), p. 4.

(6) MICHELE GERVASIO, in « Guida di Bari, stradale e artistica » (Napoli, Editrice Tirrena, 1931), pp. 122-123.

(7) FRANCESCO NITTI, *La basilica di S. Nicola di Bari: Guida storico-artistica* (Bari, Laterza e Polo, 1939) pp. 141-146.

(8) SCOPPETTA, *op. cit.*, p. 22.

dei leoni » non è un'aggiunta plastica destinata a completare l'architettura, ma è un capolavoro a sè, aderente a un altro capolavoro maggiore, così da donargli un contributo generoso di tarsia scultoria, che l'edificio basilicale non pretendeva, ma di cui tuttavia si avvantaggia di molto. In questa guisa la porta diventa un che di più, cui l'intera mole è in dovere — dirò così — di rendere grazie, anche se la porta per ciò non intenda di accamparne diritto.

Eppure di una cosa non parlarono quanti ne scrissero: del suo spiccato simbolismo, simbolismo tutto romanico, in cui gli artisti parlano davvero « per immagini ». Non se ne avvidero gli scrittori, oppure lo preterirono, perchè non ci credettero? Eppure lo Schettini al simbolismo degli scultori romanico pugliesi, che spesso appare un ermetismo orientale, ha assegnato la sua brava importanza nel recente suo bel lavoro su « la scultura pugliese dall'XI al XII secolo » (1).

* * *

Luigi Sylos, cui si devono bellissimi studi sull'arte in Puglia, non è per il simbolismo romanico. « In generale — egli dice — nella decorazione scultoria un motivo è prediletto, e consiste in quei combattimenti ghiribizzosi di uccelli, di draghi, di pesci, di tigri, i quali però sono sempre meno strani delle interpretazioni loro appiccate da qualche studioso. Io non voglio negare che là vi sia del simbolismo, ma non oso neanche affermarlo. Quel che mi par di certo, è che fra quei capricci artistici si possano trovare non pochi elementi di classicismo, paragonandoli ai ricchissimi frammenti di sculture fantasiose di Roma e Pompei » (2). Ma se il segno della forma classica, specialmente dal secolo XI inoltrato in poi, fino al grande pugliese Nicola Pisano, c'è indubbiamente, indubbiamente c'è pure il simbolismo, perdurante dal secolo delle invasioni barbariche, e vi predomina in modo assoluto: cosa che riluce senz'altro anche in questa « porta dei leoni ». L'arte romanica, o meglio barbarica, descritta stupendamente nella sua essenzialità nelle strofe 13, 14 e 15 della saffica « La chiesa di Polenta » di Giosuè Carducci, fu davvero lontana da « le me-

(1) FRANCO SCHETTINI, *La scultura pugliese dall'XI al XII secolo* (Bari, G. e C. Resta, 1947), pp. 15 e ss., e poi *passim*.

(2) LUIGI SYLOS, *Primo rinascimento pugliese: L'epoca sveva* (Trani, V. Vecchi, 1894, II ed.), pp. 62-64.

morie di scalpelli argivi», per informarsi alle figurazioni di accoppiamenti mostruosi, di animali androcefali, di visioni apocalittiche; in cui arte bizantina e influssi settentrionali diedero l'avvio verso il significato simbolico e allegorico, ove però gl'Italiani seppero mettere del proprio così, da inserirvi anche motivi classici, che ingentilirono l'arte, la quale era decaduta a quello stato che il Venturi nettamente riconosce (1). E anzi il simbolismo fu la fiammella spirituale, che andò illeggiadrendo le figurazioni stesse barbaricamente impressionanti.

Molto felicemente si spiega il Mottini, quanto afferma, che la scultura romanica si stacca dalla rigidità di maschera di tant'arte bizantina e diventa « espressiva », per cui racconta a modo suo storie edificanti, rende presenti i venerabili eroi della Sacra Scrittura, e principalmente del Vangelo, suggerisce pensieri pii e nobili, non si contenta più di decorazioni geometriche, benchè le sappia complicare genialmente, nè si appaga della stilizzazione delle forme naturali, ma si sbriglia originalmente nel combinare figurazioni del mondo animale e vegetale in amalgami difficili e palpitanti, che sembrano la corrispondenza della fanciullesca curiosità di un popolo nutrito da un lato dalle favole orientali e dai racconti del suo gran classico Esopo, dall'altra dal senso demoniaco cristiano, per cui volge la sua fantasia a scoprire significati etici e dottrina di vita, con una serie di allegorie, per le quali si appropria i diritti e le funzioni della pittura (2).

Ardengo Soffici, mettendo stupendamente in rilievo la essenza del Rinascimento, fa presente, come il Medioevo, con il suo spirito « barbarico insieme ed ascetico, teologico, formalista ed apocalittico, avesse in gran parte perso il contatto col mondo dei fenomeni, e tendendo per sua natura all'astratto, non chiedesse all'arte che una monotona stampigliatura di simboli, un'arbitraria, squallida agiografia o iconografia » (3). Dunque è chiaro, come i simboli fossero non solo cari, ma addirittura un canone d'arte per la scultura medievale.

Guido Battelli poi, nel descrivere la quasi completa rappre-

(1) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II. pp. 106-109.

(2) G. EDOARDO MOTTINI, *Storia dell'arte italiana* (Milano, Mondadori, 1939), p. 78.

(3) ARDENGO SOFFICI, *Essenza del Rinascimento*, in « L'Illustrazione del Medico », n. 73 (Milano, ed. Maestretti, dic. 1940), pp. 20-24: riprodotto in « La Rinascita » di Giovanni Papini, IV, n. 17, genn. 1941, pp. 113-119.

sentazione bestiarica del Battistero di Parma, in cui evidentemente è esposta la verità, che fuori di Dio le passioni disfremano corpo e anima spingendoli a perdizione, mentre in Dio è il porto sicuro ed è la pace serena, per cui, ove il peccato si sia installato nell'anima, conviene tornare a Dio con la penitenza, la quale redime e purga, come l'acqua del battesimo, ha delle osservazioni importantissime, che fanno propriamente anche per le figurazioni di questa porta dei leoni. Premesso, che la scienza medievale stava in curiosi trattati di zoologia, fatti di esperienza e di favolose tradizioni orientali, passate nella letteratura greca e romana, e che la scienza non indagava, ma solo interpretava, con ufficio dialettico, anzichè investigativo e critico, basandosi rigorosamente sull'autorità degli autori — Aristotile, Eliano, Plinio, Solino — sicchè i libri « bestiari » erano per gli artisti una fonte di vero, in cui apprendere e da cui trarre ispirazioni simboliche senza fine (1), il Battelli scrive: « L'arte del Medioevo, è bene ripetere ancora una volta, non aveva soltanto un fine decorativo, ma aveva un fine morale. Tutte le creature di Dio nascondevano un pensiero divino sotto il velo materiale del corpo, e lo sforzo più nobile del pensiero umano consisteva appunto nel cogliere questo significato recondito »; e cita il poeta medioevale Alano de Lille, che insegnava ciò in questi versi:

omnis mundi creatura
 quasi liber et figura
 nobis est et speculum:
 nostræ vitæ, nostræ mortis,
 nostri status, nostræ sortis
 fidele signaculum.

C'è dunque qualche cosa di alto, anche nelle allegorie più strampalate della plastica medioevale, e c'è — innegabilmente! — un simbolismo cattolico in ogni sua figurazione. Nè bisogna mai sorridere, di compatimento o di scherno, per l'ingenuità degli artisti di quell'epoca, ma pensare che sotto il velame « de li versi strani », come vedesi dagli Antelami in poi, sino a Nicola d'Apulia, si volle esprimere la profonda verità, che tutto passa, ma resta la fede: *cru.x stat, dum volvitur orbis*, e con la fede rimane il « negotium spirituale » supremo: la salvezza dell'anima umana.

(1) GUIDO BATTELLI, *Lo zooforo del Battistero di Parma*, in « Parma » (Rivista bimestrale del Comune), a. I, n. 6, nov. 1933, pp. 247-250.

Non si possono quindi approvare incondizionatamente le espressioni, che sul conto della plastica simbolica romanica vengono date da alcuni critici, perchè, a bene esaminare le varie figurazioni, vi si sente pensiero altissimo, non « *pauvreté théologique* » nè « *imagerie sauvage* », e perchè non vi si riscontrano solamente « *animaux monstreuses et inutiles* », o un « *grouillement d'animaux impossibles* » o una « *ménagerie de cauchemar* » (1). Insegnino tutte le altre sculture romaniche di Puglia, specialmente la stupendamente apocalittica plastica del gran portale di Trani (2), alla luce luminosissima della cattedrale di Chartres.

Questo simbolismo o allegorismo « teologico » profondissimo, che trova espressione tangibile nella fantasia geniale degli scultori romanico-pugliesi, qua in un senso là in un altro, a seconda della personalità degli artisti, è stato messo in ottimo rilievo da Djurgje Boškovic' al V Congresso Internazionale di Studi Bizantini a Roma (20-26 settembre 1936), parlando della celebre chiesa di Dečani in Serbia, la quale, come altri monumenti sacri serbi dei secoli XIII e XIV, presenta evidentissime influenze dell'arte « pugliese » (3). Il Boškovic' vide a Dečani, come in altri capolavori romanico-pugliesi, fra cui in questa « porta dei leoni », l'ispirazione dell'Apocalisse di S. Giovanni Evangelista. Ed è giustissimo, benchè io, come si vedrà, nella scena dei cavalieri e nei due piedritti delle cosiddette « stagioni », veda per di più uno sfondo allegorico di natura eucaristica.

(1) BATTELLI, *op. cit.*, p. 250.

(2) BERTAUX, *op. cit.*, pp. 478-479; A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, 1, 2, p. 695.

(3) BOŠKOVIC DJURDJE, *La sculpture de Dečani et la question du développement de quelques cycles iconographiques dans la sculpture médiévale de l'Italie Méridionale et de l'Occident*, in « Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini » (Roma, 20-26 sett. 1936), vol. II (Roma tip. del Senato, 1940), pp. 36-47.

La bella chiesa di Decani fu costruita fra il 1327 e il 1335 per volere del re Stefano Decanski da un architetto dalmata di Cattaro, il cui fratello minore fu un tale Vita. Si conoscono tra i mastri locali il protomagistro Giorgio con i figli Dobroslav e Nicola. Lo stile è della scuola Saska, sviluppata, quasi senza interruzione tra la fine del secolo XII e la fine del XIII, sotto l'influenza incrociata d'Occidente, d'Oriente e di Bisanzio. Fortissima è l'influenza dell'Italia Meridionale, ma specialmente della Puglia, che si manifesta in particolare nei portali, nelle finestre, negli archivolti e in altre parti ancora. Vedansi, oltre al Boškovic', GABRIEL MILLET, *L'ancien art serbe* (Paris, 1917), *passim*, e l'articolo « l'art byzantin chez les Slaves » dello stesso Millet. Il Boškovic' cita pure l'ottimo lavoro di M. VASIC, *Architektura i skulptura u Dalmacij* (Beograd, 1922).

Conchiudo questo capoverso dicendo, che negare l'allegorismo teologico nelle sculture medievali romaniche equivale a chiudere gli occhi davanti alla luce.

Su questo argomento trovo bene di riportar il giudizio del Lodovici. Dopo d'aver posto anch'egli l'arte romanica in relazione con la rinascente vita economica, rappresentata e incarnata dal Comune, e quindi con la forza del nuovo elemento creatore di storia che fu la borghesia, fa notare che nel romanico devonsi ben valutare molti fermenti spirituali, derivanti dall'unità di pensiero dell'uomo medievale, come la sete di gerarchia e di libertà, l'ansia riformatrice, le visioni apocalittiche de' suoi vangeli eterni e il suo « genio simbolico », quello che il Dempf chiama « la luminosa altezza meridiana del Medio Evo ». Indi il Lodovici scrive: « Si è detto molto male dell'allegoria e del simbolismo, come « flora parassitaria, qualche cosa di aggiunto all'assoluta qualità « estetica dell'opera d'arte, non riflettendosi che il simbolismo in « questo caso, rientrando nella volontà precettistica e nel fervore « didascalico da cui è permeata l'arte romanica, si sostanzia in essa. « Perciò luce non indifferente può venire dalla iconografia, che « altrove adempie a un ufficio scarsamente sussidiario ». Ecco perchè io ho sempre dato un grande valore al significato dell'iconografia romanica. Non devesi dimenticare, che anche nell'arte medievale ebbe a riflettersi il concetto, che l'operazione artistica è retta dalla liturgia, secondo il canone del concilio di Nicea: « Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicæ probata legislatio et traditio ». E allora — dice il Lodovici — « l'artista vi si assoggetta volentoso: tanto che per lo più il suo nome è ignoto, quasi che l'opera fosse dovuta a Dio e alla Chiesa e nulla dovesse ridondare alla sua gloria personale ». Ne viene, che « il romanico è l'arte ufficiale della Chiesa, uscita vittoriosa dalle lotte coll'impero, affermande la sua missione di magistero universale, promotrice di una *pietas* liturgica e profetica. Ciò che fa la forza della cattedrale romanica, anche ad onta delle sue proporzioni talvolta modeste, è, come è stato ben detto, il suo aspetto di blocco ai margini dell'eterno, di pensiero artistico teologico e politico: *civitas Dei* » (1).

Ora, se già l'architettura romanica, per prima cosa, naturalizza lo spazio, rendendolo corporeo e visibile e accentuandone meta-

(1) SERGIO LODOVICI, *Senso dell'architettura romanica*, in « *Primato* » a. III, n. 6 (Roma, 15 marzo, 1942), pp. 129-130.

fisicamente il peso, per virtù del voler simbolizzare la grandezza di Dio, era ben naturale che tale virtù simbolica si mostrasse nei sostegni animati dei protiri, nell'inquadratura dei portali, nell'ornamentazione dei capitelli, dove si concentra il *nisus* espressivistico romanico in figurazioni plastiche e scultorie, che il Mâle definì « enciclopedia figurata », sino alle figure fantastiche biasimate da San Bernardo come « mira deformitas ».

Dunque: trascurando il simbolismo nella scultura romanica, e quindi anche in questa porta dei leoni, si commetterebbe un errore.

*
* *

Purtroppo accadde anche per la « porta dei leoni », che si postergasse, come per il portale maggiore della basilica medesima, l'elemento ideale principe, su cui gli scultori romanico-pugliesi hanno impostato l'ornamentazione plastica, perchè fosse reso omaggio, come avvenne sempre e ovunque, alla porta della chiesa, detta « porta coeli », sulla base della notissima visione del patriarca Giacobbe. Nella terra di Haran egli ebbe in sogno la visione della scala celeste per la quale da un lato gli angeli scendevano, dall'altro salivano. Svegliatosi egli esclamò: « quam terribilis est locus iste!, non est hic aliud nisi domus Dei et porta coeli! » (*Gen.*, XXVIII, 17), ed eresse la pietra del suo sogno in altare — in « titulus » — e mutò il nome della città di Luza in quello di Bethel — « casa di Dio » —. La chiesa cattolica applicò la frase biblica alle sue « chiese » e alla fine del versetto citato aggiunse le parole « et vocabitur aula Dei ». Ecco perchè gli scultori di tutti i tempi, e quasi in particolare i romanici medievali adornarono fastosamente di figure e di simboli le porte delle chiese.

Or dove trovare un simbolo migliore e più significativo, che nel motivo « eucaristico »? Perciò io ravviso anche in questa « porta dei leoni » tale motivo, precisamente come nel portale maggiore nicolaiano da me già illustrato. Mi pare che anche qui tutte le allegorie, tanto nelle singole decorazioni, quanto nell'insieme della loro serie, siano inquadrare nella loquela ardente e faconda del motivo eucaristico, il quale, costituendo uno dei massimi dogmi cattolici, poteva mirabilmente adattarsi al significato della « porta coeli », che immette nel tempio dove alberga il Cristo « vivente » nell'Eucaristia. Con ciò l'architettura agile e serena degli stipiti, dell'arco interno a muro, dell'architrave, dell'archivolto

e del suo intradosso e infine dei due piedritti, si anima nell'ambito del motivo eucaristico, d'altronde chiarissimo, e ci fa intendere il perchè delle figurazioni diverse, senza il quale « perchè » tutta la scultura rimarrebbe lettera morta.

Ed è allora che non si scorge soltanto un ammassamento di quadretti, in cui la fantasia abbia avuto campo di sbrigliarsi, e forse con cattivo gusto, o almeno con molta stranezza, ma si vede un lavoro preordinato in modo, che elementi vegetali, bestiarî, antropomorfi e antropoprosopi rendano un succedersi logico e vivamente preconcepito di figurazioni dirette a un dato fine di sacra allegoria. Allora si comprende perchè ogni figura possieda un suo proprio speciale movente simbolico, reso punto di collegamento, piuttosto che di riferimento, con le direttive spirituali ed estetiche del grande quadro d'insieme, voluto rappresentare dagli scultori. Anche qui si sviluppa quindi uno schermo scultorio, in cui l'Eucaristia, come nel portale maggiore, è fulcro ed è fonte, così da incentrarsi in questo mistero cattolico il quadro della « salvazione dell'anima attraverso la grazia », dramma nel quale l'uomo, ch'è l'attore principale, pur in mezzo alle tentazioni, alle traversie e alle cadute, finisce con il vincere, perchè ha nell'Eucaristia l'alimento divino a lui necessario (1).

