

LAPIGIA
RIVISTA PUGLIESE
DI ARCHEOLOGIA
STORIA E ARTE



FASC. II - MCMXXXII - ANNO X



JAPIGIA

RIVISTA PUGLIESE
DI ARCHEOLOGIA STORIA E ARTE

Direttore: LEONARDO D'ADDABBO

COMITATO DI REDAZIONE: G. Ceci - G. Gabrieli - G. Petraglione

Q. Quagliati - A. Tosti-Cardarelli.

M. Gervasio, *segretario di redazione.*

Segretario amministrativo: Dott. Prof. G. B. Ferri

ANNO III.

FASC. II.

SOMMARIO

M. GERVASIO, <i>Cruz gammata</i>	pag. 121
A. O. QUINTAVALLE, <i>Neobizantini di Puglia</i>	» 135
N. VACCA, <i>Le fontane di Lecce</i>	» 176
E. DE VECCHJ, <i>Re Murat e la campagna del 1815 in Italia</i>	» 190
G. C. ABBA, <i>Dai francescani di S. Vito (Polignano)</i>	» 210
G. ANTONUCCI, <i>Rime e ritmi nella diplomatica pugliese</i>	» 215
G. M. MONTI, <i>Quattro chiarimenti</i>	» 227
RECENSIONI:	
G. NATALI, G. Fontanesi, <i>Francesco Milizia scrittore e studioso d'arte</i>	» 230
NOTIZIARIO, a cura di L. D'Addabbo e G. Petraglione	» 233

JAPIGIA si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 120 pagine, con illustrazioni nel testo.

PREZZI DI ABBONAMENTO ANNUO:

Italia L. 30

Estero L. 45

Un fascicolo separato L. 8 in Italia e L. 13 per l'Estero.

Per gli abbonamenti e per quant'altro concerne l'amministrazione rivolgersi alla

Libreria Domenico Palladino, Via Roberto da Bari, 141 - Bari.

La corrispondenza scientifica (manoscritti, bozze di stampa, libri, opuscoli, periodici in cambio, ecc.) deve essere tutta indirizzata al prof. Michele Gervasio, *Museo provinciale (Ateneo) Bari.*

I libri e gli opuscoli per recensioni devono inviarsi sempre in doppio esemplare.

S. E. T. - Società Editrice Tipografica - Bari

CRUX GAMMATA

1. — *Il ritorno della croce gammata.*

Tra i motivi ornamentali che costituiscono il repertorio della decorazione geometrica, vi è quello ottenuto dall'incrocio di due linee con quattro braccia di eguale lunghezza e le estremità piegate ad angoli rivolti nello stesso verso. Tale specie di ornamento si chiama croce ansata o gammata; perché la linea verticale piegata ad angolo ripete, si sa, il gamma maiuscolo dell'alfabeto greco; si suole anche denominarlo croce uncinata dal tedesco Hakenkreuz. Gli eruditi usano pure il termine sanscrito swastika che richiama il greco ionico εὖ-εστῶ (benessere, felicità).

Sembrava che il singolare ornamento dovesse restarsene lì confinato nei manuali di preistoria e di protostoria, quand'ecco che nella sconvolta e irrequieta Germania del dopoguerra lo si vede messo in circolazione da per ogni dove, prima come segno delle associazioni antisemite, poi come distintivo dei seguaci del movimento hitleriano, il partito della croce uncinata. Dicono che sia per adottarsi da un consimile movimento in Ungheria.

Il riparlare ora potrà riuscire di qualche interesse, e specie in una rivista pugliese, per il fatto che il Museo di Bari possiede una ventina di scaffali che racchiudono una cospicua serie di ceramica geometrica. L'occhio del visitatore che scorre quelle centinaia e centinaia di vasi, non può non notarvi la frequenza della croce uncinata dipinta in nero, e in tal numero quale non occorre in altre raccolte.

Cerchiamo di riassumere le nostre idee su l'argomento.

2. — *Il geometrico greco.*

Sulle sponde dell'anfrattoso Mare Egeo, tra il III e il II millennio av. Cristo, fiorì una civiltà incomparabile, denominata civiltà minoica dal leggendario re dell'isola di Creta, che, posta al centro del Mar Mediterraneo, ne tenne il dominio nella lontana età preistorica. Di quella civiltà tuttora avanzano, testi-

moni grandiosi, i palazzi di Knossos e di Phaistos, imponenti per architettura e per ricchezza decorativa, le acropoli di Tirinto e di Micene nell'arsa pianura dell'Argolide, le solenni tombe principesche a forma di cupola, e poi pitture ed affreschi, armi in bronzo cesellate, oggetti d'oro abbondanti e una ceramica perfetta nella tecnica e nella fastosa decorazione.

Tanto splendore di civiltà, quasi ad un tratto, sullo scorcio del II millennio av. Cr., scompare in tutti i suoi centri, dove più dove meno. Sono indubbi segni della catastrofe le tracce d'incendi ancor visibili negli scavi dei palazzi cretesi, e più ancora il radicale mutamento nella decorazione della ceramica e della suppellettile a noi pervenute. Mentre gli Eggei elaboravano un'arte naturalistica, ispirata al mondo vivente vegetale e alla fauna marina, la nuova moda decorativa vi sostituisce un complesso di linee rette disposte con spirito di rigida simmetria: due stili, due linguaggi: nel primo domina l'agile curva la mobile fantasia e la libertà, nel secondo il rigido schematicismo, la chiara intelligenza e l'ordine.

Un così radicale mutamento di gusto si spiega più per il sopraggiungere di forze esterne che per dissolvimento interno. I triangoli, i quadrati, i rombi, i cerchi e i semicerchi, le linee a zig-zag, le linee ondulate, sono certo elementi di un geometrico spontaneo e naturale, che nasce da per ogni dove e presso tutti i popoli in qualsiasi fase del loro sviluppo. Ma in Grecia, per la prima volta, s'incontrano combinati con gusto e abilità, disposti conforme alla più logica esigenza, aggruppati secondo le leggi della simmetria e del ritmo: prendono, in una parola, consistenza stilistica. Per tale mentalità schematizzante, anche i rari motivi vegetali vengono stilizzati, e la stessa figura umana è ridotta alla più sommaria espressione lineare (v. fig. 1).

Dei diversi ornati, il meandro e la croce gammata danno l'impronta inconfondibile al geometrico rettilineo greco, e più di tutto l'impiego della seconda, inscritta con funzione ornamentale in campi quadrati, a guisa delle metope architettoniche. La creazione del meandro, detto altrimenti greca, nella storia dell'arte ornamentale tiene lo stesso posto che nell'architettura ha la colonna, a cui non si saprà mai sostituire niente di meglio.

I vasi più belli del nuovo stile si rinvennero nel sobborgo di Atene detto Dipylon (doppia porta). Gruppi affini sono quelli della Beozia e delle isole eggee.

In genere i geometrici di Cipro e di Rodi, di stampo pri-

mitivo, sono poveri e mantengono persistenze micenee; l'ornato lineare vi è più limitato e usato con minor senso costruttivo; vi sono rari, come in Beozia e nel geometrico protocorinzio, il meandro e la croce gammata. Sotto più diretta influenza attica sta il geometrico dell'isola di Thera (Santorino), sebbene anche



Fig. 1. - Museo di Bari: dagli scavi di Monte Sannace (Gioia del Colle).

qui la croce gammata sia rara, come nel geometrico delle isole. La fase iniziale di tutti questi geometrici si aggira intorno al X sec. a. C.; il loro maggiore sviluppo sta tra il 900 e il 700, con postumi attardati fino ai principî del VI sec. av. Cr.

3. — *La ceramica italo-geometrica.*

Come in ogni altra attività del mondo classico, accanto ai prodotti della Grecia continentale e insulare stanno i gruppi della ceramica italo-geometrica. I più importanti e più caratteristici sono il laziale-etrusco e l'apulo.

Il geometrico cumano e il siculo hanno scarsa originalità e si sviluppano sotto l'incrocio d'influenze attiche, calcidiche, corinzie, cipriote: l'industria indigena cerca d'imitare gli

esemplari greci importati dalle correnti migratorie dell'VIII e VII sec. Per l'argomento che trattiamo è da notarsi come vi sia eccezionale la croce gammata.

Nell'Italia centrale, nel Lazio e su la costa meridionale dell'Etruria s'incontrano le croci gammate e i meandri di apparenza più arcaica, incisi su dischi espansi di fibule in bronzo e sulle cosiddette urne-capanne (ossuari). Più ricco e con più chiari caratteri stilistici appare il geometrico villanoviano (da Villanova presso Bologna), della stessa prima età del ferro. La croce gammata e il meandro vi sono strettamente associati e perfettamente costituiti fin da principio con le loro diverse complicazioni; la croce gammata trovata incorniciata in singoli riquadri per se stanti, ma in una fase ulteriore di sviluppo le

metope quadrangolari, incise, sono ripartite in fasce orizzontali e continue intorno alla pancia dei vasi.



Fig. 2. - *Monum. Lincei*, IV, tav. VII. 22: Falerii.

La persistenza della rozza tecnica della incisione, sui prodotti a nord dell'Appennino, può spiegarsi per la lontananza dei centri in cui più immediata si avvertiva l'influenza greca, la quale di sicuro suggerì l'uso degli ornati dipinti in color bruno o rosso su fondo chiaro a base di calce, o viceversa. Siffatta specie è rara nella regione felsinea, diffusa invece sulla riva destra del Tevere, nel territorio falisco, a Capena, a Corneto, a Vulci, a Vol-

terra, a Pitigliano, a Bisenzio. Mentre per le stoviglie di rozzo impasto non vi è da pensare che ad officine locali, difficilmente si riesce a definire la provenienza italica delle colorate. Sembra poco verosimile ammettere contatti dell'industria attica; ma è degno di osservazione il fatto che, mentre i prodotti villanoviani, ricchi di croci gammate, rivelano chiare imitazioni del Dipylon con reminiscenze rodie, nel gruppo falisco prevalgono caratteri rodio-ionici orientalizzanti, che ci spostano fino agli inizi del VI sec. av. Cr.

4. — *Il geometrico apulo.*

Il carattere arcaico del geometrico apulo non era sfuggito ai vecchi archeologi.

Nel catalogo dei vasi del museo di Berlino (1885), gli alt-apulische trovansi classificati tra le serie delle più antiche ceramiche che succedono al miceneo; così nei diversi cataloghi delle raccolte di Bologna, Vienna, Karlsruhe, Boston la classe apula è collocata tra il geometrico della Beozia e il protocorinzio. Nel catalogo del museo britannico le è assegnata la data di sviluppo tra il 700 e il 500.

In seguito agli studi e agli scavi degli ultimi anni, sono chiari in modo definitivo i seguenti lati del problema, che occorre tener presente per la giusta valutazione della nostra protostoria.

Gli esemplari più arcaici del geometrico apulo trovansi tra quelli scoperti il 1880 nel Borgo di Taranto. Ma per la rapida e completa ellenizzazione di Taranto e della sua regione, nella parte meridionale della Puglia (Messapia) non si ebbe che un

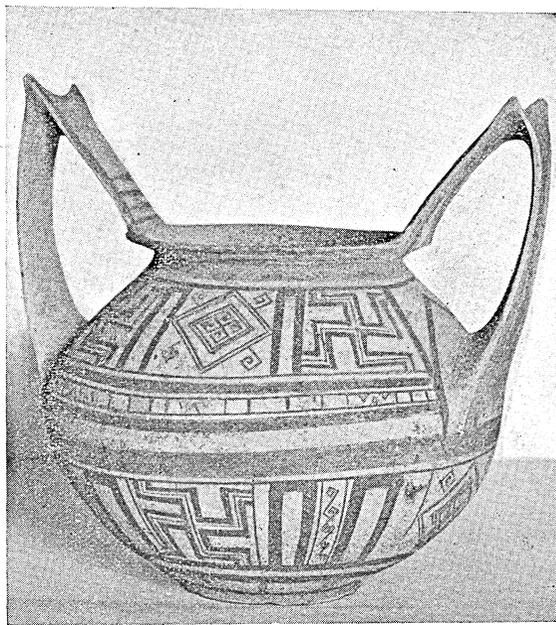


Fig. 3. - Museo di Bari: da Monte Sannace (Gioia del Colle).

assai limitato sviluppo a confronto della ricca messe di stoviglie geometriche raccolte nell'Apulia centrale (Peucetia) e settentrionale (Daunia). Ad evitare confusione, è quindi opportuno eliminare il termine messapico per designare il complesso del geometrico apulo, e limitarlo alla minima parte di esso. Così, in modo ormai definitivo vengono trattati a parte i vasi listati di Canosa che scendono al III sec. av. Cr.

Per quanto riguarda la cronologia, i ritrovamenti di Bari, Noicattaro-Torre Pelosa, Turi, Gioia del Colle, Valenzano, non consentono più alcun dubbio: i geometrici apuli ritrovansi associati con greci d'importazione, per lo più protocorinzi e corinzi del VII sec., con bronzi di stile argivo-corinzio, talvolta con vasi attici a figure nere o a figure rosse di stile severo, senza mai scendere al di qua dei principî del V sec. av. Cr.

È pur necessario distinguere in certo modo i geometrici della Peucetia da quelli della Daunia. Le differenze appaiono chiare anche all'occhio meno esperto. I Dauni hanno mantenuto con maggiore spirito conservativo le forme arcaiche dei vasi, la tecnica della colorazione e la preferenza per certi mo-



Fig. 4. - Museo di Bari: da Monte Sannace (Gioia del Colle).

tivi ornamentali. Ed è in ispecial modo alla Daunia che bisogna riferirsi, quando autorevoli archeologi accostano il geometrico apulo al cipriota o al beotico o al tipo insulare. E in realtà vi persiste il curvilineo, e, si noti, vi sono rarissimi il meandro e la croce gammata.

5. — *Origine dello stile peuceta.*

Nel geometrico della Peucetia si distinguono due sottogruppi: il bicromo e il monoeromo. Il bicromo impiega il nero e il rosso-violaceo, rappresenta una fase arcaica, ha forme tozze, maggiori elementi curvilinei, conosce bene il meandro nelle forme più semplici, di rado vi appare la croce gammata rettilinea, ma vi è frequente un disegno a quattro raggi curvilinei a guisa di croce gammata micenea.

Dal bieromo al monocromo non vi è soluzione di continuità. Nell'uno e nell'altro le forme sono in massima ispirate ad esemplari greci, talvolta copiate fedelmente o con lievi adattamenti di forme indigene, ma senza la barocca varietà della serie dauna. Quanto alla decorazione, il monocromo è ricco di vari disegni meandrici, e vi abbonda in maniera singolare la croce gammata: è la sua nota più spiccata e dominante, ed a buona



Fig. 5. - Museo di Bari: dalla necropoli di Valenzano.

ragione noi potremo definire il geometrico della Peucetia come lo stile della croce gammata.

Questa campeggia per lo più inquadrata entro la metope principale, su vasi di ogni forma e dimensione (fig. 3-5). Il tipo a quattro gambe, con la nota peculiare dell'accenno a un nuovo angolo, è il più comune; vi è pure frequente l'altro a sviluppo meandroide simile alla maggior parte degli esemplari villanoviani. I più cospicui esempi vedonsi su la bella anforetta della collezione Jatta (fig. 6), e su un disco d'oro con ornati a sbalzo, proveniente da Noicattaro (fig. 7).

Se è vero che non pochi motivi del geometrico peuceta ci richiamano a contatti col geometrico argivo e specie protocorinzio, è la ceramica del Dipylon che offre i più larghi e più intimi riscontri, sia per la forma semplice a quattro gambe, sia, ciò che più conta e decide, per quel senso stilistico d'inquadrarla a guisa di metope ricavata in zone orizzontali ricoprenti tutta la superficie del vaso. Una oinochoe di stile Dipylon, nell'Antiquarium di Berlino, di sicura prove-

nienza barese (1), ci avverte come non sia da eliminare una diretta influenza dall'Attica. Ma forse è più giusto pensare ad una diffusione pel tramite del geometrico protocorinzio; oltre a un discreto materiale corinzio raccolto in Puglia, una oinochoe del Museo britannico (2), col suo manico decorato da sette croci gammate, si direbbe il miglior riscontro dell'anforetta Jatta. E si aggiunga: avanti la metà del VI sec. av. Cr., sulle monete di Corinto (stateri) è impresso il quadrato eginetico,



Fig. 6. - Anforetta della Collezione Jatta (Ruvo).

che vi assume gradualmente lo schema di croce gammata e « qui resterà la marque particulière des monnaies de Corinthe pendant la plus grande partie du VI^e siècle » (3). Qui entra come fattore positivo la speciale situazione della regione pugliese, unita alla Grecia pel tramite delle antiche colonie corinzie sull'opposta sponda adriatica e di Corfù.

(1) Cfr. il mio volume *Bronzi arcaici e ceramica geometrica*, (Bari 1921), tav. X, 7.

(2) *Journal hell. studies*, XI-1890, p. 175.

(3) BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 2^e p., I (Paris 1907), col. 796.

Per il sorgere di uno stile geometrico in Puglia non mancavano precedenti anche molto lontani. Non mettiamo in conto il coccio raccolto in una grotta presso Castro (Lecce) e ritenuto eneolitico: è un frammento che può essere dell'età del ferro, e la croce gammata vedesi incisa su la superficie raschiata posteriormente (1). Ma i pezzi incisi neolitici di Molfetta e di Matera ci offrono non pochi elementari motivi del geometrico premiceneo, e sui preziosi cocci dipinti delle due località incontriamo disegni di spirali ad angoli meandroidi;

frammenti con disegni incisi di vero meandro provengono dagli strati dell'età del bronzo a Bari, a Taranto e a Coppa Nevigata presso Manfredonia. Possiamo quindi concludere: tra il IX e l'VIII sec. av. Cr. s'intensificò un più attivo movimento commerciale, che diffondeva i prodotti di ceramiche geometriche dal continente greco. Queste ceramiche dovettero accelerare il processo di trasformazione nella nostra industria indigena; sotto lo stimolo dell'arte greca, il nascente stile geometrico apulo, pur restando fedele ad alcune sue proprie forme vascolari, poté elaborarsi in base a un più chiaro principio stilistico.



Fig. 7. - Museo di Bari: disco d'oro da Noicattaro.

6. — Geometrico greco e invasione dorica.

Abbiamo accennato all'ipotesi che spiega la comparsa del geometrico attico col sopraggiungere di un nuovo popolo, il popolo dei Dori. Il dubbio di qualche autorevole storico su la cosiddetta invasione dorica non ha trovato consensi.

Non sono mancati suggerimenti in sostegno dell'autoctonia del geometrico attico, poiché gli scavi hanno rivelato la presenza di un geometrico premiceneo anche sul suolo greco, non-

(1) Cfr. Mosso, *Le origini della civiltà mediterranea* (Milano 1910), p. 193. Ne dubita anche HOERNES, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (Wien 1925), p. 497.

ché le prove di una graduale trasformazione del miceneo verso il geometrico. Basta guardare la fig. 8, che riproduce una lamina d'oro di Micene, per riconoscervi il precedente curvilineo della croce gammata, alla stessa guisa che il meandro è una traduzione rettilinea della spirale micenea; del resto, il tipo retti-



Fig. 8
SCHLIEMANN, *Mykenae*, p. 299 fig. 385.

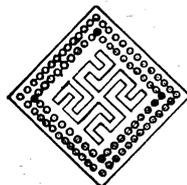
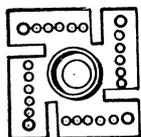


Fig. 9
MONTELIUS, *Civil. primit.*
(a) tav. 302-6 bronzo (b) tav. 341-12 oro

lineo è pur noto al repertorio cretese-miceneo (1), e si rinvenne inciso su un buon numero di fusaiuole negli strati (II-V) dell'età del bronzo a Troia, che pare risalgia a 3000 anni av. Cr. (2).

Ma questi fatti non si ritengono sufficienti ad infirmare l'ipotesi della importazione, se non della creazione, del geometrico per opera dei Dori.

Un maestro dell'archeologia nella seconda metà del secolo XIX limitava l'influenza dei Dori, immigrati dalla loro patria nordica, nel creare le condizioni di esistenza dello stile geometrico sviluppato sul suolo della Grecia (3). « Se è vero che molto tempo innanzi c'era in Grecia un indigeno stile geometrico, il ritorno di elementi etnici affini dal nord — i Dori — mantenuti estranei all'arte egea naturalistica, dovè produrre un graduale rafforzamento dell'elemento geometrico nell'arte micenea » (4). È ovvio che dal rafforzamento uscì quel perfetto stile del meandro e della croce gammata, la quale non ebbe mai sì largo impiego come nel periodo della espansione dorica, e può quindi ben assurgere a simbolo della nuova razza, del ramo più vigoroso della famiglia ariana.

(1) *Excavations at Phylakopi in Melos*, (London 1904), tav. XII 9; a braccia curve: tav. XXVI-23. Cfr. *Athen. Mitteil.*, XXXIV-1909, tav. 22-2 e 23-2.

(2) *Troja und Ilion*, p. 373.

(3) FURTWAENGLER, *Antike Gemmen* (Berlin 1900), III, p. 174.

(4) DRAGENDORFF, *Thera* (Berlin 1903), II, p. 174.

7. — *L'unità ariana.*

L'unità dei popoli ariani fu una conquista della grammatica comparata, anch'essa una scienza germanica (Bopp). La loro patria originaria non è da cercarsi in India, dove si aprì

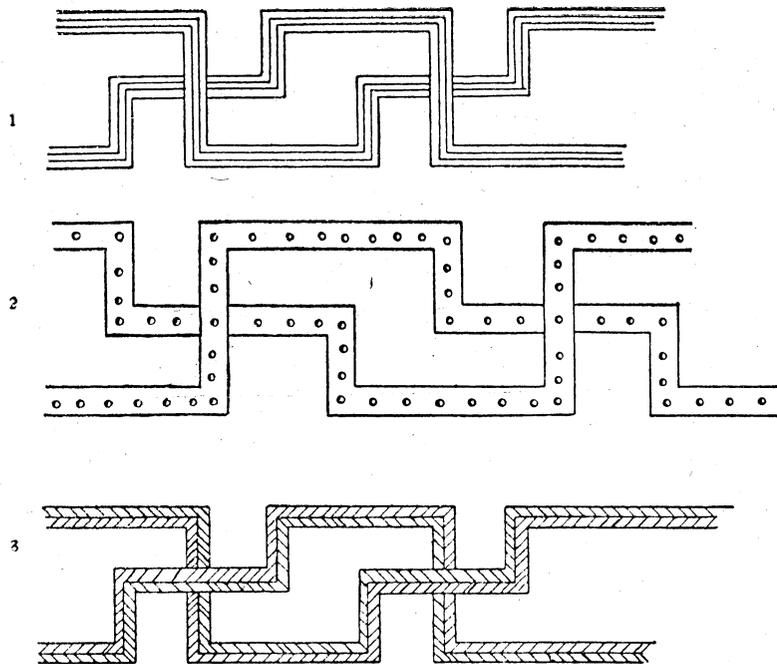


Fig. 10 - Kossinna: da urne della Germania orientale.

rono la via scendendo il corso dell'Indo, non nell'Oriente, nè tampoco nel mezzogiorno d'Europa, ma nella Germania settentrionale, tra Berlino e Danzica. Meglio che Ariani, si diranno Indo-Germani, termine da sostituirsi ormai all'altro fuori uso di Indo-Europei. Nel corso dell'età del bronzo emigrarono nei diversi paesi di Europa, e sui principî dell'età del ferro, intorno al 1000 av. Cr., inondarono la penisola balcanica e la Grecia: il geometrico fu uno dei prodotti della fusione di tribù del nord e di antichi abitatori della penisola ellenica. La croce gammata era di moda presso i Germani nell'VIII e VII sec. av. Cr. (1), e nei due primi secoli dell'impero romano può vedersi riprodotta nel doppio meandro (fig. 10). I disegni di croce

(1) KOSSINNA, *Die deutsche Vorgeschichte - eine hervorragend nationale Wissenschaft* (Würtzburg 1912), p. 58.

gammata incisi o dipinti su stoviglie dell'America precolumbiana dovettero giungervi per lenta diffusione attraverso lo stretto di Behring!

Erano gli Indogermani una razza dotata di grande energia giovanile e di un vigoroso spirito conquistatore; erano in possesso di una rigida organizzazione militare: la loro educazione non era altro che un prepararsi alla guerra; « la cittadinanza costituiva per così dire un esercito permanente, ed il mestiere di fabbricare armi era ritenuto l'unico degno di uomo libero: a questa razza siamo debitori del ferro e dei poemi di Omero ». Si parla degli Ariani o della moderna Germania?



Fig. 11 - Da un vaso dell'Italia meridionale (svastica sul grembiolino del guerriero a sin.): REINACH, *Répertoire des vases*, II, p. 16-3.

La glottologia stacca nettamente dal gruppo ariano o indogermanico il gruppo delle lingue semitiche; così non è privo di conseguenze il constatare che la croce gammata è affatto sconosciuta in Egitto (prima dei Greci), nella Caldea, in Fenicia e nel resto del mondo semitico: the Semites did not employ it (1). E uno studioso degli ori della tomba etrusca Regulini-Galassi (Caere), annotava che le fibule con croce gammata erano da ritenersi nicht für semitisch (2).

La coscienza di razza sembra uscita rafforzata dalla guerra mondiale, e più acuita in Germania. Uno dei postulati del nazionalismo hitleriano è la necessità di mantenere la purezza della stirpe superiore. « Cittadino dello Stato può essere solo colui che appartiene alla stirpe. Nessun ebreo può essere tedesco. Questo dogma — nota un nostro pubblicista — ha trovato una immediata espressione grafica nella svastica, la croce uncinata nera che campeggia nella rossa bandiera nazionalsocialista. L'antisemitismo è, fra le direttive del movimento, la più aspra e decisa, la più categorica » (Solari).

(1) HADDON, *Evolution in art* (London 1825), p. 294.

(2) BOEHLAU, *Zur Ornamentik der Villanova-Periode* (Cassel 1895), p. 110, n. 23. Cfr. anche HELBIG, *Führer* (Leipzig 1912), I, p. 388.

8. — *Simbolismo della croce gammata.*

Secondo il mio modesto avviso, non vi è alcun dubbio che sulla scelta del distintivo hitleriano abbiano influito le nozioni qui riesumate; a confessione di uno stesso tedesco, « il movimento socialnazionale non sarebbe una cosa tedesca se non avesse contratto, per così dire, un matrimonio con la scienza ».

Il più strano simbolismo, inoltre, appare connaturato con questo che, dopo tutto, è uno dei più semplici ornati. Per gli archeologi non proclivi ad un nebuloso misticismo, la croce gammata è niente altro che un frammento di meandro, puro motivo di decorazione. Dall'altra parte c'è chi vuol vedervi l'abbreviazione di una figura umana o lo schema geometrico di un uccello, che sarebbe la cicogna, totem dei Pelasgi, oppure il simbolo dell'acqua, della tempesta, del fuoco, dell'aria, l'emblema della fecondità con un generico significato fallico!

Tra le due esagerazioni vi è una via di mezzo.

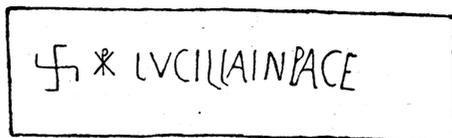
Anzitutto, è innegabile che nell'età del bronzo, e più ancora nell'età del ferro, era diffusa in tutta l'Europa, dalla Scandinavia alla Grecia, una religione naturalistica che s'impennava intorno al culto del sole, lo ministro maggior della natura, fonte di ogni vita. E la croce gammata, con le sue quattro braccia ripiegate come i raggi di una ruota in movimento, non è che l'espressione geometrizzata del sole, l'emblema dell'astro in perpetuo movimento. Non occorre spingerci a scoprirvi il simbolo dell'assiale rotazione del firmamento, o rapporti con l'Orsa Maggiore o altre costellazioni; né oserei affermare che tutto lo stile geometrico della prima età del ferro in Italia abbia le sue radici nel culto del sole, riassunto dalla croce gammata (Hoernes).

Sulla ceramica di Cipro e di Rodi la croce gammata si associa col fior di loto e con animali ritenuti simboli solari; come segno di un'idea si mantiene su antiche monete della Macedonia, della Tracia, della Licia, e non sappiamo se solo per forza di abitudine persista su monete francesi del medio evo e su alcune dello svevo imperatore Federico II.

Un qualche significato religioso bisogna annettervi quando è associata coi serpenti, o è riprodotta su la veste talare di un sacerdote (1), oppure quando ritorna sul romanico pulpito di S. Ambrogio di Milano.

(1) Statuetta arcaica rinvenuta negli scavi del tempio di Artemide a Efeso: POULSEN, *Der Orient und die frühgriech. Kunst* (Berlin 1912), p. 102.

Come augurio ai defunti e simbolo di vita eterna la croce gammata doveva incidersi dal vasaio sulle urne italiche della prima età del ferro, o dipingersi sulle stoviglie attiche e apule destinate ad adornare il sepolcro; col monogramma di Cristo veniva associata dal lapicida delle catacombe romane, inconsapevole depositario di una pagana tradizione millenaria (figura 12) (1).



M · AVR · VICTOR VLPIAE SIRICAE
CONIVGI · KARISSIMAE FECIT IN PACE

(Ritratto)



Fig. 12 - Iscrizioni di catacombe romane.

Difficilmente potevano trovare altro impiego se non quello di amuleti o di portafortuna gli esemplari tagliati in lamine di oro e di bronzo scoperti nelle tombe etrusche di Falerii e di Cervetri (fig. 9 a pag. 130).

Ancor oggi la svastica ha un significato religioso per gli Jainas e per i milioni di buddisti. Nel Giappone moderno, introdotta dai seguaci di Buddha, è usata come segno di felicità e rappresenta il numero 10.000, il numero eccellente, perfetto, infinito.

Nella mitologia nordica è simbolo del dio Thor, che con Wotan e Fraia forma la trinità somma dell'Olimpo dei primitivi Germani (2). E infine un recente mediocre opuscolo di propaganda conclude col costantiniano « in hoc signo vinces ».

Tutto ciò è archeologia? è politica? L'archeologo non fa della politica, ma l'archeologia si adopera talvolta a diradare il fitto velo che ricopre gli enigmi della storia.

MICHELE GERVASIO

(1) MARUCCHI, *Le catacombe romane* (Roma 1905), pp. 311, 360, 413.

(2) SCHLEMM, *Wörterbuch zur Vorgeschichte* (Berlin 1908), p. 592.

NEOBIZANTINI DI PUGLIA

NELLE PUBBLICHE COLLEZIONI NAPOLETANE

Se non ci è dato parlare di Francesco Palvisino da Putignano, il solo che si mostri permeato di Rinascita e si riconnetta nel modo più immediato ai modelli lasciati a Napoli dal Solario (1), non bisogna credere che la pittura pugliese del Quattrocento e della prima metà del secolo successivo sia assolutamente lontana da ogni italico orientamento e perciò tale da non avere alcuno interesse per la storia dell'arte nostra.

Certo, dominata più che da particolari propensioni del gusto, da vere e proprie necessità del luogo, soggetto per la sua posizione geografica a tutti i transiti ed i temperamenti, non poteva non subire influenze dell'altra sponda e inibirsi forme già acclimatate nelle sue grotte e nelle chiese. La sua adesione all'Oriente, non sappiamo quanto spontanea, ma sicuramente in contrasto col ricco commercio di pitture che vi tenevano i veneti (2), non può considerarsi, quindi, se non in rapporto all'incremento che vi ebbe il rito ortodosso, il quale da solo basterebbe a spiegare la persistenza anche troppo protratta del bizantinismo in Puglia e la fondazione di una vera e propria scuola di iconopittura ad Otranto.

Qualche tavola firmata, come anche delle zone di affreschi perfettamente leggibili, sono giunte fino a noi, ad esempio, quella nella chiesa di Santa Maria del Casale presso Brindisi, di cui si è interessato il Camassa (3); ma molte altre cose anonime,

(1) M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in « L'Arte », XXII (1919), p. 172-173.

(2) M. SALMI, *Op. cit.*; e v. G. FRIZZONI, *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, in « Bollettino d'Arte », VIII (1914), p. 23-40.

(3) P. CAMASSA, *Comunicazione al X Congresso di Storia dell'Arte*, Roma, 1912.

specialmente piccole tavole a fondo d'oro ed altaroli che per molti riguardi vanno assegnati a questa scuola, stanno tuttora frammischiati a pitture candiate o slave nei depositi delle nostre Gallerie e in collezioni private, nè tutte si possono dire informate alla « Guida » di Dionisio de Furna (1). Alcune, anzi, pur ripetendo con righe profondamente incise e illuminazioni di biacca, la tipologia cara ai madonneri bizantini, riflettono influenze di ben altra arte, certo, molto lontana se non diametralmente opposta e, soprattutto, una tendenza alla narrativa popolare che, considerata non al di là dei suoi modesti proponimenti, potrebbe anche apparire interessante e, sotto certi riguardi, originale.

Per tale cosa, uno studio particolareggiato di questa pittura, diretto cioè a precisare aderenze e rapporti, non dovrebbe prescindere da questa peculiarità e nello stesso tempo non limitare il suo campo alla sola documentazione locale, ma guardare altrove, anche molto lontano, ove il dominio dello stesso rito religioso ha segnato sui muri e nelle iconi le possibilità ed i limiti dell'arte presa a modello. Epperò, le pitture disseminate tra la penisola balcanica e la Russia non sono, come l'origine e la norma comune farebbe pensare, simili tra loro: qui il modellato è ottenuto con trapassi tonali e lievi illuminazioni di biacca; là con opposizioni di valori cromatici di una violenza impressionistica; una scuola è tutta forza di disegno e sfuma il tono della carne con ombre leggere; un'altra ama i contrasti e crea armonie di complementari.

Occorrerebbe quindi un lungo e dettagliato esame che permettesse tutte le letture e tutti gli accostamenti, cosa non facile, oltre che per la scarsa conoscenza di questo materiale, per la sua stessa abbondanza, anche quando più non esiste il centro propulsore. Malgrado la conquista turca, Bisanzio madre ha ancora latte per i figli dell'antico impero; manca, è vero, il basileo dal gesto ieratico e dai paludamenti complessi, ma l'ortodossia ne ha ereditata la porpora e l'attaccamento al passato, ed i pittori le obbediscono ciecamente, in quanto la loro è considerata un'opera sacra.

