

Stefania Mola

*Cultura artistica in Puglia e nel Mezzogiorno normanno**

Se e in che misura si possa parlare di incidenza normanna sulla cosiddetta *cultura artistica* dell'Italia meridionale, ovvero sulla fioritura di forme architettoniche, plastiche e pittoriche e sulla produzione di oggetti pregiati nel Sud della penisola, tra XI e primo XII secolo, è problema tuttora aperto e dibattuto a diversi livelli.

L'arco temporale corrisponde al periodo di nascita e diffusione del linguaggio che poi fu definito *romanico*, un fenomeno di rinnovamento generale dell'architettura nel quale le regioni del Mezzogiorno, forse anche indipendentemente dalla presenza dei conquistatori discesi dal Nord, giocarono un ruolo di primo piano.

Ma poiché le tappe della Conquista coincidono cronologicamente con le prime manifestazioni dei tempi nuovi, era inevitabile che tra le due vicende parallele si finisse per cogliere, da parte degli storici moderni, un rapporto di causa-effetto. Nella sfera di influenza normanna è così possibile far rientrare la ricostruzione della chiesa abbaziale di S. Benedetto a Montecassino, consacrata nel 1071 alla presenza di una delegazione di baroni normanni in rappresentanza del Guiscardo, occupato nella presa di Palermo; il grande duomo di Salerno, costruito negli stessi anni e in forme analoghe sulla tomba dell'apostolo Matteo per volontà dell'arcivescovo Alfano, amico dell'abate Desiderio di Montecassino e come lui fautore della causa normanna; ed anche il duomo di Taranto, trasformato a partire dal 1070 circa per volontà di due arcivescovi dal nome normanno, Drogone e Girardo. Per non parlare del santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano, nel quale, secondo Guglielmo di Puglia, sarebbe avvenuto il celebre incontro tra un gruppo di pellegrini normanni e Melo da Bari, reale o presunta occasione per la discesa in Puglia degli avventurosi uomini del Nord.

Taranto, navata del duomo

Secondo la testimonianza del nobile tarantino Berlinghiero, il vescovo Drogone, normanno, intorno al 1070 iniziò a ricostruire l'antichissima ma ormai fatiscante cattedrale tarantina di S. Maria; nel corso dei lavori sarebbe avvenuto il fortuito ritrovamento delle reliquie di san Cataldo.

La navata basilicale (prima del 1094-termina *ante quem* il 1160, segnato dal mosaico pavimentale) che molte considerazioni inducono a ricondurre alla prima committenza normanna, si innestò probabilmente ad un precedente edificio cruciforme (X secolo) che è possibile riconoscere nell'attuale capocroce, andando ad estendersi sull'area occupata originariamente da uno dei quattro bracci, quello longitudinale. La navata, più ampia di quella che andava a sostituire benché condizionata da essa nelle misure e nell'orientamento, venne tripartita da colonnati riecheggiando – secondo lo spirito della Riforma – lo schema delle antiche basiliche cristiane.

* L'analisi dei singoli edifici e manufatti è stata pubblicata, sotto forma di brevi schede, in occasione di un volumetto patrocinato dal FAI nel 1999 per il millenario della prima comparsa sulla scena dei Normanni nel Sud (AA.VV., *Normanni del Sud. Salerno-Bari 999-1999*, Bari 1999, con saggi di J. M. Martin, E. Cuozzo, C.D. Fonseca, P. Belli D'Elia, G. Amatuccio, G. Amirante, E. Falcone, P. Peduto, A. Musi). Il "filo conduttore" rimanda (con le necessarie riduzioni e adattamenti) al testo di P. Belli D'Elia, ivi pubblicato sotto il titolo *Il drago e il leone. La cultura artistica nel Mezzogiorno normanno*.

Per i riferimenti bibliografici ai singoli edifici, nonché per una disamina completa del contesto che viene definito *romanico* in relazione all'edilizia sacra, si rimanda al recente ed aggiornato *Puglia romanica*, di P. Belli D'Elia [collana Patrimonio Artistico Italiano], Jaca Book, Milano 2003.

Tanto la figura di Drogone, quanto la cronologia (intorno al 1070), identificano un momento assai verosimile per una tale operazione, nel quadro dei nuovi rapporti tra la Chiesa tarantina e quella romana, che la presenza normanna favoriva. A sostegno di questi termini cronologici giocano principalmente le strette analogie tra la navata tarantina e la chiesa abbaziale di Montecassino, alla cui consacrazione del 1071 era presente, tra gli altri, lo stesso vescovo Drogone.

Su tutte queste opere, che in realtà ad un esame più attento sono piuttosto legate alla cultura romana e a Bisanzio, aleggia inevitabilmente l'ombra del Guiscardo e dei suoi primi compagni, illuminata dal riverbero che nella nostra mente proiettano i futuri splendori della corte palermitana, il fascino dell'avventura d'Oltremare, il panorama delle cattedrali e dei castelli di Puglia; tutte realtà che all'epoca erano ancora di là da venire.

In effetti, fino agli ultimi decenni dell'XI secolo la presenza normanna nel Sud aveva avuto un'incidenza eminentemente politica e aveva influito solo indirettamente sull'architettura sacra: l'importanza di lasciare segni forti e tangibili della propria presenza nei luoghi conquistati era ben chiara ai nuovi padroni, come dimostrano i generosi contributi offerti per la costruzione di nuove chiese e la consuetudine di apporvi, per volontà dei committenti, iscrizioni celebrative di tono altisonante, redatte in latino aulico, fenomeno frequente soprattutto in Campania ma rilevabile anche in Basilicata e in Puglia. Basti il richiamo a quella che corre all'esterno del mausoleo di Boemondo, a Canosa. E, analogamente, la tendenza, poi generalizzata nel Mezzogiorno normanno, a considerare l'opera d'arte soprattutto come manifesto e strumento di potere e quindi ad affidarle più o meno espliciti messaggi di natura politica: esemplare il caso della primitiva abbazia della SS. Trinità di Venosa, restaurata con largo impiego di materiale classico e destinata a custodire le tombe degli Altavilla; funzioni e significati poi trasferiti e potenziati nella costruzione della nuova chiesa, rimasta incompiuta.

Almeno sino alle soglie del XII secolo, le attenzioni della nuova classe dirigente si volsero dunque essenzialmente all'architettura sacra. Proprio in questo campo si riconoscono i più espliciti segni di un innegabile rapporto con la madre patria dei conquistatori, in un gruppo di chiese, tuttora esistenti tra Campania e Basilicata, che seguono, in pianta e in alzato, un modello estraneo alla tradizione italiana e ampiamente diffuso invece tra Normandia e regioni limitrofe, sino all'Inghilterra appena conquistata: è il tipo di chiesa con coro allungato circondato da tre o cinque cappelle al quale appartengono il duomo di Aversa (eretto entro il 1080), la cattedrale di Acerenza (iniziata tra 1080 e 1090) e la nuova chiesa abbaziale della SS. Trinità di Venosa, l'"Incompiuta".

Acerenza, cattedrale di S. Maria Assunta

Scarne notizie ci informano di una data di fondazione dell'edificio al 1080 a seguito del rinvenimento, da parte del vescovo Arnaldo, delle reliquie di san Canio (Lupo Protospata). La data può essere ritardata di una decina d'anni dalla notizia di un incendio che, secondo Romualdo Salernitano, avrebbe devastato la città, interessando anche la stessa cattedrale.

La pianta del capocroce, con coro allungato circondato da un ambulacro con tre cappelle aggettanti, pone il nucleo più antico della chiesa in diretto rapporto con la SS.ma Trinità incompiuta di Venosa, probabilmente fondata contestualmente sulla base di un progetto di massima importato dal Nord in ambito benedettino. La soluzione più evoluta e semplificata adottata per le coperture delle campate trapezie segna invece uno stacco rispetto ad Aversa.

