

L'ARTE SALENTINA

NELL'ETA' NORMANNA E SVEVA (*)

I

L'arte salentina dei secoli XI e XII, nelle sue principali manifestazioni, s'inserisce nel più vasto quadro dell'arte pugliese, cui sarà necessario pertanto richiamarsi per intenderne pienamente gli aspetti e spiegarne, in più di un caso, le differenze caratteristiche.

La conquista normanna della Puglia ebbe, dal punto di vista artistico, conseguenze assai diverse da quelle esercitate in altri paesi. In Inghilterra, ad esempio, per lo spazio di circa due secoli, fu tutta una fioritura di chiese, le quali, sia dal punto di vista costruttivo che decorativo, riprodussero gli aspetti più vari e significativi delle chiese normanne. La conquista di quel paese, infatti, era stata accompagnata e seguita da una penetrazione nella quale avevano avuto una grande parte clero e artigianato, passati al di là della Manica al seguito dei conquistatori. Fu un vero e proprio processo di colonizzazione che ebbe conseguenze di rilievo nella vita, nel costume e quindi anche nell'arte.

In Sicilia l'opera di assimilazione incontrò maggiori resistenze, perchè dovette operare su un fondo etnico nel quale agivano elementi disparati, elementi che finirono coll'influenzare le principali manifestazioni dell'arte dell'Isola. Non senza ragione l'arte siciliana dei secoli XI e XII è stata definita «una combinazione armonica ed unica di elementi eterogenei»: vera espressione di quel sincretismo, che riuscì ad amalgamare, nella stessa corte, uomini di diversa stirpe e di diversa religione, associati in uno slancio creativo da cui dovevano sca-

(*) *Pubbllichiamo il testo delle due lezioni tenute dal prof. Giuseppe Agnello, ordinario di Archeologia Cristiana nell'Università di Catania, al II Corso di Studi Salentini, nei giorni 24 e 25 sett. 1956.*

turire le più belle realizzazioni dell'arte italiana. Tradizione latina, oriente bizantino e oriente musulmano entrano come elementi determinanti nello sviluppo di quest'arte, alla quale, solo per ragioni contingenti, spetta l'appellativo di normanna.

Una non minore resistenza, costituita dal possente sviluppo della vita municipale e della feudalità, trovarono i conquistatori nella Puglia: due grandi forze che si erano egualmente opposte ai Greci ed ai Lombardi. La libertà municipale restò sempre il fondamento della vita politica pugliese e anche quando l'unificazione riunì in un solo organismo tutti i possessi normanni dell'Italia meridionale e una volontà dominatrice tentò d'imporsi su di essa con carattere assolutistico, tale libertà non fu del tutto sopraffatta e fu talvolta suscitatrice di rivolte generose. La sanguinosa repressione di Guglielmo il Malo, che trasformò in un campo di rovine la città di Bari, incendiando palazzi, mura, chiese, ad eccezione della sola chiesa di S. Nicola, se incise nei privilegi politici, non riuscì a cancellare la forza di propulsione della grandezza delle città marinare. La prosperità economica e il conseguente sviluppo urbano fomentarono quell'orgoglio municipale che trovò, nel ridesto sentimento religioso, l'impulso per la creazione di chiese, di monasteri, di oratori rispondenti al nuovo periodo di splendore e di ricchezza.

Non è quindi meraviglia se nei nuovi monumenti architettonici, persino in quelli sorti per il diretto intervento e la calcolata liberalità dei dominatori, ben poco si rileva che, dal punto di vista artistico, possa far pensare ad un loro specifico influsso. Nella stessa chiesa di Venosa, in cui sono così vivi e pulsanti 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 raggiera.

Nell'ambito del territorio pugliese la chiesa, in cui si è voluto vedere l'influsso dell'architettura normanna, è quella di *S. Nicola di Bari*, eretta nel 1087 a seguito della traslazione delle reliquie del Santo taumaturgo. La sua costruzione è di eccezionale importanza per i profondi riflessi che essa esercitò nel nuovo orientamento dell'architettura religiosa della Puglia. L'abate benedettino Elia, che affrontò il grave compito della

realizzazione dell'opera, ottenne risultati che dovevano andare oltre i limiti delle sue stesse previsioni. Molte chiese, infatti, elevate durante l'età normanna, presero a modello la basilica di S. Nicola, introducendo solo delle modifiche, che si espressero qualche volta in note originali. Il S. Nicola non si discosta iconograficamente dalle grandi linee della tradizione architettonica latina: scarsi gli elementi che bisogna porre in rapporto con influenze esotiche. Nel grande prospetto nudo, sormontato da frontone triangolare e scandito da finestre simmetriche, si son trovati dei riscontri con quelli delle 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 nella tradizione dell'arte italiana.

Nell'interno la chiesa di Bari è contraddistinta dalla strettezza delle navate in rapporto alla elevazione e dall'uso delle tribune al di sopra delle navatelle, uso che appare comune in tutta l'architettura occidentale e che ha trovato la sua applicazione nella cattedrale di Pisa. Al termine della nave mediana si leva un alto portico, formato da tre arcate, costituente una specie di grandiosa iconostasi. Manca, all'incrocio del transetto, la torre-lanterna che è caratteristica delle chiese normanne. Al suo posto si vedono ancora i pennacchi destinati a sostenere la cupola, che non venne mai costruita. I muri di alzato della grande navata sono sostenuti da colonne, apprestate dalle rovine dei monumenti classici pugliesi, cui sovrastano capitelli di marmo greco con decorazione spinosa bizantina.

Sono fin troppo evidenti nella complessa architettura del caratteristico tempio i riflessi della tradizione dell'arte italiana perchè si possa insistere, con sicuro fondamento, sull'eventuale azione esercitata da architetti normanni, espressamente impegnati dall'abate Elia nella costruzione del tempio. La cui magnificenza dovette apparire veramente superba sin dall'inizio, se gli architetti locali tentarono di riprodurne, con variazioni più o meno palesi, forma e struttura.

Nella *Collegiale di Barletta* tali riflessi sono evidenti. Le diversità non modificano sostanzialmente il modello. La maggiore ristrettezza della navata è anche nel prospetto, che acco-

glie 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 una disposizione diversa da quella presentata nella 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 San 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 edifizî religiosi della regione pugliese, non ne alterano le linee fondamentali. Mentre nel San 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. Sulle arcate il passaggio lungo la parete del triforio fu protetto da una leggiadra successione di arcatelle sostenute da agili colonnine.

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, riccamente ornate di lesene e di finestre gemine. Nell'introduzione di questi elementi si è tentato di vedere l'eco di reminiscenze nordiche, riferibili all'ascesa di

un Hohenstaufen al trono di Sicilia. Ma è ipotesi non documentata, la quale contrasta, oltretutto, con specifici documenti di archivio, i quali c'inducono a ricercare l'origine in quella atmosfera pugliese, dove confluirono, rifondendosi in una sintesi pervasa da un preciso colorito 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: discordanze dovute, in gran parte, alle riprese cui andò soggetto il monumento nelle diverse fasi costruttive. Esiste però una linea direttiva unitaria nella completa affermazione della basilica a tribune e nell'impostazione delle volte, rimaste in stato rudimentale. C'è, nella soluzione, un tentativo di sottrarsi al ritmo consuetudinario dell'architettura locale, che si richiama, più o meno direttamente, ai 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 musulmano, 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 ottagonale con piccola cupola emisferica. Il rivestimento in marmo cipollino, strappato alle rovine 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 collegano alla luminosa architettura di Pisa, da cui la cattedrale di Troia sembra immediatamente derivare. E' ignoto per quali vie misteriose possa essersi svolto un tale processo, che ha finito col dare alla modesta cittadina della Capitanata un monumento che, nella Puglia, può essere considerato quasi unico.

