

## L'ARCHITETTURA RELIGIOSA MILITARE E CIVILE DELL'ETA' NORMANNA

Sono rimasto non poco perplesso prima di accettare l'incarico affidatomi dal Comitato ordinatore. Riferire, infatti, su di un argomento di così vasta portata, come quello relativo all'architettura religiosa, civile e militare dell'età normanna e chiuderlo, nello stesso tempo, dentro i limiti di una relazione congressuale non mi pareva cosa agevole. Temevo, infatti, di non poter evitare l'uno o l'altro dei due inconvenienti: o irrigidirmi dentro le strette di una trattazione necessariamente sintetica e, per ciò stesso, inadeguata alla impostazione della vasta problematica che al tema si riconnette, o superare una simile impostazione concedendo alla relazione un più ampio respiro, pur sapendo di riuscire, in questo caso, necessariamente prolisso. Ho preferito decidermi in quest'ultimo senso per evitare il pericolo dell'oscurità, cui dà luogo l'eccessivo sforzo di ridurre in quadri schematici fenomeni complessi come quelli che stanno a fondamento di molti problemi d'arte.

D'altra parte l'impegno di non evadere dai limiti del tema ristretto, in un primo tempo, al Mezzogiorno continentale, non poteva sottrarmi ad un'elementare esigenza: quella, cioè, di volgere uno sguardo anche all'architettura della Sicilia che, attraverso il processo di reciproche mutuazioni, s'inserisce, in forma unitaria, nella grandiosa rivoluzione artistica da cui uscì rinnovato il volto dell'Italia meridionale.

Le principali tappe della conquista del Mezzogiorno sono note: nei primi del sec. XI i Normanni fanno la loro apparizione, in qualità di mercenari, a servizio dei Greci e dei dinasti meridionali. Nel 1027 s'impadroniscono di Aversa che viene elevata al ruolo di contea. Nel 1042 occupano Melfi; tra il 1042 e il 1071 sono già padroni della Puglia e della Calabria; nella battaglia di Civitate fanno prigioniero il papa Leone IX che ha tentato di fermarne l'invadenza. Nel 1071 e nel 1078 si rendono padroni di Salerno e di Benevento;

tra il 1061 e il 1091 conquistano la Sicilia. Coll'estinzione del ramo pugliese degli Altavilla, nel 1127, Ruggero II riunisce i ducati di Puglia e di Sicilia. Nel 1138 l'unificazione politica del Mezzogiorno è compiuta.

Le ripercussioni della leggendaria impresa furono grandi anche nel campo religioso ed artistico. Le città della Puglia, dell'Abruzzo, della Campania, della Calabria e, più tardi, della Sicilia videro sorgere abbazie e cattedrali superbe, destinate a rendere più saldi, nell'abile calcolo politico dei conquistatori, i frutti della vittoria. Il risveglio non fu solo dell'architettura religiosa, ma anche della civile e, per ovvie ragioni, della militare. Ma dell'architettura civile del Mezzogiorno continentale è sparita quasi ogni traccia. I ritrovamenti del palazzo di Fruscione a Salerno rappresentano ben poca cosa nel quadro della generale distruzione, perchè possano giustificare il tentativo di un'approssimativa ricostruzione ideale. La stessa reggia di Mileto, dove il conte Ruggero stabilì la sua corte e creò persino una zecca, vive solo nei ricordi letterari. In Sicilia l'architettura civile è assai meglio rappresentata; ma, come appresso si dirà, essa qui riveste forme ed espressioni particolari, che non rivivono oltre lo stretto.

Assai più difficile riesce fissare i lineamenti dell'architettura militare; non uno solo, infatti, dei castelli ci è pervenuto nei suoi precisi caratteri distintivi. Molti preesistevano alla conquista; i Normanni si limitarono, nella maggior parte dei casi, a fare semplice opera di riadattamento e di adeguamento alle nuove necessità difensive. I castelli, che furono il risultato della loro personale iniziativa, andarono soggetti a tali trasformazioni da non consentire più un agevole riconoscimento delle strutture originarie. Profondamente innovatrice fu in seguito l'azione compiuta dallo svevo Federico il quale, prima di mandare ad effetto il grande piano costruttivo dei *novorum aedificiorum*, mise a profitto, con accorte modifiche, le vecchie fortezze arabo-normanne, ritenute ancora idonee ad assolvere un ruolo difensivo.

Un'idea, sia pure inadeguata, dell'architettura militare normanna ci è apprestata dalle chiese-fortezza — l'esempio più significativo ci viene dalla cattedrale di Catania — nelle quali l'impianto di possenti torri quadrate, poste a protezione dei lati più vulnerabili, deve certamente corrispondere ad un concetto normativo largamente applicato nelle costruzioni militari del tempo. Si tratta, comunque, di ricostruzioni approssimative, che sono ben lontane dal darci i termini esatti del problema. Non sono pochi i castelli e le torri che vanno ancor oggi sotto il nome di « normanni », ma si tratta quasi

sempre di attribuzioni destituite di ogni fondamento critico. La prodigiosa conquista e la rapida costituzione del Regno di Sicilia assunsero il carattere di un'impresa fantastica, che alterò, in più di un caso, i fatti storici e finì col porre sotto il nome degli audaci avventurieri del nord iniziative che non possono in alcun modo farsi a loro risalire. Il castello di Paternò, in Sicilia, per citare uno fra i tanti esempi, non contiene, dal punto di vista architettonico o stilistico, un solo elemento che giustifichi l'attribuzione odierna.

I mutevoli eventi, che hanno pesato così gravemente sull'efficienza delle costruzioni civili e militari, non hanno avuto, per fortuna, le stesse conseguenze sulle costruzioni sacre, sottratte, in gran parte, dal tenace sentimento religioso, al disfrenarsi degli odi e delle vendette formanti la triste eredità di tutte le convulsioni e di tutti i movimenti politici. E sono appunto esse che ci permettono di tracciare le grandi linee del quadro dell'architettura normanna: quadro nel quale si muovono e si agitano i personaggi più vari: grandi feudatari, eminenti dignitari di ordini religiosi, maestri d'arte, *coemeterarii* venuti dal nord al seguito dei conquistatori o accortamente scelti nelle terre di conquiste. Essi sono, infatti, gli artefici delle nuove costruzioni, alle quali danno modi e sviluppi consoni, in gran parte, alle tradizioni locali. Ma se i Normanni operarono una profonda trasformazione nel campo politico, non esercitarono un'eguale forza innovatrice in quello dell'arte. L'occupazione militare non poteva improvvisamente cambiare il volto di una civiltà che affondava le sue radici in un passato storico ricco di elementi vitali. La Calabria, la Basilicata, la Puglia, la Sicilia costituivano, da tempo, delle vere propaggini dell'impero d'Oriente attraverso, soprattutto, l'organizzazione religiosa e la colonizzazione monastica.

In Sicilia la penetrazione bizantina aveva subito un arresto per effetto dell'occupazione araba che, in due secoli di dominio, aveva minacciato di cambiare i lineamenti della precedente civiltà. I Normanni non potevano quindi contare in un rapido processo di trasformazione che fosse equiparabile alla fortuna della conquista militare. D'altra parte i caratteri fondamentali con cui si era espressa l'architettura delle diverse province del Mezzogiorno erano troppo profondamente radicati per poter subire un totale processo di assorbimento. Gli elementi d'innovazione non riuscirono mai ad annullare gli aspetti di quella caratteristica attività municipale che rimase sempre come nota costante nelle maggiori manifestazioni architettoniche dell'età normanna.

E' questa la ragione per cui difficilmente si riesce ad indicare

un solo edificio dei secoli XI e XII in cui si rifletta, in forma decisa, l'influsso pieno ed esclusivo degli elementi normanni. Se la fondazione del Ducato di Puglia e del Regno di Sicilia forma un capitolo di eccezionale importanza nella storia del Mezzogiorno d'Italia, altrettanto non si può affermare nei riflessi del fenomeno artistico. Nessuno oggi farebbe propria l'opinione del Delarc il quale vide nelle linee di molti monumenti dell'Italia del Sud il contrassegno di una arte importata dai conquistatori.

L'architettura sacra, che della rinascita edilizia normanna rappresenta l'aspetto più importante, resta sostanzialmente latina. L'abate Desiderio riconsacra le forme della basilica paleocristiana nella rinnovata chiesa di Montecassino, il cui schema sarà ripreso in tutte le chiese dell'Ordine, dalla cattedrale di Salerno a quella di S. Angelo in Formis, da S. Liberatore nell'Abruzzo alla Cappella Palatina di Palermo: aula rettangolare allungata, preceduta da atrio o da narthex, con integrazione di cripta e di absidi in corrispondenza delle navate. Mezzo secolo prima l'abate Teobaldo aveva impostato, ai lati dell'atrio, due torri, e l'abate Richerio aveva dotato la chiesa di portico con colonnato ad archi.

Nella grande fucina artistica di Montecassino confluirono operai lombardi, artieri amalfitani, mosaicisti di Bisanzio; ma mentre i primi, nello svolgimento delle strutture architettoniche, si piegarono alla tradizione, gli orientali diedero l'avvio ad una nuova tecnica decorativa che, ereditata poi dai monaci cassinesi, esercitò la sua influenza anche fuori dei centri della stessa cultura benedettina. La scuola monastica cassinese impose i suoi schemi basilicali dall'Abruzzo alla Sicilia, ma nella Calabria e nella Terra d'Otranto la scuola basiliana diede vita e sviluppo al tipo della chiesa a cupola importata dall'Oriente.

Però anche quando, dopo oltre mezzo secolo di occupazione, l'architettura cominciò ad esplicitarsi sotto la suggestione dell'arte francese, non venne mai meno l'influenza ambientale, che diede luogo alla formazione di un'arte locale, dove ogni reminiscenza esotica, sia settentrionale che orientale, finì col subire un inevitabile processo di adattamento.

Gravi ostacoli, che si erano opposti ai Greci e ai Lombardi — vita municipale e feudalità — dovettero superare i Normanni nella Puglia, prima della loro completa affermazione. La libertà municipale restò qui come il vero fondamento della vita politica e quando

l'unificazione riunì in un solo organismo tutti i possessi normanni dell'Italia meridionale, tale libertà non venne mai sopraffatta. Non è quindi meraviglia se nei nuovi monumenti architettonici, persino in quelli sorti dietro il diretto intervento e la generosa liberalità dei dominatori, ben poco si rileva che, dal punto di vista artistico, possa far pensare al loro specifico influsso. Nella stessa chiesa della Trinità di Venosa, in cui sono così vivi i ricordi del mecenatismo dei principi normanni, le caratteristiche architettoniche di maggior rilievo, come la pianta e il deambulatorio che si svolge attorno al coro, sono di pieno gusto francese. Lo stesso dicasi delle cattedrali di Acerenza e di Aversa, anch'esse dotate di deambulatorio, con cappelle retrostanti disposte a raggera.

Generalmente è l'impero della tradizione che determina lo sviluppo delle forme architettoniche. In Terra di Bari è in netta prevalenza il tipo basilicale a tre navate, con tre absidi e sottostante cripta, ma l'edificio acquista generalmente, sotto l'influenza dell'architettura del Nord, uno sviluppo grandioso nell'alzato, mentre le navate ricevono, alla maniera lombarda, l'integrazione di matronei e, all'esterno, di logge. Il prospetto, semplicissimo, severo, è attraversato da bande verticali, anch'esse di gusto lombardo. Di schietto carattere pugliese è l'uso di mascherare con tribuna rettangolare la curva esterna delle absidi e di fiancheggiarla con torri possenti.

Nella chiesa di S. Nicola si è voluto vedere un influsso specifico dell'architettura normanna. Icnograficamente essa non si discosta dalle grandi linee della tradizione architettonica latina. Nella facciata nuda, sormontata da frontone triangolare e scandito da finestre simmetriche si son trovati dei riscontri con le chiese di Saint-Étienne e di S. Nicola di Caen. Ma la severa partitura delle lesene e la leggiadra decorazione degli archetti pensili sono di tipo schiettamente lombardo. La stessa impostazione delle torri che fiancheggiano il prospetto e la sopraelevazione delle ali del transetto sui tetti delle navatine laterali non sono nuove alla tradizione dell'arte italiana. L'influenza normanna sembra più specificamente riflessa nella strettezza delle navate in rapporto all'elevazione e nell'uso di alternare colonne e pilastri a sostegno delle arcate, uso questo che trova applicazione nella cattedrale di Pumièges. La cupola, all'incrocio del transetto, non fu mai costruita; ma si vedono ancora i pennacchi che erano destinati a sostenerla.

L'architettura del S. Nicola fu presa a modello di molte chiese della Puglia, che tentarono di riprodurne, con qualche variante o modifica, forma e struttura. Nella Collegiale di Barletta le diversità non

alterano sostanzialmente il modello. La maggiore ristrettezza della navata è anche nel prospetto, che accoglie solo un minor numero di finestre e non è fiancheggiato da torri d'angolo. Nell'interno, non finito, ricorre il giuoco delle tribune, ma con disposizione diversa da quella presentata dalla chiesa di Bari.