Da ricordare che il vescovo Arnaldo (o Arnoldo) era con ogni probabilità benedettino di origine normanna, primo arcivescovo acheruntino e particolarmente legato a Gregorio VII, che lo incaricò di fare da mediatore presso il Guiscardo.

La navata, non finita o rovinata dai terremoti, è stata rifatta nel XVIII secolo insieme al prospetto, mentre il portale, non anteriore alla metà del XII secolo, si avvale del reimpiego di pezzi riventanti in parte da una più antica chiesa abbattuta.

Venosa, complesso della SS.ma Trinità

Il complesso monumentale, appartenente al gruppo di fondazioni benedettine di epoca normanna sorte con il favore dei conquistatori, comprende due chiese intercomunicanti; quella di dimensioni maggiori, più tarda, incompiuta. La prima chiesa fu cattedrale della città fino al 1059, anno in cui una bolla papale di Niccolò II ne sancì la trasformazione in abbazia. Il documento lascia intuire una fondazione nuova, indipendentemente dalla presenza di edifici preesistenti, da parte di Drogone – conte di Puglia dal 1046, succeduto al fratello Guglielmo Braccio di Ferro – che già dal 1043 aveva il controllo della città di Venosa, affidatagli da Guaimario V, principe di Salerno. La campagna di lavori compresa tra questi anni e il 1051, anno della sua morte, interessò verosimilmente la chiesa più antica. Il completamento e l'ampliamento delle fabbriche fu intrapreso dall'abate Ingilberto ed era in corso proprio nel 1059, anno del documento papale. Non si esclude all'epoca un diretto interessamento di Roberto il Guiscardo, conte di Puglia, che dal 1060 comincerà a devolvere le prime donazioni in favore del monastero.

Nel 1066 giunsero a Venosa i monaci normanni di Saint-Evroul-en-Ouche, e ad Ingilberto successe Berengario che resse l'abbazia fino al 1094. Fu un periodo di ricchezza e potenza, caratterizzato da numerose donazioni elargite dai duchi ma soprattutto dalla scelta, da parte del Guiscardo, di fare dell'abbazia venosina il pantheon di famiglia, con la sepoltura dei fratelli Guglielmo Braccio di Ferro, Drogone, Umfredo. Lo stesso Roberto vi sarà sepolto nel 1085, e successivamente vi troverà posto anche Alberada, sua sposa ripudiata e madre di Boemondo principe di Antiochia.

Per quanto riguarda il segno normanno degli edifici ancora esistenti, assai interessante si rivela la chiesa cosiddetta "incompiuta", innestata come un unico corpo con la chiesa più antica; di essa furono innalzati in parte i muri perimetrali, un piliere ed il colonnato di destra del corpo longitudinale insieme ad altri sostegni nella zona del coro. Si tratta di un impianto basilicale a tre navate, con transetto sporgente e absidato, concluso da coro profondo con deambulatorio a cappelle radiali, che ricalca dal punto di vista iconografico un modello tipicamente oltralpino assai raro in Italia. In Italia meridionale, oltre alla chiesa venosina, presentano un simile schema di evidente matrice normanna soltanto le cattedrali di Aversa e di Acerenza.

All'area normanna rimandano anche una serie di soluzioni adottate, quali le proporzioni planimetriche assai allungate, la presenza di due torrette scalari in corrispondenza dell'attacco del transetto con il deambulatorio, nonché lo sviluppo longitudinale del coro, che isola le tre absidiole da quelle del transetto, e la presenza nel giro interno del deambulatorio di pilastri possenti, del tutto simili alle solide e massicce strutture tipiche della suddetta area culturale. Tutto ciò parrebbe indicare un progetto iniziale unitario, nonostante l'edificio riveli con chiarezza almeno tre fasi costruttive non del tutto coerenti negli esiti stilistici, facendo pensare ad una interruzione dei lavori alla fine del XII secolo e ad una ripresa, in tono minore, agli inizi del secolo successivo, quando ormai la potenza normanna era tramontata, privando i monaci venosini del loro più influente appoggio.

Come è facile capire, la scelta di un modello particolare di costruzione non dipendeva dalla volontà dei feudatari normanni, che limitavano la loro ingerenza alla protezione accordata ai rispettivi episcopati o monasteri e alla elargizione di generose donazioni alle fabbriche. Ma dietro le fabbriche si profila l'ombra di altrettanti prelati di origine normanna e per lo più di estrazione benedettina, oltremontana, tutti fedeli sostenitori della Riforma della chiesa propugnata da Gregorio VII e sostenuta da Cluny: come i già citati Arnoldo, arcivescovo di Acerenza, che godeva della fiducia di Gregorio VII, e Berengario, amico del Guiscardo e potente abate della Trinità di Venosa, disceso da *Uticum* (Saint-Evroul-en-Ouche), l'abbazia normanna dalla quale proveniva il dissidente Robert de Grandmesnil, abate e costruttore della SS. Trinità di Mileto. Dai monasteri della Normandia e regioni limitrofe erano potute arrivare piante e modelli di edifici innovativi e complessi. Ma anche i costruttori, i capomastri che li traducevano in progetti esecutivi e parte delle maestranze capaci di seguirne le indicazioni dovevano essere stati reclutati fuori, anche se non necessariamente in Normandia.

All'epoca normanna risale anche la fondazione del duomo di Melfi eretto, secondo un'iscrizione, da Noslo di Remerio che portò a termine il campanile nel 1153 ed ebbe come committente re Ruggero. Una seconda epigrafe, anch'essa murata sulla torre campanaria, ci informa sui promotori, sui committenti e sui destinatari, laici ed ecclesiastici insieme, del sacro edificio definito "regio", e cioè lo stesso re con suo figlio Guglielmo, associato al trono dal 1151, ed il vescovo Ruggero con l'intera popolazione melfese.

Proprio il campanile (originariamente più alto), caratterizzato dalla decorazione delle bifore a motivi geometrici giocata sulla bicromia della pietra lavica e del calcare, è l'unico elemento del complesso originario giunto sino a noi, scampato a tutti quei terremoti che nel tempo hanno invece reso necessari radicali rifacimenti della chiesa. Di notevole suggestione ed interesse sono il grifo ed il leone affrontati, in pietra scura, inseriti nella muratura ai lati della bifora più alta.

Le caratteristiche architettoniche ed ornamentali dell'edificio vanno dunque a sostenere quanto proclamato dalle due iscrizioni, connotando in senso inequivocabilmente "normanno" una costruzione fortemente voluta dagli stessi regnanti che ne finanziarono la realizzazione (*ex precepto et salario*), dal vescovo che chiese e seguì i lavori nonché dallo stesso esecutore: anche nel caso di questi ultimi due personaggi – *presul Rogerius* e *Noslo Remerii* – il nome denuncia, se non dirette origini normanne, quanto meno una loro sopravvenuta "normannizzazione". Nulla di strano, in una città che tra le prime accolse i conquistatori d'Oltralpe con un contingente di circa 500 *milites* ed un incalcolabile numero di *servientes* e *pedites*.

Al di là di ciò, le epigrafi del campanile melfese documentano ancora una volta l'attenzione rivolta dai Normanni all'ostensione simbolica del potere attraverso segni forti come le sedi del potere spirituale e/o politico.

