

## UN DOCUMENTO D'ARTE FEDERICIANA

# DIVI FRIDERICI CAESARIS IMAGO

NEL Museo Comunale di Barletta, relegato tra frammenti di scarsa importanza e di varia qualità (capitelli, rocchi di colonne, relitti di sculture decorative), è un busto virile (figg. 1, 2, 3, 4), paludato e laureato, che si soleva qualificare genericamente come « figura di personaggio romano », senz'altra specificazione; quanto dire che non era mai stato oggetto di studio e neppure di men che superficiale attenzione<sup>1)</sup>.

Proveniente dalla Masseria Fasoli, sita a mezza strada tra Barletta e Canosa, fu donato al Museo dall'antico proprietario di essa una ventina d'anni or sono, in occasione della vendita del fondo.

È scolpito in un sol blocco di calcare locale, molto compatto e di grana rigorosamente uniforme; e, come in tutti i manufatti di questa pietra, lo strato superficiale, liscio con cura, si è indurito, assumendo la tendenza a staccarsi, sfaldandosi, dal nucleo lapideo. È alto m. 1,16, compresa la piccola base, ricavata dallo stesso blocco; la larghezza massima della figura è di cm 65, di poco superiore al diametro maggiore della base che è ellittica<sup>2)</sup>.

Lo stato di conservazione, purtroppo, non è buono; i danni maggiori sono stati prodotti non già dal tempo, ma da inconsulti atti di vandalismo: sono ben visibili sulla fronte, sulle guance e sul mento tracce di pallottole sparatevi contro; sì che ora il naso è perduto, il labbro superiore quasi del tutto mancante e larghe zone della superficie sono distrutte<sup>3)</sup>.

Nella Masseria Fasoli era collocato al sommo di un'arcata costruita verso la metà del secolo scorso, issatovi come un estrinseco fastigio. C'è da credere che non vi fosse stato trasportato da lontano, e, anzi, che nella stessa località si trovasse fin dall'origine, dato il suo peso e la sua mole. Del resto la veste moderna della fattoria cela senza dubbio strutture assai antiche: infatti sono ben visibili volte mutile e muri che nulla hanno a che fare con le parti moderne e che invece, per la qualità e la disposizione dei conci, rivelano la loro stretta rassomiglianza con avanzi di imponenti costruzioni sicuramente medievali sparse in tutta la zona<sup>4)</sup>; inoltre, a conferma dell'antichità del fabbricato, frammenti di colonne e di membrature architettoniche sono disseminati nell'ambito della masseria stessa.

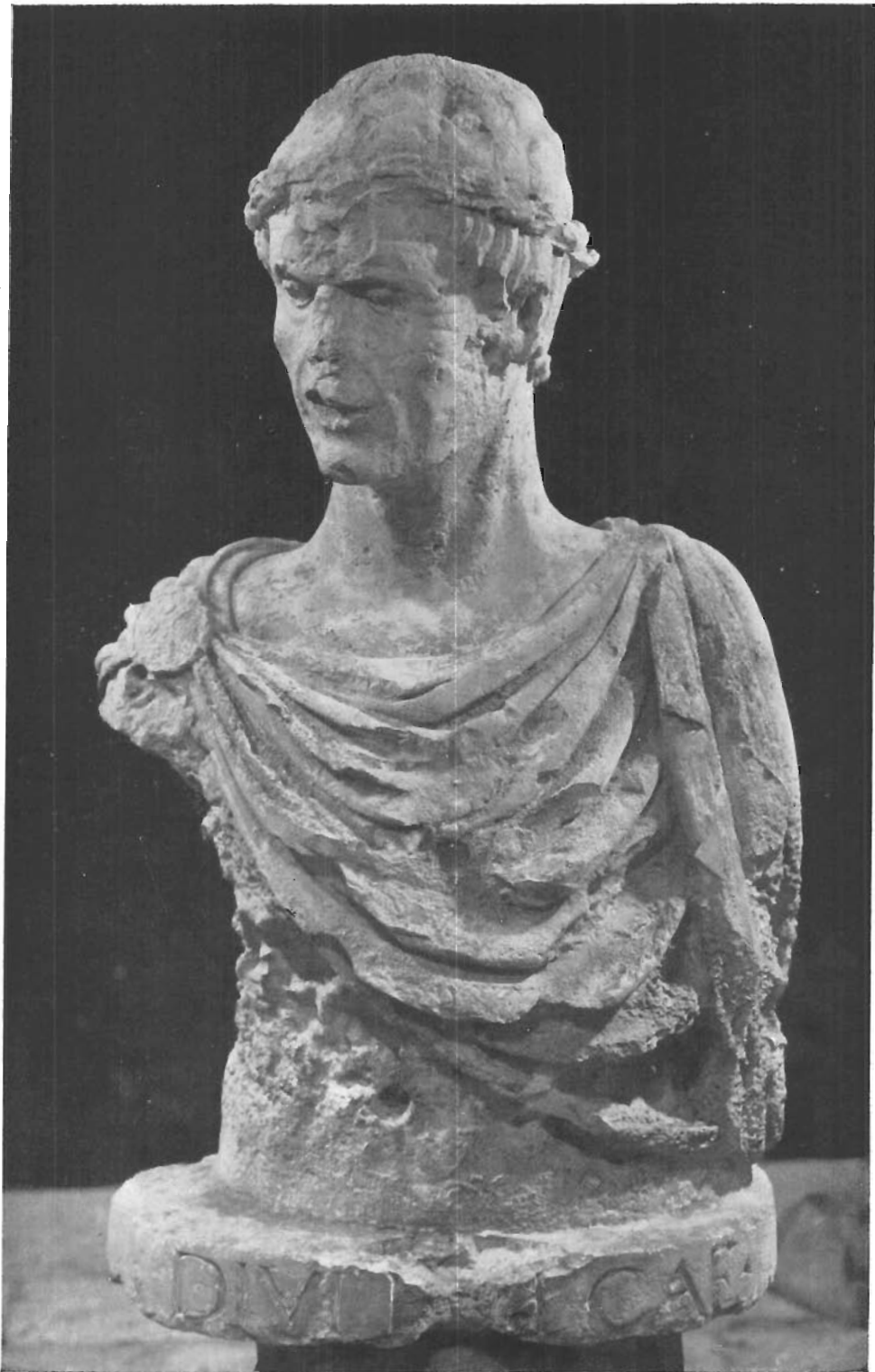


FIG. 1 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.



FIG. 2 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.

Anche in origine il busto doveva essere in posizione elevata (se ne giustificheranno a suo luogo le ragioni); ma non era certo isolato, bensì sporgente da una parete: infatti il retro (fig. 4), sommariamente spianato, ha una larga incamerazione, ancora parzialmente colmata da calcestruzzo: quanto basta per accertare che fu scolpito per essere addossato e infisso a un muro.



FIG. 3 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.

\* \* \*

La superficiale qualifica di « figura di personaggio romano » non era, in verità, del tutto ingiustificata: la corona di lauro che cinge il capo e soprattutto il paludamento dalle ampie pieghe, fermato sulla spalla destra da una fibula rotonda, su cui sono ancora chiaramente leggibili le lettere S P Q R (v. fig. 20), sono in tutto e per tutto simili a esemplari classici, che sarebbe inutile, se anche non difficile, precisare.

Ma, limitandoci per ora a osservare gli elementi più appariscenti e rinviando a suo luogo l'esame propriamente stilistico, bastano poche considerazioni a rimuovere del tutto la esposta presunzione che si tratti d'opera romana. Si osservi, per esempio, come è realizzata la tenia che ferma la corona (figg. 4, 27), rilevata sul collo senza alcuna stonatura e senza alcuna variazione plastica; e si osservino - soprattutto - i capelli al disotto della corona: a ciocche iterate con ordine pedante, rese con semplicissimi glifi paralleli, terminanti in altrettanti riccioli stretti e improvvisi, quali appaiono di regola - e soltanto - nelle sculture medievali. Ciò avverte fin da ora che

il sapore « antico » è limitato strettamente al paludamento e alla corona, e perciò non indica la copia di una determinata e particolare statua antica (altrimenti anche gli altri elementi, senza dubbio, sarebbero stati riprodotti) ma procede dalla imitazione di un tipo generico della ritrattistica imperiale romana. Lo scultore, insomma, volle rappresentare il suo personaggio in veste antica, ma non volle minimamente rinunciare a quanto era peculiare del suo stile quando si trattò di altro che non fosse il vestito e l'atteg-

giamento: si vedrà infatti che rimase del tutto fedele al proprio gusto, sinceramente attuale, quando figurò il volto del personaggio attraverso i caratteri fisionomici suoi propri.

Giacchè, come è evidente, il nostro busto altro non è che un ritratto; e non certo un ritratto idealizzato, in ciò che concerne la fisionomia: i tratti del volto irregolari e marcati, l'atteggiamento «parlante» del capo, le rughe e le deformità della pelle studiatamente disegnate, gli occhi molto vicini e infossati, il mento aguzzo e prominente, la mascella ampia e vigorosa sono indubbiamente caratteri veristici; donde la necessità o almeno l'opportunità di identificare il personaggio rappresentato. Ma è chiaro che non in ciò e nella implicita datazione potrà esaurirsi la nostra ricerca: il busto di Barletta suscita un problema complesso che si articola non solo nella valutazione dell'opera d'arte, ma anche nel lumeggiare un singularissimo episodio di storia del gusto e un altrettanto singolare momento di uno scultore; d'uno scultore che in una stessa opera fu ad un tempo ritrattista – e qui, come s'è detto, non poté rinunciare all'immediatezza del proprio stile – e insieme dimostrò come e quanto sapesse porre a frutto una cultura classicheggiante, probabilmente d'obbligo, indice di una volontà programmatica; ma fu scultore tale che non mai, in nessun momento del suo operare, impoverì le sue qualità di artista, riducendo a manifestazioni accademiche o passivamente imitative i medesimi apporti culturali.