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 della 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*, presso Lecce, eretta da Tancredi, il cui nome, insieme con quello di Guglielmo ricorre nelle porte, 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 colle volte a crociera delle navatine e con le arcate a sesto acuto. C'è, insomma, una strana prevalenza di elementi goticiz-

zanti 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 degli 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.

Ciò è, in parte, rilevabile, nella *Chiesa di S. Benedetto* a Brindisi, la cui pianta si richiama a quella di S. Francesco di Trani. Mentre le navi laterali hanno struttura a botte, con persistente adesione alla tradizione pugliese, la centrale è scompartita in quattro campate con arditissime volte a crociera, disimpegnanti quasi l'ufficio di cupola. C'è, come si vede, in questa eterogeneità di forme, uno strano intreccio di elementi che si richiamano anche questa volta ai sistemi in uso nell'architettura cistercense e a quelli non meno evidenti di spiccato carattere pugliese.

In qual modo questi elementi siansi riflessi nella *Cattedrale di Taranto* non è possibile controllare, dati i profondi rimaneggiamenti e le alterazioni che hanno colpito l'organismo originario. E' certo, comunque, che in essa, come nella cattedrale di Troia, si rinunziò alla costruzione delle tribune, mentre non si rinunziò alla cupola, tuttora ergentesi su massiccio tamburo, cinto di colonnine.

Cupola e tribune mancano nella *Cattedrale triabsidata di Otranto*, così come mancano nella *Chiesa di S. Maria di Cerrete*, nel territorio leccese. Siamo lontani dai ricordi del San Nicola di Bari e dal gruppo di edifici che a questo si ricollegano.

La cupola resta, comunque, come elemento dominante nell'architettura della penisola salentina. Il tipo, forse importato dall'Oriente, andò soggetto ad un processo di adattamento per l'influsso su di esso esercitato da quel tipo di architettura rustica che è il trullo, la cui origine si perde nel buio della preistoria. Elemento fondamentale e caratteristico del trullo è la cupola, la quale differenziasi profondamente dalla cupola romana e dalla bizantina, non soltanto per la forma, ma anche per la tecnica costruttiva, essendo questa fondata sul sistema degli anelli orizzontali disposti in aggetto, mentre nei primi due tipi di cupola gli anelli aderiscono in senso verticale.

Nel territorio barese, a Balsignano, la *Chiesetta di San Pietro* si uniforma alla prassi costruttiva di questa architettura rustica; all'esterno è però mascherata da un rivestimento accurato che nasconde l'irregolarità strutturale dei muri, della volta a botte e della cupola, la cui tecnica non si distingue da quella dei trulli dei campi.

Assai più caratteristica e dimostrativa è la chiesetta trullo, detta delle *Torri*, in terra d' Otranto, piccolo edificio a tre navi, triabsidato. Due cupole basse, avvolte all'esterno da costruzioni turrite, s'innalzano sulla nave centrale; una delle navatine è coperta da volta a botte, l'altra ha lastroni di spoglio. L'antica città di Manduria ha apprestato il materiale per il rivestimento esterno.

A Barsento e a Turi, nella terra di Bari, acquista una maggiore evidenza l'uso di questa pratica tradizionale nello sviluppo dell'architettura religiosa. Nella *cappella di Turi*, sormontata da due cupole, rivive, all'esterno, la struttura di una vera e propria *casella*. Nella *chiesetta di Barsento*, posta tra la terra di Bari e la Terra d' Otranto, le tre navatine, coperte da volta a botte, di profilo ellissoidale, sono formate con masse di muri a secco su cui sono impostate le volte costruite in aggetto. Strutturalmente essa non differisce dalle tante abitazioni rustiche che popolano la campagna pugliese.

Che una tale pratica costruttiva non si fosse semplicemente estesa all'architettura minore rustica, ma avesse trovato applicazione anche nella grande architettura religiosa, si rileva nella *Cattedrale di Molfetta* le cui tre grandi cupole sfruttano, come nelle caselle, la disposizione degli anelli lapidei, disposti in assise parallele aggettanti, mentre in quella di mezzo il profilo ellissoidale si accosta, con maggiore immediatezza, alle cupole primitive dei trulli. L'impiego delle tre cupole e l'assenza della tribuna differenziano nettamente la cattedrale di Molfetta dal tipo delle grandi costruzioni della Terra di Bari, il cui richiamo è solo dato dallo sviluppo della testata della nave maggiore e dall'impostazione delle due alte torri campanarie raccordate da muro su cui si apre una grandiosa finestra.

Ma questo sistema tipicamente pugliese di voltare la cupola appare altresì praticato nella cattedrale di Bisceglie e in quella stessa di Bari. In quest'ultima non solo è sfruttata la pratica delle assise parallele, ma lo stesso andamento curvilineo della grandiosa cupola ottagonale tradisce in qualche modo

il profilo ellissoidale che è proprio dei trulli. Non può esservi dubbio che la diffusione del sistema a cupola nella regione brindisina e, con minore intensità, in tutto il territorio pugliese sia la conseguenza dell'azione quasi imponderabile, ma persistente, dell'architettura popolare.

Con questa fugacissima rassegna di monumenti architettonici non si ha la pretesa di definire il quadro artistico dell'età normanna. L'architettura è un aspetto, sia pure il più notevole di esso; ma tale quadro andrebbe necessariamente visto attraverso l'apporto di quelle minori manifestazioni — scultura e pittura — nate sotto l'impulso dello stesso entusiasmo creativo. Mi limiterò a dei semplici accenni, con riferimento alla regione salentina, la quale, soprattutto nel campo della pittura musiva, è quella che si presenta come la maggiormente dotata. La stessa chiesa di *S. Nicola di Bari*, infatti, nulla ha conservato, ad eccezione dei pochi mosaici del coro, i quali hanno delle evidenti affinità stilistiche coi mosaici basiliani del Patir di Rossano e di *S. Adriano* calabro: larga bordura nell'abside, variata dall'uniforme successione di un monogramma cufico: triangoli multicolori nel pavimento, interrotti, con ritmo simmetrico, da dischi ornati con figure di animali. Questi mosaici sembrano anteriori al 1123 e quindi debbono ritenersi preesistenti alla visita fatta da Ruggero nel 1132.

Di maggiore ampiezza e di più spiccato risalto sono i mosaici che decorano il pavimento della navata e del coro della grande chiesa benedettina sorgente in una delle *isole Tremiti*. Motivi floreali e zoomorfici s'intrecciano a motivi essenzialmente geometrici con richiami, soprattutto nella tecnica delle rappresentazioni floreali, ai mosaici della basilica veneziana di San Marco.

Ma è nella regione salentina che è oggi possibile rilevare la maggior copia di pitture musive. La *Cattedrale di Otranto* ne è largamente provvista e l'interesse che tali pitture suscitano, sia per la tecnica che per la complessità dei soggetti, è grandissima. La loro datazione è certa: furono eseguite tra il 1163 e il 1166, al tempo di Guglielmo II e dell'arcivescovo Gionata da prete Pantaleone, che per ben due volte ha voluto lasciare il ricordo del suo nome. E' un ciclo considerevole che

estendevasi originariamente alle tre navate e al coro. Animali comuni e mostri — dragoni, sfinfi, liocorni — si succedono nell'uniforme biancore dell'opus vermiculatum come in uno strano serraglio, misti e confusi con figure umane, le quali si aggruppano in diversi cicli. Accanto alla rappresentazione di episodi della genesi — Adamo ed Eva, il sacrificio di Abele — ricorrono sulla sinistra, in basso, le figure di patriarchi — Giacobbe, Isacco, Abramo —, di eletti, di dannati, di mostri demoniaci, e poi, in gruppo ben distinto, le dodici immagini dei segni zodiacali.