Il trapianto di forme nordiche tentato ad Aversa, Melfi, Acerenza e Venosa rimase un fatto isolato e senza seguito. La Campania aveva proprie remote e radicate tradizioni; la Basilicata, arroccata nell'interno montuoso, era stata la roccaforte dei primi conquistatori, ma il suo ruolo si era esaurito ben presto. Il Ducato avrà come teatro soprattutto la Puglia, che meglio si prestava, con l'eccezionale sviluppo delle sue coste e la tradizionale vocazione mercantile, la rete viaria ereditata da Roma e la posizione protesa verso l'Oriente, al fiorire dei traffici necessari a consolidare il dominio e ai nuovi disegni di conquista dell'Oltremare. Ne cogliamo un segno nello sviluppo eccezionale della edilizia urbana e nella fioritura di culti antichi e nuovi con conseguente costruzione o ristrutturazione di edifici sacri dedicati a santi venerati in Normandia e più in generale in Francia. Attorno al santuario veneratissimo dell'Arcangelo sul Gargano cresce la città di Monte Sant'Angelo, dominata dalle chiese di S. Maria Maggiore e di S. Pietro col battistero di S. Giovanni, esotico frutto nato all'incrocio dei collegamenti tra Europa e Terra Santa; a Saint-Ouen (Sant'Adoeno), protettore delle armi normanne, viene dedicata una chiesa nella Bisceglie rifondata, come altre città della costa, per volontà del conte Pietro; una grandiosa basilica sorge a Bari per custodire le reliquie di san Nicola, trafugate con mossa strategica dall'Asia Minore con l'intento di restituire alla città, già capitale dei domini bizantini in Italia, il ruolo egemone perduto proprio con la conquista normanna. Non a caso il santuario nicolaiano fu eretto, per concessione di Ruggero Borsa, figlio del Guiscardo, sul sito del *praetorium*, sede del governatore bizantino; e il suo ideatore e ispiratore, se non progettista, l'abate benedettino Elia, adottò un modello architettonico profondamente innovativo, nel quale elementi della tradizione apulo-campana si coniugavano con soluzioni mutate da esperienze costruttive del nord dell'Italia e dell'Europa, arricchite da motivi, quali le fronti turrette, in sintonia con le aspirazioni di grandezza dei nuovi signori. Nelle sculture che ne decorano tuttora i portali, compaiono scene di combattimento tra guerrieri occidentali e saraceni allusive alla Crociata e un fregio con cavalieri normanni all'assalto di una torre. Temi che già erano comparsi su alcuni capitelli nei chiostri di Cava, Montevergine, Montecassino.

Monte S. Angelo, battistero di S. Giovanni in Tumba

Il battistero di S. Giovanni – conosciuto come Tomba di Rotari a causa della scorretta interpretazione del termine *tumba*, che compare nell'epigrafe all'interno dell'edificio – addossato in

parte alla roccia, ed in parte incastrato nel volume absidale di S. Pietro, era probabilmente pertinente a quest'ultima chiesa; fu eretto nelle inconsuete forme di ambiente cubico absidato ad oriente, con le pareti incorniciate da robuste arcate concentriche a sesto acuto, su cui furono innestate – una sull'altra – una serie di forme geometriche irregolari rastremate verso l'alto: un prisma ottagonale, due cilindri a sezione ellissoidale ed infine una cupola intessuta ad anelli concentrici. Due ordini di finestre e tre cornici ne scandirono i piani ascendenti, fino a conferirgli l'aspetto di una massiccia torre campanaria d'Oltralpe, benché la destinazione d'uso si prospettasse alquanto differente.

Il battistero fu fondato da un certo Pagano, originario di Parma ma residente a Monte Sant'Angelo, ed da un Rodelgrimo, nativo del Gargano, entrambe rintracciati in un documento del 1109 che li identifica come cognati. Le ascendenze culturali filtrate dalla decorazione plastica, figurata e no, del portale, dei capitelli e delle cornici, legavano i due committenti al complesso repertorio delle coeve espressioni del sud-ovest francese, soprattutto nell'impaginazione del portale, sui cui architravi – vivacissimi nell'intonazione narrativa e drammatica dell'articolato programma iconografico – vennero scolpiti alcuni episodi della vita di Cristo (la cattura, la schiodatura dalla croce, le Marie al sepolcro, la risurrezione) sviluppati secondo un nuovo ed accentuato rapporto tra edificio religioso e fedeli. Su alcuni capitelli del pianterreno vennero raffigurate scene legate dalla comune presenza angelica, come il sacrificio di Isacco, Balaam e l'asina o l'annuncio ai pastori, tutte caratterizzate da un ritmo aspro ed angoloso e da una sorta di moto danzante, tipico dell'esperienza delle forme aquitaniche. In ogni caso è palpabile la partecipazione a nuovi orizzonti mentali, anche per la recuperata attitudine a proporre la scultura come strumento di racconto.

Nella tematica angelica e negli stringenti legami stilistici con la Francia è ravvisabile, in linea generale, l'intima connessione con le ragioni del pellegrinaggio che collegarono, sin dalle origini, i Normanni in veste di pellegrini (v. Mont-Saint-Michel) e la montagna sacra garganica. A questo proposito è significativo che – secondo una tradizione – la dominazione normanna in Italia meridionale abbia preso le mosse da un pellegrinaggio al santuario di Monte S. Angelo; un episodio che, tramandatoci da Guglielmo Appulo, avrebbe fornito ai Normanni la legittimazione sufficiente ad inserirsi, di lì a pochi anni, nel conflitto tra Oriente e Occidente, impadronendosi del Sud nel ruolo di difensori della Chiesa.

Monte S. Angelo, santuario di S. Michele, *porta di bronzo*

Quasi certamente già dalla metà del secolo XI, sotto l'egida di Roberto il Guiscardo, si provvide ad una più articolata ristrutturazione e riorganizzazione della chiesa-grotta. Della sistemazione che il complesso micaelico doveva aver ricevuto all'epoca non abbiamo nessuna documentazione, ma vari indizi autorizzano a immaginare un assetto affine a quello che conosciamo, nel quale inserire l'ingresso monumentale, le porte di bronzo e forse le suppellettili marmoree. Tracce visibili lungo la scalinata di discesa permettono di ipotizzare che un accesso dall'alto fosse già stato aperto dall'XI secolo.

Numerosi indizi suggeriscono inoltre che l'atrio e l'ingresso facessero già parte di una sistemazione del complesso della prima età normanna, suggellata dal dono delle ante bronzee commissionate dal nobile amalfitano Pantaleone e fuse a Costantinopoli nel 1076, secondo una struttura ed una tecnica tipicamente bizantina. All'apertura della grotta, oltrepassato il portale d'accesso, venne ad addossarsi una navata in muratura sorretta da arconi su pilastri.

Nelle vicende legate alla committenza delle ante bronzee del santuario di Monte Sant'Angelo, un ruolo fondamentale fu certamente giocato dall'arcivescovo sipontino Girardo, benedettino proveniente da Montecassino, ed ivi presente nel 1071 alla cerimonia di consacrazione dell'abbazia desideriana.

La porta, a due battenti fissati su uno spesso supporto di legno di quercia, è divisa in ventiquattro formelle – dodici per ogni battente – fermate da cornici che recano talora iscrizioni. Raffigurazioni ed iscrizioni sono ottenute mediante le tecniche, tipicamente bizantine, dell'agemina e del niello. Il ben noto ciclo che si svolge sulle formelle comprende una serie di apparizioni dell'Angelo del Signore, legate ad episodi biblici e a tradizioni locali, corredate da iscrizioni esegetiche che chiariscono l'evento miracoloso; il filo conduttore della narrazione è quello della salvazione,

operata attraverso la guida di una figura angelica, per mezzo della quale si apriranno agli uomini le porte del paradiso, così come l'Arcangelo aveva annunciato definendo "terribile questo luogo e porta del cielo". Interessante appare soprattutto la riproposizione delle tre apparizioni dell'Arcangelo al vescovo Lorenzo, eventi leggendari la cui memoria – alla fine dell'XI secolo – appare ben viva e radicata nella tradizione garganica, che individua in essi l'avvio del culto micalico. Tradizione occidentale, dunque, diversamente da ciò che avveniva in Oriente dove l'episodio chiave dell'inizio del culto a san Michele veniva ritenuto il miracolo delle acque avvenuto nella città frigia di Chonae.