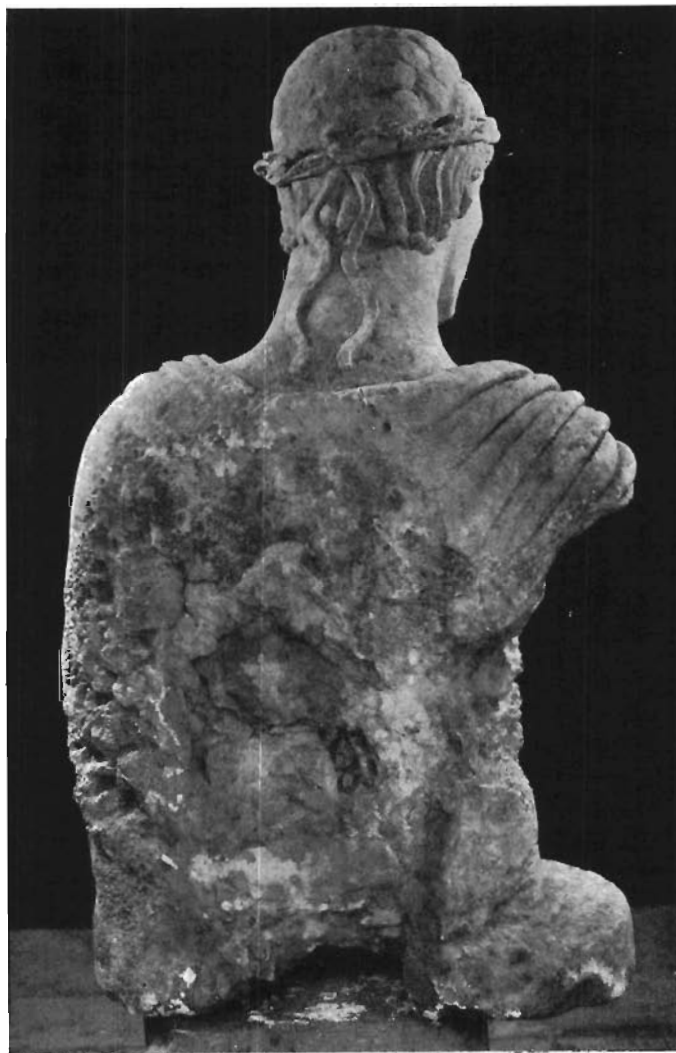


FIG. 4 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II.

\* \* \*

Chi è, dunque, il personaggio rappresentato?

A questo punto è doveroso premettere che le prime congetture intorno al busto da noi ritrovato sono state suscitate dal recente ricordo di uno studio del prof. Guido

von Kaschnitz-Weinberg, Primo Direttore dell'Istituto Archeologico Germanico; il 21 aprile scorso, celebrandosi il 125° annuale della fondazione dell'Istituto stesso, l'illustre studioso, in un'ampia e persuasiva dissertazione, rivendicò al Medioevo una nota testa proveniente da Lanuvio (v. fig. 14), che fin allora gli archeologi, con unanime parere, avevano attribuito ad epoca augustea<sup>5)</sup>; e dimostrò inoltre che la testa altro non è che un ritratto di Federico II di Hohenstaufen<sup>6)</sup>.

Ora, il busto di Barletta ha del pari apparenza romana ed è tuttavia sicuramente medievale: adombra quindi un problema strettamente affine a quello della testa da Lanuvio. Per di più sotto il nostro busto sono chiaramente leggibili due parole, DIVI e CAE(saris); quanto basta per legittimare l'immediata e spontanea ipotesi che anch'esso, ritrovato in territorio, per così dire, federiciano, sia un ritratto dell'imperatore svevo; e costituisca quindi un sussidio al problema generale riproposto dal von Kaschnitz sul carattere politico dell'iconografia federiciano, dell'arte aulica promossa e voluta dall'imperatore; onde la storia dell'arte interviene a buon diritto ad alimentare gli studi storici e giuridici su questi argomenti.

Ma in questa sede, tenuto conto del doveroso impegno di non tardare a render noto agli studiosi il fortunato ritrovamento, ci si dovrà attenere alla stretta « presentazione » del busto, senza cioè poter far altro che accennare a quei più generali problemi che esso medesimo suscita.

\* \* \*

Anzitutto, pertanto, occorre cercar di dimostrare che veramente il busto di Barletta è un ritratto di Federico II.

A provare la nostra tesi soccorrono non pochi elementi; e prima di tutto la provenienza della scultura, ovvero l'antichità, come s'è detto, dell'edificio trasformato oggi nella Masseria Fasoli.

Subito a nord-est di esso, al confine tra le giurisdizioni di Canosa e di Barletta, protesa verso l'ansa dell'Ofanto più prossima a Canne, è una profonda e larga erosione del terreno, un vero e proprio vallone, scavato dalle acque che vi si precipitavano dalle ripide pendici e che provenivano dallo straripamento dell'Ofanto; il suo fondo, infatti, è costituito da uno spesso strato di sabbia di fiume.

Tutt'intorno, sulle sue alte e ripide sponde, sono allineate a intervalli regolari profonde e frequentissime cisterne, protette da ampie volte a botte, che, si dice subito, per forma e fattura e modo d'impiego dei conci, trovano esatto riscontro in opere federiciane di Lucera (per es. il canale-cisterna del castello), di Andria e di Castel del Monte. È evidente che questa serie di cisterne fu costruita per un duplice scopo: quello di fermare gran quantità dell'acqua piovana che scorreva dalle pendici nel vallone, e quello di conservarla nella maggior possibile misura per i lunghi mesi di siccità, grazie anche alle volte che ne riducevano al minimo l'evaporazione.

Ora, in due documenti giunti fino a noi, rispettivamente del 1284 e del 1288, nel descrivere un territorio appartenente al demanio della Chiesa di Canne, si fa esplicita menzione di numerose « cisternae », o « criptae stempaniatae » o « stompaniate », site a mezza costa di un « vallone » qualificato come « Aranatella » a causa dell'« arena fine di fiume » che ne caratterizzava il fondo <sup>7)</sup>. Il termine « stempaniare » o « stimpaniare » è ancor vivo nei dialetti meridionali e significa (da τύπανον e s privativo) « sfondare », « togliere il fondo » <sup>8)</sup>; sì che le « criptae stempaniate » altro non sarebbero che cripte, cioè antri o grotte, cui sia stato tolto il fondo; che cioè, come si diceva, siano state sfondate. Per l'appunto, le cisterne che ancor oggi si vedono sulle pendici del vallone presso la Masseria Fasoli, hanno l'aspetto di brevi gallerie, formate dalle ampie volte a botte; e sotto di queste il piano di campagna – il naturale « fondo » – è mancante, o meglio è stato profondamente scavato per costituire l'invaso della cisterna.

È chiaro che a questi manufatti si attaglia perfettamente la denominazione di « criptae stempaniatae ». Ed è evidente perciò che il territorio descritto dai documenti citati altro non è che quello contiguo all'odierna Masseria Fasoli; un complesso di opere così imponenti, poi, rende plausibile la presenza, in antico, di un edificio di qualche importanza in quel luogo; edificio che crediamo di poter identificare negli avanzi inclusi nell'odierno fabbricato della Masseria Fasoli, unici in quella zona che si possano attribuire a un'antica abitazione.

È anche attendibile pensare che tali opere, se nell'ultimo ventennio del secolo XIII eran nominate come usuale mezzo di identificazione della contrada, non fossero di recentissima costruzione. Ci sembra insomma lecito crederle di almeno un trentennio anteriori alla data dei documenti in parola: quanto basta per poterle attribuire al tempo in cui l'imperatore Federico, verso la fine della sua vita, dimostrò definitivamente, con la costruzione di Castel del Monte <sup>9)</sup>, quanto prediligesse quella plaga; il territorio, poi, che si stende tra la fedelissima Andria e Barletta, tanto spesso prescelta per sua dimora ufficiale, era da tempo di regio demanio; onde la cura per il benessere della contrada, attestata dalle opere di regolazione del regime alluvionale delle acque <sup>10)</sup>. Così, concludendo, crediamo che la odierna Masseria Fasoli costituisse una delle « regiae massariae » che l'imperatore fondava di regola nelle sue terre.

È quindi consequenziale, crediamo, supporre che in questo edificio potesse trovarsi l'immagine imperiale; o, ciò che è lo stesso, che un busto – come il nostro – ritraente un « Divus Caesar » figurato con i più chiari attributi imperiali, proveniente da questa « massaria », non possa offrire immagine diversa da quella di Federico II.

\* \* \*

Non ci si può esimere, poi, dal cercar sostegno alla nostra ipotesi nel confronto del busto di Barletta con gli altri ritratti di Federico. Ma, a sminuire pregiudizialmente il valore di questo tentativo, sta il fatto che le numerose effigi imperiali fino ad oggi

note rivestono un netto carattere di idealizzazione<sup>11)</sup>, per non parlare, poi, delle molte su cui gravano fondati dubbi, sia sull'autenticità e sia sulla stessa identificazione.

Tuttavia conviene passarli in rapida rassegna, non solo perchè il grado, diciamo, di idealizzazione non è costante (e però alcuni contengono notazioni veristiche) ma anche perchè perfino in quelli più decisamente idealizzati si possono osservare alcune caratteristiche, le quali, per essere comuni a tutti i ritratti di questa categoria, adombrano cer-



FIG. 5 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Copia del « gesso Solari ».

tamente peculiarità fisionomiche, e perciò valgono a dare qualche indizio sul reale aspetto di Federico<sup>12)</sup>.