La stranezza del complesso pittorico è accresciuta dalla introduzione di figure appartenenti a cicli leggendari diversi: Alessandro, vestito di tunica, mentre è trascinato in cielo da due grifoni; re Artù nell'atto di cavalcare una specie di gigantesco bue. A quali fonti abbia attinto l'oscuro mosaicista è difficile precisare; egli ha saputo fondere, in una grande sintesi, iconografia religiosa e poesia leggendaria, raggiungendo, soprattutto nella rappresentazione degli animali, un vigoroso realismo. E' un genere di pittura che sembra potersi collegare, stando per lo meno alla natura di taluni soggetti, alla pittura musiva dell'Italia settentrionale; ma ogni tentativo per una più specifica determinazione del suo processo genetico non può, sino ad ora, uscire dal campo delle ipotesi.

Ci autorizza l'importante pittura del duomo di Otranto ad ammettere l'esistenza di una scuola salentina o, anche, in senso più vasto, pugliese, da cui sarebbe venuto fuori il prete Pantaleone? La cosa sembra probabile. La *Cattedrale di Brindisi* possedeva ancora, sino alla metà dell'Ottocento, resti del mosaico di un pavimento, poi distrutto, di cui ora esistono solo delle descrizioni e dei disegni frammentari. Anche esso appariva datato: era stato eseguito nel 1178, al tempo dell'arcivescovo Guglielmo, e quindi posteriore di pochi anni a quello di Otranto. Sorprendente la somiglianza iconografica tra i due. Insieme colla rappresentazione degli episodi biblici e dei personaggi derivati dai cicli antichi, l'anonimo mosaicista rievoca l'episodio saliente del ciclo carolingio: la rotta di Roncisvalle. In testa l'arcivescovo Turpino, dietro Rolando a cavallo, che dà fiato all'olifante. Poi la scena del disastro. La tecnica, se è lecito giudicare dai disegni che ci sono pervenuti, è assai più scadente di quella del mosaico di Otranto, ma l'iconografia appare anche qui del più alto interesse perchè getta improv-

visi sprazzi di luce sul rapido propagarsi di quei motivi cavallereschi che, portati in Italia dai trovadori, discesero, un po' per volta, dalle corti del settentrione fin nelle lontane terre di Puglia e di Sicilia.

E il quadro di questa scuola salentina di mosaicisti avrebbe forse acquistato una maggiore concretezza se ci fosse stato dato di esaminare il mosaico che una volta decorava anche la *Cattedrale di Taranto*. Ma gli ultimi frammenti, scoperti verso la metà del secolo scorso, andarono dispersi. Dalle descrizioni che ci sono pervenute rilevasi che anche qui mostri di ogni genere -- cavalli alati, centauri, grifoni -- popolavano lo sfondo. Uno dei frammenti sembra che contenesse l'episodio di Alessandro sul suo carro magico. Il nome del mosaicista leggevasi in un'iscrizione disposta, come quella di Pantaleone, a semicerchio.

Riflessi analoghi si hanno anche fuori dei confini della penisola salentina; gli scarsi frammenti superstiti della *Cattedrale di Trani* ci danno la rappresentazione di figure bibliche: il re Salomone vicino ad un drago dal corpo di serpente.

Non si può evidentemente parlare di coincidenze occasionali. Dovette certo esistere un centro di attività artigiana, anche nel settore particolare del mosaico che, a somiglianza della scuola di Montecassino o di quelle tenute su dai basiliani nella Calabria, apprestò i suoi tecnici per la decorazione delle chiese elevate dalla pietà e dal mecenatismo degli ultimi conquistatori.

Della pittura parietale dell'età normanna non rimane quasi traccia; essa è però largamente rappresentata dagli affreschi delle cripte eremitiche, di cui altri vi parlerà nel corso di queste lezioni.

La scultura normanna dei monumenti salentini appare improntata allo stesso eclettismo che è proprio di tutte le chiese della Puglia. I capitelli, quando non sono tratti dallo spoglio delle rovine dei monumenti classici o bizantini, si rifanno, con molta libertà, ai modelli di ordine corinzio; ma l'acanto si irrigidisce nelle forme acute e spinose ereditate dall'arte orientale. Nella tecnica della modellazione ha avuto un'influenza diretta il materiale di cui i lapicidi han potuto disporre. Nella regione salentina la pietra leccese, incomparabilmente più docile del marmo, ha offerto possibilità decorative

quasi illimitate piegandosi, come materiale fittile, al virtuosismo degli scalpellini. I grandi capitelli della *Cattedrale di Otranto* seguono ancora la maniera corinzia, ma l'esuberante vegetazione avvolge la campana con un vero affastellamento di foglie, trapunte come denso ricamo, che si levano vigorose sotto l'impulso dello scalpello, facile dominatore della materia. Nella *cattedrale di Taranto*, nonostante la molteplice diversità di forme, la plastica è sostanzialmente eguale. Capitelli con fogliame spinato si avvicendano con altri rivestiti della più varia decorazione zoomorfica: teste di leoni, di uccelli, di arieti, fioroni con maschere umane. Altri hanno riecheggiamenti classici: corni d'abbondanza recinti di tralci di vite collegati alle bocche di maschere e di leoni, figure di pavoni affrontati o aquile riverse sulla preda, chiuse dentro la cornice di cordoni perlati e di fuseruole.

Ogni reminiscenza di decorazione animale è scomparsa nei caratteristici portali della chiesa di *S. Nicolò e Cataldo* a Lecce, su uno dei quali leggesi ancora la data del 1180. In un pittoresco accostamento si dispiegano tre scomparti paralleli, ciascuno dei quali accoglie una uniforme successione di motivi scultorei floreali, riquadrati con diversa tecnica. La pietra tenera leccese ha reso possibile il prodigio di questo sapiente ricamo decorativo, dove affiorano ricordi bizantini e riflessi di una complicata stilizzazione musulmana. Nel portale della *Chiesa di S. Giovanni*, a Brindisi, capitelli e stipiti appaiono come soffocati da una massa di figurine umane e di animali, o isolate, o aggruppate nelle più strane combinazioni: un grifone nell'atto di cavare col becco gli occhi ad un quadrupede; un uomo nudo a cavallo su un liocorno; Sansone lottante con un leone; un orso che divora un cane; arpie dalla testa di femina, centauri, pavoni affrontati. Molti di questi singolari dettagli si ritrovano nei rilievi del portale di *S. Nicola di Bari*. Essi fanno parte di un vecchio repertorio, di cui largamente si avvalsero gli scultori di mostri adottando, nella decorazione dei capitelli e dei portali, tutti quei motivi animali e vegetali largamente offerti dall'arte orientale.