Sull'ultima formella della porta è infine ricordato il nome del donatore Pantaleone, ed è invocato l'Arcangelo Michele, affinché ascolti le preghiere di colui che fece decorare le porte in suo nome. Non mancano, sulla fascia orizzontale che divide i due registri più bassi, l'esortazione e la raccomandazione a pulire la porta almeno una volta l'anno, il luogo e la data dell'esecuzione. Il nome del donatore, privo dell'indicazione della famiglia comitale di appartenenza, parrebbe individuare lo stesso committente delle porte della cattedrale di Amalfi (1060) e di quelle della chiesa romana di S. Paolo (1070), un Pantaleone *de Comite Maurone* attestato come importante protagonista nei traffici e nei commerci tra Amalfi e Bisanzio.

La presenza, su una formella, dei *SS. Martiri Cecilia e Valeriano incoronati dall'Arcangelo*, costituisce un'esplicita allusione alla Chiesa di Roma, mentre l'*Apparizione di due angeli a S. Martino di Tours* può essere considerata un segno di omaggio ai dominatori normanni o di ossequio al vescovo di Siponto, il benedettino Girardo, proveniente da Montecassino dove una cappella era dedicata appunto al Santo di Tours.

Bisceglie, chiesa di S. Adoeno

Il primo documento scritto relativo alla città di Bisceglie risale al 1074 e riguarda la fondazione di una chiesa dedicata a S. Adoeno, vescovo di Caen, protettore delle milizie normanne. L'insolita intitolazione giustifica la tradizione secondo la quale ci sarebbe stata un'attiva collaborazione all'impresa da parte dei soldati normanni, profondamente devoti a St. Ouen. La chiesa non fu solo un edificio destinato al culto; chi la costruì la considerò il simbolo della nuova comunità, divenuta biscegliese nel suo complesso, ma in qualche modo a parte rispetto agli altri cittadini.

La piccola chiesa, profondamente rimaneggiata nel corso del tempo, conserva ancora dell'originaria stesura i tre semplici portali dal profilo a tutto sesto e l'oculo inserito nel timpano che conclude la facciata. Una tomba ad arcosolio, risalente alla fine dell'XI secolo, è collocata accanto al portale maggiore. Nel timpano è riportato il nome del defunto, Bartolomeo, probabilmente un normanno, date le analogie del monumento funebre con le tombe degli Altavilla della SS. Trinità di Venosa. Le sculture della facciata risalgono invece ad un intervento del secolo successivo. Nell'interno, a tre navate, si conserva l'antico fonte battesimale di forma emisferica, che reca scolpita l'immagine di Cristo benedicente con i simboli del Tetramorfo, databile tra l'XI ed il XII secolo. Lo stesso tema è riproposto nella facciata dove il programma iconografico delle sculture aggettanti, compresa l'aquila inserita all'apice del profilo a spioventi, venne stravolto dall'inserimento del rosone. Al motivo della Resurrezione sono legate le due sculture poste alle estremità della zona superiore del prospetto principale, un leone ed una leonessa in atto di partorire. Quest'ultima, secondo le indicazioni dei bestiari romanici, metteva al mondo i suoi cuccioli morti, i quali si rianimavano, allo scadere del terzo giorno, dopo aver ascoltato il ruggito del leone.

Bisceglie, torri

Secondo la tradizione, Bisceglie fu città fortificata sin dai tempi dei Normanni che, intorno al 1060, vi costruirono una torre quadrata, la torre maestra e la cinta muraria. Si deve all'imperatore Federico II l'edificazione di una nuova fortezza, dalla forma di quadrilatero munito di quattro torri angolari quadrate, sorta nella zona a sud-est della città accanto alla preesistente torre normanna che assunse la funzione di avamposto del castello, al quale fu forse collegata con un ponte levatoio. Non sappiamo se la fortificazione normanna fosse dotata di altre strutture. Tracce di edifici risalenti alla stessa epoca della torre maestra, unico relitto della militarizzazione urbana di epoca normanna, sono

appena individuabili all'interno dell'intricato tessuto viario del borgo antico, come la torre di via Balestrieri e quella al largo Porta di Mare, che presentano un bugnato a conci fortemente rilevati, analogo a quello della torre più antica della cattedrale.

Bari, Basilica di S. Nicola e portali

Tradizionalmente si fa coincidere l'inizio del romanico pugliese con la definitiva affermazione del potere normanno nella regione, evento che si lascia alle spalle il dominio bizantino e le radici mediterranee della cultura della regione, per introdurre definitivamente la Puglia nella sfera culturale dell'Occidente. Le cose non stanno poi del tutto così: come si è dimostrato in tempi recenti, il linguaggio architettonico e plastico pugliese dei secoli XII e XIII si fonda solidamente su importanti esperienze dei secoli precedenti – soprattutto l'XI – maturate nel corso del dominio di Bisanzio e soggette ad influssi culturali anche longobardi; in tempi cioè in cui i Normanni erano soltanto i signori dell'arte della guerra. Il romanico pugliese come fenomeno di portata innovativa nasce dunque ben prima, e si accompagna – come nel resto d'Europa – alla rinascita delle città ed alla riorganizzazione della Chiesa. Ne sono espressione le poche cattedrali sopravvissute (perché rimaneggiate o ricostruite in seguito), molte chiese urbane minori, le tante chiesette rurali, nonché alcune grandi abbazie; ed anche alcuni eccellenti scultori (come *Acceptus* o *David*) che firmarono la preziosa suppellettile dei maggiori cantieri.

Su questa tradizione ricca di spunti, la cultura di marca occidentale che si vuole legata ai Normanni si innesta e si fonde generando espressioni artistiche nuove secondo un linguaggio ed una sensibilità che vanno letti in chiave "mediterranea". I Normanni sono però soprattutto alle spalle di questi fermenti, in veste di munifici committenti piuttosto che di progettisti o artefici. Dal punto di vista architettonico l'edificio simbolo della "svolta" è la basilica di S. Nicola a Bari, dal cui cantiere emergono proposte nuove anche nel campo della scultura grazie all'anonimo Maestro della Cattedra di Elia ed alla sua cerchia che a lungo influenzeranno i modi ed i modelli dei più importanti cantieri del XII secolo.

La basilica di S. Nicola venne fondata nel 1087 dall'abate benedettino Elia nell'area originariamente occupata dal *praetorium* bizantino, con lo scopo primario di accogliere le reliquie del Santo trafugate a Myra da marinai baresi; si presenta come una basilica a tre navate con colonnato interrotto dalla presenza di pilastri, transetto libero, cripta ad oratorio triabsidata, absidi incluse da muro rettilineo inglobante le torri campanarie, fiancate serrate da arconi ciechi che annullano l'aggetto del transetto. La costruzione si protrasse per più di un secolo, ma l'avvio dovette essere particolarmente celere, se già nel 1089 papa Urbano II poteva consacrarne la cripta e nel 1105, alla morte di Elia, il successore Eustasio (1105-1123) proseguiva nel programma dedicandosi al decoro e all'arredo. Il cantiere nicolaiano interruppe la sua attività più volte; non toccato dalla repressione di Guglielmo il Malo (1156), l'edificio subì nella seconda metà del XII secolo una serie di trasformazioni, per giungere, nel 1197, alla solenne consacrazione. Sulla sua vicenda costruttiva sono state avanzate diverse ipotesi, invocate per giustificare una serie di anomalie e particolarità strutturali: le profonde arcate sormontate da gallerie che corrono lungo le fiancate "pareggiando" il transetto poco aggettante, le torri asimmetriche che serrano la facciata, la parete continua ad oriente che ingloba le absidi e due torri e si pone come vera e propria facciata rivolta al mare. Secondo alcuni la chiesa, nata come struttura basilicale ispirata al modello desideriano di Montecassino, sarebbe stata modificata in fieri con l'aggiunta dei matronei e delle arcate esterne per l'influenza di modelli settentrionali pervenuti con la mediazione benedettina e normanna; altri, all'opposto, ipotizzano un totale recupero delle strutture del complesso catepanale bizantino. Secondo più recenti letture, è impossibile negare l'esistenza di un progetto unitario, comprensivo sin dall'inizio di tribune, torri e facciata absidale, concepito da Elia per rispondere ad esigenze di natura tanto strutturale e funzionale quanto simbolica e rappresentativa. Il santuario, tappa obbligata sulle vie di pellegrinaggio, costituisce un punto di riferimento imprescindibile per l'architettura e la plastica medievali. Si tratta infatti della prima fabbrica pugliese nella quale le novità strutturali provenienti dal nord (Jumièges, Modena) si innestano sulla tradizione locale di

ascendenza bizantina e campano-cassinese, prototipo e modello a sua volta di numerosi altri edifici religiosi di Terra di Bari eretti tra XII e XIII secolo.