Ma la concezione teologica dell'arte, malgrado tutte le restrizioni e tutte le rinunzie, non ha potuto resistere al libero

(1) C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 774 sgg.; e v. DIDRON et DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*, Paris, 1845.

pensiero della nostra Rinascita; la tecnica si è evoluta e così pure le narrazioni, i cui soggetti non sono più gli stessi della seconda età d'oro del bizantinismo. Anche nella piazzaforte dell'ortodossia, nei conventi dell'Athos, il vento che viene dagli Appennini toglie la polvere ai vecchi simulacri e ne rimuove i panneggi; per quanto lungi da Raffaello, Panselinos (1) ne ricalca le orme traducendo in iconopitture stampe italiane; un secolo ancora e sarà ben difficile distinguere nel colore di un Zane quel che deriva dai veneti e quel che gli viene dalla scuola di Creta (2).

Ma, confrontando qualche pittura sicuramente pugliese coi modelli più fedeli dell'arte ortodossa, non si può dire che in essa abbiano risonanza la Grecia, la Serbia e financo la Russia, mentre vi tacciono tutte concordemente le scuole italiane; sembra invece il contrario sol che si guardi al di là delle illuminazioni biaccose e delle pieghe che solcano i panneggi, delle quali i pittori si servono più per camuffare la vera nazionalità dei loro personaggi, che per segnare una luce o modellare un volume. Qualcuno più sincero ha finito col mettere da parte anche la geometria delle pieghe e le ombre obbligate nei visi, e dal suo neobizantinismo son venute fuori delle figure più vicine ai collaboratori napoletani di Pietro Cavallini, che ai Ss. Pietro e Paolo di Vatopedi.

Il leoncino con nella zampa il giglio d'Angiò ci dice a quale famiglia i due santini, « Bartolomeo » e « Francesco d'Assisi » (fig. 1 e 2), oggi nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (3), dovessero appartenere: agli Acciaiuoli, cui è legato un cospicuo periodo di storia napoletana e che, oltre a godere nobiltà a Napoli, avevano baronie, contadi e ducati in Puglia e in Grecia (4). Sono due tavolette centinate, a fondo d'oro (altezza m. 0,14 circa per largh. m. 0,09 circa; riportate al n. 931 A e B del Catalogo Generale della Pinacoteca suddetta), eseguite da un pittore che, malgrado il suo bizantinismo, non mostra d'avere

(1) C. DIEHL, Op. cit., p. 762 sgg.

(2) G. JACOPI, *Anecdota patmiaca*, in « Bollettino d'Arte », 1930, p. 123.

(3) Provengono dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum » che, dopo la morte del cardinale Stefano Borgia (1804), passò nelle mani del nipote Camillo Borgia, il quale lo vendette nel 1815 a Ferdinando I di Borbone re di Napoli (cfr. *Documenti inediti per la storia dei Musei d'Italia*, a cura del Ministero della P. I., 1878, vol. I, p. XI).

(4) B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli, tip. De Angelis, 1875, I, p. 54-56.

alcuna propensione per i santi legnosi e martoriati di rughe della chiesa ortodossa, ma che ama darè ai volti una umanità latina e segnare nei panneggi un'andamento di pieghe senza linee spezzate ed occhi ellissoidali; un meridionale che subisce



Fig. 1. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XV: *S. Bartolomeo*
(Gab. Fotogr. del Museo)

in maniera mediata l'influenza dei caposeuola che hanno lavorato a Napoli nel Trecento e che potrebbe essere anche greco di origine, se bastasse il fatto d'aver scritto « *Bortalomeus* » invece di « *Bartolomeus* » nella tavoletta del santo, per rivelare,

oltre la poca conoscenza del latino, anche una diversa nazionalità.

Ma questa supposizione non concorda col neo-gotico dei caratteri usati e col santo dell'altra tavoletta, Francesco d'Assisi,



Fig. 2 - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XV: *S. Francesco d'Assisi*
(Gab. Fotogr. del Museo)

che non ha nulla a vedere con la chiesa ortodossa; per cui sarà bene non andare al di là delle coste pugliesi e guardare a tutt'altra cosa, ai caratteri peculiari della pittura, che presenta sproporzioni di disegno e pesantezza di tratto abbinata ad una

leggiadria miniaturistica del colore che, specie nel manto di Bartolomeo, di un bel rosso schiarantesi in rosa, fa pensare agli indumenti di Giovanni nel Crocefisso di Roberto d'Oderisio ad Eboli o alle tavolette col Crocefisso e S. Giovanni Battista nel Museo civico di Padova, tavolette che facevan parte di un polittico ora scomposto firmato e datato « Francesco de Franceschi 1447 ».

Ma la struttura cilindrica della figura e la consistenza da lamiera metallica dei drappaggi differenziano il nostro santo da questi dipinti; e lo stesso va detto per le sei tavolette rappresentanti « Storie della Passione » e il « Giudizio finale », credute di scuola riminese del sec. XIV, nel salone d'ingresso delle RR. Gallerie di Venezia, ove il colore è del pari leggero e di una purezza vitrea; ma la caduta degli indumenti, per quanto accentuata dalle stesse illuminazioni di biacca e, in qualche personaggio principale, da preziose dorature, non è indurita in pieghe così profonde e compatte.

Epperò, questa possibilità di trovar simiglianze anche lontane è la documentazione più chiara dell'arte imitata; ed il pittore che non ignora i dipinti lasciati in Santa Caterina di Galatina dai seguaci del Cavallini, di Simone e di Giotto, è certamente un miniatore che ha levato gli occhi dai codici greci, per provarsi a dare una voluta più ampia alle pieghe dei manti, un modellato più dolce ai visi e che, pur attingendo senza riserve alle nuove fonti, non sa fare ancora a meno delle risorse della biacca quando non riesce a dare consistenza ai volumi con trapassi tonali.

Ma la forma allungata e come arrotondata dei suoi santi accenna ancora ad un influsso, a quello fiammingo-catalano che i bei trapassi tonali nel manto di Bartolomeo confermano ampiamente e che ha riscontro nel trittico con la « Sacra visita e santi » in San Bernardino a Molfetta, attribuito dal Salmi ad un ignoto della seconda metà del Quattrocento « derivato da quella corrente ispano-fiamminga che fiorì in Sicilia ed a Napoli, di dove il trittico facilmente pervenne » (1). Il nostro, che è evidentemente un ritardatario, può anche considerarsi un pugliese, oltre che per i continui ricorsi all'arte bizantina, in pieno rigoglio in Puglia nel sec. XV, per la commistione dei caratteri che è peculiare a questa pittura e che ha una così particolare fisionomia nelle due tavolette della Pinacoteca di

(1) M. SALMI, Op. cit., p. 162.

Napoli, ove con la qualità delicata del colore, è anche evidente lo sforzo per fondere insieme sì contrastanti tendenze.

Se non va oltre la sola esteriorità del colore e, diciamo, non mostra di comprendere la sostanza della pittura che imita, non bisogna poi fargliene una colpa, tanto più che opere cronologicamente anteriori, ma che hanno la stessa gravitazione sulla sua arte riflessata di bizantinismo, come, ad esempio, i freschi di Santa Caterina in Galatina, nemmeno possono rivelargli gran che. Per quanto derivati da Cavallini, da Simone e da Giotto, non vi rimane di questi che la sola forma svuotata di ogni contenuto e priva di ogni dignità rappresentativa; l'opera cioè di mediocri illustratori che fondono assieme disparate influenze e ripetono senza alcuna partecipazione del proprio spirito le scene che hanno viste rappresentate in Santa Maria di Donnaregina a Napoli o in Santa Chiara.

Ne abbiamo sottomano un esempio singolarissimo: un tondino di legno (Cat. N. 944) conservato nei depositi della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (1) con dietro scritto: « Giotto » e, nel piccolo cerchio dipinto (diam. m. 0,18), alcuni personaggi ravyolti in larghi manti e seduti l'un presso l'altro, in uno speco cui sovrasta una stella (fig. 3). Un vecchio inventario del Museo, quello del Sangiorgio, redatto nel 1852, subordinando ogni altra considerazione al fascino del nome scrittovi dietro, lo dichiara di « antica scuola fiorentina », così come con maggiore determinatezza fa il Salazaro che, in un nuovo inventario dei dipinti del Museo, da lui compilato nel 1870, lo dà a Jacopo del Casentino, col titolo: « Frate carmelitano con otto personaggi che guardano una stella ».

Per vero, nulla hanno a vedere il frate carmelitano, Jacopo del Casentino e Giotto, se pure di quest'ultimo vi sono dei manti a « guscio » ed un fare più largo nel disegno delle figure. Molto invece c'entrano i suoi discepoli napoletani e, in particolar modo, quelli che compirono un ciclo di affreschi rappresentanti l'Apocalisse nella chiesa di Santa Caterina in Galatina quando, come giustamente pensa il Salmi (2), Maria di Enghien tornò a Lecce conducendo seco artefici napoletani, dal 1414, cioè, al 1446, data della sua morte. Ed è appunto il sigillo della vendetta divina (Apoc. VI, 12-16) quando, oscura-

(1) Proviene dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum », v. p. 137, n. 3.

(2) M. SALMI, Op. cit., p. 159.

tosì il cielo, la terra è scossa dal tremuoto e l'umanità cerca scampo nelle grotte mentre cadon dal cielo le stelle, la scena che ripete il nostro tondino, frammento, come risulta anche dal taglio, di una più vasta tavola, ove era certamente espresso anche il cielo accartocciato che ha così gran parte nel fresco di Galatina.



Fig. 3. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO NAPOLETANO DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV: *L'Umanità cerca scampo nelle grotte* (Apoc. VI, 12-16)

(Gab. Fotogr. del Museo)

I personaggi addossati l'uno a l'altro ed intenti a leggersi in viso il terrore, sono del pari rifugiati in uno speco, nè ha importanza il fatto che l'ingresso sia raffigurato a sinistra invece che a destra come è nel fresco suddetto. Ritornano invece

i caratteri stilistici riassunti dal Salmi (1): l'intonazione giallognola dei volti a lumeggiature biaccose, i colori vivaci e stonati dell'arte napoletana, la disposizione fagottosa dei panneggi che ricorda quella degli apostoli addormentati nella scena della « Orazione nell'orto » in Santa Maria di Donnaregina, tipologicamente vicini ai farisei che assistono alla « Crocefissione » dipinta ivi dallo stesso pittore che, in un guazzabuglio di atteggiamenti e di cose, aggiunge alla scena principale il particolare della « Svestizione di Gesù », con la Vergine che cinge di un velo le nudità del Figliuolo prima che sia sollevato su una tavola retta da giudei, per dar modo ai carnefici di inchiodarne le mani alle assi alte della croce.

Altri e più particolari raffronti si possono stabilire con le miniature dello Statuto dell'Ordine del Nodo (Parigi, Biblioteca Nazionale, Ms. franc. 4274) istituito da Lodovico di Taranto e concordemente attribuite a miniaturisti napoletani che lavoravano alla sua corte; in esse ritornano anche le bande trasversali a linee parallele racchiudenti una teoria di punti o di cancellatine (2) che si osservano nel manto del personaggio di centro del nostro tondo e che hanno riscontro anche nei santi e beati dell'affresco frammentario rappresentante il « Giudizio finale » nella chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino. In questi però si sente una maggiore forza di disegno, specialmente nelle teste dei tre patriarchi, Abramo, Isacco e Giacobbe, in basso a sinistra, mentre nel tondino della Pinacoteca di Napoli non v'è tanta incisività nel tratto ed il modellato è pedissequamente sorretto da sottolineature d'ombra e pennellate di biacca.

L'autore è evidentemente un napoletano che ripete con sensibile ritardo figure e atteggiamenti giotteschi, forse, copiando dal ciclo dell'Apocalisse che, secondo il Vasari, il fiorentino aveva lasciato nella chiesa di Santa Chiara in Napoli; ma la sua derivazione, pur soltando formale, non è scevra di assimilazioni senesi e di una più intima influenza, quella di Pietro Cavallini, il cui modellato con lievi trapassi di colore egli cerca invano di imitare aggiungendo biacca e mezze tinte nei visi dei suoi uomini intimoriti e conducendo in modo largo e monumentale i drappaggi dei loro manti lanosi.

(1) M. SALMI, Op. cit., p. 155.

(2) V. ad esempio, il perizoma del Crocefisso nella miniatura rappresentante « Un re ed una regina adoranti la SS. Trinità », riprod. in P. D'ANCONA, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Van Oest Ed., 1925, pl. XLIII.

Tanta immediatezza di rapporti è però in contrasto con la dovizia provinciale del colore, dovizia che è un peculiare carattere della pittura ritardataria del Trecento napoletano e che dice di quanto sia decaduta l'arte degli ultimi seguaci non più vigilati dal buon gusto toscano; Roberto d'Oderisio, con la raffinatezza dei carmini e dei toni bassi nella tavola da lui firmata ad Eboli, è ancora un parsimonioso: e con lui andiamo già oltre la metà del sec. XIV; ma per il nostro pittore bisogna andare molto più avanti, quasi potremmo dire a Perrinetto da Benevento (metà del sec. XV), l'ultimo stanco continuatore di questa scuola che, nei pacifici vegliardi della sua « Vita degli eremiti agostiniani » nella cappella di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara di Napoli, ripete nella stessa maniera vaga e superficiale i modelli cavalliniani e giotteschi (1).

Ma anche senza arrivare a tale data estrema, un elemento iconograficamente sicuro ci permette di escludere che l'opera sia stata eseguita prima degli inizi del sec. XV; ed è questa la foggia particolare del copricapo che il nostro pittore ha scelto per i suoi timorosi: turbanti e berretti piramidali il cui uso ha inizio soltanto col Quattrocento, com'è documentato in Masolino, nel Pisanello, in Ottaviano Nelli, ecc. (2). Nessuna meraviglia, poi, se la tradizione pittorica pur così eclettica e provincializzata riesce a perpetrare fino a mezzo il sec. XV forme e schemi in altre parti d'Italia sorpassate da un pezzo. Spentosi coi Durazzeschi ogni prestigio d'arte nel regno, venne a mancare anche la possibilità di nuovi orientamenti per i pittori napoletani che, usati ormai a ripetere pedissequamente le forme apprese, non si preoccuparono di rinnovarle attingendo a loro stessi, ma sfociarono in una pittura di realismi eccessivi e di violenze cromatiche conforme il loro temperamento e dispersero in un fare vago e senza convinzione quel tanto che loro malgrado era sopravvissuto del classicismo del Cavallini, della

(1) L. SERRA, *Gli affreschi della rotonda di San Giovanni a Carbonara in Napoli*, in « Bollettino d'Arte », 1909, pp. 121-136; e v. R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Perrinetto da Benevento*, in « Samnium », I (1928), fascicolo di Aprile-Giugno.

(2) La sola fantasia, non la moda, sembra aver dettate le varie e stranissime forme di copricapo che si riscontrano nel sec. XV: tocchi a tre piani disposti l'uno su l'altro; o rigonfi e cinti di velo che ricade sul dorso; o ancora a guisa di cono o di piramide tronca come i nostri, ecc. Cfr. E. MUNTZ, *L'arte italiana nel Quattrocento*, Milano, 1894, p. 308 sgg.

potenza di Giotto, della narratività dei senesi, nelle loro pitture del sec. XIV.

Gli affreschi della chiesa di Santa Caterina in Galatina ne sono un esempio ulteriore e bisognerà, specie per l'iconografia, tenerne il massimo conto quando sarà possibile raccogliere in uno studio unitario tutti i frammenti di questa pittura che è durata oltre un secolo ed è sfociata un po' da per tutto nell'Italia meridionale, ove ha dovuto guadagnare palmo a palmo il terreno contro la pittura bizantina che aveva come in dominio queste terre e dove è riuscita ad orientare diversamente il gusto locale, legando impervi e lontani paesi a quel mirabile movimento unitario che è la nostra prima Rinascita.

Ma la Puglia, la parte del regno che aveva già dettato nella scultura un suo proprio linguaggio, per quanto da un secolo inattiva e disorientata dal gusto diverso dei nuovi sovrani, aveva in sé tanta regionalità e tale un ingranaggio di rapporti con altri centri del Mediterraneo, che sarebbe stato ben difficile, se non del tutto impossibile imporle un gusto che non fosse frutto di una particolare elaborazione del suo spirito, in dipendenza se non conseguente le sue grandi tradizioni artistiche; si spiega quindi come qui meno che altrove si affermasse la pittura che più d'ogni altra arte aveva assunta una propria fisionomia, e che tanto più era italiana, in quanto meno era legata agli schemi ed ai modelli della pittura bizantina, vale a dire, era lontanissima dalla tradizione locale che ancora seguiva, come nel glorioso suo secolo, Bisanzio e gli affreschi delle laurie di Terra d'Otranto.

Ma combattere la pittura bizantina in Puglia voleva soprattutto dire tener testa al rito ortodosso che, a traverso i conventi basiliani e le popolazioni balcaniche immigrate, vi aveva costituite delle vere e proprie oasi di cultura; quanto fosse salda la loro organizzazione e tenace la propaganda è facile dedurlo dal tempo tutt'altro che breve che il detto rito vi permase. Il Gigli (1) arriva per alcuni paesi anche oltre la metà del secolo XVII; ma per Otranto la soppressione fu più prematura, per quanto non si possa dire del pari efficace. Contro i basiliani che vi avevano fondato conventi e biblioteche, diffondendo ovunque lo studio della lingua greca (2), si accanirono in ogni

(1) G. GIGLI, *Il tallone d'Italia: Lecce e dintorni*, Bergamo, 1911, p. 75.

(2) C. DE GIORGI, *Geografia fisica e descrittiva della provincia di Lecce*, 1897, II, p. 145 segg.

tempo i pontefici che agivano in perfetto accordo coi re di Napoli.

Ma se cessarono le salmodie in greco nella cattedrale di Otranto, non mutarono rito altre chiese minori, nè scemò lo zelo dei greci sparsi per tutta la diocesi che, insensibili ai rigori ed ai digiuni, vi si sostennero per altri due secoli ancora, fino cioè al XVI. Il Rodotà (1), dal quale traiamo questi dati, si riporta agli atti della Visita di Mons. Pietro Antonio di Capua del 1536, ove sono elencate le colonie greche esistenti in quel tempo e le cose disposte per emendarne i disordini e far rifiorire la santità delle cerimonie. In quanto alla densità della popolazione, la si può dedurre dal numero stragrande dei loro sacerdoti che presero parte al consiglio diocesano indetto da Mons. Pietro Corderos, capo della chiesa di Otranto dal 1579 al 1585. Il contemporaneo Antonio Arcudi, arciprete nella Terra di Soletto, ne conta ben duecento nella prefazione al suo « Breviario greco » dedicato a Clemente VIII (2). E questo numero, oltre a fornirci un indice proporzionale per le popolazioni greche, dice pure della nessuna efficacia raggiunta dalla soppressione voluta da Celestino III.

Non fa quindi meraviglia se, malgrado l'intensità dei rapporti specialmente con Napoli e Venezia, la pittura italiana non riuscì a far grandi progressi in questa regione ove persisteva, perchè alimentata da necessità di culto, una pittura che non si può propriamente dire bizantina, nella quale affiorano relitti ed influenze diversissime, derivate la più parte dal ciclo di Santa Maria Donnaregina cui già ci siamo riferiti. Una vera e propria scuola greco-salentina vi si costituisce e dà opere di rilevante pregio, servendo con dovizia di artefici le esigenze tutt'altro che limitate del luogo; la sua continuità non sembra abbia subito interruzioni, e dipinti di ogni tempo, sia pure in stato frammentario, sono giunti fino a noi; qualche ciclo non anonimo e meglio conservato è veramente degno di maggiore considerazione, ad esempio, quello già prima citato di Rinaldo da Taranto in santa Maria del Casale presso Brindisi; qualche altra pittura più rozza e ritardataria, ma non scevra di particolare carattere, dice degli orientamenti e della vitalità di queste forme locali che, pur riflettendo tante e svariate derivazioni,

(1) P. P. RODOTÀ, *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia*, Roma, 1758, I, p. 378.

(2) P. P. RODOTÀ, *Ibid.*

riescono ad essere stilisticamente unitarie e definitivamente regionali.

Otranto, distante solo trentasei miglia dalla costa greca, è la logica sede di questa scuola formatasi molto per tempo e durata, non senza interruzioni, fin quasi alla metà del sec. XVI. Se ne conserva qualche opera di sicura provenienza, quella, ad esempio, firmata da Donato Bizamano e rappresentante la « Madonna in trono fra Santa Caterina d'Alessandria e S. Francesco » ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari (1); ed altre senza firma ma dello stesso ciclo segnalate nella cattedrale di Modugno, di Ruvo, in San Giacomo di Barletta, in San Matteo di Bisceglie, e in Santo Spirito di Giovinazzo (2), il cui studio potrebbe meglio differenziare le varie mani e darci una visione meno sommaria dei componenti la scuola.

Altre opere, una delle quali firmata, aggiungiamo qui: una tavola rappresentante in sedici scomparti « Storie della Passione e di Maria » nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (Cat. N. 722) (fig. 4); un piccolo trittico a chiusura con la « Deposizione » nel pannello centrale, « S. Caterina d'Alessandria » nello sportello di sinistra, e « S. Antonio da Padova » in quello di destra (fig. 5), conservato nel Museo Civico di Bologna; e, inoltre, tre piccole tavole, parti evidentemente di altari decomposti, che rappresentano: « S. Giovanni Battista », « S. Gerolamo » e « S. Giacomo » (fig. 6), e appartengono allo stesso Museo.

La tavola con « Storie della Passione e di Maria », nel terzo ultimo scomparto, ove è espressa la « Pentecoste » (fig. 7), porta scritto a piedi: « *E=Q Ioannes Maria Scupola de Itrunto pinxit in Hotranto* », con abbreviazioni brachiografiche e con tutti gli errori di ortografia che potrebbero dar credito alla presunta nobiltà dell'autore, affermata anche dall'Arditi (3), che segnala in Bologna due altri trittici firmati e muniti dello stemma gentilizio dello Scupola, mentre un trittico rappresentante l'« Annunciazione », la « Sacra visita » e la « Natività », e che faceva parte della collezione Campona, viene segnalato dal Bénézit (4) come esistente al *Louvre*.

(1) M. GERVASIO, *La Pinacoteca Provinciale di Bari*, 1930, p. IX-XI e p. 131-132.

(2) M. SALMI, *Op. cit.*, p. 172, n. 2.

(3) G. ARDITI, *La corografia fisica e storica della provincia di Terra d'Otranto*, Lecce, 1879-85, p. 462.

(4) E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, etc.*, Paris, 1924, alla voce « Scupola ».

Ma, per quante ricerche siano state fatte a Parigi, a Bologna ed in Puglia (1), non è stato possibile venire a capo di

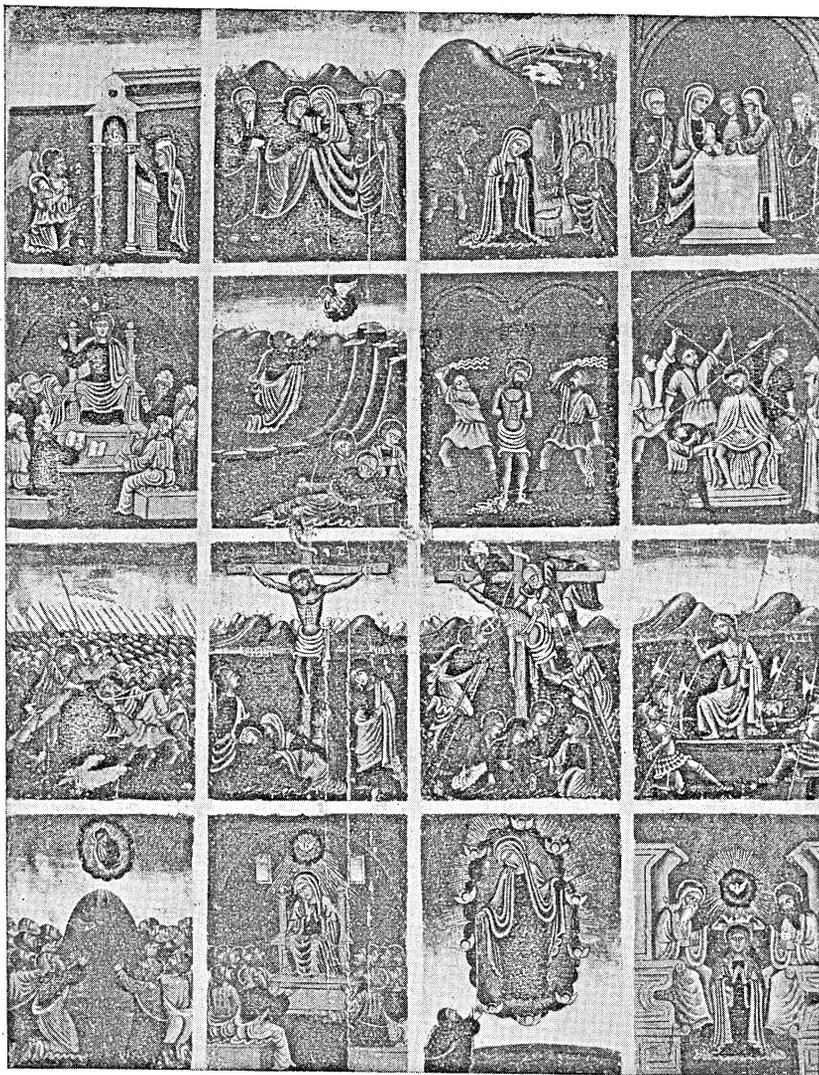


Fig. 4. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Storie della Passione e di Maria*
(Gab. Fotogr. del Museo)

(1) Sentiamo il dovere di ringraziare pubblicamente per la loro gentile cooperazione in queste ricerche il Prof. Alessandro Tedeschi di Saint Loubes (Bordeaux); il Prof. Pericle Ducati, Direttore del Museo Civico di Bologna; il Prof. Giovanni Maiolo, dello stesso Istituto; il Prof. Enrico

nulla. Così per ogni altra notizia di carattere biografico; ed è con vero rincrescimento che ci rassegnamo a tanta penuria che

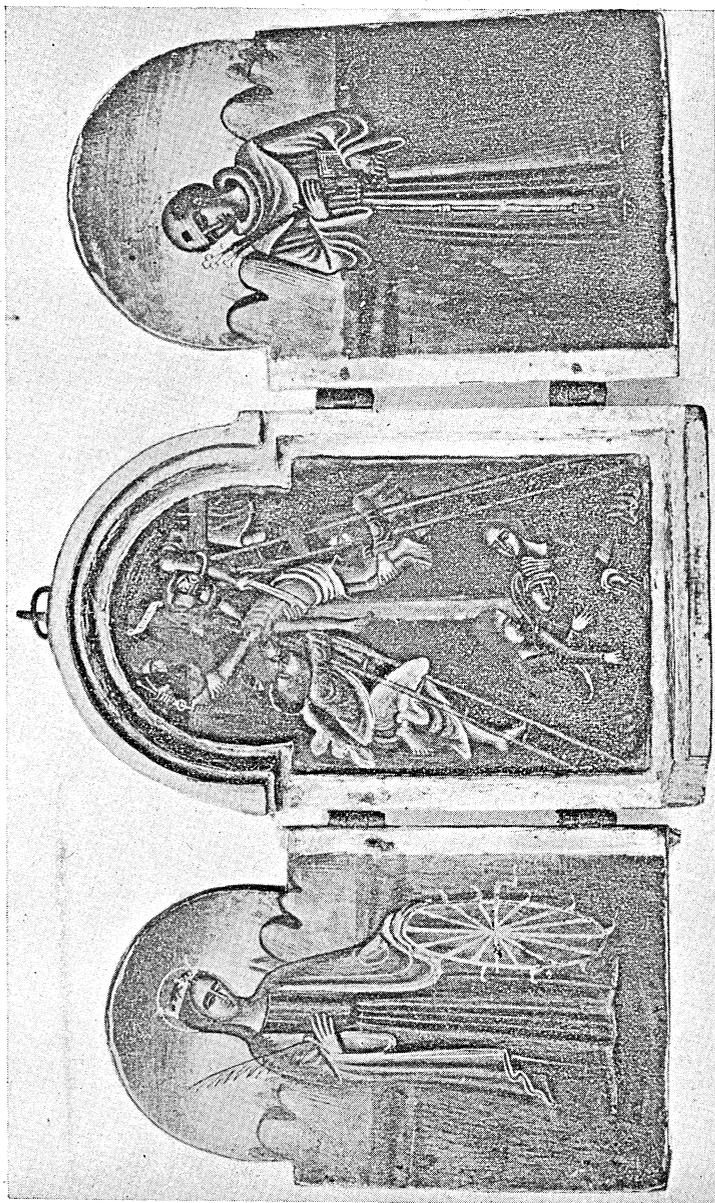


Fig. 5. - Bologna, Museo civico:
G. M. SCUPOLA: *Deposizione tra S. Caterina di Alessandria e S. Antonio da Padova*
(Fotogr. A. Stanzani, Bologna)

Mauceri, Direttore della R. Pinacoteca di Bologna; il Prof. Giuseppe Ceci della Società Napoletana di Storia Patria; e il Prof. Michele Gervasio, Direttore del Museo Archeologico Provinciale di Bari.

ci vieta di accertarci della vera origine di questo pittore, la cui arte grama e ritardataria non appare informata ad un puro



Fig. 6. - Bologna, Museo civico:

G. M. SCUPOLA: S. Giovanni Battista, S. Gerolamo e S. Giacomo

(Fotogr. A. Stanzani, Bologna)

bizantinismo derivatogli in modo diretto dall'altra sponda dell'Ionio, ma commisto a dei relitti arcaici nord-occidentali il cui

abbinamento a motivi della nostra Rinascita andrebbe assai più approfondito.

Per quanto creduto di molto anteriore, non v'è dubbio sul tempo in cui visse: la fine del sec. XV e la prima metà del



Fig. 7. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Pentecoste* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

successivo; un'analisi anche sommaria della sua maniera, così permeata di derivazioni e di contatti, lo rivela chiaro, nè è ne-

nessario ricorrere come fa il D'Agincourt (1) alla data di nascita e di morte dei santi che rappresenta, per averne l'assoluta sicurezza. Peraltro al D'Agincourt non erano sfuggiti i rapporti di simiglianza fra questi grecizzanti meridionali e la pittura italiana del sec. XIV e del XV, per cui aveva creduto opportuno prolungare fino al Quattrocento l'esistenza di una scuola greca o imitante i greci nella città di Otranto (2). Ma questo ampliamento è dovuto sembrare abbastanza arbitrario agli storici e descrittori locali, che hanno preferito assegnare lo Scupola al sec. XIV (3) e i due Bizamano nientedimeno che al XII o XIII (4)!

Ma lasciamo stare la scuola e torniamo allo Scupola. In una superficie di m. 0,64 di altezza per 0,59 di larghezza (5) divisa in sedici riquadri, sono rappresentate: l'« Annunciazione »; la « Sacra visita »; la « Natività »; la « Circoncisione »; « Gesù tra i dottori »; l'« Orazione nell'orto »; la « Flagellazione »; « Cristo tormentato e deriso »; l'« Ascesa al Calvario »; il « Crocefisso »; la « Deposizione »; la « Resurrezione »; l'« Ascensione »; la « Pentecoste »; l'« Assunzione di Maria »; e la sua « Incoronazione ». A parte tutti gli elementi caratteristici del sec. XV, i fondi con paesaggi, l'arco a pieno centro sottolineato da modanature e da triangoli, la struttura un po' da mobilio dei troni, la foggia particolare dei copricapo e delle alabarde rispettivamente nei riquadri della « Disputa » e della « Resurrezione », le orlature pinturicchiesche d'oro degli indumenti, ecc., la prima cosa che vien fatto di notare è un certo riflesso dove più forte e dove più smorzato, ma sempre costante della pittura del Quattrocento nell'Italia settentrionale.

Tutto è più rozzo e appesantito, disegno, colore, espressioni, verismo; ma a traverso tanta rudezza, ritorna come un barlume lontano il ricordo seguito di qualche pittura che ha quasi fissato uno schema definitivo per questa o quell'altra

(1) In uno sportello di un altare firmato « Joannes Maria Scupola » il D'Agincourt (G. B. L. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, Prato, 1827, IV, p. 322-323, n. 1) ha trovato dipinto S. Francesco da Paola col nome del santo scritto in latino. Come è noto, S. Francesco da Paola è nato nel 1416 e morto nel 1507.

(2) D'AGINCOURT, Op. cit., p. 322.

(3) G. ARDITI, Op. cit., p. 462.

(4) C. DE GIORGI, Op. cit., p. 146.

(5) La tavola fu venduta il 5 marzo 1898 dal Marchese Gagliardi di Napoli al Museo.

rappresentazione: così l' « Orazione nell'orto » della tavola citata non si può dire che non tenga conto del dipinto del Mantegna oggi alla National Gallery di Londra (1); ma lo Scupola ha, diciamo, ridotto alla più semplice espressione la complessa scena, l'ha come levigata: le « rupi brulle, tutte a spigoli e racchiuse in una forma conica generale » hanno perduta ogni sfaldatura, ogni consistenza di pietra, per diventare degli allungamenti lisci cui stan dietro alcuni cucuzzoli là dove è la biancheggiante Gerusalemme nel dipinto di Londra. Le figure umane, morfologicamente inferiori e segnate nei visi e nei panneggi da pesanti rughe, sono ancora più volgari e convenzionali, come, ad esempio, gli stessi apostoli di questa « Orazione », che hanno gli occhi chiusi e gli atteggiamenti del sonno; ma quale differenza fra il loro dormire e quello dei tre del Mantegna, distesi sulla roccia l'uno presso a l'altro nel più osservato abbandono e con la bocca dischiusa, che pare tirino rumorosamente il fiato!

Il distacco non è però così eccessivo se paragoniamo lo Scupola ai miniatori, in ispecie ai ferraresi e, particolarmente, all'autore della « Crocefissione » nel messale di Borso d'Este nella Libreria Estense di Modena (2), creduto dall'Heumann Taddeo Crivelli, ma che è bene considerare col Toesca (3) ancora un anonimo. Qualche sua caratteristica, come, ad esempio, i capelli ispidi delle figure e le pieghe convenzionali dei panneggi, fanno pensare ad una fonte comune, tanto più che lo Scupola ha la stessa propensione per il paesaggio limitato nel fondo da rocce; la stessa umanità rozza e muscolosa, dai profili irregolari; gli stessi manierismi nell'annodatura del perizoma (fig. 8). Certo, il ferrarese è di gran lunga più fine, nè ha una colorazione così cupa e mattonosa; ma la differenza è anche più accentuata per la continua stilizzazione cui lo Scupola sottopone ogni cosa, fino a marginare i panneggi con una arricciatura d'oro che è un vero tracciato calligrafico, la cui derivazione ha riscontri antichissimi, anche nella nostra pittura, come, ad esempio, nella « Vergine di Montelungo » di Margaritone d'Arezzo e nella « Ma-

(1) Riproduz. in A. VENTURI, *Storia dell' A.*, VII (*La pittura del Quattrocento*), parte III, p. 137.