Nella cattedrale di Trani il ricordo della chiesa barese è manifesto nell'interno, la cui nave maggiore, integrata da tribune, è chiusa all'ingresso del santuario da tre arcate formanti iconostasi. All'esterno una serie di archi alti e robusti, corrispondenti alle campate dell'interno, fiancheggiano i muri perimetrali spingendosi fino al triforio. L'introduzione di questi archi, suggerita dalla precaria stabilità del tempio, le cui fondazioni poggiano sulla cripta sottostante, si trasforma in un elemento di alta suggestione decorativa, che entrerà successivamente come elemento integrativo nella cattedrale di Bari e nella stessa basilica di S. Nicola.

La cattedrale di Bari, ricostruita di sana pianta dopo il disastro del 1156, si richiama, per lo sviluppo iconografico e la solennità delle forme, alla chiesa di S. Nicola. Le aggiunte, prese ad imprestito da altri edifici religiosi della regione pugliese, non ne alterano le linee fondamentali. Mentre nel S. Nicola la cupola che doveva elevarsi all'inizio del transetto non fu portata a compimento, qui venne realizzata mediante l'impianto di un tamburo ottagonale, desinente in una bassa calotta, doviziosamente decorato di arcatelle, di colonnette e di fregi. Nel prospetto la nuda semplicità del S. Nicola e della Collegiale di Barletta venne arricchita mediante l'introduzione di maggiori elementi decorativi, ma, dal punto di vista strutturale, l'imitazione appare evidente. La soluzione adottata nella cattedrale di Trani suggerì, come si è detto, l'introduzione, lungo i muri esterni delle navatelle, di arcate disimpegnanti quasi il ruolo di contrafforti. Ma la novità di maggior rilievo è data dal fatto che la testata della nave maggiore, invece di lasciare in evidenza le absidi aggettanti, si allarga dinanzi ad esse come un nuovo prospetto, di carattere più ricco e movimentato del prospetto anteriore, mentre due robuste torri quadrate si affiancano alle due testate del transetto. Nell'introduzione di questi elementi si è tentato di vedere l'eco di reminiscenze nordiche; è ipotesi non documentata la quale contrasta, oltretutto, con specifici riferimenti di archivio i quali c'inducono a ricercarne l'origine in quell'atmosfera pugliese, dove confluirono, rifondendosi in una nuova sintesi pervasa da un preciso colore locale, le tradizioni più varie.

Nella cattedrale di Ruvo la icnografia ha evidenti richiami alle due chiese di Bari: grande aula divisa in tre navate, con transetto sporgente e absidi sceme. Al posto delle colonne antiche qui subentrano pilastri rettangolari, fiancheggiati da colonne. Archi a pieno centro e archi acuti ne formano l'organismo strutturale. Grande la varietà dei capitelli del triforio, i quali da un lato si raccordano a quelli della cattedrale di Bitonto, dall'altro hanno foglie ad uncino di gusto francese, non dissimili da quelli dei capitelli del triforio di Altamura. Esiste però una linea direttiva unitaria nella completa affermazione della basilica a tribune e nell'impostazione delle volte, rimaste in uno stato rudimentale. C'è nella soluzione un tentativo di sottrarsi al ritmo consuetudinario dell'architettura locale, che si richiama, più o meno direttamente, a modi costruttivi importati dal Nord.

Nello stesso mausoleo di Boemondo, a Canosa, gli aspetti orientalizzanti che esso rivela, soprattutto nella cupola e nella struttura generale, che potrebbero accostarlo ad un monumento mussulmano, appaiono temperati dall'introduzione di elementi locali. La decorazione dei capitelli è ancora bizantineggiante, ma l'uso delle volte a semibotte rientra nelle formole dell'arte pugliese. L'edificio a pianta rettangolare è sormontato da tamburo con piccola cupola emisferica. Il rivestimento in marmo cipollino, strappato alla rovina dei monumenti classici, ne accresce la nobiltà delle forme.

Dalle grandi linee dell'architettura del S. Nicola si discosta uno dei più caratteristici monumenti pugliesi dell'età normanna: la cattedrale di Troia, nella quale l'assenza della tribuna costituisce un netto elemento di differenziazione dal gruppo dei monumenti passati in rassegna, quantunque le profonde modificazioni apportate nel transetto e nel santuario impediscano di approfondire i termini del raffronto. Ma l'edificio del sec. XII, ridotto ormai alle tre navate e alla parte inferiore della facciata principale e delle due facciate laterali fino al transetto, colpisce per la sua decorazione, che ha pochi riscontri nell'arte pugliese: pittoresco schieramento di arcate e di pilastri, con medaglioni a losanga scavati nello spessore dei muri e con incrostazioni policrome di studiato effetto geometrico. Voce nuova nel magnifico coro dei severi monumenti pugliesi, le cui risonanze si ricollegano alla luminosa architettura di Pisa, da cui la cattedrale di Troia sembra immediatamente derivare.

Di diversa configurazione, ma egualmente distante dal gruppo architettonico che fa capo al S. Nicola, è la cattedrale di Canosa, la

cui caratteristica è data dall'introduzione di un giuoco di cupole — cinque — le cui calotte non sono impostate su pennacchi, ma poggiano su colonne addossate alle pareti.

Il sistema di costruzione a cupole appare largamente diffuso in tutta la regione pugliese; ma dove esso si esprime in forme nuove e durevoli è proprio nel Salento. Dal punto di vista storico ciò appare come la conseguenza del diverso influsso esercitato dai due grandi ordini religiosi: benedettini e basiliani. L'influsso di questi ultimi fu preponderante nella Terra d'Otranto, dove le chiese, erette nella stessa età normanna, non appaiono ligie alle forme strutturali imperanti nel S. Nicolò di Bari. I rapporti commerciali coll'Oriente dovettero qui contribuire, più che in qualunque altra regione della Puglia, a diffondere questo tipo di architettura religiosa a cupola, la quale affondava, peraltro, le sue radici nella profonda vitalità della tradizione locale.

La chiesa di S. Nicola e Cataldo, a Lecce, eretta da Tancredi, pur in mezzo all'invadenza delle costruzioni barocche dalle quali rimane, in gran parte, sopraffatta, mostra quasi integra la sua struttura originaria, dove il maggiore risalto è dato dalla sveltissima cupola che si leva al di sopra del transetto, recinta da una corona di colonnine con capitelli a fogliame. Le volte a tutto sesto della nave centrale contrastano colla volta a crociera delle navatine e colle arcate a tutto sesto. C'è, insomma, una strana mescolanza di elementi goticizzanti che si richiamano ai modelli tipici delle chiese cistercensi e che, storicamente, possono essere spiegati col favore accordato dai conquistatori normanni al famoso ordine benedettino.

Questi contrasti di forme, che caratterizzano l'architettura della penisola salentina, appaiono come la conseguenza della fluttuazione di elementi diversi e delle varie correnti che, in seguito al susseguirsi di tanti avvenimenti politici e all'intensificarsi dei rapporti commerciali, operarono in una terra, ricca già di una propria tradizione.

Anche nella Campania il risveglio edilizio normanno non dà luogo al sorgere di un nuovo stile architettonico perchè, più ancora che nella Puglia, il tipo prevalente nell'architettura religiosa riproduce quello della basilica latina, ma senza l'accompagnamento delle tribune. Ne formano la quasi completa integrazione la cripta e l'atrio rettangolare, quest'ultimo sostituito più frequentemente dal semplice narthex. L'atrio che, all'uso romanico, era stato realizzato

nella basilica di Montecassino, trova la più compiuta applicazione nella cattedrale di Salerno, mentre il narthex si esprime in forma compiuta e quasi normativa nella chiesa di S. Angelo in Formis. Ma il complesso substrato etnico, dovuto alla successione delle vicende politiche che avevano fatto di alcune province della Campania un vero e proprio dominio di Bisanzio, e di Benevento, Avellino e Salerno un feudo longobardo, era destinato ad esercitare un immancabile riflesso nel campo artistico. L'unità politica normanna non poteva annullare i caratteri distintivi che si confondevano col passato storico della regione. L'antichità classica, col richiamo dei suoi numerosi monumenti, costituiva inoltre una valida forza di resistenza contro ogni audace tentativo di innovazione. L'utilizzazione del materiale, strappato ai monumenti in rovina rendeva, in certo modo, naturale il ritorno alla tradizione. L'abate Desiderio, dando nuova vita alla basilica latina, aveva finito col creare il tipo canonico che le rigogliose propaggini dell'ordine traducevano in costruzioni superbe.

Nelle cattedrali di S. Maria Capua Vetere e di Capua, provviste di atrio, lo spirito della tradizione basilicale si afferma senza incertezze. L'arcivescovo Ottone, trasformando la chiesa fondata nel sec. IX da Landolfo, non fece altro che riprodurre il tempio cassinese. Nel superbo quadriportico — parte dell'organismo sviluppato, nel 1068, dall'arcivescovo Erveo — sono evidenti le affinità con quello del duomo di Salerno.

Ma la chiesa in cui rivive con maggiore fedeltà il prototipo cassinese è S. Angelo in Formis, la quale, pur avendo soppresso il transetto, si distingue nettamente dalle chiese capuane per lo slancio delle forme, che l'accostano alle cattedrali di Sicilia e a quella di S. Pietro in Monte presso Caserta Vecchia. S. Angelo, anche per la singolarità della sua decorazione pittorica, realizza gli aspetti dell'insigne chiesa cassinese, ma colloca, al posto dell'atrio con quadriportico, l'originale narthex, contraddistinto da archi a lieve sesto ogivale, con alti piedritti, di gusto arabeggiante. E' vicino, anche per l'impiego delle colonne antiche, al narthex della chiesa benedettina di S. Maria Libera, eretta dal vescovo Bernardo verso il 1103 e, dal punto di vista architettonico, a quelli della chiesa di Sant'Agata dei Goti e dell'antica cattedrale di Cerignola. La torre campanaria, mutila, formata nel ripiano inferiore con elementi tratti dalla rovina di monumenti classici, attua uno schema che, con maggiore complessità di sviluppo, s'incontra ad Aversa, ad Amalfi, a Capua, a Nola.

Nella cattedrale di Salerno (1076-1085) appare riprodotta, con maggior pienezza, la planimetria della chiesa abbaziale cassinese.

Si distingue per l'ardito irrompere delle masse, per lo slancio del transetto e dell'abside mediana, per il deciso verticalismo degli elementi portanti. Si respira in questa tendenza al moto ascensionale un nuovo impulso costruttivo, che si deve assai probabilmente all'influsso normanno; appare naturale anche qui, come per il S. Nicola di Bari, il richiamo alla chiesa di S. Stefano e alla Trinità di Caen. L'interno, grandioso, riproduce lo schema della basilica latina, triabsidata, a tre navi, divise da 22 colonne monolitiche. Nonostante l'asimmetria — il transetto è obliquo rispetto all'asse del piedicroce — siamo in pieno trionfo della tradizione cassinese. In essa rientra anche, senza alcuna deviazione, il superbo quadriportico, che s'inserisce, con una sua particolare nota distintiva, nell'architettura campana. La variata composizione degli elementi costitutivi, il pittoresco ritmo delle arcate dagli alti piedritti, i ricchi effetti coloristici delle tarsie e delle incrostazioni laviche hanno accenti esotici, che richiamano motivi decorativi arabeschi della Sicilia e di Cordova. In realtà le maestranze salernitane, come non riuscirono a dare un apporto di carattere regionale allo sviluppo del grande organismo architettonico, così dovettero rimanere in gran parte estranei alla complessa opera decorativa che fa del Duomo uno dei più insigni monumenti dell'Italia meridionale. Al pari di Amalfi, Salerno, per la sua fortunata posizione geografica rimase aperta agli influssi di correnti artistiche esterne, le quali hanno lasciato superbe testimonianze negli splendidi mosaici del catino absidale, nei famosi amboni dovuti al mecenatismo di Matteo d'Aiello e di Romualdo di Guarna, nel celebre candelabro del cero pasquale, nelle ornatissime porte di bronzo. Questi influssi si colgono, egualmente intensi, nel chiostro di S. Domenico e, fuori Salerno, ad Amalfi nel chiostro dei Cappuccini, nel campanile del Duomo, nella casa Rufolo e, a Ravello, in S. Giovanni del Toro.

Ma se è storicamente certo che maestranze amalfitane portarono il loro contributo alla costruzione del Duomo di Montecassino, non è infondato supporre che esse siano state presenti anche a Salerno e che abbiano dato la loro opera, non solo alla costruzione della cattedrale, ma anche dell'annessa torre campanaria, la cui struttura a diversi ripiani si ripeterà, con variazioni più o meno profonde, in molti campanili della regione, ma troverà la più studiata applicazione in quello di Aversa — di tutti forse il più antico — caratterizzato dalle colonne del basamento che, in gruppi di tre, appaiono agli angoli dei diversi ripiani e servono ad alleggerire la pesantezza delle masse. Non è improbabile però che il motivo si accordi a consuetudini co-

struttive dell'Alvergna, le quali non sembrano del tutto estranee al Duomo, che trae la nota di maggiore distinzione dall'ampio deambulatorio e dalle cappelle semianulari aggettanti dalla curva absidale.