Portale maggiore

Il portale maggiore, affiancato insolitamente da due monumentali buoi stilofori che rimandano simbolicamente a Cristo, vittima del sacrificio, è incorniciato da un protiro cuspidato alla cui sommità troneggia una sfinge, ispirata ad antichi modelli in terracotta. Il vasto poema dell'Eucarestia è celebrato dalla presenza – tra le sculture e nelle anse del tralcio abitato che si snoda nascendo dai còntari – dei pavoni, delle colombe che beccano grappoli d'uva, degli angeli offerenti che reggono il pane consacrato nonché, al centro dell'archivolto interno, del carro della vendemmia e, sul timpano, del trionfo del Cristo/Sole sulla quadriga. Il tralcio accoglie però anche motivi di diversa natura. Nella metafora della lotta tra Bene e Male, rappresentata da una piccola scena di combattimento in un'ansa del doppio tralcio dello stipite sinistro, è adombrato il riferimento all'epopea crociata, intuibile nella diversificazione degli scudi (rotondi quelli dei vinti, a mandorla quelli dei vincitori).

Porta dei Leoni

Nella terza arcata del fianco sinistro della basilica si apre la cosiddetta "porta dei Leoni". La fascia interna della lunetta è percorsa da una fila di cavalieri normanni al galoppo, che attaccano una città (forse Bari stessa) secondo un'iconografia – che ricorre anche nel duomo di Modena sulla Porta della Pescheria – tratta dall'epopea di Artù e tipica della cultura occidentale. Reminescenze padane emergono nei motivi che decorano la cornice dell'archivolto: fogliami, uccelli, animali fantastici, cui si ricollegano anche le figurazioni presenti nei due blocchi d'imposta (il mietitore a sinistra, e il potatore di viti a destra) simbolicamente alludenti all'Eucarestia, e coerentemente legati al tema celebrato nel portale maggiore della basilica.

Contemporaneamente, a Canosa, feudo di Boemondo principe di Taranto e conquistatore di Antiochia, le ante che chiudono tuttora la tomba dell'eroe, eretta dopo la sua morte (1111) in forma di tempio di sapore orientale, celebravano, per mano di un Ruggero da Melfi, forse un normanno della seconda generazione, la ideale riconciliazione dei figli e dei nipoti del Guiscardo.

Canosa, mausoleo di Boemondo

I Normanni nutrono una particolare predilezione per la cattedrale canosina, tanto che Boemondo di Antiochia vi fece erigere la sua tomba e Guglielmo duca di Puglia, nel 1118, la dichiarò Cappella Palatina dotandola di beni e privilegi.

È assai probabile un coinvolgimento diretto (se non addirittura la committenza vera e propria) della casa d'Altavilla nell'abbellimento del maggior edificio di culto della città, tenendo anche conto che fu Roberto il Guiscardo, nel 1079, a trasferire dalla sede di Rapolla il vescovo Ursone, e che il figlio Boemondo, morto nel 1111, fece erigere il suo mausoleo sul fianco meridionale dell'edificio.

Il cosiddetto mausoleo di Boemondo si presenta come una singolare costruzione quadrangolare monoabsidata, interamente rivestita in marmo e sovrastata da una cupoletta innestata su un tamburo ottagonale ritmato da colonnine. Di iconografia probabilmente orientale, l'edificio esprime – nella complessità dei problemi legati alla sua effettiva funzione, nonché nel suo legame con la chiesa cattedrale – tutta una serie di riferimenti alla vicenda personale di Boemondo d'Altavilla, principe di Antiochia qui sepolto tra 1111 e 1118 per volontà della madre Alberada, riassunta nelle iscrizioni latine incise sulla cornice del tamburo e sulla porta bronzea. Protagonista ed eroe della prima crociata, grande condottiero oltre che accorto diplomatico, Boemondo contribuì a convogliare a Canosa e nel suo territorio molti oggetti preziosi – forse parte del bottino di Antiochia e di Gerusalemme – come icone, stauroteche, tessuti, argenti ed arredi liturgici, quali ad esempio il celebre flabello eucaristico della cattedrale. Se la prima generazione di dinasti normanni – Roberto il Guiscardo compreso – aveva scelto come personale pantheon dinastico una chiesa monastica (la SS. Trinità di Venosa), con Boemondo venne inaugurata la consuetudine del legame con la chiesa

cattedrale (lo stesso fratello Ruggero Borsa fu sepolto nel quadriportico della cattedrale di Salerno), secondo una tradizione già seguita in Italia meridionale da vescovi e principi longobardi, nonché successivamente in Sicilia dagli stessi normanni.

I Normanni in Italia meridionale e Sicilia furono tra i massimi committenti di porte di bronzo, tanto da poter rivaleggiare in questo campo con alcuni papi, nonché con i grandi imperatori d'Occidente e d'Oriente come Carlo Magno e Giustiniano. La prima metà del XII secolo, si caratterizzò per la massiccia diffusione di questo tipo di manufatto, passando dall'importazione da Costantinopoli alla produzione locale modellata su quegli esemplari, e riservando alla porta di bronzo il compito di riflettere "fatti di attualità viva e sofferta, timori ed auspici di comunità e di singoli", come accadde a Troia con il vescovo Guglielmo e con la porta laterale della cattedrale, nella quale si proclamava a gran voce il diritto d'indipendenza della *civitas troiana* e dei suoi pastori. Nel caso delle porte che serrano l'ingresso del mausoleo canosino, invece – edificio non sacro – il messaggio eternato nel bronzo si fa del tutto funzionale "all'apoteosi del principe che vi è sepolto", degno sigillo dell'evocazione – tra storia e leggenda – della vicenda personale di Boemondo d'Altavilla.

Le due valve che costituiscono la porta del mausoleo di Boemondo, attualmente in restauro, sono state assai discusse in sede critica per alcune evidenti incongruenze tecniche e formali. L'una, di maggiori dimensioni, fusa in un solo blocco ed ornata da dischi con motivi arabizzanti e da una maschera leonina, reca la parte conclusiva dell'iscrizione in onore di Boemondo, e potrebbe essere il frutto del rimaneggiamento di una precedente porta appartenente forse alla stessa cattedrale. L'altra – quella di destra – è invece costituita da quattro pannelli separati, con figurazioni incise e in origine ageminate, riferibili a Boemondo e Ruggero Borsa da un lato, nemici in vita e ricongiunti in morte nell'orazione alla divinità (forse l'immagine di Cristo o della Vergine, oggi non più leggibile), e a Boemondo II e Guglielmo dall'altro, i figli dei due fratelli rivali, uniti con lo zio Tancredi nella promessa di concordia e di pace, secondo un messaggio squisitamente politico di augurio per il futuro della dinastia.

La valva destra è firmata da Ruggero da Melfi, artefice meridionale che interruppe la tradizione delle porte commissionate a Bisanzio smorzando, con toni pacatamente occidentali, la forte impronta islamica dell'intero manufatto, e restituendo all'incisione nel bronzo un suo valore propriamente e fortemente disegnativo, capace di costruire figure dotate di una consistenza plastica tutta occidentale.