Che l'ossatura del complesso quadro allegorico di questa porta sia fortemente « eucaristico », può già provarlo il fatto, che nelle facce d'entrambi gli stipiti le basi sono formate da due calici a doppia ansa, non da due semplici « vasi ». Questo motivo fu da me illustrato altrove (2) e corrisponde appieno al « calix dispensationis dominici sanguinis » o « calix benedictionis », cioè all'Eucaristia.

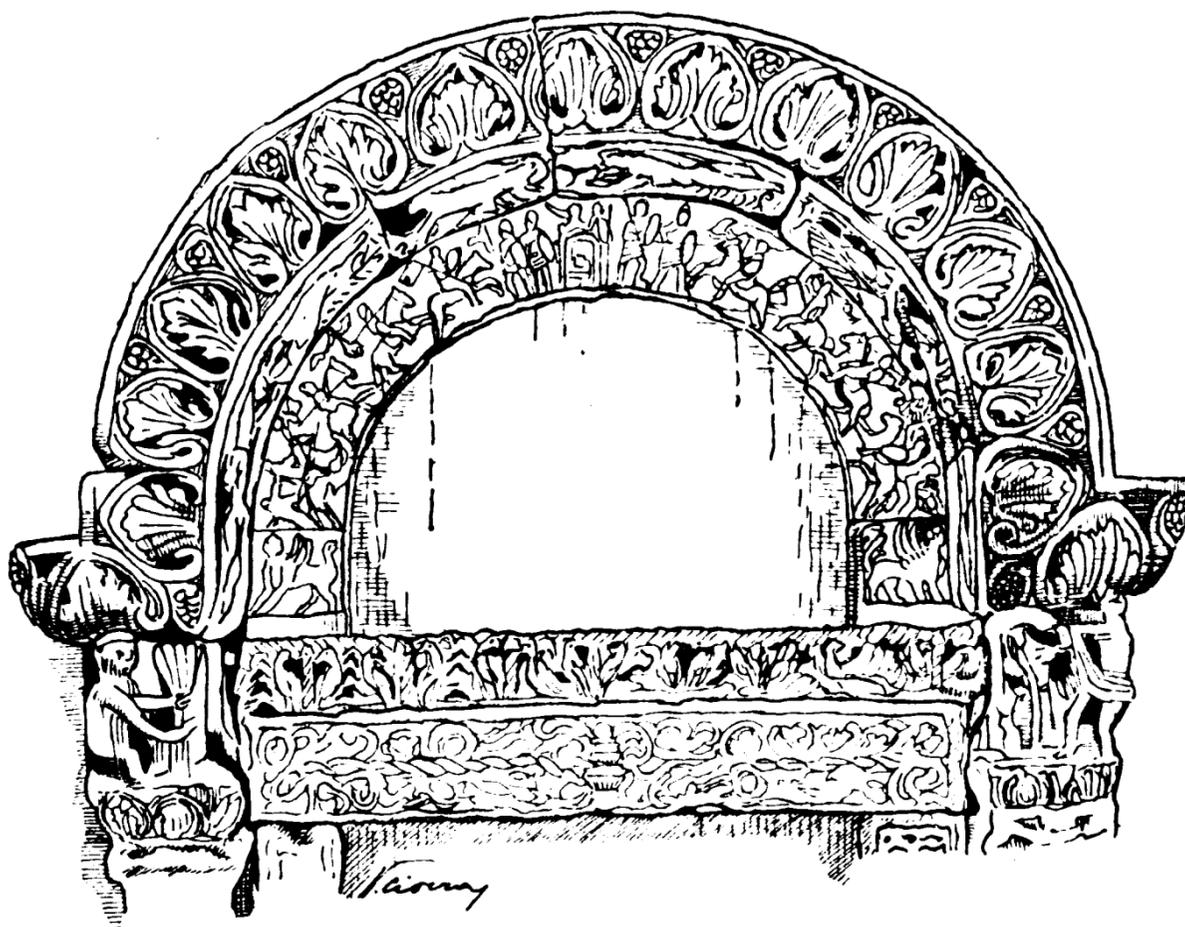
Più fortemente sono poi qui figurati tutti gli altri amminicoli artistici, di natura eucaristica, della composizione generale.

Infatti i due lunghi duplici tralci di vite — più leggeri e più sottili, e perciò più eleganti che non quelli del portale maggiore — si sviluppano per tutta la lunghezza degli stipiti, allargandosi di quando in quando in piccoli vani ovali, su fino all'apice, ma poi continuano nel mezzo dell'architrave e s'incontrano in un altro calice eucaristico a doppia ansa (il terzo), scolpito nella giusta metà dell'architrave medesima. È la garanzia divina che si parte

(1) Questo è il concetto strettamente cattolico e dogmatico.

(2) F. BABUDRI, *Le allegorie*, pp. 427-428. Anche il BERTAUX li dice semplicemente « vases à deux anses ».

da Cristo e in Cristo ritorna, dopo di aver dispensato la salute spirituale all'umanità in terra. V'è dunque l'espressione artistica della vita spirituale in Cristo-Eucaristia, che prima e dopo il secolo VI fu spesso raffigurata anche dai mosaicisti bizantini, come nell'archivolto della trifora in S. Vitale a Ravenna, dove nel centro, anzichè un terzo calice, trovasi lo scudo rotondo crociato, che nel portale maggiore in S. Nicola è portato invece con riverenza dai due angeli bizantini gradienti fra l'arco degli stipiti e la loro inquadratura. Ma anche il disco crociato è simbolo



La parte superiore della porta.

(dis. del cav. Vito Civerra)

decisamente eucaristico, rappresentante la specie del pane, come nelle catacombe cristiane di Siracusa (1). Questo particolare importante dà ben ragione al Toesca, il quale vide nella « porta dei leoni » « gli ornati imitati da esemplari bizantini del secolo VI », con interpolazione dei due mesi e dell'arco dei cavalieri (2).

Devo poi insistere anche qui, che non si tratta di viticci, di vignoli o di capreoli di piante rampicanti, ma di veri tralci di vite, che poterono anche essere stati un incontro con la identica figurazione vegetale musulmana, ma che in scultori cristiani

(1) Sul disco eucaristico v. F. BABUDRI, *Le allegorie*, pp. 435-436.

(2) TOESCA, *op. cit.*, p. 905, nota 63.

ebbero il significato di « fedeli di Cristo », di cui la vite è il Redentore medesimo, giusta il notissimo passo evangelico, normativo in questo riguardo, « ego sum vitis, vos palmites » (*Io, XV, 6*). Progrediscono i tralci nelle volute e nelle spirali della scultura, come progredisce nella grazia il cristiano.

Contro questa chiave interpretativa delle allegorie, ond'è ricca la « porta dei leoni », non nuoce affatto l'accentuazione, che il ricordato Boškovic' fa a proposito del simbolismo apocalittico nella plastica della chiesa di Decani, i cui tipi antropomorfi, zoomorfi e vegetali delle allegorie egli ritiene derivati dall'Apocalisse giovannea. Poichè tale derivazione egli la riscontra in modo speciale nelle figurazioni dell'archivolto della porta occidentale di Decani, da lui nettamente poste in relazione non solo di paragone, ma anche di genesi artistica con la barese « porta dei leoni », dovrebbesi inferire, che anche nella porta nostra si esprima l'ispirazione dell'Apocalisse. Ciò va benissimo, in quanto che l'Apocalisse di S. Giovanni è un testo di altissima poesia simbolica, infinitamente superiore a qualunque possibile testo dei famosi « bestiari ». Perciò, pur mantenendo il carattere eucaristico dell'intera figurazione, ammetto senz'altro nelle singole figure tale simbolismo apocalittico, tanto più che l'Apocalisse formò un testo devozionale e artistico di lettura per tutti gli scultori dei secoli XI-XIV.

*
* *

Ma il rispetto al carattere simbolico della scultura romanico-pugliese aiuta anche a meglio valutare la straordinaria genialità degli artisti scalpellini, che nella « porta dei leoni » vollero lasciare un documento singolare della loro tecnica e del loro sentimento.

I quadretti vi sono più minuti, e quindi meno vistosi che nel portale maggiore della stessa basilica, ma il ciclo delle figure che li compongono ha un identico velame, sotto il quale convien appunto saper leggere e intendere. Solo per un osservatore molto superficiale esse potranno sembrare poste là da quegli aedi della pietra che furono gli scultori romanico-pugliesi, tanto per dare forma a una decorazione fantastica, saltuaria, riempitiva, figlia d'una certa anarchia di pensiero e d'un certo spirito di empiria tecnica, quasi che quella gente, che lavorava non in uno « studio » ma all'aria aperta, sotto un riparo di tela o di stuoia, e che

amava chiamarsi « familia lapicidarum » o « lapidarium », solo raramente « sculptores », se pur non si nascondeva sotto il nome generico di « magistri », lasciasse lo scalpello tracciare mostri e foglie, uomini e fiorami, uccelli e ornamenti bislacchi, solo per non lasciar le superfici lisce. Ma non è così.

Come in altre sculture, si vede che anche in questa porta l'insieme figurativo segue un filo di rigida razionalità, perfettamente armonizzato con la più schietta sensibilità artistica: donde un « perchè » in ognuna figura, pur in quelle, che apparentemente sono più strane — donde un disegno prestabilito e preordinato, così che le figure non abbiano valore una per una, ma nel loro assieme d'unità, senza nulla di frammentario, d'incoerente, di transeunte — donde infine l'assenza d'ogni contrasto fra pensiero concettuale e ideologico e campo estetico e pratico della scultura.

Ove si proceda con un senso di analisi e di scandaglio, si vedrà in questa porta, che sotto l'allegoria c'è tutto un magistero di grandi idee in piccole figurazioni, così che logicamente si risale dal particolare al generale, verificando anche nei « dettagli » più minuti della plastica un consapevole accordo con l'immenso. Infatti animali e figure si compenetrano nella infinita maestà del dogma cattolico. È tutta una costruzione di *piccole grandi cose*, non altrimenti che in certi poeti, come ad esempio in Giovanni Pascoli, del quale Ettore Cozzani rilevava appunto i versi « piccoli, e pur grandissimi ».

Il Carabellese ha notato che in questa porta « nei bassorilievi la figura umana è un semplice elemento decorativo di minore importanza di quello animale e vegetale ». Se dal lato tecnico l'osservazione passa, essendo di fatto le figure zoomorfe e vegetali meglio scolpite che quelle umane, è inesatto dal lato concettuale, perchè invece tutto l'insieme decorativo, vegetale e animale, va ad accentrarsi nell'« uomo » il quale, dopo il motivo dominante eucaristico, è il centro di tutta l'allegoria: l'uomo cioè desideroso della grazia per la sua salvezza. Un forte spirito di coordinamento ha diretto e sorretto gli scultori a creare intorno all'elemento « uomo » una specie di pannello decorativo pittorico, dove nulla è avulso dal tutto, ma ogni parte serve a cementare l'edificio d'un poema spirituale. Non per nulla Ardendo Soffici ha affermato che la scultura allegorica medievale si sostituì alla pittura.

Anche questa « porta dei leoni » dimostra molto evidentemente, che gli scapellini romanico-pugliesi non furono scultori frammentari. Uomini semplici, ma naturalmente investigatori dei profondi

misteri divini e umani, esploratori delle anime per virtù di razza e di genio, essi, anche nella loro cultura personale modesta, o modestissima anzi, ebbero una gran bella base d'arte: la fede in Dio e la fede in sè, così da saper ben sfruttare le tradizioni religiose, le tradizioni cavalleresche, la simbologia dei « bestiari » e più che mai la Sacra Scrittura. Per queste ragioni nella « porta dei leoni » in S. Nicola tutte le particolarità scultorie, anche le più piccole, sono elevate in una sfera superiore, come frutto d'un ammirabile equilibrio d'animo e di pensiero, che rese gli artisti « uomini interi », come in letteratura il Manzoni fu del pari « uomo intero », secondo il giudizio critico di Francesco De Sanctis.

*
* *

In virtù di quest'ordine d'idee la ricca figurazione bestiarica va a significare la « potenza di Dio ». Ecco un punto importante del simbolismo romanico medievale, specchiantesi tanto bene anche in questa porta.

Le molte bestie, scolpite in tanti monumenti religiosi del Medioevo, e scolpite pure in questa « porta dei leoni », non derivano infatti soltanto dal gusto per la stranezza, o peggio da una loro funzione di riempitivo plastico, senza un fine determinato e senza un significato ideale, alla stregua con la quale si sarebbero potute scolpire altre figure in luogo delle bestie. Tutt'altro!

In primo luogo nel dare alle bestie un loro significato, specialmente a un certo gruppo di esse, gli scultori romanico-pugliesi seguirono le allegorie vetero-cristiane e bizantine, così da introdurre nelle loro opere non pochi elementi, tanto vetero-cristiani, quanto bizantini, come dimostri per il portale maggiore di S. Nicola, accoppiandoli, in virtù dello spirito nuovo ond'erano animati, agli elementi bestiari arabo-siculi, saputi trarre dall'arte musulmana. In secondo luogo essi aggiunsero altri elementi bestiari, in aggiunta ai vetero-cristiani e ai bizantini, attingendo abbondantemente in modo speciale dall'Apocalisse, che in argomento può dirsi una vera fantasiosa enciclopedia.

Ora, accostando la bestia all'uomo, e anzi accostandogli perfino il « mostro », anche gli scultori romanici di Puglia vollero esaltare la potenza divina che li domina, quella *δύναμις τοῦ θεοῦ*, di cui, ad esempio, il mostro marino del profeta Giona, rappresentato nel portale maggiore della medesima basilica nicolaiana, fu simbolo eccellente presso l'arte vetero-cristiana, al pari che presso l'arte

romanica (1): quella potenza divina, per la quale nulla esiste d'impossibile — ad eccezion del peccato — giusta la risposta data dall'arcangelo Gabriele alla Vergine circa la sua maternità senz'opera d'uomo: « quia non erit impossibile apud Deum omne verbum » (*Luc.*, I, 37). Se in letteratura potevan darsi gli « impossibilia » o ἀδύνατα, della cui immagine poetica si valse volentieri Orazio, per scolpire più efficacemente certe posizioni come quella delle nozze delle capre con i lupi di Puglia, per meglio indicare l'impossibilità che Glicera si mostrasse riconoscente all'affetto di Albio (2), in Dio gli « impossibilia » sparivano e spariscono.

Con i loro zoofori plastici gli scultori medievali vollero quindi dimostrare, che Dio può accostare uomini e animali, uomini e mostri, mansuefacendo questi a favore di quelli, come nelle visioni idilliache di Isaia profeta (XI, 6-8, e XLV, 26), simboleggianti la chiesa universale del Messia futuro. Ma se ben la si consideri, questa cancellazione d'ogni impossibilità in Dio emerge più che mai nell'esistenza e nell'azione dell'Eucaristia, la quale è di per sè un sublime ἀδύνατον, che l'uomo non varrebbe a intendere e a godere senza la rivelazione divina. Ecco una ragione di più, perchè gli scultori del tempo componessero la figurazione plastica delle loro porte con lo sviluppare in esse il motivo eucaristico, centro luminoso della potenza divina.

Le bestie, o vinte o rese docili amiche dell'uomo, diventano, nella figurazione e nell'intenzione degli scultori, testimoni dell'onnipotenza divina dell'Eucaristia, cui, per un allegorismo magnifico, anche lo zoomorfismo, volens o nolens, è chiamato a rendere omaggio. E dal punto di vista della scultura teologica medievale, non potevasi certo idear una più viva figurazione, quale « signum potentiae Dei ». Tutto ciò nella « porta dei leoni » è in piena evidenza.

In tale complessa rappresentazione bestiaria, nella quale l'uomo è fatto trionfare, giusta il biblico « super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem » (*Ps.*, XC, 13), si vedranno nella « porta dei leoni », oltre ai vari tipi già esaminati nel portale maggiore, e tolti dalla simbologia vetero-cristiana (colombe, cervi, uccelletti, tortore, lepri, leoni), anche certi tipi, che nel portale maggiore non si trovano (come il grifo e il caprone); si vedranno poi simboli tolti dalla mitologia pagana (sirene, cen-

(1) F. BABUDRI, *Le allegorie*, pp. 431 e 434.

(2) HOR, *Carm.*, I, 33, 7-8.

tuari, sfingi), che la stessa arte allegorica vetero-cristiana insegnò agli artisti romanici ad usare, in quanto la mistica e la dottrina cristiana lo permettevano; si vedranno anche tipi musulmani, che non sono in contrasto con la fede cattolica; e si vedranno infine motivi epico-romanzeschi medievali.