Più che nel quadriportico del Duomo di Salerno l'ornamentazione pittorica acquista un vivace risalto nella cattedrale di Caserta Vecchia, ornamentazione che nasce dal contrasto di colore tra il tufo del paramento e il marmo delle porte e delle finestre. La severità dello schema latino, reso più austero e più ligio alla tradizione dal colonnato classicheggiante, è variato da accenti mussulmani, che si riflettono nei costoloni del transetto, nella riquadratura marmorea che si piega a ferro di cavallo attorno alle finestre, nel paramento policromo ad archi intrecciati, che si richiama distintamente alle costruzioni normanne di Sicilia della fine del sec. XII. Il tiburio e la torre che fiancheggia uno dei lati appartengono al sec. XIII. Ma nel timpano triangolare rispondente alla nave maggiore, decorato da archetti ad intreccio che si flettono su esili colonnine, nei tre portali centinati che scandiscono il primo ordine, nella grande monofora, fiancheggiata da leoni stilofori al di sopra della porta mediana, c'è lo stesso riecheggiamento di motivi decorativi filiali forse, attraverso Amalfi, dalla Sicilia. Il distacco, notato dal Bertaux, tra il braccio longitudinale e il transetto, coronato da cupola arditissima ottagonale, con doppio ordine di archi intrecciati, l'arco di trionfo ad ogiva, le finestre a ferro di cavallo contrastanti con quelle a tutto sesto del resto della fabbrica, rivelano una interpretazione locale di modi architettonici e ornamentali di sicura provenienza estraregionale. Il cromatismo ha una più accentuata vivacità nel settore terminale della torre campanaria, fiancheggiata da quattro torrette cilindriche, dove gli archetti intrecciati si distaccano, con risaltante effetto coloristico, dalle esili colonnine di sostegno, con una cadenza perfettamente analoga a quella che regola il ritmo delle arcatelle del frontone triangolare del prospetto.

Nè può dirsi infondato l'avvicinamento che il Bertaux ha stabilito tra la cattedrale di Caserta Vecchia e quella di Sessa Aurunca (1103-1113), le quali si distanziano forse solo di qualche decennio. Manca in quest'ultima la cupola, ma l'icnografia generale concorda, sia nello sviluppo delle navi, coronate da absidi, che nell'impostazione del transetto sporgente dalle fiancate dell'aula. L'atrio, posteriore di un secolo, si richiama a quelli delle chiese cistercensi italiane, con elementi decorativi in cui affiorano ricordi pugliesi. Nell'interno, grandioso, il sentimento classico si sprigiona dal ritmo delle colonne, sormontate da capitelli corinzi. Ma è, soprattutto, nella cadenzata suc-

cessione delle finestre, disposte nella sopraelevazione della maggiore navata, distaccantisi, con risalto di colore, dall'apparato tufaceo, che si fanno più evidenti i richiami al duomo di Caserta Vecchia, mentre nell'impostazione delle torri massicce che fiancheggiano il prospetto, appare spontaneo il parallelismo costruttivo colle cattedrali siciliane di Monreale e di Cefalù.

Non molto diversa doveva essere l'icnografia del duomo di Amalfi, ricostruito, però, all'inizio del sec. XIII. Nel suo impianto a croce latina, comprendente tre navate divise da pilastri, c'è un probabile richiamo alle forme precedenti, in cui è da supporre che sia stata molto più stretta l'aderenza allo schema basilicale cassinese. Ma nella decorazione acquistano un caratteristico risalto i motivi coloristici, che sembrano essere poi stati presi ad prestito dalle cattedrali di Salerno e di Caserta Vecchia e che fanno di Amalfi un centro di attività artistica, dove forse confluirono, nell'intenso ritmo di rapporti da cui fu caratterizzata la vita dell'industre cittadina, sperimentate maestranze arabe che avevano lavorato in Sicilia e nella Spagna. Nell'alto campanile, unico avanzo dell'antica costruzione che, architettonicamente, ha così stretti legami con quelli di Gaeta e di Caserta Vecchia; nel pittoresco chiostro animato dallo slancio delle colonnine gemine su cui sono voltati gli arditissimi archi dagli alti piedritti, nel delicato cromatismo delle tarsie e delle cordonature di cui si colorano formelle, rifasci ed archi intrecciati, vibrano le modulazioni di un nuovo linguaggio, che si era già espresso con note originali nell'architettura arabo-sicula della Sicilia e, in forma meno accentuata, in alcune chiese basiliane calabre del periodo normanno: linguaggio che sorprendiamo anche in costruzioni originali, come la chiesa di S. Giovanni del Toro a Ravello, la Villa Rufolo, caratterizzata da cupole emisferiche, da volte a crociera e a botte, da archi intrecciati, i quali acquistano, nella nuova applicazione, una maggiore leggerezza e una più vivace articolazione.

Accenti lombardi risuonano, invece, nella decorazione esterna della Cattedrale di Calvi. Le absidi, intatte, hanno un coronamento di arcatelle a tutto sesto che si raccordano ad esili semicolonne, segnando un netto distacco dalla superficie prospettica, formata da un severo paramento di conci quadrati. Nessun richiamo alla ricerca del pittoresco che è proprio dei monumenti amalfitani e di quelli che ad essi si collegano.

Non è senza importanza la notazione di questo fluire ed incrociarsi di fattori artistici disparati: bizantini, ispano-siculi, lombardi, normanni, pugliesi, di cui riesce peraltro assai difficile stabilire il

relativo processo evolutivo. Si può qualche rara volta, attraverso la storia degli ordini monastici che diedero all'architettura un carattere internazionale, risalire ai centri originari di diffusione. E' il caso della cattedrale di Aversa, edificata, come si è avuto occasione di ricordare, nella seconda metà del secolo XI dai principi normanni. L'icnografia della tribuna, dove ha un rilievo predominante il deambulatorio con volte ogivali, ricorda probabilmente l'influenza dei benedettini di S. Lorenzo, i quali conoscevano — come congettura il Bertaux — i cori di Paray le Monial e di Sant'Antimo.

Questa molteplice varietà di manifestazioni architettoniche acquista tuttavia un tipico colorito regionale che trova le sue premesse e le ragioni giustificative in quel substrato di classicismo da cui rimase permeata tutta quanta l'edilizia della Campania.

L'architettura d'Abruzzo deriva le sue caratteristiche dalle scuole monastiche di Montecassino e di S. Salvatore al Volturno, dotate di una vera e propria organizzazione tecnica. L'edificio chiesastico ricollegasi alla basilica romana, ma i procedimenti costruttivi variano a seconda della natura del materiale apprestato dalla regione e dalle maestranze entrate a far parte dei diversi cantieri di lavoro. Non sorprenderà quindi di trovare adottati nei portali della scuola Casauriense modelli simili a quelli di S. Stefano di Bourges e riecheggiare nella decorazione adottata dalla scuola Valvense motivi affini all'arte germanica.

La posizione dell'Abruzzo favorì, com'è noto, il passaggio di maestri forestieri i quali scendevano in cerca di lavoro nell'Italia meridionale, attraversando l'Emilia, la Marca Anconitana, fino a Pesaro; e da qui proseguivano poi per la Puglia e la Campania. E' quindi tutto un incrociarsi di maestri provenienti dalle regioni più opposte: lombardi, francesi, tedeschi, pugliesi, campani che si confondono colle scuole e colle maestranze locali e che finiscono col dare un nuovo orientamento alle correnti artistiche di recente formazione.

La chiesa abbaziale non differisce dal prototipo cassinese; ma in quella della Maiella si effettua di già il tentativo di separare l'aula dalla zona presbiteriale. Ai pilastri rettangolari sorreggenti gli archi della navate seguono archi di trionfo piantati su pilastri cruciformi. Nelle chiese che fanno capo alla scuola di S. Liberatore si pongono colonne in luogo dei pilastri prismatici. Nonostante le diversità, gli elementi comuni sono rappresentati dalla persistente presenza delle

tre navate con absidi coperte da semicalotte, dalla maggiore elevazione dell'abside centrale e dalla copertura a tetto visibile.

Nella decorazione architettonica, mentre i maestri Rogerio, Roberto e Nicodemo sembrano ispirarsi alle composizioni plastiche di gusto arabesco, costruttori e ornatisti pugliesi s'inseriscono con una propria caratteristica nel movimento artistico imperante.

Ma, in fondo, sono le due grandi scuole, la Valvense e la Casauriense che danno un proprio orientamento all'architettura abruzzese. Nei monumenti della prima predomina il presbiterio trifogliato con cupola ottagonale, impostata nel mezzo del transetto. Acquista, nello stesso tempo, un valore rilevante lo sfarzo decorativo che si estende all'interno e all'esterno delle absidi e si profonde nei capitelli delle colonne, nelle cornici di coronamento, negli amboni. Solo le campate del transetto sono ricoperte da volte a botte o a crociera, mentre le navate conservano il tetto ligneo a vista.

Nei monumenti casauriensi fanno la prima apparizione le forme borgognone che s'inseriscono tuttavia in organismi di struttura basilicale. Esse non riescono, in realtà, a sopraffare l'indirizzo locale. Il merito della scuola casauriense è quello di essere riuscita a fondere in una felice sintesi costruttiva modi francesi e modi abruzzesi. Sostanzialmente non s'introducono schemi nuovi; l'organismo basilicale continua ad essere sempre quello latino; acquista però un'importanza rilevante la decorazione architettonica. Sotto la influenza dei maestri borgognoni gli scultori abruzzesi danno nuova vita ai portali, agli amboni, all'esterno delle absidi.

Questo incontro e fusione di forme ha un evidente riverbero nella cattedrale valvense di Pentima. La pianta basilicale a tre navi, con campate laterali sporgenti come nella croce latina, con presbiterio impostato in prosecuzione dell'aula e transetto absidato e cupola, mentre si collega alla prassi benedettina, rivela pure caratteri di evidente derivazione lombarda. Negli stipiti poi del portale del prospetto, intagliati da candelieri a volute d'acanto, e nell'archivolto ammantato di foglie radialmente disposte c'è un chiaro richiamo a forme classiche, applicate tuttavia con gusto romanico. Nelle stesse arcate cieche che fiancheggiano il portale, le basi attiche e i capitelli corinzi dei pilastri e delle lesene sembrano fedelmente copiati dai monumenti dell'età imperiale. Modi lombardi riecheggiano nelle muraglie della cortina, attraversate da esili lesene, che una ritmata teoria di arcatelle, sostenute da piccole mensole variamente decorate, lega in una successione unitaria. Le reminiscenze bizantine, ancora rilevabili nell'attiguo oratorio di S.

Alessandro, sono del tutto scomparse. L'arte dell'intaglio, anche dal punto di vista tecnico, sembra aver raggiunto una perfezione, che non ha nulla da invidiare alle raffinatezze dell'arte classica. In mezzo alla prevalenza degli elementi lombardi è possibile tuttavia anche cogliere i primi riflessi dell'arte borgognona che appresta varietà di forme e di motivi decorativi.

L'oratorio di S. Alessandro, architettonicamente, si presenta ancora come opera della scuola benedettina, sorta attorno al monastero di S. Liberatore alla Maiella. La grande aula rettangolare, divisa in quattro campate, con semicolonne addossate alle muraglie, su cui si volgono gli archi di separazione delle quattro crociere, risente dell'influenza lombarda, influenza che appare più manifesta nella intelaiatura delle lesene che sostengono le arcatelle del coronamento e le cordonature interne delle crociere. Ma la struttura delle cortine poggianti su blocchi squadrati, la tecnica dell'intaglio di alcuni particolari decorativi — ovoli, dentelli, fuseruole —, il profilo dei capitelli delle semicolonne rivelano l'influsso di esemplari classici, che i maestri della scuola di S. Liberatore avevano preso a modello tra le abbondanti rovine della romana Corfinio.

A S. Maria di Ronzano (1150-1170) sono invece in netta prevalenza gl'influssi pugliesi. Dal lato icnografico la pianta è ancora benedettina, ma corrisponde a modi pugliesi — e l'analogia colla cattedrale di S. Nicola di Bari e la cattedrale di Molfetta è più che evidente — l'impostazione del prospetto posteriore con finestra accuratamente decorata. L'analogia, non certo fortuita, deve esser messa in rapporto con gli scambi commerciali e culturali da cui l'Abruzzo e le Puglie furono legati dopo il Mille. L'influenza si risente anche in taluni particolari decorativi; come nei monumenti pugliesi, la finestra absidale è caratterizzata da piedritti pensili. Accenti e reminiscenze lombarde si colgono, invece, nel transetto, diviso in tre campate, di cui la centrale, quadrata, è coperta da volta solcata da costoloni a sezione quadrata, mentre le altre due campate hanno semplici crociere.