(2) Riprod. in P. D'ANCONA, *Op. cit.*, tav. LXI.

(3) P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura in Italia: La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, p. 127.

donna in trono col Bambino » dello stesso, alla National Gallery di Londra (1).

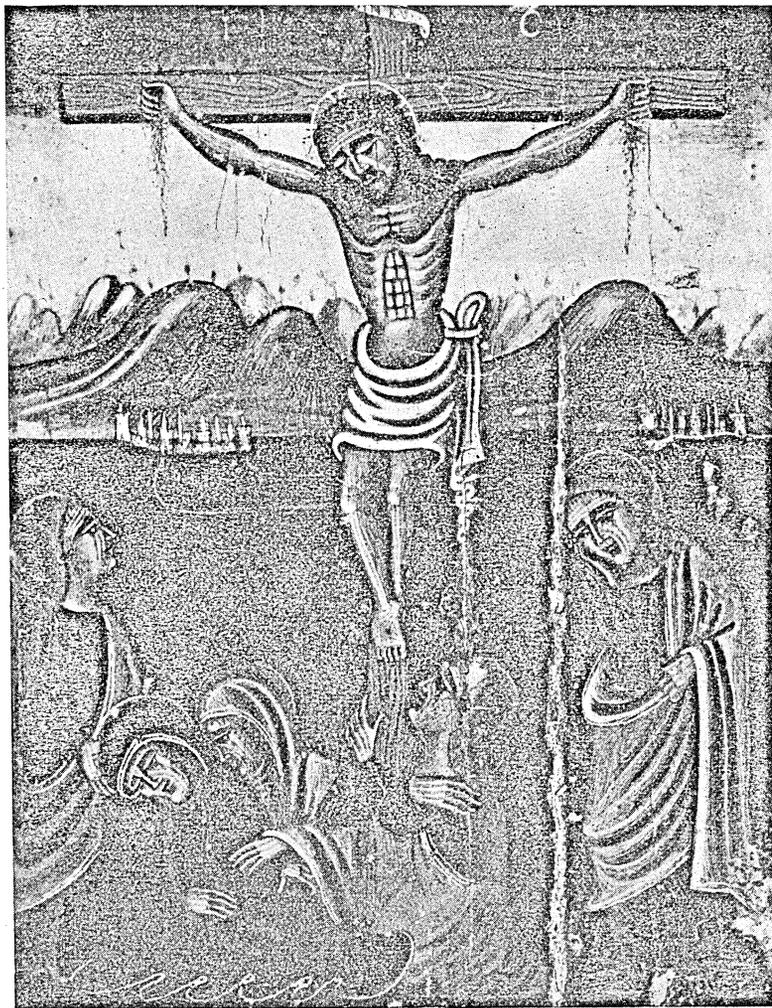


Fig. 8. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Crocifissione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

Ma questo risolversi del disegno in una scrittura di curve ottenute col pennello, è un altro dato per confermare l'essenza

(1) Riprod. in « Dedalo », V (1924-25), p. 541 e 543; L. DAMI, *Opere ignote di Margarito d'Arezzo e lo sviluppo del suo stile.*

assolutamente miniaturistica della pittura dello Scupola, già del resto chiara per le minuscole proporzioni delle sue scene e per il ripetersi costante dei suoi tipi e figure che, a seconda della narrazione, cambiano atteggiamento e vestito, per diventare l'angelo annunziatore o Giovanni Evangelista; un milite dell'« Ascesa al Calvario », o un apostolo della « Pentecoste ».

E tra due miniatori, del pari intenti a scene della Sacra Passione, non è poi azzardato supporre che intercorra un comune rapporto d'origine, se pure uno ha stanza a Ferrara e l'altro lavora in Otranto, tanto più che non s'ignora quali lunghissimi peripli compissero passando di mano in mano i codici miniati nel Quattrocento e nel Cinquecento e come ne fossero ricche le biblioteche monastiche pugliesi, che, appunto per tale ricchezza, furono in ogni tempo sistematicamente spogliate (1). Quale sia questa fonte non sarebbe arduo dire, specialmente se si conducesse la ricerca nel campo stesso delle miniature, e ciò non soltanto per le illuminazioni di biacca che sussidiano la resa dei volumi, per i caratteri paesistici delle scene con rocce nel fondo, per l'anatomia convenzionale del corpo umano, ecc.; ma anche per l'iconografia delle rappresentazioni e, soprattutto, per i raggruppamenti compositivi delle figure. Non v'è, ad esempio, chi non veda il rapporto tra la « Ascesa al Calvario » (fig. 9) nella tavola dello Scupola e la « Presa di Gerico » nell'ottateuco greco della Scuola Evangelica di Smirne (2), ove si riscontra lo stesso serrato ammassamento dei militi, lo stesso partito di lance allineate contro il cielo, la stessa foggia dei caschi e, inoltre, le vesti a mezza coscia e le ginocchia segnate di luce che Scupola irregimenta col suo Cristo riottoso ed accasciato.

Ma, più che l'originale o gli originali cui attinge, c'interessa il modo come contempera queste vetuste derivazioni con le molte altre che gli arrivano non con tanto ritardo per altra via; ci preme cioè sapere come faccia a rimanere un bizantineggiante, quando accetta, e fa sue forme di gran lunga più evolute. Basterà per tutte una scena, quella dell'« Assunzione » (fig. 10) nella stessa tavola del Museo Nazionale di Napoli, ove

(1) Anche da chi meno si crede, dal Bessarione, ad esempio, che si spacciava per protettore dei conventi greci dell'Italia meridionale (cfr. C. DE GIORGI, Op. cit., I. cit.).

(2) Riprod. in D. C. HESSELING, *Miniatures de l'octateuque grec de Smirne*, Leida, 1909, p. 81-86.

la Vergine, nella più quattrocentesca nube raggiata d'oro, porge il cingolo a S. Tommaso prostrato sulla terra. S. Tommaso, come narrano le sacre leggende, trovandosi lontano, non giunse

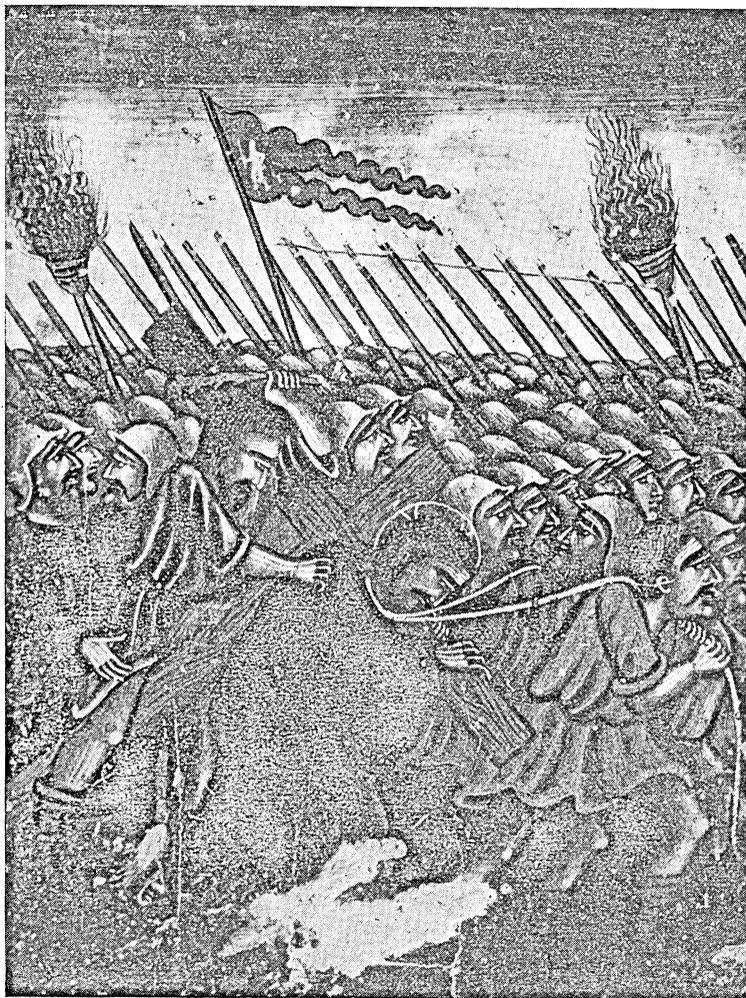


Fig. 9. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Ascesa al Calvario* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

in tempo per assistere alla morte di Maria; e la Vergine, apparendogli nel cielo, gli porse la cintura della sua veste perchè avesse potuto documentare agli altri apostoli l'avvenuta visione. In genere questo particolare è abbinato alla scena del « Tran-

sito », ove S. Tommaso è rappresentato fuori del gruppo degli apostoli appunto per esprimerne l'assenza; anzi, la scuola del Cavallini ripete due volte la rappresentazione dell'animula



Fig. 10. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *L'Assunta porge il cingolo a S. Tommaso*
(particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

della Vergine, la seconda con in mano un lungo nastro, il cingolo, e nell'atto di porgerlo a Tommaso (1). È un po' una deri-

(1) V. il ciclo di affreschi nella cappella di Sant'Antonio nel comune di Sant'Angelo di Raviscanina (prov. Benevento), di cui: A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel Quattrocento*, Napoli, 1908.

vazione dal profeta Elia che gitta il mantello ad Eliseo; ma la pittura del monte Athos l'ha voluto mettere in massimo rilievo stabilendo nei suoi canoni come si dovesse rappresentare la scena; e Scupola vi dedica tutt'un riquadro, nè si preoccupa di far ascendere Maria senza prima rappresentarne la « Dormizione ».

La Vergine è in una nube sorretta da dieci cherubi, di quelli cari all'arte del Perugino, con la testa paffutella tra due ali spiegate; la grazia della figura slanciata, la testa reclina verso il santo, il gesto dell'altra mano accennante all'alto, tutto è perfettamente moderno ed ispirato all'arte italiana; ma lo Scupola trova subito modo d'interpolarvi arcaismi e fraziona con pesantezze di chiari i drappaggi del manto, così da farli apparire isolati e come dei serti tubolari cadenti con simmetria da apparatore in molli festoni dalla testa alle braccia. Il processo è del più esasperato bizantinismo ed ha chiari riscontri in tutte quelle opere che tradiscono una meccanizzazione delle forme, specie le più arcaiche, come la pittura franco-bizantina e catalano-bizantina dal XI al XIII sec., di cui vi sono interessantissimi esempi in alcune chiese del dipartimento di Vienne in Francia e nel Museo di Barcellona, di Lerida e di Vich, nel quale ultimo, ad esempio, è un pannello del sec. XIII che faceva parte di un polittico con « Storie della Vergine » ove, accanto alla Divina Saggiezza circondata dai doni dello Spirito Santo, siede il Pantocratore avvolto in un manto a pieghe dissociate e tondeggianti, come presso a poco quelle dello Scupola (1).

In questo stesso Museo, nell'*antependium* di Montgrony, rappresentante il « Cristo in maestà » e quattro « Storie di San Martino » (2), c'è dato inoltre trovare qualche riscontro a tutte quelle spirali di pieghe con cui lo Scupola avvolge perizomi (fig. 8, 11 e 12) per la nudità del suo Cristo; è infatti evidentissima nella tunica del Pantocratore, come negli indumenti dei personaggi delle « Storie di S. Martino », una propensione ad attondire le costole delle pieghe e girarle a cercine che, se non raggiunge l'accentuazione cara allo Scupola, ne segue costantemente il ritmo; manierismi di un'arte rustica che attinge evi-

(1) Riprod. in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, Paris, Colin, t. II, partie I, p. 417

(2) Riprod. in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, Paris, Colin, t. II, partie I, p. 416.

dentemente alla Francia e che si è localizzata nelle chiese e nei monasteri sperduti sulle pendici dei Pirenei, ma le cui forme originarie si debbono ricercare molto più a Nord, nelle minia-



Fig. 11. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Flagellazione* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

ture irlandesi, la cui scrittura tutta a svolazzi e arricciature di linee, ebbe non poca influenza sul pennello degli alluminatori.

Questi, sottoponendo ogni cosa alla continuità ed al valore del tratto, si servirono anche della figura umana per scopi decorativi e non ebbero ritegno di ridurla alla sola testa ed alle

estremità degli arti uscenti da un viluppo di curve, come, ad esempio, il Crocefisso negli Evangelii n. 51 della Biblioteca di San Gallo, che è ravvolto in un indumento tubolare girato in



Fig. 12. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Deposizione* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

molte spire dal collo agli stinchi (1). Bisognerebbe dunque pensare ad una permanenza dello Scupola in Catalogna? Forse, sì,

(1) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. I, partie I, p. 317.

e sarebbe l'ipotesi più suggestibile, dati gli intensi rapporti politico-culturali che univano il meridione d'Italia alla terra dei re



Fig. 13. - Napoli, Museo della Floridiana:
IGNOTO BIZANTINEGGIANTE FINE SEC. XV: *Cinque storie della passione*
(Fotogr. C. Spinazzola, Napoli)

aragonesi, e dato soprattutto che nulla sappiamo sulla vita del pittore; per convenienza critica, perchè egli stesso ci dice di

dipingere in Otranto, preferiamo pensare che derivi questi suoi manierismi da qualche antico codice miniato di provenienza spagnuola, che non gli sarà capitato occasionalmente tra le mani, ma che andava studiando da tempo e sul quale si era già formato una sua particolare maniera.

Riandare ancora più addietro e credere che attinga ad un codice irlandese del VII o dell'VIII sec., uno di que' sacri scritti diffusi a scopo di propaganda in tutta Europa, significherebbe conferire allo Scupola una personalità nella stilizzazione che la sua debole e raffazzonata pittura non ci conferma. Ma, a parte quel che può essere il nostro giudizio sulla sua arte di rifacitore, un altro dato e del tutto estrinseco c'induce ad escluderlo *a priori*: la tavoletta con « Cinque storie della Passione » (fig. 13) conservata nella seconda sala del pianterreno del Museo della Floridiana in Napoli (1), anch'essa attribuibile alla stessa epoca dello Scupola, e che, per l'iconografia, come per i manierismi nella illuminazione e nei drappeggi degli indumenti, quasi si può dire dovuta alla stessa mano. Ma un senso di minore rozzezza nel disegno e, soprattutto, la qualità del colore che ha qui toni rossi, gialli e verdi di una bellezza veramente da miniatura, escludono che possa essere dello stesso Scupola, i cui rossi mattonosi, i verdi cupi e le tinte ocracee delle carni male depongono sulla sua sensibilità di colorista. Si verificherebbe quindi il fatto che due pittori coevi, uno più dotato, l'altro meno; uno ignoto, noto l'altro, attingendo a fonti comuni, sia pure lontanissime dal loro tempo, siano riusciti a stilizzarne le forme nell'identica maniera, quasi fossero la stessa persona, il che non è certo a favore dello Scupola.

Cadendo in tal modo la sua originalità, bisognerà ben credere che quella tendenza a dissociare i drappeggi, quel modo di risolvere in tondo ogni costola di piega e, infine, tutta la meccanica del suo stile infarcito di arcaismi, sia cosa molto più comune di quanto a prima vista è sembrato e che è perlomeno eccessivo pensare ad una singolarità bizantino-pugliese, quando vi sono altri documenti che dicono di tutta una filiazione bizantino-catalana (2) e quando nella patria del pittore non è possibile trovare alcun dato che c'illumini sulla sua vita.

(1) Come la maggior parte degli oggetti raccolti in questo Museo, proviene da acquisto del donatore Placido di Sangro duca di Martina.

(2) V. pure l'affresco rappresentante « Cristo in maestà tra i simboli evangelici » nella chiesa di San Clemente a Tahull, ove si riscontrano nei

D'altra parte, dalle lettere miniate nel Sacramentario di Gellone (Parigi, Biblioteca Nazionale, Cat. 2110, primo o secondo decennio del sec. IX), quella, ad esempio, rappresentante S. Giovanni con la testa d'aquila, ove, nelle righe di cui è segnata la tunica si nota la tendenza a dividere in liste parallele i panneggi (1); alle bizzarrie delle spirali concentriche nella coperta di libro detta del monaco Tuotilo (abadia di San Gallo; fine del sec. IX) (2); ai drappeggi dissociati e tondeggianti nei « Tagliatori di pietre » del pilastro della cattedrale di Gerona in Catalogna (sec. XII) (3); ai cercini avvolti intorno al collo delle allegorie di due segni dello Zodiaco, il Leone e l'Ariete, ora al Museo di Tolosa (sculture della seconda metà del secolo XII) (4); è evidente la localizzazione in Francia ed in Spagna di questi manierismi, la cui longevità sarebbe inesplicabile se non trovasse un perchè nelle possibilità decorative dei tracciati lineari cari in particolar modo ai miniaturisti ed ai vetrai francesi, come agli artefici di Spagna, già del resto avvezzi alle complicazioni calligrafiche della decorazione musulmana.

Per completezza, diamo ancora un'occhiata alla tipologia dello Scupola che è relativamente grama e come ricavata dalla più rozza scultura lignaria della Spagna, per quanto non manchino dei rapporti, del tutto formali però, con la pittura napoletana conseguente Pietro Cavallini: qualche fronte rugosa di vegliardo (fig. 14), qualche atteggiamento dei militi, qualche spallina di corazza (fig. 15), ci richiamano alle « Storie di S. Agnese » e, anche di più, alla « Vita di Cristo » nella chiesa di Santa Maria Donnaregina; ma è una lontana e fievole eco che non giunge come voce distinta nel coro numeroso e non poco discordante delle derivazioni dello Scupola.

Gli stessi visi e gli stessi caratteri stilistici si riscontrano nelle tavolette esposte nella sala XV del Museo Civico di Bologna (5): l'altare e i tre sportelli separati cui abbiamo già fatto cenno avanti. L'altare, che misura aperto m. 0,22 di lar-

drappeggi del manto e della tunica gli stessi attondamenti e le curve delle pieghe. Riprod. in P. PARIS, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIX^e siècle*, Paris, Van Oest, 1928, pl. V.

(1) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. I, partie I, p. 314.

(2) Riprod. in E. MOLNIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, Levy, I, Les Ivoires, pl. X et XI.

(3) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. II, partie I, p. 236.

(4) Riprod. in A. MICHEL, Op. cit., t. II, partie I, p. 254.

(5) Fanno parte degli oggetti donati al Museo da P. Palagi.

ghezza per 0,12 di altezza, ha nel pannello centrale la scena della « Deposizione dalla croce », con qualche figura in meno di quella nella tavola del Museo Nazionale di Napoli (fig. 12) e,

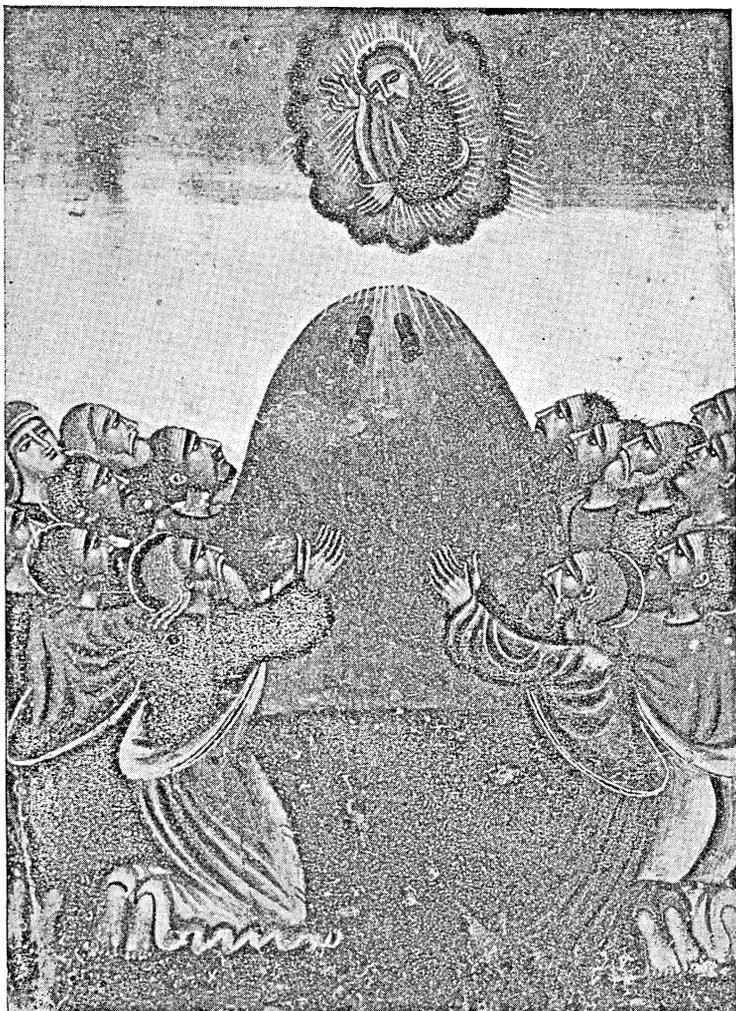


Fig. 14. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Ascensione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

nei due sportelli, uno dei quali dipinto su tutte e due le facce, « S. Caterina d'Alessandria » con la ruota uncinata, « S. Antonio da Padova » coi gigli ed il libro, e « S. Giacomo » appog-

giato ad un alto bastone, simile a quello rappresentato in uno dei tre sportellini disciolti.

Anche qui, come del resto nelle altre due tavolette (fig. 6)

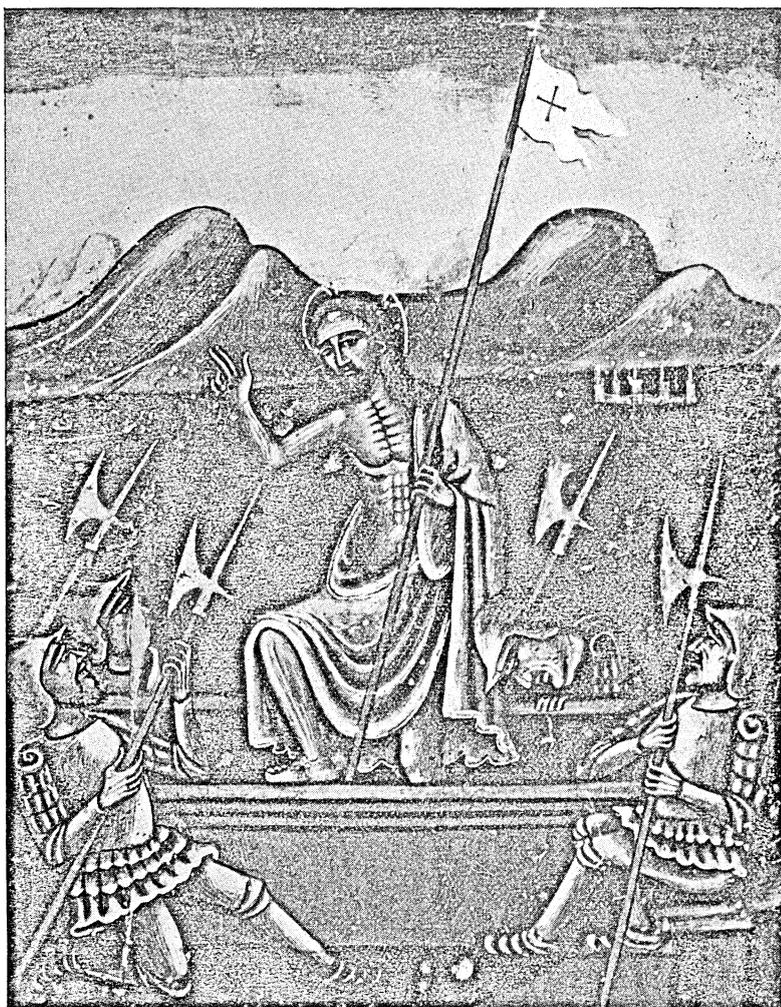


Fig. 15. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Resurrezione* (particolare della tavola suddetta)

(Gab. Fotogr. del Museo)

simili fra loro anche nelle dimensioni (altezza m. 0,10 per larghezza m. 0,06), una campagna verde giallastra e monti a pan di zucchero nel fondo, davanti ai quali cammina il santo col

capo scoperto ed il cappello sospeso dietro le spalle; in un'altra, invece, « S. Gerolamo » in ginocchio si percuote il petto con un sasso, mentre il leone, del quale non si vede che una inverosimile bocca di rana, lo guarda e leva in alto la zampa; e nella terza, « S. Giovanni Battista », che tipologicamente si potrebbe confondere col S. Jacopo, è rivolto a destra invece che a sinistra e regge un bastone terminante a scodella ove è l'*Agnus Dei* sormontato da una bandierina, mentre in basso, presso il piede destro, è una coppa con dentro la testa mozzata del santo.

Non una linea, non un tono di colore variano dalla tavola napoletana; tutti i verismi, tutte le rughe, tutte le illuminazioni di biacca ritornano invariate in queste piccole pitture, ove la stessa calligrafia d'oro segna con abbreviazioni brachigrafiche i nomi dei santi; non v'è dubbio alcuno, è lo Scupola che aggiunge gigli e leoni ai suoi tipi abituali di soldati e di apostoli, per farne dei S. Antonio o dei S. Gerolamo, mentre conclude in curve ricorrenti le pieghe attondite dei vestiti. Un altro pittore, fosse pure quello della tavoletta della Floridiana, avrebbe reso tutto più plastico, rivestendo le sue scene di colori più dolci e meglio accostati, nè avrebbe sottolineata la volgarità dei suoi tipi appesantendone le caratteristiche fisionomiche e non componendone gli atteggiamenti; e, infatti, egli rifugge dalle sguaiataggini care allo Scupola, come, ad esempio, la « Vergine che sviene e si lascia cadere a terra seduta nella scena del « Crocefisso » (fig. 8); « Gesù deriso » che siede con le gambe divaricate (fig. 16), ecc., nè si sarebbe lasciato portare, per eccessivo verismo, a dare evidenza anche al piede enorme di Giovanni che, nella scena della « Deposizione » (fig. 12) ha poggiato il ginocchio al piolo di una scala e tende le mani avanti per sostenere il corpo di Gesù.

Ma guardiamolo meglio questo ignoto che, pur avendo tanti punti di contatto con lo Scupola, mostra una selezione iconografica ed una qualità coloristica del tutto estranee al primo. Marginata da una cornice ricavata nello stesso spessore del legno, la tavoletta dipinta (fig. 13), che è il pannello centrale di un altare centinato simile a quello di Bologna, accoglie in m. 0,18 di altezza per 0,11 di larghezza, cinque rappresentazioni divise fra loro da spartimenti geometrici filettati d'oro, quello di centro in perfetto allineamento con l'asse verticale della croce che domina in alto nel campo della centina. A sinistra e a destra, per limitare lo spazio del fondo uniformemente scuro, due altri spartimenti creano delle vele laterali che il pittore triangola

d'oro, evidentemente a scopo riempitivo, ma che rivelano un certo amore per lo spazio come valore in sè, e, soprattutto, una grande parsimonia di figure e di altri elementi estranei alla narrazione.

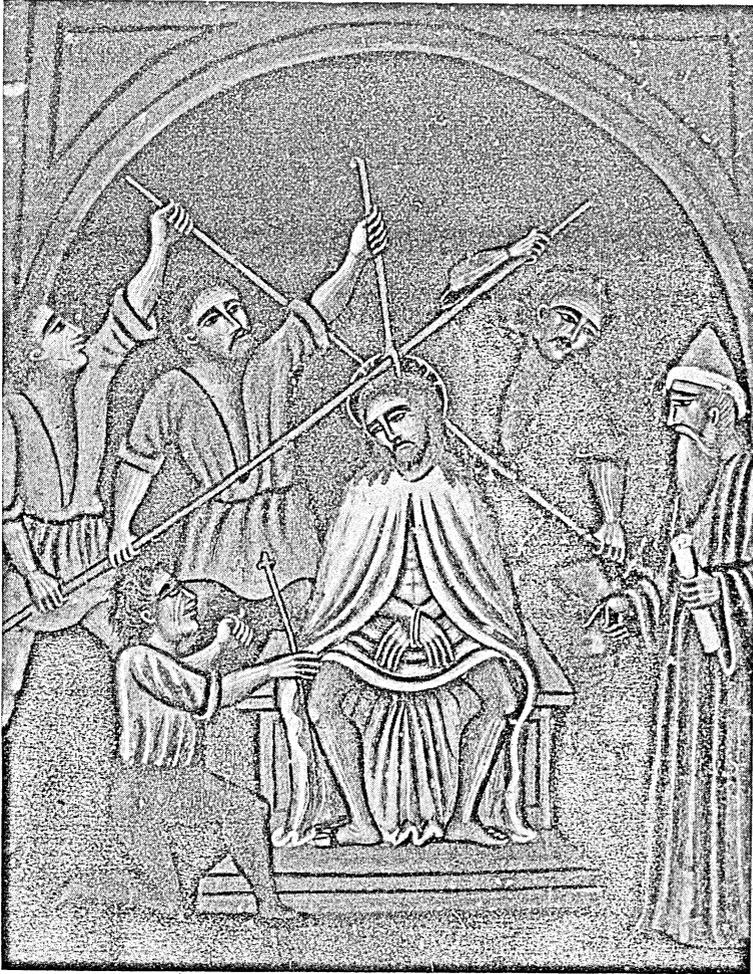


Fig. 16. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
G. M. SCUPOLA: *Gesù deriso* (particolare della tavola suddetta)
(Gab. Fotogr. del Museo)

Il fatto stesso che il fondo sia nudo e piatto e che l'artista non senta il bisogno d'inquadrare in un paesaggio o in calligrafie d'oro le sue scene, dice di questa propensione che è certamente dovuta ad una sopravvivenza trecentesca nella sua

arte indubbiamente del secolo successivo. Ma, per quanto siano piuttosto frequenti tali relitti — e abbiamo avuto modo di segnalarne altri più avanti — non sarebbe del tutto facile spiegarci l'amore per i fondi lisci e la depauperazione delle scene in un artista quattrocentesco che abbia la stessa derivazione dello Scupola e che, per la particolare natura del suo lavoro, non può aver ignorata la dovizia decorativa della pittura miniaturistica coeva.

Evidentemente egli non s'informa soltanto al modello di pinto che, se è quello comune allo Scupola, ha paesaggi montani nei fondi ed un numero maggiore di personaggi nelle scene, ma anche ad altre rappresentazioni, ove la semplicità dei fondi e la parsimonia compositiva sono suggerite da necessità materiali o da sensibile economia di lavoro: agli avori, per esempio, nei quali si spiegano i fondi levigati e la sobrietà nei gruppi dei personaggi. A conferma, va notato il particolare spartimento a registri sovrapposti del campo dipinto; la massima evidenza data, a detrimento della successione logica dei fatti, alla scena della « Crocefissione »; la tipologia dei personaggi con le palpebre abbassate e come dormenti, caratteristica degli avori gotici del sec. XV, di cui vi sono esempi in tutti i Musei, ed anche in quello della Floridiana, nelle due lamelle francesi rappresentanti, una, il « Crocefisso », l'altra, la « Presentazione al tempio » e la « Resurrezione ».

Ma se dagli avori gotici trae il suo stile compendioso e l'espressione dolorante degli occhi semichiusi, per ogni altra cosa preferisce rimanere un bizantineggiante che ripete, come lo Scupola, gli stessi manierismi nelle pieghe e nelle apparecchiature dei manti già visti nel pannello del Museo di Vich e che documentano la sua derivazione, se non l'origine provinciale, ambientandolo in un piccolo centro o in un chiostro delle vallate dei Pirenei precluse anche alla grande rinascita della pittura catalana che orientò tutto il Nord della Spagna durante il sec. XV. Il colore che gli abbiamo riconosciuto puro e molto sentito, ha tutte le intensità dei fiori silvestri, ed è ancora una prova del suo sano provincialismo che, se non gli ha potuto fornire grandi modelli, l'ha tenuto immune da ogni contaminazione, così che le piccole scene della sua tavoletta, il « Crocefisso », l'« Orazione nell'orto », il « Cristo deriso », la « Flagellazione », e l'« Ascesa al Calvario », sono vive, e, sarei per dire, festose, malgrado la dolorante narrativa, come una vetrata gotica traversata dal sole.

Contemporaneo dello Scupola o di poco posteriore è lo

ignoto che ha dipinta la tavoletta della « Pietà » (Cat. N. 935) (fig. 17), anch'essa nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (1). Lo stato di conservazione, malgrado le scrostature nel-



Fig. 17. - Napoli, Pinacoteca del Museo Nazionale:
IGNOTO PUGLIESE DEL SEC. XVI: *Pietà*

(Gab. Fotogr. del Museo)

(1) Proviene dall'antico Museo Veliterno o « Museum Borgianum », v. p. 137, n. 3.

l'angolo in alto a destra e nel lato inferiore, è relativamente buono e consentirebbe un facile restauro, se non fosse opportuno, per una maggiore documentazione dell'epoca, non mascherare con stucco le zone mancanti, ma lasciar libera la lettura del tegumento dipinto, che è spesso e composto di semplici aggregati, come la preparazione delle antiche icone russe quali ci vengono segnalate dal Sakoroff e dal Rovinsky. La levigatezza della pittura e anche un po' le dimensioni (alt. m. 0,16 per larg. m. 0,12 circa), la fanno rassomigliare ad una mattonella, di quelle con le stesse « Storie di Cristo » o con effigi di santi che ornano i focolari delle nostre case di campagna; e, se non fosse ben visibile ai margini e nelle scrostature la fibra a compatto tratteggio del legno, non si esclude che, esposta com'è in una vetrina, sarebbe facilissimo l'equivoco, tanto più che la pennellata sciolta e facilona con la quale è resa è precisamente di questa arte, cui il pittore sembra tendere per il modo come appiana i volumi nella stesura del colore, rialzato qua e là da violenze di biacca.