Or tutte queste figure, è possibile che in edifici sacri per mano degli scultori e lapicidi, cattolicissimi e ortodossamente e fieramente ligi al dogma, fossero rappresentate senza un motivo allegorico? Lascio rispondere al Boškovic' con il passo che riproduco testualmente: « On a voulu aussi que ces monstres, que ces animaux. dérivant des Bestiaires et des grands ytavaux encyclopédiques du Moyen-âge, que les cycles historiés soient la conséquence de l'influence des chansons de geste et des romans de chevalerie, et que la représentation des travaux des mois soit due à la fantaisie des sculptures français. Il est évident que l'Orient, les Bestiaires, les chansons de geste et les romans de chevalerie ont pu donner le formes, ont pu fournir le motifs, qui furent encore plus développés par la fantaisie des artistes, mai le fond religieux, la première source iconographique, c'est surtout le texte de la Bible et en premier lieu celui de l'Apocalypse » (1).

Credo che si debba sottoscrivere a due mani questa nota del Boškovic' non solo in riguardo alla fonte biblica (con particolare cenno all'Apocalisse, pozzo inesauribile di poeticissimo simbolismo sacro), ma anche riguardo all'*intenzione* del ricorso alle varie fonti sunnominate.

* * *

Prima di esaminare le singole parti di questa porta, va detta una parola sull'autore o sugli autori che vi lavorarono.

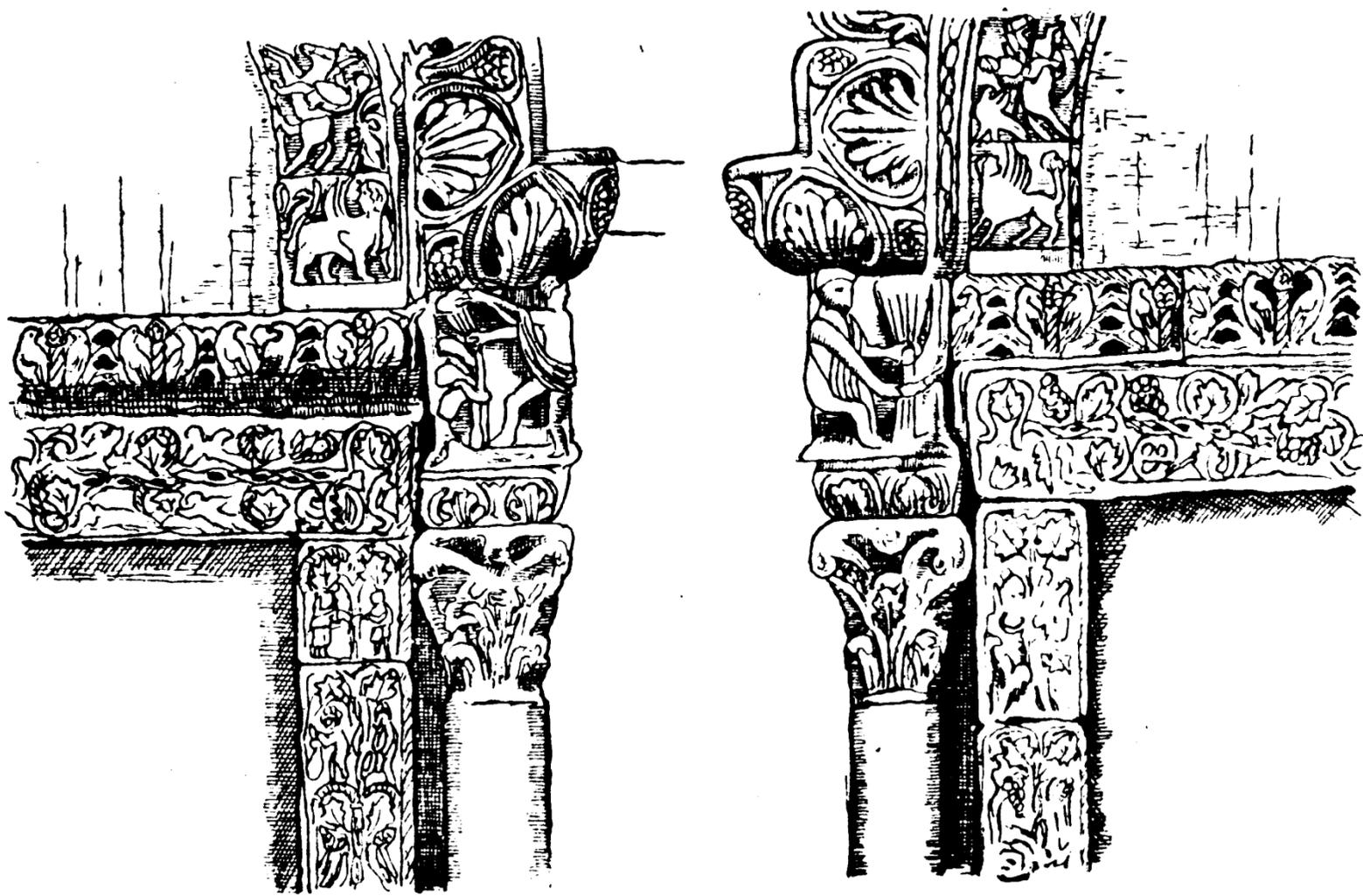
Sul blocchetto che sostiene il suo stipide sinistro si legge in caratteri onciali del secolo XII il nome dimezzato BASI (*lius*). Si ritenne da molti autori trattarsi del nome dello scultore, cui si deve tutto il lavoro decorativo della porta, il quale vi sarebbe sepolto, in omaggio di devozione al suo genio. Ma non si hanno argomenti decisivi, per poter dire con sicurezza, se infatti esso sia il nome dell'artista, oppure sia uno dei molti onorificamente seppelliti lungo i muri della basilica, e che appartengono a quattro differenti

(1) BOŠKOVIC, *op. cit.*, p. 47.

classi sociali: cioè ai marinai traslatori del Santo di Mira — ad artisti che lavorarono alla costruzione e alla decorazione del monumento nicolaiano — a benefattori della basilica — e a personaggi altolocati, ch'ebbero a operare in onore della chiesa e delle sue istituzioni sacre ed economiche.

Si hanno invece elementi per stabilire certi punti di parentela fra parti varie della basilica e questa porta, e inferire, se si debbano attribuire allo stesso autore o agli stessi autori, che dir si voglia. Si considerino infatti i seguenti punti:

a) Su due blocchi, ove sono scolpiti i piedritti con le figure del mietitore e del vendemmiatore, sono visibili due rose, le quali



(dis. del cav. Vito Civera)

Il piedritto di destra

Il piedritto di sinistra

non sono dissimili da quelle, che si notano sotto l'archivolto e in uno dei blocchi, analoghi per posizione e per forma, nel portale simmetrico alla « porta dei leoni » sul fianco sud, con identico schema di lavoro. V'è soltanto il divario, che al posto del mietitore e del vendemmiatore stanno due aquile, e in luogo delle rose (eccezion fatta di quelle già dette) si vedono uccelli fiancheggianti un palmizio, che richiamano quegli stessi figuranti sulla cornice di questa porta. Ciò può autorizzare a ritenere, che le due porte

— questa e quella del fianco sud — siano opere di uno stesso artista, o meglio d'uno stesso gruppo di scarpellini, e che i blocchi recanti le figure esaminate siano stati appositamente lavorati, per essere collocati là dove si vedono tuttora. Il che vale anche contro l'opinione di coloro, i quali pensano che la « porta dei leoni » non sia l'originaria, ma sia stata rifatta in tempi posteriori.

b) Ci sono le figure di certi palmizi, che trovano riscontro in quelli che sono scolpiti su alcuni capitelli della cripta nicolaiana. Ciò può far pensare, che si sia presa ispirazione da essi, che sono in gran parte di fattura bizantina, indubbiamente anteriori di molto alla porta stessa che vo illustrando.

c) Forte riscontro poi c'è tra il bel fregio dell'arco dei cavalieri con la fattura della quadriga solare del portale maggiore. Che vi abbia lavorato la stessa mano?

d) Anche i leoni stilofori fanno esattissimo riscontro con i leoni del predellino della sedia stupenda di Elia. La chioma vi è espressa in modo perfettamente conforme. Non si può credere però che sia la stessa mano, perchè la sedia di Elia risale al 1098, avendola Elia fatta scolpire perchè servisse a papa Urbano II, in occasione del celebre concilio barese, che determinò la seconda venuta del dinamicissimo pontefice a Bari. Che lo scultore della sedia fosse ancora vivo, quando si costruì e si decorò la « porta dei leoni »? Ove ciò non fosse, certo è che lo scultore della « porta dei leoni » appartenne alla medesima scuola o bottega d'arte.

In conclusione, queste constatazioni fanno pensare convintamente alla « porta dei leoni » come al frutto di un lavoro artistico « collettivo », cioè di un gruppo di scarpellini genialissimi, che si siano distribuita l'esecuzione, o meglio le parti, a seconda della loro personale valentia. L'esecuzione dei due piedritti (mesi) è assai differente e più scarta di quella dell'arco dei cavalieri. E nelle altre parti ancora le differenze si notano facilmente.

C'è però unità di concezione e c'è continuità di lavoro, che rimangono evidenti, anche se si ravvisa disparità di esecuzione, se cioè si trovano vicinissimi punti in cui il fregio denota nell'autore maggiore propensione per la decorazione, che per la figura, e punti in cui l'autore a sua volta è miglior conoscitore della figura, e così via.

Si noti anzi una cosa: in Puglia siamo di fronte a un fenomeno quasi unico nella storia dell'arte, a quello cioè che ci presenta il protrarsi d'un lavoro architettonico e plastico per secoli, con ciò che — ad esempio — la basilica di S. Nicola, iniziata

nel giugno 1087 va a finire quasi alla fine del secolo XII: e così dicasi di Trani, di Bitonto, di Giovinazzo e d'altre cattedrali ancora. Ma — e questo *ma* è meraviglioso — nessuno strappo artistico vi si inframmette e nessun contrasto d'intenti, di lavoro e di stile. Quello che idearono i « magistri » di uno o due secoli prima, permane idea dei « magistri » di uno e due secoli di poi. Nella « porta dei leoni » non si sorpassa quell'ambito cronologico, perchè si resta sempre entro un dato periodo del secolo XII-XIII. Tanto meglio in quest'ambito più ristretto di cronologia lavorativa, la maestranza si mantiene fedele in unità di lavoro e di ideale, dando alle singole parti un'intonazione di concordanza davvero mirabile, da farlo comparire opera d'una sola mano.

Or queste parti devono essere esaminate nelle loro allegorie una per una (1), dietro le direttive esegetiche, insegnateci dalla stessa tradizione medievale, risultante in tant'altre sculture, non esclusi i tondi dell'interessante zooforo del battistero di Parma, oltre che del portale nicolaiano maggiore.

*
* *

Seguendo il metodo da me già usato, comincio dagli stipiti.

A) Faccia dello stipite di sinistra.

1) Calice eucaristico, con due uccelli da ambe le parti del tralcio iniziale. Gli uccelli, giusta pure la simbolica vetero-cristiana, sono i fedeli, componenti la Chiesa militante su questa terra, e che han bisogno di essere uniti alla grazia (Eucaristia), per mantenere in atto la vita spirituale.

2) Due cerbiatti, con listello di collare, che si guardano, rivolti verso il tralcio di mezzo. Il cervo è il notorio simbolo del catecumeno, in genere poi del cristiano, la cui anima anela a Dio, secondo il notissimo versetto salmistico: « quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus » (*Ps.*, XLI, 2). Il collare è il « signum gratiae ».

3) Due colombe, simbolo dell'anime sicure in Cristo, con testa verso l'alto, cioè verso il centro di gloria e di vita, raffigu-

(1) Un'intuitiva visione delle parti che compongono la « porta dei leoni », come del pari di tutti i particolari della basilica nicolaiana, la si ha in CARLO CESCHI, *La Basilica di San Nicola in Bari: Testo e rilievi* (fascic. VII della Collezione « I Monumenti Italiani: Rilievi raccolti a cura della Reale Accademia d'Italia », Roma, Libreria dello Stato, 1936), tav. XV.

rato dall'incontro dei tralci eucaristici sull'architrave. Si noti, che gli animali, anche in seguito, sono due in ogni quadretto, a indicare i due sessi, maschio e femmina, dell'umanità, sia militante e penitente in terra, sia gloriosa e trionfante in cielo.

4) Due figure umane, di cui l'esterna rivolta a destra, l'interna a sinistra. Esse s'incontrano con gli occhi, ma al contempo hanno lo sguardo fisso al tralcio di vita. Sono quasi la spiegazione e l'incarnazione del precedente simbolo delle colombe.

5) Due piccoli grifi rivolti entrambi a destra. Il grifo (il *griffon* di Erodoto, di Eschilo e di Plutarco) è l'animale favoloso per metà aquila e per metà leone, con protome e ali d'aquila, orecchi acuti e cresta sul corpo. Dalla simbolica vetero-cristiana è ritenuto an'allegoria solare (1), e spesso fu confuso con il drago. La sua significazione è duplice: o rappresenta uno dei « monstra », che, resi soggetti a Dio, ne sono la testimonianza della potenza, o rappresenta un segno della vittoria del Messia.

6) Due figure umane di cui la prima guarda a sinistra, la seconda a destra.

7) Due colombe con identica disposizione visuale.

8) Due capri rampanti in eguale direzione l'uno rispetto all'altro. Il capro (*aries, hircus*) indica bensì anche il reprobato, il dannato, nel medesimo significato di *hoedus* opposto a *ovis* nella separazione del giudizio finale descritto dal Redentore (*Matth.*, XXV, 32-33: « e si raduneranno dinanzi a lui tutte le genti, e separerà gli uni dagli altri, come il pastore separa le pecore dai capri; e metterà le pecore alla sua destra e i capri alla sinistra »). Così vedesi in S. Apollinare Nuovo a Ravenna. Ma l'animale indica pure Cristo stesso, del quale fu tipo il capro espiatorio e penitenziale dell'« apompé » ebraica. Qui sono le anime penitenti, sull'immagine di Cristo « che portò i peccati dell'uomo », per farlo raggiungere Dio.

9) Due altri capri in piedi, che si guardano. È il grado della penitenza già compiuta, sicchè essi stanno in piedi, pronti alla chiamata di Dio Salvatore.

10) Fregi fantasiosi, contornanti il tralcio, che prosegue, come detto, sulla fronte dell'architrave.

C'è in queste figurazioni il progredire dell'umanità nel sen-

(1) RAFFAELE GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, vol. I (Prato, 1881), pp. 254-256.

tiero della grazia ; e l'umanità si riflette ora nei quadretti delle duplici figure umane (uomo e donna), ora in quelle delle duplici figure zoomorfe : colomba (anima buona) — cervo (anima desiderosa di Dio) — grifo (figura solare bramosa del sole divino di verità e di salvezza) — capro (penitenza in atto). E il tutto è avviato, abbracciato, compreso dal tralcio dell'Eucaristia. Il susseguirsi dei quadretti, fra le spirali della vite-Cristo, diventa per lo scultore quasi uno sviluppo di cinema vivo, che passa davanti agli occhi e s'infinge nella mente e nel cuore con il significato mistico delle cose rappresentate.

B) Faccia dello stipite di destra.

Vi si ripetono, ma con maggiore potere d'intuitiva evidenza, alcuni simboli dell'altra faccia.

1) Secondo calice eucaristico a doppia ansa con due uccelletti raffiguranti i fedeli.

2) Due animali, non mostruosi, differenti da quelli dell'analogo quadro di sinistra, di cui il destro, con collare, guarda in su, verso la salvezza finale.

3) Due tortore, simboleggianti le anime predestinate alla salute eterna, che guardano in atto grazioso verso l'alto, cioè verso Cristo Salvatore.

4) Due figure umane, di cui quella a sinistra, di aspetto giovanile a femminile, è seduta, in atto allettante, mentre la figura maschile sta a destra, al di là del tralcio eucaristico, e la guarda con sicurezza. La rappresentazione ha duplice interpretazione: a) Potrebbe trattarsi delle figure di Adamo ed Eva, come al secondo quadretto della decorazione dell'intradosso dello stipite di destra nel portale maggiore in S. Nicola. In questo caso i progenitori del genere umano, in una scenetta in cui Adamo si presenta al sicuro contro ogni tentazione di Eva, perchè anch'essa non è più la tentatrice, essendovi tra loro il tralcio della grazia e del perdono, raffigurerebbero quel peccato originale, che il preconcio liturgico del sabato santo chiama « *felix culpa* », se meritò di avere « *talem ac tantum Redemptorem* », e insieme una fonte di perenne salvezza nell'Eucaristia di questo stesso Redentore, sceso in terra appunto per il peccato originale. b) La figura femminile potrebbe anche essere quella di una sirena, in totale forma umana, contro le cui lusinghe l'uomo è sicuro, perchè ha nella vite-Cristo il suo baluardo di difesa e di resistenza, per cui può guardarla impunemente. La sirena, tolta dalla mitologia greca, rimase anche per i cristiani il simbolo della lusinga al peccato, tanto che si ripro-

duisse sovente la scena di Ulisse tra le sirene, così che l'eroe d'Itaca, attaccato all'albero della sua nave, fu preso a rappresentare il cristiano, attaccato al legno della croce di Cristo (1). Qui il punto di appoggio e di salute spirituale è la vite eucaristica, è l'« arbor vitae » dell'Apocalisse (XXII, 2). Il medievale « Fiore de virtú » dice che la sirena è « animale che del mezzo in sù è a forma di una bella donzella, dal mezzo in giù è a modo di un pesce, con la coda rivolta in alto e sta sempre in un luogo pericoloso di mare, e canta sì dolcemente che ella fa addormentare le persone che l'odono e come sono addormentate, le fa pericolare in mare. Per questo é appropriata alla lusinga amorosa », Ma non è necessario, che la mezza figura sia di pesce, quando si ricordi l'allegoria, che il « Bestiario moralizzato » così spiega: « Potemo la serena simigliare a questo mondo misero dolente, che canta a voglia de li peccatori. Si dolcemente che li fa dormire, poi li uccide e mandali ad inferno, ove so' canti di dolori » (2). Quindi, ciò che più vale è in proposito l'ideazione dell'artista, la quale, stando all'atteggiamento delle figure, potrebbe raffigurare appunto una sirena.