Prevalenza di elementi classici si ha nella cattedrale di Sulmona dove i superbi capitelli delle semicolonne, che si schierano, in forma di mensole, lungo le pareti, sembrano essere stati qui trasferiti da edifici romani. Anacronistico appare, invece, il carattere dei capitelli che sovrastano le colonne della cripta, improntati ad una grande varietà e originalità di forme, ma, nel complesso, recanti una decorazione ornamentale che si distacca nettamente dal vero. La tradizione benedettina rivive, senza alcuna deviazione, nell'organismo

della chiesa, che presenta il solito tipo basilicale a tre navi con cripta presbiteriale, mentre, all'esterno delle absidi, i ricordi lombardi riaffiorano nel coronamento ad arcatelle che si raccordano a lesene di rinforzo.

I canoni della regola monastica cassinese si affermano, con ricca vitalità, nel S. Liberatore alla Maiella (1007-1019), da cui sembra che abbia avuto inizio il movimento di rinascita. Arcate a tutto sesto sono impostate su pilastri rettangolari. La zona presbiteriale, dove intestano le navi, comprende tre campate, di cui solo le due laterali sono coperte di volte a crociera. I lineamenti icnografici sono ancora quelli della tradizione cassinese, ma qui, prima ancora che nell'oratorio di S. Alessandro e nella cripta del Duomo di Sulmona, appare evidente il tentativo di richiamarsi, nel taglio delle cornici, ai ricordi dell'arte classica. Di gusto e ispirazione lombarda è la torre campanaria, che sorge alla destra del portico, decorata con arcatelle cieche, cui sovrastano esili cornici incise da dentelli, tortiglioni ed ovoli. E' proprio a S. Liberatore dove fa la sua prima apparizione la decorazione ad arcatelle ed è da presumere che da essa abbiano preso le mosse le maestranze abruzzesi per farne applicazione negli altri monumenti della regione.

Anche a S. Maria del Lago, presso Moscufo, celebre per il famoso ambone di Nicodemo, se l'icnografia riproduce il tipo delle più antiche chiese benedettine — tre navi con relative absidi semianulari — gli ornamenti architettonici sono di schietta derivazione lombarda.

Questa derivazione è ancora più manifesta nella chiesa di S. Angelo di Pianella, che si richiama alla precedente per il suo schema basilicale, con nave mediana emergente sulle minori e con grandiosa torre campanaria eretta nella prima campata della navatella di destra. Ma la struttura dei capitelli e taluni particolari decorativi del catino dell'abside hanno evidenti richiami alla scuola di S. Liberatore. La fronte della tribuna centrale è solcata da esili semicolonne con coronamento di arcatelle, e attraversata da finestra a strombo con mostra rettangolare. La stessa cadenza è nel prospetto rinforzato agli angoli e in mezzo da lesene.

Motivi analoghi ricorrono nella chiesa di S. Maria a mare, a Giulianova, la cui pianta, ad aula rettangolare, divisa da arconi in due navate, è andata soggetta a gravi mutilazioni e modifiche. La decorazione esterna, risultante dall'impiego delle lesene, raccordate in alto da arcatelle semicircolari, accusa la stessa derivazione. Come

a S. Angelo in Pianella, ricorre anche qui l'impiego dei mattoni, disposti collo stesso sistema decorativo.

Della varietà d'influssi, che si ripercuotono con accentuazioni più o meno risentite in tutta l'architettura abruzzese, è indice la chiesa di S. Paolo a Prata Ansidonia, la cui pianta, data da una nave e da un transetto che s'incrociano in forma di Tau, si allontana dal comune tipo basilicale. Nel prospetto, chiuso da frontone triangolare e diviso in tre settori da due robusti pilastri, che danno origine ad una specie di avancorpo, risalta il portale dagli stipiti sviluppati in forma di piloni, su cui grava un architrave monolitico, sormontato da arco a tutto sesto. I capitelli bassi e schiacciati, che hanno la stessa larghezza degli stipiti, recano una vistosa decorazione di larghe foglie di acanto spinoso. Al di sopra del portale e con questo in asse, è tagliata una finestra a ruota con colonnine radiali di finissima lavorazione. Nella chiara luminosità di questi semplici motivi architettonici e nella loro trasparente impaginazione non è difficile cogliere reminiscenze pisane, miste a motivi lombardi, di cui le maestranze di Valva si appropriarono attraverso derivazioni sovente non determinabili nel loro processo storico.

Nella chiesa di S. Clemente a Casauria (1176-1182), ripresa in tempi diversi, lo schema basilicale si allontana dal tipo comune. Alle tre navate non corrispondono altrettante absidi e la zona presbiteriale dà luogo alla formazione del transetto sporgente, con campate, contrariamente all'uso, destinate ad esser coperte da crociere; esistono, infatti, dei piedritti i quali dovevano servire di appoggio a quell'elemento proprio dello stile borgognone che è la volta. E ai modi borgognoni era probabilmente subordinato tutto lo svolgimento dell'architettura interna, prima ancora che il proposito di adeguare le eleganti forme francesi alla ricchezza romanica del prospetto avesse condotto il munifico abate committente a introdurre le modifiche poi attuate. La partecipazione dei maestri borgognoni non deve essere rimasta estranea alla decorazione delle fiancate esterne, coperte col severo paramento in conci calcarei e scandite da finestre strombate a tutto sesto, e collegate con archetti che si flettono su mensole dalla fantastica decorazione e su capitelli addossati a colonnine, dove si fondono i tipi della scuola di Casauria e quelli di ispirazione francese. Analoghe risonanze stilistiche sono all'esterno della zona presbiteriale. La cornice che divide la zona bassa dalla superiore, gl'intercolunni tra cui si svolge la pittoresca serie delle arcatelle, i capitelli e le mensole adorne di sculture simboliche, la

cornice leggerissima intagliata a dentelli con cui si conchiude il coronamento, se dimostrano a quale perfezione fossero pervenute le maestranze abruzzesi, rivelano, nello stesso tempo, che la collaborazione degli artisti francesi era diventata operante. Anche nel famoso portico che si addossa al prospetto, formato da un arco mediano a sesto tondo e da due laterali a sesto acuto, sono state notate delle affinità coi portici di Autun e di Saint Philibert de Dijon, sebbene non sia priva di fondamento l'osservazione che il tipo del portico francese debba essere pervenuto più tardi in Italia, in seguito alla più ampia diffusione dello stile borgognone.

L'influenza di questo stile è ancora più palese nella grande basilica di S. Giovanni in Venere, a Fossacesia, per la cui costruzione l'abate Oderisio (1165) fece appello alla cooperazione di maestranze straniere. Il suo era un grande sogno di grandezza e per poterlo realizzare non volle fare assegnamento sulle sole maestranze benedettine d'Abruzzo. L'impianto del maestoso edificio, che realizza ancora il tipo triabsidato latino a tre navi, rivela, nell'interno, la sua derivazione borgognona. Le navate, infatti, si spingono sino ad una insolita altezza, con apparecchiatura idonea a ricevere le volte, cui poi si rinuncia, forse a causa del loro eccessivo ardimento. Lo spirito delle regole venute da Citeau balza dalla disadorna semplicità delle arcate che uniscono i piloni, dall'introduzione dei caratteristici *culots* che sorgono al di sopra delle semicolonne con capitelli di tipo borgognone adorni di foglie ad uncino, dalla cornice di collegamento su cui imposta il secondo ordine di arcate cieche a sesto acuto depresso, dai capitelli pensili sorgenti in corrispondenza dei piloni, dalle cornici di coronamento che ricorrono lungo i fianchi delle navatelle e nel prospetto. Lo stesso linguaggio è nel coronamento della nave maggiore, dove la decorazione si fa più ricca e complessa per l'introduzione di una cornice che gira in forma di archivoltto attorno alle finestre e per il dovizioso impiego di mensole borgognone variamente decorate. E' stata avanzata l'ipotesi, assai attendibile, che il disegno della chiesa fosse stato portato a Fossacesia quando nella Borgogna non era ancora completamente sviluppato l'organismo gotico e che quindi « in omaggio alle tradizioni locali o per la mancanza di abili operai si volle studiare un adattamento di questo organismo alla basilica latina » (Gavini). In realtà il flusso dei maestri borgognoni, diretto in Puglia, era di già iniziato e Oderisio mostrò di sapersi avvalere della loro opera per la traduzione del suo vasto piano architettonico.

Un notevole gruppo di chiese e di abbazie era sorto nella regione calabra al tempo di Roberto il Guiscardo e del gran Conte Ruggero; ma di esso i disastri tellurici del 1783 e del 1908 hanno quasi interamente disperso le tracce. A Mileto, dove il Conte aveva trasferito la sua corte, elevandola persino a capitale della regione, dell'antica chiesa abbaziale della Trinità sopravanzano solo, nella solitudine della campagna, alcune colonne monolitiche antiche. Uguale la sorte delle cattedrali di Nicastro e di Squillace. Dell'abbazia di Santa Eufemia, dove si raccolsero, sotto la direzione di Roberto di Grantmesnil (1082) i monaci di S. Evroult-en-Ouche, venuti al seguito dei conquistatori, è sparito persino il ricordo.

Di tutte le chiese della regione dell'Aspromonte ne esiste una sola: la cattedrale di Gerace, eretta probabilmente secondo un piano che dovette essere comune agli edifici fatti elevare da Ruggero: grandiosa basilica triabsidata, a tre navi, scompartita da colonne e capitelli antichi provenienti forse dalle rovine di Locri. Ma tanto la cripta che il transetto andarono soggetti a reiterati rimaneggiamenti, che ne mutarono l'aspetto. La sua pianta attuale a croce latina convalida l'ipotesi che il suo organismo primitivo non si discostasse dallo schema classico della basilica cassinese.

Della cattedrale di Mileto si può parlare, con molta approssimazione, attraverso un'incisione del tardo Rinascimento, da cui parrebbe di poter desumere che le absidi si proiettassero all'esterno con profilo rettilineo, restando incluse nello spessore dei muri, mentre lo sviluppo del coro e il suo rapporto colle navate avvenissero in forma approssimativamente analoga a quanto si riscontra nella cattedrale di Catania e nella chiesetta del priorato di S. Andrea a Piazza Armerina. (Bottari).

Dell'architettura calabra dell'XI e XII secolo, sorta per diretta iniziativa normanna, quasi tutto quindi ci sfugge. Elementi indiretti di giudizio possono trarsi dallo studio di quei monumenti superstiti che furono, in gran parte, il frutto dell'iniziativa delle fiorenti comunità monastiche basiliane, monumenti che precedettero di poco l'avvento dei conquistatori o che sorsero subito dopo per la loro generosa collaborazione. Ma si tratta spesso, com'è confermato dai documenti storici, di riadattamenti o di ricostruzioni seguite subito alla occupazione araba.

Esistono nel sistema costruttivo, ma, ancor più, in quello decorativo di molti di tali edifizii delle caratteristiche che si riflettono,

collo stesso orientamento di stile, nei monumenti normanni d'oltre lo stretto, cosicchè è possibile, sulla base di tali concordanze, tracciare i lineamenti dell'architettura normanna della Calabria, nella quale, senza dubbio, influssi varii, dovuti a coefficienti storici e religiosi diversi, contribuirono a determinarne l'aspetto e a segnarne lo sviluppo. La persistenza della tradizione latina è ancora viva nelle non poche chiese a sistema allungato, ma, insieme, fioriscono le chiese centriche o cruciformi, iscritte in un quadrato, con quattro sostegni centrali e a cupola; in qualche caso l'icnografia risulta dalla combinazione dei due schemi.

In S. Giovanni Vecchio di Stilo, di cui il più antico ricordo è contenuto in un diploma del conte Ruggero, del 1110, lo schema e il sistema costruttivo si richiamano ai primi tempi normanni. E' una basilica ad una sola nave molto allungata, con transetto emergente dalla fiancata dell'aula, cupola centrale e absidi semicircolari, di cui le laterali di lievissimo aggetto. La cupola, di complessa struttura contrastante colla semplicità della nave, è impostata, all'incrocio dell'abside col transetto, su quattro poderosi pilastri sormontati da altrettanti archi. Il tamburo, cui sovrasta la bassa calotta, comprende una parte inferiore quadrata, adorna di un doppio ordine di mattoni disposti a denti di sega, e attraversata da quattro finestre a tutto tondo, ed una superiore, cilindrica, su cui ricorrono degli archetti di una grande semplicità ed efficacia decorativa. La stessa semplicità è nella decorazione esterna dei paramenti murari, risultante dall'impiego di agili lesene le quali sostengono archetti schematici nella zona bassa e archetti intrecciati nell'estradosso dell'abside centrale. La struttura muraria è ad « opus incertum », con prevalenza di materiale laterizio e impiego di piccoli conci lapidei nei cantonali. Dalla studiata disposizione delle tegole collocate di taglio, di piatto o di punta in serie seghettata, e dall'avvicendamento di ciottoli di fiume, formanti dei sottili filaretti, ne risulta una nota cromatica, che ritroviamo in non pochi monumenti di Sicilia. Sia dal lato icnografico che decorativo le analogie con alcune chiese dell'Isola sono stringenti. Il richiamo alla chiesa di Forza d'Agrò è di una grande evidenza.