Ma lasciamo stare la tecnica che è indubbiamente quella di un popolaresco narratore senza particolari pretese, e guardiamo allo stile, che si rivela decisamente bizantino e orientato alla scuola del monte Athos, con le sue carni terree allucidite di biacca, le ombre piatte ed a margini netti, i convenzionalismi nella resa del nudo, i nasi profilati e con ammaccature alla base, le rocce sfaldate che qui sembrano embrici, ecc., nè più nè meno delle tante tavolette neobizantine conservate nel R. Museo di Messina (1), nella Scuola di San Giorgio a Venezia, nella R. Galleria di Bologna, e, soprattutto, nella Galleria Vaticana e in collezioni private di Roma, delle quali si è dottamente occupato il Muñoz (2).

Dovremo, dunque, per precisarne la derivazione, riandare di qualche secolo addietro e dare una scorsa a tutta la pittura orientale, dalla penisola balcanica alla Russia? Dovremo differenziare negli affreschi di Mistra le tre grandi scuole che vi hanno concorso e confrontare i nostri personaggi col gruppo degli apostoli nella cattedrale, le cui linee fisionomiche sono del pari accentuate da violenze di biacca; e dovremo pertanto

(1) E. MAUGERI, *La Madonna orante e tarde opere bizantine nel Museo di Messina*, in « Bollettino d'Arte », Ottobre, 1929.

(2) A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, Danesi, 1906, passim.

escludere gli artisti che hanno affrescata la chiesa di Peribleptos, per la stessa cura che hanno messo nel rendere la bellezza fisica della Vergine, che è invece così vizza nella nostra; e, poi, rivedere il « Cristo nel sepolcro » della chiesa di Kalinitch, che ha il mento del pari massiccio e la stessa espressione di dignità severa, oltre che l'addome anatomicamente sezionato del nostro; e, infine, rintracciare nelle iconi della scuola di Novgorod e di Mosca la medesima filiazione importatavi dal greco Teofano, collaboratore di Andrea Roubliof a Vladimir? (1).

Non ci sembra opportuno, tanto più che un'altra « Pietà » bizantineggiante come la nostra e, così simile, da sembrare l'una copia dell'altra, è non molto lungi di Puglia, a Rossano, nel Duomo, e dal recente restauro operativi è venuto fuori anche il nome dell'autore: « ... S. Paulus. Pinxit » (2). A parte chi sia questo S. Paolo, una cosa appare certa e, cioè, che egli, pur dipingendo alla maniera greca, non sente il bisogno di camuffarsi il nome e lo scrive, come ogni occidentale di qualche levatura, in latino. Tanta sincerità torna a suo merito, come non succede per l'autore della nostra tavoletta il quale, se ha preferito rimanere anonimo, non ha però trascurato di scrivere in lettere greche di un bel rosso cinabro il monogramma di di Cristo: « IC XC » nell'asse trasversale della croce.

Ma lo scritto non trae in inganno nessuno perchè, a parte ogni altra considerazione stilistica, è lo stesso soggetto rappresentato che non ha nulla a vedere con l'arte bizantina. Infatti sappiamo che la scena della « Pietà » con la Vergine che tiene sulle ginocchia il corpo di Gesù morto e lo contempla in silenzio, mentre dietro di lei si staglia nera nel tramonto la croce, ci viene non da schemi orientali, ma dalle sacre rappresentazioni, che avevano fissato in questa meravigliosa sagoma di linee

(1) Cfr. POKROVSKIJ, *Monumenti dell'iconografia e dell'arte ortodossa*, Pietroburgo, 1894; Id., *Pitture murali nelle antiche chiese greche e russe*, Mosca, 1890; MILIOUKOV, *Antichità cristiane della Macedonia occidentale*, in « Bollettino dell'Istituto Archeologico Russo a Costantinopoli », Sofia, 1899, t. IV; KONDAKOFF, *Macedonia*, Pietroburgo, 1909; Id., *Monumenti dell'arte cristiana all'Athos*, Pietroburgo, 1902; Id., *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891; MILLET, *Monuments byzantins à Mistra*, Paris, 1910; Id., *L'art byzantin*, in A. MICHEL, Op. cit., t. I e III, Paris, 1905-1908; STRZYGOWSKI, *Byzantinische Zeitschrift*; BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athos Klostern.*, ecc.

(2) E. GALLI, *Restauri a dipinti nel Bruzio e nella Lucania*, in « Bollettino d'Arte », 1930, p. 168-191.

e di sentimenti la suprema tragedia dell'umanità. Essa non ha riscontro nei mosaici di Palermo, di Monreale e di Venezia, nè è facile dire quando con precisione appare nelle arti figurative; certamente, non prima del sec. XIV; ma soltanto verso la fine di questo secolo la troviamo dipinta nel salterio conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. lat, 1403, f. 61) che sembra appartenuto ad Isabella di Baviera, come nei famosi libri d'ore del duca di Berry che, per il concorso di moltissimi ed eccellenti pittori, fra i quali anche degli italiani, e, per l'epoca in cui è stato miniato, può considerarsi la più completa enciclopedia giunta fino a noi della pittura occidentale.

A parte quale delle due miniature sia la più antica — il salterio fu miniato probabilmente nei primi anni del regno di Carlo VI, mentre le ore del duca di Berry rimontano al 1390 circa — una cosa occorre notare e, cioè, che la scena della « Pietà » appare nelle arti figurative precisamente quando si ha notizia delle sacre rappresentazioni (1); e non sarà azzardato dire col Venturi (2) che alla fine del sec. XIV ed agli inizi del successivo tale rappresentazione è comune dappertutto in Italia, ove una delle più antiche, se non la prima, è affrescata in Santo Spirito di Sulmona, chiesa della badia morro-nese, sul sarcofago dei Caldora, dallo stesso Venturi considerato come la maggiore opera pittorica abruzzese del principio del Quattrocento (3).

Il nostro pittore, che è almeno di un secolo e mezzo posteriore, ha avuto dunque tutto il modo di trovare modelli italiani per questa sua tavoletta, come del resto l'autore della pala di Rossano, col quale sono chiarissimi i rapporti, oltre che per l'atteggiamento della Vergine, per il nudo del Cristo del pari mummificato e cartonoso, in cui le braccia si attaccano stranamente ai muscoli del torace e le costole vi formano una specie di griglia. Un più attento esame ci permetterà di scorgervi ancora maggiori interferenze: la struttura massiccia del mento del Cristo, folto di barba e con accentuazione di biacca sul labbro superiore; la posizione delle mani allungate sulle

(1) In Francia, la sacra rappresentazione più antica, condotta sotto forma di dialogo, è del 1380: cfr. E. MALE, *L'art religieux a la fin du moyen âge en France*, Paris, p. 30-31.

(2) A. VENTURI, Op. cit., VII, parte I, p. 127 sgg.

(3) A. VENTURI, Ibid.; e v. G. PANSA, *Di un ignoto pittore tercamano*, in « Rivista Abruzzese », VIII (1893), fasc. IX-X.

cosce e poggiate, l'una sul perizoma, l'altra sul lembo del manto di Maria; la forma stessa del perizoma che segue il giro interno degli arti; il modo ginnastico come sono allineati e serrati gli stinchi; il vestito monacale della Vergine, col velo tirato sulla fronte ed il soggolo bianco che gira fino a l'orecchio; la maniera come è inserito il braccio sinistro sotto quelli del Figliuolo; lo sfaldamento della roccia sulla quale è seduta, ecc.

Mancano, è vero, i due angioi volanti nella parte superiore della tavola di Rossano, nonchè gli stemmi con i « caprioli », ma nella nostra v'è maggiore fedeltà alla prisca iconografia, in quanto è bene evidente, dietro il capo della Vergine, l'asse della croce che non è segnato nel dipinto di Rossano. Se poi si tien conto che i due angioi di questa pala sono evidentemente ricalcati sui tanti delle Crocefissioni bizantine, dei quali ancora serbano l'impeto del volo, e se si confronta il modo come è atteggiata la mano destra della Vergine, più adatta per una Odigitria che per reggere un peso tanto grave e inerte, si può anche concludere che il più bizantino di tutti e due i dipinti non è certo il nostro, tanto più che la totalità degli elementi bizantini riflettenti la resa della maschera faciale ha riscontro nel viso della Vergine calabrese, mentre che nella nostra tavoletta, malgrado le schematizzazioni e le lettere greche, ogni rilievo è permeato di una qualche reminiscenza italiana.

Accade anche qui quello che abbiamo notato per lo Scupola: una specie di rifrazione di forme già in auge altrove, il cui adattamento in schemi che vorrebbero essere bizantini avviene a traverso pesantezze di tratto e brutalismi che, pur spogliando di ogni leggiadria la forma ritratta, non riescono a toglierle la linea e la qualità prima dell'originale da cui derivano, che sopravvive, malgrado tutto, nel colore e nel segno.

I neobizantini della scuola di San Giorgio, i soli che più si avvicinano a quelli di Puglia, pur avendo subito tutte le influenze note ed ignote che sfociavano a Venezia, città emporio dell'Europa e dell'Asia, non risentono che di una sola e grande pittura, quella che impera sovrana, la veneta dalla possente tavolozza, nè sembra abbiano avuto occhio per altre scuole, anche importantissime, fioritele vicino; lo Zanfurnari e la più parte delle tavolette vaticane sono o greche, o slave, o di epoca posteriore (1); le altre, sparse un po' per tutti i Musei, hanno la stessa provenienza, se non sono anch'esse pugliesi; per cui

(1) A. MUÑOZ, Op. cit., passim.

l'eclettismo che non consente alcun carattere particolare, finisce per divenire la sola peculiarità di questa pittura, che è di ogni parte d'Italia, com'è bizantina, nè più nè meno come la regione, che, per la sua speciale posizione geografica, è il più naturale crogiolo dell'Occidente e l'Oriente.

Tra le scuole italiane vi prevale, e si spiega, la veneta, che ha largamente esportato in Puglia (1); ma accomunate ad essa è facile scorgere molte altre ricalcature e reminiscenze che ritornano qua e là, in tutte queste pitture dove la pesantezza del segno delimita idealizzazioni sublimi e la banalità del colore annulla melopee di trapassi tonali. Eccone anche in questa tavoletta: nel volto tozzo e barbuto del Cristo che ricorda, come a traverso le attenuazioni del Bissolo nel « Cristo morto » delle Gallerie di Venezia (2), le linee possenti del « S. Marco » di Gentile Bellini nell'anta d'organo della basilica omonima ivi (3); così come il viso invecchiato e dolorante di Maria sembra un contemporaneo tra la Vergine del « Cristo morto » di Bernardino Butinone nel Friedrich Museum di Berlino (4) e la « S. Chiara » di Bernardo da Parenzo nell'Accademia Vergiliana a Mantova (5), che ha un aspetto del pari raccolto, col velo tirato sulla fronte ed il soggolo a pieghe girato fino all'orecchio.

Ed ecco pure qualche derivazione che ha tutta un'altra origine: l'obliquazione dello sguardo della Vergine che non segue la quasi frontalità della testa, come, ad esempio, nella « Pietà » di Roberto d'Oderisio della collezione Winthrop a New York (6); e l'attaccamento tutto napoletano al particolare ed alla minuzia, che anche qui non trascura di appoggiare alla croce la lancia e l'asta con la spugna, come nella tavola citata dell'Oderisio; ovvero di porre in primo piano fiamminghi pianticelle, come nei due sportelli del trittico rappresentanti i « Re Magi », presunti ritratti di Roberto d'Angiò e di Carlo suo figlio, attribuiti ad un napoletano della fine del sec. XV, nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (7).

(1) M. SALMI, Op. cit.; e G. FRIZZONI, Op. cit., v. p. 173, n. 2.

(2) Riprod. in A. VENTURI, Op. cit., VII, parte IV, p. 584.

(3) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., p. 221.

(4) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., p. 867.

(5) Riprod. in A. VENTURI, Ibid., parte III, p. 286.

(6) Riprod. in B. BERENSON, *A panel of R. Oderisi*, in *Art in America*, I, 1923, fasc. 1.

(7) Riprod. in W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, taf. 44.

A voler continuare non si finirebbe più coi raffronti e non è detto che non sarebbe possibile scoprire altre derivazioni; ma a noi pare che, fra tutte, due soltanto siano le fonti principali: la pittura napoletana del sec. XIV e quella veneta del secolo successivo; da esse la Puglia attinge costantemente e senza preferenze, per crogiolare il tutto in una sua propria maniera che ha molto dell'affresco e della ceramica e molto della miniatura. Qualche volta il pittore è duttile e riesce a vestire di colori leggiadri un santo barbato e rugoso come il S. Francesco del piccolo dittico già visto; qualche altra la pesantezza della mano lo accomuna ai vasai od ai « riggiolari », come in questa « Pietà » dal fondo d'oro e dai verdi schiacciati. Qui ritorna il formalismo dei napoletani che ripete senza penetrarne lo spirito Cavallini, Simone e Giotto; là ha intensi barbagli il riflesso di Alvise Vivarini e del Mantegna. Ma, pur in tanta contaminazione è ben difficile trovare elementi che si riconnettano in modo immediato alla grande tradizione bizantina tenuta ancora in auge dalla scuola dell'Athos, e se lo stile, e sarebbe meglio dire la grafia, è per necessità informato all'Oriente, non sarà facile, nè a Laura, nè a Mistra e Kalinitch trovare un qualsivoglia riscontro al nudo convenzionale della nostra « Pietà » o di quella tanto vicina della pala di Rossano.

Napoli, Marzo 1932

A. O. QUINTAVALLE

CURIOSITÀ STORICHE

LE FONTANE DI LECCE

Tre erano le *effe* borboniche, tre le famose *effe* di Lecce. Fontane senz'acqua, Fortezza senza cannoni, e... fanciulle...

Non dico che non ve ne siano, o che non ve ne fossero state altre, ma queste ci sono state tramandate dagli antichi.

Ciò che ora interessa a noi è che ci fossero le fontane, non importa se con acqua intermittente, o senza addirittura.

Una città come Lecce in mezzo ad una pianura sterminata e dardeggiata da un sole che spacca le pietre, deliziata da una siccità che normalmente si verifica da tre a quattro mesi dell'anno, senza fiumi... Piano: senza fiumi, no. Per chi non sappia, noi abbiamo un fiume: l'Idume. Questo fiume è un po' come il Sebeto di Napoli: tutti ci scherzano su.

Ma, insomma, esiste o non esiste?

Se guardiamo l'aggiornata ed accurata Carta geografica del Touring Club Italiano, che segna anche i casolari, l'Idume non esisterebbe.

Il Marciano non lo menziona. Neanche il De Giorgi lo prende sul serio, dato che nel 1° volume della sua *Geografia fisica e descrittiva della Provincia di Lecce* (Lecce, 1897) accenna soltanto: « l'Idume nel territorio di Lecce », e se lo scorda addirittura nel secondo volume dove tratta particolarmente del Circondario di Lecce. Neanche nella sua *Descrizione geologica e idrografica della Provincia di Lecce* (Lecce, 1922) ci dice molto al riguardo. Il De Giorgi, a pag. 151, scrive: « In questa zona trovansi alcune sorgenti molto abbondanti presso la costa dell'Adriatico tra *Torre Rinalda* e *Torre Chianca* e la *Grotta*. Prendono nome di *Acquadina* e di *Idume* o *Sagnia*. Recentemente è stato calcolato che le diverse polle che alimentano

l'Idume possono avere una portata utile di due metri al secondo, ecc. ». È l'*Acquadina* o l'*Idume* tra Torre Chianca e Torre Rinalda? Dal contesto si desumerebbe ch'è l'*Acquadina*.

Ma l'Idume esisteva ed... esiste. Lo registra, sotto il nome di *Iapix*, Plinio. La famosa *Tavola Peutingeriana* non registra il nome dell'Idume ma lo segna graficamente, attraversante Lupia (1).

Da vari autori antichi l'Idume fu chiamato anche: *Theutra*. Il De Simone, sempre accurato, non l'ha dimenticato, e, con i due nomi, lo ha tramandato opportunamente nelle tabelle viarie della Città. Ma se lo ha ricordato non ha potuto « dar — son sue parole — con precisione la origine, la foce, la lunghezza e la larghezza del corso » (2), nè la sua ubicazione, in quanto dice soltanto che sbocca nell'Adriatico.

Io, in verità, non giuro su nessuno e debbo confessare che scherzavo un poco sulla esistenza del fiume: la imprecisione e le vaghe notizie degli autori mi avevano reso scettico credendo che tutt'al più dovesse trattarsi di un corso temporaneo di acque, che ora c'è e ora non c'è.

Nel maggio del 1931 io mi recai all'Idume e lo... ammirai dalla foce alle sorgenti, dalla cima di un'alta duna. Stabiliamo una volta per sempre l'ubicazione e le notizie che si riferiscono all'Idume.

L'Idume è precisamente situato tra le torri marittime *Chianca* e *Rinalda* sull'Adriatico. Dista da Lecce, via Giammatteo, Km. 15 e, via San Cataldo, Km. 25. Il fiume è alimentato da una diecina di risorgenti, volgarmente dette *aisi*, disposte a guisa di triangolo, le cui acque, convogliandosi, percorrono circa 500 metri e sfociano nell'Adriatico. Ha la portata media di metri cubi 1300 al secondo ed il suo letto è largo, in media, dieci metri. Le sue sorgenti, il suo percorso, le sue foci sono graficamente descritti nella Carta topografica della Bonifica di San Cataldo dell'Opera Nazionale Combattenti.

E dopo tutte queste notizie, fornitemi dai tecnici dell'Opera Nazionale, sfido qualunque San Tommaso a non credere all'...esistenza del fiume.

La celebrità o la nessuna notorietà di una cosa dipende, come nelle vicende degli uomini, dalla fortuna. Il Galeso, pic-

(1) Vedi SAINT-NON, *Voyage Pittoresque à Naples et en Sicile*. Paris, 1836, Tavola N. 398.

(2) DE SIMONE, *Lecce e i suoi monumenti*, p. 46.

colo fiume che sfocia, dopo aver percorso qualche chilometro, nel mar Piccolo di Taranto, ebbe la fortuna di essere ricordato nientemeno che da Virgilio e da Orazio. Ma, a proposito di questo corso d'acqua, quell'indivoltato spirito del francese Paolo Luigi Courier osservò che i poeti sono capaci di qualunque ribalderia contro la verità, per un nome armonioso, tale fu la sua disillusione quando vide il Galeso da vicino (1).

Tant'è: come ho detto si tratta di fortuna. Ma se spogliamo fra i poeti, l'Idume non è stato trascurato del tutto. Se non si magnificano le sue chiare dolci e fresche acque, si canta il fenomeno bellissimo della Fata Morgana che su quelle sponde si verifica spessissimo. Udite:

« *Tal nella Magna Grecia, altera vista,
Non lungi il fonte del mio patric Idume,
O giardin nuovo, o città nova e vista
Prima che spunti in Oriente il lume,
O repentini allettano la vista
Navili, e pur prima che il ciel s'allume;
Poi fugge il simulacro, e gli occhi sgombra
E novello stupor le menti ingombra.* »

Così cantava un poeta leccese, Ascanio Grandi (2) — che, ai suoi tempi, nel secolo XVII — fu reputato quasi pari a Virgilio ed a Omero!

Ma torniamo alle Fontane di Lecce; il discorso dell'acqua ci ha portati lontani... giusto quindici chilometri.

Dunque, anche... senz'acqua, le fontane c'erano. Mica il ditterio data dalla esistenza della fontana dei Peluso in Piazza del Duomo e da quelle del Mazzotta e del Giurgola!

La prima fontana, a Lecce, si è avuta, pare, verso la fine del '500 nella Pubblica Piazza. Se volete ammirarne l'effigie andate a guardare la bellissima stampa che ho pubblicata a pagina 62 del mio libro *La Corte d'Appello di Lecce nella Storia*, riprodotta dalla citata, ricercata, ed esaurita prima edizione di quell'aureo libro che è *Lecce sacra* dell'abate Infantino, il quale, a proposito della Fontana, a pag. 111, scrive: « In mezzo di questa Piazza si vede un'artificiosa fontana di pietra, con la lupa insegna della città, che menando artificiosamente l'acqua in alto porge a tutti non picciolo diletto ».

La fontana era costituita da una vasca emisferica sorretta

(1) P. L. COURIER, *Lettere dall'Italia*, Lanciano, Carabba 1910.

(2) GRANDI, *I Fasti Sacri*, Lecce, Pietro Micheli, 1635.

da leggiadre Ninfe. Nel centro della vasca s'innalzava lo stemma civico della città (la lupa attraversata dal leccio incoronato). Dal centro del leccio zampillava l'acqua che ricadeva nella vasca sottostante e da questa in due bacini ottagonali concentrici situati alla base che si elevava di poco sul livello della Piazza. Vicino alla fontana vi era un pozzo per lo smaltimento dell'acqua della fontana e per attingerne dell'altra per dare a bere agli assetati.

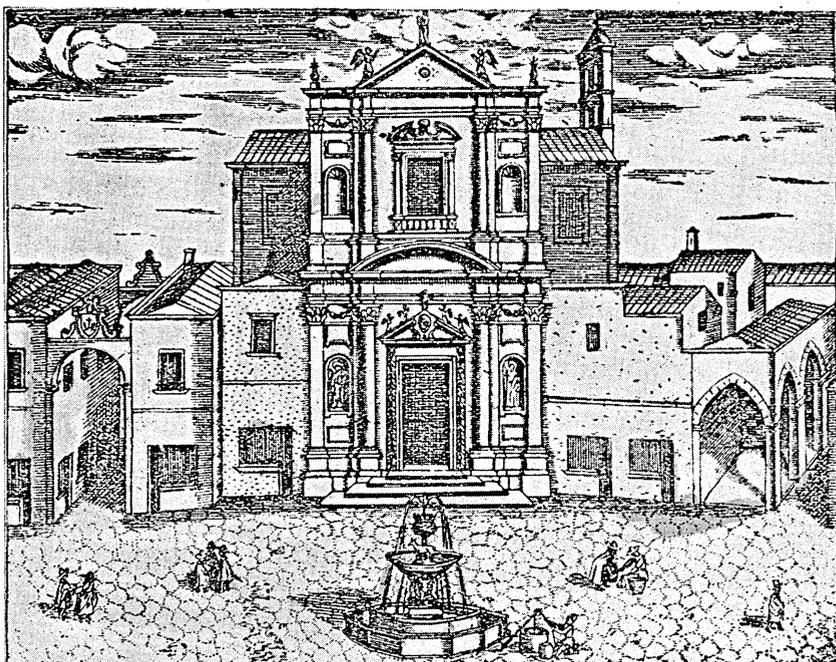


Fig. 1 - *La prima fontana di Lecce* (fine del 1580) d'autore ignoto
Stampa di POMPEO DE RENZI

Ma l'Infantino non precisa l'anno della sua erezione.

Il De Giorgi, in *Lecce sotterranea* (Lecce, 1907), a pag. 142, scrive: « Verso la fine del secolo XVI, l'Università volle decorare la piazza maggiore della città con una pubblica fontana, non soltanto per ornamento della stessa e per soddisfare una costante aspirazione dei cittadini leccesi, quanto per comodo dei forestieri specie nei giorni di mercato e nelle grandi feste religiose. E l'incarico fu dato, secondo i cronisti locali, a Maestro Francesco Antonio Zimbalo da Lecce. La fontana fu costruita nel lato occidentale della piazza, rimpetto alla Chiesa

di S. Maria delle Grazie. La cita il Ferrari nella sua *Apologia Paradossica*, e dopo di lui lo Scardino e l'Infantino; e quest'ultimo ne dà anche la figura nell'opera sua più volte citata ».

È vero che io sono *amicus Platonis*, pardon, di De Giorgi, ma sono più amico della verità. E vado, naturalmente, alle fonti.

Le cronache del Braccio che registrano gli avvenimenti durante il secolo XVI fino al 1616 non parlano di fontana nè dicono che Maestro Francesco Antonio Zimbalo l'avesse costruita.

Quali cronisti ne avrebbero scritto?

Dopo Bernardino Braccio, viene il minuzioso Panettera che inizia le sue Cronache il 1612 e in esse non parla di fontana. Il Cino è posteriore al Panettera: le sue cronache cominciano dal 1656.

Dunque nessun cronista dell'epoca parla di fontana, nè il Ferrari mi pare ne scriva, e il De Giorgi, del resto, non ne cita la pagina. Nè il De Simone ci dice di più. Egli scrive: « Quale era la piazza S. Oronzo nel 1634 ce la descrive l'Infantino. Eranvi allora un'*artificiale fontana di pietra*, bell'opera idraulica (1678) del nostro maestro Giuseppe Zimbalo » (1). È evidente che se l'Infantino ci ha descritto la piazza con la fontana nel 1634 — data della pubblicazione di *Lecce Sacra* — non poteva descriverla com'era nel 1678. Come sia venuta fuori questa data e maestro Giuseppe Zimbalo (non Francesco) lo dirò poi.

Tirando le somme pare anche a me che la fontana sia stata edificata verso la fine del 1500, all'epoca dell'erezione della Chiesa delle Grazie, o giù di lì, ma nessuno ci dice che ne sia stato il costruttore Francesco Antonio Zimbalo, come afferma il De Giorgi (2). Unica fonte che abbiamo è l'Infantino, che ci ha tramandato la notizia e la figura nella bellissima incisione di Pompeo De Renzi senza, però, precisare nè la data nè l'autore della prima fontana di Lecce.

Ma da dove fu originata l'acqua per la fontana? I nostri vecchi, constatato, come constatiamo oggi, che non vi erano corsi d'acqua o sorgenti naturali se non a quindici chilometri di distanza, ricorsero alle acque sotterranee come si è ricorso

(1) DE SIMONE, p. 117.

(2) Nel 1592 Francesco Antonio Zimbalo, interessato come testimone, dichiarò di avere 25 anni. Sarebbe nato, quindi, nel 1567. Questa notizia, la debbo all'avv. Amilcare Foscarini.

a Lecce, per l'acqua potabile, da che esiste il mondo fino al 1927.



Fig. 2 - *La seconda fontana di Lecce*
eretta al posto della prima nel 1678, opera di G. ZIMBALO
(Ingrandita da una stampa del '600, dal Prof. C. A. Lucrezio)

« Per alimentare di acqua la fontana, Francesco Zimbalo (?) fece scavare un gran pozzo di pianta rettangolare — m. 4,70 per 2,20 — nel Largo del Governatore, e sulla volta del Seggio Municipale costruì un serbatoio il cui fondo era elevato m. 10,50 sul livello della Piazza. L'acqua era sollevata a mezzo di una noria (volgarmente detta *ingegna*) mossa dalla forza animale e la tubatura dal serbatoio alla fontana era fatta con lunghi pezzi di pietra bucati nel centro e incastrati gli uni sugli altri.

Nella demolizione della casa Guerra abbiamo trovato il pozzo che rasentava uno degli archi del portico esterno ed il serbatoio rivestito internamente di un calcestruzzo durissimo e rinforzato all'esterno con due muri costruiti con i massi megalitici provenienti dalla demolizione dell'Anfiteatro (1). »

Per queste affermazioni del De Giorgi mi dispenso d'andare alle fonti, perchè non ve ne possono essere. Quello che scrive egli ha visto di persona, dirigendo i lavori di demolizione e di scavo per dar luce all'Anfiteatro Romano. Il De Simone, quantunque non sia particolareggiato, parla del pozzo e della macchina idraulica ch'esistevano nel Largo del Governatore o nell'Isola del Governatore (l'attuale zona occupata dalla Banca d'Italia e dalla Piazza Vittorio Emanuele).

Quindi crediamo al De Giorgi che in questo caso funge da fonte per il... fonte della Fontana.

Ho trovato — e lo riferisco a titolo di curiosità — quanto l'Università spendeva per la manutenzione della fontana. In una specie di conto delle spese che sopportava l'Università, trovo notati Ducati 30 a due *fontanari* (2).

Ma la fontana così come ce l'ha tramandata l'Infantino non rimase a lungo, in quanto Giuseppe Cino nella sua Cronaca, l'anno 1678, a circa un secolo di distanza dalla data probabile dell'erezione della fontana, scrive: « In questo anno si fabbricò, nel mese di agosto, la nuova fontana in mezzo alla Piazza di questa città e lo scultore ci fu Maestro Giuseppe Zimbalo, celebre architetto » (3).

Ecco perchè il De Simone ha parlato del 1678 e di Giuseppe Zimbalo, come ho più sopra scritto.

Della fontana costruita dallo Zimbalo sul posto della vecchia

(1) DE GIORGI, *Lecce sotterranea*, Lecce 1907, p. 143. V. anche: DE SIMONE, p. 69.

(2) BRACCIO, *Cronache*, p. 29.

(3) CINO, *Cronache*, p. 72.

il De Simone scrive in nota che conserva una descrizione e le notizie della distruzione di essa in una lettera che Sigismondo Castromediano diresse il 14 luglio 1841 al sindaco della città Paolo Personè: questa lettera è rimasta ancora inedita (1). Io, però, ho trovato quel che in sintesi poteva dire la lettera. In una copia di *Giornali e Giornalisti leccesi* del Bernardini esistente nella Biblioteca Provinciale — copia già appartenuta al Castromediano — trovo scritto, in margine, a pag. 30, con grafia del Duca a proposito della fontana: « Prima che di notte fosse abbattuta la fontana da mani ignote (e fu comica la scena, dovendo ingannare gli *urbani*, sorvegliati da un gendarme di guardia costà e a pochi passi da quella) la distruzione della stessa, a causa dall'esser rosa e a causa d'igiene e di moralità fu pur chiesta dal Municipio alle autorità superiori... Il Sindaco don Paolo Personè allora mi richiese del valore artistico e storico del monumento. Gli risposi con lettera, e spiaceci di non conservarne copia, che quell'ingombro non aveva altra importanza storica se non di ricordarci l'onta dell'oppressione straniera, ed altra importanza artistica se non un bizzarro concetto del folle secento. Cavallino 2 settembre 1886 ».

Ma com'era la nuova Fontana?

Il De Simone scrive: « La statua equestre, che avevano sovrapposta (dopo i tempi dell'Infantino) alla fontana rappresentava Carlo II come da Anonimo manoscritto presso di me » (2). Neanche questo manoscritto conosciamo.

Per fortuna ho potuto trovare la sommaria figura della fontana in una stampa secentesca della mia collezione. L'ho fatta poi ingrandire, quasi ricostruendola, dal Prof. Lucrezio, e a dire il vero la fontana, com'era, non mi sembra del tutto infame.

Come si vede nella figura, non vi fu la sovrapposizione della statua equestre, ma invece la fontana fu edificata *ex novo*.

Ma perchè fu demolita la prima fontana per erigerne nel 1678 una nuova al suo posto? Non era deteriorata nè corrosa, e lo dimostra il fatto che fu trasportata altrove, come dirò più oltre.

Probabilmente per manifestare un qualunque attestato di... cortigiana riconoscenza della cittadinanza al Re dell'epoca, Carlo II, e per propiziarne i favori, e poi per quello spirito

(1) Op. cit., p. 122, nota 11.

(2) Op. cit., p. 122, n. 11.

di novità e di distruzione che ha animato sempre i cittadini leccesi, amanti di demolire ciò che hanno fatto gli uomini degli anni precedenti. Non si ripete ancora oggi tutto ciò? Il monumento a Libertini e a Fanfulla insegnino... La nostra psicologia è stata sempre la stessa.

Dunque la prima fontana di Lecce fu demolita nel 1678 ed al suo posto se ne eresse un'altra alimentata dallo stesso pozzo innanzi descritto. Quest'ultima era la fontana che ricordavano i nostri nonni.

Ma nel 1824 le condizioni della fontana dovevano essere non buone se, come trovo nella Deliberazione Decurionale del 18 agosto di quell'anno « si concluse che si facci (*sic*) l'imbianchitura color di pietra alla fontana e due piedistalli laterali, giusta la perizia dell'ingegnere Comunale » (1).

Ma l'acqua c'era o non c'era?

C'era e non c'era. Ecco la spiegazione del ditteo. Pensate che ogni qualvolta si voleva far zampillare acqua dalla fontana occorreva azionare la macchina idraulica del pozzo da un cavallo o per lo meno da un... asino, per riempire il serbatoio! La fontana rimaneva, perciò, muta gran parte dell'anno. Era carezzata dalle acque, credo, nelle ricorrenze solenni della nascita di qualche infante di Spagna o di Austria, e nella festa di S. Oronzo.

Il fatto dell'acqua pare che abbia spesso preoccupato i nostri vecchi padri coscritti. Durante il primo quarantennio del secolo scorso il Decurionato della città spesso si riuniva nel Sedile per decidere di far « buttare acqua » alla fontana. Neanche all'Intendente piaceva che la fontana rimanesse muta.

È curioso che i Decurioni e l'Intendente si ricordavano della fontana soltanto nei mesi caldi. Ed era anche logico. Infatti trovo che l'Intendente il 18 agosto 1831 scrive al Sindaco una lettera del tenore seguente: « Le ritorno l'offerta del signor Vincenzo Romano onde ridurre la fontana a buttare acqua, da lei rimessa con rapporto del 17 del corrente N. 189, perchè la ponga all'asta salvo l'approvazione in vista dei risultamenti delle licitazioni e con la espressa condizione che il godimento del pozzo a prò dell'aggiudicatario avrà principio alorchè comincerà a buttare acqua dalla fontana » (2).

Questo documento ci fa sapere che l'appaltatore della fon-

(1) *Archivio di Stato di Lecce*, vol. 13 delle Deliberazioni Decur., N. 13.

(2) *Archivio di Stato di Lecce*, fasc. 5721.

tana avrebbe goduto anche del pozzo, per venderne l'acqua, quando la fontana fosse messa in condizione di non tacere.

Ma con tutta la buona volontà, la fontana rimaneva muta e lo stato di essa doveva essere miserando nel 1841. Infatti il 29 maggio di quell'anno il Decurionato prese una decisione gravissima e volle farla finita una buona volta. Udite:

« Si è data lettura del verbale del 25 spirante... perchè si demolisse l'antica fontanaistente (*sic*) nella pubblica piazza. Il Decurionato trova ragionatissimi e sussistenti i motivi dichiarati nel citato verbale. La nullità e il controsenso di quel monumento per la mancanza dell'acqua — [uditeli, i nostri Decurioni, impancati, d'un tratto, a critici d'arte!] — la sua bruttissima architettura, i molti sfreggi (*sic*) cagionati dal tempo e dalla mano degli uomini, l'essersi resa una vera cloaca che fa stomaco e vizia l'atmosfera: finalmente perchè sotto questo aspetto ci sta indecentemente situata la statua equestre di Filippo II; per tutte queste considerazioni il Decurionato a maggioranza di voti, cioè 19 contro 2, ha deliberato che si avesse sollecitamente ad eseguire la mentovata demolizione. [Non pensate a quei due Decurioni rimasti in minoranza come a due precursori degli *Amici dei monumenti* del 1932?]