Su un'altra porta, di poco più tarda (1119), fusa e parzialmente ageminata da Oderisio da Benevento per la cattedrale di Troia su commissione di un arcivescovo dal nome normanno, Guglielmo II, draghi e leoni ruggiscono la loro sfida. Non diversamente, tesi e accomunati in uno stesso ringhio feroce, un po' ovunque, in Puglia fiere ed esseri umani si protendono, schiacciati dal peso di colonne e archivolti, da capitelli e imposte di finestre e portali; o si divincolano sotto il sedile del trono marmoreo, eretto in memoria e onore del fondatore Elia, in S. Nicola.

Troia, cattedrale, porte di bronzo

Sullo stesso luogo di una più antica chiesa dedicata a S. Maria, intorno al 1093 fu fondato a Troia il nuovo episcopio, inteso come ampliamento dell'edificio esistente direttamente legato all'accresciuto peso della città nel quadro politico e militare del Mezzogiorno normanno; nel corso del XII secolo fu eretto il corpo longitudinale nelle forme di una semplice aula basilicale tripartita da dodici colonne antiche (più una abbinata alla prima di destra) disposte su due filari; le murature, percorse da arcatelle su paraste, si articolano giocando sulla raffinata alternanza cromatica del calcare e di una pietra verde simile all'arenaria, evocando atmosfere orientali ed analogie con le coeve soluzioni pisane, rafforzate anche dalla presenza di medaglioni intarsiati di gusto islamico che arricchirono all'esterno il fianco orientale della navata.

Questa prima campagna di lavori – impostata dal vescovo Girardo e, dopo il 1106, patrocinata e finanziata dal vescovo Guglielmo II – fu suggellata dalla porta di bronzo firmata da Oderisio da

Benevento, collocata sul prospetto principale entro il 1119; forse già Guglielmo mise mano alla costruzione del capocroce – che avrebbe definitivamente inglobato, recuperandone parte dei materiali antichi, la precedente chiesa di S. Maria – così come lascia capire un'epigrafe incisa su un blocco marmoreo nella muratura dello stesso – riecheggiata nei toni encomiastici e nei contenuti dalle parole incise nel registro inferiore della porta – e coincidente con il possibile recupero di parte dell'antico paramento murario.

L'importante presenza ecclesiastica a Troia ed il privilegio di dipendere direttamente dalla Santa Sede, determinò di fatto che il vescovo fosse anche il capo civile della città e l'episcopio rappresentasse, per lunghi periodi, il fulcro reale e simbolico della stessa. La porta bronzea maggiore fu certo concepita e realizzata, oltre che come necessario complemento – da un punto di vista formale – al semplice portale architravato, soprattutto per celebrare il clima trionfale che in quegli anni circondava la nuova cattedrale ed il suo vescovo, importante mediatore tra il papato e i baroni normanni all'interno del quadro della lotta per le investiture.

Le lotte si riaccessero ben presto alla morte di Guglielmo – duca di Puglia e nipote del Guiscardo – e, mentre l'episcopato troiano si schierava con il papa e contro Ruggero II, ed il vescovo Guglielmo offriva ospitalità nella sua cattedrale ai ribelli delle varie città pugliesi radunate attorno al pontefice Onorio III, il popolo abbatteva il castello normanno e rinforzava le mura.

A soli otto anni di distanza dall'esecuzione della porta maggiore, nel 1127, lo stesso vescovo commissionò ad Oderisio la porta laterale del duomo, di minori dimensioni e più semplificata rispetto alla precedente, specchio di tempi tormentati e frutto – nella sua sobrietà – di una programmatica scelta di linguaggio che privilegiasse la rapidità di esecuzione e l'efficacia del messaggio da trasmettere. Il clima di crisi non poté non emergere dall'impostazione e dall'iconografia delle nuove ante, sulle quali venne celebrata l'immagine della collettività troiana – che d'altra parte contribuì in modo cospicuo all'erezione della cattedrale – stretta attorno ai suoi vescovi.

Poco si conosce della formazione culturale del fonditore Oderisio da Benevento, artefice mirabile delle porte bronzee della cattedrale troiana ed uno dei massimi protagonisti del primo romanico europeo. L'ampiezza e la modernità dei suoi referenti culturali sono affidate esclusivamente alle due porte troiane, giacché risultano ormai perdute le ante delle chiese di S. Giovanni Battista delle Monache a Capua e quelle di S. Bartolomeo a Benevento, che l'artista aveva firmato e datato nel 1122 e nel 1150-51.

La porta maggiore della cattedrale di Troia, costituita da ventotto formelle quadrangolari e venti rettangolari fissate su un supporto ligneo, fu realizzata utilizzando tanto la tecnica dell'agemina, quanto la fusione di pezzi anche a tutto tondo, con un effetto finale – in bilico tra il plastico ed il pittorico – davvero sorprendente. Le immagini occupano i vari registri seguendo una precisa gerarchia che, partendo dal Cristo giudice nella mandorla, si snoda attraverso i santi Pietro e Paolo, il vescovo Guglielmo, due personaggi identificati come Bernardo ed Oderisio ed i santi protettori della città (Secondino, Eleuterio, Ponziano ed Anastasio, rifatti nel Cinquecento), tutti caratterizzati dalla lieve vibrazione cromatica conferita dall'agemina. Il continuo crescendo del ritmo – all'altezza del registro centrale – si fa palpabile nelle croci fogliate a rilievo basso, che con il loro morbido chiaroscuro anticipano i violenti contrasti chiaroscurali delle maschere leonine reggi-maniglia, emergenti da dischi traforati a giorno e, ancor più, dei draghi alati avviluppati come molle pronte a scattare, espressione di massima tensione plastica e punto più alto dell'intera composizione.

Nella porta minore, realizzata in un momento assai particolare per la vita della comunità troiana, Oderisio incise semplicemente ma con grande efficacia la superficie del bronzo, distribuendo sulle ventiquattro formelle le immagini dei vescovi della città, primo fra tutti Guglielmo, e i suoi otto predecessori, non mancando di conferire alle maschere leonine reggi-maniglia del registro centrale – più semplici e sintetiche rispetto a quelle della porta maggiore – il vigore sufficiente a farle emergere, spezzando l'uniformità della composizione.

In un'epoca e in un ambiente culturale e geografico da sempre legato a Costantinopoli, indubbiamente Oderisio dimostrò una grande indipendenza mentale, trasponendo con inusitato fervore nelle porte troiane i segni inequivocabili della grande arte dell'Occidente. Se le aperture in

direzione di modelli genericamente definibili come occidentali possono essere ravvisate nella matura definizione plastica delle parti a rilievo – che rimanda senza dubbio alla coeva produzione in bronzo e scolpita dell'Europa romanica – la selvaggia energia emanata dai draghi attorcigliati e dalle maschere leonine rivela inequivocabilmente che la cultura del fonditore beneventano deve essersi nutrita del lato più visionario dell'arte romanica. E se le raffigurazioni antropomorfe ageminate della porta minore – in apparenza maggiormente convenzionali – dal punto di vista tecnico si ricollegano indiscutibilmente alla tradizione bizantina, se ne distaccano tuttavia da quello formale, negando alle figure l'immobilità solenne e ieratica tipicamente orientale. Nelle vitalissime sagome dei santi e dei vescovi troiani, fluttuanti nello spazio quasi a passo di danza, emerge una completa adesione a modi "moderni", vicini in qualche modo alle coeve espressioni plastiche della Francia di sud-ovest, o alle miniature di area anglo-normanna.