Cominceremo la nostra rassegna - e non sembri fuor di luogo - dai ritratti che possono apparire poco attendibili, in quanto sono copie, più o meno libere, dirette o indirette, di un originale perduto: si allude, ovviamente al gesso Solari (fig. 5), alla gemma Raumer e perfino al disegno d'Agincourt, unificabili come derivati dalla grande statua capuana.

Il gesso Solari, sebbene assai spesso ritenuto un calco dell'originale<sup>13)</sup>, in molte parti è sicuramente immaginario: il naso della statua, per es., era già « guasto » al tempo del Sarnelli<sup>14)</sup>, e perciò fu di certo modellato ex novo dal Solari, se non già dai restauratori del tardo Cinquecento<sup>15)</sup>; le gote sono asimmetriche, e la sinistra, che denuncia palesemente una « mancanza », appare anche del tutto rifatta. Il mento, così schiacciato e largo, non ha riscontro neppure nei più convenzionali profili degli augustali; e forse soltanto nella sua netta squadratura adombra quella robustezza che, invece, lo caratterizza in tutti gli altri ritratti, non escluso il disegno che riproduce la gemma Raumer<sup>16)</sup>. Gli occhi, lontani come in nessuna altra effigie, credo siano una conseguenza di quell'arrotondamento del volto che per il suo vago carattere augusteo può far pensare tanto al « tono » romanizzante che lo scultore federiciano volle imprimere alla statua onoraria, quanto al gusto accademico certamente proprio del Solari.

Se poi si aggiunge che, come ci consta, recenti tentativi di adattare il gesso al colossale torso di marmo hanno avuto esito nettamente negativo, si deve concludere che non già di un calco si tratta, bensì di una copia, a cui il Solari non ha voluto o potuto astenersi dall'imprimere il proprio stile peculiare; giacché ben lungi dall'essere un mestierante, cioè un copista umilmente fedele, era, a detta del Daniele che gli commise l'opera,

Se poi si aggiunge che, come ci consta, recenti tentativi di adattare il gesso al colossale torso di marmo hanno avuto esito nettamente negativo, si deve concludere che non già di un calco si tratta, bensì di una copia, a cui il Solari non ha voluto o potuto astenersi dall'imprimere il proprio stile peculiare; giacché ben lungi dall'essere un mestierante, cioè un copista umilmente fedele, era, a detta del Daniele che gli commise l'opera,

il Bernini dell'età sua. Del resto, poi, il testo del Della Valle <sup>17)</sup> – fonte diretta dell'episodio – suggerisce la tesi della copia <sup>18)</sup>.

Si veda ora, a conferma di tutto ciò, il disegno d'Agincourt <sup>19)</sup> (fig. 6), derivato dalla stessa fonte e, in quanto copia, da porsi sullo stesso piano del gesso Solari: qui gli occhi sono vicini, il mento decisamente segnato e il volto fortemente ovale (e in ciò si discosta nettamente dal gesso); ma per la bocca stretta e dal taglio ricurvo, per le labbra carnose e raccolte e per la fronte breve trova invece rispondenza nell'opera del Solari.

Tali caratteri, dall'essere comuni a due ritratti tanto diversi come impostazione figurativa, acquistano qualche valore positivo; tanto più che si ritrovano in altre immagini dell'imperatore, nelle quali, si dice subito, sono presenti anche quei tratti che, evidenti nel disegno, mancano nel gesso, confermando le riserve or ora formulate sulla fedeltà di quest'ultimo all'originale.

Anche il ritratto di Aquisgrana, che in certo modo <sup>20)</sup> s'accosta al gesso Solari, ha, a differenza di questo e concordemente al disegno, gli occhi ravvicinati e larghi. E le stesse caratteristiche fisionomiche si trovano in non poche figurazioni dell'imperatore che, pure, furono eseguite non tanto per fissare e tramandare nel tempo l'esatta fisionomia di Federico II, quanto per rappresentare in astratto la maestà imperiale.

Categoria nella quale si possono distinguere, a nostro parere, due gruppi: gli augustali, in cui è preminente il carattere di romanità voluto conferire alla figura di Federico, e quelle immagini (per es. i sigilli, la miniatura dell'Exultet di Salerno, quella della *Chronica Regia Coloniensis*, ecc.) dove l'idealizzazione non ha impedito di rappresentare l'imperatore nei suoi abiti e attributi – vesti, scettro, corona – medievali, e perciò in modo, non dirò veristico, ma certo legato a dirette e contemporanee esperienze.

Troppo lungo e fuori luogo sarebbe trattare ora degli augustali, molto diversi tra loro, e dei quali non si è ancora stabilita l'esatta cronologia <sup>21)</sup>. Basti ai nostri fini ribadire come, nonostante la netta idealizzazione, alcuni di essi dimostrino caratteri fisionomici ben individuabili. Per es.: da quello n. 1127 del medagliere di Napoli (fig. 7) si percepisce immediatamente come l'idealizzazione non abbia impedito di riprodurre



FIG. 6 – Ritratto di Federico II. Disegno del d'Agincourt dalla statua della porta di Capua (particolare).



FIG. 7 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIEVALE - Augustale (cat. Fiorilli, n. 1127).

tore in veste medievale, è assai significativo il sigillo di Oppenheim (fig. 8), nel quale il volto reca alcuni ben chiari caratteri fisionomici <sup>22)</sup>. Ma di ancor maggiore interesse è senza dubbio la miniatura del *De arte venandi cum avibus* del Cod. Vat. Pal. Lat. 1071; il quale, com'è noto, non è l'originale federiciano, ma una copia voluta da Manfredi, la più antica che si conosca e senza dubbio la migliore <sup>23)</sup>.

Il primo foglio reca due ritratti frontali: il primo (fig. 9) raffigurerebbe Federico e sarebbe copiato dall'originale; il secondo (fig. 10) sarebbe invece l'immagine di Manfredi <sup>24)</sup>. Ora, la straordinaria rassomiglianza tra i due lascia pensare che, come si diceva, essi altro non rendano che una generica immagine imperiale, di cui l'iconografia federiciana avrebbe costituito un prototipo immediato <sup>25)</sup>. Ma è comunque notevole che perfino nella miniatura del *De arte venandi* (copia anch'essa di un originale perduto) tornino quei tratti caratteristici che abbiamo più volte elencati: gli occhi ravvicinati, grandi e infossati, il volto fortemente ovale, il mento accentuato.

Si accenna appena, a questo punto, al rilievo dell'ambone di Bitonto, la cui interpretazione ci sembra non ancora definita: infatti, se non è neppur degna di ricordo la strana congettura dello Schulz <sup>26)</sup> che

quel naso quasi privo di depressione alla radice, quegli occhi grandi e infossati, quella bocca raccolta e inflessa, quel mento prominente e quella robusta mascella che avevamo notato nei ritratti precedenti.

Tra le numerose immagini del secondo gruppo, cioè tra quelle che rappresentano l'impera-



FIG. 8 - Sigillo di Oppenheim (particolare).

credette di riconoscervi una Adorazione dei Magi, restano pur sempre discutibili le due tesi dell'Avena<sup>27)</sup> e del Bertaux<sup>28)</sup>: il primo vede nel personaggio in trono (fig. 11) Enrico VI e nella figura stante coronata (fig. 12) Federico II; il Bertaux, invece, crede ravvisarvi la famiglia di Federico II: l'imperatore in trono e davanti a lui la moglie Isabella, figlia del re di Gerusalemme, e poi i figli Enrico e Corrado. Se per molti lati appar debole la tesi dell'Avena (il pulpito è del 1229, quando l'impero di Federico II era



FIG. 9 - Federico II. Miniatura nel fol. 1 v. del *De arte venandi cum avibus* (cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).



FIG. 10 - Manfredi (?) - Miniatura nel fol. 1 v. del *De arte venandi cum avibus* (cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).

nella sua pienezza e perciò non è giustificabile, nel rilievo, la preminenza di Enrico VI) d'altra parte non sembra del tutto attendibile neppure la spiegazione del Bertaux: la presunta Isabella non ha alcun attributo che ne definisca la femminilità e la regalità poichè è in tutto simile al così detto Corrado; inoltre, al tempo dell'ambone, Isabella era già morta; eppoi, se pure in simile scultura i caratteri fisionomici hanno qualche significato, è al personaggio coronato stante che competerebbero quelli che abbiamo riconosciuto propri di Federico.

Nè dati positivi aggiunge a quelli fin ora ottenuti il busto di Berlino<sup>29)</sup>; e neppure la testa frammentaria di Castel del Monte e il busto di Acerenza, che, tuttavia, dovremo riprendere in esame.



FIG. 11 - BITONTO, CATTEDRALE - Particolare dell'ambone.

poco fatto fin'ora - a comporre la sintesi di un vero e proprio ritratto. Ma si osservi la testa da Lanuvio (fig. 14), dove il carattere idealistico, innegabile, non impedì all'abilissimo scultore di riprodurre tratti decisamente veristici; dove, insomma, è da vedere un autentico ritratto di tendenza, almeno, naturalistica. Scarsa è la depressione alla radice del naso, come in quasi tutti gli augustali; la fronte diritta e non alta come nel gesso Solari; il labbro superiore eccessivamente breve come ancora nel gesso Solari e nella testa di Castel Maniace; e, un'altra volta come nel gesso Solari e nel disegno d'Agincourt, la bocca stretta - tumida e pur dura - lievemente curva.