« Il Decurionato è in voto che la mentovata statua di Filippo II si abbia a situare sul piedistallo esistente in Piazza rimpetto all'altra di Carlo V, che così sarà più decentemente ed onorevolmente conservata (1). »

Dunque, nel 1841 fu decisa la demolizione e non so da dove il De Simone abbia tratto la notizia che la fontana fu demolita nel 1843 (2). Fu forse decisa la demolizione nel 1841 ed effettuata nel 1843? Può darsi.

Il De Giorgi, poi, la fa demolire « verso il 1860 » (3).

Un'altra cosa rimane ancora da chiarire: la statua sovrapposta alla fontana era di Carlo II oppure di Filippo II?

Il Palumbo (4), descrivendo l'acquerello del Tondi che era in possesso del De Simone ed ora di proprietà del Principe Ruffo di S. Antimo, dice, anzi, che la statua rappresentava Filippo IV, sulla fede del De Giorgi (5).

(1) *Archivio di Stato di Lecce*, Deliberaz. Decur., 1841, vol. 14.

(2) DE SIMONE, p. 117.

(3) *Lecce sotterranea*, p. 143.

(4) *Catalogo della Mostra Storica Salentina*, p. 9.

(5) DE GIORGI, *La Provincia di Lecce*, Bozzetti, I, 22.

Dobbiamo credere all'*Anonimo* del De Simone, che non abbiamo letto, ai Decurioni, oppure al Palumbo e al De Giorgi? Io credo all'*Anonimo* del De Simone perchè trova conferma in una testimonianza diretta e di epoca vicina all'erezione della fontana: « (La città...) nella maggior piazza sollevò al medesimo Carlo V — [cioè oltre l'Arco di Trionfo] — una statua equestre con iscrizione sotto, come altra ne eresse poco distante al monarca Carlo II Regnante a un Fonte, sì come gli altri non perenne ma forzoso » (1).

Appare evidente, dunque, che i nostri antichi Decurioni non erano precisi in fatto di storia.

Comunque la statua soprastante la fontana non fu mai posta sul piedistallo rimpetto a Carlo V. Il piedistallo rimase sempre senza statua.

Per convincersene basta guardare il famoso e dinanzi citato acquerello del Tondi rappresentante una scena della rivoluzione del 1799 — cioè 42 anni prima della Deliberazione Decurionale demolitrice del 1841 — ed una delle stampe della Piazza di Lecce della mia collezione, che risale al 1845. In ambedue il piedistallo è senza statua. (Mi si dice che il cavallo della statua equestre di Carlo II esisteva sino a qualche anno fa nella sacrestia della vicina Chiesa di S. Antonio [S. Giuseppe]).

Ma torniamo alla prima fontana.

Come più sopra ho detto, la prima fontana della piazza con lo stemma di Lecce, d'ignoto autore, fu demolita per dar posto, nel 1678, a quella dedicata al regnante Carlo II. Ma se fu demolita, non fu perchè fosse deteriorata, tanto è vero che fu trasportata altrove.

Il nostro Cino, nella citata cronaca, l'anno 1679, scrive: « A quindici giugno si alzò la fontana dello Parco quale prima stava nella Piazza e buttò acqua per otto giorni continui ». Con la notazione degli otto giorni continui sembrerebbe che il cronista abbia voluto smentire il ditterio delle fontane senz'acqua e, comunque, volle sottolineare l'avvenimento con visibile compiacimento.

Ma che cosa era il Parco, anzi il *Barco*, come è scritto dialettalmente dai cronisti, e come si dice volgarmente anche oggidi? Il *Barco* era..... un Parco. Si distingueva in parco in-

(1) PACICHELLI G. B., *Il Regno di Napoli in prospettiva*, volume II, p. 170, Napoli, 1703. È da notare che l'opera suddetta fu scritta parecchi anni prima e pubblicata vari anni dopo la morte dell'Autore.

terno ed esterno. Fu creato dai Conti di Lecce e, precisamente, da Giovanni Antonio Orsini del Balzo per i suoi diporti e vi eresse anche una bella Torre che tuttavia si ammira. Parco interno ed esterno erano alberati. L'esterno era a disposizione di tutti i cittadini che andavano a passeggiare, e comprendeva tutta la zona che va da Porta S. Biagio a S. Pasquale, compresi anche il Viale dei Pioppi tuttavia esistente. Parco era tutta la zona occupata dall'imponente edificio dell'Educandato Vittorio Emanuele II (Marcelline) con circostante giardino. Si può dire che il Parco fungeva da pubblico giardino della città prima dell'attuale Villa.

In questo Parco si svolgeva il pubblico passeggio con i cocchi dell'aristocrazia leccese tirati da numerose bardate coppie di cavalli, o di mule, come era allora di moda. Nel Parco aveva luogo anche la Fiera di S. Giacomo che durava 8 giorni.

Ma dove fu situata la vecchia fontana? Nel centro del parco esterno e, precisamente, a metà della « strada reale » che da porta S. Biagio va al convento di S. Pasquale, oggi detta Viale dei pioppi.

La fontana rimase in quel posto fino al 1756.

« In quest'anno (1756) s'inselearono molte viottole dentro Lecce e si accomodò ancora la strada reale che da S. Biagio si va alli Pascalini con essersi demolita l'antichissima fontana che vi era in mezzo » (1).

Nell'interno del parco, o *Reali domini* — come trovo notato il parco nella più antica pianta topografica di Lecce dell'architetto Bernardino Bernardini (1818), in mio possesso — riservato dapprima al Conte di Lecce, poscia ai diporti dei Vicerè, Governatori e Presidi della Provincia, che in estate risiedevano nella Torre, v'erano altre Fontane. È l'Infantino che ce lo dice: « Entrando poi dentro il dilettevole parco, oltre una bellissima e famosissima Torre con le sue congiunte fabbriche fatte fare per sua abitazione da G. Antonio Del Balzo Orsini, Principe di Taranto, con orti di vari frutti abbondanti e un bosco d'odorosi aranci, con artificiose fontane, che potrebbe essere senza alcun dubbio il poggio reale dei leccesi come ai tempi passati fu diporto dei Principi di Taranto » (2).

Altre notizie di queste fontane del Parco non saprei dare.

(1) F. A. PICCINNI, *Cronache*, p. 203.

(2) *Lecce Sacra*, p. 214.

Un'altra fontana vi era all'inizio del Parco, cioè fuori Porta S. Biagio e fu eretta nel 1608. Ma non sappiamo com'era. Di quest'altra fontana ce ne tramanda notizia lo stesso Infantino. Dopo di aver descritto com'era Porta S. Biagio — non quella attuale edificata nel secolo XVIII sullo stesso posto, o in quelle vicinanze — l'Infantino scrive: « Sul principio di questa strada vi è un artificiosa fontana fatta dai leccesi a soddisfazione di D. Caterina Acquaviva Duchessa di Nardò, moglie di D. Giulio Acquaviva Duca delle Noci, nel 1608, quando fu Preside della Provincia » (1).

Ma non sappiamo quando fu demolita. Nel 1845 doveva esistere ancora se debbo credere al Zuccagni-Orlandini: « Le strade di Lecce [— intendi quelle che menano a Lecce —] sono pressocchè tutte in linea retta e quella che trovasi in direzione di Porta S. Biagio è ampia ed abbellita da una fontana » (2).

Altre « artificiose fontane » vi erano nel giardino del famoso Palazzo di Fulgenzio Della Monica che comprendeva l'attuale Convento di S. Antonio, la strada che porta a S. Cataldo, e la Cappella di SS. Giacomo e Filippo (3).

Queste soltanto furono le antiche fontane di Lecce.

Pardon, non queste soltanto. Ce ne fu un'altra, non importa se fu eretta per un giorno soltanto e buttasse non acqua, ma... vino. Qualcuno potrebbe pensare che, essendo a Lecce abbondante il vino, i cittadini pensarono di adoperare il liquido di Bacco per alimentare le fontane, anzicchè l'acqua che scarseggiava.

Ma non è così.

La fontana di vino fu eretta nella pubblica piazza precisamente l'anno della fruttifera incarnazione 1716: ce ne tramanda memoria il Cino che facendo la cronaca dei festeggiamenti solenni per la lieta novella della nascita del primogenito dell'Imperatore Carlo VI, scrive: « A 18 maggio uscirono di nuovo tutte le compagnie per tutta la città ed arrivati nella Pubblica Piazza si diede il saccheggio ad una ricca cuccagna tutta guarnita di commestibili e alla base di essa vi era una fontana che buttava continuamente vino per quelli che ne de-

(1) *Lecce Sacra*, p. 214.

(2) ATTILIO ZUCCAGNI-ORLANDINI, *Corografia fisica storica e statistica del Regno delle Due Sicilie*. Supplemento al Vol. II, p. 179, Firenze, 1845.

(3) INFANTINO, p. 207; FOSCARINI A., *Il Palazzo di Fulgenzio Della Monica*.

sideravano » (1). Pensiamo che gli inni più sinceri — *in vino veritas!* — per il nato infante Leopoldo II siano stati quelli dei sacerdoti di Bacco che fecero festa con gran sollazzo.

*
**

Ora non più fontane senz'acqua. Dal 1927 l'acqua del Sele è arrivata a Lecce a dissetare uomini e fontane che non più mute ma festose e zampillanti cantano il loro inno giocondo, perennemente.

NICOLA VACCA

(1) CINO, *Cronache*, Anno 1716.

RE MURAT

E LA CAMPAGNA DEL 1815 IN ITALIA

secondo il diario manoscritto di un valoroso ufficiale pugliese

I

Copiosa e dettagliata è la riflessione storica sulla campagna in Italia del 1815. Talvolta, costituente parte di narrazione che investe tutto il passato delle grandi guerre napoleoniche; tal'altra di per sè stante ed unicamente espositiva e commentatrice dell'insano tentativo di Murat. Ma nell'un caso e nell'altro, non severamente obbiettiva e non sempre completa: in quanto non sempre allo storico è concesso di ben conoscere e penetrare l'ambiente nel quale il fatto si è compiuto; non sempre gli è possibile rilevarne ed apprezzarne nel loro giusto valore tutte le cause, tutte le influenze, e tutte le precise determinanti col sereno, obbiettivo necessario giudizio anzichè con induttivo e forse fallace presupposto.

Una fortunata combinazione mi consente di disporre del diario manoscritto di un valoroso ufficiale pugliese che prese parte alla campagna in Italia del 1815 e che, per appartenere alla guardia reale di Murat, era perfettamente in grado di notare ed annotare con precisione quell'ambiente nel quale l'importante storica vicissitudine che ci occupa ebbe a concepirsi, maturarsi e compiersi. Ne ho quindi tratto partito, e colla gentile concessione dell'attuale possessore del manoscritto (1) ho

(1) Il nobil uomo Giuseppe Mallardi di Polignano, che qui ancora molto cordialmente ringrazio.

I nostri nonni combatterono entrambi nella campagna di Prussia nel 1813; l'uno, il Mallardi, nell'esercito napoleonico; l'altro, l'avo mio, che fu ferito a Dresda, nell'esercito italiano del vicerè Eugenio Beauharnais.

Fu tale circostanza, appalesatasi per fortuita combinazione, che mi procurò la ventura di leggere e commentare il « Diario » del valoroso ufficiale pugliese.

pensato non esser superfluo agli studiosi della nostra storia patria portare a loro conoscenza e giudizio anche questi nuovi elementi di valutazione. Ma, soprattutto, mi è parso utile e doveroso approfittare di questa circostanza per rivendicare ancora una volta a questa Terra di Puglia il merito di aver pur essa concorso, ed in modo degno, al lusinghiero giudizio che Napoleone I, il 1° novembre 1813, pronunciava nel salutare il generale Fontanelli: « Generale, i segnalati servigi resimi dagli « Italiani in questa campagna mi hanno colmo di giubilo. La « loro fedeltà intemerata in mezzo a tante seduzioni adoperate « dai nostri nemici ed ai perfidi esempi (1), la loro intrepida « condotta, la costanza dimostrata attraverso i rovesci mi hanno « sensibilmente commosso. Generale, tutto ciò mi ha confermato « nell'opinione che bolle sempre nelle vostre vene il sangue « dei dominatori del mondo. Forse non è lontana l'epoca in « cui l'Italia ritornerà a brillare in tutto il suo splendore (2)... « Ditè al vicerè (Eugenio) quanto io sia contento delle truppe « italiane... Io partecipavo al pregiudizio di disistima verso le « truppe napoletane (sic!). Esse mi hanno ripieno di meravi- « glia a Lutzen, a Bautzen ed a Lipsia... I Sanniti loro avi non « avrebbero combattuto con maggior valore. »

Ed infatti il Mallardi, autore del manoscritto, aveva degnamente combattuto coll'esercito napoleonico in Russia e per breve tempo ne aveva dopo fatto parte integrante quale ufficiale del 3° reggimento corazzieri, allorchè le gravissime perdite subite dalla guardia reale napoletana ne avevano determinato il completo esaurimento e la conseguente soppressione.

Bella figura questa del Mallardi che, se particolarmente onora il suo antico e nobile casato (3), illumina di pura, rutilante fiamma tutta la gente di Puglia, addimostrandola pur essa ben degna dell'elogio dell'Imperatore e del riconoscimento doveroso dei posteri.

(1) Allude alla defezione di Bernadotte ed a quella dei Sassoni.

(2) Vaticinio superbo che a 105 anni di distanza pienamente iniziava a Vittorio Veneto il suo completo avverarsi.

(3) La famiglia Mallardi era oriunda francese. Con Carlo d'Angiò militava, nel 1265, quale capitano d'arme, il nobile Mallard. Dopo la conquista del reame di Napoli questi fu nominato balio e gli vennero dati i feudi del cavaliere di Saldana e sposò la figlia del conte di Trivento. Poi la famiglia italianizzò il nome in Mallardo divenuto poseia Mallardi, come scrisse il de Lellis nel suo libro sulla nobiltà del reame di Napoli stampato verso il 1663.

Numerosi erano invero i Pugliesi che militavano nell'esercito napoleonico, sia per esplicita elezione, sia per gli obblighi che i Comuni avevano di fornire annui adeguati contingenti. E numerosi Pugliesi presero parte alla campagna di Russia. Di essi larga traccia, anche nominativa, è nel Diario del Mallardi. Di Terra di Bari, ad esempio, e soltanto nel Reggimento della Guardia d'Onore, c'erano ben 40 volontari, appartenenti alle migliori e più agiate famiglie, quasi tutti riuniti nella 7^a compagnia del 3° squadrone, e i cui nomi il Mallardi tutti enumera, avvertendo però che soltanto cita quelli da lui personalmente conosciuti e tralascia coloro che appartenevano ad altri Corpi dell'Esercito napoletano (1).

Il Mallardi, giovanissimo, « perchè di condizione signorile ed agiata » arruolatosi volontario il 31 gennaio 1807 era stato assegnato al Reggimento della Guardia Reale comandato dal colonnello Clary cognato del Re Giuseppe Bonaparte, non ancor divenuto Re di Spagna.

Nell'agosto 1809 nominato sottotenente nel Reggimento delle Guardie di Onore, di recente costituito da Re Murat, fu come tale chiamato a prestar servizio nell'interno del Palazzo Reale ed a fornir le scorte alle LL. MM. ed ai Reali Principi. Nel dicembre 1810 è promosso tenente. Ebbe così campo di osservare da vicino e di persona l'ambiente che dettagliatamente e con chiarezza descrive nelle sue « Memorie » ed inoltre ciò

(1) Non solo a titolo di curiosità locale, ma benanco per onorare e ricordare coloro che in terra straniera lodevolmente concorsero ad ottenere il plauso Napoleonico, riportasi l'elenco di essi lasciatici dal Mallardi (fasc. 24, p. 39): Carone nob. Francesco da Polignano, Giampietro Giuseppe da Mola, Martinelli Michelangelo da Mola, Alberotanza Pasquale da Mola, Carrappa Giuseppe da Monopoli, Palasciano Settimio da Monopoli, Andriani Nicola da Monopoli, Manfredi Domenico da Monopoli, Indelli da Monopoli, Palmieri da Monopoli, Minunni da Conversano, Delvecchio da Conversano, Tarsia da Conversano, Colamussi Belisario da Rutigliano, Colamussi Giacomo da Rutigliano, Belisario Nicola da Rutigliano, La Nera Giuseppe da Castellana, Mineccia Vito da Bari, Introna Pietro da Bari, Nicola Pietro da Bari, Trizio Giuseppe da Bari, De Pasquale Antonio da Bari, Zita Vincenzo da Turi, Lamanna Francesco da Noci, Capriglia da Capurso, Longo Maurizio da Modugno, Cesana Gaetano da Modugno, Milone Oronzo da Barletta, Beneduce Pietro da Bisceglie, Liniri Giuseppe da Canosa, Iannelli Carlo da Santeramo, Spalluci Felice da Corato, Quinto Vincenzo da Corato, Cassano Diego da Noci, Andreassi Vincenzo da Noci, Lorusso Francesco da Altamura, Martucci Enrico da Altamura, Ceci Consalvo da Andria, Marchio Francesco da Andria, Corabi Carlo da Trani.

gli consentì di annodare cospicue relazioni che gli valsero poi il mezzo ed il modo di apprendere segreti retroscena, riservate notizie ed interessantissimi particolari, specialmente riferentisi all'epoca nella quale Re Murat si accingeva per la seconda volta a tradire la propria giurata fede. Essendomi unicamente proposto di limitare il presente lavoro alla campagna del '15 in Italia, non posso soffermarmi su quanto il « Diario » reca di veramente inedito e di sommamente interessante circa le altre campagne di guerra vissute dal Mallardi. Tuttavia non debbo nè posso tacere la profonda impressione e le severe considerazioni che la lettura del diario desta nella parte riferentesi alle guerre del 1812 e del 1813, in Russia ed in Prussia, e specialmente poi in quella riguardante la campagna del 1814 in Italia. Sono pagine scritte senza alcuna pretesa di stile o di opera; semplici, ingenuè, veritiere e perciò piene di suggestione e di contenuto. Vi è nella sobria, e pur talvolta circostanziata narrazione, un non so che di speciale, di soggettivo, di reale che avvince, scuote e fa lungamente pensare: vi si sente alitare un'anima forte e generosa, duramente percossa dagli eventi di guerra e pur sempre fiduciosa; vi si traggono preziose notizie, considerazioni, ammonimenti.

Meriterebbe che altri, assai di me più degno, ne facesse argomento di studio e di ammaestramento.

Il Mallardi si comporta ovunque egregiamente: il 17 agosto 1813 riceve dalle mani di Re Murat la croce della Legion d'Onore concessagli dallo Imperatore, ed il 16 ottobre successivo è leggermente ferito a Warschau (Lipsia). L'8 marzo 1814 rientra finalmente in Napoli e, lasciata la uniforme di Corazziere napoleonico, riassume quella del Reggimento Guardie del Corpo nel quale era stato trasformato nel 1813 il reggimento delle Guardie di Onore. Il 24 marzo 1814 però riparte di bel nuovo per Bologna, quale ufficiale aggregato allo Stato Maggiore Generale di Murat, ed in tale favorevole posizione, conosce, osserva ed annota minutamente i particolari della campagna del 1814 in Italia. Il 5 giugno torna a Napoli e nel novembre è promosso capitano nel reggimento Lancieri della Guardia, e con esso prende poi parte alla campagna del 1815 contro gli Austriaci. A mezzo del Duca Leto, suo compaesano e protettore, il Mallardi frattanto aveva conosciuto e si era fidanzato con la figlia di un alto impiegato del Ministero della Guerra. Gli venne fatto per tal modo di essere perfettamente a giorno dei retroscena, delle ragioni e delle considerazioni varie che condussero

Murat a muover guerra agli Austriaci, ed egli il tutto annota con la consueta diligenza e precisione nelle sue memorie. Questa speciale circostanza ed i pochi cenni già fatti della sua breve ma intensa vita militare valgono pertanto a far comprendere il pregio delle notazioni giornaliere del suo Diario, notazioni dettate da maturità di esperienza e da lodevole abitudine di obbiettiva osservazione. È precisamente in base ad esse che noi ci proponiamo di prendere in esame soltanto alcuni particolari della predetta campagna, perchè soverchio riuscirebbe il ritesserne la dettagliata, completa narrazione. E neppur ricorreremo a frequenti e lunghe riproduzioni di parti del Diario, in quanto assai più meritoria ed efficace riuscirà la esposizione della sintesi di esse, in appoggio alle deduzioni ed alle considerazioni storiche cui dovremo pervenire.

*
**

Anzitutto, e prima di addentrarci nella particolare disamina che ci siamo proposta della campagna del 1815, non sarà superfluo soffermare la nostra attenzione e cercare di renderci esatto conto delle cause generiche determinanti il doppio tradimento di Murat.

Varrà la pena di sincerare come mai una personalità così brillante per purissima luce militare, così fieramente singolare per le sue modeste origini e per le somme vette raggiunte, abbia potuto indursi a ripudiare i suoi migliori titoli di gloria e rendersi per due volte fedifraga.

È da escludere senz'altro la supposizione che la rottura dell'equilibrio morale avvenuta nell'animo di Murat sia stata originata da causa occasionale, fortuita, di non grave entità. Per contro, la taccia di soverchia leggerezza, di impulsività, di scarsa riflessione, che pur lo stesso Napoleone imputa al cognato, pecca di unilaterità in quanto promana in genere da coloro che per l'appunto suscitarono nell'animo del Re quel senso di legittima reazione, di assillante dubbio, di conseguente ribellione che lo trasse alla defezione ed all'onta. Ma se la colpa di Murat nel venir meno alla propria parola non può e non deve che esser severamente giudicata e nettamente riprovata, non è men vero che a lui possano venir concesse attenuanti: e son proprio queste che ricercheremo e che varranno a spiegarci l'insana condotta del leggendario condottiero della cavalleria napoleonica.

*
**

Se Murat, innamoratosi d'una bella e giovine persona di Tolosa, aveva rinunciato alla veste talare fin dall'inizio della sua carriera ecclesiastica; se Murat, arruolatosi poco dopo nel 12° reggimento cacciatori e divenuto in breve tempo maresciallo d'alloggio era stato retrocesso per grave atto di insubordinazione ed allontanato dal reggimento; se Murat, infine, per protezione ammesso a 23 anni nella Guardia Costituzionale, per la insofferenza del suo carattere disciplinare aveva dovuto presto uscirne ed adattarsi a prestar servizio in un comune reggimento di cavalleria; tutto ciò non sarebbe certo sufficiente a spiegare, nè a coonestare la sua equivoca e perfida condotta verso Napoleone dapprima e verso gli austriaci poi. Se mai, ciò potrebbe dar ragione a chi lo accusasse di soverchia instabilità di carattere: ma allora converrebbe riflettere che tale instabilità fu considerata e venne a costituire terreno propizio ad improvvisi e non abbastanza ponderati mutamenti d'animo, mutamenti però che, come cercheremo di chiarire, non furono proprio improvvisi ed imponderati ma ebbero remote origini e furon determinati a malgrado della volontà di Murat ed in suo danno.

E valga il vero. Cognato dell'Imperatore, suo camerata apprezzato e premiato in tante campagne; granduca di Berg; era stato col beneplacito di Napoleone, nominato da Carlo IV di Spagna suo luogotenente generale. È perciò ammissibile « *che colui che si vedeva investito di tutta la potenza reale* (1) « *pensasse che la Spagna finirebbe per restare a lui, dappoichè* « *egli solo era il principe guerriero della famiglia imperiale* ». Invece Napoleone, non soddisfatto dell'azione politica svolta da Murat, non appena ottenne la cessione da Carlo IV di tutti i suoi diritti al trono di Spagna e delle Indie, annunciò che vi avrebbe destinato suo fratello Giuseppe allora Re di Napoli. Grave disappunto ne ebbe Murat, tanto che, pur riconfermato dal nuovo Re nelle sue funzioni di luogotenente generale, chiese ed ottenne di esser richiamato in Francia.

È dunque da quell'epoca (estate del 1808) che possiamo considerare iniziarsi una soluzione di continuità nei rapporti fra i due cognati: ed il risentimento di Murat non appare del tutto infondato, chè, anzi, esso è giustificato dal fatto che realmente Napoleone lo considerava meritevole di un regno.

(1) *Histoire de Murat*, p. 145.

Egli aveva dato a Murat la speranza di regnare sul Portogallo; ma al momento della cessione della Spagna al Re di Napoli, il Portogallo era in potere degli Inglesi che parevano fortemente decisi a mantenerlo sotto la loro protezione (1). Sarebbe stato necessario che le truppe francesi lo conquistassero; ma in quel momento la insurrezione spagnuola assorbiva tutte le forze disponibili. E tuttavia un regno egli voleva dare a Murat, o, per meglio dire, lo doveva, in quanto Napoleone considerava necessario per il suo stesso interesse mantenere affezionata e contenta una persona che tanto gli era stata utile e che sempre avrebbe potuto rendergli grandi servizi. Murat quindi il 15 luglio 1808 ebbe la corona di Napoli, ma era chiaro, ed i fatti lo confermarono, come Napoleone intendesse esercitare sul nuovo Re tutta l'influenza che aveva sul generale di cavalleria: Napoleone stesso più tardi confessò che egli intendeva servirsi di Murat come di uno strumento flessibile per la esecuzione dei suoi grandi progetti sull'Italia (2).

Per quanto non completamente soddisfatto, pure Murat non ebbe alcun sospetto delle intenzioni dell'imperatore e si accinse a ricostituire economicamente e militarmente il Regno affidatogli. In proposito il Mallardi nel suo « Diario » accenna all'ottima impressione fatta dal Re su tutti i Napoletani e riporta anche quella ricevuta dal suo protettore duca Leto di Polignano che, per appartenere all'aristocrazia indipendente, non desiderosa di impieghi o di cariche, può accogliersi come fedelmente rispecchiante la verità. Ebbene: il Leto, che come poi vedremo ebbe ad aspramente censurare in altre circostanze il Re Murat, nella occasione della sua presentazione a Corte ebbe a notare la serenità del Sovrano, e l'assenza in lui e nella Corte stessa di ogni risentimento o dissapore col potente Cognato o coi Francesi.

Furon dunque ragioni successive e gravi che riacutizzarono ed esacerbarono l'animo fondamentalmente buono e generoso di Murat, ed il Mallardi le vien giornalmente accennando così come le apprende a Corte nel suo servizio o dal duca Leto che assiduamente frequenta e che, per le sue altissime relazioni ed aderenze e per la molta conoscenza di cose e di persone, opportunamente gliene commenta volta a volta. Nè ultima fonte di cognizioni, sono per il Mallardi le relazioni con talune dame

(1) *Histoire de Murat*, p. 149.

(2) *Idem*, p. 150.

della Regina, dame di nazionalità francese come la baronessa di Exelmans dalla quale, ad esempio, è ben informato su ciò che ha tratto allo screzio derivato fra i due cognati dal decreto emesso da Re Murat per la nazionalizzazione dei francesi residenti nel regno, così come in seguito vedremo.

Realmente molteplici, e successivamente assommantesi, furono le cause del distacco che ebbe poi a rendersi ineluttabile nel 1814. Fin dal 1809 (giugno) Napoleone aveva imposto che Re Murat si privasse del Saliceti quale ministro della guerra, perchè era contemporaneamente anche ministro della Polizia, dicendo a quest'ultimo: « Quand un roi réunit dans des mains telles que les vôtres deux ministères aussi importants que celui de la police et celui de la guerre, il abdique ». Tale inframettanza, è logico non potesse che molto dispiacere a Murat, ma non fu la prima nè l'ultima invadenza che egli ebbe a subire. D'altra parte egli era tenuto completamente all'oscuro dei progetti di Napoleone sull'Italia, tanto che egli per nulla fu preavvisato, nulla seppe, e mai fu consultato circa il trasferimento del papa Pio VI da Roma. Del pensiero imperiale circa la ricostituzione della « *patria italiana* », pensiero del quale l'allontanamento del papa da Roma, futura prevista capitale del nuovo regno, era la prima manifesta attuazione, Murat non era cognito, così come non aveva compreso che la concessagli corona di Napoli non era che uno dei mezzi impiegati da Napoleone per preparare la « grande fusione » (1).

Verso l'inizio dell'anno 1810, mercè le cure delle quali Murat l'aveva fatto segno, l'esercito napoletano aveva raggiunto una notevole efficienza e costituiva ottimo mezzo per tentare, con uno sbarco in Sicilia, di scacciarne i Borboni e ricostituire infine nella sua piena integrità l'antico Reame. Ma ciò non entrava affatto nelle vedute di Napoleone, il quale soltanto avrebbe voluto delle dimostrazioni sulle coste calabre per richiamare dalla Spagna parte delle truppe inglesi, distornandole anche dall'azione su Corfù.

In conseguenza Murat si vide contrariato nello svolgimento delle operazioni dal contegno dei generali francesi, comandanti le truppe della spedizione, i quali erano perfettamente consapevoli della diversità di vedute esistente fra lo Imperatore ed il Re di Napoli. Tornato alla sua capitale, questi si lagnò della resistenza da loro oppostagli, e più non vide nelle truppe fran-

(1) *Histoire de Murat*, p. 171.

cesi, che avevan concorso a difendere le coste del suo regno, che un istrumento del quale Napoleone si serviva per tenerlo in tutela. La cosa era non solo reale, ma purtroppo di pubblico dominio. Il Mallardi, che per il suo servizio era col Re al campo di Piale, fin dal 30 luglio annota: « Mi si dice da persona degna di fede che i francesi sono contrari a questa spedizione... » ed il 19 settembre: « corre voce che l'impresa di Sicilia non ha avuto luogo perchè il generale in capo francese Grenier si è opposto che le due divisioni pigliassero parte all'azione e pare che il Re sia furente per simile fatto... ». Non è quindi da stupirsi se Murat fosse realmente esasperato per simile opposizione napoleonica e più per la forma poco riservata e riguardosa di tale opposizione.

Nel frattempo era anche avvenuta la morte del ministro Saliceti. Costui, di pieno accordo colla regina Carolina, sosteneva a Napoli il partito francese, senza del quale egli pensava che Re Gioacchino non potesse mantenersi lungo tempo sul trono. Il Re invece, ritenendo il contrario, cercava di nazionalizzarsi e si serviva delle persone che maggiormente erano ostili ai francesi. Geloso della propria autorità e temendo di essere ridotto ad un ruolo passivo, pensava di sbarazzarsi della tutela e della invadenza imperiali, che, come narra il Mallardi, eran state cagione, a detta del duca Leto, di coprirlo di ridicolo nell'impresa di Sicilia dinanzi all'Europa tutta. E per prima cosa richiese a Parigi l'allontanamento delle truppe francesi; ma la sua domanda fu assai male accolta. Il rifiuto portò al colmo la sua irritazione, e la sua diffidenza divenne estrema. Si fu allora che egli pensò di costringere tutti gli stranieri dimoranti nel regno ad assumere la nazionalità napoletana.

Già da tempo Murat non aveva nascosto i propri sentimenti verso i francesi rimasti nel Regno e costoro se ne lagnavano apertamente. Il Mallardi ne è reso subito consapevole dalla baronessa Exelmans che fin dal gennaio 1811 nettamente gli prospetta le loro lagnanze: « *Il Re più non li cura; i titoli son dati ai napoletani: restano unicamente per affezione alla regina, etc.* ».

Il 15 febbrajo del 1811 anche i colori francesi scompaiono: un decreto reale fissa i nuovi colori nazionali, « *destando la meraviglia dei buoni napoletani per questa novità* » ed affermando, ancora più con evidenza, il vivo desiderio di emancipazione. Nel mese di giugno, *il mare si è fatto grosso per i*

francesi, dice la baronessa al Mallardi: il Re con feste e funzioni religiose *mira à rallier le peuple* e ad assicurarsene l'affetto. Il 17 giugno infine vien pubblicato il famoso decreto di nazionalizzazione per gli « esteri » ricoprenti impieghi; *non degno del Re perchè francese ed uomo di cuore*, dice la Exelmans, *e che credo sia stato sobillato da rettili infami borboniani, che lo circondano per perderlo sicuramente* (1). Per tale decreto, chi entro l'agosto non avesse assunta la cittadinanza napoletana sarebbe stato considerato dimissionario da qualsiasi ufficio civile o militare. Ma l'Imperatore Napoleone non era uomo da tollerare tutto ciò, e poichè Re Gioacchino dichiarava implicitamente che più non si considerava francese e pareva volesse rompere ogni legame tra Napoli e la Francia, l'Imperatore gli ricordò duramente la sua origine col seguente decreto del luglio 1811 giunto a Murat come un colpo di folgore. « *Considérant que le royaume de Naples fait partie du grand empire: que le prince qui règne dans ce pays est sorti des rangs de l'armée française; qu'il a été élevé sur le trône par les efforts et le sang des Français, Napoléon déclare que les citoyens français sont de droit citoyens du royaume des Deux Siciles* ».

La botta era durissima e Murat fu costretto a rimangiarsi le proprie decisioni « *desiderando uniformarsi alle giuste idee manifestate da S. M. Imperiale fratello e cognato...* e dichiarando con decreto del 20 luglio 1811 (evidentemente preteso ed imposto chissà con quale forma) *non essere i francesi considerati come stranieri nello Stato napoletano, facendo pienamente eco alla volontà dell'Imperatore con il Nostro massimo desiderio di fare tutto quello che gli possa essere di maggior gradimento* » etc.

Il rospo fu duro ad ingoiare per Murat, tanto più che pubblicamente egli aveva così dovuto confessare la propria dipendenza e la soggezione completa all'Imperatore, ed in quanto ciò era stato causa di commenti e malignazioni nel Regno tutto. Il duca Leto, dice il Mallardi, la chiama « *una cosa buffa per il nostro Re, ed ha soggiunto: questo mi fa supporre che qualche cosa di serio vi sia per aria* ».

Difatti da quel momento la fiera di Re Gioacchino, profondamente ferita, più non gli permise di celare il proprio risentimento contro Napoleone. E ciò fu causa che molti uffi-

(1) « Diario » citato, fasc. XXI, p. 39.

ciali francesi di grado elevato abbandonassero il Reame. Tra costoro, e fra i primi, il barone Exelmans gran scudiere del Re, il generale Cavaignac, il generale Lanusse, il generale Compère, il generale Caprendon, il colonnello Colbert, etc. Tutti furono bene accolti dall'Imperatore e preposti a comandi che l'aumento dell'Armata, in vista della « prossima » (1812) guerra, offriva. Tale esodo fu particolarmente nocivo all'esercito napoletano, ed il duca Leto, come narra il Mallardi, ebbe infatti a preconizzarlo come assai funesto per la compagine e l'efficienza delle armi di Murat.