Sono proprio le miniature o i libri di disegni, preziosi e rapidi veicoli di diffusione di certi stilemi e cifre grafiche, che potrebbero spiegare la composita formazione culturale di Oderisio da Benevento, tanto più in una città come Troia, dove si ipotizza l'attività di uno scriptorium e dove si conservano tre preziosi Exultet – quasi certamente confezionati in loco – che potrebbero aver fornito i modelli iconografici all'artefice. Nella definizione di questi elementi è stato giustamente ricordato il ruolo fondamentale spettato al committente, il vescovo Guglielmo II, ritenuto l'elaboratore del messaggio destinato ad essere eternato dal fonditore. Purtroppo recenti contributi non mancano di sottolineare come Oderisio possa essere considerato non solo un mero esecutore, bensì anche un artefice dotato di straordinarie qualità selettive, in grado di registrare autonomamente ed in "tempo reale" le novità culturali irradiate d'Olttralpe. A questo proposito, senza andare troppo lontano, sono state ricordate le stringenti analogie stilistiche e formali tra la sua opera e la potente espressività di certa miniatura (l'Exultet della Biblioteca Casanatense) e scultura lignea (il Crocifisso di Mirabella Eclano) coeva, ritenute frutti maturi dell'assimilazione degli innesti culturali transalpini nel Mezzogiorno.

Bari, Basilica di S. Nicola, cattedra di Elia

S. Nicola è la chiesa dei pellegrini e della gente del mare, ma è anche basilica palatina. Come tale, in passato si schierò generalmente con il potere centrale, fu protetta dai Normanni, dagli Angioini e da tutti i sovrani che si avvicendarono sul trono di Napoli, ricevendone preziosissimi doni. Per queste sue caratteristiche fu quasi sempre in opposizione alla cattedrale, sede del vescovo, attorno alla quale si raccoglievano l'aristocrazia e la grossa borghesia cittadina, votate alla difesa di interessi più strettamente locali e per forza di cose generalmente in conflitto con il potere centrale. L'unico momento di incontro si verificò tra il 1098 ed il 1105 allorché Elia, abate e fondatore della basilica, divenne vescovo di Bari, riunendo idealmente i due centri religiosi.

La cattedra marmorea troneggia al centro del mosaico che riveste il presbiterio e la curva absidale. La collocazione attuale, risalente agli anni '50 del nostro secolo, riprende con tutta probabilità quella originaria, considerato il fatto che la sedia marmorea è un oggetto a tutto tondo, destinato per questo ad occupare uno spazio centrale che permetta la sua osservazione da ogni lato. Proprio sulla parte posteriore, oltre tutto, scorre l'iscrizione celebrativa di Elia, chiave di lettura e di interpretazione di tutto il manufatto.

Si tratta di uno dei più noti pezzi della scultura romanica, ritenuto tradizionalmente eseguito proprio per Elia nell'epoca in cui fu vescovo. In realtà si tratta di una sorta di falso documento, realizzato nella prima metà del XII secolo da un anonimo Maestro locale formatosi in cantieri lontani, e destinato a tramandare, insieme alla memoria del fondatore, le aspirazioni della basilica ad essere riconosciuta sede vescovile. Risvolti simbolici e squilibri inquietanti si incontrano in un oggetto che è da sé la negazione di una concreta destinazione d'uso: ben lungi dal trasmettere la solidità di un seggio destinato a sostenere il peso di una persona reale, la cattedra ondeggia infatti in equilibrio precario sulle instabili schiene degli schiavi che si divincolano azzannati dalle leonesse.

Benché nulla di simile si trovi in Normandia, queste forme esprimono forze e tensioni che si muovevano, dopo la svolta del secolo, sotto il segno della presenza normanna. Forse anche per reazione ad un dominio feroce o in sintonia con la ferocia dei tempi, che vedevano le terre del Sud

insanguinate dalle lotte tra i baroni, dalle ribellioni delle città e dalle immancabili repressioni; ma anche capaci di rinascere e di difendere con orgoglio le proprie limitate autonomie, in una tensione dialettica con i dominatori che ne stimolava la vitalità.

Tutto questo finì, almeno per la Puglia, con la morte di Guglielmo, ultimo duca di Puglia e l'avvento al trono di Ruggero II. E mentre Oderisio, sulla porta minore della stessa cattedrale di Troia (1127) celebrava per i posteri le glorie dell'episcopato troiano e lasciava, incisa nel bronzo, la palpitante testimonianza della sfida lanciata al re dalla città *pro libertate tuenda*, a Bari, sulla formella smaltata incastonata sulla fronte del ciborio, nella basilica nicolaiana, lo stesso Ruggero, ormai nelle vesti bizantine che aveva assunto a Palermo, veniva incoronato idealmente da san Nicola, suggellando il patto di non belligeranza stipulato con la città. La stessa che vent'anni più tardi (1156) Guglielmo I avrebbe abbandonato al saccheggio dopo averne cacciato e disperso gli abitanti.

Bari, Basilica di S. Nicola, *San Nicola incorona Ruggero II*

Si tratta di una placchetta in rame decorata con smalti in origine incastonata al centro del trave frontale del ciborio sull'altare maggiore della chiesa, come dimostra lo spazio vuoto che spezza l'iscrizione in lettere bronzee. I nomi di *Rogerus rex* e di *S. Nicolaus* identificano i due personaggi raffigurati in posizione frontale, colti nel momento in cui il santo sta per porre la corona sul capo del sovrano normanno abbigliato alla bizantina, secondo uno schema iconografico che trova corrispondenza coeva nel pannello musivo della Martorana di Palermo, dove Ruggero viene incoronato direttamente da Cristo.

Benché allusiva ad un evento storico preciso (ma l'incoronazione di Ruggero avvenne a Palermo nel 1130, e non a Bari nel 1132 come vuole la leggenda), l'oggetto riveste un particolare significato politico e simbolico al tempo stesso, se posto in relazione con la formulazione dei cosiddetti "Patti giurati" del 1132 tra il clero di S. Nicola ed il re, testimoniando altresì gli stretti legami esistenti tra la basilica barese e la dinastia normanna, ed esprimendo una sorta di riconoscimento ufficiale della regalità di Ruggero da parte della città di san Nicola.

Altre testimonianze rientrano nella medesima temperie culturale e meritano di essere ricordate.

Conversano, torre maestra del castello

Il primo normanno a governare sul "castellum Cupersanen" fu Umfredo, poi dal 1057 Roberto il Guiscardo; il titolo di Conte di Conversano fu successivamente attribuito nel 1068 ad un Umfredo o Goffredo, con il quale iniziò la serie dei Conti di Casa Altavilla e Bassavilla. Nel suo nucleo più antico il castello sorse in quest'epoca su una roccaforte molto più antica, e fu rimaneggiato e arricchito di nuove torri dai vari feudatari che governarono la città.

La parte interessata dall'intervento normanno dovrebbe essere quella su cui insiste il torrione quadrangolare centrale, dove i grossi blocchi denunciano quanto rimane della rocca altomedievale del VI secolo, all'epoca cioè della guerra greco-gotica. Su questa i Normanni, che dominarono il territorio tra 1054 e 1187, edificarono l'originario impianto trapezoidale che doveva avere spigoli muniti di torri quadrangolari, delle quali l'unica sopravvissuta sarebbe il cosiddetto "torrione maestro" oggi inglobato e stretto dalle strutture posteriori, in posizione arretrata rispetto alle cortine.

Laterza, chiesa di S. Maria La Grande, *vasca con scena di tiro alla fune*

Dall'antica abbazia consacrata nel 1112 e fondata da Matilde, moglie di Alessandro conte di Matera, proviene una vasca di fontana, attualmente reimpiegata come fonte battesimale, con figurazioni scolpite legate all'insolito tema di una gara di tiro alla fune, rappresentata più come dimensione di svago che come competizione "drammatica".

Vi si vedono impegnate due coppie di contendenti, armoniosamente contrapposti secondo le regole della simmetria, con le facce rivolte all'esterno e le bocche dilatate, come si addice ai mascheroni delle fontane. I personaggi sono caratterizzati da attributi che ne permettono l'individuazione, differenziandoli tra loro: due di essi indossano infatti lunghe tuniche e corti sopravvesti dalle

maniche ampie, gli altri una veste fermata in vita ed un mantello; due di essi portano sul capo turbanti drappeggiati alla musulmana ed alla bizantina, il terzo un copricapo conico, il quarto un diadema gemmato tipicamente occidentale; solo uno ha il volto giovanile e glabro, mentre gli altri tre presentano barba e baffi.

