

IL MONOGRAMMA DI ALLAH NEL PAVIMENTO ABSIDALE SUPERIORE IN S. NICOLA A BARI

Moltissime son le cose, che rendono singolare, per numerosi aspetti, la Basilica di S. Nicola a Bari, ma non tutte furono studiate a fondo. Parecchie o vennero sinora trasandate, ovvero, se anche ricordate, magari con rispetto, non ebbero quel commento illustrativo, doverosamente particolare, che si meritano e a cui anzi han diritto. Eppure son tutte vere e autentiche preziosità, che nel campo dell'arte e della storia spiccano brillantemente, così che la grandiosità architettonica del tempio e la fioritura allegorica della sua plastica trovano in esse un loro speciale nimbo di grazia o di eccezione, che fa dire con lietezza allo studioso: — Ma qui c'è da scrivere per secoli!

Del resto è ben questo il criterio, che spiega la dovizia della bibliografia nicolàiana nel campo dell'arte, senza contare i campi della agiografia, della storia e della critica.

Fra queste preziosità artistiche, meritevoli di un peculiare rilievo e di una illustrazione completa, è *il monogramma cufico di Allah nel mosaico absidale della basilica superiore.*

* * *

L'abside superiore di S. Nicola, la quale si sviluppa con imponenza poco dopo l'altar maggiore, eretto sotto il magnifico ciborio cosmatense del secolo XII, il più antico di Puglia e che assai si accosta a quelli di Anagni e di Ferentino nel Lazio, ha il pavimento tutto a mosaico marmoreo, di fattura squisitamente araba, o diciamola pur anche islamica, benchè presenti qua e là attinenze con la tecnica cosmatesca. È a intarsio, come un'ingegnosa tarsia in legno, vale a dire a commesso di tasselli di marmi vari, intagliati alla bizantina, e di diverse dimensioni.

Questo pavimento potrebbe dividersi in due settori. Il preabside è in forma di rettangolo, il cui lato maggiore misura m. 6,27 e il minore m. 1,75. È delimitato da un listello di marmo dello spessore di cm. 5,5. Non è naturalmente calcolato il completamento del gradino, subito accosto all'altare, di cm. 35 di larghezza. Esso si ferma a m. 0,98 prima della linea segnata dalla fine del gradino iscritto, ch'è il terzo dell'altar maggiore. Poi continua il pavimento veramente absidale, fino al coro, rispettivamente sino al monumento cinquecentesco di Bona Sforza-Jagellona, regina di Polonia e duchessa di Bari.

È necessario darne una descrizione circostanziata, per la quale mi varrò anche delle preziose schede artistiche, compilate in proposito, e gentilmente favoritemi dalla distinta prof. dottoressa Maria Luceri della R. Sovrintendenza ai Monumenti e alle Gallerie a Bari. Sono illustrazioni precise, in cui la competenza profonda in materia d'arte è avvivata da quell'amore alle cose, senza il quale anche la dottrina rimane fredda e inerte. Tanto più sentiti sono quindi i ringraziamenti, che porgo alla dottoressa Luceri, uniti al più caloroso sentimento di ammirazione e di devozione.

Nel primo settore adunque son disposti cinque grandi cerchi o dischi, doppiamente concentrici, tangenti fra di loro e concentricamente decorati a mosaico policromo di marmi intagliati a vero tipo arabo, con l'accennata somiglianza con il tipo cosmatesco, a disegno geometrico. Ogni cerchio, sì il maggiore che il minore, è orlato da un listello circolare di marmo bigio, largo cm. 5. Il diametro dei cerchi maggiori è di m. 1,27, compreso l'orlo bigio esterno, e il minore, del pari compreso l'orlo interno, è di m. 0,85. La descrizione segue l'ordine da sinistra a destra.

1) Primo cerchio. Disco centrale di lastra variegata, chiuso da quattro giri di triangoletti alternamente disposti a tasselli di tono chiaro (bianco e marrone) e scuro (bardiglio); indi zona con vago motivo a mosaico di quadretti in vario colore (verde scuro, marrone, bianco), limitato da fila di triangoli scuri.

2) Secondo cerchio. Disco centrale policromo (giallo, grigio, scuro e bianco) e listato con tasselli di varie dimensioni; indi zona di tipo musivo a tessere triangolari di tono chiaro e di tono scuro, composte a triangoli alternamente dritti e capovolti, con i lati a tasselli di giallo scuro e con la base costituita dalla fascia bigia che ne limita la circonferenza.

3) Terzo cerchio. Disco a scacchiera con dadi bianchi e verdi screziati, e questi con piccolo motivo nel mezzo a triango-

letti o a quadrello bianco e pietruzze scure nel centro; indi zona di pietruzze marrone e bianche, tagliate a triangolo, le quali riempiono una cancellata romboidale di tessere scure, formata da due spezzate a zig-zag contrapposte.

4) Quarto cerchio. Disco centrale a grazioso disegno ottenuto con tessere scure in linee parallele orizzontali e in cancellata romboidale. Ne risulta un fondo a triangoli con i vertici in alto e in basso, fatti di pietruzze bianche e marrone, e vago di dischetti gialli nei punti di intersecazione. Indi zona con motivo su tre ordini di marmi, bianco e verde scuro, tagliati a rombi e alterni nei colori, in senso verticale, mentre l'ordine mediano è limitato, sopra e sotto, da una corona di rombi bianchi, disposti in senso orizzontale.

5) Quinto cerchio. Disco di mezzo in lastra scura screziata di bianco, come nel primo. È chiuso da una composizione di tasselli rettangolari, romboidali e a piccoli triangoli in serie verticale obliqua in alto e disseminati a mosaico in basso. Indi zona a mosaico policromo disseminato; ma in un tratto laterale, a sinistra, è la decorazione piatta di croci gigliate, inscritte dentro rombi, o di rosette a quattro foglie lanceolate e disposte a croce con incavi circolari nel centro e tra i bracci per intarsiarvi dischetti marmorei colorati, saltati via.

Gli spazi triangolari, risultanti, fra i cerchi tangenti, sono riempiti da motivo armonico, formato d'angoli inscritti fra di loro a mosaico bianco, scuro, verde antico e giallo.

Il secondo e il quarto cerchio sono interrotti dalle basi delle due colonne di breccia azzurrina del baldacchino cosmatesco dell'altar maggiore. Il primo e il quinto, come pure certe parti degli interstizi dei cerchi, presentano rappezzature.

Nel secondo settore (che arriva sino alla predella rialzata del coro, larga tutt'intorno m. 1,51) il mosaico è del pari policromo di marmi intagliati a tipo eguale a quello del primo settore.

La parte di mezzo è costituita da un largo tondo (fig. 1) a due cerchi concentrici, di cui l'interno è di solo marmo, ormai bigio, mentre l'anello del cerchio maggiore, delimitato da due listelli marmorei bigi larghi cm. 6 (uno esterno e uno interno), è a mosaico. Il diametro complessivo è di m. 2,92, comprendente: il doppio listello esterno, m. 0,12 — il doppio anello circolare musivo ($2 \times$ m. 0,385), m. 0,97 — il doppio listello interno m. 0,12 — il disco centrale di marmo, m. 1,71. Il disco di solo marmo ha inscritto un cerchio minore del diametro di m. 1, recante inciso e ben disegnato un rosone, che ha più del romano che non dell'arabo.

La zona centrale è inscritta nella proiezione dell'abside e cioè circoscritta da stretta lista marmorea grigia circolare e chiusa dalla fascia del diametro. Il grande disco centrale è a lastre di marmo bianco, squadrate su tre lati, con il lato esterno curvo e con segmenti sui fianchi per compiere la forma discoidale. Una fascia di marmo bianco ne cerchia con buon effetto la circonferenza.

La zona musiva a tasselli di verde scuro e di marrone, tagliati a rombo o a quadrelli, insieme con pietruzze di marmo bianco, rifilate a foggia di piccoli triangoli, onde tutta la parte centrale è fasciata, presenta un brillante giuoco di colori, che ricorda il pavimento coevo (sec. XII) della Badia di Pomposa. La composizione si volge in nove ordini concentrici, di cui il quinto, cioè quello compreso nel mezzo, è un bordo di tono chiaro, formato da un giro di rombi rossi, fiancheggiato da tasselli gialli con triangoletti bianchi ai lati. Negli altri quattro ordini, per parte, si alternano fasce a rombi scuri con quelle a quadrelli marrone, correndo sui lati i bianchi triangoletti.

Il fascione semicircolare è composto d'una serie di riquadri su fondo di tasselli marrone e rossi. Ciascun riquadro ha di fianco steli fogliati verticali e contrapposti in mosaico bianco: i due steli sono filettati di tessere scure. Nel mezzo si contrappongono due steli fogliati, che si allargano sulla cima in forma triangolare falcata con i vertici superiori, che si uniscono, e le estremità, che si sviluppano a grosso viticcio e si attorcigliano fra di loro, terminando ciascuno in una specie di sfera. Tutto è filettato di tessere scure. I due opposti steli, riunendosi, segnano un motivo cuspidale trilobo.

All'esterno del rosone, nella parte inferiore a sinistra (alla distanza di cm. 16 dal livello perimetrale del rettangolo nel primo settore e a m. 1,60 dal fianco sinistro esterno del piano) è raffigurato entro un tondo senza listello circolare, del diametro di metri 0,41, in mosaico un drago quadrupede, di cui si dirà meglio a suo luogo. Dall'altra parte, a destra, allo stesso livello, probabilmente dovette esservi stata altra figura, senza contorno, come il drago di sinistra; ma quel tratto è completamente deteriorato.

E siamo al punto che più c'interessa.