Ma, al contrario, ci sembra molto utile confrontare gli elementi fisionomici che abbiamo elencato con la mensola di Castel Maniace (fig. 13), dove certamente lo scultore non perseguì alcun intento idealizzante: il volto è allungato, gli occhi ravvicinati, la bocca curva e dura, il mento rialzato e prominente, brevissimo il labbro superiore (si tenga conto della mutilazione del naso); caratteri, come si vede, analoghi a quelli che avevamo dedotto dall'esame degli altri ritratti <sup>30)</sup>.

È ovvio, prima di concludere questo lungo discorso, notare che non bastano certo questi connotati, colti sporadicamente e considerati isolatamente l'uno dall'altro - così come abbiamo press'a



FIG. 12 - BITONTO, CATTEDRALE - Particolare dell'ambone.

E ancora: nella testa da Lanuvio sono nettamente marcati due solchi tra le gote e il labbro superiore; e il collo è ben più lungo degli altri ritratti fin'ora citati: ciò soprattutto prova che lo scultore, pur senza rinunciare alla idealizzazione, e, d'altra parte, senza poter prescindere dalle peculiarità del suo proprio stile (ne siano prova il trattamento della chioma, la rigorosa simmetria delle ciocche e del modellato della fronte, il taglio vigoroso degli occhi) aspirò a essere fedele alle caratteristiche fisionomiche, quali le accennate rughe ai lati del labbro superiore, la larghezza del volto (ben minore, in rapporto con la lunghezza, rispetto al gesso Solari, ma conforme al disegno d'Agincourt, alla mensola di Castel Maniace e al sigillo di Oppenheim) e soprattutto il mento energico, prominente e lievemente rialzato, quasi costantemente da noi osservato. La testa da Lanuvio, infine, oltre che per questi elementi veristici, ci sembra fisionomica anche perché riproduce il personaggio in età matura.

\* \* \*

E ora, finalmente, il ritratto di Barletta. Si potrebbe dire che, per il taglio del busto e il paludamento, superi di gran lunga, quanto a intento idealistico, gli stessi augustali; ma nello stesso tempo si deve riconoscere che gli elementi naturalistici desunti dai numerosi ritratti fin qui esaminati vi sono riuniti e anzi accentuati dall'a-

spetto ancor più maturo che questo volto ha in confronto con la testa da Lanuvio: si veda la fronte, la mancanza di depressione glabellare, la bocca, il mento, la mascella, gli occhi. Ma soprattutto è da notare come in questa scultura si inveri quella sintesi che dà luogo a un ritratto nel senso proprio della parola.

E pertanto, rinviando ancora una volta l'esame dell'opera d'arte, è assai significativo che sia ugualmente calzante il paragone di esso sia coi ritratti per qualche verso naturalistici, sia con quelli idealizzati. Riteniamo perciò soprattutto pregnante il confronto con un augustale, dove identicamente ci sembrano fusi l'impronta idealistica e il carattere veristico; e che forse anche appartiene a uno dei conii più tardi (figg. 15, 16, 17).

Ci sembra superfluo far notare che, se si tien conto della comunque insita idealiz-



FIG. 13 - SIRACUSA, CASTEL MANIACE - Mensola.

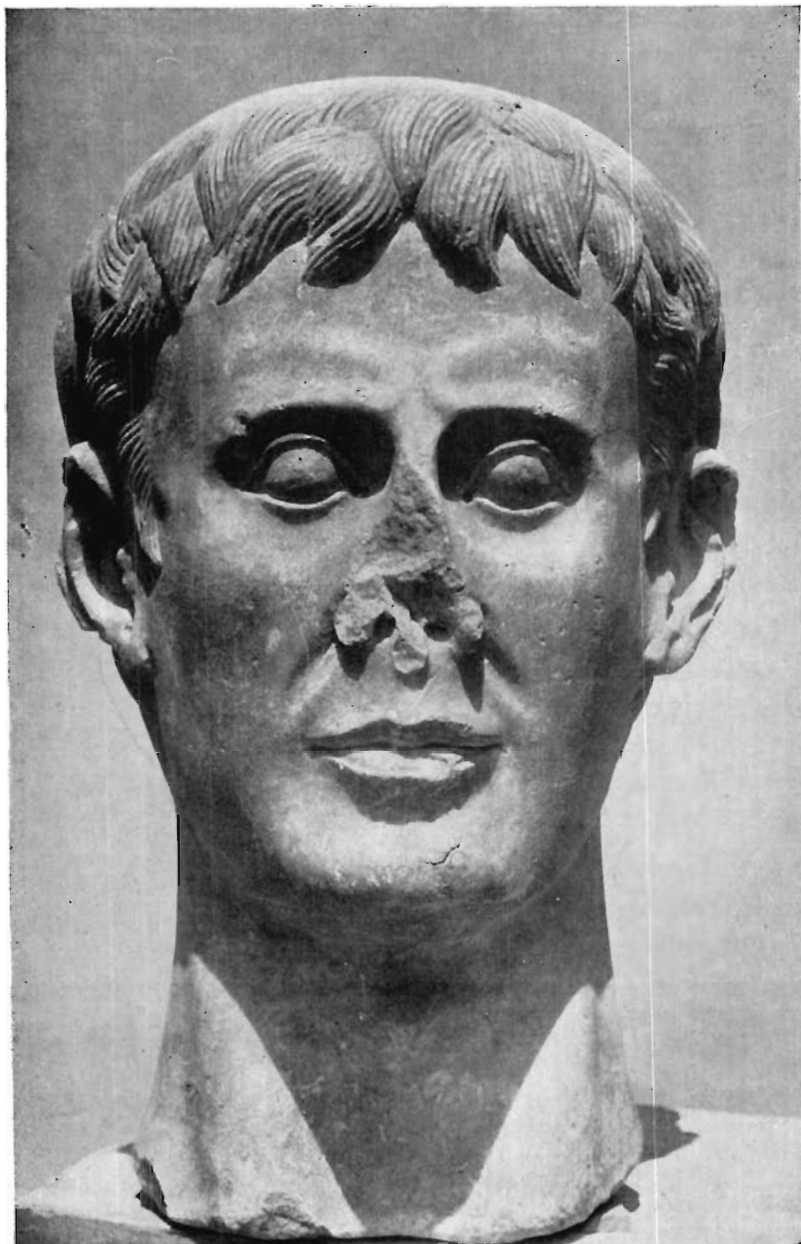


FIG. 14 - ROMA, ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO - Ritratto di Federico II (da Lanuvio) (Fot. Ist. Arch. Germ.).

La quale, si dice senza reticenze, è sconcertante. I caratteri paleografici sono così dissimili da quelli della scrittura medievale da destare vivacemente il dubbio sulla datazione proposta per la nostra scultura e cioè sulla plausibilità della nostra ipotesi. Se non fossero altrettanto evidenti nella figura scolpita gli stilemi medievali, presenti soprattutto nel trattamento dei capelli, e se non si tenesse conto della provenienza del busto e - in breve - del clima federiciano che il busto stesso evoca senza incertezze,

zazione del profilo della moneta e si prescinde dallo slittamento del conio all'atto della battitura, non si può negare la positività del confronto col nostro busto: si osservi, oltre alla forma del mento e alla lunghezza del collo, la posizione dell'orecchio e la sua distanza dal naso, vale a dire la larghezza della gota, e la ben marcata mascella; e ancora l'infossatura segnata dall'orbita oculare, che il Willemssen nota giustamente come carattere spiccato del volto federiciano <sup>311</sup>.

Ci sembra, concludendo, di poter confermare, attraverso gli eseguiti confronti coi caratteri fisionomici deducibili dai ritratti, la nostra prima ipotesi: che il busto di Barletta raffiguri veramente Federico II; e, anzi, ne sia l'immagine più efficace.

\* \* \*

E da ultimo c'è da studiare l'iscrizione che si legge sotto il busto (fig. 18).

nonchè della quasi totale mancanza in Puglia di opere rinascimentali, forse neppure quella squadratura del capo, memore di modi romanici, e quell'impronta gotica che traspare dai lineamenti del volto vincerebbero la suggestione dell'epigrafe, che, per sè stessa, indurrebbe a proporre datazione ben più tarda. È vero che la forma delle lettere è talvolta incerta: non bene diritte le I, ineguali gli ingrossamenti delle curve, inco-stanti gli apici (le così dette « grazie ») agli estremi delle barre; ma queste osservazioni potrebbero apparire risorse di pedantesca e, peggio, capziosa sottigliezza. Si potrebbe persino pensare, per eliminare le apparenti contraddizioni, all'intervento di un lapicida di età rinascimentale, che avesse voluto attribuire un nome cesareo al personaggio effigiato due o tre secoli prima; ma questa congettura appare ben poco sostenibile, dato che la fascia inscritta, facendo parte dello stesso blocco del busto, fu indubbiamente predisposta ad accogliere un'epigrafe.

Soccorre invece positivamente il ricordo di altre eccezioni dell'ars scriptoria medievale, cioè di altre aperte adesioni, da parte di scultori di quel tempo, a modelli antichi:

ci basti l'esempio dell'iscrizione della Madonna di Tino di Camaino del Museo del Bargello, o quella – almeno tendenzialmente classicheggiante – del Bonifacio VIII del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, e quella della tomba di Alfano nel portico di S. Maria in Cosmedin a Roma; e, soprattutto, soccorre l'ampia e persuasiva scrittura dell'epigrafe sulla tomba del card. Riccardo Annibaldi nella basilica lateranense, e – ancor meglio – l'iscrizione di ATTO LOTHOMUS sulla facciata principale



FIG. 15 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).