Come per l'architettura, così anche per la scultura del periodo normanno — che ho dovuto, per necessità, chiudere nei ristretti limiti di pochi accenni — il problema dell'origine è in gran parte comune a quello della Terra di Puglia. Attraverso quale faticoso processo quest'arte, dalle forme rudi e

stilizzate della maniera bizantina, abbia potuto toccare le altezze della scultura di Barisano o le sottili eleganze delle sedie episcopali di Canosa, della chiesa del Gargano e del S. Nicola di Bari non è facile dire. L'arte bizantina resta sempre a fondamento della scultura pugliese dei secoli XI e XII, soprattutto nelle transenne, negli ornati delle porte e dei capitelli. Lo stesso Barisano, per le porte del Duomo di Trani, trae da essa stampi e modelli.

Ma un processo evolutivo è già in atto. Influenze diverse dovettero operare sul terreno della tradizione. Ricordi lombardi affiorano nella modellazione di taluni elementi della tomba di Rotari a Monte S. Angelo, nella impostazione dei leoni nel portale del duomo di Trani, nel plastico rilievo che caratterizza alcune figure delle antiche porte del duomo di Barletta. E' questa diversità di modi, indubbiamente collegata ad influenze diverse, che contraddistingue la scultura pugliese, la quale ritrova tuttavia il suo colore locale, riplasmata nel solco vivo della tradizione.

Il rinnovamento non è solo di forma, ma anche di contenuto. La scultura monumentale, uscita dagli ateliers della Puglia, è in gran parte pervasa da rappresentazioni bestiarie o di mostri che si affollano, in incomposti aggruppamenti, sugli architravi, negli archivolti, nei capitelli e lungo gli stipiti dei portali. Si comincia invece ora a notare una tendenza al superamento rappresentativo di questa bassa animalità dentro cui essa è rimasta come imprigionata. La figura umana fa la sua apparizione; temi iconografici religiosi trovano il loro ciclico svolgimento. La Deesis coi simboli degli evangelisti è rappresentata sull'architrave della cattedrale di Troia; due gruppi dell'Annunciazione sovrastano il portale della collegiale di Barletta; figure di angeli balzano dagli archivolti dei portali di Acerenza e dai cantonali dell'arco che sovrasta il principale ingresso del S. Nicola di Bari.

E' un po' lo stesso rinnovamento che pervade la scultura dell'Italia settentrionale, dove la figura si affranca dai legami del passato e parla, nelle interpretazioni di Wiligelmo e dell'Antelami, un nuovo linguaggio, molto più vicino all'anima del popolo e alle sue idealità. Nei portali delle cattedrali di Modena, di Verona, di Parma, di Milano non è più la visione orrida di esseri mostruosi, di dragoni, di serpenti, di uccelli fantastici; i libri sacri, i poemi cavallereschi, le credenze po-

polari schiudono le loro inesauribili risorse alla nuova iconografia, così vicina all'educazione e alle aspirazioni delle masse.

Come l'architettura, così anche la scultura del periodo normanno, pur attraverso il concorso delle più disparate influenze — lombarde, bizantine, nordiche — non smarrì il colore locale. Agli elementi variamente appresi le maestranze pugliesi conferirono forme proprie, che continuarono a svolgere con una raffinatezza e un gusto decorativo assolutamente inconfondibili. Dal Gargano all'estrema punta del Salento, nelle cattedrali e nelle piccole chiese di provincia è tenace il perdurare di questi caratteri locali, caratteri che continueranno ad esprimersi in forme d'arte spesso originali, anche quando il grande Nicolò d'Apulia, sciogliendosi dai legami delle forme romani-
che, attraverso la conquista di una più matura e raffinata esperienza, conchiuderà quasi il ciclo medievale, additando nuove vie che condurranno l'arte italiana ad espressioni moderne.

II

Il sec. XIII fu per la Puglia un secolo eccezionalmente fortunato grazie all'opera di Federico II il quale riuscì colla sua severa azione politica e col saggio ordinamento amministrativo a dare un efficace impulso all'incremento del benessere economico e al risveglio della vita intellettuale ed artistica. Egli aveva trascorso i primi anni della fanciullezza in Sicilia, che furono gli anni più tranquilli e riposanti della sua vita; ma poi il turbine delle vicende politiche lo aveva sospinto lontano. A 17 anni aveva passato le Alpi e in Sicilia, la terra dei suoi sogni, tornò di rado, quantunque essa continuasse a formare la meta delle sue aspirazioni e delle sue cure. Negli ultimi quindici anni non ebbe più occasione di ripassare il Faro.

Nella grave successione degli avvenimenti, di cui fu il grande protagonista, la Puglia divenne il fulcro delle sue maggiori attenzioni. Foggia, la piccola città della Capitanata, fu elevata al rango di residenza imperiale. Nel 1223, sotto la direzione dell'architetto Bartolomeo, dava inizio alla costruzione di quel palazzo di cui oggi sopravvive solo una delle porte con la lapide marmorea recante le tre note iscrizioni. Nella nuova residenza egli seppe suscitare un movimento organizzativo da cui uscirono convogliate e disciplinate le forze

vive e costruttive dello Stato. La Puglia si trasformò in terreno di più feconde esperienze e in essa l'arte ritrovò nuove e più luminose vie.

Nella grande azione rinnovatrice Federico si avvalse dell'opera di artisti locali: di Anserano da Trani, il cui nome troviamo legato alla costruzione del castello di Orta; di Stefano da Bari e di Romualdo, che lavorarono nelle opere avanzate del castello di Trani; di Melis di Stigliano che profuse la sua opera nella decorazione dei capitelli del castello di Bari. Nè forse dovette restargli estranea la collaborazione del maestro Simeone, ragusano, domiciliatosi poi a Trani, autore del portale della chiesa di S. Andrea a Barletta; del maestro Ruggero, che fece rivivere nel portale della cattedrale di Benevento la stessa pienezza di vita che caratterizza le sculture del portale di Trani; del protomaestro e sacerdote Nicola, scultore ed architetto, che spinse arditamente al cielo il magnifico campanile della cattedrale di Trani e che nella cattedrale di Bitonto legò per sempre il suo nome a due lavori insigni: la cattedra e l'ambone.

Ma questa collaborazione non fu l'adozione pura e semplice di forme artistiche appartenenti al passato. Vi è nella attività di Federico un ciclo, coincidente, all'incirca, coll'ultimo ventennio della sua vita, che, come nella politica, così anche nell'arte appare pervaso da un fremito di rinnovamento. Il suolo di Puglia e della Campania, cosparso ancora delle rovine dei monumenti classici, esercitò sul suo spirito, aperto e suscettibile a tutte le manifestazioni d'arte, un fascino particolare, che lo portò sulla via di nuove esperienze.

La meravigliosa porta del ponte di Capua, con l'imbasamento in apparato rustico e la sopraelevazione in apparato liscio, con il superbo contorno statuariale, celebrante trofei e vittorie imperiali, con i busti del sovrano e dei suoi ministri, paludati alla maniera romana e classicamente disposti nel frontone dell'arco di trionfo, con le famose teste decorative, che oggi fan parte della collezione del museo di Capua, rappresenta, nei confronti col passato, una vera rinascita di forme e spiriti classici che anticipa le luci del Rinascimento.