Tutto questo bellissimo lavoro musivo, così vario, multiforme e multicolore, ha da una estremità all'altra una bordura di cornice, larga m. 0,42, composta di nitidi riquadri epigrafici, in ognuno dei quali, a lettere cufiche di piccoli cubi di marmo bianco, contornati da tasselli neri, su campo di tessere rosse, è ingegnosamente

tracciato il monogramma di *Allāh*. Questa interessantissima bordura incomincia a sinistra, esattamente dal livello perimetrale di marmo grigio del rettangolo già descritto nel primo settore, corre poi circolarmente lungo la linea esteriore del coro, s'interrompe al posto della mirabile sedia romanica dell'abate e arcivescovo Elia, riprende poscia e finisce a cm. 70 prima dell'orlo del medesimo rettangolo. Si vede che il cerchio del coro, e anche

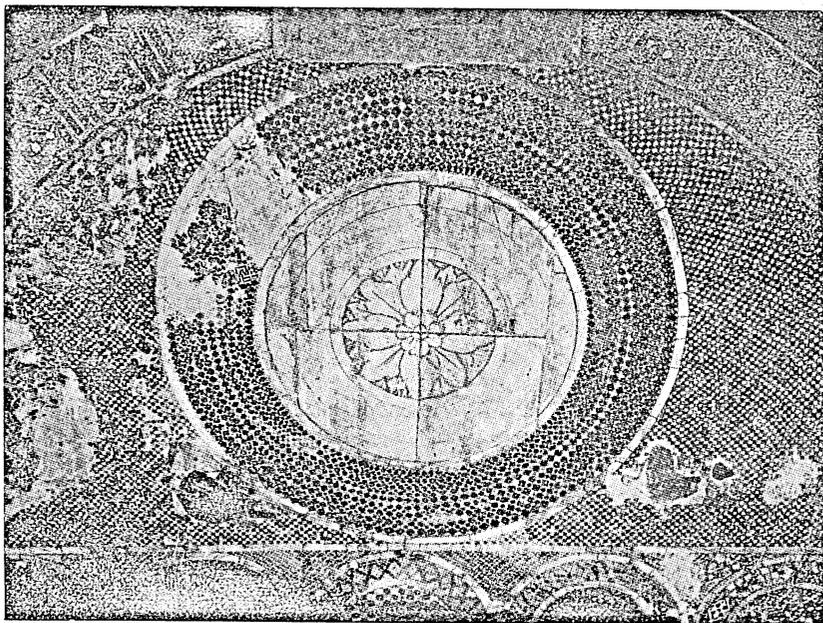


FIG. 1 — *Mosaico arabo-siculo nel pavimento absidale superiore in S. Nicola a Bari*
(fot. della R. Sovrintendenza ai Monumenti e Gallerie per la Puglia e Lucania)

dell'abside, non è del tutto regolare, per cui il musaicista si trovò costretto a far terminare il suo lavoro prima dello spazio previsto. Infatti, mentre a sinistra i monogrammi cufici sono 9 interi, più un frammento accanto al rialzo della predetta cattedra di Elia, a destra essi sono 7 interi più un frammento.

Il suppedaneo della cattedra di Elia occupa il posto di tre monogrammi interi, più due larghi frammenti, uno a destra e uno a sinistra, come si vede chiaramente accanto al nono monogramma, a sinistra, e al quindicesimo, a destra. Di questo particolare dirò tosto.

Il pavimento è certamente opera ordinata dall'abate e rettore Eustasio, bellissima figura nella storia di Bari, successo nel giugno del 1105 ad Elia nella reggenza di S. Nicola (non nell'arcivescovato di Bari, come scrisse il card. Bartolini, p. 23) e vissuto fino al settembre del 1123. Egli si copri d'una benemerenda imperitura, ultimando la costruzione e la decorazione della basilica superiore, come inoppugnabilmente è provato dall'ultimo distico dell'iscrizione sulla faccia del terzo gradino (il superiore) dell'altare:

ut pater Helias hoc templum qui prius egit,
quod pater Eustasius sic decorando regit.

L'abate Eustasio fu un esperto architetto, che nella fabbrica di S. Nicola portò la provata sua esperienza di costruttore e il buon gusto d'artista benedettino, secondo la tradizione estetica e spirituale dei monaci cavensi. L'arcivescovo Ursone nella concessione di libertà data dal monastero d'Ognissanti in Cuti, retto prima di S. Nicola da Eustasio, nel novembre 1083, dice: «declaro quoniam Eustasius presbiter de loco Cuti laboravit a fundamentis ecclesiam in honore omnium Sanctorum» (*Codice Dipl. Barese*, V, n. 4, pp. 10-11). L'arcivescovo Elia, nella conferma — storicamente vera, benchè l'atto sia diplomaticamente non autentico — di questa medesima libertà data da Ursone, dice della chiesa abbaziale di Ognissanti: «quam ecclesiam omnium Sanctorum predictus domnus Eustasius suo stipendio laboravit»; e loda colui che doveva essere il suo successore in S. Nicola: «predictus domnus Eustasius, qui bona predicta omnia multo cum sudore ac fatigatione ad utilitatem prefate ecclesie preparavit» (*Codice Dipl. Barese*, V, n. 37, pp. 64-65, maggio 1103).

E fu pure Eustasio, a porre al centro periferico del coro, con una sporgenza di cm. 47 sul pavimento, la sedia arcivescovile già mentovata di Elia.

Il Beatillo ha piena ragione di scrivere di Eustasio: «In abbellire il Coro usò maggior diligenza, per esser questo, come si dice, il *Sancta Sanctorum* de' luoghi sacri. Lo lastricò tutto di marmi assai più belli de' gli altri, e li dispose in modo, che venissero in vari luoghi a far vaghi lavori, particolarmente dietro l'Altar maggiore, dove il pavimento è tutto di musaico assai bello» (1).

(1) ANTONIO BEATILLO, *Della historia di S. Nicolò il Magno Arcivescovo di Mira, Patrono e Protettore della Città di Bari* (Napoli, 1620), lib. XIX, p. 413.

E altrove, notando la preziosità dei marmi usati da Eustasio, dice: « Opera certo di non minor travaglio che spesa, per non ritrovarsi pietre tali, nè in Puglia, nè in altre parti uicini ». Indi ripete il passo da me riportato, per concludere: « a riverenza de gli Arcivescovi Baresi, e de superiori della Chiesa di S. Nicolò, che in detto luogo (*cioè all'altar maggiore*) sono stati soliti, da quei primi tempi sino ai nostri giorni, cantar le Messe in ponteficale nelle feste solenni con la faccia verso il Popolo » (1). Così nella basilica eufrasiana di Parenzo, all'altar maggiore, coperto del pari da ciborio sontuoso del secolo XIII. Lo Schulz si affida al Beatillo, e fa bene, dando la segnatura del passo qui riportato (2). Il Bertaux ribadisce la data di costruzione dell'altare e della pavimentazione absidale sotto Eustasio fra il 1105 e il 1123, notando che l'opera fu compiuta certamente prima della venuta di Ruggiero II a Bari, effettuatasi nel 1132 (3).

Ma l'erezione del ciborio sull'altar maggiore e il collocamento della cattedra di Elia al posto d'onore nell'abside furono posteriori al pavimento musivo per le seguenti due ragioni:

1) Se l'altare e il suo ciborio fossero stati anteriori o contemporanei al lavoro musivo del pavimento, il musaicista avrebbe preso le sue misure, spostando i cinque cerchi del primo settore dell'abside, in modo che le colonne del ciborio non ne intaccassero il disegno. Invece, appunto le due colonne posteriori del ciborio sono piantate entro due dei cerchi, come si disse, la cui ornamentazione è perciò menomata.

2) Se la cattedra di Elia fosse stata collocata ov'è, prima del musaico pavimentale dell'abside, la serie dei monogrammi cufici, formanti la fascia, non sarebbe stata bruscamente interrotta e manomessa, come vedemmo. Il musaicista avrebbe provveduto a deviarla, facendo contornare i fianchetti e la fronte del suppedaneo sporgente sul piano del pavimento, contornazione anche giusta, perchè il suppedaneo d'una cattedra arcivescovile, ch'è un miracolo della plastica romanico-pugliese della fine del secolo XI (c. 1098), la meritava. Nè si può affermare che tale interru-

(1) ANTONIO BEATILLO, *Hirtoria della vita, miracoli, traslazione e gloria dell' illustrissimo confessore di Christo S. Nicolò il Magno, terza edizione* (Napoli, 1645) lib. VI, cap. XVIII, p. 426.

(2) H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresden, 1860), I, p. 89.

(3) EMIL BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale* (Paris, 1904), I, p. 486.

zione dei monogrammi di *Allāh* sia dovuto ai costruttori carraresi del monumento funebre della Regina Bona, fra il 1589 e il 1593, come sembra credere il card. Domenico Bartolini (1), perchè la lista ornamentale romanica, alta cm. 25, che fregia la faccia del suppedaneo in tutti e tre i suoi lati, è perfettamente eguale, per forma ed età, a tutta la restante ornamentazione facciale del coro, che sporge — come detto — dal muro peritrale m. 1,51. Non v'è traccia di rimozione e di rifacimento di tale fregio.

Si conchiude pertanto, che il pavimento è anteriore — solo di anni, si capisce — tanto al ciborio dell'altar maggiore attribuito a un cosmatense pugliese Nicola, quanto al collocamento onorifico della cattedra romanico-pugliese di Elia.