FIG. 16. - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIOEVALE - Augustale (cat. Fiorelli, n. 1131). Al vero.

delle lettere è esattamente « classica » — e c'è addirittura da credere che esse siano riprodotte da antiche per mezzo di un calco o di spolveri —; ma la dizione e le abbreviazioni, cioè, in certo senso, il « contenuto », sono ben diverse da prototipi romani. Basti quel CAE seguito dal punto, abbreviatura insolita di CAESARIS.

La prima parola è chiaramente DIVI; qualifica che si trova usata per l'imperatore vivente anche prima del dominio svevo<sup>33)</sup>. Lo spazio vuoto dopo l'ultima I accerta che si tratta di parola intera; e questo genitivo, che implica lo scioglimento dell'abbreviazione finale CAE in CAESARIS, comporta l'ipotesi che tale iscrizione sia incompleta; che, in altri termini, sotto di essa, su una base della medesima forma di questa superstite, potesse trovar posto la parola IMAGO o altra equivalente, tale da giustificare il genitivo iniziale<sup>34)</sup>. Che, poi, la base fosse più alta che non la striscia esistente è pienamente attendibile, se si considera la palese sproporzione tra le dimensioni del busto e l'altezza della superstite base, tanto più che, come si dimostrerà, il busto doveva essere in origine collocato in posizione notevolmente elevata da terra. Nè può stupire che per la parte inferiore di tale basamento si adoprassero un diverso blocco di pietra: quello che servì per il busto e per il primo verso dell'iscrizione è di dimensioni che devono ritenersi eccezionali, data la diffi-

del duomo di Foligno, datata al primo terzo del sec. XII<sup>32)</sup>.

Ci sembra, pertanto, che le stesse considerazioni accennate in principio trattando genericamente della scultura, circa il contrasto tra la fedeltà deliberata a un tipo tratto dall'antichità e i caratteri icastici del volto, si possono ripetere per l'iscrizione: la forma



FIG. 17. - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE, MEDAGLIERE MEDIOEVALE - Augustale (cat. Fiorelli, n. 1131). Il recto ingrandito cinque volte.

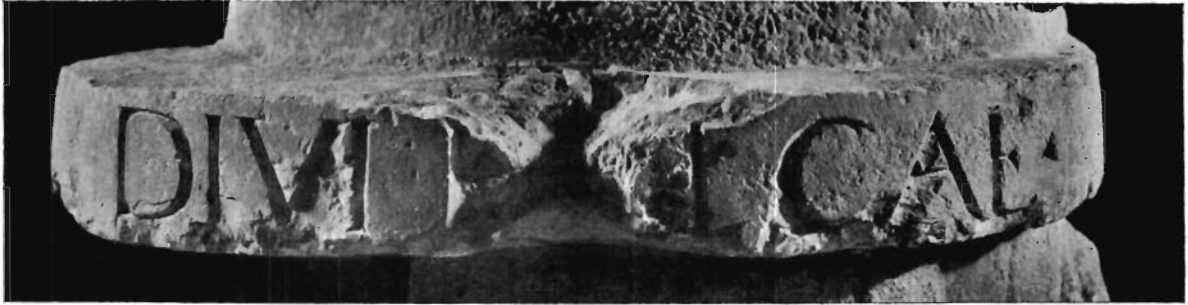


FIG. 18 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II. Iscrizione del basamento.

coltà di trovare un monolite calcareo di tal mole, e, come questo, compatto e uniforme, adatto cioè a essere scolpito in modo così raffinato.

Ma occorre tentar di colmare la lacuna che impedisce la lettura della parola posta in origine tra il DIVI e il CAE - e ciò, crediamo, sarà risolutivo per i vari aspetti del nostro problema. Ai margini della rottura si vede nettamente, a sinistra un'asta verticale, prima barra della lettera iniziale, e a destra la finale della parola: una barra, verticale anch'essa, ma senz'alcun attacco; e ciò è provato dalla zona immediatamente a sinistra, che è abrasa, ma soltanto superficialmente, sì che vi si potrebbero leggere ancora, se mai vi fossero stati in origine, segni o parti pertinenti alla lettera finale (fig. 19: zona punteggiata). Ciò basta ad accertare che la parola incisa al centro terminava con una I; e che cominciava con una lettera iniziata da una barra verticale.

Lo spazio occupato dall'intera parola è di cm. 12,5. Osservando che la I finale è larga cm. 0,6 restano meno di 11 cm. per le altre lettere e relativi interspazi. Ora, poiché le lettere tutte (esclusa, ovviamente la I) sono iscritte in un quadrato di 6 cm. di lato, all'infuori della E che occupa in larghezza cm 3,7, si deve ritenere per certo che la parola centrale doveva essere formata da non più che due lettere (oltre la I finale); e che, anzi, di queste soltanto una poteva essere larga cm. 6, mentre l'altra doveva essere più

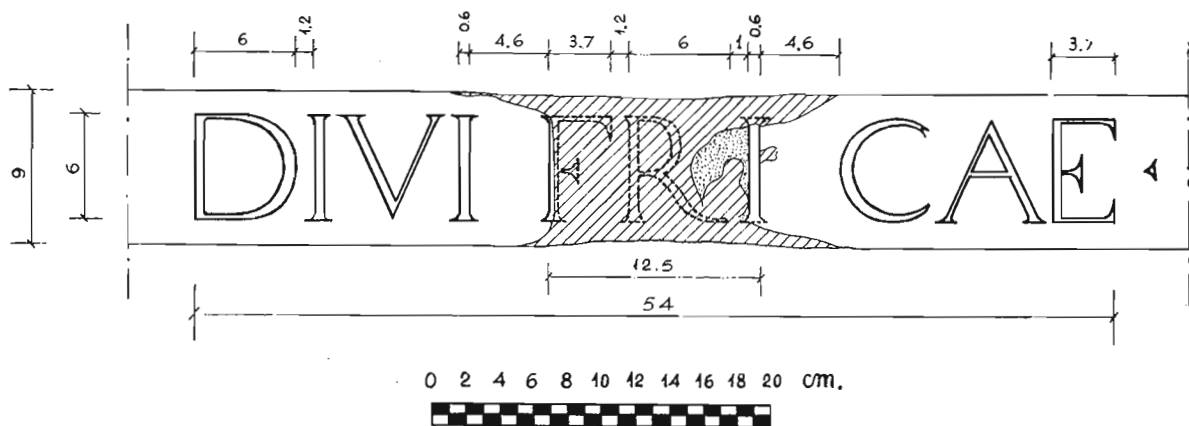


FIG. 19 - L'iscrizione della fig. 18: rilievo e integrazione.

stretta: come per l'appunto la E, o, per avventura, la F, assimilabile per le misure alla E. Soltanto supponendo, in altri termini, che la parola in questione fosse composta di una lettera larga cm. 4, di un'altra larga cm. 6, e, com'è certo, della I finale, e computando i due necessari interspazi (1 cm. circa ciascuno), si giustifica, a conti fatti, la sua lunghezza di cm. 12,5, quale, per l'appunto, risulta dalla misurazione diretta.

Sulla scorta delle or ora esposte osservazioni, fra tutte le combinazioni di lettere una sola è plausibile: FRI, cioè la contrazione di FRIDERICI o FREDERICI; contrazione, si è detto, e non troncamento a causa della mancanza del punto (come dopo CAE) dopo la I finale superstite, nello spazio – intatto – che segue <sup>35)</sup>.

E questo è per noi l'ultimo e risolutivo argomento per l'identificazione del personaggio effigiato nel prezioso busto di Barletta.

\* \* \*

Resta soltanto da precisarne la datazione.

Si è accennato che, in confronto con altri ritratti, in questo sono accentuati alcuni caratteri propri di persona in età piuttosto avanzata: le rughe segnate sulla fronte e irradiate dall'angolo esterno degli occhi; le « borse » sotto gli occhi stessi che diminuiscono l'infossatura delle orbite osservata negli augustali; la magrezza del volto resa evidente dall'affiorare della struttura ossea; il replicarsi dei solchi delle gote (si confronti la testa da Lanuvio), quell'aridità dell'epidermide che si rivela non soltanto nelle guance ma anche nel collo non tornito (come invece è ancora nella testa da Lanuvio) e soprattutto in quel significativo rilassamento della pelle sotto il mento (v. figg. 26, 27, 28).

Se, in altre parole, si tratta veramente di un ritratto di Federico, questi vi appare quale dovè essere nell'ultimo periodo di sua vita; e ciò in accordo col fatto che il busto appartenne a un edificio della bonifica dell'Ofanto, e perciò tanto più giustificato quanto più connesso col tempo in cui Federico maggiormente dilesse la Puglia, vagheggiandola come dimora preferita per i suoi ozi più fastosi e perciò eletta come sede del suo castello più ricco.

Si potrebbe anche pensare che il nostro busto fosse stato scolpito dopo la morte di Federico; ma tale supposizione – non suffragata del resto da alcuna prova – è contraria con la mancanza totale di idealizzazione fisionomica e col fatto, che apparirà evidente da ciò che tra poco diremo, che qui si tratta di opera originale e non di copia o di replica.

In conclusione, saremmo propensi a datare il busto di Barletta agli ultimi anni della vita di Federico, tra – poniamo – il 1245 e il 1250.

Questa precisazione cronologica modifica recisamente un'opinione diffusa e recentemente riaffermata dal Willemsen: che Federico volesse essere rappresentato giovane, affinché « der Eindruck gleichsam ewiger Jugend des Cäsars erweckt werden; vielleicht

auch zugleich jenes Attribut des Herrschers verbildlicht werden... die ylaritas, jene unzerstörbare und durchgeistigte Heiterkeit des Allüberlegenen »<sup>36)</sup>.