Scultori ed architetti che all'opera attesero dal 1233 al 1240 — maestro Nicola da Cicala, maestro Lifante ed altri di cui i registri imperiali e le cronache dei contemporanei ci hanno taciuto i nomi — si rifanno direttamente ai modelli an-

tichi. Evidentemente le nuove realizzazioni non potevano essersi effettuate che attraverso la diretta ispirazione di Federico. E che la porta di Capua non rappresenti un fatto sporadico, determinato da circostanze occasionali, ma corrisponda ad un preciso orientamento che si distacca dalla tradizione medievale, è dimostrato dai profondi riflessi che l'arte classica ha esercitato nella più superba costruzione pugliese, a Castel del Monte, dove il grandioso portale che ha l'ampiezza e la forma di un antico arco di trionfo, le famose teste decoranti le chiavi di volta delle crociere, la figura umana che funge da mensola in una delle torri del primo piano, il cavaliere nudo che sormonta l'ingresso di una delle sale, sono sapiente imitazione di opere classiche, di cui il suolo di Puglia doveva essere allora doviziosamente dotato: gusto e sentimento classico che continuano ad affermarsi, con note ben distinte, nel portale del castello svevo di Prato, riprodotto fedelmente le linee di quello di Castel del Monte, nella superba decorazione a bugne di cui si ammantano molti torrioni svevi, da Gioia del Colle a Bari, da Lagopesole ad Augusta. Nello stesso castello di Siracusa, in mezzo al trionfo delle forme gotiche, Federico indulse alla sua passione per l'arte classica facendo collocare nelle due edicole che, in alto, fiancheggiano la porta d'ingresso, due arieti di bronzo, squisito lavoro di arte ellenistica tra i più belli che l'antichità ci abbia trasmesso.

Questa tendenza innovatrice trovasi riflessa nell'architettura civile e militare, cui Federico diede un potente impulso, mentre appare quasi nulla nell'architettura religiosa per la quale manifestò il più grande disinteresse. Ciò spiega, in parte, le ragioni per cui anche la scultura religiosa coeva, pur essendosi arricchita di nuovi elementi, sviluppa, nell'insieme, forme già largamente diffuse nell'età normanna. Il cambiamento dei soggetti non incide nel processo tecnico. Se le figurazioni religiose prendono il sopravvento sulle bestiarie il carattere resta immutato.

Nel portale della basilichetta di Cerrate, presso Lecce, questo orientamento si afferma nell'archivolto le cui sculture sviluppano i motivi più noti della iconologia della Vergine, dalla Annunciazione alla Natività. Nell'inquadratura sono evidenti i richiami al portale della cattedrale di Ruvo, mentre nella mo-

dellazione del fogliame si fa più palese l'analogia colle sculture della chiesa leccese di S. Nicola e Cataldo. L'influsso lombardo, che è manifesto in molti pezzi di scultura decorativa, non riesce ad oscurare la persistenza dei modi romanici, permeati d'influssi bizantini, di motivi arabeggianti e, talvolta, di reminiscenze nordiche. Come nell'età normanna, i portali continuano a fregiarsi di colonne laterali sostenute da leoni, mentre lungo gli stipiti e gli archivolti si svolge il solito intreccio di rami formanti dei dischi, in ciascuno dei quali s'inserisce una figura d'animale, le cui membra si raccordano alla complessa decorazione circostante. Riflessi lombardi e particolari richiami alla maniera dell'Antelami si colgono nei due angeli che fiancheggiano la porta della cripta di S. Lucia a Brindisi; dove peraltro l'attenzione è fermata dal ricco corredo di capitelli, dall'esuberante decorazione, caratterizzata dalla minuziosa sottigliezza dell'intaglio.

Accanto a queste forme tradizionali, di schietto sapore pugliese, cominciano ad insinuarsi forme straniere che, profondamente assimilate da artisti locali, conferiscono alla scultura un nuovo aspetto. I capitelli, lavorati da Alfano da Termoli e da Gualtieri da Foggia per le cattedrali di Bari e di Bitonto, nulla hanno di comune, nella decorazione animale e nel forte rilievo delle foglie uncinatè, colla tradizione bizantina.

L'evoluzione del tipo della foglia ad uncino si fa più palese nella cattedrale di Troia, in quella parte che fu aggiunta sotto Federico II. Non solo acquista un nuovo aspetto il coro a pianta quadrata coperto, come le chiese borgognone, da volta ad ogiva con costoloni, ma anche i capitelli inseriti tra i raggi della grande ruota marmorea sono recinti dalle stesse foglie a grappa. Nel triforio della cattedrale d'Altamura il motivo è ripreso con maggiore aderenza ai modelli cistercensi perchè, vicino ai capitelli con foglie spinatè, si avvicendano quelli con le foglie ad uncino. I Cistercensi ebbero un ruolo di prim'ordine nell'architettura religiosa della prima metà del Duecento. Tra il 1208 e il 1217 avevano eretto le famose chiese abbaziali di Fossanuova e di Casamari, le quali, tanto dal lato architettonico che decorativo, furono prese a modello nella fondazione di non poche chiese dell'Italia meridionale. La chiesa di Santa Maria di Calena sul Gargano e quella del S. Sepolcro a Bartetta appartengono a questo ciclo costruttivo. Dove però il tipo del capitello a grappa trova la più completa espressione sarà

poi nell'architettura militare; i castelli di Andria, di Siracusa, di Catania ce lo mostreranno, difatti, nella pienezza del suo sviluppo.

Nell'architettura religiosa, più ancora che nella scultura, l'influsso federiciano è pressochè nullo o si riflette, assai indirettamente, solo nello sviluppo degli elementi decorativi. In realtà l'architettura pugliese del sec. XIII riproduce gli stessi tipi del periodo normanno. Nella *Cattedrale di Bitonto* il modello continua ad essere il S. Nicola di Bari, ma con le aggiunte delle arcate laterali e della testata dell'abside fiancheggiata da torri. La pianta, a croce latina, vista dall'alto, mette in piena evidenza i bracci del transetto levantisi al di sopra delle navatine. Delle torri campanarie una sola sopravvive; restano ancora in vista le arcate dei contrafforti dei muri laterali su cui si svolge, leggero, il loggiatino del triforio. Nel prospetto riecheggiano le note del S. Nicola, sia nell'impostazione delle lesene e degli archetti pensili, che nella disposizione dei portali e delle finestre gemine. Ma qui c'è una maggiore scioltezza di forme, rese più agili dall'introduzione del monumentale rosone, chiuso da due colonne a sbalzo, sorreggenti dei leoni. Nell'interno l'adeguazione al modello barese è assai più fedele, dalla cripta alle tribune. La cattedrale di Bitonto, costruita nell'età di Federico, non sembra che debba farsi rientrare nel quadro della sua attività.

A lui viene attribuita la *Cattedrale di Giovinazzo* la cui forma basilicale, con adozione di tribune, di torri laterali fiancheggianti l'abside centrale, ripete lo schema tipico delle chiese pugliesi, schema che trovasi meglio conservato nella *Cattedrale di Bisceglie*, dove esistono ancora le arcate laterali con la sovrastante galleria a giorno e le due torri ai fianchi della testata absidale.

Nella *Cattedrale di Altamura*, che porta la data del 1220, è accentuata l'azione di Federico, di poco posteriore a quella dallo stesso esercitata nella fondazione della città omonima, che sorge, in posizione eminente, ai confini della Terra di Bari. Gli architetti di Federico non si fanno del tutto affrancare dalla suggestione della grande basilica di Bari. Esistono delle varianti che non incidono però delle grandi linee strutturali. Piuttosto che con travature in legno, le tribune sono coperte con

volte a botte, così come appare praticato nelle navatine delle chiese a cupola. Lo stesso tipo di copertura è adottato nella galleria che corre lungo la parete esterna del triforio: soluzione che, aggravando il potere delle spinte verso l'interno, rese necessaria la costruzione di possenti archi trasversali per evitare conseguenze di carattere statico. Troppo gravi sono state peraltro le modifiche che hanno colpito nel corso dei secoli la cattedrale, perchè possa farsi rivivere, nelle sue linee primitive, il complesso della bella costruzione federiciana. E' certo però che l'imperatore non mostrò di voler attuare in essa una propria architettura, ma preferì uniformarsi alla tradizione.