5) Due grifi, meno distinti, che si guardano a vicenda.

6) Due colombe che si guardano in atto gentile.

7) Due figure umane in piedi, di cui l'una è barbata e spinge l'altra a sinistra. È forse Samuele, che ripudia Saulle, allontanatosi dalla grazia di Dio e resosi con ciò figura del sacrilegio contro l'Eucaristia?

8) Due capri, con coda lunga e sottile, rampanti verso sinistra, con il capo all'indietro, in atto di bramosia della salvezza eterna.

9) Due colombe che beccano ognuna un grappolo: allegoria evidente dell'anima che si ciba della Comunione eucaristica. Si vede che lo scultore volle calcare sulla rappresentazione dell'anima anelante alla salvazione.

10) Due figure umane gradienti ambedue verso sinistra, cioè verso la direzione del calice eucaristico centrale dell'architrave, che sta loro di sopra.

L'ultima parte contiene una decorazione floreale terminale, attorno al tralcio — che all'apice dell'altro stipite non si avverte, perchè la scultura è deteriorata — con alle parti due animali stra-

(1) GARRUCCI, *op. cit.*, I, pp. 258-259.

(2) Ed. MAZZATINTI E MONACI, in « Atti dell'Accademia dei Lincei », 1887.

nissimi, che stanno guardando il tralcio di mezzo, e sono quindi con le facce rivolte l'una all'altra. Si direbbero due Minotauri, con corpo umano, testa di toro, in tunica succinta, Quello di destra assalisce con lancia quello di sinistra, il quale si difende con uno scudo oblungo, appoggiato, come per maggiore sicurezza, al tralcio saliente mediano. Pare di trovarsi davanti alla lotta di due mimi mascherati, in cui sia simboleggiata, al pari che in altre figure del portale maggiore nicolaiano, la battaglia dell'anima contro il peccato. Ma la mascheratura mi riesce piuttosto esagerata nel suo significato allegorico.

Potrebbe invece pensarsi a una duplice figurazione del Minotauro, il mitico figlio di Pasifae, moglie di Minosse re cretese, o del toro sacro di Poseidone, rinchiuso nel labirinto, costruzione di Dedalo, e nutrito di carni umane (elemento fenicio e frigio, misto all'ellenico) e infine ucciso da Teseo. Se non consta dell'uso simbolico del Minotauro nell'arte vetero-cristiana e nell'arte bizantina, si hanno figurazioni romaniche di tal fatta a Trani in frammenti musivi, a S. Michele a Pavia e a S. Giovanni al Sepolcro (ora al Museo di Brindisi).

Credo tuttavia, che si tratti piuttosto di una figurazione, molto frequente nella scultura romanica, dell'imbestiamento attribuito alle passioni umane, che, novelle Circi, rendono l'uomo una bestia. Da ciò l'adattare volto umano a corpi zoomorfi e viceversa volto animalesco a corpi umani, Nella porta dei leoni si avrebbero quindi due uomini, di cui l'uno ancora in preda totale delle passioni bestiali, e perciò inferocito contro l'altro, nel quale invece le passioni già cedono, per grazia divina, e perciò egli si difende contro il primo, per riavere il suo aspetto umano.

A questo punto, dopo la descrizione degli stipiti scolpiti, ritengo opportuna un'osservazione, in riguardo specialmente al complesso distributivo dei tondi o quadretti formati dai tralci, per lasciar posto all'inserzione delle figurazioni diverse. Tale complesso è senz'altro bizantino e forma quel « pittoresco nel costruttivo », che a Venezia, culla e trionfo del bizantinismo artistico d'Italia, si rinviene quanto mai vivo ancora nel Duecento e nel Trecento. Esso si afferma specialmente negli archi, come in quelli della casa sul Rio di S. Pantaleone e nei resti della casa dei Polo in S. Giovanni Grisostomo, nell'ampio arco sulla porta di Corte Bottera, bellissimo, in quello non meno grazioso sulla porta del palazzo Barsizza a S. Silvestro, nell'arco maggiore del palazzo Da Mosto sul Canal Grande e nello stupendo soprapporta in

Corte dell'Agnello. Sono archi e stipiti bizantinissimi nell'idea e nella fattura e che fanno riscontro preciso con quelli delle cattedrali romaniche pugliesi e della basilica nicolaiana.

Ma nello sviluppo di questi motivi bizantini, che data, via via, dal secolo IV, da quando cioè tutti bizantineggiavano, come acutamente osserva il Fiocco (1), fino al momento — nell'alto Medioevo — in cui le città italiane — e forse prime di tutte quelle di Puglia, dopo quelle di Lombardia — si riportano alla tradizione nostra italiana, ecco prendere consistenza « quasi romana » connubi e forme « i quali, meglio di deuterobizantini, si possono dire, con la più recente critica, protoromanici » (2), per divenire in breve romanici veri e propri. Or in tutto questo fatto storico e artistico una cosa emerge assai viva e decisa: il preannuncio del Rinascimento, quello che spicca pur a Venezia.

E non ho ricordato Venezia a caso. « Venezia — scrive il Fiocco (3) — è una dilatazione della bizantinità oltre le formule, che sempre la regolarono e non poco anche (chechè si dica oggi) la impacciarono. Ne risultò un'imitazione più sciolta, in cui il naturale genio italico, pur mantenendosi in una via non sua, incominciava a cogliere frutti propri e fecondi. Era del resto particolarità nostrana questa, di fare con tutto quello che toccavamo un qualche cosa di più alto e rischiarato, infondendovi un raggio di quel supremo senso dell'essenziale, *che fu sempre a fondo della nostra visione, tendente al Rinascimento* ». Le parole che ho sottolineate sono importantissime e servono anche per i monumenti romanici di Bari, compresa la « porta dei leoni ».

Se Luigi Sylos, nel passo da me riportato (di cui la nota a p. 12), ha torto di mettere in dubbio il simbolismo romanico, ha invece mille ragioni per vedere nei « capricci artistici » degli scultori romanico-pugliesi non pochi elementi di classicismo. È il Rinascimento che affiora pur nelle sculture fin qui viste, e più in quelle che vedremo, di questa « porta dei leoni ». E questo Rinascimento che vi si avverte, sembra un bisticcio di parole, mentre non è che un fatto reale.

Anche l'innesto di bizantino e di musulmano, tanto caro agli

(1) GIUSEPPE FIOCCO, *Bisanzio, Ravenna, Venezia* (prolusione al corso dell'arte medievale e moderna all'Università di Padova del 14 dicembre 1929), in « Rivista di Venezia », a. VIII, n. 2 (febbraio 1930), pp. 57-80.

(2) FIOCCO, *op. cit.*, p. 61.

(3) FIOCCO, *op. cit.*, p. 63.

scultori romanico-pugliesi dei secoli XI-XIII, e che si rivela pur nella « porta dei leoni », non è che un primo indizio di Rinascimento. La raffinatezza classica, mai tramontata nè mai defunta in Italia, voleva — come ben si vede — rivivere ad ogni costo tutta la sua grande vita, non ostante lo spirito antitetico orientale dei simboli aulici e mistici, e non ostante l'apparentemente salvatica arte romanica di Lombardia, di Emilia e di Puglia, arte « squallida e austera, ma forte di fresca barbarie, di fronte alla olimpica sfilata dei Santi bizantini, larve perdute sui fondi d'oro dei mosaici, o appiattite in raffinate grafie sui marmi di Grecia », quelli « biondi come il miele », che furono « i marmi che Venezia sempre predilesse, quelli del Partenone, di Fidia e di Prassitele » (1).

E poichè ho nominato Venezia più volte, non voglio trascurare un'antitesi importante di sviluppo artistico fra la Regina delle Lagune e la Puglia. In entrambe c'è il « preponderare del decorativo, del traforato », di natura più fortemente e più durevolmente bizantina a Venezia, meno fortemente bizantina e più decisamente romanica in Puglia. Ma questa preponderanza, che ha un'origine comune là e qua, « non è solo in sè cosa singolare e piacevole, ma di alimento e di base a quella visione che fece di Venezia uno dei poli dell'arte italiana »; essa determina il trapasso dalla plastica alla pittura. In Puglia invece la plastica prende il posto della pittura e rimane tale. Ciò deriva dal diverso animo locale.

Dice bene il Fiocco: « Se fra le lagune non si risolve la visione della forma come scultura e architettura, ma come pittura, lo si dovette a codesto sentimento secolare, che aveva fatto la Dominante amica delle armonie cromatiche più raffinate » (2). In Puglia la scultura — ripeto — continua a compiere la funzione della pittura, forse perchè la stessa configurazione del sito meno si presta al cromatismo, di quanto non si presti Venezia con il suo paesaggio. E perciò la « porta dei leoni » va comparata a una pittura. E nella scultura pugliese perdura più che mai il sedimento rinascimentale, tanto che sotto Federico II esso esplode in forme decise, e tanto che dalla Puglia il Rinascimento si trasporta, nato dal romanico, in Toscana per virtù e opera di quel mastro Nicola di Apulia. probabilmente tranese, che sotto il nome di Nicola Pisano instaura il vero e proprio Rinascimento italiano.

(1) FIOCCO, *op. cit.*, p. 76.

(2) FIOCCO, *op. cit.*, p. 67.

E Nicola venne dal romanico, venne da quella scultura teologica e « barbara », che aveva pur contenuto in sè tutta la messe simbolica e allegorica prospiciente proprio nella « porta dei leoni », tanto che nel pulpito del battistero di Pisa (1260), in cui egli assemblò tutte le sue innovazioni caratteristiche, dalla gagliardia del rilievo alla chiarezza della composizione delle figure numerose, dall'augusta severità greca dei volti alla maestà degli atteggiamenti delle persone, dall'ampiezza romana dei drappeggiamenti alla nobiltà suprema delle linee d'insieme, mantenne viva una peculiarissima norma romanica: l'allegoria del trionfo della parola di Dio sulla bestialità e sulle potenze infernali, raffigurate nell'insieme degli animali stilofori. È la « potentia Dei », la « dynamis tū theú », che, entro gli affioramenti rinascimentali della « porta dei leoni », s'impone all'attenta disamina di chi studia e ammira questo monumento d'arte medievale pugliese.

Nicola non vide le teste di Capua, classiche, dalle quali l'arte campana, sotto l'impulso di Federico II, attinse lena per ridestare il valore della nobiltà nella « forma »; ma vide tuttavia quel che di classico e di rinascimentale conteneva la scultura romanica della sua Puglia. Perciò, davanti specialmente a questa « porta dei leoni », mi vien fatto di chiedermi: se Nicola, anzichè abbandonare la Puglia alla morte di Federico II, spinto dalla disperata persuasione, che dalla morte del grande Svevo dipendesse la morte di ogni possibilità d'arte nella sua terra apula, fosse rimasto in patria, avrebbe in Puglia dato sfogo all'inizio del Rinascimento, come difatti lo diede in Toscana? o invece per giungere alla meta gli occorre di contemplare, per fondere bellezza ed espressione, i sarcofagi di Pisa, come modelli, e specialmente il gran lavoro greco raffigurante la storia d'Ippolito e Fedra nel marmo, che poi, incassato in una delle muraglie laterali della cattedrale pisana, contenne il corpo della contessa Matilde, onde il Carducci cantò « da la gloria di Fedra esce Maria »? Penso che questa seconda parte della domanda sia la giusta; ma penso pure, che il grande affioramento classico, onde si animarono le sculture romaniche di Puglia, fra le quali questa « porta dei leoni » non è ultima, dovette essere una peculiare ragione che spinse Nicola pugliese a farsi il primo immortale maestro del Rinascimento d'Italia già intorno alla metà del secolo XIII (1).

(1) Credo doveroso rimandare lo studioso al bellissimo volume di GIUSTA NICCO FASOLA, *Nicola Pisano: Orientamenti sulla formazione del gusto italiano* (Roma, Palombi, 1941).

A questa constatazione la « porta dei leoni » mi portò, anche contro ogni mio volere.

*
* *

E continuo l'esame della porta nelle altre parti.

C) L'architrave.

Questo bel coronamento degli stipiti, e della porta presa nel suo significato letterale, può considerarsi il secondo canto del poema della grazia divina, di cui i due stipiti sono il canto primo.

Come detto più volte, esso ha per centro il terzo calice eucaristico doppiamente ansato, ove si raccolgono le ramificazioni dei tralci di vite salienti su dalle bine facce degli stipiti. È Cristo che ritorna, ma non solo, bensì con le anime salve, rappresentate nei tondi che vedemmo, e salve in virtù di quel vino eucaristico, detto « vino dei forti ». Questo compendio di tutto l'insieme decorativo del « portale » propriamente detto ha difatti tale insegnamento nella sua ornamentazione squisitamente simbolica, partecipante della dovizia plastica della porta intera.

Tutto il corso dei tralci forma un « mare » ideale, ove foglie di vite e grappolini costituiscono i punti di sicurezza, cui le anime tendono per giungere alla salvezza e al trionfo con Cristo, raffigurato nel calice mediano. Questo mare, quest'acqua rappresenta, secondo l'Apocalisse, le tribolazioni e le persecuzioni, che il cristiano nella vita deve saper superare. « E allora — dice l'Evangelista Giovanni (XII, 15) — il serpente gettò fuori dalla bocca quasi un fiume d'acqua dietro la donna per farla portar via dalla fiumana ». La donna è la Chiesa, cioè i cristiani tutti: il serpente è il demonio, il nemico di Dio, di Cristo e della sua Chiesa, e quindi di ogni cristiano.

Or in questo movimentato fluire di tralci — di fattura che sa davvero di classico — conviene distinguere due zone: una superiore e una inferiore. In quest'ultima sono ritratti:

a) A destra del calice mediano: un centauro (simbolo noto, come altrove — ad esempio i centauri freccianti del zooforo di Parma — della forza attinta dall'anima dal sacramento dei forti, l'Eucaristia), rivolto verso il centro eucaristico; — una figura umana, in atto di nuoto, del pari verso il calice della salvezza; — una colomba con testa rivolta all'indietro, in atto di riposo, del riposo cioè dell'anima già salva; — e al limite estremo della zona una lepre, seduta sulle lunghe zampe posteriori, quasi a guardia, se-

condo il relativo raro simbolo vetero-cristiano della situazione spirituale ancora bacata dalle passioni, ma già vigilante, da me spiegato, sulla base di analoghe immagini dei monumenti ravennati, parlando del portale nicolaiano maggiore (terzo quadretto nella faccia dello stipite sinistro) (1).

b) A sinistra del calice mediano: un centauro, rivolto verso l'Eucaristia, fonte di forza spirituale; — un saettatore, rivolto a sinistra, simbolo della perseveranza nella lotta per ottenere la corona finale della perenne vittoria; — una colomba in tranquillo atto naturale di pace; — e al limite sinistro altra lepre vigilante.

Nella zona superiore:

a) A destra del calice mediano: lepre vigilante e rampante con il corpo a destra e il capo a sinistra, verso il calice salvifico; — figura umana in atto di librarsi a nuoto verso lo stesso calice; — una colomba; — un fregio vegetale.

b) A sinistro del calice mediano: un leone, il « *catulus leonis* » vinto da Sansone in Thamata (*Iud.*, XIV, 5-6), con il corpo a sinistra e la testa a destra verso il calice; — un sagittario; — altro animale (leone?), che volge il capo al calice.

Come si vede, il calice è il punto focale e centrale di tutta la plastica della porta, che attira sguardi e movimenti di tutte le figure allegoriche: è Cristo-Eucaristia, lo « *spiritus Domini* » vivente, sorgente della virtù della milizia cristiana (centauri, leoni, sagittari) in terra, e pegno sicuro della gloria eterna in cielo.