Tra le chiese calabre i dati di maggiore affinità si hanno nella basilichetta di S. Maria de Tridetti, anch'essa di pianta longitudinale e, al pari della precedente, sormontata da cupola. La differenza più notevole è costituita dall'assenza del narthex e dallo sviluppo di tre navate, invece di una, in corrispondenza delle tre absidi semianulari. Cronologicamente può essere assegnata alla fine del sec. XI o ai

primi decenni del successivo. Anche qui l'elemento caratteristico è costituito dall'introduzione della cupola con tamburo slanciato, comprendente un settore basso a pianta quadrata, uno superiore cilindrico, e un terzo rappresentato da calotta depressa. Il raccordo tra le diverse parti è molto simile al sistema usato nella chiesa della Martorana e di S. Cataldo a Palermo. Motivo, come ritiene l'Orsi, bizantino, acquisito poi all'architettura normanna. L'elemento decorativo risulta in gran parte dall'abile sfruttamento del materiale laterizio, variamente combinato e lasciato in vista nelle cornici seghettate ed aggettanti, e in quelle delle nicchie e delle finestre che si staccano, con bell'effetto plastico e coloristico, dalla tinta calda dei fondali cementizi e dal contorno rilevato dei grossi conci lapidei messi a profitto nei cantonali.

La stessa icnografia riscontravasi nella distrutta chiesa di S. Maria di Tirreti: pianta basilicale a tre navate, con absidi corrispondenti. Quattro archi a sesto acuto, nel settore quadrato antistante all'abside mediana, sostenevano il tamburo su cui gravava la cupola schiacciata. Chi vide la chiesa prima della demolizione nulla ci ha trasmesso dell'apparato decorativo esterno, nel quale non è arbitrario supporre l'applicazione della tecnica ornamentale di S. Maria de Tridetti e di S. Giovanni Vecchio di Stilo, fondata essenzialmente sull'accorto impiego del materiale laterizio, sapientemente combinato col materiale lapideo. Del corredo ornamentale della chiesa facevano parte, com'è noto, le numerose placche di gesso, decorate da una sola faccia, del cui uso specifico nulla può dirsi di sicuro. Ma i particolari stilistici, le iscrizioni in caratteri cufici fioriti, che accompagnano la decorazione marginale, attestano una forma di industria che fu certo comune tra le maestranze bizantine, mentre essa è comparabile con prodotti analoghi della Zisa e della Martorana dovuti alle maestranze arabe. E' da supporre, quindi, che l'impiego di questa tecnica ornamentale, che appare per la prima volta in tutto il Mezzogiorno, sia passato dalla Sicilia nella Calabria per effetto di quei rapporti che unirono in ogni tempo le città poste al di qua e al di là dello stretto.

Il Patirion di Rossano, colla sua aula divisa in tre navi coronate da absidi, si richiama, con perfetta analogia, alla chiesa di Tirreti. Le absidi sono poco profonde e la mediana, secondo il costume, è assai più prolungata. L'elemento caratteristico — la cupola — è anche qui. Non una, ma tre sono anzi le cupole che precedono le absidi: leggermente più elevata la mediana, più depresse le laterali. Strutturalmente diversificano da quella di S. Giovanni Vecchio di Sti-

lo e di S. Maria de Tridetti perchè manca il doppio tamburo — quadrato e cilindrico — e la cupola si adagia direttamente sui quattro arconi che sostengono i pennacchi. Non è del tutto esclusa l'ipotesi che la successiva elevazione della chiesa abbia finito coll'alterare l'architettura primitiva. Dal punto di vista decorativo il Patirion s'inserisce con una sua nota particolare nel quadro dell'architettura calabra. Le absidi e, in parte, anche i portali sono attraversati da archeggiature con lesene policrome, dove si alternano conci bigi e chiari con due letti di mattoni. Tondi policromi, risultanti dalla combinazione di pomice lavica con arenaria gialla e calce interstiziale bianca, scandiscono pittorescamente i sottarchi, mentre una bella cornice a losanghe definisce lo spiegamento parietale. E' una forma di decorazione che, sebbene meno vistosa, si richiama a quella di molti monumenti normanni di Sicilia dove l'influenza moresca ha avuto un carattere predominante.

Non è ben certo se la chiesa di S. Adriano, della fine del sec. XI o dei primissimi del successivo, abbia utilizzato, nel suo sviluppo, una precedente chiesa bizantina di struttura cruciforme, con cupola centrale, come la cattedrale di Stilo o il S. Marco di Rossano. Nella trasformazione normanna essa finì col rivestire forma basilicale, segnata da tre navi, con corrispondenti absidi e cupola impostata di fronte all'abside centrale. Ma tanto la cupola che le absidi sono andate travolte; resta la grande aula tripartita, restano le numerose sculture e i mosaici del pavimento a collocare la chiesetta nel quadro architettonico che fu proprio della rinascita normanna. Il tipo basilicale aveva finito coll'acquisire definitivamente la cupola, la quale, pur rimanendo come un ricordo delle chiese centriche, segnava il passaggio allo schema icnografico latino, schema che divenne poi imperante colla progressiva affermazione del movimento benedettino nei confronti di quello basiliano.

Anche nella cattedrale vecchia di S. Severina, troppo ormai compromessa dalle trasformazioni, sembra che fosse stato attuato il tipo basilicale a tre navi con absidi sceme, tipo prevalentemente adottato dai normanni in contrapposizione alle costruzioni centriche con cupola, di derivazione bizantina.

Dove il tipo si afferma con grandiosità di proporzioni è nella famosa Roccelletta di Squillace: basilica ad una sola nave molto allungata, con tre absidi impostate sul transetto. E' la caratteristica basilica a T che si richiama — fatta eccezione della volta che qui manca — a quella di S. Giovanni Vecchio e alle molte di cui è assai ricca la Sicilia normanna. L'analogia colle chiese siciliane appare più

calzante se si accoglie l'asserzione del Riedesel il quale afferma di aver visto, alla fine del Settecento, agli angoli della Roccelletta, quattro torri, con evidente richiamo alla cattedrale di Palermo e, in parte, a quelle di Cefalù e di Monreale.

Nelle chiese a sistema centrale c'è, invece, una più tenace persistenza delle forme bizantine le quali si riflettono, oltrechè nella pianta e nell'alzato, anche nell'orditura policroma delle mura esterne e nell'uso costante delle cupole. Di questo tipo di chiesa, che dovette precedere o coincidere coi primi anni dell'occupazione normanna, la Cattolica di Stilo, in mezzo alla totale dispersione e obliterazione delle altre, è l'espressione più chiara e dimostrativa. Il perfetto cubo, su cui sono impostate le cinque cupole, non appare affatto alterato dall'introduzione delle absidiole. Al profilo movimentato che scaturisce dal giuoco delle cupole dà un più accentuato risalto la ornamentazione geometrica delle strutture murarie esterne, dove, invece dell'ottimo materiale calcareo, trova impiego il materiale laterizio. L'Orsi crede di scorgere nella Cattolica di Stilo una specie di compromesso fra il tipo basilicale e il tipo centrale; il basilicale sarebbe rappresentato dal « debolissimo ricordo nelle tre minuscole e rudimentali absidette ».

Pianta e struttura analoga presenta la chiesetta di S. Marco di Rossano, nella quale le insignificanti differenze che risultano dall'impiego del materiale, non alterano le linee d'impianto. Al posto delle colonne, ricavate dalla demolizione di edifici classici, qui sono impiegati dei pilastri quadrati. La differenza più notevole è quella offerta dalle cupole, le quali, mancando del tamburo, si confondono quasi colla linea del tetto. Circostanza, questa, che sembra conferire alla chiesetta di Rossano una maggiore antichità della Cattolica.

Ed, in vero, nella seconda età dell'oro dell'arte bizantina la chiesa a croce greca, ad una o a più cupole, è in netta prevalenza sul tipo basilicale. Il rilievo trova una larga giustificazione nelle condizioni storiche che caratterizzarono lo svolgimento della vita in Calabria. Ad eccezione, infatti, di una breve parentesi, il dominio bizantino ha una lunga durata che va quasi fino alla conquista normanna, mentre in Sicilia tra le due dominazioni, bizantina e normanna, s'inserisce, per quasi due secoli, la conquista araba, la quale disperde molti elementi della precedente civiltà. Nella Calabria i Normanni trovarono una forte opposizione nell'elemento greco che aveva permeato, anche politicamente, la struttura del paese, mentre in Sicilia furono dagli abitanti dell'Isola accolti come liberatori.

Anche in Sicilia l'azione innovatrice dei conquistatori dovette tener conto della precedente esperienza artistica, in gran parte legata alla tradizione di quegli ordini monastici che la restaurazione portava sul piano della nuova politica religiosa. Vennero ricostruite chiese e monasteri, che erano stati travolti dalla bufera araba; evidentemente nelle une e negli altri gli elementi d'innovazione non sono facilmente rilevabili.

Nelle chiese dei Santi Pietro e Paolo d'Agrò, di S. Pietro d'Itala, di S. Filippo Di Demenna, di S. Maria di Mili, di S. Maria di Gala, di S. Filippo il Grande sono ancora prevalenti, sia dal punto di vista strutturale che decorativo, i caratteri che furono propri dell'architettura monastica basiliana. Sono state già messe in evidenza le analogie colle chiese calabre di S. Giovanni di Stilo e di S. Maria de Tridetti così come sono innegabili le reminiscenze degli influssi occidentali.

La chiesa di Agrò, triabsidata, ha struttura basilicale, con un corpo centrale coperto da cupola, con presbiterio sormontato anch'esso da cupola, con transetto fiancheggiato da torri. Le absidi laterali si volgono all'esterno a semicerchio, la centrale assume forma rettangolare. E' una soluzione icnografica nuova in cui è agevole sorprendere il tentativo di passare dalla forma centrica a quella allungata. Questo carattere composito si spiega probabilmente colla ripresa cui andò soggetto il tempio dopo il tramonto della dominazione araba. Nella decorazione la nota dominante è data dal magnifico paramento che riveste alcuni dei suoi fianchi, dove ricorre il giuoco di svelte lesene e di archi intrecciati che conferiscono alla massa, col loro vivace risalto coloristico, un effetto veramente pittoresco. E' un genere di decorazione che si richiama evidentemente ad influssi arabi, influssi che, sia pure in forma attenuata, si risentono anche nelle cupolette.

Dove il legame coi motivi nordici, propri del primo periodo della conquista, appare molto più manifesto è nelle cattedrali di Troina, di Mazara e di Catania, risalenti all'ultimo quarto del sec. XI. Quantunque alterate da modifiche e da riadattamenti, lasciano tuttavia trasparire le grandi linee della pianta originaria, che ha molti punti di contatto coll'architettura benedettina dell'Italia meridionale.

La cattedrale di Catania, a tre navate, è chiusa da tre absidi semianulari, le quali sono attraversate da profondi valichi che ne stabiliscono il collegamento. Il transetto, che si protende oltre la linea

dei muri perimetrali, è chiuso, negli opposti lati, da due poderose masse turrette, le quali facevano parte di un ben congegnato sistema difensivo che conferiva alla chiesa l'aspetto di una fortezza. Non è ben chiaro se il prospetto fosse preceduto da portico; la settecentesca facciata del Vaccarini ne ha cancellato le tracce. Riflessi nordici si hanno nella impostazione delle colonne, disposte a coppia lungo gli stipiti delle arcate che definiscono il transetto. Risente, invece, dell'influsso di maestranze locali, permeate ancora di elementi arabi, la severa decorazione esterna delle absidi ad archetti ciechi.

Questa icnografia si riflette nel duomo di Mazara che ha il santuario triabsidato con transetto sporgente. Il carattere di novità, che ebbe poi fortuna in alcuni monumenti dell'età successiva, è dato dall'introduzione del portico, lateralmente chiuso da torri, mentre la decorazione esterna delle absidi ad archi rincassati è dovuta, come quella del duomo di Catania, alla suggestione delle maestranze locali.

Nel Duomo di Messina, iniziato verso la metà del sec. XII, la planimetria non si discosta, sostanzialmente, da quella dei monumenti congeneri, ma assumono un più caratteristico risalto le absidi, segnate da una maggiore profondità di sviluppo, il transetto, definito da tetto a cuspide, e, in generale, la severità delle linee architettoniche, il maggiore slancio delle proporzioni, l'impostazione delle colonne nelle riseghe degli spigoli absidali. Sono evidenti i caratteri della tradizione latina e altrettanto evidenti le affinità con la basilica di Montecassino e col Duomo di Salerno.