Si noti, che il pavimento musivo absidale è in più posti in cattive condizioni. Qua e là le lacune sono state riempite o di cemento o con frammenti irregolari di ceramica pugliese settecentesca a volute violette, a occhi su fondo giallo e a rametti di foglioline verdi, di tipo Laterza, come mi assicura l'amico avvocato comm. Domenico Maselli, un collezionista dotto e conoscitore peritissimo di ceramiche, al quale rendo qui le più sentite mie grazie. Anche un intero monogramma cufico, a sinistra, ha avuto la mala sorte d'essere rimpiazzato da tali frammenti (2).

*
* *

Ma se tutto il lavoro musivo è bello e armonioso, come sapevano fare i mosaicisti e decoratori arabi o di scuola araba, la parte più notevole, sia dal lato artistico, sia dal lato storico e religioso, è sempre la fascia circolare, che fa da bordura all'intera

(1) CARD. DOMENICO BARTOLINI, *Su l'antica Basilica di S. Nicola in Bari* (Roma, 1882), p. 24.

(2) Occorre notare, che ai marmi si frammischiavano nei mosaici, con buon effetto, vetri opachi, vetri colorati e altro materiale, « finanche — nota ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana* (Milano, Ulrico Hoepli), vol. II (1902), p. 434 — le tessere di maiolica invetriata e iridescente ». Ma qui non è il caso di inserzioni di maioliche arabe. Tutt'altro! Osservo, che, ove si finiscano del tutto — com'è ardentemente sperabile — i restauri della basilica di San Nicola a Bari, sarà doveroso completare anche questo così importante pavimento absidale, tanto più che il farlo non riuscirà difficile, dato che quasi tutte le parti deteriorate del mosaico, hanno nel mosaico stesso la linea direttiva del disegno e della fattura da seguire, per un raffinamento conveniente e ben condotto.

opera musiva, perchè è formata, come si disse, da ambi i lati della sedia di Elia da monogrammi in caratteri cufici, rappresentanti molto artisticamente una variazione del nome di *Allāh*, Dio. Ogni monogramma preso a sè costituisce un quadretto di cm. 42 d'altezza e cm. 45 di larghezza, su fondo rosso — ripetiamo — con contorni neri e lettere bianche.

Lo Schulz nel 1860 aveva scritto: « Besonders merkwürdig ist das von fast arabischem Charakter auf rothem Grunde von

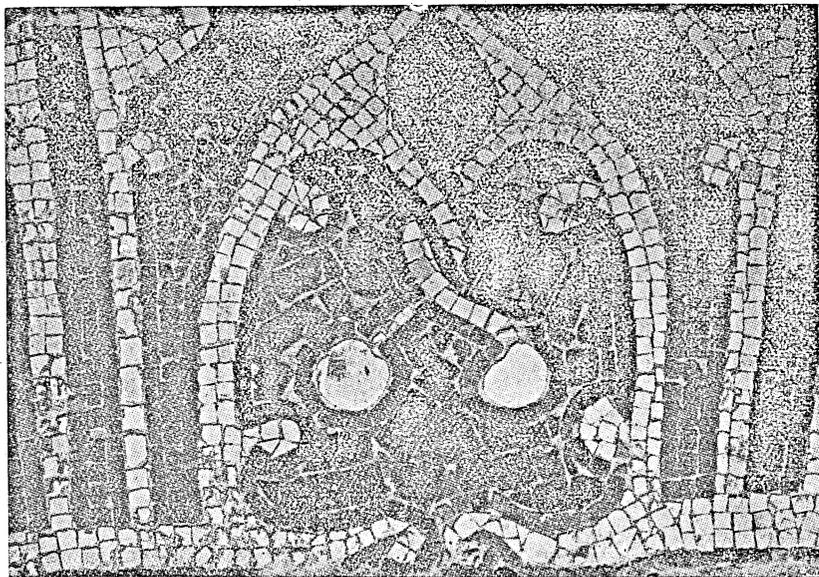


FIG. 2 — *Sigla musiva di Allāh in caratteri cufici nella bordura del pavimento absidale superiore in S. Nicola a Bari*
(fot. della R. Sovrintendenza ai Monumenti e Gallerie per la Puglia e Lucania)

schwarzen Linien eingefasste Ornament, das sich ziemlich breit unterhalb der hintesten Stufe, vorauf der Bischofstuhl steht, herumzieht» (l. c.). Dava così il fondamento principale estetico del lavoro absidale, che il già citato Beattillo, pur senza individuarne lo stile, aveva dichiarato di fattura tanto considerevole. Come si vede, l'illustre Schulz aveva affermato, che il carattere, ond'era formata la fascia ornamentale del pavimento, era « *quasi* arabo » — « von *fast* arabischem Charakter ». Ma a pagina 334 della medesima insigne sua opera, e precisamente nelle « aggiunte » (« *Zusätze* »), poteva scrivere, che la sua affermazione aveva avuto una dotta

conferma: « Das im Holzschnitte n. 8 dargestellte Mosaikmuster aus der Absis von S. Nicolò zu Bari, ist nach Vermuthung des Herrn Dr. R. Gosche, welche derselbe uns mitzuteilen die Güte hatte, allerdings ein direkt arabischen Vorbildern nachgebildetes, indem es nicht weiter ist, als eine Stylisierung der Buchstaben des Wortes Allāh ». Ne dava quindi la figurazione grafica araba con il passaggio della relativa grafia al monogramma, espresso « in vollständigerer ungewöhnlicherer Form ».

Dunque si tratta « senz'altro » (« allerdings ») d'una decorazione sacra monogrammatica di *Allāh*. Rimane la domanda, cui si risponderà: — Tale decorazione fu composta direttamente a Bari, oppure fu copiata su modelli arabi da artigiani locali?

Adolfo Venturi, parlando nel 1902 dell'opera musiva svolta, oltre che dai bizantini, anche dai musulmani, segnalava che a Bari, nel coro di S. Nicola, il mosaico mostra l'origine dall'Oriente musulmano, pure nelle iscrizioni cufiche dell'orlatura » (1), senza esprimersi sulla mano d'opera cui il lavoro è dovuto. Emilio Bertaux scriveva nel 1904 (l. c.): « La large bordure qui suit la courbe de l'abside est composée d'un monogramme coufique qui se répète sans variante d'un bout à l'autre de la bande; les caractères, en petits cubes de marbre blanc, sont bordés de noir et se détachent sur champ rouge ». Indi si chiedeva « si le monogramme arabe ne révèle pas une influence sicilienne », notando che i caratteri cufici (per la loro bellezza ornamentale, aggiungiamo noi) entrarono pur nelle « ouvrages byzantins d'orfèvrerie » e formarono fino al secolo XV « les orfrois sacrés sur les peintures italiennes ». Egli ricordava in proposito pur i mosaici bizantini a Daphni e quel pavimento speciale a Patir, ch'è detto « pavement curieux », quanto curioso è invero questo dell'abside nicolaiana. Michele Gervasio trae dal monogramma questa conclusione: « è dunque fattura di operai arabi, venuti dalla Sicilia » (2): ed ha ragione.

(1) ADOLFO VENTURI, op. cit., e l. c.

(2) MICHELE GERVASIO, in *Guida di Bari, stradale e artistica* (Napoli, Editrice Tirrena, 1931), p. 126. Non cito altri autori, che su questo punto sono concordi, limitandomi a ricordare ANTONINO VINACCIA, *I monumenti medioevali di Terra di Bari* (Bari, Soc. Tip. Ed. Barese, 1915), p. 25, e MONS. FRANCESCO NITTI, *La Basilica di S. Nicola: Guida Storica Artistica* (Bari, Laterza e Polo, 1939, a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo), pp. 53-56, che ne dà una ottima descrizione e note critico-storiche importanti su mia indicazione.

* * *

Infatti devesi propendere senz'altro per la presenza a Bari di mosaicisti fatti venire appositamente dalla Sicilia, perchè questo del mosaico absidale in S. Nicola è un lavoro *unico* a Bari, che si riscontra solamente nella basilica nicolaiana, mentre altrimenti su modelli arabo-siculi, i decoratori locali avrebbero compiuto anche altre opere consimili in altri monumenti sacri. Nè le occasioni mancavano per farlo. Abbiamo bensì il caso degli scultori romanico-pugliesi, i quali assimilarono in piena originalità di tecnica altri singoli motivi musulmani, o arabi che dir si vogliano, come, ad esempio, le figurazioni zoomorfiche del cammello, dell'elefanté, della scimmia, nel portale maggiore, e quelle vegetali delle palme arabizzanti, nella porta dei leoni, volgendoli abilmente a scopi allegorici cristiani, anzi cattolici (1). Ma di motivi espressamente arabi, *decorativi e iscrizionali* al contempo, propri de gli Arabi, nessuna traccia, all'infuori del monogramma cufico in S. Nicola.

Si dirà, che qui si vuol sfondare una porta aperta; ma poichè, pur ammettendo la islamicità del mosaico, ci sono ancora autori, che non ammettono ch'esso sia opera di artisti arabi, i quali abbiano lavorato a Bari per commissione avuta, non è male chiarire gli argomenti, che in favore di questo fatto non mancano.

In primo luogo occorre considerare l'intrinseca specifica natura di tale lavoro.

I monogrammi, trattati come elementi ornamentali, entrano di fatto nell'ambito d'un difficile settore dell'epigrafia e sono una graziosa invenzione particolarmente cara agli Arabi, che si dilettarono di comporne a fine ornamentale. Gli Arabi in genere, e quelli in ispecie di Sicilia, si valsero delle iscrizioni a scopo e ufficio decorativi, non solo nei mosaici, ma anche nei broccati — secondo quanto avverte il chiaro Dr. Ernst Kühnel, direttore dei Musei di Stato a Berlino — in ciotole damaschinate, in lampade e in svariatissime produzioni artistiche dell'artigianato. Chi scorra l'immortale lavoro di MICHELE AMARI, *Le epigrafi arabe di Sicilia, trascritte, tradotte e illustrate* (Palermo, 1875, 1879, 1885), vedrà, per quanto riguarda la Sicilia, convalidata a meraviglia questa emergenza culturale dell'arte araba.