In questo gusto volutamente “cosmopolita” si è voluto riconoscere il riflesso della temperie normanna degli anni del Ducato, che esprime in questo manufatto databile ai primi decenni del XII secolo una precocissima attenzione all’analisi descrittiva.

Brindisi, Museo Provinciale, capitelli da S. Andrea all’Isola

Un monumentale capitello marmoreo, oggi conservato nel Museo brindisino ma proveniente dal complesso abaziale benedettino di S. Andrea all’Isola (fondato nel 1059 e distrutto nel 1481) presenta un’insolita raffigurazione del tema della danza: dodici figure di uomini e donne che si tengono per mano, con le braccia alternativamente abbassate o rialzate all’altezza delle spalle.

Solo il tema suggerisce in realtà una parvenza di movimento, altrimenti impercettibile dietro il carattere rigidamente statico, schematico e frontale delle figure. In contesti ed accezioni differenti, una iconografia analoga è ripresa in due capitelli, uno nella stessa Brindisi, nel portale di S. Giovanni al Sepolcro e l’altro nella navata della cattedrale di Otranto.

Dal punto di vista stilistico e formale, la critica aveva generalmente accostato il capitello in oggetto ad esempi francesi e lombardi vagamente identificabili; in seguito, e più verosimilmente, ci si è orientati verso possibili rapporti con modelli di matrice nordeuropea, nuovi per l’epoca ed estranei al contesto pugliese, confluiti verso la fine del secolo XI nel linguaggio plastico di tradizione classica e bizantina delle maestranze attive in S. Andrea.

Un secondo capitello di eccezionale qualità e di medesima provenienza, copiato, sia pure con tutt’altro stile, dalla chiesa di S. Benedetto, è decorato con quattro grandi figure di animali passanti, due arieti, un leone ed un bue, che si inseguono sulle quattro facce camminando su foglie d’acanto. Anche in questo caso, un’iconografia occidentale si coniuga con il gigantismo delle forme tipicamente bizantino, restituendoci – anche se solo in minima parte – l’imponenza e la temperie culturale della chiesa benedettina scomparsa.

Brindisi, chiesa di S. Benedetto

Del complesso conventuale di S. Benedetto a Brindisi sopravvivono oggi il chiostro, la torre campanaria, alcuni ambienti di servizio e la chiesa. Quest’ultima, dedicata in origine a S. Maria (*S. Maria Veterana delle Monache di S. Benedetto*), fu fondata da Goffredo, conte di Conversano e signore di Brindisi, e da sua moglie Sichelgaita nell’ultimo decennio dell’XI secolo, e costituisce un’eccezionale testimonianza dell’incontro – voluto e mediato dai Normanni – tra il sostrato locale, classico e mediterraneo, e le più evolute correnti occidentali.

Nonostante le analogie, più volte sottolineate, con il gruppo pugliese di edifici a cupole in asse, si tratta in realtà di una “chiesa a sala” comprensiva della precoce applicazione di una crociera cupoliforme costolonata di tipo arcaico, quella *voute dômicale* diffusa nell’XI secolo in Lombardia ed in nord Europa. Una sintassi costruttiva assai diversa dalle costruzioni a cupole in asse, e non semplicemente una sostituzione delle coperture nella navata centrale. Termine di riferimento più prossimo per il nuovo sistema costruttivo sperimentato in S. Benedetto è il duomo di Aversa, fondato entro l’XI secolo, per le strette analogie tra le volte costolonate e le pseudo-cupole di Brindisi. Qui l’influenza normanna si tradusse verosimilmente non tanto nel diretto intervento di maestranze oltralpine, quanto nello sforzo di pervenire ad una nuova soluzione strutturale.

Il rapporto tra S. Benedetto ed il complesso dell’Isola, prima grande chiesa occidentale e primo monastero benedettino in territorio brindisino, è confermato invece dall’unico capitello figurato della chiesa di S. Benedetto, a due zone, che presenta un leone, un bue, due arieti con unica testa in comune passanti su un doppio giro di foglie d’acanto; una maschera mostruosa azzanna ognuno degli animali in mezzo alla schiena. Il capitello è una letterale ripresa, sul piano compositivo e figurale, del monumentale esemplare conservato nel Museo Provinciale di Brindisi, proveniente dal

distrutto monastero di S. Andrea all'Isola della stessa città. Rispetto al modello viene qui privilegiata però, sul piano formale, una modellazione essenziale, sintetica, insensibile ai valori di superficie. Nell'intaglio rigido subordinato alla definizione della struttura architettonica del capitello, condiviso anche, nella stessa chiesa, dai capitelli a stampella del chiostro, è stato individuato (Pace) un collegamento stilistico sia con i capitelli del deambulatorio del duomo di Aversa, sia con certa produzione apulo-campana del secolo XI, tutti esempi accomunati da uno "stile duro" che ne consentirebbe il collegamento con sculture normanne (Trinità di Caen). L'adozione di questi modi che irrigidiscono le forme plastiche e naturalistiche di ascendenza classica, rivelerebbe l'esistenza di un medesimo linguaggio formale comune ad aree geografiche diverse, culturalmente unificate dalla presenza normanna.

Brindisi, chiesa di S. Giovanni al Sepolcro

Fu edificata presumibilmente tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, secondo uno schema icnografico tipicamente paleocristiano e verosimilmente in un'unica e coerente fase di costruzione: è a pianta circolare, tagliata sul lato orientale da una parete rettilinea entro la quale si apre una grande nicchia tra due absidiole, forse quel che resta di un'abside successivamente mutilata; lo spazio interno è organizzato attorno ad un anello di colonne raccordate da archi e corrispondenti ad altrettante semicolonne addossate al perimetro murario esterno; la copertura a tetto poggia su una parete aperta da finestre impostata sull'anello stesso.

L'ubicazione del monumento in una zona ricca di rinvenimenti antichi e la sua forma rotonda hanno indotto al confronto con altri edifici a pianta centrale pugliesi e meridionali di età paleocristiana. Tuttavia la redazione attuale della chiesa, così come ci appare dopo secoli di trasformazioni e restauri, sembra in qualche modo richiamare il modello dell'Anastasi gerosolimitana del tempo di Costantino IX Monomaco, analogamente ad esempi di Aquileia (riproduzione in scala ridotta all'interno della Basilica maggiore) e Pisa. In ogni caso, la dedicazione della chiesa rivela inequivocabilmente la connessione con il mondo crociato, del cui immaginario il Sepolcro gerosolimitano rappresentava il fulcro reale e simbolico.

Il rapporto con il S. Sepolcro di Gerusalemme è stato proposto anche per la particolarità della parete rettilinea che taglia la costruzione ad est, fermo restando il fatto che l'edificio brindisino non può essere considerato una costruzione a pianta centrale. In questo muro rettilineo che chiude ad oriente l'emiciclo doveva in origine affondarsi un'abside; la disposizione delle semicolonne addossate alla muratura perimetrale e delle colonne dell'anello interno è tale da disegnare una raggiera convergente non verso il centro della chiesa (come si avrebbe in un edificio a pianta centrale) bensì verso il luogo deputato ad accogliere l'altare, al centro della parete orientale. In tal senso si intuisce come il fulcro liturgico connesso all'edificio non avrebbe mai potuto essere, ad esempio, l'amministrazione del sacramento battesimale o lo svolgimento di quei riti che prevedono un ministrante in posizione centrale ed un'assemblea disposta tutt'intorno. Tali tesi sono state, d'altronde, confermate da recenti scavi eseguiti nell'area interna ed esterna dell'edificio.