Murat cessò dal portare la legione d'onore, differì la celebrazione della festa per il Re di Roma e, per non aver contatto coi molti francesi residenti nella capitale, si ritirò a Capodimonte.

La colpa fu dunque tutta di Murat se lo screzio iniziale divenne crepa profonda, e se i rapporti fra i due cognati divennero tali da costituire fecondo terreno per una fatale rottura? È giusto, è onesto per contro ammettere che non siangli mai state lesinate mortificazioni, rimproveri, minacce, le quali finirono per esulcerarne lo spirito e spingerlo poi alla ribellione che, purtroppo, nella fattispecie divenne « tradimento ».

La guerra che, nella primavera del 1812, scoppiò fra la Russia e la Francia rese per breve tempo Murat alla gloria, ed interruppe la estrema tensione dei rapporti fra i due cognati. Chiamato al comando della grande riserva di cavalleria (28.000 cavalieri) Murat parve esitare; ma, trascinato dalle sue naturali propensioni e dall'ascendente che Napoleone ancor su di lui esercitava, partì per Dresda mentre 2000 uomini della sua Guardia ed 8000 uomini delle truppe di linea si dirigevano verso la Polonia.

Soverchierebbe lo scopo di questo lavoro il narrare l'epica campagna: Murat rispose brillantemente al suo compito e parve aver dimenticato i dissapori precedenti; tanto che Napoleone, durante la disastrosa ritirata, desideroso di ricostituirsi al più presto un'altra armata, lo preferiva al proprio figlio adottivo Eugenio, e gli affidava i resti dell'esercito col titolo di luogotenente generale, mentre Egli si affrettava a rientrare in Francia (1). Ma gli avvenimenti precipitano. La defezione del gene-

(1) È durante questo affrettato ritorno che nella notte del 15 dicembre 1812 la cavalleria napoletana (3 squadroni delle Guardie di Onore e 2 dei Veliti) in un'epica, travolgente cavalcata, scorta, sola, Napoleone da Osz-

rale York e la sommossa di Koenisberg rendono estremo lo scoraggiamento di Murat. L'animo suo esagitato non soffre ormai più controllo, ed è proprio allora, mentre ripiega da Posen, che a Marienwerder gli perviene un corriere da Napoli nel quale lo si informa che la Regina attende alla di lui autorità. Contemporaneamente Napoleone gli muove aspro rimprovero per non essersi fermato a Vilna almeno 7 giorni e per non aver preso posizione di poi sulla Pregel.

La misura si colma, e Murat abbandona l'11 gennaio 1813 l'armata al principe vice-re e rientra a Napoli. Deplorable, narra il Mallardi, fu l'impressione nei resti della Grande Armata per tale allontanamento, tanto che fra ufficiali si diceva che Murat *meritava di esser fucilato come disertore dal proprio posto in tempo di guerra*. In effetti, abbandonando il Comando lasciatogli con fiducia da Napoleone, egli tradiva l'Imperatore. Io penso sia a quest'epoca precisa che si debba fissare la prima defezione di Murat: per ora contenuta nel campo morale, ma prossima a rivelarsi completa anche nel campo materiale. Lutzen e Bautzen lo strapparono per poco agli intrighi che intorno a lui si annodavano a Napoli; accorse in Sassonia: forse, pensa taluno (1), e forse non a torto, per rendersi personalmente conto dell'andamento delle cose e per non perdere il momento opportuno; forse, dicono altri, perchè ancora la suggestione dell'Imperatore sul suo animo era sempre potente e lo squillo di guerra non poteva lasciarlo indifferente. Alla battaglia di Dresda un monito del destino parve raggiungerlo: Moreau, il traditore ritornato dall'America ed affiancatosi agli alleati, vi veniva mortalmente ferito e moriva sul campo! Ma il monito non valse, chè a Lipsia il mal esempio di Bernadotte di bel nuovo gli conturba funestamente lo spirito. Murat già pensa di salvare il proprio trono imitandolo,

miana a Vilna, e *lo salva* dall'inseguimento cosacco. Appena un terzo dei 750 cavalieri vi giungono « *chi caduto da cavallo, è rimasto assiderato per la strada; chi, avendo rallentato la andatura fu colto dalla congelazione, o sperduto si fu fatto prigioniero* ».

Il Mallardi vi perdette la prima falange dell'alluce destro, che il giorno seguente dovette essergli amputata. Egli ricorda nel suo Diario (fasc. 31) con semplicità, ma con molta efficacia di colorito, questo tragico episodio della sua vita militare che meriterebbe di esser qui riportato integralmente se i termini prefissi per questo lavoro non me lo impedissero.

(1) Ad esempio il Gallois, p. 252.

e due giorni dopo il conte Mier (1) al bivacco di Ollendorff riesce a completarne la disgregazione morale. L'Austria ha bisogno di Murat in Italia e si pone intermediaria fra l'Inghilterra e Napoli.

Ingrato e spergiuro, Re Gioacchino il 24 ottobre 1813 con vari pretesti abbandona ad Erfurth Napoleone che, pur leggendogli nell'animo, non può credere a tanta perfidia (2). Il Mallardi in proposito segna nel suo Diario: La notizia della partenza di Re Murat così è stata commentata: « *Meglio sarebbe stato se Re Murat avesse trovato la morte sul campo di battaglia di Wachau o di Protstheyda...!* » E più tardi, il 4 febbraio 1814, registra: Apprendo una notizia che mi ha fatto rimanere a bocca aperta! L'11 passato gennaio (1814) venne sottoscritto in Napoli il trattato di alleanza tra il nostro Re Murat ed il conte di Neipperg, plenipotenziario austriaco, in nome dell'Imperatore Francesco... Ma tutto ciò mi ripugna credere. Il nostro Re diventato tanto sciagurato ed inetto... si sarà fatto certo raggirare da qualche triste consigliere che vuol perderlo...

È superfluo ai nostri scopi ricordare come il tradimento ebbe la sua completa attuazione durante la campagna del '14 in Italia.

L'animo di Murat, invitto e puro durante la battaglia, non resse e non reagì al momento decisivo: troppo, e troppo lungamente, ne avevano insidiata la resistenza lo scarso conto che politicamente Napoleone faceva e diceva apertamente del cognato (3); la molta presunzione che, per contro, questi s'era

(1) Ministro Plenipotenziario austriaco presso la Corte di Napoli. Sono interessantissime le lettere intercorse fra il Mier ed il Metternich fino dall'anno 1811 e riportate dal barone Helfert in « *Joachim Murat - seine letzten Kämpfe und seine Ende* ». Il Mier intrattenne sempre ottime relazioni colla Regina Carolina e costituisce genuina fonte per il nostro giudizio sulla seconda defezione di Re Murat.

(2) In realtà, fin dall'inizio della Campagna del 1812, Napoleone aveva ben letto nell'animo di Murat e dei suoi marescialli. Varcato il confine, durante un pranzo con Berthier e Rapp, Napoleone aveva detto:

« Lo vedo bene, signori miei, non vi piace più far la guerra. Il re di Napoli vuol tornare nel suo bel paese, Berthier preferirebbe andare a caccia a Gross-Blais e Rapp godersi le gioie di Parigi nel suo palazzo » (LUDWIG, *Napoleon*, p. 328).

(3) Murat non ha una scintilla d'ingegno..... È una bestia ed un eroe!..... (LUDWIG, *Napoleon*, p. 485).

creata e nutrita nel proprio sovrano, divino mandato; il grande timore che Re Murat aveva di essere coinvolto nella rovina dell'Impero!

*
**

Esaminiamo ora le cause e le vicissitudini del secondo tradimento di Murat. Anzitutto ricordiamo che di fronte all'ingenuità ed alla buona fede politica di Re Gioacchino stanno ora la subdola capacità e la imperiale perfidia del principe di Metternich! Murat nella sua concezione pura e semplicista dei patti contratti coll'Austria non riesce a spiegarsi nè a giustificare i misteri, le doppiezze e le alterne affermazioni della politica aulica. Tutto ciò lo irrita e lo rende sospettoso; agisce con diffidenza, ed a sua volta è sospettato, vigilato, contrariato dall'Austria. Si crea così, anche in questo caso, il terreno propizio per una rottura dell'equilibrio normale e poichè questa accade verso chi è solennemente stretto da patto di alleanza, essa diviene insania, defezione, tradimento. Ma fu proprio tutta colpa di Murat? Vediamolo.

I vantaggi che la coalizione europea aveva tratto dall'alleanza col Re di Napoli furono grandissimi e tali da indurre M. Horner a dichiarare pubblicamente alla Camera dei Comuni in Inghilterra che ad essa si doveva il mutamento nelle sorti della guerra. Se Murat, d'accordo col vicerè Eugenio avesse agito sulle comunicazioni alleate lungo il Reno; se Murat d'accordo colle truppe del Regno d'Italia avesse minacciato Vienna, ben altrimenti si sarebbero svolti gli avvenimenti storici che tanta iattura recarono a Napoleone. Eppure, non appena fu compiuta la catastrofe, e gli alleati più non ebbero bisogno di Murat, essi rimisero in discussione ciò che avevan deciso all'inizio del 1814. Murat fu informato dai suoi rappresentanti al congresso di Vienna che, se l'Austria pur voleva dar esecuzione al trattato intercorso, le altre potenze richiedevano per contro la sua espulsione dal Regno e che, specialmente la Francia, auspicando Talleyrand, e l'Inghilterra, a mezzo di lord Castlereagh, desideravano il ristabilimento dei Borboni sul trono delle Due Sicilie.

Già nella preparazione e durante lo svolgimento della campagna del 1814 in Italia, parecchie volte Murat aveva dovuto constatare il contegno incerto, dubbioso, problematico e talvolta persino offensivo che sia l'Inghilterra come l'Austria

avevano usato a di lui riguardo (1). Ora la cosa si ripeteva, e non deve quindi sorprendere se Re Gioacchino, deciso a sventare le mosse tramate a di lui danno al congresso di Vienna, assumesse contegno aggressivo, concentrando alle frontiere una massa di sessantamila combattenti pronti ad entrare negli altri stati italiani, Il Congresso pensò esser meglio prendere tempo; fece offrire a Murat, che sdegnosamente rifiutò, delle indennità per la cessione del Regno, cercò insomma di tergiversare; ma non decampò dalla propria idea di togliergli Napoli. Era giusto e logico quindi che Murat continuasse a serbare contegno ostile ed animo avverso a coloro che così mal lo ricompensavano dell'importante aiuto già ad essi dato: fu quindi logico e nettamente conseguenziale che, presentatasi in quel momento, ed in quello stato dello spirito, a Re Murat l'occasione favorevole per una ritorsione, egli ne approfittasse. E l'occasione fu data dallo sbarco di Napoleone in Francia. L'Austria intimorita richiese la ripresa delle trattative e l'Inghilterra ordinò al suo rappresentante al Congresso di concludere quel trattato definitivo cui mai prima si era arresa per riguardo ai Borboni di Sicilia, con colui che essa voleva alcuni giorni prima detronizzare! Ma ormai era tardi. Murat disgustato e sfiduciato dalla condotta equivoca verso di lui tenuta, abbandonò gli Alleati e prese apertamente e con calore le parti dell'Imperatore. Si può dargli torto? Non venne egli costretto ad agire in tal modo dalla perfidia che contro di lui si usava? Il Mallardi ricorda in proposito come tale perfidia fosse deprecata ed il sentimento condiviso anche dagli stessi napoletani che pur Murat aveva colpito col decreto di soppressione delle Società di Carbonari. Il duca Leto, infatti, fin dal maggio del 1814, gli aveva chiaramente detto che mai l'Austria avrebbe favorito il Re, e che egli era certo che essa non avrebbe mantenute le proprie promesse circa la cessione della Marca di Ancona a Murat e circa l'assicurazione a questi di mantenerlo sul trono.

E se tale era il pubblico convincimento, si può imputare al Re una condotta che altro non era se non logica ed umana reazione? Anche in questo caso, adunque, Murat fu vittima, non già della propria impulsività, o della sua scarsa ponderazione, ma della insidia e della perfidia degli Alleati che nulla tralasciarono per spingerlo alle estreme risoluzioni.

(1) Confrontisi in proposito la corrispondenza riportata dal von Helfert nell'opera già in precedenza citata.

*
**

Esaminate così le ragioni generiche determinanti delle due defezioni di Re Gioacchino, e chiarito come la colpa di esse non tutta, nè a lui solo, debba essere fatta risalire, converrà portare ora la nostra attenzione sulle ragioni specifiche della campagna del 1815 in Italia.

Il Mallardi annota il 12 giugno 1814 che al Comando generale correva la voce avere il Papa fatto formale richiesta alle potenze alleate per la immediata restituzione della Marca di Ancona - e l'Austria avere in proposito comunicato al Re di trovare giusta tale richiesta. Era stato perciò chiamato a Napoli il Generale Carascosa, rimasto nelle Marche colla 2^a Divisione (D'Ambrosio), per concretare i rinforzi da inviarsi colà, pretendendo Re Gioacchino, e non pare si possa dargli torto, che l'Austria mantenesse la promessa fattagli di consentirgli l'annessione di quelle province (1).

Ma non basta. Il 20 giugno nel diario sono riportate le voci « *curiose e strane* » venute pare coi fogli parigini, per le quali gli alleati sarebbero stati di pieno accordo per restituire al Re Ferdinando di Borbone il Regno di Napoli dando a Re Murat la Sardegna e compensando il Re di Sardegna col Genovesato. Ed il duca Leto conferma al Mallardi che tali voci « *appaiono non prive di fondamento* ». È possibile mai che Re Gioacchino, cui certamente erano parimenti pervenute, non ne traesse nuova ragione di rancore e nuovo motivo alla ricerca del miglior modo di serbarsi il regno?

Si aggiunga che ai primi di luglio perviene e si commenta in Napoli il proclama che il Maresciallo Bellegarde ha rivolto « *ai popoli della Lombardia, del Mantovano, del Bresciano, del Bergamasco e del Cremasco* » per annunciar loro che erano « *definitivamente aggregati all'impero d'Austria* ». È evidente come tale definitiva aggregazione urtasse coi propositi e le idee del Murat, in quanto non più con il vice-Re Eugenio egli avrebbe avuto da fare, ma si sarebbe trovata di fronte

(1) È militarmente interessante il conoscere come Murat fosse potuto entrare in possesso fraudolentemente della piazza forte di Ancona, assai ben armata e presidiata da reparti della 5^a Divisione francese (Barbou). In proposito leggesi: « *un episodio militare caratteristico nel 1814* » che l'autore ha pubblicato nella dispensa 10 dell'anno 1911 della Rivista militare italiana.

proprio quell'Austria che, anzichè favorirlo, pensava di nuocergli.

Sempre nel mese di luglio 1814 a Napoli si attendono ancora le decisioni del congresso di Vienna. Il Papa, che aveva richiesto il richiamo del console napoletano, minacciava a mezzo del suo segretario di stato di cacciarlo da Roma. Re Gioacchino risponde con l'aumentare i Presidi ai confini dello Stato della Chiesa, e sempre più si convince che nulla può sperare dagli alleati.

Alla fine di agosto il Mallardi registra il decreto pel quale tutti i regnicoli che si trovavano nell'esercito borbonico in Sicilia dovevano rientrare nel reame: era questa una nuova e palese dichiarazione di ostilità a quanto gli alleati avevano in animo di fare: ciò confermò in essi diffidenza e sospetto; ma a dire il vero non era questa una legittima ritorsione di Re Murat alle mene che il congresso di Vienna tramava al suo danno?

Nè conviene dimenticare, fra le ragioni che determinarono poi la risoluzione di Re Gioacchino, il fatto delle estreme lungaggini nelle quali si dibattè il congresso stesso. Per esse veniva in lui confermandosi il convincimento che si mirasse unicamente a prender tempo e che poi, ristabilite le vecchie dominazioni, si sarebbe proceduto alla liquidazione dei relitti Napoleonici. Correlativamente il Mallardi segna il 29 settembre 1814: *Si dice che nel congresso di Vienna il nostro Re abbia due irreducibili nemici nei due plenipotenziari, Talleyrand per la Francia e Metternich per l'Austria, e questi ha la presidenza del congresso!* Il 29 ottobre scrive: *Si dice che il Re non sia intervenuto allo spettacolo dato al S. Carlo per le cattive nuove portate da Vienna dal Duca di Roccaromana.* Ed il 6 novembre aggiunge: *Il congresso ancora non si è chiuso..... Si dice da sfegatati borbonici che il nostro Re non è stato confermato a Re di Napoli nè gli si darà alcun compenso in altro luogo.* Era umano che Murat non potesse rimanere indifferente a cotali pericolose intenzioni che gli alleati lasciavano trasparire, e d'altra parte, egli non nascondeva ormai più il suo risentimento verso l'Austria. A capo d'anno del 1815 il Mallardi, di recente promosso a Capitano nei lancieri della guardia ed in intima relazione, come si è accennato, col segretario capo al Ministero della Guerra Langent, segna nel proprio « diario » fosche previsioni « *pel novello anno, torbido e oscuro e forse gravido di tristi avvenimenti come viene sussurrato da molta*

gente esperta ». Soggiunge poi che si confermano le dicerie del ritorno dei Borboni e che « giungono molti volontari dagli altri Stati Italiani, forse infastiditi e perseguitati dai governi locali e che il Re di buon grado accetta di incorporare nella armata ». Il 15 febbraio annota: Non regnar più buon vicinato fra Roma e Napoli; che al corriere reale « vennero tolte le valigie » e che il Re, ciò saputo, ha inviato truppe ai confini di Sora e di San Germano. Il 16 riporta la notizia dei tafferugli di Roma e della occupazione per parte del popolo del palazzo Farnese, di proprietà della corona di Napoli fin dal 1806. Il 24 poi segna essere il transito con l'estero *completamente paralizzato tanto da parte del Re di Sardegna che da quella di S. S. il Pontefice: i corrieri sono necessitati ora a transitare per le vie delle Marche, allungando la percorrenza.*

La misura si veniva dunque colmando, e Re Gioacchino fremente, rodeva il freno che tutt'ora l'Austria gli faceva duramente sentire per mezzo del proprio plenipotenziario conte Mier. Fin dal novembre del 1814, questi informava il Principe di Metternich dei sogni di guerra del Re e lo avvertiva di aver pregato la Regina di invitarlo a starsene tranquillo. Soggiungeva che avendo saputo del progetto di Gioacchino di occupare militarmente gli Stati del Papa, lo aveva reso cognito che l'Austria avrebbe considerato come una dichiarazione di guerra, ogni movimento che l'armata napoletana avesse fatto senza il di lei consenso verso l'interno dell'Italia, fuori dei limiti assegnati al Regno (documento 26 dell'opera citata del barone Von Helfert). Il 29 novembre 1814 è la volta di Metternich a dar « consiglio » al Re. In una lunga lettera al Mier (documento 27 dell'opera Helfert) lo prega di « *render note al sovrano le proprie riflessioni* che al solito così possono riassumersi: Murat stia quieto, in un'attitudine passiva: l'Europa intiera gli è contraria: se l'Austria l'abbandonasse egli cadrebbe. Prenda un tono amichevole con la corte di Roma: ricordi che non è possibile indurre i Borboni a riconoscerlo Re; che si approssima il giorno nel quale dovrà restituire le Marche: che tutto deve attendere dal tempo, se saprà condursi con calma e saggezza, mentre una sola imprudenza può perderlo.

Alla opprimente tutela ed alla invadenza del Cognato, che lo avevano indotto per la prima volta a rompere la propria fede, Re Murat vedeva dunque sostituite, altrettanto e forse ancora più moleste, la tutela e la protezione austriache. Era logico quindi che, adesso come allora, pensasse a sottrarvisi. Non

manca ora che una causa occasionale: e questa si verificò per l'appunto nel marzo di quell'anno col ritorno di Napoleone in Francia.

Secondo il « Diario » del Mallardi, fu il 4 marzo a sera che al Re giunse un corriere fidatissimo annunziante la fuga dall'Isola d'Elba avvenuta il 26 febbraio 1815. Il Langent, che al Mallardi fornì tale notizia, gli aggiunse che il Re non ne aveva fatto mistero alla Regina ed a tutti i componenti del Circolo serale di Corte, soltanto pregandoli di mantenere per il momento segreta la cosa. Secondo l'anonimo autore della « *Campagne des Autrichiens contre Murat* » Re Gioacchino, invece, fin dal 2 marzo al mattino era edotto della cosa e ne aveva alle ore 5 antimeridiane reso cognito il M.^{se} de Jy (documento 27 dell'Opera Helfert) francese, che possedeva tutta la sua confidenza ed al quale richiese consiglio.

La differenza di data non importa. Sta il fatto che Murat per l'avvenuto mutamento nella situazione vide presentarsi l'occasione favorevole, non solo per sottrarsi al giogo austriaco, ma benanco per affermare il diritto a rilevanti compensi se avesse serbato fede all'Austria. Ed allora l'Austria, e per essa Metternich, cambiò parere. S' impegnava a far riconoscere Re Murat da tutte le potenze: gli garantiva il possesso delle Marche: gli lasciava intravedere nuove concessioni purchè il Re unisse le proprie forze a quelle degli alleati. Ma ormai Murat più non poteva aver fiducia dell'Austria: più non poteva dar credito alle offerte di quel Metternich che poco tempo prima lo aveva così duramente e nettamente « *consigliato* ». Invano la Regina Carolina, suggerita da Mier, usò di tutta la propria influenza per scongiurare dapprima, e ritardare poi, la fatale « *decisione* » invano, narra il Mallardi, il consiglio straordinario convocato nel pomeriggio del giorno 5 marzo espresse unanime il parere di rimanere per il momento fedeli al trattato d'alleanza del 1814. Re Gioacchino ricordò che in confronto dell'art. 3 delle « *Adizionali segrete convenzioni* » (1), l'Austria aveva carpita la sua

(1) L'articolo 3 della stipulazione segreta in data 11 gennaio 1814 così si esprimeva: S. M. il Re di Napoli e S. M. l'Imperatore d'Austria desiderando venire ad un risultato definitivo... convengono: S. M. Austriaca assicura a S. M. Napoletana un acquisto di non meno di 400.000 anime da distaccarsi dallo stato pontificio, promettendo l'Imperatore i suoi buoni uffici per ottenere piena sanzione dal Papa e dalle Potenze alleate. (*Diario*, Fascicolo 53, p. 25.)

buona fede e, dopo essersi servita di lui, l'aveva abbandonato fino al punto di non fare ammettere al congresso di Vienna i suoi plenipotenziari e volere poscia che egli restituisse la Marca d'Ancona al pontefice e che il Regno di Napoli fosse ridato al Borbone. E ricordò altresì che egli aveva anche a sue spese provveduto all'aumento ed alla maggiore efficienza dell'armata; infine espresse l'opinione essere facile l'impossessarsi in quel momento dell'intera penisola in quanto già gli Italiani erano propensi all'unificazione ed in massa si sarebbero uniti all'Esercito liberatore.

A confermarlo nella sua decisione gli pervenne in quei giorni una lettera di Giuseppe Bonaparte che comunicando l'entrata di Napoleone a Lione, prevedeva per il 20 marzo il di lui arrivo a Parigi, ove tutto era predisposto per un solenne ricevimento. Murat non esitò ulteriormente: espresse all'Imperatore il suo pentimento e la sua devozione illimitata: gli comunicò il piano di guerra secondo il quale avrebbe operato col proprio esercito la diversione in Italia a favore delle armi francesi, ed il 12 marzo 1815 partì per Ancona per assumere il Comando dell'Esercito.

Ma veramente possiamo noi incolpare Re Gioacchino di scarsa ponderazione e di impulsività, oppure non è meglio registrare ancora una volta la perfidia e la sopraffazione austriaca?

Non ci par lecito il dubbio.

(Continua)

Generale E. DE VECCHI
della R. Deputazione di Storia Patria
per le Marche

MULTA RENASCENTUR...

DAI FRANCESCANI DI S. VITO (POLIGNANO)

(1866)

C'è ancora in Terra di Bari qualcheduno che parli dell'anno in cui da Barletta a Monopoli tutte le città, tutte le borgate della marina, e Andria, Ruvo, Bitonto entro le terre, ebbero le loro vie fiammanti di camicie rosse? Se ne faceva una grande adunata laggiù, come un'altra se ne faceva quassù nel Comasco, per la guerra di Venezia; e da mezzo maggio a mezzo giugno di quell'anno 1866, v'era un arrivarne continuo da tutte le parti d'Italia. Correva il denaro che la povera gente non se n'aveva mai visto tanto tra le mani! Ma un giorno l'oro sparì di colpo. Era piombato sulla nazione il corso forzoso. In breve, non vi fu più in giro neppure argento; e intanto che la Banca Nazionale allestiva la sua carta-moneta, supplirono ai bisogni certe marche da bollo dello Stato, le quali, gommate da una delle loro faccie, si appiccicavano alle borse, alle dita, ai panni; e allora fu una miseria ridicola che in pochi giorni fece sparire anche il rame.

Ma non ostante tutto, la gente era allegra perchè presto si sarebbe veduto in terra e in mare ciò che l'Italia aveva saputo divenire, ne' suoi primi sei anni.

Erano allegri perfino i francescani del convento di San Vito che sorgeva, e certo sorge ancora, tra Polignano e Mola di Bari, su d'una penisola tutta scogli. L'edificio era umile, ma certe linee della sua architettura, certi colori delle pietre de' suoi muri, certi finestrelli e poi i tetti grigi salienti a gradi su verso il campanile profilato nello sfondo azzurro di quel cielo caldo, lampante; qualcuno che li vide allora, li ha ancora tutti nel sentimento. E ci ha anche alcuni di quei frati.

Si sa che i francescani non perdettero mai del tutto lo spirito del loro fondatore, e che anzi quello spirito si riaccese

in essi potente in molte occasioni. Gli oppressi si appoggiarono sempre a loro. — Nei nostri tempi poi, quando un poeta volle creare il tipo del sacerdote quale egli lo intendeva, forse per additarlo alla Chiesa futura, lo fece in un francescano: quando la rivoluzione del popolo più maltrattato del mondo civile diede la sua prima vampata, questa scoppiò dal convento francescano della Gancia in Palermo; a Calatafimi, i sette frati che combatterono tra le file dei Mille, erano francescani del convento di Castelvetrano.

La democrazia garibaldina dovette andar a genio anche ai frati di San Vito, perchè un giorno il loro guardiano si recò apposta dagli ufficiali del battaglione che stava a Monopoli, per pregarli d'andar a desinare nel suo convento. E un altro di quei giorni, benchè alcuni fossero tipi di iconoclasti, quegli ufficiali andarono tutti al cortese invito.

Il desinare dei frati di San Vito fu francescano davvero.

Una minestra abbondante, del pesce, delle frutta molte e del vino: ah! del vino sì, anche lì vecchio e squisito. Invece furono giocondi i discorsi, e anche si dissero delle cose gravi. Il guardiano era un uomo solenne. Raccontava al maggiore garibaldino e agli altri più vicini d'aver veduto otto anni avanti Ferdinando II disceso in Puglia a ricevere Maria Sofia di Baviera, che, bella come la luce, veniva sposa al duca di Calabria, erede del trono. Quali feste erano state fatte! Fino il titolo di duca di Calabria antico quasi quanto il reame, prometteva all'erede la perpetuità del possesso. Ma appena un po' più d'un anno dopo, Ferdinando moriva nella reggia di Caserta marcido già prima di essere cadavere: men di altri due anni di poi, una ondata di rivoluzione era bastata a spazzar via l'erede anche lui. E nessuna potenza d'Europa aveva potuto o voluto venire a dargli aiuto per salvarlo!

Mentre che il guardiano diceva senza rancore nè rimpianti, i garibaldini ricordavano d'aver veduto nella reggia di Caserta la camera in cui Ferdinando era morto; e con ribrezzo misto di pietà pensavano che nel 1860 le pareti di quella camera erano ancora scrostate e il pavimento tutto sossopra.

A un certo punto della conversazione, un fraticello s'accostò al guardiano, e gli disse qualcosa all'orecchio. « Sì, sì » rispose il Guardiano, squadrandolo un poco intorno; e chiamati a sè con un cenno amichevole tre di quei garibaldini che forse gli parvero dei più buoni, li pregò d'andare col fraticello. E quei tre salirono, condotti da costui, al piano superiore tutto

corridoi e celle, sugli usci delle quali videro appiccicate delle immagini sacre assai rozze, ma vi lessero pure dei versetti di quelli che nella Bibbia si trovano in ogni pagina, quasi direi in ogni punto su cui cada l'occhio; e che consonando quasi certamente con qualche voce dell'animo di chi legge, confortano fin quando sono grida disperate di dolore. Forse anche per questo il gran libro dei libri dura immortale.

A un uscio su cui era scritto: *Militia vita hominis*, il fraticello si fermò e disse: *Signori, qui dentro c'è un nostro padre paralitico da molti anni. Ha saputo che i garibaldini sono qui, e ne vuol vedere qualcuno. Entrate.*

Nella cella angusta, disteso nel suo lettuccio, giaceva un vecchio, pel gran caldo coperto appena. Aiutato dal fraticello, egli si tirò su alquanto, e allora si videro le sue spalle larghe e il suo petto pelle ed ossa. Ma gli occhi gli fiammavano, e la barba bianchissima gli tremava. Guardò quei tre che si erano chinati reverenti, e toccò loro la mano.

— *Grazie, Grazie! Mi sarebbe dispiaciuto tanto non poter vedere almeno qualcheduno di voi. Fra Nicola, andate pure, tornerete a pigliarli.*

Ed il fraticello se n'andò, parve, un po' di malavoglia.

— *Non c'è nemmeno da farvi sedere, ma scuserete; siete giovani e soldati. E codesta semplice camicia è tutta la vostra divisa? Noi sotto re Gioacchino eravamo vestiti da principi.*

Intanto levò dal seno una moneta d'argento con su l'effigie di Murat, e come porgesse una reliquia a baciare, la mostrò ai garibaldini.

— *La porto da cinquant'anni, da quando re Gioacchino fu fucilato, e nessuno me la potè mai togliere. Quando mi accorgerò di morire, me la avvolgerò tra la barba, la inghiottirò magari onde nessuno me la tolga allora. Voglio tenerla con me anche nel sepolcro.*

— *Ma ella, padre, quando regnava Gioacchino era già soldato? — disse uno dei garibaldini cui la cosa pareva incredibile.*

— *Io? Ero con lui in Russia nella sua cavalleria, proprio nel reggimento che scortò Napoleone fin di qua dal Niemen! Ero con lui nel quindici, quando noi napoletani salimmo fino al Po per liberare e unire tutta l'Italia! O se gli italiani delle Marche, della Romagna, dell'Emilia ci avessero aiutati! La gloria di aver unita l'Italia non l'avreste ora voi piemontesi.*

— *L'Italia, padre, l'hanno unita tutti gli italiani.*

— *Ma il maggior onore lo vogliono i piemontesi! Invece*

quest'onore l'avremmo noi già da mezzo secolo. Era il nostro diritto, perchè il pensiero d'unire l'Italia fu nostro fin dai re Svevi, e lo tenemmo vivo per seicento anni.

Poi con amarezza, come se parlasse ancora risentito di cose del giorno avanti, il frate narrò che dopo aver combattuto bene a Cesena e a Spilamberto, i napolitani si erano trovati al Po soli, con a fronte un esercito enorme, e alle spalle i popoli dell'Italia centrale ostili o indifferenti, i quali dicevano di non voler muovere solo per far grande un re straniero.

— Gioacchino era già più italiano di noi! esclamava il frate infiammandosi.

E con affanno descriveva la ritirata dal Po. Diceva che se gli italiani del centro avevano guardato di mal occhio o con indifferenza i napolitani, mentre erano passati per andare in su; nel ritorno li avevano dileggiati. A lui poi era toccata dura. In Faenza, stando egli in una piazza, ultimo, ultimissimo della retroguardia, a osservare gli ussari austriaci che comparivano dalla porta verso Imola, appena voltato il cavallo per raggiungere i suoi, s'era sentito gridar dietro dagli uscì, dalle finestre: « Va via, napolitano! » E il grido gli era parso tanto pieno di disprezzo, che, diceva, una fucilata nelle spalle gli avrebbe fatto men male.

Poi parlò della battaglia di Tolentino, perduta, secondo lui, perchè c'erano stati dei traditori, i quali avevano fatto correre tra i soldati la voce che Gioacchino doveva perdere la corona là dove diciotto anni avanti, da generale, aveva offeso il papa. Allora i napolitani avevano peggio che la battaglia perduto il pensiero che quello di unir l'Italia fosse il loro destino, e difatti cinque anni dopo, facendo la rivoluzione carbonara, all'Italia non ci avevano quasi più pensato.

— Dio, Re, Costituzione, fu il nostro grido — diceva egli — e con esso ci chiudemmo nel nostro antico reame. Poi il re ci tradì; fummo percossi un'altra volta dall'Austria che ci punì per lui, per sè, per la Santa Alleanza, e giacemmo. E quando nel trentuno, gli italiani del centro si sollevarono, stemmo indifferenti a vederli schiacciar dall'Austria, come essi erano stati indifferenti a vederla schiacciar noi. Stolti tutti! Allora mi feci frate.

Certo, le parole di quel vecchio erano l'amaro succo d'una meditazione cominciata da antico, interrotta e ripresa a chi sa quanti casi ed anni, nella solitudine dell'anima. Ma quei garibaldini le avevano ascoltate come una lezione di storia, e

pareva loro di averne ricevuto lo spirito dei fatti meglio che da tutti i libri studiati. Intanto il frate, che si era un poco stancato, ripigliava lena, domandava se qualcuno di loro si era trovato allo sbarco di Marsala; se avessero conosciuto certi amici suoi pugliesi che v'erano; se Garibaldi sarebbe venuto in Terra di Bari. Ed essi rispondevano con gran gioia di lui, premurosi e contenti.

Ma già da un po' era scoppiato a terreno un vocò strano, e cresceva, quando d'improvviso entrò il guardiano nella cella. L'infermo fece quasi l'atto di gettarsi dal suo lettuccio, ma egli lo fermò con una occhiata; poi gli disse dolcemente di starsene cheto, che gli lasciasse menar via quei garibaldini, che sarebbero tornati a trovarlo.