(1) Vedasi FRANCESCO BABUDRI, *Le allegorie romaniche nel portale maggiore di S. Nicola a Bari*, in « Japigia » (Bari, 1937), A. VIII, nuova serie, fasc. III-IV, pp. 412-448.

Fra i broccati arabi iscritti va ricordato quello della tomba di Cangrande nel Castello Vecchio a Verona, ma per il nostro assunto vale assai più la dalmatica araba trapunta in lettere cufiche d'oro, con la data dell'égira — oggi al Museo di Norimberga — che re Ruggero II indossava a Palermo (1).

Neanche i Bizantini, come neppure i Latini, ripudiarono mai l'elemento epigrafico, inserendolo anzi in taluni loro mosaici, dei secoli IV, V e VI, a Roma, a Parenzo, a Grado, ad Aquileia e altrove, in tantissimi mosaici cristiani, come pure in tessuti (ad esempio nel ricamo bizantino del secolo XI « la consacrazione eucaristica » della Collegiata di Castel l'Arquata). Ma furono iscrizioni o cronologiche o votive, che non fecero quindi parte integrale della decorazione musiva, ma parte incidentale, inserita bensì nel mosaico, spesso anche interrompendone le figurazioni, ma sempre con altro fine. Gli arabi invece mutarono l'elemento epigrafico in sostanziale elemento, tutt'altro che aggiuntivo, della decorazione, così da essere esso stesso un ornato, anzichè una integrazione dell'ornato. Il che non era facil cosa, perchè richiedeva la perizia di artisti specializzati.

Ora tutto ciò appare evidentissimo nel mosaico monogrammatico absidale in S. Nicola a Bari. Vi si vede subito quella differenza, che tra mosaico bizantino e musulmano mette in rilievo Adolfo Venturi. A S. Menna, chiesa costruita in S. Agata de' Goti nel Beneventano dal conte Roberto nel 1110, si vedono le spirali assai semplici dell'*opus alexandrinum*, come si trovano nei vecchi conventi greci, ad esempio in quello di Iviron sul Monte Athos; « a Bari (riportai già questo passo) nel coro di S. Nicola, il mosaico mostra invece l'origine dall'Oriente Musulmano, pure nelle iscrizioni cufiche dell'orlatura » (2). Chi ben lo guardi, questo mosaico nicolaiano presenta, anche nella colorazione speciale, tutta quella evoluzione dell'*opus alexandrinum*, che gli Arabi seppero molto bene intonare, anche nei tappeti, secondo i canoni della nuova scuola ornamentale, detta arabo-moresca, sostituiti da essi ai canoni bizantini antichi nei pavimenti e nelle volte delle absidi (3), perciò le stesse chiese cristiane avevano ereditato un duplice apporto d'ornamentazione coloristica: il tappeto di lana alle porte

(1) ADOLFO VENTURI, op. cit., II, p. 409.

(2) ADOLFO VENTURI, op. cit., alla pagina 434 cit.

(3) Vi accenna FRANCESCO CARABELLESE, *Bari* (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909), p. 102.

e davanti agli altari e il nuovo tipo di mosaico (marmoreo, vitreo e ceramico) nei pavimenti.

Quindi il mosaico iscrizionale cufico in S. Nicola non è lavoro locale.

* * *

Ma a lumeggiare meglio queste risultanze d'ordine artistico, è necessario inquadrare il mosaico arabo-siculo in S. Nicola a Bari entro la storia della Sicilia, di cui si vuol dare qui una brevissima sintesi.

Si premette, che la dominazione araba, tre volte secolare in Sicilia, aveva originato una lunghissima epoca d'alta civiltà, di forte consistenza economica, di incremento ai commerci e alla navigazione, e di progresso agricolo. Tale floridezza è confermata dai documenti, dalle cronache e dai pochi monumenti sopravvissuti. Gli storici arabi, con a capo il celeberrimo Edrisi, si accordano in ciò con gli storici moderni più accreditati, quali l'Amari, lo Chalandon, il Siragusa, il La Lumia, il Fleischer (1).

Tale stato di prosperità, come avvien sempre e dovunque, perdurò finchè durò l'unità politica in un unico emirato siciliano: declinò, volgendo decisamente al tramonto per molti lati, allorchè l'unità fu scissa e sorsero di conseguenza vari emirati, tutti minori, s'intende, di quello originario. Scoppiarono così, e si acuirono sempre più, le agitazioni avverse fra la signoria araba di Siracusa, Noto e Catania, e l'altra, pure araba, di Castrogiovanni e Girgenti.

Ma all'alba del 1000 era sorto l'astro degli avventurieri Normanni d'Altavilla, (Hauteville-le-Guichard in Normandia), culminato ben presto (dopo la sparizione dei fratelli, figli del padre suo Tancredi e della di lui prima moglie Muriella, come pure di tre suoi veri fratelli, per parte della madre Fredesinda), e invero positivamente, in Roberto il Guiscardo, duca di Puglia e di Calabria († 1085). Eran gente più barbara dei barbari, tanto da attirarsi addosso la coalizione di papa Leone IX, dell'imperatore Enrico III e dell'impero bizantino. Sconfitto il papa da Roberto a Civitate sul Fortore (18 giu. 1053), questo Normanno astutissimo mutò sistema

(1) Cfr. per tutti CORRADO BARBAGALLO, *Storia Universale*, vol. III, «Il Medioevo: 476-1454» (Torino, Utet, 1935), pp. 527 e sgg.

di governo, svestendo la casacca del barbaro, tanto da farsi perdonare dal pontefice, ch'era stato suo prigioniero sei mesi a Benevento, e diventarne «vassallo» e «tributario», firmandosi poi, sotto papa Nicolò II, feudatario di Calabria e di Puglia «per grazia di Dio e di San Pietro».

È propriamente il Guiscardo, che nel 1061 vien chiamato in Sicilia a mettere pace, o meglio, ai sensi degl'interessati, a sostenere l'emirato di Castrogiovanni contro quello di Siracusa. Ma Roberto, da quel furbo normanno ch'egli era, lavorò in Sicilia per conto proprio, fondandovi quel dominio, che doveva portare alla dominazione araba un colpo tremendo con l'occupazione di Palermo nel 1072, e dopo la di lui morte, giungere nel 1091 alla piena conquista dell'Isola con Ruggero I.

Fu allora che apparve anche la sagacia politica dei successori del Guiscardo, perchè al diritto pubblico, unico per tutti i sudditi del plurinazionale Stato normanno, imposto «in nome di Dio e del Papa», fu codificato quello privato, vario a seconda dei paesi formanti lo Stato: diritto pugliese, campano, musulmano, calabrese. Gli Arabi, benchè spodestati, videro rivivere la loro forza morale giuridica, le loro tradizioni culturali e la loro arte, benchè in Sicilia s'instaurasse lo stile architettonico, detto impropriamente «normanno», con prevalenza della forma basilicale sulla bizantina a pianta centrale. Ma ciò non ostruì l'adito a elementi arabi, specialmente decorativi, anche negli edifici sacri cattolici, com'è dato di riscontrare a Palermo, a Forza d'Agrò, a Mili, a Frazzanò, a Itala, a Burzio, a Caltanissetta, a Sciacca, a Delia, a Messina e a Cefalù (1135-1148). Anzi fu tenuto in gran pregio il cromatismo arabo in tutte le gradazioni della sua sontuosa gamma, sicchè Spagna e Sicilia rimasero, anche sotto i Normanni, due grandi fucine e due non meno grandi irradiatrici della finissima arte araba.

In Sicilia si ha il punto più caldo di fusione, dove l'Oriente e l'Occidente si siano mai incontrati e può ben dirsi che ne è segno quello che fu chiamato «stile arabo-normanno».

Si ringagliardì dunque l'ascendente artistico degli Arabi di Sicilia, tanto che anche alla tecnica del mosaico, più lineare e più rigido del bizantino, ma più originale nella sua lumeggiatura e nella sua colorazione, s'erano accostate maestranze bizantine e latine, senza mostrarsi capaci di fondare una scuola propria. E se poi, con i Normanni, le file dei mosaicisti e dei pittori arabo-siculi via via si assottigliarono, sino a cessare in breve del tutto,

la cosa va addebitata ai tempi, che non consentivano ormai più quella risorsa di commissioni, un tempo numerosissime, e allora cessate, per essere cessati certi orientamenti artistici, e per essere invece sorvenuti altri gusti.

Certo è che gli stessi monarchi normanni diedero l'esempio di apprezzare assai le decorazioni di stile e di fattura degli Arabi, sotto ogni più svariato aspetto. Re Ruggero II, come si accennò poco fa, vestiva dalmatiche arabe nelle solennità religiose cristiane, benchè fosse «legato del papa cattolico». Guglielmo I, detto il Malo (1154-1166), quantunque cristiano, fu musulmano di costumi, conobbe ottimamente la lingua araba, scrisse in arabo e fu entusiasta dell'arte araba. Guglielmo II, detto il Buono (1166-1189), per quanto cattolicissimo, amò chiamarsi da sè con il nome arabo «Mosta' izz», che significa «bramoso di gloria», come vedesi in un'iscrizione araba in stucco nel castello reale della Ziza, e costruì la piccola deliziosa *Cuba*.