C'è anche in quest'architrave tutta una vittoria d'immaginazione, ma disciplinata, senza truccature, in cui i simboli si raccolgono, si avviano, si ordinano con ragione. È dunque bensì quella che il Soffici nel passo citato chiama « barbarie », ma è la barbarie, di cui il Soffici medesimo dice, « che prima di costruire una nuova civiltà sconvolgeva l'antica, come si fa di un campo con l'aratro, preparando le nuove semine ». E pur aberrando dall'antica maestà e naturalezza, serbava vivo lo spirito dell'arte, perchè i suoi artisti, gente rozza di popolo, ma piena di sentimento, la concretava in forme incerte, ma tuttavia forti, perchè esprimenti fede religiosa e visioni di più alte possibilità future.

I tre *intradossi* poi, dei due stipiti e dell'architrave, sono piuttosto ristretti, contornati da un fine cordone marmoreo e hanno belle decorazioni vegetali, ascendenti armonicamente, come omag-

(1) F. BABUDRI, *Le allegorie romaniche*, p. 430.

gio floreale all'*arbor vitæ* dell'Eucaristia, identificata pure con il « *lillium convalium* » del Cantico dei Cantici.

*
* *

E siamo alla parte più importante, più originale e più profonda di significato allegorico di tutta la porta.

D) *L'arco interno a muro.*

Lo occupa un'ampia scena circolare, in rilievo, ma non nella tecnica dello « stacciato », di tipo musulmano rivalorizzato di poi da Donatello, come nell'archivolto del portale maggiore. Ha m. 2,18 per 1,50. La rappresentazione della scena ha dato all'arco il nome di « arco dei cavalieri ».

All'estremità di ciascun lato, alle basi dell'arco, sta una sfinge alata, a coda eretta, e rivolta con il corpo verso l'esterno, ma con il capo verso l'interno. La coda termina in una testa, che nella sfinge di sinistra è deteriorata, ma sembra di fattura rotonda, in quella di destra è visibilissimamente in forma canina, o lupina, a orecchie diritte (1). Tutto nelle due sfingi è diritto, a cominciare dai corpi ben piantati sulle quattro zampe. La coda zoopròsopa delle due sfingi richiama le chimere etrusche, ad esempio quella famosa di Arezzo, motivo certamente studiato su tipi antichi, e preso a simboleggiare la vigile scolta al mistero dei misteri.

Dal basso in su, due gruppi di quattro cavalieri per parte si dirigono in atto di corsa a battaglia contro il punto centrale, costituito da una torre da assalire e da conquistare, su cui stanno in attesa arcieri armati, mentre in atteggiamento di difensiva due fanti appiedati, armati di spada, attendono, da ambe le parti, i

(1) Esiste spesso, ed io l'ho fatto già rilevare in altre figure di questa porta, quella che OTTAVIO MORISANI, *La transenna dell'oratorio di S. Aspreno di Napoli*, in « Napoli: Rivista Municipale », a. LXVII, n. 1 (Gennaio 1941, XIX), p. XVI, chiama « incertezza figurativa delle immagini », la quale fa che talora, nelle sculture romaniche e bizantine del secolo X e secoli seguenti, non si sappia precisare se, ad esempio, si tratti di un cavallo o di un agnello. Avviene così, che per i due animali da me segnati al n. 2) della faccia dello stipite di destra invece di cani si debba parlare di « volpi ». che l'arte musulmana adottò spesso nel movimento elegante delle code distese. La stessa constatazione è fatta dal TOESCA, *op. cit.*, p. 260, fig. 159, e p. 311, fig. 186 per l'ambone e la tarsia del sec. VI nella basilica ambrosiana di Milano. Tale incertezza di decifrazione zoomorfica continuò pure nell'arte romanica fino quasi al secolo XIII.

cavalieri assalitori. Sulla torre nella parte a destra c'è una figura, interpretata come quella di una donna, che da una parte dev'essere difesa, dall'altra conquistata. Nel mezzo del suo fronte la torre mostra scolpita la sigla d'arte dello scultore, sesto e squadra (1). Gli otto cavaliere, che salgono in offensiva contro la torre. vestono corazza a maglia, sono armati di giustacuore, di scudo, di portancia e di banderuola, in completo assetto guerresco del secolo XII. Il Bertaux così descrive la scena: « L'archivolte inférieure est couverte d'un groupe confus de cavaliers, qui pointent leurs lances contre archers. Ces cavaliers portent le haubert de mailles et le heaume à nasal » (2). Il Vitzthum e il Volbach-Berlin lo descrivono a lor volta: « Um das Bogenfeld zieht sich eine Darstellung, die mit denjenigen an der Porta della Pescheria am Dom von Modena auf das engste verwandt ist. Freilich ist hier aus der dramatischen Kampfszene ein fast heraldisches Bild geworden, ganz im Sinne des dekorativen Empfindens der apulischen Kunst » (3).

Diligente la descrizione che ne dà lo Scoppetta, il quale, come ancora dirò, vede nella raffigurazione scultoria un episodio della prima Crociata. « Il Bertaux — egli scrive — vuol sostenere che queste sculture sono ispirate a concetti di provenienza nordica, ma non è così. Si osservi la rappresentazione scultorea sull'arco della porta dei leoni, e chiaramente si vedrà che i cavalieri di sinistra sono cavalieri saraceni, portanti una caratteristica bandieruola tripartita, in punta di robusta lancia, armati di scudo tondo e corazza a squame grosse, elmo piccolo a callotta. Dall'altro lato, vengono contro cavalieri della prima Crociata, seguaci di Tancredi, di Goffredo di Buglione, riconoscibili al loro vestimento e alla loro armatura; hanno lo scudo lungo, terminante a punta, la corazza a maglia e cappuccio coperto dal piccolo casco leggermente acuminato » (4).

(1) Il sontuoso volume « Architettura e scultura medioevale nelle Puglie », (Torino. Casa Ed. « Itala Ars », MCMXXII), Introduzione, p. XVI, chiama « segni misteriosi della società » queste sigle di lavoro, che sull'altar maggiore compariscono in forma di squadra e martello.

(2) BERTAUX, *op. cit.*, pp. 476-477.

(3) DR. GEORG. GRAF. VITZTHUM E DR. W. F. VOLBACH-BERLIN, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (Wildpark-Posdam, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, 1924) p. 102.

(4) SCOPPETTA, *op. cit.*, p. 23.

Come vedesi, è ad ogni modo arte decorativa apula, che vi si pronuncia. Vedremo però, che l'intendimento decorativo non è il solo movente del bassorilievo.

Indiscutibilmente trattasi di una scena di cavalleria medievale, cui vanno senz'altro applicate le note descrittive dedicate da Leonardo Olschki alla consimile e affine scena cavalleresca di Modena: « L'assalto a un castello che vi vediamo scolpito è l'episodio più comune nella plastica e nella letteratura cavalleresca del Medio Evo. Nulla dunque di più comune e di più tipico del soggetto raffigurativo, caratteristico, proprio per questo nel suo valore simbolico e per lo spirito, che esso esterna » (1). E tale applicazione è a posto perchè poco appresso l'Olschki descrive appunto il bassorilievo barese, che va indiscutibilmente accostato al modenese della Porta della Pescheria del Duomo di Modena, opera di quel Wiligelmo, cui spetta bene il titolo di grande, ovvero opera, secondo il D'Ancona, di quel discepolo di Wiligelmo, cui son dovute le sculture del portale di S. Silvestro a Nonantola (c. 1121) (2). Dello stesso parere sono il citato Bertaux, il Kingsley Porter (3), il Mâle (4), il Loomis (5).

Del resto, per definire il carattere generale della scultura della « porta dei leoni » di Bari, non fa d'uopo dell'autorità di tutti questi chiari autori; basta confrontarla con il bassorilievo di Modena e con l'altro consimile bassorilievo di Angoulême (6).

Questo della « porta dei leoni » è forse, o meglio verisimilmente, posteriore al bassorilievo di Modena, benchè il rapporto cronologico con esso possa ancora discutersi e non manchino autori che lo dicono anteriore senz'altro. È anche più rozzo, ma non meno vivo. I cavalli lanciati al galoppo danno davvero il movi-

(1) LEONARDO OLSCHKI, *La Cattedrale di Modena e il suo rilievo arturiano* in « Archivum Romanicum » di G. Bertoni, XIX, n. 2 (aprile-giugno 1935, pp. 145-282), p. 162.

(2) GIULIA SINIBALDI, *La scultura protocristiana preromanica e romanica* (Firenze s.a., vol. 57 della Collezione « Nemi », ed. Alfani e Venturi), p. 31. col I.

(3) ARTHUR KINGSLEY PORTER, *Lombard Architectur* (New Haven, 1917), vol. III.

(4) E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France* (Paris, 1923), p. 260.

(5) ROGER S. LOOMIS, *The Modena Sculpture and Arthurian Romance* in « Studi Medievali », vol X, fasc. 1-2 (Torino, Giov. Chiantore, 1936), pp. 1-17.

(6) Vedasene la descrizione in P. DECHAMPS, *La sculpture française à l'époque romaine* (Paris, 1930), tav. 69.

mento della corsa. Come nella scultura di Wiligelmo della prima metà del secolo XII a Modena, per quanto la fattura non sia fine, anzi rude, questa composizione ha risalto, volontà di chiarezza e vita. La identità anzi della scena e la somiglianza della tecnica e insieme di quella che potrebbe dirsi sintassi stilistica fra Bari e Modena hanno indotto il Venturi a pensare, che l'autore del bassorilievo cavalleresco di Bari e quello che lavorò alla cattedrale di Bitonto « non sembrano esenti dall'influenza del Nord d'Italia » (1), ossia sarebbero addirittura una derivazione dell'arte Wiligelmana. Ma il Toesca non ammette tale rapporto di derivazione dal nord sul sud d'Italia, nel senso d'influenza da superiore a inferiore, bensì « di derivazione comune e coincidente », espressa soltanto in differenza di stili, sicchè il tema iconografico s'incontra contemporaneamente nel sud e nel nord d'Italia (2).

Dunque, senza preconcetti e senza prevenzioni, diciamo pure che entrambe le sculture portano visibili i segni d'influenza, se non proprio di discendenza dalla scultura francese e tedesca, precedenti e contemporanee. « Allo stesso — modo dirò col Mottini — che nessuno ardirebbe discutere la derivazione delle scuole poetiche italiane del Duecento dalla provenzale e dalla francese, così non si dovrebbe aver tanti scrupoli ad ammettere che nei secoli X e XII la scultura italiana è di gran lunga inferiore a quella francese e a quella tedesca, e che si aiuta di quelle per studiare i modelli antichi e per prendere la realtà e riprodurla. Lo splendore delle opere che la plastica italiana si prepara a produrre dal Trecento in poi, ci risarcirà ad usura della stentatezza dei suoi inizi » (3): proprio come Dante, il Petrarca e il Boccaccio, in sull'inizio della lingua nazionale, hanno compensato abbondantissimamente l'Italia di tutti i passi ritardati dello sviluppo delle sue lettere, superando il mondo intero. Così già Nicola Pisano, pugliese, figlio dello stesso Duecento, darà al mondo la prova, che anche il bassorilievo cavalleresco di Bari e di Modena era il primo passo deciso d'una marcia da giganti.

Dopo queste note preliminari, occorre studiare tre quesiti intorno alla scena del bassorilievo di questa porta:

- I) *Che cosa rappresenta?*
- II) *Donde trae la sua origine?*
- III) *Quale è il suo significato?*

(1) VENTURI, *op. cit.*, III, p. 660.

(2) TOESCA, *op. cit.*, pp. 904-905, nota 62.

(3) MOTTINI, *op. cit.*, p. 78.

Poichè tutti e tre questi problemi rivestono grande importanza artistica e critica, e hanno già inreressato, anche di recente, una schiera di ottimi studiosi e continuano a suscitare interesse, è necessario studiarli bene e attentamente.

1) *La rappresentazione della scena.*

È indispensabile vedere le varie opinioni manifestate dai critici intorno a una scena, che innegabilmente è *un episodio di battaglia*. Questo carattere bellico è stato variamente interpretato, o meglio localizzato, seguendo linee ermeneutiche, tratte in parte dalla storia e in parte dalla cavalleria romanzesca.

A) Alcuni autori hanno pensato di ravvisarvi *un episodio di guerre locali pugliesi*. Il Bertaux citato si chiede: « Faut-il croire qu'un sculpteur local ait eu l'idée de représenter, à l'entrée de l'église de Saint-Nicolas... les chevauchées des guerriers qui avaient conquis l'Apulie? » E ricorda i combattimenti non di cavalieri ma di pedoni (« piétons ») a S. Benedetto di Brindisi (1) e quelli della facciata della collegiale a Barletta (1150).

Ora quali pugne locali possono essere queste? le comunali tra città e città pugliesi? le antibizantine? le antinormanne? Le prime non mettevano certamente conto di essere rappresentate, nè potevano riuscire, al caso, che un nuovo incentivo anticristiano di discordie intestine, inutile, riprovevole e anche sacrilego, perchè posto sull'entrata d'una chiesa, luogo di preghiera, di pace e di amore. Le seconde erano omai tramontate, nè potevano avere quel significato speciale, da rimaner raffigurate in un bassorilievo chiesastico. E poi, in fonto, rappresentavano una vitttoria normanna, più che pugliese. Le terze infine vanno del pari scartate, perchè, in conclusione, una simile raffigurazione scultoria non avrebbe che messo sul candelabro una dominazione straniera, un assoggettamento della terra natale, tanto più che l'antinormannesimo non era tutto morto in Puglia nè con Roberto il Guiscardo, nè con Ruggero II, nè sotto Guglielmo I.

L'Olschki scrive: « Il fatto che le due figurazioni cavalleresche di questo genere, affini alla modenese, si trovino proprio a Bari e ad Angoulême, merita qualche riflessione. Bari era fino al 1137 sede di re e di principi normanni e un centro attivissimo della loro espansione, politica e militare. San Nicola e la cattedrale sorsero per loro iniziativa, e come il duomo di Modena, con

(1) Sulle rappresentazioni carolingie di Orlando a Brindisi, vedasi SCHULZ, *op. cit.*, pp. 303-306.

concorso di tutte le classi dei cittadini. A Bari si accentuava tutta una corte di signori e di cavalieri, le cui gesta sono note alla storia e la cui attività architettonica religiosa, civile e militare ha lasciato visibilissime tracce in tutta la regione » (1). Quindi, a parte il fatto che San Nicola non sorse per iniziativa normanna, benchè sia stato dai Normanni innegabilmente favorito, non capacita la congettura che il bassorilievo della « porta dei leoni » sia una esaltazione normanna o un riflesso della vita cavalleresca e curialesca della città. L'addentellato è troppo tenue ed esteticamente assa labile.

B) Il Carabellese opina. che la scultura sia *una raffigurazione locale della traslazione di S. Nicola del 1087* (2). Ma porre i cavalieri armati di tutto punto alla medievale, cavalcanti all'assalto di una torre alla pari con mercanti e marinai, naviganti alla volta d'una chiesa, è artisticamente e iconograficamente fallace. Sarebbe un'idealizzazione assai stentata.

C) Il Venturi mette bensì la scena barese in relazione con i combattimenti della Porta della Pescheria ai Modena, ricordando anche i nomi che vi sono incisi (« Artvs de Bretania », « isder-nvs » [Ider] e altri), ma poi aggiunge: « Non una scritta qui (a Bari) sulle teste de' cavalieri, tanto da lasciar dubitare se lo scultore abbia voluto tradurre il raccolto giullaresco della gesta degli eroi del ciclo bretone, o invece figurare l'assedio di Gerusalemme, così com'è figurato nel commentario di Aimone vescovo alla prefazia d'Ezechiele, nella Biblioteca di Parigi a carta 1 » — e cita un breve passo generico, in cui s'insegna come combinare l'assalto bellico contro il nemico e specialmente l'uso delle torri (3).

Dunque il bassorilievo della « porta dei leoni » sarebbe *un episodio della prima Crociata*.

Questa terza ipotesi sarebbe ottimamente in nesso con la parte avuta dalla città di Bari alla prima crociata, e anche alle Crociate seguenti, e ne sarebbe pertanto una reminiscenza giorificatrice. Infatti: a) A Bari sarebbe sbarcato il celebre Pietro l'Eremita d'Amiens al ritorno dal suo pellegrinaggio in Terrasanta nel 1095 e sulla tomba di S. Nicola avrebbe sentito rincuorarsi l'idea di predicare la Crociata. C'è un po' di storia e c'è molta leggenda. — b) A Bari s'imbarcò — e questa è storia genuina — il secondo

(1) OLSCHKI, *op. cit.*, p. 175.

(2) CARABELLESE, *Bari, cit.*, p. 110.