Gli studi recenti sul Duomo di Cefalù, fondato nel 1121 e portato a compimento, secondo tradizionali fonti storiche, nell'anno successivo, conducono ad una revisione del relativo problema cronologico per le evidenti disparità che intercedono tra il corpo delle navate e quello del santuario. Poichè non sembra che la costruzione ruggeriana sia stata ultimata nello spazio di due anni — i mosaici dell'abside centrale portano, del resto, la data del 1148 — si è avanzata l'ipotesi che sia stato utilizzato, per il corpo delle navate, l'organismo di una più antica costruzione, monoabsidata, corrispondente alla nave mediana. Tutta la parte presbiteriale, col santuario triabsidato, col chiostro e il portico antistante al prospetto, chiuso tra torri angolari, corrisponderebbe ad un piano di riadattamento iniziato, ma non portato a compimento dai monaci agostiniani, provenienti dal monastero di Bagnara. Questo monastero era stato fondato dal conte Ruggero, che aveva chiamato a popolarlo dei mo-

naci francesi: circostanza che spiegherebbe « il carattere normanno-cluniacense del santuario, assai più vicino, come dimostra l'analogia con quello della Roccelletta di Squillace, ai grandi modelli della Calabria di quanto lo fossero le parti corrispondenti delle primitive basiliche siciliane ». Della prevalenza dell'influsso degli elementi nordici sarebbe un chiaro indizio tutto il sistema decorativo usato nell'abside centrale in cui mancano i riflessi della tradizione araba. Le disparità che si osservano sia nelle strutture che negli elementi decorativi dell'interno e dell'esterno del presbiterio, le volte a crociera del bema e del braccio meridionale, il portale e la galleria che lo sovrasta appartengono ad una successiva fase di ripresa che, iniziata in età sveva, si protrasse fino al 1267, anno in cui la cattedrale venne nuovamente consacrata.

Le reminiscenze nordiche si fanno invece più tenui nel periodo di maggiore splendore dell'arte normanna, che si conchiude col duomo di Monreale, colla Cappella Palatina e la cattedrale di Palermo.

Il Duomo di Monreale, iniziato nel 1176, non si differenzia dagli schermi in precedenza accennati. All'impianto basilicale a tre navate corrisponde uno sviluppo triabsidato, contraddistinto da un duplice transetto, di cui il secondo compreso nel corpo dello stesso presbiterio. Ma il rapporto tra le navi centrali e le laterali rispecchia le proporzioni classiche della basilica primitiva, dando così un maggior risalto alla solennità del santuario, che appare ricco di effetti prospettici. La prevalenza degli elementi latini era più manifesta quando ancora, dinanzi al prospetto della chiesa, sorgeva, nel suo completo impianto, il quadriportico, con soluzione forse non dissimile da quella adottata nella cattedrale di Salerno. Questo aspetto di classica nobiltà non è turbato, all'interno, dai solenni archi arabeggianti dagli alti piedritti, dove hanno trovato largo impiego preziosi materiali provenienti dai templi pagani. Ma la ricerca di effetti decorativi raggiunge la più alta suggestione all'esterno delle absidi, dove l'impiego delle tarsie policrome nel pausato intreccio degli archi che si flettono, classicamente, su agili colonnine marmoree, conferisce a tutto questo stupendo apparato un risalto pittorico. L'audace verticalismo, proprio della decorazione esterna delle absidi della cattedrale di Cefalù, qui appare temperato dall'introduzione di fasce orizzontali che moderano lo slancio degli archi. Si sa che la chiesa venne affidata da Guglielmo, nel 1182, ai benedettini provenienti da Cava dei Tirreni. Non è quindi improbabile che essi, prima ancora di trasferirsi in Sicilia, abbiano apprestato le grandi linee direttive della costruzione, dove

appaiono sfruttate le esperienze più varie, da quella classica, che è così viva nella equilibrata disposizione delle navate, alla bizantina, che dà uno spiccato risalto, con opportuni accorgimenti, alla sopraelevazione del presbiterio; dalle audaci strutture, in cui si riflettono elementi di derivazione nordica, alla decorazione che associa l'esperienza delle maestranze locali all'applicazione del colore proprio dell'architettura campana.

Nella cappella Palatina, fondata da Ruggero nel 1140, viene realizzata la fusione della pianta greca, con assetto centrico nel presbiterio, con quella basilicale latina delle navate. Anche qui, come nel duomo di Monreale, la sopraelevazione del presbiterio si richiama alla tradizione bizantina, mentre il soffitto a stalattiti e ad alveolature appare come l'opera esclusiva di carpentieri e di decoratori arabi. Questa disparità di forme e di tendenze è unificata dalla mirabile composizione dei mosaici bizantineggianti che fondono in un armonico insieme elementi così vari, dal pavimento e dalle incrostature dello zoccolo, opera di marmorai siciliani che seguono ancora i modi delle maestranze arabe, all'ambone e al magnifico candelabro pasquale intagliati da scultori romanici.

La cattedrale di Palermo, ultima in ordine di tempo, eretta nel 1185 dall'Arcivescovo Gualtiero Offamilio sull'area di una precedente basilica, trasformata dagli Arabi in moschea e quindi restituita al culto dai Normanni, non differisce molto, nell'impostazione della pianta, da quella del duomo di Monreale. Le gravi manomissioni, cui è andata soggetta dal XIV al XVIII secolo, hanno profondamente alterato l'aspetto. Il settore più integro è rappresentato dal presbiterio, che si sviluppa con un giuoco di masse non molto dissimile da quello del duomo monrealese. Quattro torri, successivamente trasformate in campanili, sono voltate ai quattro lati della pianta, conferendo allo edificio l'aspetto di una fortezza. L'abside centrale acquistava all'esterno un potente risalto, perchè s'innalzava, secondo il Calandra, di un intero ordine sulle due laterali. La decorazione ha preso ad imprestito non pochi motivi largamente applicati nel duomo di Monreale. Ricorrono anche qui i soliti dischi, con tarsie e motivi geometrici, sparsi nella successione delle arcate. Sono invece prettamente arabi molti particolari decorativi che non trovano applicazione nel duomo di Monreale, come gli archi rincassati, le bugne a cuscino, le colonnine incastrate agli spigoli, le tarsie geometriche e, in modo particolare, l'uso di rivestire con conci squadrati di pietra calcarea i paramenti della superficie prospettica. Il lungo spazio di tempo, intercorso tra l'inizio

e la fine dell'opera, ci aiuta, in qualche modo, a spiegare la diversità di orientamenti costruttivi e decorativi che, dall'estrema fase dell'età normanna, ci accompagnano sino ai tempi svevi.

Nella coeva chiesa di Santo Spirito, fondata dallo stesso arcivescovo Gualtiero Offamilio, l'impianto basilicale è contraddistinto dall'accentuato sviluppo del presbiterio in cui è caratteristica la disposizione centrica con soffitto cuspidato. Dal lato icnografico il presbiterio non differisce da quello delle cattedrali di Monreale e di Palermo, sia per il suo deciso aggetto sulla linea delle navate, che per lo svolgimento triabsidato. Rilievo dominante acquista l'abside centrale impostata sul prolungamento dei muri del bema. Diverso è, invece, il tipo di decorazione, che sostituisce alla policromia le cornici in aggetto e, nella base delle finestre che scandiscono le absidi, mette a profitto il pittoresco giuoco di bugne a cuscino, in tutto simili a quelle che si riscontrano nel campanile della Martorana, nella piccola Cuba e, fuori di Sicilia, nel prospetto laterale del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

Ma il processo di assimilazione che caratterizza lo sviluppo dell'architettura normanna non si manifesta sempre e dovunque colle stesse note distintive. Esiste, cioè, nei diversi monumenti, una ben differente graduazione d'influssi, che appare ora come la prevalenza degli elementi bizantini su quelli benedettini-cluniacensi, ora degli elementi arabi su quelli latini. L'influsso arabo, in genere soverchiante nella parte decorativa, ha apprestato anche schemi costruttivi d'indiscussa derivazione esotica, non soltanto nell'architettura religiosa, ma anche in quella civile e militare dell'età normanna: schemi che si traducono nella solennità di masse cubiche, le quali, col loro giuoco chiaroscurale, acquistano un risalto caratteristico che non ha riscontro nell'architettura bizantina: masse chiuse, rivestite esteriormente da un compatto paramento di piccoli conci quadrati, i quali sostituiscono la decorazione coloristica a mattoni delle costruzioni bizantine. Rincassi degradanti caratterizzano il profilo delle finestre e lo spiegamento degli archi, non solo lungo la linea estradossale, ma anche lungo gli stipiti, sino all'impostazione della base. Cornicette a sagome incise o fasce definite da merlature conchiudono le pareti. Nell'architettura religiosa le applicazioni più significative si trovano nelle chiese di S. Nicolò Latina, a Sciacca, di S. Nicola Reale, a Mazzara, della Trinità di Delia presso Castelvetro, di S. Cataldo a Palermo, di S. Maria di Rifesi a Burgio. Nell'architettura civile gli esempi di maggior rilievo ci

vengono dal Palazzo Reale di Palermo, dai palazzi della Zisa e della Cuba; nell'architettura militare dal castello di Favara.

Nella chiesa della Trinità di Delia, come in quella di S. Maria dell'Ammiraglio, lo schema centrico ha risalto dominante. Elementi costruttivi e decorativi presentano molti punti di contatto con S. Giovanni degli Eremiti e con le costruzioni civili della Zisa e della Cuba. Essi sono fra di loro uniti da un intimo collegamento reso molto più vivo dall'ammanto dei piccoli conci di tufo che definiscono le masse. La struttura interna corrisponde, con estrema semplicità, ai movimenti dell'architettura esteriore che ne riecheggia, coll'impiego di pochissimi mezzi, le principali caratteristiche. Il lieve aggetto delle absidi non altera i lineamenti severi della massa, dominata dallo slancio della cupola che s'impone su basso tamburo, al centro dell'incrocio dei bracci trasversali. La cupola appare come un elemento essenziale nello sviluppo di questa caratteristica architettura, costituita da un calcolato rapporto di volumi. Il suo raccordo coll'impianto quadrato è ottenuto mediante l'ingegnosa introduzione di pennacchi, formati da un duplice ordine di archetti accoglienti delle nicchie. Il raccordo bizantino del triangolo sferico, così poco variato, riceve un'improvvisa animazione da questo pittorico espediente di architettura e di nicchie che, sospese nel vuoto, danno la strana impressione di pine rovesciate, di gusto arabeggiante. Le applicazioni, assai frequenti nel gruppo dei monumenti palermitani — chiese di S. Giovanni dei Lebbrosi, di S. Cataldo, degli Eremiti, dell'Ammiraglio, Cappella Palatina — ricorrono anche nella Sicilia Orientale, da S. Pietro e Paolo di Agrò a S. Maria di Mili S. Pietro e, con effetti non meno suggestivi, nella chiesa sveva di S. Maria della Scala o Badiazza presso Messina.

L'impianto di questi edifizii religiosi si riconnette a quello degli edifizii civili, anche quando assume, come nella chiesa di S. Cataldo, a Palermo, uno sviluppo basilicale. La Trinità di Delia, senza la aggiunta delle absidioline che si confondono per il loro moderato aggetto e la loro grigia tonalità, col resto della costruzione, potrebbe essere scambiata, senza alcun forzamento, con un edifizio civile, del periodo arabo o dell'età immediatamente successiva.

L'architettura civile normanna, a giudicare almeno dai monumenti palermitani, mutua elementi strutturali e decorativi dall'architettura araba con un processo di assimilazione, che spesso non permette di distinguere nella successione di questi elementi. E' perfettamente arabo il gusto delle realizzazioni volumetriche, soggette

ad un modulo costante che si traduce, in pianta, in un quadrato o in un rettangolo, e, in alzato, in un cubo o in un massiccio organismo dadiforme, scevro di appendici e, soprattutto, dominato da una grande sobrietà decorativa. Pianta rettangolare hanno la Zisa e la Cuba, deliziosi soggiorni regali, ma le loro masse strutturali, nel preciso scandimento dei volumi, non si differenziano dalle chiese di S. Maria dell'Ammiraglio, di S. Cataldo e della Trinità di Delia. Ancora più precisi sono gli elementi di concordanza, nella piccola Cuba, uno dei tanti chioschetti disseminati nel parco reale, alla quale conferiscono uno speciale rilievo la cupola e le caratteristiche bugne a cuscino che furono tipiche del periodo di Guglielmo II.

Nella Zisa, come nel castello di Menami, nella Cuba come nel castello di Mare Dolce o di Favara, nel Palazzo Reale come nel mastio di Castellammare l'apparato decorativo, con le caratteristiche riquadrature ad incasso, simulanti spesso vani di finestre, ha il linguaggio che è proprio di molti dei monumenti sacri surricordati. Accentuati bizantini promanano ancora dai mosaici della Zisa, ma i riflessi moreschi sono soverchianti, riflessi che appaiono fusi e compiuti da motivi stilistici di pretto sapore isolano.