Dunque alle celebri costruzioni artistiche arabe non cristiane, vanno aggiunte quelle cristiane, con un'arte musulmana sempre originalissima ad onta de' suoi elementi greci, siriaci, persiani, egiziani, indiani e spagnoli, assorbiti via via nel lungo periodo di tempo che va dal 711 al 1402. Sono tutte opere stupende e d'inconfondibile genialità, quali il duomo di Monreale con il suo chiostro cesellato d'oro, il Duomo di Palermo, San Giovanni degli Eremiti, ch'è quasi una moschea, la cappella Paladina, che appare come una grotta adorna dal capriccio della natura con fantasia ardita e brillante e lusso magnifico quanto quello di Spagna, ma più soave.

Or di quest'arte araba cristiana di Sicilia doveva proiettarsi un riflesso non forte, ma tuttavia significativo nella basilica nicolaiana di Bari, in virtù di circostanze politiche non trascurabili.

Notisi bene, che i Normanni favorirono inoltre la peritissima scuola di ricamo, fondata a Palermo dagli Arabi intorno al Mille e che in brevi anni era divenuta un centro famoso del culto di quest'arte, fiorita già alla corte dei Sassanidi. Con i Normanni il *tiraz* arabo palermitano — vale a dire il laboratorio, che doveva poi essere il rinomato *regium ergasterium* — non solo continuò, ma ebbe tale un incremento, da fornire lavori d'inestimabile valore artistico per principi cristiani, per chiese cattoliche e anche per i papi. Si ricordi lo stupendo mando imperiale (oggi conservato a Vienna) con la data del 1133 d. C. in bellissime lettere cufiche.

Il re normanno Ruggero II faceva poi venire nel 1150 da Tebe e da Corinto nuovi maestri ricamatori specializzati, perchè il *tiraz* arabo di Palermo potesse seguire le ulteriori giovani correnti di quest'arte gentile. Nè devesi dimenticare che propriamente essa, nella genialità dell'intreccio dei fili e nel giuoco scintillante dei colori, gettò i benefici della sua stretta parentela sull'arte del musaico, non meno gentile, riverberandovi i suoi motivi estetici sull'intreccio dei tesselli marmorei e sullo scintillio di tinte delle composizioni musive. Questo duplice addentellato artistico tra ricamo e mosaico fu di molto anteriore alla dominazione normanna in Sicilia, durante la quale, comunque, s'intensificò notevolmente,

Tiriamo ora le conseguenze di tutte queste premesse storiche in riguardo a Bari.

Tutte queste vicende (politiche, sociali, culturali) svoltesi con i Normanni, toccarono assai da vicino la Puglia, e in modo particolare la città di Bari. Fu essa, assieme a Reggio di Calabria, una delle prime conquiste di Roberto il Guiscardo, quando fu ripresa la costui lotta contro i Bizantini. Bari le visse, vi partecipò come strettamente interessata, e quindi la sua attenzione cadde logicamente anche sulla Sicilia, campo di progredienti vittorie dei suoi nuovi signori, benchè in città vi fossero pure gli antinormanni. Fra il 1059 — anno in cui al concilio di Melfi Nicolò II accettava in sua grazia il Guiscardo — e il 1127 — in cui Ruggero II, estinta la discendenza del Guiscardo, unificava le conquiste normanne in una monarchia, che fu la prima unitaria d'Italia — Bari, con il resto di Puglia, doveva sentire l'influenza culturale ed estetica degli Arabi di quella Sicilia genialissima, di cui Ruggero II, suo duca, doveva farsi dichiarare nel 1130 re da un legato dell'antipapa Anacleto II, per vedersi però riconosciuto di poi come tale nel 1139 dal papa vero, Innocenzo II. Anche se tra Ruggero II e Bari non corse sempre buon sangue, ciò non tolse, che della Sicilia Bari dovesse aver allora sentito e ammirato più che mai la cultura, imparando a stimar più da vicino quella tradizionale arte sicula, che non cessava di colpire menti e cuori, anche dopo il tramonto della dominazione politica araba. La sopravvivenza della fama degli artisti arabo-siculi, che fra il 948 e il 1040 aveva raggiunto, con i principi Kalbiti, pur sotto l'alta sovranità dei Fati-midi, il massimo della consistenza, e che doveva tuttavia non morire neanche per le ire dei dissensi sorvenuti tra musulmani d'origine siciliana e musulmani di origine africana — tunisina ed egiziana — assieme alla ben meritata nomea degli studi arabi propri della

Sicilia, come l'esegesi coranica, l'ascesi mistica dei *sūfisti*, lo studio giuridico secondo la scuola *mālikita*, e assieme alla gloria dell'artigianato arabo-siculo (decoratori, ceramisti, musaicisti, arazzieri e orafi), non dovette lasciare indifferenti i Baresi in un momento, in cui con maggior lena si attendeva a rendere bello il maggior nuovo tempio della città.

Aiutato pertanto dalla corrente artistica filoaraba dei Normanni e spinto dal meglio conosciuto e riconosciuto valore degli artisti arabo-siculi, l'abate Eustasio, che s'era assunto il difficile impegno della decorazione della basilica («sic decorando regit» — dice il distico già riportato) e che fu — ripeto — una grandissima figura nella storia di Bari e di S. Nicola, ebbe certamente a invitare, d'accordo con i dirigenti della fabbrica nicolaiana, un'eletta maestranza araba di Sicilia, cui affidare il lavoro, che andiamo esaminando e illustrando. In tal guisa, per merito del buon intendimento artistico di Eustasio, nella basilica nicolaiana si armonizzavano destramente i lavori genialissimi di più tendenze: la plastica dei romanico-pugliesi — l'architettura dei comacini di Puglia — le bellezze dei bizantini — l'arditezza dei cosmatensi — e le figurazioni degli arabo-siculi. Le correnti estetiche, fuse in un tutto unico di suprema armonia, erano al completo.

Ecco perchè nel musaico nicolaiano dell'abside superiore riluce così luminosamente l'intarsio geometrico, che gli Arabi seppero trarre in nuove composizioni dai bizantini, ed ecco perchè nella prassi artistica concretata in questo pavimento brilla quella speciale gradazione coloristica, la quale fu tutta propria degli arabo-siculi.

* * *

Convien però prendere in considerazione anche due particolari di dettaglio nel puro campo della tecnica.

Il primo è il modo con cui è trattato il monogramma di *Allāh*. Il monogramma, inteso nel suo pieno significato di cifra, composta da tutte o dalle principali lettere d'un nome, e non soltanto nel senso generico d'informe abbozzo — usato da Cicerone nel raffronto da lui istituito fra gli dei di Epicuro e gli dei di Zenone, per cui quelli del primo eran detti «monogrammata», cioè abbozzi o sbozzature di fronte a quelli del secondo — come neppure nel senso di ciò che in un disegno o in un quadro noi chiamiamo

«le linee» (onde Lambino diceva che il monogramma è «quod solis lineis informatum et descriptum est, nullis adhuc coloribus adhibitis») è qui trattato nella sua pienezza significativa, in forma di quadretto completo, ben comprensibile e ben leggibile, non sul fare di certi monogrammi, di cui Simmaco, scrivendo all'amico Nicomaco Flavino, notava: «magis intelligi, quam legi promptum est» (Epist., II, 12). A S. Nicola non abbiamo un «compendium scripturae», una specie di stenografia decorativa, ma una vera e propria stilizzazione monogrammatica ornamentale a intreccio, con la riproduzione esatta in armonico nesso di tutte le lettere componenti in scrittura cufica il nome sacro di *Allāh*

Segnate con i numeri 1, 2, 3 e 4 nella fig. 4 si danno le fasi della progressione di questo nome, da quella calligrafica a quella estetica e finalmente alla monogrammatica. L'artista segnò in tasselli bianchi da prima l'alif (a) — non bisogna dimenticare che la lettura araba comincia, come l'ebraica, da destra e non da sinistra — nella sua forma iniziale; adattandola all'asta destra del lam (l), indi intrecciò bellamente il doppio lam (l) mediano, a mo' di campana racchiudente, campato in alto, il hha (h) finale, tenendo egli ben presente, che la parte morfologica principale di «*Allāh*» è appunto il lam (l), che l'Arabo raddoppia e pronunzia con enfasi, perchè vuol dare così maggior rilievo di adorazione all'essere supremo indicato con questa voce; chiude infine il quadretto musivo con l'altra alif (a) mediana, adattandola all'asta sinistra del lam e poggiando il tutto su una bella stilizzazione basica, quasi che il monogramma dovesse essere una piccola speciale tappa di adorazione e di preghiera.

Ai lati del monogramma il musaicista compose, quasi a distacco fra l'uno e l'altro dei quadretti monogrammatici due alti segni ben distinti, che non credo siano solamente ornamentali. Quello a destra è un'alif con l'apice calligrafico rivolto verso il nome di *Allāh*, quello a sinistra un'altra alif, con l'apice del pari rivolto al nome divino, per ragioni evidenti di simmetria decorativa.

E qui mi permetto di azzardare un'ipotesi, che ha il merito di essere, per lo meno, «ragionevole».