— Torneremo, padre, torneremo — dicevano essi, indovinando che doveva esser accaduto qualcosa di straordinario, e temendo già di sentire che qualche loro compagno avesse offeso il convento. Ma il guardiano, tirandosi dietro l'uscio della cella dove lasciò un suo converso, cui con un cenno imperioso raccomandò il silenzio, disse:

— Faccio perchè il povero infermo non venga a sapere così subito la grave notizia! Il vostro Maggiore ha saputo or ora, per dispaccio, che la legge di soppressione delle Corporazioni religiose è passata. Ci spiantano! Si vede che si sentono forti. Hanno la guerra in faccia, e si suscitano dietro un mondo di malcontenti.

— E forse di rivoltosi? — disse uno dei garibaldini.

— Di francescani no! — rispose quasi offeso il guardiano.

Giù nel refettorio e nel cortiletto del chiostro e fuori sul sagrato, gruppi di frati e di ufficiali discorrevano della legge. E di quei frati ce n'erano di varî umori. Parecchi parevano quasi allegri, molti nè sì nè no, alcuni erano imbronciati sul serio. Ma insomma non fu difficile a quei garibaldini andarsene da ospiti grati e da buoni amici rispettosi alla legge nuova.

Ma tornando, dicevano che quella legge, pel momento in cui veniva, era veramente un atto ardito e quasi da giacobini. Ahimè! Non ebbero poi neppur un poco di quell'ardire nè in terra, nè in mare, nè nei consigli del re, i sei o sette uomini che allora tenevano in mano l'esercito, la flotta, il mare e l'onore del paese!

RIME E RITMI

NELLA DIPLOMATICA PUGLIESE

I.

È doveroso ricordare l'osservazione fatta da Domenico Morea a proposito della *invocatio*

Ex quo carne Deus vestitus claruit orbi

usata da notar Simone di Monopoli in un suo rogito dell'anno 1217:

« Questa maniera, diciam pure poetica, con cui vediamo espresso in questa carta l'Augusto mistero della incarnazione, od io m'inganno, o ella è tutta ed esclusivamente pugliese. Ne' Codici Diplomatici di Monte Cassino, di Gaeta, di Cava, di Napoli, di Pomposa, d' Isernia ecc. che abbiamo a questo proposito riscontrati, quella forma non si trova. — Fino a questo anno 1217, le formole con cui s'incominciano tutte le nostre carte, non sono niente diverse da quelle degli altri Codici: *In nom. dom. I. C.* ecc. Solo la carta dell'anno 1014 n. 35 presenta una varietà e par che teologizzi alla Greca: ... *Homousia vera Trinitas veneranda, et homousia adoranda eterna Maiestas unus Deus.* — Poi seguono altre forme prosastiche, ma con più forte accenno a Gesù Cristo Uomo Dio. — Quinci innanzi, e specialmente nelle carte scritte a Monopoli, ci incontriamo in parecchi esametri e leonini, più o meno belli ma che niuno si discosta dalla verità dogmatica. — Sono i germi, come ognuno vede, di quella letteraria coltura che s'accrebbe poi tanto attorno a Federico II. E in una regione come la Puglia, alla quale studi più recenti hanno rivendicate altre primizie dell'arte medievale, non fanno meraviglia che i Notai de' tempi Svevi, anche redigendo istrumenti poetassero » (1).

Questa osservazione fu raccolta da Carlo Alberto Garufi, il quale anzi, dietro un esame limitato alle carte edite dal Morea, ritenne di poter affermare che la cittadina di Monopoli « dovette dal 1217 al 1265 esser sede d'una scuola notarile, che come *invocatio divina* usava versi esametri o leonini; uso propagatosi, come caso sporadico, anche in Conversano e Polignano nella seconda metà del sec. XIII (2).

Ma tale affermazione è destituita d'ogni fondamento e ne dò la prova raccogliendo qui in ordine topografico i risultati di una paziente esplora-

(1) D. MOREA, *Chartularium Cupersanense*, Montecassino, 1892, p. 310, nota a.

(2) C. A. GARUFI, *Carte e firme in versi*, in *Studi medievali*, I, 1905, p. 18 segg. dell'estratto.

zione compiuta nei volumi del *Codice Diplomatico Barese*, nel libro *Le carte di Trani* del Prologo, nel *Regesto di S. Leonardo di Siponto* edito dal Camobreco, nel *Codice Diplomatico Barlettano* del Santeramo, ed in altre pubblicazioni.

Acquaviva. — Un solo esempio ho trovato e piuttosto tardo; appartiene a notar Martino di Gioja (nov. 1255) e ripete uno dei temi che vedremo più comuni:

Ex quo pro mundo carnem sumpsit Deus (1).

Ascoli Satriano. — Un unico e tardo esempio: lo si ricava da un atto rogato da notar Guglielmo nel maggio 1236:

Ex quo factus homo deus est virgine natus
et solvit pomo quos fecit plasma reatus (2).

Bari. — Anche in Bari sono tardi gli esempi da me trovati di *invocationes* ritmiche. Notar Roberto in un suo rogito dell'aprile 1247 ed in altri due dell'ottobre e dell'aprile 1249 ha questa lunga formula:

Ex quo divine claritatis lux mundo infulxit per verbi misterium (3),

che notar Grifo de Pascale ripete letteralmente in un suo atto del gennaio 1301 (4).

Notar Pietro di Felice ha invece in un suo rogito del luglio 1289 la comune e vecchia *invocatio*:

Anno quo sumpsit Christus de Virgine carnem (5).

Barletta. — Dopo notar Nicola (1186-1188) che si vale della formula:

A. ex quo dei verbum in uterum virginis assumpsit hominem (6),

troviamo notar Urso (febbraio 1224) che ripete *ad litteram* il leonino di notar Benennio (1176-1198) di Terlizzi:

Est incarnatus ex quo de virgine natus (7).

Bisceglie. — Qui notar Smaragdo (ottobre 1166) usa la formula:

Anno ex quo deus humanatus est (8),

che notar Sammaro (giugno 1186) varia così:

Ex humanato verbo de ventre beato (9).

(1) *Cod. Dipl. Bar.*, I, n. 102. Avverto una volta tanto che nella formula riportata come nelle moltissime analoghe è supposta la parola *anno*.

(2) *Ibidem*, X, n. 131. Per non appesantire la lettura ho rinunciato a prospettare tutte le correzioni più facili ed evidenti.

(3) *Ibidem*, VI, n. 85, 88, 89.

(4) *Ibidem*, II, n. 51.

(5) *Ibidem*, II, n. 48.

(6) *SANTERAMO, Cod. diplom. Barlettano*, I, n. 7, 8, 9.

(7) *Op. sucit.*, I, n. 17.

(8) *C. D. B.*, VIII n. 104.

(9) *Ibidem*, III, n. 146.

Nel sec. XIII ci imbattiamo prima in notar Michele che inizia un suo rogito del maggio 1228 col verso:

Ex incarnato verbo de Virgine nato (1),

e poscia in notar Benedetto (1249) che ha invece:

Ex quo res iustus prodüt de virgine Xristus (2).

Notar Bisanzio (marzo 1251) ha questo leonino:

Quo verbum patris micuit per viscera matris (3),

mentre notar Mauro Pasquale (1285-1289) si vale di quest'altro leonino:

Virgine post natum Xpum per pneuma beatum (4).

Notar Angelo (1297) inizia una bolla del vescovo Leone con questo leonino:

Virgo dei pia mihi sit tutela Maria (5).

Nei primi anni del sec. XIV troviamo prima notar Pietro (1302) che si compiace del leonino:

Carnus dampno virgo concepit in anno (6),

poscia notar Federico che in un suo rogito del marzo 1309 si vale del verso:

Ex quo processit Christus de Virgine alvo (7),

e infine notar Nicola de Trippaldo (luglio 1313) che usa l'esametro:

Ex quo virgo deum genuit de semine celi (8).

Bitonto. — Un unico ed anche qui tardo esempio: ce lo da notar Giacomo in un suo rogito del giugno 1267:

Ex quo factus homo Christus sua tempora primo (9).

Canne. — Qui notar Nicola (1183-1197) inizia i suoi rogiti con la lunga formula:

A. ex quo dei verbum in uterum virginis assumpsit hominem (10),

mentre notar Grisanto (1196-1206) con questa più breve che non è originale:

Anno ex quo Deus umanatus est (11).

(1) C. D. B., X, n. 80. Cfr. *ivi*, n. 82, l'atto dell'ottobre 1228 rogato a Barletta dallo stesso not. Michele.

(2) A. PROLOGO, *Le Carte di Trani*, 1877, doc. 117.

(3) C. D. B., X, n. 90.

(4) *Archiv. stor. prov. napol.*, XX, 1895, p. 695 e 686 (dove invece di *beatum* si ha *natum*).

(5) *Arch. stor.*, cit. p. 707.

(6) *Ibidem*, p. 736.

(7) SANTERAMO, *op. cit.*, I, n. 142.

(8) *Ibidem*, *op. cit.*, II, n. 43.

(9) C. D. B., II, n. 12.

(10) *Ibidem*, VIII, n. 139, 147, 150, 151, 154, 155, 169, 173, 176.

(11) *Ibidem*, VIII, n. 171, 172, 179; X, n. 49.

Notar Urso (1221-1224), che deve essere lo stesso notar Urso di Barletta (1224), ripete il leonino:

Est incarnatus ex quo de virgine natus (1).

Casalnuovo. — La prima carta con *invocatio* ritmica è di notar Amico, del novembre 1221:

Anno quo Christus constant de Virgine natus (2).

Del settembre 1224 è invece una carta di notar Roberto di Parentela con la seguente formula:

Anno quo Christus suscepit tegmina carnis (3).

Notar Ribaldo invece in un suo rogito del settembre 1225 ha:

Ex quo Rex regum sumpsit de Virgine carnem (4).

Nei primi anni del sec. XIV (settembre 1305-febbraio 1306) ci imbattiamo in notar Benvenuto il quale si valse di questo esametro:

Anno quo Christum peperit virgo Maria (5).

Castellana. — Due esempi e tutti e due tardi. Il primo è di notar Guglielmo, del gennaio 1254:

Flore parens salvo quo Christum protulit alvo (6).

Il secondo è di notar Angelo, che inizia così un suo atto del giugno 1268:

A. quo Christus carnem sumpsit de Virgine natus (7).

Conversano. — Notar Giovanni in due suoi rogiti dell'ottobre 1221 e del luglio 1222 si vale della vecchia formula:

Anno quo Deus factus est homo (8).

Altro notar Giovanni in una carta dell'ottobre 1257 ha questa *invocatio*.

Quo peperit Christum sine semine virgo Maria (9),

mentre notar Majone (febbraio 1257) ha questo leonino:

Quo Deus extat homo, salvans pereuntia pomo (10).

(1) C. D. B., VIII, n. 222, 223, 225, 226, 227.

(2) F. CAMOBRECO, *Regesto di S. Leonardo di Siponto*, Roma, 1913, n. 172.

(3) *Ibidem*, n. 175.

(4) *Ibidem*, n. 178.

(5) *Ibidem*, n. 227, 229.

(6) MOREA, doc. 187.

(7) *Ibidem*, doc. 122 in nota.

(8) *Ibidem*, doc. 162, 163.

(9) *Ibidem*, doc. 189.

(10) *Ibidem*, doc. 190.

Corato. — Una carta dell'agosto 1198 ha questa *invocatio*:

Quo Dei omnipotens sumpsit de virgine carnem (1).

Notar Sabino inizia così due suoi rogiti dell'ottobre 1245 e del gennaio 1246:

Quo rex cunctorum descendit ab arce polorum (2).

Gioia. — Un unico e tardo esempio, che è vecchio e comune. Appartiene a Notar Giacomo (aprile 1267):

Ex quo suscepit Christus de Virgine carnem (3).

Giovinazzo. — Qui notar Pietro Frucino (1179-1199) inizia i suoi rogiti colla formula:

Inlustrantis mundum regis etherni filii incarnati (4),

mentre notar Filippo (1247) ha l'altra:

Virginis ex quo satus veniens luxit orbe (5).

Notar Giovanni di Lupo (1249) ha il verso:

Ex quo dei gratiis descendit ab hethere natus (6),

mentre notar Gian Paolo (1254-1261) si vale del leonino:

Splenduit in mundo quo Christus flamme mundo (7),

e notar Maraldo (1265) della formula:

Ex quo regis eterni filius descendit in utero virginali (8).

All'alba del sec. XIV c'imbattiamo in un notar Tomaso (1301) che ci regala questo leonino:

Virgine quo natus puer est de matre beatus (9).

Manfredonia. — Il primo esempio è piuttosto tardo e lo dobbiamo a notar Benedetto, che inizia un suo rogito dell'aprile 1284 con questa formula, che ricorda l'analoga di notar Enrico di Siponto:

Sumpsit quo veram Christus de Virgine carnem (10).

Notar Tomaso Manfredi (1285-1305) ha questa *invocatio*:

Quo nobis nato Christo de ventre beato (11),

(1) C. D. B., IX, 1, n. 76.

(2) Ibidem, IX, 1, n. 87, 88.

(3) Ibidem, II, n. 10.

(4) Ibidem, II, appendice, n. 10, 11, 12, 13.

(5) Ibidem, II, appendice, n. 16.

(6) Ibidem, n. 17.

(7) Ibidem, n. 19 e 21.

(8) Ibidem, n. 22.

(9) P. EGIDI, *Cod. diplom. dei Saraceni di Lucera*, Napoli, 1917, n. 468.

(10) Ibidem, op. cit., pag. 423.

(11) CAMOBRECO, n. 212, 213, 215, 228.

e Notar Benvenuto, che deve essere l'omonimo di Siponto (1270-1283), comincia un suo atto dell'aprile 1289 con l'esametro:

A. quo Christus carnem de Virgine sumpsit (1),

che notar Pietro modifica così in una carta dell'agosto 1302:

A. quo Christus sumpsit de Virgine carnem (2).

Notar Paolo del giudice Pietro, nei primi anni del sec. XIV, riprende la formula di not. Benvenuto e ripete *ad litteram* l'*invocatio* di not. Enrico di Siponto:

Tempore quo Christus carnem de Virgine sumpsit (3)

Molfetta. — Qui notar Pietro Paolo (1163) usa una formula che ricorda l'*invocatio* di not. Urso di Trani (1161):

A dei et hominis unione in una persona (4),

che notar Sabino (1170) riduce in questo modo, ripetendo l'*invocatio* di notar Smaragdo di Bisceglie (1166):

Anno ex quo deus humanatus est (5),

e che notar Adelgardo (1180-1184) amplifica così:

A. ex quo dei verbum assumpsit hominem in unione persone (6).

Notar Lorenzo (1184-1185) ha:

Unigenitus dei ex quo virginis factus est (7),

mentre notar Pasca (1197-1223) dove non usa la formula:

Eternus filius ex quo inffabiliter factus est temporalis (8),

ci regala il leonino:

Ex quo maioris assumptio mansit honoris (9),

e quest'altro leonino:

Ex quo dei gratus descendit ab ecclesia natus (10).

Notar Demetrio (1222-1232) si vale della formula:

Ex quo dei gratia descendit ab ethere natus (11),

(1) CAMOBRECO, n. 216.

(2) *Ibidem*, n. 223.

(3) *Ibidem*, n. 235 (maggio 1311), 236 (maggio 1311), 237 (dicembre 1312).

(4) *C. D. B.*, VIII, n. 94.

(5) *Ibidem*, VII, n. 48.

(6) *Ibidem*, VII, n. 63, 66, 67.

(7) *Ibidem*, VII, n. 68, 70, 71.

(8) *Ibidem*, VII, n. 76.

(9) *Ibidem*, VII, n. 79, 80.

(10) *Ibidem*, VII, n. 88, 99.

(11) *Ibidem*, VIII, n. 242; X, n. 65; SANTERAMO, I, n. 22, 23.

che è ripetuta da notar Giacomo (1) in un suo atto del 1232 ed è variata da notar Giovanni (1232-1252) in questo modo:

Ex quo dei gratus descendit ab ethere natus (2).

Notar Bisanzio inizia un suo rogito del giugno 1214 con un leonino che ricorda quello di not. Benennio di Terlizzi:

Est incarnatus filius qui tunc de virgine natus (3),

e lo ripete, modificandolo, in un atto del luglio 1214:

Est incarnatus postquam de virgine natus (4).

Dello stesso leonino si vale notar Conto (5) in tre suoi rogiti del giugno 1269, del maggio 1273 e del giugno 1282, mentre in un atto dell'agosto 1273 ripete (6) l'*invocatio* di notar Pasca, così come fa notar Alessandro (7) in una sua carta del gennaio 1275.

Troviamo successivamente in notar Bartolomeo (agosto 1273):

Nobis ex quo datus puer est deo virgine natus (8),

e in notar Biagio (febbraio 1278 - maggio 1292):

Ex quo suscepit carnem de virgine Christus (9),

e in notar Pietro (ottobre 1283):

Ex quo rex celi descendit ab arce fideli (10),

e in notar Angelo (aprile 1285):

Ex equo virgo deum verbo suscepit in altium (11).

e in notar Antonio (maggio 1293):

Ex quo dei gratus descendit ab ethere natus (12),

che è il leonino di notar Giovanni.

Monopoli. — Il primo esempio di *invocatio* ritmica è di notar Simone (febbraio 1217):

Ex quo carne Deus vestitus claruit orbi (13).

(1) C. D. B., VIII, n. 243.

(2) Ibidem, VIII, n. 101, 271; X, n. 91.

(3) Ibidem, VIII, n. 84.

(4) Ibidem, VIII, n. 85.

(5) Ibidem, VIII, n. 128, 132, 141.

(6) Ibidem, VIII, n. 135.

(7) Ibidem, VIII, n. 137.

(8) Ibidem, VIII, n. 136.

(9) Ibidem, VIII, n. 139, 151, 157, 159.

(10) Ibidem, VIII, n. 143.

(11) Ibidem, VIII, n. 144, 150, 160, 166. Negli ultimi due invece di *altium* si ha *alvium*.

(12) Ibidem, VIII, n. 158.

(13) MOREA, n. 160.

e viene da notar Filippo in due suoi atti dell'agosto 1224 e dell'aprile 1234 così modificata:

Ex quo factus homo Christus resplenduit orbi (1).

Negli atti di notar Stefano (marzo 1223, gennaio 1226, gennaio 1228) si legge un' *invocatio* che ricorda quella di notar Enrico di Siponto:

Anno quo carnem sumpsit de Virgine Christus (2)

che notar Moraldizzo, in un suo rogito dell'agosto 1243, trasforma in quest'esamento:

Ex quo suscepit carnem de Virgine Christus (3),

che troviamo ripetuto da notar Maraldo (4) in una carta dell'agosto 1252.

A notar Giovanni (agosto 1232 e ottobre 1235) è dovuta la formula:

Carnem Marie quo sumpsit vera Sophia (5),

a notar Maione (febbraio 1257) quest'altra, che ricorda l'*invocatio* di notar Gian Paolo (1254-1261) di Giovinazzo:

Splenduit in mundo quo Christus flamine mundo (6),

e a notar Benedetto (marzo 1258) questo tema:

Quo sol iustitie nituit de ventre Marie (7).

Notar Angelo di Leone inizia un suo rogito del luglio 1260:

Quo Deus in mundum venit de Virgine natus (8)

e notar Urso in un suo atto dell'agosto 1265 ha invece:

Quo preter tactum maris est verbum caro factum (9).

Notar Matteo di Leone in due rogiti del settembre 1266 e dell'agosto 1286 ci regala questo leonino:

Gentibus optatus fuit ex quo virgine natus (10).

Una lunga parentesi di circa due secoli separa quest'ultimo atto da due rogiti di notar Raffaele de Clemenza, nato in Ostuni e residente a Monopoli. Il primo di detti rogiti è dell'agosto 1483 e il secondo dell'aprile 1488, e in entrambe ricorre questa formula:

Quo peperit virgo Christum celestis (11),

(1) MOREA, n. 165, 170.

(2) Ibidem, n. 164, 166, 167.

(3) Ibidem, n. 176.

(4) Ibidem, n. 66.

(5) Ibidem, n. 169, 171.

(6) Ibidem, n. 191.

(7) Ibidem, n. 192.

(8) *Quellen und Forschungen*, X, 1907, pag. 100.

(9) MOREA, n. 197.

(10) Ibidem, n. 198. SANTERAMO, I, n. 42.

(11) F. MUCIACCIA, *Il libro rosso di Monopoli*, 1906, doc. 25, 53.

alla quale segue in ordine di tempo quest'altra di notar Nardo Antonio de Riardis (aprile 1484):

Quo sol iusticie micuit de ventre Marie (1),

che ricorda l'*invocatio* di notar Benedetto.

Monte Sant'Angelo. — Anche qui un unico e tardo esempio: lo si deve a notar Paolo (luglio 1282) e ricorda la formula di notar Ribaldo di Casalnuovo:

Ex quo Rex regum sumpsit carnem (2).

Nardò. — Un esempio solo e tardissimo, del dicembre 1444, ed appartiene a un notar Giovanni:

A. quo Christus de Virgine carnem supmsit humanam (3).

Polignano. — Notar Giovanni, che deve essere lo stesso che troviamo in Conversano negli anni 1221 e 1222, comincia ugualmente un suo rogito del maggio 1230:

Anno quo Deus factus est homo (4).

Ruvo. — A notar Lorenzo (1223) dobbiamo questo leonino:

Post incarnatum Verbum de Virgine natum (5),

e a notar Giovanni (1300) quest'altro:

Sumpsit quo Christus carnem cum virgine mistus (6).

San Quirico. — Un solo esempio ho trovato ed è di notar Matteo (ottobre 1241):

Sumpsit humanam Verbum de Virgine carnem (7).

Siponto. — Notar Enrico è il primo a far uso di una *invocatio* ritmica (settembre 1204):

Tempore quo Christus carnem de Virgine sumpsit (8),

la quale viene così ridotta da notar Bartolomeo (agosto 1212):

Tempore quo Christus carnem sumpsit (9).

(1) MUCIACCIA, doc. 24.

(2) CAMOBRECO, n. 210.

(3) Ibidem, n. 302.

(4) MOREA, n. 168.

(5) C. D. B., VIII, n. 224.

(6) SANTERAMO, I, n. 96.

(7) CAMOBRECO, n. 193.

(8) Ibidem, n. 142. La stessa formula ricorre nell'atto n. 144 (luglio 1205).

(9) Ibidem, n. 154.

Notar Nicola nei vari suoi atti a noi pervenuti (gennaio 1206-aprile 1223) usa costantemente la formula:

Ut Deus est nostram dignatus sumere carnem (1),

ad eccezione del rogito dell'ottobre 1219 in cui usa quest'altra, poco difforme dalla precedente:

Ut Deus dignatus est sumere carnem (2).

Notar Angelo nell'unico atto pervenutoci (settembre 1221) si vale del verso:

Quo Verbum Patris carnem de Virgine sumpsit (3),

mentre notar Caro Giovanni in due suoi rogiti del 1235 e del 1236 ci regala questo leonino:

Virgine Maria quo prodiit alma sophia (4).

In una carta del settembre 1235 rogata da notar Pietro de Manca troviamo questa *invocatio*:

In nobis habitavit et est verbum caro factum (5).

Notar Benvenuto invece non sa far di meglio nei suoi rogiti (marzo 1270-settembre 1283) che variare la formula di notar Enrico:

Anno quo Christus carnem de Virgine sumpsit (6).

Terlizzi. - Qui notar Bisanzio (1162) inizia un suo rogito con la formula:

A perpetui verbi unione vivifica (7),

mentre notar Pasquale (1170-1220) ripete uniformemente nei molti suoi atti il verso:

Est homo dum factus hominum qui discutit actus (8).

Notar Benennio (1176-1198) ci regala anche lui un leonino:

Est incarnatus ex quo de virgine natus (9),

mentre notar Donadeo (1181-1210) ci dà quest'altro:

Extitit hoc actum postquam verbum caro factum (10),

(1) CAMOBRECO, n. 146, 150, 152, 153, 154, 169, 174.

(2) Ibidem, n. 164.

(3) Ibidem, n. 170.

(4) Ibidem, n. 188, 191.

(5) Ibidem, n. 189.

(6) Ibidem, n. 205, 206, 210.

(7) C. D. B., III, n. 91.

(8) Ibidem, III, n. 109, 115, 137, 144, 154, 166, 174, 180, 181, 186, 192, 193, 194, 201, 204, 205, 206, 207.

(9) Ibidem, III, n. 119, 122, 125, 126, 134, 138, 139, 140, 142, 158, 162, 169, 179.

(10) Ibidem, III, n. 130, 131, 135, 136, 143, 147, 149, 150, 151, 152 (invece di *extitit si ha extat*), 155, 156, 157, 159, 160, 161, 165, 168, 171, 175, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 200.

e notar Nicola Levita (1227-1229):

Ex quo mortalis sumpsit deus hos animalis (1).

Notar Tomaso (1234-1236) usa la formula:

Est virginis utero verbum caro factum (2),

e notar Ruggero (1250-1256) l'altra più lunga:

Ex quo dei filius stolam nostre mortalitatis assumpsit (3)

mentre notar Giuliano (1251) ha il verso:

Est humanatus deus ex quo virgine natus (4),

che troviamo ripetuto da notar Giacomo (5) in atti del 1267.

Si giunge così alla seconda metà del sec. XIII, durante la quale la maggior parte degli atti è dovuta a notar Guglielmo (1257-1294), che dove non si serve del verso:

Quo Deus humanam sumpsit de Virgine formam (6)

usa l'altro poco difforme:

A. quo Deus humanam sumpsit a Virgine formam (7).

Del 1353 è un rogito di notar Angelo, che ripete il verso di un suo predecessore, di notar Guglielmo, vissuto un secolo prima:

Est humanatus Deus ex quo Virgine natus (8).

Trani. — Notar Urso ha in un suo rogito del gennaio 1161 la formula:

Anno a dei et karnis unione (9),

mentre notar Smaragdo (febbraio 1181) ripete l'*invocatio* dell'omonimo notaio di Bisceglie (ottobre 1166):

Anno ex quo Deus humanatus est (10).

Nei primi anni del sec. XIV troviamo un notar Nicola (settembre 1310) che ha questo leonino:

Post incarnati divini mistica nati (11).

Chi ha avuto la pazienza di seguirmi sin qui, ha avuto anche modo di raccogliere elementi non pochi sulla infondatezza dell'osservazione pro-

(1) C. D. B., III, n. 170, 218, 219, 222.

(2) Ibidem, III, n. 230, 231, 232, 234.

(3) Ibidem, III, n. 255, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266.

(4) Ibidem, III, n. 257.

(5) Ibidem, III, n. 284, 285.

(6) Ibidem, III, n. 269, 271, 272, 273, 275, 279, 280, 283, 286.

(7) Ibidem, I, n. 44; II, n. 44.

(8) SANTERAMO, II, 232.

(9) PROLOGO, op. cit., doc. 72.

(10) Ibidem, doc. 50.

(11) CAMOBRECO, n. 234.

spettata dal Garufi. Difatti gli esempi di *invocatio* ritmica ricavati dalle carte di Terlizzi, di Molfetta, di Bisceglie, di Siponto precedono di anni non pochi quelli dei notai di Monopoli, e predominano su tutti per ricchezza di temi.

Ad altri, di me più pazienti e più liberi, il compito di arricchire e di semplificare la raccolta, sì che il centro di irradiazione della particolarissima pratica notarile ne rimanga con esattezza delimitato; ed il compito anche di rintracciare le fonti delle singole formule. Di tali fonti nè il Morea nè il Garufi si preoccuparono; ma il problema mi è stato suggerito da un esempio che segnalo senz'altro a conclusione.

Nelle *Historie seu vite sanctorum* del Surius (Torino, 1876, vol. IV, pag. 513) è riportata la traduzione latina del *Martyrium S. Georgii a Pasistrate, ejusdem beati martyris servo, scriptum*: ed in essa il racconto è iniziato colla frase: *quo tempore Dei filius ex Maria Virgine carnem sumpsit, et homo factus presens in terris fuit, per totum orbem terrarum effulsit*. Rilegga il lettore l'*invocatio* di notar Enrico di Siponto e troverà la conferma del problema da me delineato, nonchè un orientamento per eventuali ricerche.

GIOVANNI ANTONUCCI

QUATTRO CHIARIMENTI

On. Direttore,

Permetterà che io chiarisca, in queste quattro postille, degli appunti mossi in « Japigia » ad alcuni miei lavori, nell'annata 1931, e nel primo fascicolo di questo anno:

I - L'Antonucci (II, 2, *Le vicende del Principato di Taranto* etc., p. 149) dichiara di voler fare « un più completo esame del tema » perché ciò « è imposto da alcune recenti affermazioni » mie (*Dal secolo VI al XV* etc., Bari, Cressati, 1929, studi II, V, VIII). Nel quale lavoro, egli nega la indipendenza del Principato sotto Boemondo I, perché questi non esercitò « un'incontrastata sovranità » e nega la sua unità feudale sotto i Normanni e sotto gli Svevi, testimoniata dalle investiture a vari figli di Sovrani e da quelle a Guglielmo III e al Frangipane, perché le prime furono solo aggregazioni amministrative e le seconde non furono eseguite. Io rispondo, sul primo argomento, che le ribellioni o tentativi di esse non negano la indipendenza vera e propria; sul secondo, che la situazione giuridica è data dalle investiture, e che io volevo studiare appunto quella, non la situazione di fatto. A ogni modo, un'ampia confutazione anche di questa e altre opinioni dell'A. sul Principato di Taranto ho dato nella *Rivista di Storia del Diritto italiano*, IV, 3, 1931, pp. 509-54 (*Ancora sulla feudalità e i Grandi Domini Feudali del Regno di Sicilia* etc.).

II - Il Ch.mo Prof. Gabrieli (II, 2, p. 255), segnalando un articolo di P. Coco su *Taras* (1929, 1-2) parla di una sua « giusta rivendicazione a proposito di *Japigia*, I, 393-407 », cioè a proposito del mio articolo *Il Libro Rosso di Taranto e le fortificazioni cittadine*. Di che si tratta? In esso io affermai che questo Libro Rosso non era disperso « come credette P. Coco, il quale lo confuse con l'Inventario dei beni dei Principi di Taranto perduto ai primi del secolo scorso » (cfr. *Taras*, II, 3-4, 1928, pp. 3-18); viceversa il Coco, nell'articolo recensito, ribatte che egli intendeva dire che l'originale fosse andato disperso, non la copia. Rispondo che, nella confutazione, il Coco ripete il medesimo errore, citando come originale lo « Inventarium Bonorum principis Tarenti » del 1396. Vi erano, cioè, tre *Libri Rossi*: quello dei Privilegi cittadini, di cui le copie, studiate dal Coco e da me; quello della Dogana, edito nel 1877; quello dei beni del Principe, perduto nell'Ottocento, come dimostrò il De Simone e confermò lo stesso P. Coco.

III - Il Luciani (II, 4, *I Musicisti pugliesi* etc., p. 407 n. 1) scrive che io ammetto « villanelle aristocratiche accanto a quelle popolari, ma la distin-

zione è arbitraria ». Non entrerò certo qui nella *verata questio* su che cosa debba intendersi per poesia popolare e per poesia d'arte (cfr. CROCE, id., Bari, Laterza, 1930); ricorderò solo che io nelle mie *Villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, « il Solco », 1925, cap. X) ho parlato sempre di « musa popolare e musa dotta », cioè di una « forma popolare, poi aulicizzata » e ho riferito esempi di contemporanei, come il Costo, che anche pongono in rilievo quella differenza (cap. II). Differenza, che è evidente dalla disamina che feci di oltre seicento villanelle, in dialetto napoletano e in italiano, di autori meridionali o anonime e di rimatori settentrionali: se poesia popolare è « espressione di semplici sentimenti in corrispondenti semplici forme » secondo la definizione del Croce, accolta dal Luciani; e se accanto a queste espressioni ho ritrovato villanelle di tono aulico, accademico, lambiccato, di cui alcune celebrano Sovrane o alte dame in occasione di matrimoni e simili, è evidente che io abbia dovuto distinguere le due forme: né è vero quanto asserisce il Luciani che « la differenza fra composizioni popolari e aristocratiche è nel fatto che le prime mettono in musica brevi strofe... e le altre testi metricamente più complicati » (p. 406), perché, per le villanelle, identici metri hanno contenuto aulico e contenuto popolare. (Sulle villanelle, consiglio all'A. di tener presente l'ottimo saggio dell'Hengel, da poco tradotto in italiano, *Contributo alla storia del madrigale* nella *Rassegna Musicale*, 1931, dove è accolta integralmente la mia tesi sull'origine napoletana di quella forma metrica e musicale).

IV - L'Antonucci, nel fascicolo III, 1, pp. 89-93, circa il « Concistorium Principis » o tribunale supremo dei Principi di Taranto della Casata Del Balzo Orsini, mi accusa di aver « tolta di peso » una citazione al Winspeare e, almeno, di « esagerazione » sulla importanza e origine di quella istituzione. Il primo appunto è inconsiderato perché in nota io citai la fonte cui attingevo (*Dal secolo VI* cit., p. 34); al secondo, salvo ulteriori indagini, rispondo che non è possibile distruggere l'affermazione documentata del Summonte, che attinse a una relazione ufficiale diretta al Vicerè di Napoli fra il 1559 e il 1571, solo perché vi ha un accenno errato a Giovanna I e perché non si hanno altre testimonianze. D'altra parte, non solo il Summonte è seguito da scrittori leccesi, ma anche dal Giannone, il quale asserisce: « ancor oggi vediamo alcune sentenze profferite in Lecce in *Concistorio principis*, dove s'agitavano le cause di quel contado » (*Istoria Civile*, l. XXVIII, c. V; ed. Capolago, tip. Elvetica, 1841, X, p. 88). Anzi, è da aggiungere che il Giannone era in modo speciale competente, perché fra il 1715 e 16 difese i cittadini di S. Pietro in Lamis contro il Vescovo di Lecce per le decime dell'ulive (cfr. *Vita scritta da lui medesimo*, ed. NICOLINI, Napoli, Pierro, 1905, pp. 58-60) e nella sua rarissima memoria a stampa riferisce appunto brani della sentenza del 1447 di quel *Concistorium*, sentenza, che non ho potuto trovare né nel processo relativo della Commissione feudale (A. S. N., vol. 819, n. 4503; e *Bull. Sentenze Comm. F.*, 1818, n. 8), né nei due superstiti processi antichi della Camera della Sommaria riguardanti quel Comune (A. S. N., voll. 151 e 159, n. 1409 e 1491).