Quella che, invece, qui come per tutto il Mezzogiorno continentale, si deve considerare come una vera incognita è l'architettura militare, della quale non ci restano specifiche manifestazioni. Gli avanzi del mastio di Castellammare non è ben chiaro se debbano considerarsi come appartenenti all'opera araba. I castelli normanni — come è stato in precedenza osservato — andarono soggetti, per necessità di adeguazione alle mutevoli esigenze militari, a trasformazioni che c'impediscono di fissare gli elementi originari. Di alcuni aspetti di essi — e lo abbiamo già ricordato — può darci un'idea approssimativa la torre fortezza che costituì il tratto caratteristico di alcune costruzioni sacre, come la cattedrale di Catania, di Cefalù, di Palermo. La torre-fortezza s'inserisce, infatti, nell'organismo architettonico come strumento di difesa e, solo in via eccezionale, è trasformata successivamente in torre campanaria.

Ma, ad accezione dei castelli svevi, intorno ai quali l'interesse della critica d'arte negli ultimi decenni s'è fatto molto più vivo e consapevole, gli altri si possono considerare in gran parte inediti. Non è quindi da escludere che da un processo di attenta revisione si giunga al conseguimento di risultati i quali, allargando il raggio delle nostre conoscenze, ci diano la possibilità di colmare le lacune esistenti in uno dei settori più vasti e fra i più importanti dell'architettura normanna. La quale, nonostante queste zone d'ombra, si

può tuttavia dominare con ampiezza di visione nelle fasi più notevoli del suo processo evolutivo, dalla iniziale, in cui appare prevalente l'influsso dei modelli francesi e benedettini, a quella della maturità, caratterizzata, nella struttura e nel gusto, dall'elemento islamico.

C'è come riflesso in questo sincretismo artistico quella specie di sincretismo politico che vide riuniti all'ombra della stessa reggia ospitale, uomini d'arme e di chiesa, poeti, filosofi, grandi dignitari, condottieri, da Giorgio d'Antiochia a Maione da Bari, da Matteo d'Aiello a Romualdo Guarna, a Riccardo Palmer e a Guglielmo di Blois, da Edrisi a Gualtiero Offemilio e a Teofane Cerameo: uomini di diversa origine e di diversa educazione, i quali non potevano sottrarsi al ricordo e alla suggestione dell'architettura dei loro paesi d'origine, le cui caratteristiche fecero rivivere, con specifica determinazione, nei monumenti di Sicilia e dell'Italia meridionale. I Normanni accolsero, com'è noto, usi, costumi, scienze, lingua dei popoli vinti. La loro conquista ebbe presso di noi conseguenze dissimili da quelle esercitate in quei paesi, come l'Inghilterra, dove essi, forti di una superiore civiltà, poterono imporre le forme della loro cultura. Le genti diverse, formanti il complesso substrato etnico dell'Italia meridionale, opposero, invece, un ricco patrimonio di pensiero, di lingua, di tradizioni artistiche che ai conquistatori non riuscì agevole dominare con quella stessa fortuna che aveva accompagnato la conquista militare. Essi misero a profitto, con accorta politica, un tale patrimonio, utilizzando, sia nel campo degli ordinamenti interni che in quello delle maggiori realizzazioni architettoniche, gli elementi delle precedenti esperienze e delle diverse sfere culturali, elementi che finirono col fondersi e compenetrarsi quasi in un solo aspetto unitario, pur essendo il risultato di una cultura composta e di un sincretismo stilistico, di cui la critica moderna viene un pò alla volta precisando il processo evolutivo.

## BIBLIOGRAFIA

### PUGLIA

- G. AGNELLO, *Una basilica "aperta" nel Salentino: la chiesa oritana dei SS. Crisante e Daria*, in *Miscellanea in mem. di G. Libertini*, Firenze, 1957.  
 A. AVENA, *I monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902.  
 ID., *Architettura e scultura medievale nelle Puglie*, Torino, 1922.  
 E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904.  
 Card. BARTOLINI, *Su l'antica basilica di S. Nicola di Bari*, Roma, 1882.

- G. BOLOGNINI, *All'ombra della cattedrale di Conversano*, Conversano, 1928.
- E. BERNICH, *La cattedrale di Ruvo di Puglia*, Bari, 1901.
- G. BLANDAMURA, *Il Duomo di Taranto nella storia e nell'arte*, Taranto, 1925.
- F. CARABELLESE, *Della storia dell'arte di Puglia fino al sec. XIII*, in *La Terra di Bari*, Trani, 1900.
- ID., *Il Comune pugliese e la monarchia normanno-sveva*, Bari, 1924.
- ID., *Bari*, nella Collezione « Italia Artistica », Bergamo, 1909.
- ID., *La città di Molfetta dai primi anni del sec. X ai primi del sec. XVI*, Trani, 1899.
- C. CESCHI, *La basilica di S. Nicola in Bari*, Roma, 1935.
- ID., *La cattedrale di S. Marco di Bovino*, 1937.
- R. CAGGESE, *Foggia e la Capitanata*, nella Collezione « Italia Artistica », Bergamo, 1910.
- D. DELARC, *Les Normands en Italie*, Paris, 1883.
- C. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1894.
- C. DI TARANTO, *La Capitanata al tempo dei Normanni e degli Svevi*, Matera, 1925.
- C. DE GIORGI, *S. Maria di Cerrate*, Lecce, 1889.
- A. FONTANA, *La chiesa vecchia di Molfetta e la sua cripta*, Molfetta, 1936.
- P. FANTASIA, *Il Duomo di Bari*, Bari, 1892.
- G. GABRIELI, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche di Puglia*, Roma, 1936.
- F. GREGOROVIVUS, *Nelle Puglie*, Firenze, 1882.
- G. GIGLI, *Il Tallone d'Italia: Gallipoli, Otranto e dintorni*, nella Collezione « Italia Artistica », Bergamo, 1912.
- M. GOODYEAR, *The Architectural Record*, VIII, 1899, p. 290.
- F. JATTA, *Sintesi storica della città di Ruvo*, 1930.
- KRAUTHEIMER, *S. Nicola di Bari und die Apulische Architektur des 12 Jahrhunderts*, in « Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. », 1934.
- F. LENORMANT, *La Grande Grece: paysage et historie*, Paris, 1881.
- V. LENORMANT, *Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante*, in « Gazette Arch. », Paris, 1881.
- A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma, 1939.
- F. NITTI, *La basilica di S. Nicola in Bari*, Bari, 1939.
- G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano, 1908.
- D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1871.
- H. W. SCHULTZ, *La chiesa di Altamura*, Trani, 1903.
- S. SANTERAMO, *Il simbolismo della cattedrale di Barletta*, Barletta, 1917.
- S. SIMONE, *Il Duomo di Conversano*, Trani 1896.
- D. SCOPETTA, *Alcuni studi sull'arte medievale in Terra di Bari*, Bari, 1909.
- F. SARLO, *La chiesa di S. Maria in Trani*, Firenze, 1906.
- P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana: Il Medioevo*, Torino, 1927.
- G. TANCREDI, *Montesantangelo monumentale*, Monte S. Angelo, 1932.
- A. TRADANARI, *Inventario della cattedrale di Troia*, Lucera, 1911.
- Troia e la sua storica cattedrale*, a cura del Comune, 1935.
- P. TESTINI, *Note sul Duomo di Ruvo*, in « Palladio », gennaio-giugno 1954.
- N. TESTINI, *Antichità e arte in Ruvo*; Putignano, 1922.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. III.
- A. VINACCIA, *I monumenti medievali in Terra di Bari*, Bari, 1915.

- G. VALENTE, *La Chiesa Vecchia di Molfetta e la sua cripta*, Molfetta, 1936.  
 M. WACKERNAGEL, *Die Plastik der XI u. XII Jahr. in Apulien*, Lipsia, 1911

## CAMPANIA

- A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902.  
 E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904.  
 S. BOTTARI, *I rapporti tra l'architettura siciliana e quella campana del Medio Evo*, in « Palladio », 1955, p. 7 e ss.  
 E. CALANDRA, *Monumenti della costa d'Amalfi e stile tirreno*, in « Palladio », 1942, p. 133 sgg.  
 G. CHIERICI, *Il campanile di Amalfi*, in *Studi sulla repubblica marinara di Amalfi*, Salerno, 1935, p. 174 sgg.  
 G. CHIERICI, *Il duomo di Salerno e la chiesa di Montecassino*, in « Rassegna Storica Salernitana », 1937.  
 A. CAPONE, *Il Duomo di Salerno*, Salerno, 1927.  
 G. CASTELFRANCO, *L'atrio del Duomo di Amalfi*, in « Bollett. d'Arte », 1932-33 pp. 314-321.  
 M. CAMERA, *Istoria della città e costiera di Amalfi*, Napoli, 1836.  
 M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche del Ducato di Amalfi*, Salerno, 1876.  
 G. CECI, *Saggio di una bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Bari, 1911.  
 C. CARUCCI, *La provincia di Salerno dai tempi più remoti al tramonto della fortuna normanna*, Salerno, 1922.  
 G. M. DIAMARE, *Memorie di Sessa Aurunca*, Napoli, 1906.  
 M. DE ANGELIS, *Nuova guida del Duomo di Salerno*, Salerno, 1937.  
 S. FERRARO, *Memorie di Gaeta*, Napoli, 1903.  
 A. HUILLARD - BRÈHOLLES, *Recherches sur les Monuments et l'histoire des Normands et de la Maison de Suabe dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1844.  
 T. LECCISOTTI, *Montecassino*, Firenze, 1946.  
 A. MAIURI, *Passeggiate campane*, Milano, 1940.  
 L. MANSI, *Illustrazione dei principali monumenti d'arte e di storia del versante amalfitano*, Roma, 1898.  
 C. MUSCETTA, *Le chiese di Avellino*, Avellino, 1931.  
 L. MANSI, *Ravello Sacra*, Ravello, 1887.  
 R. PANE, *Intarsi murali romanici a Salerno*, in « Bollett. Stor. dell'Arte », dell'Ist. Univer. di Magistero, Salerno, 1952, p. 174 sgg.  
 P. PARENTE, *S. Angelo in Formis*, 1912.  
 G. ROSI, *Il Duomo di Amalfi*, in « Le Arti », 1942, pp. 348-49.  
 G. ROSI, *L'atrio della Cattedrale di Salerno*, in « Bollettino d'Arte », 1948.  
 G. ROSI, *I ritrovamenti del palazzo Fruscione in Salerno*, in « Bollettino Storico dell'Arte », Istituto Univer. di Magistero, Salerno, 1952, p. 33 sgg.  
 G. ROSI, *La Reggia Normanna di Salerno*, in « Bollettino d'Arte », cit., Salerno, 1950, pp. 18-20.  
 M. ROTILI, *L'arte nel Sannio*, Benevento, 1952.  
 D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1871.  
 A. SCHIAVO, *Monumenti della costa d'Amalfi*, Roma, 1941.

- ID., *Montecassino e Salerno*, in « Atti del II Congresso Nazionale di Storia dell'architettura », Roma 1939, pp. 159-176.
- ID., *Chiostri nel Salernitano*, in « Rassegna Storica Salernitana », 1938, pp. 87-104.
- ID., *Villa Rufolo*, in « Le Vie d'Italia », maggio 1940.
- ID., *Arabi ed archi acuti in provincia di Salerno*, in « Arch. Stor. per la Prov. di Salerno », Luglio-Settembre 1935.
- H. W. SCHULTZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860.
- E. SCACCIA SCARAFONI, *Note di fabbriche ed opere d'arte medievali a Montecassino*, in « Boll. d'Arte », Settembre 1936, p. 108 sgg.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana: Il Medioevo*, Torino, 1927.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano, 1904.
- H. M. VILLARD, *A projector: the graphic reconstruction of the romanesque abbey at Monte Cassino*, in « Speculum », 1935.

### ABRUZZI E MOLISE

- AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, op. cit.
- L'Abruzzo monumentale*, in « Rassegna abruzzese di storia e d'arte », 1890, a. 3<sup>o</sup>, n. 7.
- L'Abruzzo Monumentale: Prata Ansidonia*, in « Rassegna d'arte », a. XIV.
- Abruzzi e Molise*. Guida d'Italia del T.C.I., Milano, 1938.
- E. ALBINO, G. EQUIZI, G. ETTORRE, C. CARIGNANI, *Aquila nella storia e nell'arte*, Roma, 1935.
- V. BINDI, *Monumenti storici e artistici degli Abruzzi*, Napoli 1889.
- ID. ID., *S. Clemente a Casauria e il suo codice miniato*, Napoli, 1885.
- V. BALZANO, *S. Giovanni di Mavone*, in « Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise », 1914.
- ID., *S. Giovanni ad Insulam o al Mavone*, in « Rassegna d'Arte », ecc., 1914.
- ID., *L'architettura medievale abruzzese*, in « Roma », 1911.
- ID., *L'arte abruzzese*, Bergamo, 1930.
- BERTAUX, *L'art dans l'Italie mérid.*, cit.
- P. L. CALORE, *L'abbazia di S. Clemente a Casauria*, in « Arch. Stor. dell'Arte », 1891.
- F. CATULLO, *Castel di Sangro, la sua basilica e le chiese minori*, 1937.
- G. CIMONELLI, *La badia di S. Vincenzo al Volturno*, Venafro, 1914.
- L. DEGLI ABATI, *Da Roma a Sulmona*, Roma, 1888.
- F. FERRARI, *S. Maria Maggiore di Guardiagrele*, Guardiagrele, 1905.
- I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma, 1927-28.
- ID., *La cattedrale Valvense e l'attuale restauro*, in « Rassegna di arte », Milano, 1917.
- ID., *Santa Maria Assunta in Assergi*, in « L'Arte », a. IV, fasc. XI e XII.
- G. GIOVANNONI, *I monasteri di Subiaco*, Roma, 1904.
- V. E. GASDIA, *Sancta Maria de Campobasso*, Faenza, 1930.
- G. A. GUATTANI, *Monumenti sabini*, Roma, 1830.
- HUILLARD-BRÈHOLLES, *Recherches*, cit.
- T. MARINO, *FrancaVilla nella storia e nell'arte*, Chieti, 1896.