Pur non misconoscendo, che gli Arabi sempre e dovunque, e perciò anche in Sicilia, ebbero di mira, come meglio si dirà, un fine decorativo e non simbolico, penso di non poter escludere che il musaicista, nel completare con i due segni sopra ricordati i singoli quadretti monogrammatici di *Allāh*, non si sia straniato del tutto da un certo punto di simbolismo — decorativo però sem-

pre — nel senso d'incentrare il monogramma di Dio fra due lettere alfabetiche allegoriche, cioè: un'*alif* iniziale a destra (sia pure con l'apice grafico all'interno anzichè all'esterno, per le notate esigenze di armonia ornamentale) e una stilizzazione un po' libera del *tā* (terza lettera dell'alfabeto cufico), corrispondente alla nostra *t*. Avremmo così la sigla *alif-tā*, perfettamente simile al

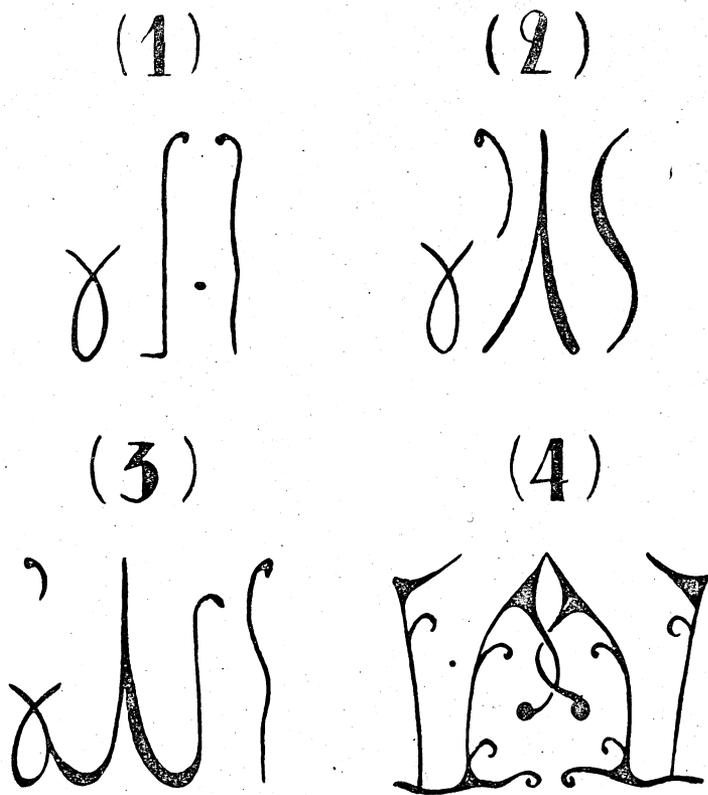


FIG. 3 — *Trapasso del nome di Allah dal cufico calligrafico alla forma ornamentale.*

binomio allegorico *aleph-tau* degli Ebrei, con il quale nella letteratura rabbinica — secondo quando dottamente spiega lo Schoettgen — si simboleggiò Dio, principio e fine di tutte le cose.

È il caso preciso della sigla greca *alpha-omèga*, tratta dai cristiani dal celebre passo dell'Apocalisse di S. Giovanni (XXIII, 13): « ἐγὼ τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὦ, ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος », e applicata a Cristo-Dio, come seconda persona della SS. Trinità

(il Verbo), creatrice del mondo (*principio, principium, arché*) e giudice dell'umanità nel giudizio finale (*fine, finis, télos*). Le due lettere apocalittiche ed escatologiche giovanee — che Rabano Mauro nel suo «De Laudibus S. Crucis» (Patrologia Latina, VII, col. 145) ampliò con una *M* mediana (A et M et Ω) affermando che tale trinomio alfabetico «significat initium et medium et finem», e che il Sacramentario Gelasiano (Biblioteca Vaticana, cod. Reg. 3) unì al chrison o monogramma costantiniano — hanno dunque un riscontro di significato importantissimo nelle due lettere semitiche misteriose e simboliche *aleph-tau e alif-tā*.

La conclusione è che i Cristiani, dal secolo IV in poi, sintetizzarono l'eternità di Gesù Cristo in scritti e in monumenti con l'α e l'ω, gli Ebrei l'eternità di *Jehovah* con l'aleph e il tau e gli Arabi quella di *Allāh* con l'alif e il tā.

Che presso gli Arabi di Sicilia questa sintetizzazione sia stata possibile è suffragato dal fatto, che tale simbolismo alfabetico decorativo fu diffuso anche presso i Mozàrabi di Spagna, cioè presso quelle popolazioni cristiane spagnuole, che, a cominciare dai Visigoti, pur mantenendo la loro fede cristiana, divennero «mustacri-bah», cioè arabizzati, donde il termine spagnuolo «mozàrabos». La medesima arabizzazione accadde con i cristiani, divenuti sudditi dei Califfi in Mesopotamia, in Siria e in Egitto, e accadde pure con molti cristiani in Sicilia, presso i quali la prevalenza dell'arabo in tutte le manifestazioni della vita culturale permise la formazione d'una specie di propria liturgia sacra, meno cospicua, ma in sostanza non diversa da quella mozarabica di Spagna, mantenutasi ivi quanto mai viva nel canto, nell'arte chiesastica, nella letteratura sacra e nell'artigianato, pur in mezzo a tradizioni visigotiche, frammiste a palesi riflessi dello stile artistico cordovano, dal secolo VIII oltre la riconquistata spagnola dei re di Castiglia. E come in Spagna questa arabizzazione cristiana perdurò anche sotto i re cattolici castigliani, tanto da attutirsi, declinare via via, ma cessare del tutto soltanto dopo la definitiva cacciata degli Arabi alla fine del secolo XV, così il fenomeno dell'arabizzazione cristiana, in proporzioni meno forti, perdurò in Sicilia anche sotto i Normanni, per cessare abbastanza tardi.

C'è dunque un'attinenza molto vicina fra i cristiani arabizzati di Sicilia e i Mozarabi di Spagna: e poichè fra quest'ultimi, specialmente nei secoli X-XI la simbolica alfabetica decorativa sulla foggia di quella greco-cristiana dell'alfa e omèga, ebbe il suo buon vigore, ritengo che non se ne sieno tenuti estranei neanche i cristiani

arabizzati di Sicilia. Con ciò si spiegherebbe, come quel gruppo di loro artigiani musaicisti, che lavorarono nella basilica di S. Nicola a Bari, abbiano un po' abbracciato nella loro tecnica il medesimo indirizzo artistico, ponendo il monogramma di *Allāh* fra due segni, destinati a riconoscere a Dio le doti eterne di principio e di fine di tutte le cose.

Ma prescindendo da tutto ciò, e ritornando alla composizione stilistica del monogramma, si deve ammettere che il trapasso dalla morfologia grafica alla stilizzazione monogrammatica vi è indubbiamente perfetto e abile. Per fare un tanto, ci voleva una mano esperta nella calligrafia cufica, una mano del luogo, la quale conoscesse molto bene la scrittura calligrafica, prima che l'arte musiva, per poter quindi trattare a dovere il monogramma risultante. Si vede dalle lettere stesse, ond'è composto il monogramma, che l'artista conosceva benissimo la scrittura cufica anche allora (e siamo, come si disse, fra il 1105 e il 1123), quando essa era già in disuso, e sapeva ch'essa, propriamente essa, si prestava assai destramente, con la sua rigidità passibile di illeggiadramento, alla forma monogrammatica e in genere alle decorazioni d'ogni fatta, e perciò anche musive. Sapeva, che il cufico coranico, quale lo si legge nel bellissimo Corano di Mesopotamia (ora nei Musei di Stato a Berlino), era particolarmente adoperabile in tali lavori onomastici decorativi. Quindi questo artista doveva essere musaicista e calligrafo a un tempo, perchè dall'ornamentazione calligrafica — un vero caval di battaglia per gli Arabi — a quella musiva monogrammatica non c'è che un passo, stando sempre all'intuito ornamentale degli Arabi in Sicilia e fuori. In un complesso decorativo in musaico, l'ornato geometrico a nastro intrecciato, a viticcio (dove si sviluppò il cosiddetto « arabesco », il quale, anche se rasantò l'ossessione del composito, fu sempre vivo, nuovo e originale), dona al monogramma tutto l'incanto, che sta poi nell'abilità del calligrafo-musaicista di evolvere e di rappresentare convenientemente.

Potevano conoscere tutte queste cose gli artigiani baresi, o in genere pugliesi, all'inizio del 1100, come risultano perfettamente comprese e compiute nel monogramma di *Allāh* in S. Nicola? Non credo. Si dirà che Bari era pur stata sede d'un emirato saraceno, tanto che l'imperatore Lodovico II la diceva « capoluogo d'un'altra Africa », e che quindi vi poteva esserci chi dell'arte, della scrittura e delle perizie artigiane specializzate del mondo arabo s'intendesse. Ma l'osservazione non calza, perchè l'emirato barese ri-

montava al periodo, che va dall'847 al febbraio dell'871. C'era una differenza di oltre due secoli e un quarto da allora al momento in cui a S. Nicola si lavorava il pavimento dell'abside superiore. Il ricordo poteva forse sopravvivere, acuito dall'ammirazione verso gli Arabi-Siculi, e pur dalle gesta guerriere dei Normanni in Sicilia, tanto intimamente congiunte con chi di Bari era signore e duca; ma non una conoscenza tecnica, coranica ed estetica araba, tramontata indubbiamente in sì grande lontananza di tempo. È davvero il caso di ripetere il gesto, che davanti alla povera Agnese, allibita alla notizia dell'assenza di fra Cristoforo da Pescarenico e chiedente ove fosse cotesta Rimini, la nuova sede del buon Cappuccino, il Manzoni fa fare a fra Galdino, « trinciando verticalmente l'aria con la mano distesa, per significare una gran distanza », ad accompagnamento di un quasi misterioso « Eh eh eh! ».

E veniamo al secondo particolare, molto importante anch'esso.

Vedemmo, che entro il pavimento absidale, dietro la colonna di sinistra del ciborio, alla distanza di m. 1,54 dal ciborio stesso, c'è nella parte inferiore esterna del grande rosone mediano un tondo (diam. cm. 41), in cui è raffigurato in mosaico un quadrupede alato, puntato sulle zampe leonine, a coda ritta con punta arricciata, stilizzato a guisa di drago, mezzo aquila e mezzo leone, quasi nell'atteggiamento della famosa chimera etrusca di Arezzo (ora al Museo Archeologico di Firenze). C'è soltanto, che la coda non finisce in testa di vipera. Il corpo è in tasselli di marmo (cm. 1 1/2) rosso cupo. L'ala è rappresentata a linee musive verdi, gialle, rosse e bianche, e lo sperone sul petto in rosso e verde. Il capo, deteriorato, finisce in forma appuntita, a vero becco rostrato aquilino.