All'età di Federico posso farsi risalire la *Cattedrale di Siponto* e la *Chiesa di S. Leonardo*. Con esse ci distacciamo nettamente dal modello barese. Qui ritorna il tipo dell'edificio quadrato a cupola, caratteristico della regione dei trulli, con pianta a trifoglio e absidi in tre dei suoi lati. La cupola odierna, poggiante su quattro pilastri e contropinta da volte a semi-botte, appartiene ad una ricostruzione tarda, la quale non sappiamo con quanta fedeltà si accosti alla struttura primitiva. Ma, oltrechè per l'icnografia, la cattedrale di Siponto si allontana dal solito gruppo delle chiese baresi per la decorazione, la quale si richiama stranamente a quella della cattedrale di Troia. Dentro arcatelle con decorazione dentellata, che scandiscono con ritmo pausato le pareti, sono incise delle losanghe, che si ripetono anche nei pilastri delle absidi. Decorazione analoga ritrovasi nella facciata della chiesa di S. Maria Maggiore sulla sommità del Gargano, eretta durante l'infanzia di Federico II.

La *Chiesa di S. Leonardo* ripete la disposizione di quella del Gargano: le navatine, di cui una sola superstite, erano a botte; la mediana, divisa in tre campate, ha quella di mezzo coperta con volta a punta, le altre due con cupole impostate su pennacchi. Di queste cupole una sola, intatta, è cinta di tamburo ottagonale, ornato di arcatelle e lesene perfettamente simili a quelle ricorrenti nel prospetto. I riflessi decorativi del primo ordine della cattedrale di Troia sono evidenti; li sorprendiamo, improntati alla stessa fedeltà, nei prospetti delle *cattedrali di Foggia e di Termoli*. A Foggia la ripresa barocca non ha, per fortuna, alterato le linee caratteristiche del primo ordine, che è scompartito da una successione di arcatelle raccolte



da agili lesene. Eguale è il ritmo decorativo della cattedrale di Termoli, nelle parti che risalgono al tempo di Federico II. Particolare caratteristico, proprio delle costruzioni arabe, è che le arcate, nelle due ultime cattedrali, si piegano a ferro di cavallo.

Anche la *Cattedrale di Ruvo* è di età imperiale, ma non reca tracce della influenza federiciana. In fondo si attua in essa lo schema della basilica barese. La mancata realizzazione della volta centrale e delle stesse tribune finì con il conferirle un aspetto che l'allontana visibilmente dal modello. Si accentua, invece, alla maniera nordica, la spiovenza del tetto, la facciata perde le lesene che tripartiscono i prospetti delle chiese pugliesi, la decorazione si accentua nella parte inferiore, dove si aprono i tre portali, destinati ad essere preceduti da un portico, e, in alto, in mezzo al frontone, forato da una grande rosa decorata da una raggiera di colonnine con archetti trilobati, con ovuli e foglie di acanto. Spiovenze e timpanatura di coronamento portano la solita trina di archetti pensili di gusto lombardo. Un richiamo all'arte federiciana è invece nei motivi decorativi che caratterizzano le colonnine prismatiche, adorne di capitelli con foglie uncinata. La stessa decorazione ricorre, come si è in precedenza notato, nei capitelli delle colonnine del triforio. Ma è soprattutto nelle mensole, su cui si flettono le arcatelle di coronamento dei fianchi, dove le reminiscenze della scultura sveva si fanno più palesi. Le testine dai volti ridenti, che decorano alcune di queste mensole, si richiamano alle analogie delle chiavi di volta di Castel del Monte, alle testine del torrione bugnato del castello di Lagopesole, contrassegnate da una nobiltà di forme che sembrano modellate su esemplari antichi.

Il monumento religioso, che rientra con maggiore evidenza di rapporti nel solco dell'arte sveva, è la *chiesetta di S. Guglielmo al Goletto*. In essa i modi costruttivi sono, in gran parte, quelli stessi usati nell'architettura civile federiciana: volte a crociera solcate da costoloni, colonne sormontate da capitelli a grappa.

Nell'architettura religiosa della penisola salentina i riflessi sono assai più tenui. La *Chiesa benedettina di Nardò*, non lontana da Gallipoli, fu eretta poco prima della morte di Federico ad imitazione del S. Nicola di Lecce. Profonde alterazioni ne hanno deturpato l'aspetto e sono ben pochi gli elementi che possano farsi risalire al sec. XIII: coro con volta ogivale, pila-

stri fiancheggiati da colonne su cui ricade il peso delle arcate a pieno centro della navata maggiore, capitelli con foglie minuscolamente incise alla maniera bizantina. E' tutta l'architettura religiosa dugentesca della Terra d'Otranto che realizza il tipo della basilica senza tribune, con il ricordo più o meno vivo del sistema a cupola che rimane caratteristico della regione.

Nella *Chiesa di San Pietro di Samari*, presso, Gallipoli tale sistema costituisce la nota di maggior rilievo. Il piccolo edificio, che sembra essere stato eretto poco dopo la metà del Duecento, è, infatti, dominato da due cupole, all'esterno in gran parte mascherate da terrazzo e, all'interno, sorrette da arcate ogivali. Il richiamo alla chiesa trullo di Crepacore o masseria delle Torri è evidente.

Nell'insieme però, ad eccezione della chiesa di San Guglielmo al Goleto, i monumenti sacri della regione pugliese non presentano alcuna caratteristica architettonica o stilistica che sia equiparabile alle note che contraddistinguono gli edifici militari.

Federico, com'è noto, non diede alcun impulso all'architettura religiosa. Il suo temperamento laico, ma, soprattutto, gli avvenimenti che lo posero in violento contrasto colla chiesa, impressero alla sua politica un orientamento assai diverso da quello seguito dai principi normanni. La sua più grande aspirazione fu quella di dare al suo regno una sicurezza militare che lo salvaguardasse da ogni minaccia di eversione da parte dei nemici interni ed esterni. Attuò quindi il disegno di un poderoso apparato difensivo creando una rete di castelli disseminati lungo le città costiere e in quei gioghi montani dello interno dove militassero ragioni di evidente valore strategico. Comprendiamo perciò, anche se, dal punto di vista politico non lo giustifichiamo, il lamento del vecchio maestro giustiziere Tommaso da Gaeta, il quale, mentre deprecava le ingenti spese militari di Federico, disastrose per le finanze dello Stato, auguravasi che esse fossero poste a servizio della causa di Dio, a somiglianza di quanto avevano fatto i re normanni che, anche tra il fragore delle battaglie, avevano fondato chiese e monasteri, per attirare la protezione del Cielo. Ma Federico preferì chiedere questa protezione alla saldezza dei suoi castelli, che furono strumento di difesa e, in più di un caso, amabile luogo

di soggiorno nelle troppo brevi pause della sua vita tempestosa.

Quale parte occupino i castelli federiciani nello sviluppo dell'architettura pugliese del sec. XIII noi conosciamo. Ma è una conoscenza poco approfondita perchè, ad eccezione di Castel del Monte e del castello di Bari, redenti finalmente dallo stato di turpe abbandono in cui giacevano da secoli, gli altri, data la loro attuale destinazione, si sottraggono ad una compiuta indagine scientifica.