(3) VENTURI, *op. cit.*, pp. 164-167 e 167-168.

esercito della prima Crociata, il francese-normanno, con il conte Roberto di Normandia, figlio di Guglielmo il Conquistatore, re d'Inghilterra, e con il cognato Stefano conte di Blois, figlio del conte di Champagne. L'esercito era passato per l'Italia Settentrionale, era sceso a Roma, e poi attraverso il Mezzogiorno era giunto a Bari, e vi aveva preso imbarco per Durazzo, Tessalonica e Costantinopoli (1). — c) A Bari il grande arcivescovo Elia, rettore anche di S. Nicola, era stato un fautore della Crociata, da buon amico e confratello benedettino del sommo papa crociato, il B. Urbano II (2). — d) A Bari papa Urbano II, nel concilio famoso del 1098, aveva una volta ancora fervorosamente incuorato la gesta crociata della liberazione di Gerusalemme dai Turchi (3). — e) A Bari infine, come nelle altre città rivierasche pugliesi, s'era costituita sin dal 1096, perdurando poi in tutto il secolo XII, e più tardi, una vera società di navigazione per Crociati e pellegrini di Terrasanta, con navi che, prendendo il nome da S. Nicola, eran dette « buttie Sancti Nicolai » (4).

Questa attribuzione è esposta benissimo dall'ing. Scoppetta. Egli dice: « Evidentemente la scena cruenta raffigura un assalto estremo dei Crociati a Gerusalemme, difesa da fanti e da cavalieri saraceni. La resa di Gerusalemme, cantata dal sommo poeta Torquato Tasso, avvenne il 15 luglio 1099, e qualche anno dopo costruivasi in Bari questa porta della Basilica nicolina: il

(1) G. M. MONTI, *L'Italia e le Crociate in Terra Santa*. (Napoli, Ed. della Mostra d'Oltremare, 1940), p. 72.

(2) Vedasi F. NITTI, *La ripresa gregoriana di Bari - 1087 - 1105 - e i suoi riflessi nel mondo contemporaneo politico e religioso* (Trani 1943) pp. 527-540, capoverso « Elia e la prima Crociata ». Le ragioni, per le quali Bari attraeva i Crociati, sono: a) il carattere di luogo di pellegrinaggio, assunto dalla città con il possesso delle ossa di S. Nicola; b) l'essere divenuta Bari punta avanzata verso Oriente, dopo il declino di Benevento; c) l'organizzazione marittima della città, con proprie società di navigazione e di trasporto.

(3) NITTI, *La ripresa cit.*, pp. 447-448 - Vedi HOLTZMANN, Studien. zur Orientpolitik des Reformpapsttums, in « Historische Vierteljahrschrift » XIII (1924), pp. 190-199.

(4) F. NITTI, *Codice Diplomatico Barese*, V. n. 154, pp. 262-263, del 12 aprile 1189: i « comites » *teotonici* « Bertoldus, Enricus, Ermannus, Elias, Payn e Antomius », disponendosi a partire da Bari per Terrasanta « in occursum ad sanctum sepulcrum in Jerusalem », « cum buttia sancti Nicolai barensis », comperano 44 alberi di olivo e li donano alla basilica, perchè sia alimentata giorno e notte una lampada al Santo per la buona riascita della loro impresa « contra inimicos sancte vivifice crucis ». Era la terza Crociata.

grandioso avvenimento e i fasti della prima Crociata che avevano stupito il mondo, e la liberazione del sepolcro di Cristo dalle mani degli infedeli, davano opportunamente all'artista pugliese un soggetto scultoreo da apporre sulla porta di un tempio, più che i fasti dei Paladini di Francia di tre secoli prima. La fedeltà dei costumi di combattimento fanno pensare che l'artefice fu un Crociato egli stesso e testimone di quei fasti. Questo elemento scultoreo non è nordico: se mai, può chiamarsi orientale. Certo è di data anteriore a quello della porta di Modena ». (1). L'elemento del costume guerriero delle due schiere, rappresentate a destra e a sinistra dell'arco, è buono senza dubbio, ma l'elemento cronologico, nel senso che la scultura dell'arco, sia di pochi anni dopo la presa di Gerusalemme (1099), è labile.

Eppure tutte le sopra riportate particolari ragioni storiche baresi non bastano a far comprendere il motivo per il quale lo scultore sarebbesi indotto a scolpire un episodio della Crociata, che toccava bensì da vicino la città di Bari, ma che è troppo lontano da quella scultura modenese, con la quale il bassorilievo barese è in « strettissima relazione » come ammise anche il citato Vitzthum.

Troppo lieve sarebbe poi l'invocare l'influenza sullo scultore barese dell'iconografia « crociata », ad esempio dei cavalieri, dei balestrieri e delle torri, che si vedono nel ms. « De Passagiis in Terram Sanctam », e che il Monti ha molto opportunamente riportati nella citata sua opera sull'Italia e le Crociate (2).

D) Resta dunque l'ultima opinione, che il bassorilievo barese sia *una raffigurazione cavalleresca medievale arturiana*. La perfetta somiglianza con il bassorilievo di Modena, in cui si hanno perfino i nomi del ciclo bretone, è primo di tutti quell'« Artus de Bretannia », e con quello del pari arturiano di Angoulême, ne è la prova più che sufficiente. Il significato è un altro affare, di cui si parlerà, ma l'iconografia è senz'altro « arturiana ».

Se i frammenti musivi del pavimento di Otranto, decisamente carolingi, dimostrano che le canzoni di gesta del ciclo carolingico erano tanto note e lette anche in Puglia, da entrare così gagliardamente nell'arte. anzi nell'arte di chiesa, quelle bretoni non erano meno note. Anzi! I racconti della « table roond », sin dall'« Historia regum Britanniae » di Goffredo di Monmouth (1135), avevano preso nno sviluppo lussureggiante di leggende e di poemi,

(1) SCOPPETTA, *op. cit.*, pp. 23-24.

(2) MONTI. *op. cit.*, tavole XV, XXI, XXXVII.

che nell'opera del poeta bretone Wace (1155), lo stesso che cantò San Nicola, ebbe un vigoroso punto di lancio. Figurarsi, che Augier della prioria di St. Friedswide (circa il 1212) cantava :

les fables d'Artur de Bretaigne
 e les chançons de Charlemaigne
 plus sont cheries e meins viles,
 que ne soient les evangiles.
 Plus est escouté li jungliere,
 que ne soit saint Pol ou saint Piere.

Dunque valevan più le « fables » di re Artù e di Carlomagno che i Vangeli, nella lettura popolare. Perciò non si può contraddire di Carabellese, quando immagina che lo scultore dell'arco dei cavalieri nella « porta dei leoni » in S. Nicola a Bari sia stato « un lettore appassionato dei poemi cavallereschi d'avventura franco-italici » (1).

Il Bertoni scrive che perfino Carlomagno venne trasformato in Italia in un cavaliere bretone, perdendo gran parte del suo orgoglio smisurato e della sua fierezza, perchè « le leggende del ciclo di re Artù erano discese da tempo tra noi ed erano divenute la delizia delle castellane, nel tedio delle corti ». Ma anche « il popolo amava queste leggende, raccontate dai giullari e raffigurate nel marmo della porta della Pescheria di Modena, con i nomi di Artù, di Burmalto, di Carradoc, di Keu; le corti le prediligevano, consegnate in quei romanzi d'avventure, di cui Rusticiano farà la sua grande e celebre compilazione sulla fine del secolo ». Per di più il ciclo bretone entrò copiosamente anche nell'onomastica italiana dei secoli XII e XIII, e « l'amore cavalleresco dei romanzi bretoni, sottilmente pervertitore e pieno di raffinatezze e cortesie, era penetrato di già nel secolo XIII entro il grave severo edificio dell'epopea carolingia e aveva avvolto nel suo fascino l'immortale Rolando », senza contare che « la donna, ch'era stata trascurata nei poemi nazionali, diventò a poco a poco il centro delle nuove trame e apparve piena di seduzione, di eleganza, di bellezza »; e vero è che « tramontò così, al di qua delle Alpi, la

(1) CARABELLESE, *Bari cit.*, p. 106

gloria della dolce Francia in un crepuscolo di eroi, che fu poi reso immortale dalle muse eterne del Boiardo e dell'Ariosto » (1).

Or alla diffusione di questa fioritura arturiana non è dovuto solo il bassorilievo modenese, ma gli si accomuna pure quello barese, arturiano anch'esso nel miglior senso della parola.

Visto quello che veramente rappresenta quest'arco dei cavalieri, passo al secondo quesito:

II) *La fonte della scena.*

Il Bertaux sostiene che i cavalieri di quest'arco « ont l'air de sortir de la tapisserie del Bayeux » e ricorda le consimili figure sul monumento del conte Ruggero (2). Anche il Kingsley Porter è di quest'avviso (3). D'accordo è pure l'Olschki, il quale scrive: « Ora non può essere un caso che l'archivolto barese abbia dei visibilissimi tratti stilistici ed iconografici comuni con quelli dell'arazzo di Bayeux (4). Il fatto è stato già notato senza che abbia dato luogo a speciali considerazioni » — e cita appunto tanto il Bertaux quanto il Kingsley Porter. « Mancandoci i documenti — egli continua — intermediari di questo rapporto, dovremo sostituirli con qualche osservazione di carattere generale »: e dice del culto e della conoscenza del damasco e del tappeto in Sicilia sotto Ruggero II e dell'influenza ch'esso esercitò sull'arte sicula (5).

Io penso che abbia ragione il Loomis, il quale, dopo di aver assodato una volta di più il carattere arturiano del bassorilievo, si oppone all'opinione sia del Bertaux (1904) sia dell'Olschki (1935), nega che tessuti o miniature abbiano influenzato lo scultore di Bari, e ammette invece ch'egli sia stato animato a ideare la scena plastica e a scolpirla dalla lettura dei testi delle leggende bre-

(1) BERTONI, *Il Duecento*, I ed., pp. 85 e 86. - PIO RAJNA, *L'Orlando Innamorato del Boiardo* in « La vita italiana nel Rinascimento » (Milano. Treves, 1913), p. 208, afferma che l'epopea arturiana si diffuse largamente in Italia e vi trovò « una seconda patria ».

(2) BERTAUX, *op. cit.*, p. 476 cit. Egli ricorda *Vergara*, *Monete dei principi normanni* (1715), p. 3. tav. I, n. 4.

(3) A. KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture on the pilgrimage roads* (Boston, 1928), pp. 63 e ss., cit.

(4) Sull'arazzo di Bayeux della fine del secolo XI vedi « Les Fables dans Tapisserie de Bayeux », (Roma, vol. LX, 1934), pp. 1 e ss.

(5) All'incremento dato da re Ruggiero II all'arte del tappeto orientale accennai anch'io: vedi F. BABUDRI, *Il monogramma di Allāh nel pavimento absidale superiore in S. Nicola a Bari* (estratto da « Japigia », n. s., an. XII, 1941, fasc. III). pp. 17-18.

toni (1). È in fondo quanto ho detto già, parlando della diffusione delle leggende cavalleresche del ciclo bretone in Italia, e propriamente nei secoli X-XIII.

D'altro canto stoffe e arazzi giungevano nell'Italia Meridionale, e a Bari stessa, non dal nord d'Europa, bensì dall'Oriente. L'importazione dei tessuti commerciali e imperiali era costituita da stoffe alessandrine ed egizio-siriache, copiate di poi in tutto il Mezzogiorno dagli artigiani d'ogni fatta, compresi particolarmente gli scultori, che ne traevano spunti di tradizioni elleniche, ellenistiche e musulmane sassanidi (2). Si aggiungano i motivi orientali, diffusi dai monaci basiliani (3), oltre a tutti i perduranti motivi, ricchi di riflessi e di toni particolari dell'imperante bizantinismo (4), che non importava di certo motivi estetici cavallereschi. Anche i famosi tappeti, con cui l'arcivescovo Elia aveva ornato la cripta di S. Nicola per il concilio papale del 1098, erano orientali.

La scena dei cavalieri è dunque un elemento « nuovo », che lo scultore immetteva nel misto di riflessi classici, di riferimenti iconografici veterocristiani, di simbolismi orientali e cristiani, di criteri artistici bizantini e di lievi e pur fini spunti musulmani, ond'è materiata la scultura « romanica » del pugliesissimo insieme della « porta dei leoni ».

Assodato questo secondo quesito, passo al terzo, ch'è forse il più importante :

III) *Significato del bassorilievo.*

Occorre assolutamente ricercare questo significato, perchè la rappresentazione dirò così materiale, specialmente nella scultura religiosa medievale romanica, è una cosa e il suo significato è un'altra.

(1) ROGER S. LOOMIS, *The Modena Sculpture and Ariurian Romance*, in « Studi Medievali » vol. IX (Torino, 1936), 1-17. Per l'opinione dell'Olschki vedi le pp. 3 e 5. Devesi vedere però quanto sulla natura arturiana anche del bassorilievo barese scrisse lo stesso LOOMIS, *Romance and epic in the Romanesque art of Italy (a critic of M. Mâle's, L'art religieux du XII siècle)* in « Studi Medievali », vol. II. parte I (Bologna, 1931), pp. 106-112, e per Bari particolarmente pp. 108-109.

(2) Lo afferma giustamente U. MONNERET DE VILLARS, *Le trasenne di S. Aspreno e le stoffe alessandrine*, in « Aegyptus » (Milano, 1923), p. 66. - Vedasi CH. DIEHL. *Manuel d'art byzantin* (Paris, 1910), p. 601.

(3) Cfr. ANTONIO MÚÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano ed il frammento sinopense* (Roma, 1907), Appendice.

(4) MORISANI, *op. cit.*, p. XIV.

Si affaccia subito la domanda: — Quale ragione poteva indurre lo scultore pugliese a intagliare nella pietra su una porta interamente ed evidentemente di significato religioso, intensificato anzi dalle specifiche sue allegorie spirituali, una scena profana del ciclo bretone arturiano? quale nesso poteva esistere tra una porta di chiesa e tale episodio? e che poteva importare su tale porta chiesastica la spedizione dei cavalieri arturiani contro la fellonia di Carradoc? Manca assolutamente questo nesso tra figurazione e carattere della porta sacra, e tra figurazione e l'intero resto del portale, per cui non basta il dire, che la scena arturiana abbia avuto il solo intento decorativo. Manca quel senso di logicità severa, che guidò sempre gli scultori romanico-pugliesi nelle loro invenzioni artistiche, anche in quelle arditissime del portale maggiore di Trani.

Anche il Boškovic' si chiede, come la Chiesa avrebbe potuto permettere l'esecuzione dei cicli profani sui monumenti elevati alla *sola* gloria di Dio (1): di quel Dio, aggiungo io poi, del quale per ognuno di cotesti asceti della plastica potevasi ripetere l'applicazione del versetto biblico « Dominus solus dux fuit » (Deut., XXXII, 12).

Non mette conto congetturare, che la scena sia dovuta a uno scultore in contrasto con quello o quelli, che scolpirono le altre parti della porta, oppure che vi sia stato inserito più tardi, quando altri aveva già da tempo compiuto il residuo lavoro. Quest'arco è più o meno contemporaneo alle altre parti della « porta dei leoni »: inoltre esso è nè più nè meno di carattere romanico, in confronto con le altre parti: e inoltre anch'esso doveva intonarsi al resto dell'opera, con direttive, se non identiche fino all'estremo, per lo meno non antitetiche nelle intenzioni, rimanendo, come si suol dire, in carattere, per seguire uno scopo estetico non contrastante. D'altronde fu tradizione brillantissima pugliese quella di mantenere, come già avvertii, la consequenzialità d'arte sempre, anche nel corso di secoli, e se quasi tutte le cattedrali di Puglia lo dimostrano, quella di Bitonto ne è prova infallibile, perchè gli artisti nel costruirla e decorarla si sono susseguiti per due secoli, senza la minima antitesi, così che quelli tra loro che lavoravano uno e due secoli dopo, sembravano diretti da quelli che ormai dormivano il loro sonno di morte già da uno e due secoli.

(1) BOŠKOVIC', *op. cit.*, p. 45.

Siamo in un'epoca, in cui gli artefici di quella che fu detta « la scultura teologica » non scantonavano mai, ma si mantenevano tenacemente e fattivamente fedeli alla retta ideologia simbolica sacra. Quindi ogni scena plastica, oltre che decorativa, fosse pure di indole profana, assumeva un « significato », superiore al solo intento decorativo.

Anche per la figurazione arturiana di Modena la critica ha giustamente riscontrato, come l'episodio del ciclo bretone mostri la fusione di due concorrenti: conoscenze e pensieri che mettono l'arte in contrasto nuovo con la vita esterna, e idea religiosa, suggerita dalle conoscenze stesse, onde l'espressione romanica è guidata. Si ha così « l'illogico e il puramente fantastico fusi con ogni idea di realtà propria agli artisti » (1). C'è dunque sempre un « significato » *da ricercare*: c'è una « figurazione » *da interpretare*.

A spiegare pertanto il « significato » di quest'arco dei cavalieri, con la sua interessantissima scena arturiana, ci sono due opinioni, una del Boškovic' e una mia: entrambe giuste — ne sono convinto — e forse concordabili tra loro.

A) Il Boškovic' vede nel bassorilievo di Bari, come nelle figurazioni cavalleresche di Modena, di Brindisi, di Otranto, *un quadro del giudizio finale* (2), esemplato dall'Apocalisse giovannea, quella che effettivamente fornì scene incisive e bellissime agli scultori lapicidi medievali del romanico (3), ma non soltanto attraverso alle miniature — le videro i nostri modesti, se pur « grandi » lapicidi? — ma più che mai attraverso la lettura dei testi. Su questo punto io sono perfettamente d'accordo con il Loomis.