La testa da Lanuvio e specialmente il busto di Barletta negano questa tesi; come negano che non potesse esistere (come invece afferma il Willemsen) una ritrattistica federiciana nel senso proprio e attuale della parola. E invece restituiscono intatta la prova della coerenza che Federico dimostrò nell'osservare quella legge, ch'egli stesso aveva enunciato, del « manifestare



FIG. 21 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Statua mutila di Federico II.



FIG. 20 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II: fibula.

ea quae sunt sicut sunt »<sup>37)</sup>; legge ben adatta al « materialista » che i filosofi arabi non esitarono a riconoscere in lui.

Non che, con questo, sia infirmata la sua concezione della « majestas »; ma anzi, ci sembra, tale verismo ritrattistico la lega più che mai strettamente alla sua propria e reale persona e non a una astratta idea di « renovatio »<sup>38)</sup>.

\* \* \*

Se, finalmente, possiamo ritenere esaurite le argomentazioni che abbiamo creduto necessarie a identificare e datare il busto di Barletta, non possiamo astenerci dall'accennare - pur sommariamente - ad altri problemi che ad esso si connettono. E, fra questi, anzitutto: qual posto occupa il busto di Barletta nella così detta « arte federiciana ? ».

Ci sembra di poter premettere che il tono « classico » di codesta arte federiciana

è diversamente valutabile se si considera il busto di Barletta o le sculture della porta di Capua.

Si è già fatto notare che il carattere romanizzante del nostro busto è estremamente studiato, ed è perciò ben più fedele che non in altri ritratti a modelli antichi. Non tanto stupisce la corona d'alloro, quasi costante negli augustali – ma qui realisticamente inclinata sull'occhio destro – quanto il paludamento e soprattutto la fibula rotonda con la sigla romana S P Q R (fig. 20);

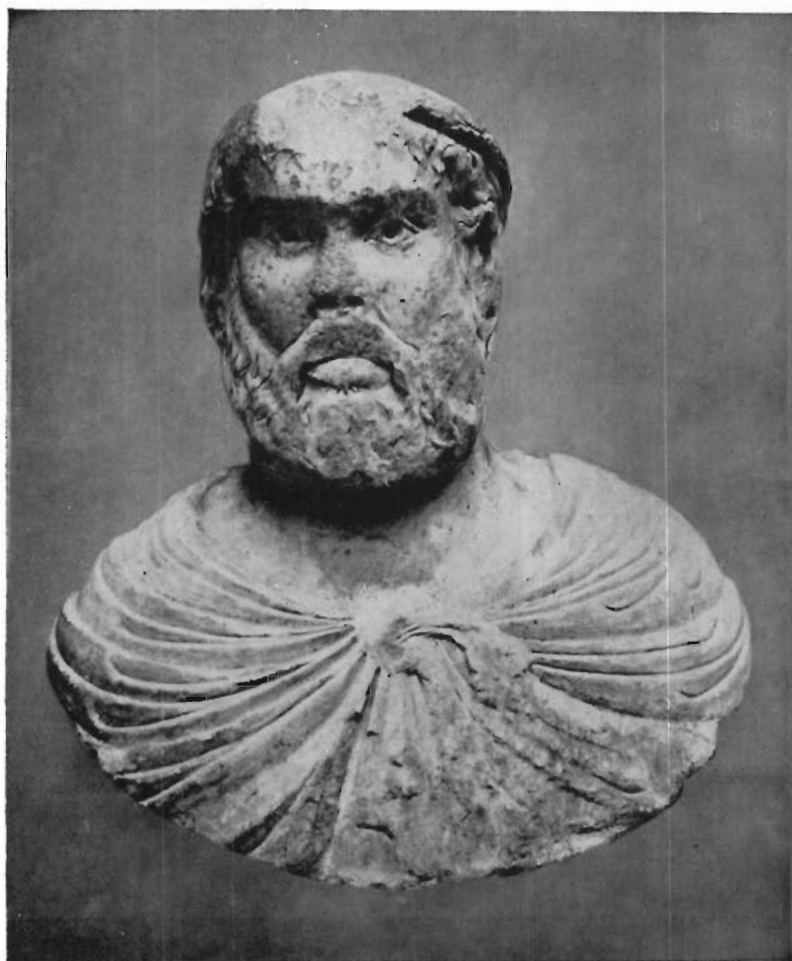


FIG. 22 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Presunto ritratto di Taddeo da Sessa.

in altre parole l'esattezza dell'abbigliamento accerta come non mai il raggiunto grado di cultura classica diffusa nell'ambiente federiciano. Invece lo scultore del torso del Museo Campano (fig. 21), pur nella preoccupazione di riprodurre i vestimenti imperiali, sembra non discernere con chiarezza la distinzione tra tunica e manto, così schiacciati sull'omero destro da parere un'unica, complicata – e inverosimile – veste; quello stesso schiacciamento delle pieghe che caratterizza i modi dello scultore o degli scultori dei due busti (i presunti Pier delle Vigne e Taddeo da Sessa) in cui, almeno per questi particolari – e si riosservino i nodi dei mantelli sul petto – appaiono riprodotte forme di cui lo

scultore non aveva chiara e analitica visione: forse derivate da modelli non presenti che nella memoria (figg. 22, 23).

Si è già detto che neppure negli augustali, in tutti i modi evocativi di monete romane, si riscontra tanta fedeltà all'antico quanta ne dimostra il busto di Barletta; altrettanta se ne ritrova – che io sappia – solamente nella statua equestre di Castel del Monte (fig. 24), deplorabilmente mutila, dove il personaggio appare ignudo e ricoperto del solo paludamento, come, per l'appunto, nel busto barlettano.

Da questa constatazione appar chiaro che le sculture capuane dovettero deludere in parte le intenzioni romanizzanti degli stessi scultori <sup>39)</sup>. L'autore del torso non reprime il suo precipuo gusto per l'evidenza delle masse, a scapito di ogni altro suo proposito: si ricordi quel fondersi delle vesti sulla spalla e quel panneggio così schiacciato sul ginocchio destro da ingigantirne la massa, perdendo ogni altra funzione. Si aggiunga quel voluto ricadere della tunica sul cingolo, che è un particolare puramente iconografico, proprio, si noti, delle immagini medievali <sup>40)</sup>, e perciò rivela la mancanza di interesse da parte dello scultore per la consistenza della stoffa e per il valore proprio delle pieghe; le quali, dovunque, appaiono estrinseche all'assieme e divengono di preferenza altrettante creste basse e taglienti, tendenti a scomparire per cedere all'erompente massa corporea. Si ricordi come sia coerente con tali peculiarità stilistiche il già menzionato panneggio dei due busti barbati, che appartengono al medesimo monumento, e, anche, il modo di trattare i capelli e la ghirlanda della così detta Capua (fig. 25), nonché le chiome dei due busti citati (figg. 22 e 23), dove lo scultore sembra disegnare, più che scolpire, sul vigoroso ma sintetizzato plasticismo della forma. Si confronti finalmente tutto ciò, da un lato con la fedeltà iconografica del paludamento del busto barlettano e dall'altro con la profondità delle pieghe, in quest'ultimo studiate ed espresse per il loro proprio valore, e perciò sciolte, abbondanti, ricadenti senza impaccio alcuno; si dovrà concludere che tra i due scultori è una distanza incolmabile: il primo, quello di Capua, « sente » il plasticismo al modo, diremo, romanico, forse con una latente eredità barbarica, sì che il disegno non si risolve in valore propriamente intrinseco, ma resta come un che d'aggiunto, che non persegue mai decisi intenti chiaroscurali; nello scultore pugliese, al contrario, l'esatta e impegnativa adesione al modello classico non impaccia minimamente il suo più libero modo di analizzare e di esprimere, risolvendo compiutamente il disegno in autentica scultura: si veda il rapprendersi delle

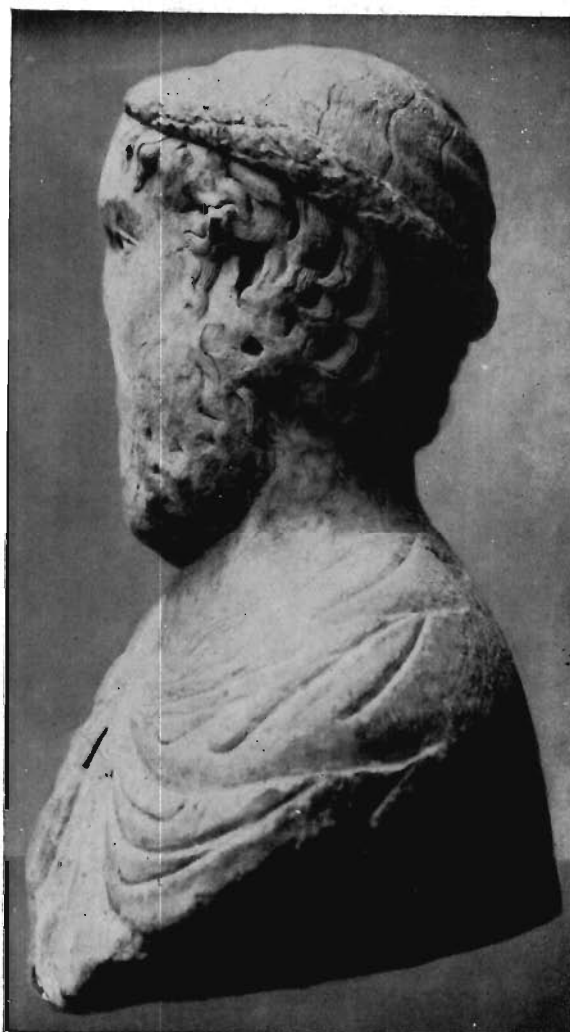


FIG. 23 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - Presunto ritratto di Taddeo da Sessa.

pieghe sotto la fibula che non mai sacrifica la chiarezza e il ritmo di esse e il ricadere del manto sull'omero, largo e sinuoso nei contorni e nel rilievo; e finalmente la vasta apertura dello scollo, dove il confronto fra il trattamento della stoffa e la resa del nudo, cioè il contatto e insieme la netta distinzione tra la veste e le carni, accerta dell'eccellenza del maestro (figg. 1, 26).