Perchè Federico abbia accentrato tanti strumenti di difesa in Terra di Puglia si comprende agevolmente, quando si pensi quale ruolo questa terra abbia svolto nei suoi piani politici e militari. Castelli elevò a difesa dei porti, lungo le città costiere dell'Ionio e dell'Adriatico: a Taranto, a Otranto, a Brindisi, a Trani, a Termoli; castelli nell'interno della Basilicata, della regione salentina, della terra di Bari e della Capitanata a difesa di posizioni strategiche: Oria, Lucera, Gioia del Colle, Melfi; castelli in località boschive o ravvivate dalla presenza di acque per secondare la passione per la caccia e per la pesca: Castel del Monte, castello di Lagopesole, di San Lorenzo, di Orta, di Apricena.

Non tutti evidentemente furono costruiti di sana pianta. Non pochi esistevano; ma egli ne curò il restauro e l'adeguamento ai nuovi bisogni, ai nuovi criteri difensivi. Altri, invece, furono ripresi dalle fondamenta con criteri unitari, con la traduzione di norme precise, costanti, che ne resero uniforme lo aspetto, tanto dal lato architettonico che decorativo. Spesso però le esigenze topografiche impedirono di attuare lo schema geometrico perfetto — quadrato, rettangolare o poligonale — imponendo delle soluzioni obbligate, che finirono col dare ai castelli una configurazione diversa da quella offerta dalle cosiddette costruzioni auliche.

A Lucera e ad Andria egli realizzò la costruzione tipo; ma del *Castello svevo di Lucera* restano solo miserevoli avanzi; è da essi e da alcuni preziosi rilievi eseguiti nella seconda metà del Settecento che è possibile, in via congetturale, integrare idealmente le linee del *palatium*, che nulla ha da fare colla grandiosa cinta bastionata superstite creata da Carlo d'Angiò. Il *Castello di Andria*, per il suo isolamento, rimasto micarolosamente integro nella parte struttiva, è il solo monumento pugliese che serbi le linee della sua primitiva architettura ed il solo che abbia offerto larghe possibilità di studio per le for-

tunate condizioni che lo hanno sottratto agli usi indegni cui sono andati soggetti gli altri castelli svevi. Castel del Monte è entrato assai tardi nella storia dell'arte italiana, ma esso occupa ormai un posto di primissimo piano, non solo perchè rappresenta il documento più insigne del genio creativo di Federico, ma anche perchè s'inserisce, in maniera fondamentale, nel grande problema dell'origine e dello sviluppo dell'architettura gotica in Italia. Ma di Castel del Monte che, da solo, potrebbe dar argomento a più di una conversazione, io non dirò affatto, avendo questa mia lezione un campo ristretto e limitato principalmente alle manifestazioni dell'arte sveva del territorio salentino. Queste manifestazioni vanno ricercate, come ho già accennato, nel campo dell'architettura militare, non solo perchè qui non esistono monumenti sacri che possano farsi risalire all'iniziativa di Federico, ma anche perchè pochi sono quegli altri che, anche dal punto di vista cronologico, possano farsi rientrare dentro i limiti del suo regno.

Non ho bisogno di richiamare, neppure in forma sommaria, le vicende storiche e i principali avvenimenti che legano il nome di Federico alla Terra Salentina per spiegare le ragioni che indussero l'Imperatore a stampare qui un segno della sua volontà operosa. Nel Duomo di Brindisi aveva sposato Isabella; ma non poteva semplicemente questa ragione sentimentale determinare il suo interesse e le sue attenzioni per l'importante città costiera. Si ricordi che a Brindisi, nell'agosto del 1227, sotto la minaccia della scomunica papale, egli aveva riunito la sua flotta per la spedizione in Terra Santa, spedizione che resta come uno dei fatti più salienti della sua politica nella lotta contro la Chiesa; che da Brindisi egli mosse, nel giugno del 1229, per la riconquista del Regno di Sicilia che gli era stato rivoltato contro durante la permanenza in Oriente. Colla famosa riforma amministrativa del 1239 Brindisi fu una delle quattro città del Regno, destinata, insieme con Napoli, Nicotera e Messina, ad esser sede di un cantiere navale. A Brindisi, sede di una zecca, furono conati nel 1231 e nel 1239 i nuovi *imperiali*, designati col nome di *augustali*. Ricordi analoghi si estendono a molte altre città della penisola salentina: a Taranto, ad Otranto, a Gallipoli, ad Oria. Non è quindi difficile trovare una giustificazione all'impegno di Federico di adeguare questa interessante parte della Puglia al grande piano difensivo del Regno.

Ad eccezione di quello di Oria, i castelli svevi del Salento andarono soggetti, in seguito all'introduzione delle artiglierie, a profonde trasformazioni, che ne mascherarono completamente l'aspetto originario. Tra la fine del sec. XV e la prima metà del sec. XVI, per difenderne l'incolumità contro le nuove armi, si crearono attorno ad essi delle poderose cortine bastionate, protette da fossati, rivellini, terrapieni. Destituite di ogni potere difensivo, le antiche costruzioni sveve vennero chiuse dentro l'ambito di questo complesso schieramento di opere avanzate, disimpegnando il ruolo di caserme o di abitazione per il castellano e il suo presidio. Le necessità di adattamento alle nuove esigenze determinarono poi tali trasformazioni da renderle spesso irriconoscibili.

Quelli che hanno maggiormente sofferto sono gli elementi decorativi: costoloni, capitelli, fregi sono caduti sotto i colpi della martellina per rendere più agevole lo stendimento degli intonachi dealbati; ma, in più di un caso, ne è uscita alterata anche l'icnografia. Oggi solo l'occhio abituato è in grado di ricostruire, spesso in via approssimativa, le linee ideali delle vecchie strutture.

A giudicare dallo stato odierno nessuno dei castelli del Salento traduce lo schema geometrico del castello-tipo. In quello di Oria, oggi rinato a nuova vita, è possibile cogliere le grandi linee d'impianto, non oscurate, per fortuna, da cinture esterne. Federico non volle qui attuare lo schema del *castellum* o *palatium* — come ad Andria, a Siracusa, a Catania, ad Augusta, a Prato — ma preferì impiantare un vero e proprio *castrum*, traendo profitto dalla esperienza degli antichi che, sulla sommità dell'acropoli, avevano eretta l'*arx* messapica. L'*arx* aveva una particolare configurazione, che bastava seguire nel suo rilievo naturale per ottenere eccezionali vantaggi strategici. Tirò attorno ad essa una grande cortina, che protesse nei punti più vulnerabili con l'innesto di torrioni cilindrici o quadrati. Egli rinunciò, in altri termini, ad attuare un proprio piano architettonico, preferendo valorizzare la topografia e ad essa subordinando il piano di fortificazione. Ne scaturì un poderoso *castrum*, di struttura approssimativamente triangolare, racchiudente dentro la sua cinta un vastissimo atrio, capace di accogliere un forte stuolo di milizie. Ben calcolato lo scaglionamento delle torri che si protendono minacciose lungo le scarpate dei fianchi precipiti del colle.