Bisogna notare una cosa preliminare. Il giudizio finale, termine ultimo della vita e della storia dell'umanità, fu una tradizione molto viva nella scultura medievale del secolo XII. Insegni quella che può dirsi tradizione antelamesca, e che nel timpano della facciata della cattedrale di Ferrara ha la sua espressione più viva.

Or in questo tema visivo, al quale l'Apocalisse poteva fornire elementi grandiosi ed efficaci, il concetto sta nella « battaglia »

(1) SINIBALDI, *op. cit.*, p. 31 Vedasi bene SERGIO LODOVICI, *Senso dell'architettura romanica*, in « *Primato* » an. III, n. 6 (Roma, 15 marzo 1943). pp. 129-130, con criteri originali e nuovi, illustranti il romanico pugliese.

(2) BOSKOVIC', p. 45 cit.

(3) E. MÂLE, *L'art religieux*, *cit.*, pp. 1-7.

fra due campi: Dio e inferno, Dio e la « bestia ». Questa seconda è « quel gran dragone, l'antico serpente, che si chiama diavolo e Satana, il seduttore del mondo intero, precipitato sulla terra con tutti gli angeli suoi » (XII, 9). Da lui s'ingaggia l'offensiva: « poi vidi salir dal mare una bestia che aveva sette teste e dieci corna, e sulle corna dieci diademi e sulle teste nomi di bestemmia » (XIII, 1). La bestia della terra e la bestia del mare sono un nemico solo (la scuola spagnuola infatti le unifica in una sola testa), benchè nell'esegesi la prima (la potenza politica) significhi le agitazioni e i sollevamenti dei popoli, e la seconda rappresenti la calma ipocrita dei falsi profeti e della falsa religione, la cui guerra è subdola, sorda, surretizia. Or alla bestia « fu permesso di far guerra ai santi e di vincerli: e le fu dato potere sopra ogni tribù e popolo e lingua e nazione » (XIII, 7). Ma, alla fine, la vittoria sarà di Dio. Nella battaglia « ultima » saranno i due eserciti: quello di Dio, formato figurativamente da angeli, leoni, grifoni e aquile: quello della « bestia » formato da demoni, re della terra e mostri: « e vidi la bestia e i re della terra e i loro eserciti radunati per dar battaglia a colui che stava sul cavallo e al suo esercito » (XIX, 19). Ecco la cavalleria divina, in cui il cavallo è per ciascun'anima il proprio corpo, così che i santi stanno su cavalli bianchi, perchè illustrano i loro corpi con la luce della giustizia e della purità, come commenta S. Gregorio. Ecco la cavalcata di Dio contro l'esercito della « bestia ». È naturale pertanto, che tutte le figure allegoriche del resto della porta da noi esaminata debbano dividersi in due schiere: le figure riferentisi a Dio, e quelle riferentisi alla « bestia ».

Ora osserva il Boskovic', che pittori e scultori si sono valse, in ogni epoca, di *tipi umani*, comprese le vesti, le fogge, le armature, del proprio tempo per rappresentare le loro ideologie artistiche; e così fecero pure i frescatori, i miniaturisti e gli scultori dei secoli XI-XIII. Nessuna meraviglia quindi, che per la cavalcata del giudizio finale, nel campo di Dio, si ponessero come « cavalieri del Signore » quelli che nell'epoca degli artisti meglio potevano corrispondere all'idea « santa » e meglio interpretare il pensiero cattolico dell'artista, onde non reca stupore, che nella cavalcata di Dio si ponessero *i cavalieri di Carlo Magno, i cavalieri di re Artù*, prototipi di onore, di giustizia, di amore e di fede, o i *Crociati*, mentre nel campo infernale della « bestia » si mettesse figure di soldati Saraceni.

Secondo questo criterio la scena « arturiana » del bassorilievo

della « porta dei leoni » rappresenterebbe la battaglia del giudizio finale; e questo sarebbe pertanto il vero significato anche della scena cavalleresca di Modena, di Angoulême, di Otranto, di Brindisi, così che la figurazione materiale « esterna » è la storico-cavalleresca, mentre quella « interna », intenzionale, ideale, magari mistica, simbolica, allegorica, che devesi saper cercare e saper trovare, è un'altra.

B) Io vedo invece, sempre sulla medesima giusta idea discernitrice tra figurazione esterna e intenzione interna, *una continuazione del motivo eucaristico*.

È un'ipotesi la mia, e forse nulla più: ma spero ch'essa sia bene, se non accolta, per lo meno vagliata. Il mio punto di partenza è *la torre*, scolpita al sommo, o meglio al centro dell'arco. La « turris », che prestò sovente al re Salomone nel suo Cantico dei Cantici motivi di similitudini nella descrizione delle bellezze della mistica Sposa (1), fra cui eccelle quella di tipo « bellico », applicata di poi nelle litanie lauretane analogicamente alla Madonna nelle due invocazioni « turris eburnea » e « turris davidica » è un termine prettamente eucaristico. Il Macri rammenta il « vas in figura turris formatum, in quo deferebatur processionaliter Eucharistia, quarum forma adhuc aliquae antiquae portatiles custodiae videntur » (2). Interessante è questo inciso di S. Gregorio di Tours: « acceptaque turri diaconus, in qua mysterium Domini Corporis habebatur, ferre coepit ad ostium, ingressusque templum, ut eam altari superponeret » (3). « Turris », in questo specifico senso, è sinonimo di *ciborium*, *columba*, *holocrysum* (quest'ultima voce è usata dallo stesso S. Gregorio di Tours (4)): termini tutti attinenti alla custodia dell'Eucarestia.

Ma S. Remigio di Reims dice qualche cosa di più. Nel suo testamento dispone: « tibi haeredi meae ecclesiae supra memoratae iubeo *turriculam* et imaginatum calicem fabricare »: il che vuol dire, che si usava scolpire sulle chiese la figura della torre eucaristica assieme a quella del « calix imaginatus »: due figurazioni non di

(1) IV, 4: « il tuo collo è come la torre di David, costruita con i suoi baluardi: mille scudi vi sono appesi, tutte le armature dei forti »; VII, 4: « il tuo collo è come torre di avorio ».

(2) GIROLAMO MACRI, *Hierolexikon (Venetiis, apud Paulum Balleonium, 1712)*, p. 618.

(3) DE GLORIA MARTYRUM, 1.

(4) MACRI, *op. cit.*, p. 296.

solo simbolo eucaristico, ma anche di realtà eucaristica, oltre che di semplice usanza.

Or ecco infatti sulla barese « porta dei leoni » scolpita la « turris » o « turricula » eucaristica, la quale tanto più è a posto, in quanto tutto il substrato ideale scultorio è formato dalla vite, dall'uva, dai tralci, dai grappoli, vale a dire da elementi plastici rigorosamente eucaristici. È inutile credere che viti e tralci sieno esclusivamente musulmani, quando si debba dire, che se sono *anche* musulmani, si riscontrano « assai prima », secoli prima di Maometto, in monumenti cristiani, eretti da cristiani, scolpiti e dipinti da artisti cristiani; onde si conchiude che tali elementi vanno giudicati « prima » con criteri cristiani, nel senso cristiano, autenticamente interpretati da Cristo stesso nel suo Vangelo, che è anteriore — se non erriamo — a Maometto e all'arte musulmana. C'è in ordine cronologico il « ius primi possidentis » per la vite « cristiana » di fronte all'islamica (1).

Ma lo scultore rappresentò nell'« arco dei cavalieri » la « turris » assalita e sua volta difesa: assalita da chi? e difesa da chi? La risposta la si vede nel Vangelo stesso, e precisamente nella parabola dei vignaiuoli perfidi narrata da Cristo.

Un padrone (Dio) piantò una vigna (il popolo « eletto » ebraico), la cinse di siepe, vi scavò un frantoio, *vi edificò una torre*: « homo erat paterfamilias, qui plantavit vineam et sepem circumdedit ei et fodit in ea torcular et aedificavit turrim, et locavit eam agricolis et peregre profectus est » (*Matth.*, XII: 33; *Marc.*, XII, 1). Ma quando il padrone mandò dai coloni i suoi servi (i profeti), poi il suo unico figlio (Gesù Cristo) a riscuotere il dovuto frutto della vigna, i vignaiuoli maltrattarono i primi (cioè: bastonatura di Geremia, uccisione di Isaia, lapidazione di Zaccaria) e crocifissero il secondo (il Messia sul Golgota). Allora, a vendetta della vigna, così fraudolentemente sfruttata, dei suoi cari così vilmente maltrattati e uccisi, del suo figlio crocifisso e della torre usurpata

(1) È la stessa questione dell'« albero della vita », motivo che vien detto islamico e « tipicamente sassanide », la cui presenza, giustificata dell'enorme diffusione nell'intera arte del bacino mediterraneo, è fatta derivare appunto dal *hom* persiano (musulmano). Ma il significato dell'« arbor vitae » è piuttosto elemento decorativo biblico e cristiano, quindi ben anteriore, tanto per significato, quanto per uso artistico, all'uso e al significato, che si pretende derivare dall'Islam. E ciò a cominciare dall'albero del Paradiso Terrestre della Genesi.

(cioè la Chiesa nuova di Cristo, voluta occupare dalla Sinagoga), il padrone celeste sterminò i perfidi. « Or che farà il padrone della vigna? » — si chiese Gesù; e rispose da sè: « Verrà e sterminerà quei coloni e darà la vigna ad altri » (Marc., XII, 9), la torrà cioè agli Ebrei immeritevoli, indegnamente detti ormai « popolo eletto ».

Nel bassorilievo arturiano la torre della vigna (« della vigna », perchè di allegoria eucaristica) è dunque assalita dai cavalieri vendici di Dio e indarno è difesa dagli usurpatori dall'alto della torre e a piedi. I cavalieri sterminatori, valorosi perchè pieni di ardore divino, come i cavalieri dell'ideale umano e sacro attribuito dalla leggenda agli eroi arturiani, li vinceranno e riconquisteranno indubbiamente e celermente vigna e torre, simboli trasparente della Chiesa di Cristo (1). Ecco l'esegesi ch'io ritengo non fallace.

La questione del vestiario cavalleresco arturiano o, se si vuole, crociato, applicato dalla leggenda medievale a quelli, che dovevano essere i cavalieri evangelici, non conta. Alla giusta considerazione del Boskovic', già riportata, si aggiunga il fatto di quella che potrebbesi chiamare « ragione storico-artistica », per la quale anche Tiziano e il Tintoretto vestirono nei vari episodi evangelici da essi ritratti (ad esempio nelle nozze di Cana) i loro personaggi alla foggia cinquecentesca, e Lorenzo Monaco, nell'Adorazione dei Magi a Firenze, dipinse il sèguito dei tre re in fogge saracene; e Lorenzo e Jacopo Salimbeni, negli affreschi in S. Giovanni a Urbino, presentarono gli astanti ai battesimi giordanei del Battista in vesti quattrocentesche; e i vari pittori fiamminghi vestirono i vari tipi delle loro tele sacre, della Bibbia e del Vangelo, come i bor-

(1) Il card. BARTOLINI, *op. cit.*, p. 23, scorrendo del tabernacolo o ciborio cosmatesco sopra l'altare maggiore di S. Nicola, nota che una siffatta aggiunta architettonica e plastica degli altari si chiamava anche « *turris*, dalla forma, che talvolta dare gli solevano; nè male a proposito, perchè, essendo ancora alquanto in vigore il simbolismo, per il quale la Chiesa secondo le sacre pagine dei Libri Sapienziali assomigliavasi ad una torre, dalle quale pendevano in gran numero gli scudi e le armature dei forti suoi debellati nemici, spesso a una torre rassomigliavano l'altare sagrosanto sul quale sacrificavasi la vittima salutare, che aveva conquiso la potestà delle tenebre ». — Con queste parole il Bartolini allude evidentemente al « Cantico dei Cantici », IV, 4, versetto da me testè citato. Or siccome il sacrificio dell'altare è propriamente l'Eucaristia, ne viene che l'allegoria della torre, dalla quale si dovranno poi far pendere le armature simboliche dei nemici sconfitti, sta in questa figurazione arturiana della « porta dei leoni » una volta di più opportunamente, a indicare null'altro che un — diciamolo così — « episodio eucaristico » bellamente armonizzato con l'idea del « giudizio » secondo il Boskovic'.

ghesi di quelle città di Bruges, di Gand, di Lille, che nel secolo XV dettavano, insieme al lussuoso costume di Borgogna, le leggi della moda; e in fine i pittori moderni cinesi e giapponesi cristiani vestono Gesù, la Madonna e le altre figure religiose da essi trattate alla guisa della Cina e del Giappone. Dove infatti trovare il « tipo » del cavaliere prode, giusto, inflessibile, meglio che nei cavalieri arturiani? D'altro canto ho detto più volte che la scultura romanica aveva assunto l'ufficio della pittura; ecco una ragione di più per comprendere la foggia arturiana adottata dagli scultori per i vindici del sacrilegio. Essi compievano con lo scalpello sulla pietra, sul marmo, sul tufo, quello che altri andava compiendo con la penna sulla carta e sulla pergamena, e con il pennello sulla tela e sulla tavola.

E poichè l'esecuzione dello sterminio divino contro i profanatori e gli usurpatori della « vigna » e della « torre » evangeliche costituisce un atto esecutivo di giustizia, dunque un giudizio, l'interpretazione eucaristica del bassorilievo della « porta dei leoni » si accorda benissimo con l'interpretazione apocalittica del Boskovic', in quanto anche questo giudizio particolare è un prodromo del giudizio finale, e insieme è un monito alla società cristiana. A questa società universale di Cristo la vigna è del pari consegnata e affidata, come l'altra ai vignaiuoli della parabola evangelica; e allora l'artista può ammonire con la sua figurazione tutti i cristiani: — Il sacrilegio della vigna di Cristo, il sacrilegio cioè dell'Eucaristia, muterà in rovina e in morte quel pane stesso e quello stesso sangue di Gesù, offerti per la vita e per la gloria, sicchè lo sterminio dei cavalieri di Dio, come sui vignaiuoli perfidi, piomberà personalmente e particolarmente nel giudizio individuale, per infierire in eterno e pubblicamente nel giudizio finale! — Questo, secondo me, è il profondo significato dell'« arco dei cavalieri » a Bari.

*
* *

Con quest'arco la bellezza scultoria della « porta dei leoni » non è però ancora al suo termine, perchè l'arco e con esso tutto il portale, sono fasciati da un altro arco, con relativa base, a forte sporgenza convessa e di magnifico effetto nella sua esuberanza ornamentale, che bisogna ben esaminare.

E) L'archivolto.

È formato da 13 palme di stile arabizzante, frammiste a 12 grappoli d'uva maggiori all'esterno e a 27 — uno centrale — minori all'interno, disposti — entrambi — negli spazi tra le cuspidi e le basi delle palme, aperte a foggia di flabelli.

La base orizzontale è divisa in due parti distinte: la prima, quasi un po' più alta, è un bellissimo frammento, in cui una prima colomba è rivolta verso il piedritto del mietitore (di cui dirò), una seconda verso un pino, simbolo evidente e notissimo dell'unità cristiana e della perennità della grazia, una terza verso il medesimo pino e una quarta verso un secondo pino. L'altra parte ha pure colombe nella stessa disposizione sino al secondo piedritto (quello del vendemmiatore, di cui del pari dirò), ma in mezzo a figurazioni vegetali diverse.

Queste colombe, poste così bene in evidenza in un punto centrale dell'intera composizione plastica, sono le anime dei fedeli, che additano il frutto della loro fede, alimentata dalla grazia divina, onde raggiunsero la salvezza eterna, perchè civate dell'Eucaristia.

Alle due estremità della fascia orizzontale, sporgenti ad angolo, con buon effetto architettonico, stanno due palme, e per ogni spigolo un grappolo d'uva, a coronamento e a compendio di tutta la plastica allegorica della porta.

F) Intradosso dell'archivolto.

È squisitamente lavorato e la sua decorazione è molto importante.

Cominciando da destra, si ha da prima un motivo floreale composito, poi un grifo « auritus », gradiente verso l'insù, indi un capro nel medesimo movimento. Le due bestie sono di grosse proporzioni. Qui però la pietra s'interrompe, onde è probabilissimo che il resto vada ascritto ad altra mano. Infatti la figurazione continua con altri elementi plastici, che per fattura nulla hanno di continuità con il primo tratto. Dopo un frammento decorativo, si vedono infatti una colomba, altri animali addentanti i tralci, altra colomba. Il tutto è avvolto e intrecciato dai tralci della Vite-Cristo.