Questa figura non ha affatto nulla dei tipi zoomorfi romanici, esemplati per un fine doppio, artistico e simbolico, dai ben noti « bestiari » medievali. I tipi zoologici romanici, anche nelle « mostrificazioni », avevano sempre forme realistiche e formavano veri e propri corpi — e i portali di S. Nicola lo dimostrano assai chiaramente. Quello che più valeva era naturalmente l'intento simbolico, assieme all'etico-allegorico e didattico-allegorico, voluto dare dagli scultori per significare vari capitoli del dogma o della morale della religione cattolica dagli scultori stessi prescelti nelle loro composizioni. I decoratori romanici, pur nelle loro prime modellazioni zoomorfiche, incerte e difformi, rappresentarono dovunque gli animali così, da farli apparire « naturali », fossero le loro sculture realisticamente o idealmente concepite ed eseguite. Lo scopo decorativo delle figurazioni bestiarie era congiunto — giova ripe-

terlo — in ogni caso, per gli scultori romanici, a un fine simbolico e allegorico.

I decoratori arabi invece non diedero mai una finalità simbolica alle loro composizioni d'animali, immaginarie o realistiche, ma le stilizzarono sempre e dovunque e unicamente a scopo decorativo. Quindi non si curarono di delinearne bene le forme. Questo in tesi generale, perchè è noto com'essi, in genere, avessero una



FIG. 4 — *Tondo con figura zoomorfa in stile musulmano araldico nel mosaico del presbiterio.*

avversione a rappresentare figure, avversione che intralciò presso di loro la evoluzione della pittura e della scultura, e che derivò da più ragioni: da una certa interpretazione delle prescrizioni in contrario ravvisate nella loro fede islamica; — dallo scrupolo di subordinare quindi i loro lavori soltanto ai principi estetici dell'Islam; — dai contrasto tramandato nel loro mondo artistico contro l'ideale estetico dell'antichità classica e dell'Oriente cristiano.

È infatti un errore, molto comunemente diffuso, quello di credere che la legge religiosa islamica proibisse senz'altro di rap-

presentare esseri animati. Di questa proibizione trovasi nel Corano un solo cenno e in termini assai vaghi. « O credenti — dice il verso 92 del libro V — il vino, i giuochi d'azzardo, le *statue* sono un'abbominazione, inventata da Satana. Astenetevene e sarete felici». Ora con la parola « statue » (*ansab*) si è voluto indicare solamente e certamente gli idoli pagani, al fine di preservare i fedeli dall'idolatria. Si ripeteva la prescrizione del decalogo mosaico: « voi non farete immagini tagliate... voi non le adorerete ».

Non era quindi che il Corano proibisse a priori e formalmente l'artistica presentazione delle figure. Perciò dissi più su di « una certa interpretazione delle prescrizioni in contrario ravvisate nella fede islamica ». Certo è che taluni giungevano nella loro « interpretazione » fino al bando di ogni presentazione figurativa. Ma che questa fosse una tendenza singola e individuale lo mostra il fatto che nelle miniature dei manoscritti, negli arabeschi della Persia e dell'India si trovano figure di esseri animati, e si sa dallo storico Makrizi (sec. XV), che il califfo Moavià s'era fatto rappresentare sulle monete, cinto di spada, e che nella sala del Giudizio nell'Alhambra si vedono i ritratti di dieci principi a tempera su pergamena. Se pertanto ci fu una ritrosia di singoli artisti — e anche in singoli tempi — a dedicarsi alla figura animata, bisogna piuttosto concludere, che nell'arte araba pittura e scultura furono meno coltivate perchè ebbero importanza minore come arti figurative a sè, salvo rare eccezioni, mentre furono in funzione dell'architettura, e come tali le impressero un carattere e una personalità inconfondibili. Le cosiddette arti minori invece (damascatura, ceramica, stoffe, tappeti, oreficeria, armi, miniatura) ch'ebbero immenso favore, non ripudiarono le figure.

Comunque nel sec. XI ci fu negli artisti musulmani anche in Sicilia una tendenza, se non di sfuggire le figure, di rappresentarle con una tecnica speciale, ben differente dalla romanica: stilizzarle cioè e affrontarle « araldicamente », come in altrettanti stemmi o scudi nobiliari. Perciò in questa figura imaginaria e ideale del pavimento absidale in S. Nicola a Bari c'è effettivamente e innegabilmente la volontà di rappresentazione zoomorfica araldica e unicamente decorativa. Anche per questo motivo ci voleva la mano di un artigiano specializzato in una tecnica, cui un artista romano-pugliese non si sarebbe adattato, perchè — diciamolo pure — gli riusciva ostica.

Si rafforza quindi la ragione per convincersi, che il mosaico dell'abside nicolaiana superiore è dovuto a decoratori, disegnatori

e mosaicisti arabi, fatti appositamente venire dalla Sicilia, forse da quella Palermo, ch'ebbe il culto di S. Nicola di Mira ancor prima che i Baresi ne trafugassero, nel 1087, il corpo (1). Come Venezia aveva chiamato anche maestri bizantini a lavorare nel suo San Marco, così Bari chiamava anche maestri siciliani arabi a lavorare nel suo San Nicola.

*
* *

Chiariti questi punti, giova considerare attentamente il valore intrinseco estetico del monogramma cufico e il motivo ideale religioso, ond'esso deriva, o che almeno rappresenta.

Il valore estetico della serie di monogrammi sta proprio nella bontà decorativa della stessa *scrittura cufica*, adoperata dal mosaicista. Essa infatti gli prestò un mezzo particolarmente gradito ed efficiente.

Chi noti lo sviluppo di questa scrittura, che vuoi derivata da quell'importante centro culturale e scientifico musulmano, che fu la città di al-Kufah, (siriaco Akūfa), la città del vilayet di Bagdhad, che vanta di possedere la tomba di Adamo, la vedrà cominciare da caratteri rigidi e poi diventare sempre più artistica, pur mantenendo viva la perspicuità della sua lettura. Dai caratteri nabatei del secolo IV, quali risultano, ad esempio, nell'iscrizione funeraria del re Mar 'alqais di al-Hirah in Siria, giusta la relazione sulla missione scientifica francese fatta dal Dussaud, la preminenza del cufico segna un progresso quasi parallelo al progredire della cultura araba, già nel primo periodo degli Omayyadi (sec. VII-sec. VIII d. C.). Il cufico e lo stile artistico determinato dagli Omayyadi, che in Spagna e in Sicilia si riverbera fra il 666 e il 750 dell'era cristiana, e in Sicilia sopravvive oltre il 1050, con maggior tenacia dello stile degli Abbasidi (750-1000), senza contare lo stile selgiuchide (1050-1250), diventano due elementi gemelli di alta cultura, e il cufico supera senz'altro le scritture di Medina, della Mecca e di al-Basrah, mantenendosi vivissimo in Sicilia, fin oltre al tempo, in cui a Bari esso serviva a decorare con originalità bellissima l'abside nicolaiana.

(1) Vedasi il BEATILLO, *Della historia* (citato alla mia nota 1), lib. VII, cap. XI pag. 387-390. Delle 27 chiese palermitane dedicate a S. Nicola, con titoli talvolta strani, qualcuna è anteriore al sec. XI.

In tutto questo non breve periodo nella scrittura cufica è una vera efflorescenza d'arte che trova il suo pascolo di vita, sicchè la scrittura cufica si agghinda e si abbellisce di continuo, tanto che quand'ebbe, pur nell'epigrafia, il sopravvento la scrittura rotonda *naskhī* (più solenne forse e certamente più minuta) nel secolo V dell'égira, la scrittura cufica non decadde, ma fu ancora adoperata, oltre che nella munismarica (1), anche e specialmente a scopi ornamentali, per cui fra il 1105 e il 1123 non può recare meraviglia che a S. Nicola si sia ricorso da parte degli artisti arabi di Sicilia al cufico per ottenere un bell'effetto decorativo.

L'illustre prof. Michelangelo Guidi dell'Università di Roma, che per la Enciclopedia Treccani riassunse, in buona parte, l'articolo « Arabische Schrift » del dottissimo B. Moritz nella *Islamische Encyclopädie*, scrivendo un lavoro eminente davvero (2), ha dato parecchi esempi veramente perspicui di scrittura cufica. Il Corano del secolo II dell'égira (illustrato dal Moritz in « *Arabic Palaeography* ») mostra quella tendenza alla ieraticità, che si riflette pur in altri testi epigrafici, fra cui la pietra miliare del periodo omayyade (65-86 égira — 684-705 d. C.), bellissima. Chi confronti questi modelli di scrittura cufica, vedrà in essi tutta precisa la caratteristica del monogramma di S. Nicola, specialmente nelle segnature graziose delle basi. Così la tendenza accentuata d'abbellimento nelle iscrizioni del periodo abbaside (sec. III dall'égira, sec. IX d. C.), che in breve, con il suo progressivo illeggiadimento, tocca l'esuberanza decorativa con la fioritura di ghirigori del cosiddetto « cufico fiorito », dà vaghissimi modelli, quali son quelli della moschea di al-Giuyushi, presso il Cairo (e siamo già al 478 ég., cioè 1085

(1) Il carattere cufico — anche sformato, contraffatto o sfigurato — venne usato e imitato in più monete dell'Italia Meridionale: nel tari di Guaimaro V e di Manzone IV, principi di Salerno, intorno al 1042, con la dicitura « El Moez ledih illah » (principe dei credenti), nelle monete di Ruggero Borsa (1085-1111), di Guglielmo, duca di Puglia (1111-1127), di Ruggero II, gran conte e duca (1105-1154), di re Guglielmo II il Buono (1162-1189), di re Tancredi (1189-1194) con il figlio Guglielmo III (1193). Non si trova invece nelle monete di Enrico VI imperatore. Ricomparisce sotto la sua vedova, Costanza imperatrice, tutrice del figlio Federico II, per scomparire — e si capisce — durante il governo autonomo sotto la protezione e tutela della Santa Sede con Innocenzo III (1252-1253). Cfr. *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. XVIII (Italia Meridionale Continentale — Milano, Hoepli, s. a.), pp. 2-12.