Le sale di abitazione destinate al castellano sono schierate lungo il lato occidentale. Gli studiosi locali riducono a ben poca cosa la sopravvivenza dell'opera sveva; chiamano angioine le due grandi torri cilindriche del lato meridionale, dette del Salto e del Cavaliere; vedono solo nella torre d'angolo, detta dello Sperone e nella massiccia torre quadrata della punta di sud-ovest i resti della costruzione federiciana. E' un errore di valutazione dovuto, in generale, alla insufficiente conoscenza dell'architettura sveva. Nel caso particolare la mancata attribuzione delle torri del Salto e del Cavaliere all'opera sveva dipende dal preconetto che le torri cilindriche non fossero mai entrate nelle abitudini costruttive dell'arte imperiale: preconetto che è pienamente smentito da due delle più genuine costruzioni sveve — il castello di Siracusa e quello di Catania — dove ricorrono le soli torri cilindriche.

Quello che colpisce nel *castrum di Oria* è la quasi completa mancanza di elementi decorativi — capitelli, mensole, costoloni — così frequenti nell'architettura imperiale: mancanza che può essere spiegata solo se si pone la fondazione del castello in data anteriore alla crociata. Ho dimostrato altrove che il ciclo dei *novorum aedificiorum*, il cui ricordo ricorre così frequente nel superstite regesto del 1239-40, ebbe inizio dopo il ritorno di Federico dall'Oriente. Fu allora costituito presso la corte un vero e proprio ufficio tecnico, dal quale vennero elaborati i progetti delle costruzioni militari da attuare nelle diverse parti del Regno. Ciò spiega la grande uniformità, sia strutturale che decorativa, esistente nei castelli di questo periodo, da Prato a Siracusa. Nei primi venticinque anni del suo regno Federico dovette, in gran parte, avvalersi delle costruzioni militari preesistenti; ma anche nei casi in cui si decise a creare dei nuovi organismi, non erano ancora in atto quelle rigorose norme direttive che gli furono dettate dalla esperienza acquisita a contatto coll'architettura militare levantina. Da ciò la diversità di struttura e, ancor più, la diversità delle forme decorative.

Nel secondo ciclo rientra il *Castello di Brindisi*, il quale attua, invece, lo schema delle costruzioni auliche. Alla mancata realizzazione delle perfette forme geometriche ha contribuito il rilievo topografico su cui è stato impiantato. La punta falcata del porto ha influito nello sviluppo della pianta, che è di forma leggermente trapezoidale. Come in tutte le costruzioni

tipiche il corpo delle fabbriche gravita attorno ad un atrio centrale, di struttura analoga alla cinta esterna. Intorno all'atrio si svolgeva la fuga delle crociere. Lungo la cortina si schierano sei grandi torrioni strutturalmente diversi: dei quattro angolari due sono cilindrici e due quadrati; gli altri due mediani, situati negli opposti lati, hanno pianta rettangolare e pentagonale. Oggi a noi sfugge la ragione di una tale diversità che, più che su esigenze estetiche, dovette essere basata su necessità tecnico - militari. La soluzione non è però nuova e l'esempio più vicino è offerto dal castello di Prato dove si avvicendano torri quadrate e pentagonali con uno schieramento che appare del tutto condizionato alle esigenze costruttive dell'edificio, per cui è da escludere che si possa pensare ad un tardivo rimaneggiamento.

Anche il castello di Augusta, eretto qualche anno prima che fossero gettate le basi di Castel del Monte, introduce nello svolgimento di una pianta perfettamente geometrica con torri quadrate ai vertici e rettangolari nei settori mediani, un torrione poligonale che si alza col suo maestoso apparato a bugne, come possente donjon vicino alla porta d'ingresso. Nei castelli bizantini d'Oriente, largamente imitati dagli Arabi e dai Crociati nelle costruzioni militari, il sistema trovò larghe applicazioni. Federico, in più di un caso, lo fece proprio con quelle variazioni che erano di volta in volta suggerite da speciali circostanze di fatto.

Il castello svevo di Brindisi è rimasto completamente cerchiato dai grandiosi baluardi e dai bastioni del sec. XVI che ne lasciano scorgere dall'esterno le parti terminali. Ma le trasformazioni dell'interno, purtroppo gravissime, ne hanno alterato l'aspetto. Nuove fabbriche sono state erette nei settori compresi tra l'aggetto delle torri, occluse le crociere, che si aprivano nell'atrio luminoso, dimezzati gli ambienti, sfigurate le aperture originarie. Esiste però, in complesso, il primitivo organismo architettonico e se un provvidenziale restauro lo rimetterà in evidenza, potremo in esso ammirare una tra le più grandi realizzazioni militari di Federico.

Negli altri castelli del Salento — a Copertino, a Lecce, a Gallipoli, a Taranto, a Otranto — le distruzioni e le trasformazioni sono state talmente radicali da rendere del tutto vano il tentativo di ricostruire anche idealmente le piante degli organismi medievali.

Il *Castello di Lecce* non solo fu sopraffatto ed oscurato dalla potente cerchia delle fortificazioni cinquecentesche, ma vide spianato il nucleo fondamentale. Le due gravi torri tuttora superstiti, l'una rimasta libera da avvolgimenti, l'altra conglobata nello sviluppo dell'organismo cinquecentesco, con difficoltà possono inserirsi nel primitivo piano icnografico, dove era forse realizzato lo schema rettangolare, fiancheggiato da torri quadrate. Viste senza l'aggiunta delle sopraelevazioni cinquecentesche, le torri si ricollegano, tanto dal lato strutturale che decorativo, alle torri congeneri delle più belle costruzioni sveve. Divise in due piani, sono coperte di volte a crociera, solcate da costoloni che ricadono su colonne angolari. E' evidente il richiamo alle torri di Castel del Monte e al castello di Catania.

Nel *Castello di Copertino* gli elementi della costruzione sveva furono in gran parte travolti dalla trasformazione operata verso la metà del Cinquecento dall'architetto Evangelista Menga. Quel che rimane è rappresentato da una torre, in forma di mastio, riservata forse, come quella analoga del castello di Lagopesole, ad uso di abitazione.

Non miglior fortuna ebbe il *Castello di Otranto*, distrutto nel tragico saccheggio turco del 1480 e quasi integralmente ricostruito dai vicerè spagnoli. Quali gli elementi medievali sopravvissuti è assai difficile stabilire, perchè oscurati dalle più recenti costruzioni.

Del *Castello di Gallipoli*, nel quale profonde trasformazioni furono operate, dall'età aragonese alla spagnola, è possibile, in qualche modo, ricostruire l'antica pianta, che traduceva lo schema quadrato, con torrioni cilindrici agli angoli.

Questo imponente sistema difensivo, della cui efficienza solo i castelli di Oria e di Brindisi possono darci, allo stato odierno, un'idea relativamente adeguata, ci dice ben chiaro quale importanza abbia avuto il Salento nei piani politici e militari di Federico. L'intensificarsi dei commerci, ma, soprattutto, la preparazione della crociata che aveva fatto di Brindisi quasi la testa di ponte per il balzo nelle lontane terre dello Oriente latino, spiegano le cure e le preoccupazioni per questa regione nella quale lasciò così profondi segni del suo indomito volere e della sua attività creativa. Molti di questi segni sono andati dispersi, ma non pochi altri ancora restano, sui quali l'incomprensione umana, assai più funesta della stessa azione

degli eventi naturali, ha steso un densissimo velo. E' augurabile che l'odierno fermento spirituale, che spinge tante giovani energie a ridestare le grandi memorie del passato, possa riuscire a squarciare questo velo e a ridare all'arte monumenti insigni che della grandezza del Salento, in uno dei momenti più fulgidi della sua storia, costituiscono una palpitante testimonianza.

GIUSEPPE AGNELLO