Appunto per la rarità della memoria del Giannone (*Per li possessori degli Oliveti* etc.), credo bene riferirne l'intero brano (es. della Soc. Napoletana di Storia Patria, 3. Corr., VI, B. 43, pp. 8-10: cfr. anche p. 102):

« È rimasto di tutto ciò a noi chiaro documento in una sentenza, proferita nell'anno 1447 dal Concistoro di Gio. Antonio del Balzo Principe di

Taranto, e Conte di Lecce, nella quale s'espongono in breve le pretenzioni del Vescovo per questa esazione, appoggiate unicamente su questo fondamento, come dicono le parole della sentenza: « Dictus Dominus Episcopus petebat, et petenter instabat, quod Universitas, et homines dicti Casalis solvere tenebantur, et debebant eidem, nomine suæ Matricis Ecclesiæ, decimam fructuum olivarum situatarum, et positarum in, et super territorio, et pertinentiis dicti Casalis S. Petri, spectantem quidem, et pertinentem sibi, et suis exinde successoribus, quo supra nomine, ratione, seu causa utilis Domini, tanquam utili Domino Casalis iam dicti, fortificando, et tuendo causam suam uno potentissimo capite, quod ex quo dictum Casale solvit decimam dictæ suæ Ecclesiæ de omnibus, et quibuscumque fructibus nascentibus, et provenientius ex feudo, et territorio Casalis ipsius, veluti de frumento, vino, et aliis leguminibus, pari ratione tenerentur, et debere de olivis plantatis, et positis in, et super territorio decimali prædicto fol. 153.

Si opposero all'incontro i Cittadini a tal pretenzione, dicendo non essere i loro Territori decimali, né dover essere astretti a pagar la decima delle ulive, non essendosi questa mai pagata da tempo che non vi era memoria d'uomo in contrario, siccome non la pagavano de' frutti degli altri alberi, allegando un antichissimo possesso della loro libertà. Ma sopra tutto si fondavano allora per escludere la pretenzione del Vescovo, nel dire, ch' il lor Casale era del Corpo della Città di Lecce, « et cum ea unum Corpus constituere » e non pagando li Cittadini di Lecce decima alcuna d'olive, non doveano per conseguenza esser molestati a pagarla.

Fu questa causa lungamente esaminata, e dibattuta nel Concistoro del Principe di Taranto, e dopo una matura deliberazione, nell'anno 1447 ne riportarono i Cittadini favorevol sentenza, colla quale furono assoluti. Eccone le parole: « Sententiamus, decernimus, deliberamus, et diffinimus, homines dicti Casalis justissimam fovere causam tuendo se de servitute decimarum olivarum prædictarum, supradictis rationibus, atque causis, et ideo tanquam justam causam foventes, ab impetitione decimarum prædictarum deliberate, et consulte absolvimus, et liberamus, et pro absolutis, et liberatis et nunc in antea, et omni futuro tempore haberi volumus, et decernimus expresse etc. fol. 153 ».

Dalla quale sentenza ben si rileva l'importanza dell'argomento trattato e, quindi, quella del Tribunale, contro cui — è bene notare — il Vescovo non appellò, essendo il suo processo di nuovo avanzato soltanto nella seconda metà del Cinquecento.

Con osservanza, mi creda e con molte grazie.

Bari, R. Università.

G. M. MONTI

RECENSIONI

GIUSEPPINA FONTANESI, *Francesco Milizia scrittore e studioso d'arte*. Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti, 1932, in 8° gr., pp. 103).

« Habent sua fata libelli » e « habent sua fata homines ». Quando pubblicati nella *Rivista d'Italia* dell'ottobre 1915 un saggio sul genialissimo critico d'arte e poligrafo salentino Francesco Milizia (1), di cui nessuno s'era di proposito occupato dopo Camillo Ugoni (1922), speravo d'invogliare qualche valente studioso a darci quell'ampia compiuta monografia, che ancora si desidera, d'uno de' più bizzarri spiriti del Settecento, d'uno degli uomini meglio rappresentativi del suo tempo. M'illudevo di suggerire in certo modo la traccia del lavoro, giudicando così il nostro scrittore: « Il Milizia confonde in sè le due correnti predominanti e concomitanti nella seconda metà del secolo XVIII: il classicismo e l'enciclopedismo. Di qui l'alto interesse che ha per noi la sua figura intellettuale: al quale s'aggiunge il fascino dell'uomo libero e dignitoso, nemico d'ogni adulazione e d'ogni viltà, e dello scrittore vivacissimo, quand'anche scorretto. »

Invece nessuno s'è curato di farci conoscere l'uomo in relazione coi dotti, con gli artisti e coi potenti del suo tempo, e di studiarne l'ingegno sotto i vari aspetti di classicista teorico del bello ideale, di storico dell'arte, di enciclopedista, di pensatore indulgente alle nuove idee repubblicane; e dalla stessa scuola di Lionello Venturi, dalla quale sono usciti buoni saggi di storia della storiografia e critica d'arte, l'autore delle *Vite de' più celebri architetti* è stato dimenticato.

Il bibliografo non trova da notare che un articolo di Luigi Huetter, *La soppressione della Compagnia dei gesuiti nelle lettere romane del Milizia* (in « Roma », a. VI, 1928, fasc. 11); uno studio di Enzo Palmieri, *Un novecentista del Settecento* (in « Orizzonti », Foligno, Campitelli, 1930, pp. 233-51); uno scritto della signorina Licia D'Errico, *Francesco Milizia* (in « Annuario del R. Liceo-Ginnasio P. Colonna in Galatina per gli anni 1929-30 e 1930-31 », Galatina, 1931, pp. 109-21), che si cita per amore di completezza bibliografica; e un volumetto or ora uscito della signorina Giuseppina Fontanesi su *Francesco Milizia scrittore e studioso d'arte*.

(1) Ristampai il saggio, con aggiunte e correzioni, nelle due edizioni del mio volume *Idee costumi uomini del Settecento* (Torino, Sten, 1916 e 1926), e lo rifusi nel mio *Settecento* (Milano, F. Vallardi, 1929), dove il Milizia è considerato come storico dell'arte (pp. 441-43) e come estetico (pp. 506-9).

Il Palmieri si dà l'aria di avere scoperto lui l'autore dell'*Arte di vedere nelle belle arti*, perchè, « dopo l'Ugoni, chi si è degnato di fare il nome del Milizia? » (p. 242). E s'industria di presentarcelo come un « novecentista del Settecento », ma non riesce a farci vedere in che consista il preteso novecentismo del Milizia, che è il più battagliero rappresentante dell'estetica neoclassica della seconda metà del secolo XVIII, il « Don Chisciotte del bello ideale ».

Alla signorina Fontanesi dobbiamo esser grati per aver tentato di richiamare l'attenzione degli studiosi sul poco fortunato Salentino, anche se la sua monografia non aggiunge quasi nulla a quanto si sapeva su la vita e su le opere di lui. La Fontanesi non ha trovato neppure uno scrittore per avventura sfuggito a gli studiosi precedenti, che dia notizie del Milizia o ne giudichi le opere. Veramente, a p. 6, riferisce un giudizio tolto dalle *Biografie* di Gioachino Pessuti, e nella nota bibliografica finale registra: « Gioachino Pessuti, *Biografie*, vol. XXI. » Dubito che ci sia un equivoco: perchè non si è mai saputo che Gioachino Pessuti, noto matematico, professore nell'Ateneo Romano e direttore dei due periodici *Antologia Romana* ed *Effemeridi letterarie*, abbia messo insieme una raccolta di biografie in non meno di ventun volume!

A proposito dei periodici del Pessuti: bisognerà che il futuro biografo del Nostro ricerchi in quelli e nei principali periodici letterari del Settecento le notizie delle polemiche suscitate dall'« acido Milizia » e i giudizi dei contemporanei su le opere di lui.

La monografia della Fontanesi è divisa in V capitoli, il I dei quali contiene, in cinque o sei paginette, una troppo succinta biografia del Milizia. Alla biografia l'Autrice ritorna verso la fine del capitolo dedicato all'esame delle opere, spigolando nelle lettere di lui. Era meglio che queste spigolature impinguassero alquanto il troppo smilzo capitolo biografico. La Fontanesi ha avuto la fortuna di trovare in una miscellanea della Biblioteca civica di Padova X lettere inedite del Milizia, dirette a Lorenzo Lami Adami da Siena, che si riferiscono al periodo repubblicano; ma le sfrutta in poche righe, mentre potevano servire a illuminare l'atteggiamento politico di lui, del quale sappiamo che indulse alle idee repubblicane e lasciò un opuscolo, pubblicato un mese dopo la sua morte: *Economia pubblica spiegata in dieciotto capitoli dal cittadino F. Milizia* (Roma, a. VI della libertà, I della romana). Se dobbiamo giudicare dalle due note raccoltine di lettere che di lui possediamo, quelle al Temanza e quelle al Sangiovanni (alcune delle quali sono meritatamente entrate nelle antologie), un epistolario del Milizia dovrebbe riuscire uno de' più interessanti e vivaci del Settecento, che tanti ne ha. Perciò sarebbe stato pregio dell'opera riprodurre integralmente, in appendice, le X lettere inedite.

Il II capitolo descrive, con idee non sempre chiare e con qualche inesattezza, l'« ambiente artistico del Settecento ». (A p. 16, per esempio, Claudio Lorenese è messo tra gli artisti olandesi e fiamminghi del secolo XVI). Qui le opere stesse e le lettere del Milizia potevano offrire preziosi elementi al disegno del quadro.

Nel III capitolo, che tratta del « bello ideale », come lo concepirono il Milizia e i suoi maestri italiani e stranieri, m'è piaciuta soprattutto la rivendicazione di Giovanni Pietro Bellori, che in pieno Seicento rappresentò, com'è stato detto di recente, « l'idealismo classico contro il naturalismo e

il manierismo », e fu il vero precursore del Winckelmann. Ma anche in questo capitolo non mancano inesattezze.

Più grave è quella con cui s'inizia il capitolo IV (*Analisi delle opere di F. Milizia*), dove son nominati con gli storici dell'arte che precedettero il Milizia, Tommaso Temanza, che pubblicò le sue *Vite* dieci anni dopo quelle del Salentino, Luigi Lanzi, che cominciò nel 1792 a pubblicare la sua *Storia pittorica*, Leopoldo Cicognara e Amico Ricci, storici dell'Ottocento. Questo, che è il più lungo capitolo, è un utile, sebbene alquanto farraginoso, riassunto delle opere del Nostro: non di tutte, naturalmente, ma soltanto di quelle riguardanti le belle arti, secondo l'assunto annunziato nel titolo stesso del libro: *F. Milizia scrittore (era inutile aggiungere: e studioso) d'arte*.

Anche la forma non è sempre felice; son troppo frequenti espressioni come queste: « avrebbe voluto veder arginate tante ricche energie che si spendevano » (p. 54); « far penetrare nell'arte l'andamento filosofico » (p. 81); « l'ardore ch'egli mette nella calorosa campagna di tornare all'antico » (p. 95); ecc. Bisognava anche badare all'esatta trascrizione dei nomi e non scrivere *Serrassi* (p. 6), *Hoyarh* (p. 28), *Cimbaldi* (p. 42), *Barretti* (p. 45).

Nell'ultimo capitolo (*Conclusioni*), la signorina Fontanesi sostiene, fra l'altro (è l'unica idea originale che ho trovato nel suo volumetto), che, ripensando all'idea fondamentale della concezione architettonica miliziana, che tutto in architettura debba risultare dal necessario, nulla vi debba essere che non abbia la sua ragion d'essere, « dobbiamo riconoscere in essa preannunziato il razionalismo architettonico moderno » (p. 99). E sia: quantunque si tratti di quel razionalismo, che non è nè antico nè moderno, ma eterno, anzi di quel bonsenso, che fa nascere le forme architettoniche da i varii usi a cui gli edificii son destinati.

Questa monografia è evidentemente una tesi di laurea, con tutte le inesprienze e le ingenuità proprie di tali lavori, che giovani troppo impazienti sono troppo corrivi a pubblicare. Non avrei fatto tante pedantesche osservazioni, se la signorina Fontanesi non dèsse più d'un segno d'aver disposizione a far bene.

GIULIO NATALI

NOTIZIARIO

1. — Nella ricorrenza del XXI centenario della morte di Quinto Ennio, avvenuta a Roma nel 169 a. C., lo storico francese A. Augustin Thierry ha rievocato nel *Temps* di Parigi la grandiosa figura del poeta rudiano, creatore della poesia epica, tragica e satirica latina. L'articolo del Thierry è stato tradotto e pubblicato nel « Corriere del Salento » (23 marzo 1932) da O. Valentini, infaticabile promotore delle onoranze che dalla città di Lecce saranno rese a Ennio nel corrente anno.

2. — Il prof. Ebert Krass dell'Università di Halle, che nel 1926 fu per qualche tempo in Puglia, ha scritto una *Storia di Lecce* e ne ha stampato il capitolo introduttivo nel supplemento letterario del « Berliner Tageblatt » (Capodanno 1932). Nella prima parte di tale introduzione, pubblicata in versione italiana da Gregorio Carruggio nella « Gazzetta del Mezzogiorno » (7 maggio 1932), il Krass esamina criticamente la leggenda e la tradizione che ricollegano le origini di Lecce al re cretese Idomeneo e all'indigeno re Malennio, dimostrandone l'inconsistenza. Certo è tuttavia, che là dove sorge l'odierna Lecce, esisteva fin dal primo periodo storico greco-romano un centro abitato da un popolo messapico, come dimostrano i più remoti avanzi archeologici e le iscrizioni trovate nelle sue tombe; ma questa città non cominciò ad avere propria fisionomia storica che assai più tardi, col nome di *Lupia*, in conseguenza della formidabile organizzazione colonizzatrice e guerriera dei Romani, quando già i suoi caratteri primitivi erano tutti scomparsi, insieme col suo nome più antico, nell'amalgama delle popolazioni succedutesi sul suo territorio.

3. — *La storia delle vie di Lecce* ha narrato nella « Gazzetta del Mezzogiorno » (10 giugno 1932) N. De Simone Paladini, notandone i mutamenti subiti attraverso i secoli, sia nel tracciato che nel nome. Le belle vie della Lecce romana formate da un battuto durissimo di pietra locale e, le più larghe, pavimentate con lastroni di marmo, nel secolo VI erano ridotte in stato pietosissimo « smattonate e melmose »; e tali rimasero per un millennio, sino alla prima metà del sec. XVI, quando s'incominciò di mano in mano a inselciarle.

Quanto ai nomi, le vie, le piazze, le « isole » di Lecce, sino al primo censimento generale italiano del 1871 venivano indicate con quelli delle persone che vi possedevano case, delle chiese e dei conventi che vi sorgevano, degli uffici e dei negozi che vi aprivano le loro porte. Fu alla vigilia di tale censimento che il giudice L. G. De Simone, profondo cultore

di studi storici, assegnò alle vie di Lecce, per incarico del Comune, i nomi che ricordano le gloriose vicende cittadine e gli uomini illustri del Salento.

4. — Giovanni Antonucci, in un recente numero del periodico fiorentino « Il Marzocco » (17 aprile 1932), richiamandosi al noto racconto del *Novellino* che mette in scena un borghese di Bari e *Lo Schiavo di Bari*, discute l'opinione espressa da Emilio Re, il quale, nel « Bollettino della società filologica romana » (n. 3 della nuova serie), delineata un'alternativa fra la Bari di Puglia e la Bari di Sciampagna, si schierò per la seconda ipotesi sull'appoggio di alcuni rilievi, che avrebbero in verità meritato un più attento esame. Quest'esame compie ora l'Antonucci e, confutata la consistenza dei rilievi stessi, ci riconduce alla vecchia e comune tradizione, che riconosce nella Bari dello Schiavo la città della nostra Puglia.

5. — Mons. Giuseppe Blandamura, in un articolo pubblicato nel settimanale tarentino « La Voce del Popolo » (9 aprile 1932) ha risollevato la questione riguardante la patria del primo storico di Taranto, *Giovan Giovine*, sostenendo che da alcuni documenti da lui rinvenuti nell'archivio parrocchiale della metropolitana si possono trarre argomenti bastevoli per affermare che il Giovine nacque a Taranto e non a Grottaglie, come da molti si è sempre sostenuto. Tali argomenti sono sembrati tutt'altro che probatori a Ciro Cafforio, che ne ha rassegnato esaurientemente le ragioni (*Dove nacque Giovan Giovine?*, « La Voce del Salento », 1° e 8 maggio 1932).

6. — Il prof. Giovanni Carano Donvito, proseguendo la sua rassegna degli economisti pugliesi (v. « Japigia », I, 360; II, 394), esamina, nell'« Archivio Scientifico » del R. Istituto Superiore di Scienze economiche e commerciali di Bari (IV, 169-182) l'opera principale dello scoliopio gioiese *Giuseppe del Re* (1764-1841), cioè la *Descrizione topografica fisica economica politica dei Reali Domini al di qua del Faro*, di cui furono pubblicati soltanto due volumi, rispettivamente nel 1830 e nel 1835. Nel primo, di carattere generale, è sopra tutto notevole il capitolo secondo, che contiene un disegno storico dell'economia meridionale, con particolare riguardo all'agricoltura. Col secondo volume — tutto dedicato all'Abruzzo — s'inizia la parte speciale dell'opera, vale a dire lo studio di ciascuna regione dell'ex-Reame. La pubblicazione rimase interrotta per la morte dell'autore.

7. — Nicola Vacca ha recentemente rievocato la cronaca della visita di *Ferdinando II in Terra d'Otranto nel 1833* (« Il Corriere del Salento », 1-2 maggio 1932), suscitando una polemica intorno al numero e alla cronologia delle visite che quel sovrano fece a Lecce durante il suo regno (v. « Il Corriere del Salento », 23 maggio; « La Voce del Salento », 5 giugno; « Vecchio e nuovo », 19 giugno). Su l'ultima di tali visite, che fu quella del 1859, precisa alcuni particolari Nicola De Simone Paladini (*Per certe « briciole di storia »*, in « Vecchio e nuovo », 19 giugno).

8. — La celebrazione dell'epopea garibaldina, nella ricorrenza del cinquantesimo anno della morte dell'Eroe, ha offerto nuova occasione a Pietro Marti, tenace difensore del buon nome di Liborio Romano, per

spezzare ancora una lancia in favore del patriota salentino, sulla cui reputazione politica si è tentato tante volte di far gravare l'accusa di tradimento.

L. Romano, alla vigilia della liberazione del Mezzogiorno, assunse il potere per unanime e insistente volontà del paese, che vedeva in lui la migliore garanzia della costituzione promulgata da Francesco II, e fu probo e incorruttibile reggitore di governo nel periodo della dittatura di Garibaldi a Napoli e delle luogotenenze del Farini e del Principe di Carignano. Il Marti ne dà la dimostrazione pubblicando alcuni documenti già noti e due lettere inedite del Cavour (*Garibaldi, Cavour e L. Romano*, nel giornale « La Voce del Salento », 15 maggio 1932). Per più ampie notizie sulla figura del Romano, è da ricordare l'opuscolo dello stesso Marti, *Don Liborio Romano e la caduta dei Borboni* (Lecce, 1919).

9. — *Il primo maestro di Giuseppe De Nittis* fu il barlettano Giambattista Calò (1832-1895), pittore e insegnante di disegno, che nell'Istituto di Belle Arti a Napoli, alla scuola del Mancinelli, era stato tra i migliori compagni di Cammarano, Celentano e Toma. Michele Cassandro delinea la personalità artistica del Calò, ne descrive le numerose pregevoli opere, e pubblica una lettera inedita che il De Nittis, due mesi prima di morire, gli scrisse da Parigi (« La Gazzetta del Mezzogiorno », 16 giugno 1932).

10. — Le vicende del viaggio di *Paul Bourget in Terra d'Otranto* furono narrate trentaquattro anni or sono dallo scrittore manduriano Giuseppe Gigli (1862-1921), che accompagnò il grande romanziere francese nelle sue peregrinazioni salentine e pubblicò la prima traduzione delle suggestive pagine dedicate al Salento dal Bourget nelle *Sensations d'Italie*. L'articolo del Gigli, apparso in un volume-strenna del « Corriere meridionale » ormai quasi introvabile, è stato riesumato e riprodotto dal settimanale leccese « Vecchio e nuovo » (3 aprile 1932), che prosegue l'opera dell'omonima rivista mensile scomparsa. [G. P.]

11. — LA BIBLIOTECA « SAGARRIGA » DI BARI

La Biblioteca « Sagarriga » di Bari ha ricevuto, nell'ultimo quinquennio, un forte incremento dal Regime.

Il nuovo impulso riflette non soltanto l'assetto esteriore, ma particolarmente l'ordinamento interiore e lo sviluppo.

I - Gli spaziosi locali sono stati risanati dall'umidità; profonde massicciate, interrotte da canaletti aereatori, preservano da ulteriori infiltrazioni di umidità il sottosuolo, e colmate in calcestruzzo, in molte sale, ne garantiscono le pareti; mentre le volte e le murature sono state liberate dai pericoli delle infiltrazioni con la rimozione di tutte le condutture di scarico sia delle cliniche universitarie soprastanti, che di quelle dell'acqua potabile. Infine, la pavimentazione di tutti gli ambienti è stata ricostruita a nuovo.

L'Istituto è stato ampliato con quattro nuove sale cedute dall'Università e con la migliore utilizzazione di altre due, ricavate da un più conveniente spostamento dell'ingresso della Biblioteca.

II - Una nuova dotazione di varia suppellettile ha sostituito quella

precedente già deteriorata; un impianto completo e moderno di scaffalatura in legno-noce è stato costruito, a due piani nella Sala di Consultazione, e ad un piano nel Salone pubblico di lettura: e nella sala d'ingresso e in quella dei Cataloghi la scaffalatura in noce della raccolta Giuseppe Alberto Pugliese ha ricevuto anch'essa utile sistemazione.

Così pure mobili moderni sono stati costruiti per il Catalogo per soggetto e per autore, nonchè per le Riviste.

III - La Biblioteca aveva urgente bisogno di un riordinamento, secondo i moderni criteri bibliografici, per le esigenze degli studiosi e per rispondere alle nuove necessità di Bari, divenuta centro universitario.

Così si è provveduto, innanzi tutto, a formare il nuovo Catalogo alfabetico, tipo Staderini, depositando negli archivi quello vecchio a volumi; si è iniziata la classificazione del catalogo a soggetto: e oltre 20 mila schede, classificate e divise alfabeticamente, sono già deposte nelle relative cassette, a disposizione del pubblico. In questo campo sarà provveduto nel biennio venturo al completamento del Catalogo per soggetto, alla formazione di quello speciale della Sala di consultazione per ammettervi alla lettura gli studiosi, ed a quello particolare per le Riviste.

Si è riformato anche il sistema, finora seguito per la classificazione delle Riviste e delle opere in continuazione; come pure il servizio del « prestito » che si è disciplinato e perfezionato con registri e moduli in uso presso le Biblioteche governative.

IV - È in via di formazione una Sala di consultazione per gli studiosi ed è già stata scelta una parte cospicua di materiale, come: Enciclopedie, l'intera collezione Laterza, le varie collezioni di classici latini e greci, le opere complete del Pais, del Gentile, del Venturi, i « Monumenta Germaniæ Historica », l'Enciclopedia Treccani, la collezione Muratori, ecc., per citare alcune opere tra le più importanti.

V - Il patrimonio librario si è notevolmente arricchito: l'intera raccolta del comm. Vittorio Fiorini, compianto Direttore Generale al Ministero dell'Educazione Nazionale, è stata donata dal Governo al nostro Ente: collezione pregevole che comprende 12 mila tra volumi e fascicoli di argomento prevalentemente storico-letterario.

Il Ministero dell'Educazione Nazionale ha anche donato la raccolta « Garofalo » di circa 250 volumi, pur essi di argomento storico-letterario; l'Amministrazione della Provincia ha donato l'intera collezione dell'onorevole Giuseppe Alberto Pugliese di circa quattromila volumi di argomento filosofico-giuridico-storico; e quella di Goffredo di Crollalanza di circa 500 volumi.

Anche i privati hanno manifestato il loro attaccamento alla nobile Istituzione, e vanno segnalate alla riconoscenza della cittadinanza famiglie benemerite quali Perotti, Cassizzi, Massa, Ruggero, Squicciarini, Menotti-Bianchi che, con alto senso civico e profondo sentimento patriottico, hanno donato alla nostra Biblioteca le loro raccolte private.

La Direzione della Biblioteca ha mantenuto integre tali collezioni e le ha dedicate ai donatori in loro onore, riservandosi — a riordinamento avvenuto — di farne particolareggiata segnalazione al pubblico.

Anche l'istituto per conto suo ha provveduto, nel corso del quinquennio, al rilevante acquisto di oltre cinquemila opere, tra le migliori e più importanti pubblicazioni contemporanee; ha conservato l'abbonamento a circa sessanta Riviste ed ha fatto legare tremila volumi.

Infine, la Biblioteca si è arricchita delle opere pervenute per diritti di stampa e delle pubblicazioni e riviste ricevute in omaggio o in cambio della Rivista « Japigia ».

Gli studiosi hanno apprezzato questo nuovo impulso, come attestano i seguenti dati statistici:

Anno 1929	lettori	9.427
» 1930	»	4.681
» 1931	»	7.709
1° quadrimestre 1932	»	4.630

Quantunque la Biblioteca in ciascuno dei suddetti anni sia rimasta chiusa alcuni mesi per i lavori di restauro e di riordinamento, si è avuto un complesso di 26.447 studiosi ai quali vanno aggiunti altri 1.591 che, si servirono del prestito esterno.

Moltissimo resta da fare: ma il riordinamento procede senza pause.

Già il Consiglio d'Amministrazione dell'Ente, d'intesa con le Amministrazioni Provinciale e Comunale, ha ordinato la scaffalatura in ferro per una « sala-deposito » della capacità di oltre 50 mila volumi. Sarà così possibile alla Direzione di potere impiantare nel biennio futuro la « Sezione delle Riviste, degli Atti accademici e delle Opere in continuazione ».

Nello stesso biennio sarà completato il Catalogo per soggetto e quello speciale per la Sala di Consultazioni.

Infine, sono intercorsi accordi tra il Magnifico Rettore della Università e la Direzione della Biblioteca per procedere alla formazione di un primo nucleo della speciale Sezione di Medicina, all'uopo destinando il fondo particolare messo a disposizione dell'Università dal benemerito prof. Germano.

Va dato merito soprattutto agli Enti Provincia e Comune se la nobilissima istituzione culturale ha potuto procedere verso il suo perfezionamento col ritmo accelerato dell'epoca Fascista.

Terra di Bari, oltre che nel campo del commercio, dell'agricoltura e dell'industria, deve, anche nel campo dell'alta cultura, realizzare quella missione che il Duce le ha segnato. [L. D.]

12. — PER I MARTIRI FASCISTI DI PUGLIA

La Delegazione Regionale delle Famiglie dei Caduti Fascisti ha pubblicato in questi giorni una monografia sul Martirologio delle Camicie Nere di Puglia.

Vi sono tratteggiati in sintetici profili ventinove camerati che donarono la vita alla Causa della Rivoluzione.

1. — *Affaitato Giovanni*, contadino da Cerignola;
2. — *Barletta Ferruccio*, studente da Minervino Murge;
3. — *Barbera Riccardo*, agricoltore da Minervino Murge;
4. — *Buttazzi Gino*, studente da Lecce;
5. — *Campanella Vito*, impiegato da Mola;
6. — *Capozza Domenico*, operaio da Corato;

7. — *Cipriani Michele*, operaio da Terlizzi;
8. — *D'Apolito Pasquale*, scolaro da Montesantangelo;
9. — *D'Apolito Vito*, carpentiere da Gioia del Colle;
10. — *Di Stasi Nicola*, agricoltore da Minervino Murge;
11. — *Dresda Giuseppe*, impiegato da Pulsano;
12. — *Falcetta Lorenzo*, operaio da Andria;
13. — *Falcone Michele*, studente da Serracapriola;
14. — *Galliano Elio*, studente da Francavilla Fontana;
15. — *Ingravallo Emilio*, studente da Capurso;
16. — *Leonbruno Alfredo*, guardia da Serracapriola;
17. — *Leone Salvatore*, guardia da Cerignola;
18. — *Laserpe Raffaele*, agricoltore da Cerignola;
19. — *Leone Pasquale*, studente da Alliste;
20. — *Loperfido Oronzo*, agricoltore da Noci;
21. — *Lorusso Domenico*, cavamonte di Minervino Murge;
22. — *Martinelli Vitantonio*, agricoltore da Polignano a Mare;
23. — *Mastronuzzi Domenico*, studente da Taranto;
24. — *Nobile Vincenzo*, guardia da Minervino Murge;
25. — *Petruzzelli Nicola*, contadino da Andria;
26. — *Sanfelice Felice*, impiegato da Gallipoli;
27. — *Specchio Giuseppe*, scolaro da Cerignola;
28. — *Stefani Cosimo*, fabbro da Melissano;
29. — *Tullo Leonardo*, commerciante da Palo del Colle.

Sono ventinove martiri: semplici come i lavoratori della nostra terra, sani come la nostra stirpe, impavidi al pericolo come i camerati della grande guerra. Essi si immolarono con la stessa fede di tutti gli Eroi della Patria, antichi e recenti.

Come un segno: inizia la pagina dell'olocausto un contadino, Affaitato, cerignolano — ammonimento ai lavoratori pugliesi — e la chiude Tullo Leonardo, in Parigi, ad attestare allo straniero ed ai rinnegati la potenza della nostra fede.

Quando generale era lo smarrimento e tutto sembrava crollare, questi camerati del manipolo sacro riaffermarono con la loro marcia di sangue la realtà immortale della Patria.

E furono adolescenti inermi, che caddero mentre cantavano gli inni della giovinezza d'Italia, e lottatori leonini che affrontarono moltitudini armate.

È destino del popolo nostro seminare di Martiri il cammino della storia, per la salvezza stessa della civiltà del Mondo: agli svolti decisivi, dalle profondità misteriose della stirpe, sorgono gli Eroi Italiani ed in un cozzo tragico gettano la propria esistenza ad additare le mete ai popoli.

Oggi a Roma si creano i lineamenti della nuova era. Duce Benito Mussolini; oggi il Mediterraneo ritorna centro di vita, fucina di idee nuove ed universali; e come nella tradizione millenaria, queste idee hanno l'energia dell'atto e la concretezza del reale: sono, cioè, romane. E per le romane idee vale la pena il supremo sacrificio.

E Voi avete ben meritato di questo ideale. Martiri nostri. Voi che dell'Era Mussoliniana siete i vessilliferi più puri.

Domani sulla Murgia risplenderà il Faro Votivo, a Voi dedicato in memoria imperitura dalla gente di Puglia: esso illuminerà nella notte come

benedizione le nostre case, i nostri campi e le nostre messi; quella luce farà che nelle case nostre non ridiscenda mai la discordia, che nelle nostre anime non si riaccenda mai l'odio, che in ogni ora non manchi a noi la fede e la volontà della vittoria, perchè quella fiamma risplende di martirio.

Modesto tributo di devozione al Vostro sacrificio è anche il volumetto che segnaliamo, in cui è espressa in forma semplice la più bella poesia della dedizione. Dovrebbero leggerlo i camerati per non dimenticare, gli altri per riflettere, e tutti per divenire migliori. [L. D.]

(continuazione : v. 4 pagina della copertina)

- GABRIELI Giuseppe, *Bibliografia di Puglia (Folklore, Colonie e lingue di Albania e di Grecia in Puglia, le accademie in Puglia)*.
- GERACI Francesco, *Gioacchino Toma*, pp. 192-200.
- GERVASIO Michele, *Per la storia della Basilica di S. Nicola*, pp. 158-167.
- ID., *I primi rapporti tra la Puglia e l'Oriente*, pp. 279-297.
- LUCIANI Sebastiano A., *I musicisti pugliesi dei secoli XVI e XVII*, pagine 402-421.
- MONTI Gennaro M., *La Puglia nel Settecento e un grande pugliese settecentesco*, pp. 422-427.
- PANAREO Salvatore, *Trattative coi Turchi durante la guerra d'Otranto (1480-81)*, pp. 168-181.
- PETRUCCI Alfredo, *Incisori pugliesi dell'Ottocento: Antonio Piccinni*, pagine 51-68.
- QUAGLIATI Quintino, *Terrecotte di corredo funebre in una tomba della necropoli greca di Taranto*, pp. 1-38.
- RAELI Vito, *Umberto Giordano*, pp. 201-211.
- ROSSI Ettore, *Notizie degli storici turchi sull'occupazione di Otranto nel 1480-81*, pp. 182-191.
- SYLOS Luigi, *I Normanni di Puglia*, pp. 129-148, 377-393.
- TAURO Giacomo, *La Puglia in alcuni scrittori stranieri*, pp. 39-50.
- UGOLINI Luigi M., *L'archeologia dell'altra sponda adriatica*, pp. 298-317.

RECENSIONI — BEVILACQUA A.: U. Rellini, *Le origini della civiltà italica*, p. 241. — GERVASIO M.: M. Carli, *L'Italiano di Mussolini*, p. 116. — DE SECLY L.: R. Cotugno, *La vita e i tempi di G. Massari*, p. 469. — SCHIPA M.: G. Pochettino, *I Longobardi nell'Italia Meridionale (570-1080)*, p. 244. — SCHIPA M.: A. Alberti, *Atti del Parlamento delle due Sicilie (1820-21)*, p. 466.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO a cura di G. Gabrieli, G. Petraglione, D. M. Simone. Riguarda: Q. QUAGLIATI, P. MARTI, F. S. POMODORO, C. VILLANI, M. DE GRAZIA, C. CONTE, N. VACCA, F. GENTILE, B. BIAGI, M. PAPA, M. A. GIOIA, E. MARESCA, A. DE LEO, G. INFANTE, P. EGIDI, C. PALUMBO, pp. 118, 247, 472.

NOTIZIARIO a cura di L. De Seclý, G. Gabrieli, M. Gervasio, D. Nardone, G. Petraglione, Q. Quagliati, pp. 122, 251, 373, 477.

COMITATO ROMANO degli amici di *Japigia*: G. Gabrieli - G. Modugno
- A. Petrucci - V. Raeli - D. M. Simone - G. C. Speziale - G. Tauro -
M. Vocino.