- Monumenti dell'Italia meridionale: Marsica e Cicolano*, in « Rassegna d'arte », 1911.
- Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati*, Lanciano, 1931.
- C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica degli A.*, Napoli, 1862.
- A. MUÑOZ, *I monumenti del Lazio e degli Abruzzi danneggiati dal terremoto*, in « Bollett. d'Arte », 1915.
- G. POGGI, *Arte medievale negli Abruzzi*, Milano s.d.
- G. PANSA, *Il Chronicon Casauriense e le vicende dell'insigne monastero benedettino di S. Clemente alla Pescara*, Lanciano, 1893.
- A. PROMIS, *Le antichità di Alba Fucense negli Equi*, Roma, 1936.
- P. PICCIRILLI, *Cripta del Duomo di Sulmona*, in « L'Arte », 1910.
- ID., *S. Paolo di Prata Ansidonia*, in « Rassegna d'arte », 1914.
- ID., *L'Abruzzo monumentale*, 1889.
- ID., *La Marsica monumentale*, in « L'Arte », a. XII.
- ID., *La Marsica, Appunti di storia e d'arte*, Trani, 1904.
- ID., *Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico*, in « L'Arte », 1915.
- A. RICCI, *Storia dell'architettura in Italia*, vol. I, cap. V.
- D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, op. cit.
- H. W. SCHULTZ, *Denkmäler*, ecc., cit.
- F. SAVINI, *S. Maria Aprutiensis*, Roma, 1898.
- L. SERRA, *S. Giusto di Bazzano*, in « Bollett. della R. Deputaz. abruzzese di Storia Patria ».
- ID., *Aquila*, nella Collez. « Italia Artistica », Bergamo.
- ID., *Aquila monumentale*, Aquila, 1912.
- F. SAVINI, *Il Duomo di Teramo*, Roma, 1900.
- ID., *Gli edifici teramani nel Medioevo*, Roma, 1907.
- L. SORRICCHIO, *Notizie storiche ed artistiche intorno alla cattedrale di Atri*, Teramo, 1897.
- A. SPRINGER, *Manuale di storia dell'arte*, Bergamo, 1906.
- R. STACCIOLI, *S. Maria Arabona*, Roma, 1932.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana: Il Medioevo*, cit.
- G. TAITO, *Chiesa di S. Salvatore*, Casalbordino, 1908.
- VENTURA, *Brevi notizie sulla fondazione del monastero di Casauria*, Chieti, 1853.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, op. cit.
- VITI, *Cenno sulla badia casauriense*, Napoli, 1848.

## CALABRIA E LUCANIA

- G. ABATINO, *La Roccelletta presso Marina di Catanzaro nella letter. d'arte*, Napoli, 1908.
- ID., *L'architettura bizantina in Calabria: Cattolica di Stilo*, Trani, 1913.
- G. ALBERGATI, *Basilicata e Calabria*, Collez. « La Patria », Torino, 1929.
- W. ARSLAN, *Relazione di una missione artistica in Basilicata*, Roma, 1928.
- P. BATTIFOL, *L'abbaye de Rossano, contribution à l'histoire de la Vaticane*, Paris, 1891.

- E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, cit.  
 ID., *L'arte nell'Italia meridionale*, Napoli, 1904.  
 ID., *I monumenti medievali nella regione del Vulture*, Napoli, 1897.  
 M. BORRETTI, *La cattedrale di Cosenza*, Cosenza, 1935.  
 S. BOTTARI, *Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria*, Messina, 1939.  
 F. CAPALBO, *La badia di S. Adriano nel periodo normanno*, in « Calabria vera », 1924.  
 ID., *Monumenti calabresi in abbandono. La chiesa di S. Adriano*, in « Il Mattino », Napoli (n. 15 e 16 nov. 1919).  
 ID., *Il tramonto del Patirion*, Reggio Calabria, 1921.  
 V. CAPIALBI, *Di alcuni monumenti del Medioevo in Calabria*, Napoli, 1849.  
 ID., *Memorie sulla chiesa tropeana*, Napoli, 1852.  
 B. CAPPELLI, *Un gruppo di chiese medievali nella Calabria settentrionale*, in « Arch. Stor. p. la Calabria e la Lucania », 1936.  
 ID., *L'arte medievale in Calabria*, ivi, Roma, 1935.  
 C. CARUSO, *Il Duomo di Cosenza e il suo ripristinamento*, Cosenza, 1928.  
 E. CASPAR, *Roger II und die Gründung der norm. Sicil. Monarchie*, Innsbruck, 1904.  
 F. CHALANDON, *Histoire de la domination Normande en Italie et en Sicile*, Paris, 1907.  
 CH. DIEHL, *L'art byzantin*, cit.  
 ID., *Chiese bizantine e normanne in Calabria*, in « Arch. Stor. per la Calabria e la Lucania », 1931, p. 41 sgg.  
 A. FRANGIPANE, *La cattedrale di Gerace*, in « Brutium », 1927, n. 1-2.  
 A. FRANGIPANE e O. VALENTE, *La Calabria*, in Collez. « L'Italia artistica », Bergamo 1929.  
 E. H. FRESHFIELD, *Cellae trichorae, and other Christian Antiquities in the Byzantine Provinces*, London, 1913-18.  
 J. GAY, *L'Italie Méridionale et l'Empire Byzantin*, Paris, 1904.  
 E. GALLI, *Un restauro monumentale: La chiesetta bizantina di S. Marco in Rossano Calabro*, in « Arte Sacra », Roma, 1932.  
 G. GALLO, *Il Duomo di Risignano*, in « Brutium », 1929, n. 6.  
 L. V. HEINEMANN, *Geschichte der Normannen in Unteritalien und Sizilien*, Leipzig, 1894.  
 F. LENORMANT, *La grande Grèce*, Paris, 1881-84.  
 ID., *À travers l'Apulie et la Lucania*, Paris, 1883.  
 P. LOJACONO, *S. Filomena*, in « Brutium », nov. 1927, e in « Bollettino d'Arte », maggio 1935.  
 P. LOJACONO, *L'architettura bizantina in Calabria e in Sicilia*, in « Atti del V Congresso Internaz. di studi bizantini », vol. 2<sup>o</sup>, p. 183, Roma 1940.  
*Lucania e Calabria*, Guida del T.C.I., Milano, 1938.  
 G. MINASI, *L'abbazia normanna di Bagnara Calabria alla fine del X secolo*, Napoli, 1905.  
 P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Firenze, 1930.  
 L. PAGANO, *Cenno storico sulla chiesa di Rossano*, Napoli, 1849.  
 F. PITITTO, *La badia della Trinità in Milito*, Napoli s. d.  
 I. H. RIEDESEL, *Reise durch Sizilien u. Gross. Griechenland*, Zurich, 1771.  
 F. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, Roma, 1758-63.

- SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, 1781.  
 H. W. SCHULTZ, *Denkmäler* etc., cit.  
 TEODORU HOVIA, *Les Eglises à cinq coupules en Calabre*, in « Annuario della scuola romana di Roma », 1930.  
 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, cit.  
 C. VALENTE, *Guida artistica della Basilicata*, Potenza, 1932.  
 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, op. cit., vol. III (1904).

## SICILIA

- G. AGNELLO, *L'architettura bizantina in Sicilia*, Firenze, 1952.  
 L. ANASTASI, *L'arte nel Parco Reale normanno di Palermo*, Palermo, 1935.  
 M. ANFRAY, *L'architecture normande*, Paris, 1929.  
 G. ARATA, *L'architettura arabo-normanna e il Rinascimento in Sicilia*, Milano, 1914.  
 A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma, 1902.  
 F. BASILE, *Nuove ricerche sull'architettura del periodo normanno*, Messina, 1954.  
 ID., *Chiese siciliane del periodo normanno*, in Collez. « I monumenti italiani », Roma, 1938.  
 N. BASILE, *Palermo felicissima*, Palermo, 1929.  
 S. BOTTARI, *La Borgogna e la primitiva architettura normanna nell'Italia meridionale e nella Sicilia*, in *La cultura figurativa in Sicilia*, Messina, 1954.  
 ID., *Relazione sull'architettura siciliana del Medioevo*, in « Atti del VII Congresso Naz. di Storia dell'architettura », Palermo, 1950.  
 ID., *Gli studi sull'architettura medievale della Sicilia*, in « Atti del primo Convegno internaz. per le arti figurative », Firenze, 1948.  
 ID., *Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria*, Messina 1939.  
 ID., *L'architettura della Contea*, Catania, 1948.  
 C. BOITO, *Architettura del Medioevo in Italia*, in *Conferenze sulla vita italiana delle origini*, Milano, 1880.  
 E. BERTAUX, op. cit.  
 E. CALANDRA, *L'architettura primitiva del Duomo di Messina in relazione all'arte del sec. XII*, in appendice al vol. di S. Bottari, *Il Duomo di Messina*, Messina, 1929.  
 ID., *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari, 1938.  
 ID., *Chiese siciliane del periodo normanno*, in « Palladio », 1941.  
 E. CARACCILO, *Problemi dell'architettura siciliana del periodo normanno*, in « Scienza e Umanità », Palermo 1946.  
 E. CASPAR, *Roger II*, etc., cit.  
 F. S. CAVALLARI, *Architettura normanna del continente italiano e di Sicilia*, nel vol. di A. Terzi, *La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo*, Palermo, 1875-1879.  
 F. CHALANDON, *Histoire de la domination normande*, cit.

- DEHLI-CHAMBERLIN, *Norman Monuments of Palermo and environs*, Boston, 1892.
- G. DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia normanna*, Palermo, 1955.
- ID., *Un secolo di studi sull'architettura medievale della Sicilia*, in « Arch. Stor. Siciliano », 1947.
- G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del sec. XIV*, Palermo, 1858.
- CH. DIEHL., *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894.
- E. H. FRESHFIELD, *Cellae trichorae*, op. cit.
- H. GALLY KNIGHT, *The normans in Sicily; being a sequel to an architectural Tour in Normandy*, London, 1838.
- D. B. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale*, Palermo-Napoli, 1859-70.
- G. GIOVANNONI, *Un quesito architettonico nel chiostro di Monreale*, in « Architettura e arti decorative », a. I (1921), vol. I, p. 242.
- J. HITTORF e L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile au recueil des plus beaux monuments religieux*, Paris, 1835.
- I. L. HUILLARD-BRÈHOLLES, *Recherches etc.*, cit.
- GIRAULT de PRANGEY, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barberie*, Paris, 1841.
- A. GOLDSCHMIDT, *Die Favara des Königs Rogers von Sizilien*, in « Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen », XVI, 1895.
- T. KUTSCHMAN, *Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien*, Berlin, 1900.
- O. JOIN LAMBERT, *Notices sur Palermo, Monreale, Cefalù*, Paris, s. d. (1902).
- O. MOTHEs, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Iena, 1882-84.
- L. OLIVIEB, *En Sicile*, Paris s. d. (1902).
- G. PATRICOLO, (sulla Trinità di Delia), in « Arch. stor. Sic. », Palermo, 1882, p. 170.
- ID., *La chiesa di Santo Spirito*, Palermo, 1882.
- V. RUPRICH-ROBERT, *L'architecture normande aux XI et XII siècles*, Paris, 1884-89.
- G. SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Roma, 1940.
- ID., *Il Duomo di Cefalù*, nella Collez. « I monumenti italiani », fasc. XIV, Roma, 1939.
- D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Napoli, 1871.
- ID., *Studi sui monumenti medievali della Sicilia*, Napoli, 1877.
- A. SPRINGER, *Die mittelalterliche Kunst in Palermo*, Bonn, 1886.
- H. SCHWARZ, *Die Baukunst Kalabriens und Sizilien im Zeitalter der Normannen*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », Vienna, 1942-44.
- G. T. RIVOIRA, *Architettura musulmana: sue origini e sviluppo*, Milano, 1914.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte*, cit.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte*, cit., vol. III, 1904.
- F. VALENTI, *L'arte nell'era normanna*, nel vol. *Il Regno normanno*, Messina, 1932.
- A. ZANCA, *La cattedrale di Palermo dalle origini allo stato attuale*, Palermo, 1952.