(2) In *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti* (Roma, Istituto Giovanni Treccani), vol. III (1929), pp. 842-870. — Vedasi pure GIUSEPPE GABRIELI, *Manuale di Bibliografia Musulmana* (Roma, 1916), pp. 185-189.

d. C.), del pulpito famoso in legno della moschea di Hebron in Palestina (484 ég., 1091 d. C.) e della moschea di Qus nell'Alto Egitto (549 ég., 1154-1155 d. C.), per ometterne molt'altri.

Or si noti, che siamo così al di là dell'epoca, in cui a S. Nicola a Bari si lavorava al mosaico absidale superiore da artisti arabi, i quali per la fascia circolare di tutta la loro egregia opera sceglievano appunto il cufico, ad onta che la cennata scrittura rotonda *naskhī* si fosse già da lungo affermata ancor sotto gli Almoravidi, soppiantando la cufica, la quale, come tutte le cose a questo mondo, era tramontata, poi degenerata in esagerazioni sovraccariche di fregi e fiorettature, e infine sparita. Eppure ancor nel secolo VI dell'égira (sec. XII d. C.) vi si ricorreva, perchè la scrittura cufica non cessava di esercitare un incanto sui musaicisti, sui calligrafi e sui decoratori, come fonte di elementi estetici vigorosi. Il monogramma cufico in S. Nicola, ch'è appunto dell'inizio del secolo XII dell'era cristiana (sec. VI dell'égira), ne è una prova. La quale circostanza conferisce importanza maggiore al monogramma stesso. Sebbene caduto nelle esagerazioni decorative, che si vedono nelle monete degli ultimi 'Abbasidi, verso il 1000, il cufico aveva in sè stesso una continuatività di vigoria, che, superando le immistioni di elementi fenici delle iscrizioni aramaiche (sec. VIII di Cristo), gli elementi palmireno-greci dei graffiti nabatei e delle epigrafi sinaitiche e perfino la scrittura siriana, la quale, per l'attinenza con la cufica, aveva avuto l'onore d'essere seguita a lungo per la trascrizione della Bibbia, si era affermata imperiosamente sin dal secolo primo dell'égira sia per la copiatura dei testi del Corano, quasi esclusivamente, sia per tutti i passaggi ornamentali ch'essa consentiva agli artisti in genere e ai calligrafi in specie. Cinque secoli di vita gloriosa avevano imprèso alla scrittura cufica un'innata resistenza, che non venne decisamente menomata se non assai tardi dalla scrittura *naskhī*, con tutte le sue derivazioni, rimanendo non superata nè dalla *riham*, nè dalla *ta' liq*, corsiva di Persia, India e Turchia, e nemmeno dalla *maghrebina*, derivata, in fondo, da modelli cufici sotto la dinastia degli Aghlabidi (184-296 ég., 800-909 d. C.). Nessuna di queste quattro scritture, quantunque ritenute più facili a leggersi e ad usarsi nei papiri, nei libri e in ogni altro mezzo grafico d'uso quotidiano, avrebbe potuto prestare all'artista in S. Nicola a Bari la possibilità d'intrecciare musivamente con tanta ingegnosità estetica il mistico monogramma di *Allāh*.

*
* *

E termino con le considerazioni, che provoca il motivo ideale religioso del monogramma di Allāh in un tempio cattolico, e insigne, qual'è S. Nicola di Bari. Nessuna stridenza religiosa può vedersi. Sarebbe puerile sospettare, che una basilica cristiana avesse a dirsi profanata dalla presenza di un simbolo non cristiano, o peggio anticristiano, quale può sembrare di primo acchito il nome di *Allāh*. Tutt'altro!

Chi segua l'erudita nota su Allāh dell'Accademico prof. Carlo Alfonso Nallino (1), vedrà che *Allāh* significa il *Dio unico* il *Dio del monoteismo*, quindi anche il Dio del cristianesimo e del cattolicesimo, come pure il Dio degli Ebrei. Anche risalendo all'Arabia preislamica, risulterà che *Aleeh*, da non confondersi mai con *Allal*, era la divinità per eccellenza, unicissima, pari al *Elohim* ebraico, quindi il Dio con preminenza su tutte le divinità arabe, preesistente a Maometto, il quale ne fece solennemente appunto il « Dio unico » (1), dogma fondamentale della sua dottrina, combaciante in ciò con il cattolicesimo. *Allāh*, contrazione di *al-Ilāh* — il « Dio per eccellenza », venerato dunque dagli Arabi anche quand'erano pagani — con l'articolo di rispetto quasi, come il nostro *Iddio*, solenne e per antonomasia maestoso, — è religiosamente preciso e dogmaticamente esatto. È l'eco dell' *hāllāh* delle iscrizioni safitiche, dell'*alāhā* (e forse *allāhā*) delle nabatee, del siriano *alāhā* e *allāhā*, dell'ebraico *el 'elōah* (dove anche *ilāh*), dell'aramaico biblico *'elah*, *elsāh*, del sabeo *ilāh*. La lettera *lam* (2) mediana raddoppiata (-ll-, *Allāh*) rappresenta l'enfasi devozionale di chi pronuncia il nome di Dio.

È insomma la voce sacra, la voce santa, derivante da *il*, comune a tutte le lingue semitiche per indicare il vero e solo Dio, donde la prima parte della formula di professione di fede islamica: *lā ilāh illā Allāh* (con le varianti *āl ilāha illā 'llāhu*, o *lā ilāh ill-ālla*, in Tripolitania e in Cirenaica): « non v'è *dio* all'infuori di *Dio* »; cui si aggiunse il secondo comma maomettano: *Muhammad rasul Allāh* (oppure *Mhēmed rsul-ālla*, in Libia): « Maometto è l'invio di Dio ».

(1) In *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti* (Roma, Ist. Treccani), vol. II (1929), pp. 521 - 522.

(2) Cfr. DECIO CINTI, *Storia delle Religioni* (Milano, Soc. Ed. Libreria, 1936), vol. II, p. 489.

Il credere diversamente equivarrebbe a ritenere che le voci *Gott* (tedesca) e *God* (inglese) — mi si passi il confronto — indicanti « Dio » presso i Tedeschi e presso gli Anglo-Sassoni, non possano essere usate dai cattolici, ma solo da protestanti e da anglicani, e che la voce slava *Bog* indichi non anche il Dio dei cattolici, ma solo quello degli scismatici. È vero all'incontro che *Allāh* è voce adoperata nel loro catechismo e nelle loro preghiere anche dagli Arabi cristiani e cattolici (1), come pure presso di essi valgono in senso del tutto cristiano e cattolico i nomi di persona arabi, composti con siffatta voce sacra (2). Il fatto che tale voce sia penetrata, dopo Maometto, con l'islamismo, presso tutti i popoli musulmani, non menoma affatto il suo significato religioso prettamente « ortodosso ».

Il monogramma cufico adunque in S. Nicola a Bari è realmente una fiorita e artistica professione di fede in quel Dio verace, i cui 99 attributi costituiscono per gli Islamici una specie di rosario dogmatico, il quale in sostanza corrisponde ai 12 attributi divini del catechismo cattolico. E gli artisti, i quali vollero intrecciare le lettere di *Allāh* nel coronamento circolare di tutto il pavimento absidale superiore della basilica, davanti allo stesso altare del sacrificio divino della Messa (ci si ricordi, che il celebrante scendendo dalla cattedra andava all'altare e celebrava con la faccia rivolta ai fedeli, per il qual motivo dico « davanti » e non « dietro » l'altare), intesero indubbiamente di rendere un omaggio a Dio onnipresente, ripetendone il nome come atto di preghiera e adorazione in un'opera ch'è al contempo d'arte e di pietà religiosa.

Per questa ragione nulla c'impedisce di ritenere, che i musaicisti arabo-siculi, chiamati a lavorare in S. Nicola a Bari, sieno stati cristiani.

(1) Vedasi, ad esempio, l'opera sempre buona del missionario francescano P. GAUDENZIO DI MATELICA, *Introduzione allo studio della Lingua Araba* (Gerusalemme, tip. dei PP. Francescani, 1868), in « Appendice contenente una raccolta di voci e frasi a vantaggio dei principianti, arricchita di due indici alfabetici ecc. », p. 1. voce « Dio ».

(2) *Abd-Allāh*, servo di Dio; *'ubaid-Allāh*, piccolo servo di Dio; — *aman-Allāh*, sicurezza che viene da Dio; *farag-Allāh*, letizia che sgorga da Dio; — *lutf-Allāh*, favore ottenuto da Dio; — *ziyādat-Allāh*, incremento familiare elargito da Dio; — ed altri molti ancora.

*
* *

Confido di essere riuscito nell'intento perseguito da questo mio lavoro: dimostrare l'eccellenza artistica dell'intero pavimento absidale superiore della basilica di S. Nicola e quella particolare « importanza » che gli deriva dal monogramma cufico di *Allāh*.

FRANCESCO BABUDRI