Se le colombe ripetono il motivo simbolico delle anime, e se gli animali che addentano i tralci significano la bramosia della vita spirituale, di cui l'Eucaristia è dispensiera a chi se ne ciba, gli altri animali, più grossi, tecnicamente bene scolpiti quasi a stile stacciato, rappresentano una volta ancora la potenza di Dio — la « dynamis tû theú » — la quale campeggia maestosa e onnipotente su tutta la composizione plastica dell'epopea della grazia. Il capro

ha anche il secondo ufficio di simboleggiare Cristo, che fu davvero il capro espiatorio dell'umanità, prendendo su di sé tutti i peccati (« qui peccata nostra ipse pertulit in corpore suo super lignum »: *Petr.*, 1, 2, 24), e pagando al suo celeste Padre il fio per tutti, come il capro del rito mosaico. E se la carne del capro fu la carne del peccato — dell'ebraico Azazel — Cristo divenne la carne della grazia in terra appunto con l'Eucaristia.

Se ben si noti, si converrà che un profondo pensiero scaturisce dal simbolismo romanico degli scultori e dei lapicidi di Puglia.

*
**

L'archivolto poggia su due piedritti — concezione architettonica di bizantina memoria — alti cm. 42 su abaco di cm. 13, adattati sui capitelli delle due colonne, sorrette in basso, dai due leoni stilofori. Essi vanno esaminati attentamente, sia dal lato plastico, sia del lato allegorico.

G) I piedritti « dei mesi ».

Di questi due blocchi, quello a sinistra reca la figura d'un mietitore, quello a destra la figura d'un vendemmiatore. Su ciascuna loro faccia laterale — interna ed esterna — è scolpito in rilievo un rosone, di tipo quasi romano.

Or non occorre citare opinioni di storici dell'arte, per comprendere che questi due piedritti rappresentano due « mesi », e precisamente quello della mietitura e quello della vendemmia, perchè l'uomo di sinistra, coperto di berretto rustico, afferra con la sinistra un fascio di cinque bei gambi di frumento allargati a ventaglio e con la destra impugna la falce in atto di segarlo; l'altro, di destra, meno ben conservato, si appresta a spiccare da una grossa vite i grappoli. Si accostano quindi alle figurazioni dei cicli detti « mensili » o « solstiziali », che nell'Italia settentrionale formano un'efflorescenza assai interessante e talora assai bella. Ricordo infatti, perchè mi serviranno per un po' di raffronto, oltre ai mesi delle pitture medievali murali, delle miniature, e se vogliam dire della poesia, quelli del portale della Pieve di S. Maria di Arezzo, opera dell'antelamesco Maestro Marchionne (1216) con figure di ruvido realismo che hanno rapporto — come notano lo Schmarsow e Adolfo Venturi — con l'Adorazione dei Magi a S. Mecuriale di Forlì e con i « Mesi » di Ferrara; gli altri negli scomparsi a muro del Battistero di Parma, pieni anch'essi di realismo; quelli at-

torno al braccio della Fonte maggiore di Perugia, con i segni dello zodiaco, in due riquadri, uno allegorico e uno realistico, di Nicola e Giovanni da Pisa e Arnolfo di Cambio; quelli sul portico a sinistra della porta principale dell'atrio del duomo di Lucca, con certe figure, fra colonna e colonna, di singolare originalità realistica di carattere lombardo; gli altri in San Zeno a Verona, rudi, ma espressivi, nella cattedrale di Cremona, nei frammenti della cattedrale di Ferrara (ora al Museo di quel duomo), di stupenda bellezza; quelli importantissimi della cattedrale di Modena, nel campo cioè mirabile di Wiligelmo; quelli infine nel secondo arcone del portale maggiore di San Marco a Venezia, con figure fresche, vivaci, sorprendentemente vere, con senso meraviglioso del volume e del risalto delle forme, con figure predominanti sull'elemento vegetativo delle foglie, mentre, tra le foglie stesse, più libere e sciolte in confronto a quelle del primo arco, si muovono intorno molti animali, compresi quelli dello zodiaco, con un insieme ove si fondono nel senso della natura, architettura e decorazione, forma e colore (1).

Questi due mesi della « porta dei leoni » entrano dunque nella ideologia del lavoro umano, considerato, secondo il cristianesimo, un atto di lode e di riconoscenza a Dio, e perciò inserito nelle figurazioni chiesastiche. Infatti « poichè la vita è breve e le opere dell'uomo sono molte e ognuna ha il suo tempo opportuno, tra le figurazioni una ne appare abbastanza frequente, questa dei mesi dell'anno, ognuno dei quali è rappresentato da qualche operazione caratteristica » (2). Scrive giustamente la Sinibaldi: « Intorno ai portali delle chiese gli artisti usarono di porre la rappresentazione dei *mesi*, cioè delle più importanti attività campestri di ciascun mese. In questi cicli di rappresentazioni gli scultori mostrano tutto il loro interesse per le cose della vita. E specialmente per gli aspetti più comuni della vita, che sono anche i fondamenti e perciò quelli capaci di esprimerla quasi di là della personalità degli uomini, con una gravità e un valore costante e religioso » (3). Nessuna meraviglia quindi che le facciate, gli archi,

(1) Vedasi il bell'articolo riassuntivo e panoramico di VINCENZO BUCCI, *Antichi calendari scolpiti e dipinti*, in « *La Lettura* », Milano, febb. 1941 pp. 236-240.

(2) MOTTINI, *op. cit.*, pp. 79-80.

(3) SINIBALDI. *op. cit.*, p. 45.

le finestre, gli stipiti delle chiese rechino anche siffatte figurazioni, nelle quali si armonizzano bene l'allegoria e la tendenza al realismo.

Per quanto riguarda l'allegoria dei mesi, vale senz'altro il versetto dell'Apocalisse (XXII, 2): « in mezzo alla piazza della città (cioè della città paradisiaca, di Dio, preparata in compenso eterno ai beati) e d'ambo i lati del fiume l'albero della vita, che porta *dodici* frutti e dà, *mese per mese*, il suo frutto ». C'è poi l'idea della benedizione del lavoro, che la stessa Apocalisse così esprime (XIV, 13): « E sentii una voce dal cielo, che mi diceva: Scrivi: Beati i morti che muoiono nel Signore. Già fin d'ora dice lo Spirito che si riposino dalle loro fatiche, perchè le loro opere li accompagnano ».

Sono dunque ricchi di significato, benchè artisticamente assai scadenti, anche questi due mesi della « porta dei leoni ». e costituiscono, assieme all'« arco dei cavalieri », un'autentica preziosità, per la quale Bari si eleva nel mondo dell'arte a una quota molto importante e singolare.

Certamente lo scultore, che il Bertaux ritiene lombardo, compatriota di quello che scolpì i portali di Alife e di Calvi (*ma che nulla comprova sia proprio così*), è assai inferiore per tecnica e per immaginazione di coloro, che scolpirono altri fra i « mesi » che ho elencati, e specialmente dei coevi bozzetti solstiziali di Venezia e di Ferrara. Sta bene, che entrambi i piedritti di Bari sono deteriorati, ma anche nello stato in cui si trovano dimostrano questa inferiorità artistica, per quanto il loro significato rimanga nel suo pieno valore. Il Vitzthum e il Volbach-Berlin, nel passo già citato, uniscono questi piedritti all'arco arturiano e li dicono di natura nordica. « Die beiden als Kämpferstücke an diesem Portal eingefügten. doch sicher aus einem anderen Zusammenhang entnommenen Monatsbilder sind ebenso offenkundig nordisches Gut ».

Or va notato, che secondo vari autori questi due piedritti non sarebbero un lavoro a sè stante, ma costituirebbero un frammento di tutto un ciclo solstiziale o zodiacale (1), senza verun altro significato, se non quello liturgico, come il Bréhier riaffermò al V Congresso di Studi Bizantini di Roma nel 1936 (2). Quindi sarebbero

(1) VENTURI, *op. cit.*, III, pp. 167-168; BERTAUX, *op. cit.*, p. 477; CARABELLESE, Bari, p. 110; G DE JERPHANION, nella discussione alla prelodata relazione Boskovic' al V Congresso Internazionale di Studi Bizantini di Roma, in « Atti » cit., II, p. 47.

(2) BRÉHIER « Atti » *cit.*, II, p. 47 *cit.*

andati perduti i bozzetti plastici di dieci mesi, e precisamente, calcolando che nei piedritti sono raffigurati giugno e ottobre, mancherebbero gennaio, febbraio, marzo, aprile, maggio, luglio, agosto, settembre, novembre e dicembre. I due mesi superstiti sarebbero dunque stati adattati a servir da piedritti all'archivolto, senza alcuna particolare intenzione allegorica o plastica.

Ma contro questa ipotesi stanno le seguenti circostanze:

1) Intanto, con le dimensioni che hanno questi due « mesi », non vi sarebbe stato alcun posto per gli altri dieci; 2) non consta affatto dell'esistenza a Bari d'un ciclo mensile intero e quindi nulla si sa dei residui dieci altri mesi; 3) è strano che non siano rimasti nemmeno i più piccoli frammenti di questi altri dieci supposti bozzetti solstiziali. Ne consegue, che questi due piedritti vanno considerati nella loro individuale consistenza, come lavori particolari, che deliberatamente e unicamente vennero ideati ed eseguiti con una specifica significazione estetico-allegorica. E devono aver voluto servire a completarsi tra loro in tale significazione, perchè infatti l'artista, messo a capo di tutto il portale, li dispose in modo che si guardino.

Nella ricerca di tale significato servono bene quattro indirizzi, che in fondo possono tra loro anche andare d'accordo. Il Bertaux ritenne che lo scultore abbia voluto raffigurare le due « cultures qui faisaient la richesse de la Terre de Bari »: pane e vino — mietitura e vendemmia. Lo Scoppetta (il quale chiama inesattamente cotesti piedritti « capitelli simbolici », mentre sono sostegni verticali su cui poggia l'arco) scrive che « quello a destra rappresenta un potatore, che taglia rami ad un albero, *simbolo di penitenza*; quello a sinistra un mietitore, che falcia grano, portante in una mano un manipolo di grosse spighe, *altro simbolo evangelico che denota la grazia divina in premio a chi fa penitenza* » (1). Il Mâle afferma che « les récoltes sont le symbole du jugement » (2). E infatti il Boskovic', partendo dal significato di giudizio finale dato all'arco dei cavalieri, vede pure in questi « mesi » la continuazione apocalittica dello stesso ultimo giudizio universale di Dio.

Infatti nell'Apocalisse (XIV, 15-20) falce mietitrice e falce vendemmiatrice diventano strumenti dell'ira e della misericordia di-

(1) SCOPPETTA, *op. cit.*, p. 22.

(2) E. MÂLE, *L'art Religieux. cit.*, pp. 40 e 72.

vina. «E guardai — dice il Veggente di Patmos — ed ecco una candida nuvola, e sopra la nuvola assiso uno simile al Figlio dell'uomo, con una corona d'oro in capo, e una falce tagliente in mano. Ed un altro angelo uscì dal tempio gridando con gran voce a colui che sedeva sopra la nuvola: — Mena la falce e mieti, perchè è già l'ora di mietere, essendo secca la messe della terra. — E colui che stava seduto sulla nuvola menò in giro la sua falce sulla terra, e la terra fu mietuta. E dal tempio che è nel cielo uscì un altro angelo, tenendo in mano anche lui una falce tagliente. E dall'altare uscì un altro angelo che aveva potere sul fuoco, e con gran voce gridò a quello che aveva in mano la falce tagliente: — Mena la tua falce tagliente e vendemmia i grappoli della vigna della terra, perchè son mature le uve. — E l'angelo, menando la falce tagliente sopra la terra, vendemmiò la vigna della terra e ne gettò le uve nel gran tino dell'ira di Dio. E il tino fu pigiato fuori della città e ne uscì tanto sangue da alzare fino alle briglie dei cavalli sopra mille seicento stadi». È chiaro che la falce è il giudizio punitivo, le uve i peccatori, la vendemmia il castigo vendicatore, il tino l'inferno, i 1600 stadi l'infinità della pena.

Non si può negare che l'applicazione alle falci da mietitura e da vendemmia dei due piedritti baresi non sia fuor di posto, come non si può negare che la figurazione poetica e profetica giovannea faccia ricorrere con il pensiero alle due strofe della già ricordata saffica del Carducci alla chiesa di Polenta:

...come ne la spumeggiante
vendemmia il tino
ferve, e de' colli italici la bianca
uva e la nera calpestata e franta
sé disfacendo il forte e redolente
vino matura

Io penso invece, pur non ripudiando l'utile interpretazione del Boskovic', che, dato il restante carattere eucaristico della porta, anche questi due piedritti abbiano carattere eucaristico, in quanto il mietitore taglia il grano, che dà il « pane », una delle due specie dell'Eucaristia, e in quanto il vendemmiatore taglia l'uva, che dà il vino, l'altra delle due specie eucaristiche. Sarebbe curioso il caso, che d'un intero ciclo solstiziale fossero rimasti proprio questi due mesi, mietitura, cioè pane, e vendemmia, cioè vino. Come è strano, che sieno rimasti da adattarsi al posto dei piedritti propriamente questi pezzi scolpiti, come se « per caso » le misure

si fossero incontrate. Chè se poi si voleva farli servire a semplice decorazione solstiziale, c'erano ben altri mesi che avrebbero servito molto meglio, come ad esempio i mesi ben più speciosi e fioriti di aprile e di maggio. Tanto per dare un esempio, in cui dagli scultori protocristiani si usarono appositamente le figure tolte dalla mietitura e dalla vendemmia, basterà ricordare il sarcofago di Giunio Basso (+ 359), uno dei più belli di Roma cristiana, ove il carattere coloristico della scultura è accentuato, nei bassorilievi laterali, da genietti, o meglio angeli, « vendemmiatori » e « mietitori ».

Devesi dunque ritenere per fermo, che i due mesi della mietitura e della vendemmia entrarono a priori nel piano intero della scultura e della decorazione della « porta dei leoni », con presa di misure esatte e con accordo a tutto il resto della ideologia artistica e allegorica dell'opera.

* * *

Con ciò ho finito la descrizione e l'esame critico estetico della « porta dei leoni » in S. Nicola di Bari, uno dei lavori più fastosi, più fini e più variamente interessanti nella scultura romanica meridionale del secolo XII-XIII, contemporaneo e strettamente legato di parentela artistica con i monumenti della scultura romanica dell'Italia settentrionale, senza esserne supinamente in rapporto di dipendenza (1). Penso che abbia ragione il Toesca quando nota che « tra le sculture pugliesi e le provenzali è troppo il distacco, derivante dalla concezione del rilievo, nettamente plastico nelle prime, pittorico nelle seconde » (2). Il che non toglie la parentela molto viva — particolarmente di questa porta — con i monumenti d'arte di Wiligelmo e degli antelameschi.

Tecnicamente parlando, questa « porta dei leoni » è una splendida documentazione di quella originalità tutta pugliese, che brilla non solo nella scultura ornamentale di S. Nicola, in Bari, ma anche nelle altre cattedrali romaniche di Puglia. Gli elementi

(1) Il WACKERNAGEL, *Die Plastik des XI- und XII. Jahrhunderts in Apulien* (Leipzig, Karl Hiersemann. 1905), pp. 41 e ss., e il KINGELEY PORTER, *Compostella Bari and romanesque architecture*, in « *Art Studies* », 1923, pp. 59 e ss., *cit.*, affermano anzi la dipendenza di Wiligelmo e dei suoi discepoli, che operarono a Modena, Cremona, Piacenza, Nonantola e Verona.

(2) TOESCA, *op. cit.*, p. 995, nota 62.

bizantini, vetero-cristiani e musulmani (questi ultimi meno numerosi in questa porta che non nel portale maggiore) vi appaiono, come altrove, genialmente rielaborati e assimilati. Essa è lo specchio d'un'arte superiore, ove, a giudizio di Alfredo Melani, riluce l'amore « alla maestria delle grandi linee », per cui l'arte medievale pugliese seppe « assurgere a un ideale di finezza e di leggiadria nel cesellare i particolari della decorazione (porte, finestre, capitelli, fusti di colonne) come non potrebbesi di più; onde si può dire che il suo genio fu instancabile e inesauribile » (1).

Ma anche allegoricamente parlando, essa s'impone all'ammirazione di tutti, perchè — comunque se ne interpretino le figurazioni — essa appare un meraviglioso frutto della scultura dogmatica di quell'epoca forte e pur mistica, allorchè, per la grande gara medievale di suggestioni religiose, di spirituali ammaestramenti e di moniti morali, si faceva parlare appunto la grande voce eterna dell'arte nei simboli e nelle allegorie delle porte e delle finestre, dei capitelli e dei plutei, dei sottarchi e degli archivolti, onde s'ingioiellarono per i secoli le imponenti cattedrali del Medicevo di Puglia.

FRANCESCO BABUDRI

(1) ALFREDO MELANI, *Manuale di Architettura Italiana antica e moderna* (Milano, Hoepli, III. ed). p. 222. — Ed è il caso di applicare alla « porta dei leoni » l'essenziale significato dell'ornamentazione romanico-pugliese, ammirata in S. Nicola di Bari da COSIMO BERTACCHI, *Puglia* (vol. IV della Collezione « La Patria », Torino, U.t.e.t., 1931, II ed.), p. 175, e da lui detta « mirabile in una varietà di motivi non prima veduti ».