FIG. 24 - CASTEL DEL MONTE - Rilievo mutilo del « cavaliere ».

Prima conclusione, dunque: lo scultore del busto assimila e rivive compiutamente, senza perciò nulla cedere del suo stile, il dato iconografico, e cioè, diciamo pure, la deliberata figurazione e impostazione romanizzante.

A conferma di ciò, è evidente come il suo stile investa senza rinunce il resto della scultura. A imprimere vitalità al collo basta l'appena accennato ma fermo rilievo dei muscoli e dei tendini (figg. 27 e 28); e il convergere di taluni di questi pretesti anatomici alla fontanella della gola lascia intuire la motilità del respiro. La levigatezza della cute e la rotondità del collo non celano, tuttavia, come quel delicato trascorrere e sfuggire di piani muova da un preciso processo disegnativo, da un precedente tracciato, sulla pietra sbozzata, delle linee corrispondenti alle parti da lasciar rilevate; buon gioco ha questo modo - non si dice questa tecnica - nel profilare la forte e maschia mascella sotto cui sembra ripiegare, aderendo alla struttura ossea, l'arida pelle (figg. 15, 26) e così si precisa e si rinvigorisce la prominente del mento, valorizzato dalla rigidità del solco che, traver-

sando la gota, isola il mento stesso e la bocca dal resto del volto: prova, questa, quanto mai efficace dell'età matura del personaggio, e insieme dell'impegno veristico, nonché della preparazione disegnativa adottata rigorosamente dallo scultore. E se tanto evidente è questa plica della pelle intorno alla bocca, grazie all'infossarsi improvviso, dietro di essa, della guancia e ancora per il risollevarsi successivo della pelle (accentuando in tal modo la definizione del massetere), ciò si deve ancora, senza dubbio, a una costante precisazione della linea, premessa alla vera e propria modellazione. Gli zigomi appuntiti e la flaccidità della palpebra inferiore acquiscono i caratteri fisionomici e ri-

velano ancor più una matura coscienza ritrattistica, che si risolve in autentica arte. Lo scultore, con la stessa coerenza e con la stessa libertà, adotta espedienti di maniera – ma è una maniera « sua » e liberamente seguita – sia quando solca e insieme plasma i riccioli e sia quando scava e tormenta le foglie d'alloro della corona; e insieme ritrova la sua inconfondibile maestria quando, pur sommariamente, modella i due capi della tennia (fig. 29), che dal breve nodo ricascano sulla nuca, docili al rilievo della chioma, appiattiti e pur morbidi dove si dispongono con simmetria elegante sul collo. Ancora una volta il modellato, il « sentimento » della materia e la necessità formale presuppongono il più netto disegno.

E finalmente, levigato il viso e il collo, lo scultore ha ancora avuto da operare qualche finimento: sulla superficie ormai tersa ha ancora affondato un suo ferro acuminato, con mano attentamente ferma e lieve per tracciare tre piccole rughe irraggiate dall'angolo esterno dell'occhio (fig. 30); e poi con levità sicura ha reso opaca la palpebra inferiore, tracciandovi assidue righe sottilissime, fino a togliervi ogni sensazione di elasticità, onde gli occhi appaiono vizzi per l'incipiente vecchiaia, e per la accumulata fatica. Ma nulla ha perso lo sguardo della sua diritta acutezza, grazie ai tratti brevi, vari e discontinui che definiscono la pupilla.

Non c'è dubbio, insomma, che questo scultore abbia tratto l'arte sua da solidi apprendimenti gotici, onde è ben spiegabile come abbia modellato quel collo di tanta lunghezza, proteso e lievemente torto (fig. 31), che trova riscontro soltanto in opere oltramontane; ma è da notare che con ciò egli perseguiva soprattutto un effetto prospettico, al fine di consentire la piena visione del volto a chi contemplava il ritratto dal basso. E, mutuamente, ciò prova l'originaria posizione del busto <sup>41)</sup>.

Apprendimenti e modi gotici, si è detto; ma è un gotico ben singolare questo che qualifica il nostro busto: infatti quell'attento e incisivo disegno, pur fondamentale in ogni parte della scultura, non indulge mai a effetti di piacevolezza o di astratte eleganze, e, ciò che è notevole, si risolve da un lato nella precisione fisionomica, e cioè nel più ovvio naturalismo, e dall'altro in una robusta squadratura della pietra, onde il modellato non



FIG. 25 - CAPUA, MUSEO CAMPANO - La così detta « Capua fidelis ».

si mantiene estraneo a quel gusto che è implicito negli artisti più schiettamente italiani del tardo Duecento. È un gotico, poi, che dà luogo a così attenta analisi anatomica, che persegue così scoperti valori plastico-pittorici, da non essere minimamente antite-

tico a future conquiste umanistiche.

\* \* \*

A questo punto ci sembra necessario avvertire che il busto di Barletta è indice, oltre che del valore di un artista singolo, della cultura che tale artista indubbiamente possedeva: quella conoscenza dell'anatomia, quell'interesse per gli elementi fisionomici, quegli apprendimenti gotici che non menomano l'attitudine a squadrare vigorosamente la forma, e finalmente quella familiarità coi modelli antichi, sono elementi, che, così enumerati, così discriminati l'uno dall'altro — a prescindere cioè dalla loro sintesi che dà luogo all'opera d'arte — offrono altrettante testimonianze di cultura, e perciò stesso sono tali da suscitare l'esigenza critica di



FIG. 26 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

indagare l'ambiente in cui essi erano vigenti, non potendo essere retaggio esclusivo di un unico artista.

Tutto ciò si identifica, in ultima analisi, con la ricerca della nazionalità dell'autore del busto.

Non credo necessario, in questa sede, richiamare i termini di confronto che si sogliono citare a proposito della così detta arte federiciana, per concludere che nè la

scultura francese si può ravvicinare utilmente al nostro busto attraverso le opere che il Bertaux <sup>42)</sup> indica come dirette cause della scultura pugliese, nè le statue di Bamberg, invocate di regola come ispiratrici della stessa corrente artistica <sup>43)</sup>.

Quel tanto di genericamente nordico che nel busto si può riconoscere, fuso com'è con la ben assimilata esperienza classica, non può stupire nel Duecento italiano in genere, e tanto meno in ambiente federiciano, dove, a servizio dell'arte imperiale, convenivano maestranze delle più varie provenienze, tra cui, con sicurezza, « operarii » cisterciensi <sup>44)</sup>. E pertanto ci sembra soprattutto utile vedere se si può individuare un ambiente artistico pugliese, dotato di caratteristiche proprie, pur nella temperie federicianiana. In altre parole, ci sembra necessario vedere se vi siano e quali siano i rapporti tra il nostro busto e le altre sculture federiciane di Puglia.

Poco o nulla si può trarre dal « cavaliere » di Castel del Monte (fig. 24), se non ciò che si è già sommariamente detto, e cioè quel che concerne

l'impostazione e il panneggio così spiccatamente fedeli a modelli antichi da avere indubbio rapporto di affinità – limitatamente al contenuto culturale – col busto di Barletta.

Qualcosa di più, senza dubbio, si può dire intorno alla testa frammentaria trovata nel 1928 dal Molajoli a Castel del Monte, e dallo stesso debitamente illustrata <sup>45)</sup>. Se i caratteri stilistici la rendono imparagonabile col nostro busto, com'è provato, p. es.,



FIG. 27 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

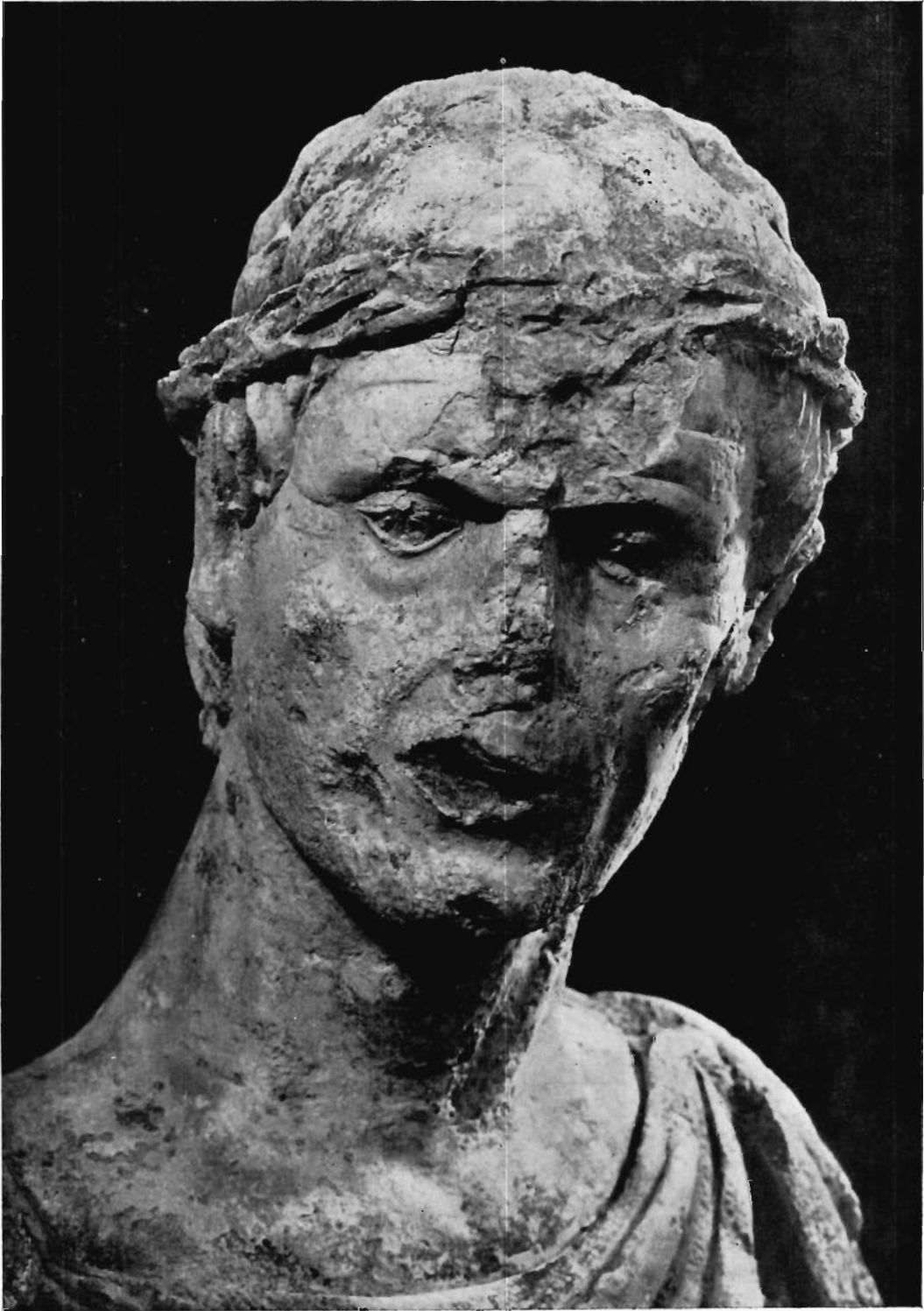


FIG. 28 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (*particolare*).

dal trattamento delle chiome e dalla loro consistenza, nonché dall'insistente tormento delle rughe e delle sopracciglia; se del pari gli elementi iconografici sono risolti diversamente (la corona di lauro nasce dalla nuca, è contesta di foglie disposte come altrettante squame e poggia tutta sui capelli); è tuttavia vero che non illusoria è la sua affinità fondamentale col nostro busto: quel « sentimento classico », generico ma aperto, ne è la prima indubbia prova; ma prova ancor più valida è che in ambedue le sculture « quell'imitazione dell'antico va oltre il motivo iconografico certamente desunto da classici esemplari per inserirsi più intimamente nelle qualità dello stile », per estendere anche al busto di Barletta il significato delle parole del Molajoli.

Maestri diversi, dunque; ma che in comune hanno l'esperienza di modelli romani in egual misura profonda ed esatta, e soprattutto quella capacità, quella facoltà di fondere in genuine espressioni stilistiche la loro cultura. Artisti diversi, s'è detto, ma ambiente artistico – seppure non vogliam dire scuola – comune.

Al seguito di questi due maestri fu certo l'autore del busto del Museo Provinciale di Bari (fig. 32), proveniente acefalo pure da Castel del Monte. Ma questo scultore non ebbe certo l'esperienza diretta dei modelli antichi o non seppe ritenerla al pari degli altri due. Il personaggio rappresentato è vestito di tunica sopra la quale è un mantello, che, non fosse che per il nodo sulla spalla sinistra, dimostra quanto imprecisa fosse l'adesione dello scultore agli esempi che, pure, si era proposto di imitare.

E finalmente il tanto discusso busto di Acerenza (figg. 33 e 34). Discusso e discutibile ancora, giacchè recentemente <sup>46)</sup> sembra sia stata rivalutata anche presso gli storici dell'arte medievale l'opinione più diffusa tra gli archeologi, che lo assegnano, si può dire concordemente, ad epoca tardo romana <sup>47)</sup>.

Discutibile anche in virtù di una elementare osservazione: quella, già accennata dal Keller <sup>48)</sup>, della diversità fra la testa e il tronco. La testa è scolpita in modo degno di alta scuola ritrattistica: la calotta che lascia così variamente trasparire le ciocche (ed è cioè esente dalla sommarietà che avevamo riconosciuto persino nel busto di Barletta); i capelli che scendono dalla corona – convergenti dai lati e scomposti nella ciocca vivace, fortemente rilevata e variata al sommo della fronte –; il trascorrer dei

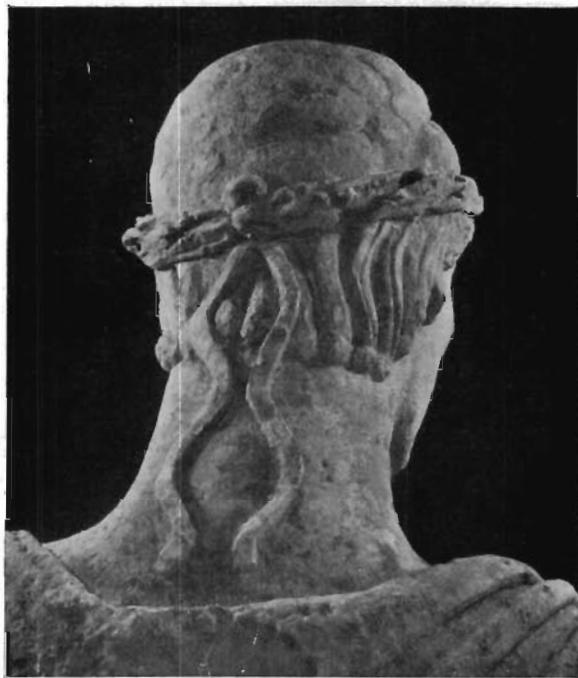


FIG. 29 – BARLETTA, MUSEO COMUNALE – Ritratto di Federico II (particolare).

piani su ogni parte del volto a renderne con disinvolta perizia il carattere naturalistico; l'incisiva plica alla radice del naso, che insieme con gli archi sopracciliari conferisce severa fierezza all'espressione del volto; e finalmente quel ritrarsi improvviso del capo, sì da giustificare la necessità figurativa della barba arrotondata, in quanto accentua la muscolosità della base del volto e il ricader dell'adipe sotto il mento; tutto ciò ci sembra rivelare la mano di un insigne ritrattista. Nessuno stilema medievale affiora neppure



FIG. 30 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

nelle parti meno essenziali; e pertanto diciamo subito, pur con le riserve del caso, che a noi sembra opera antoniniana o severiana piuttosto che medievale.

In ogni modo non sappiamo davvero riconoscere in quel volto l'effigie di Federico II. Anche a voler prescindere dalla barba, che pure non appare mai nella più sicura iconografia dell'imperatore, la troppo matura età del personaggio, l'attacco del naso, il labbro superiore profilato dritto e non breve, la bocca ricurva, sì, ma non tumida (si veda la durezza dello stretto labbro inferiore) sono caratteri nettamente dissimili da quelli della fisionomia federiciana.

Ci sembra poi immediatamente percepibile quanto la fattura del tronco sia diversa da quella del capo: rigido e quasi incavato il petto, strette le spalle; le braccia così sommariamente sgrossate e senza alcuna coscienza della loro anatomia, serrate al tronco fuori da ogni necessità mi-

mica; quelle pieghe meccanicamente dure, senza neppure un cenno di analitico verismo: tutto ciò ci sembra troppo difforme dal volto per poter attribuire volto e tronco allo stesso scultore. Eppoi manca qualsiasi rapporto figurativo tra esso tronco e il capo: il maschio erigersi e volgersi verso sinistra della testa comporterebbe, secondo la più nota e più costante impostazione classica, un pur lieve, anche solo accennato, sollevarsi della spalla sinistra; la « verità » naturalistica della bocca semiaperta non ha alcuna eco nel petto, che neppure allusivamente si gonfia nell'atto del respiro.

Resterebbe insomma da chiedersi perché mai uno scultore che rivela sì alte qualità nel volto non abbia seguito modi altrettanto eccellenti nel modellare il tronco. Sicché, a nostro avviso, non rimane che una ipotesi, che osiamo enunciare al solo scopo di poterne trarre spunto per ben più approfondito studio, ipotesi, del resto, material-

mente plausibile a causa della sutura che per l'appunto separa il capo dal tronco: che una testa romana, superstite tra gli avanzi antichi del luogo, abbia suggerito l'idea di un completamento a ben diverso e ben più tardo lapicida; che cioè il tronco sia stato scolpito con l'unico scopo di dare una base vagamente appropriata a quel cimelio archeologico, in un tempo in cui il sentimento dell'antichità era vivo e diffuso anche fra artigiani di scarso valore e di approssimata cultura.

La fattura del tronco ci riporta evidentemente ad epoca federiciana, quando il romanesimo di prammatica proprio dell'ambiente era consono a qualsiasi tentativo di rendere attuale, e cioè, in certo senso, di «restaurare», una figura antica. E qui operò uno scultore che riuscì soltanto a riecheggiare modi tardo-antichi.

In conclusione, quella che noi riteniamo opera di scultore federiciano ci sembra di ben scarso rilievo, passiva testimonianza qual'è di ben altrimenti documentato interesse per la romanità.

Ma, abbandonando queste considera-



FIG. 31 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico (veduta dal basso).

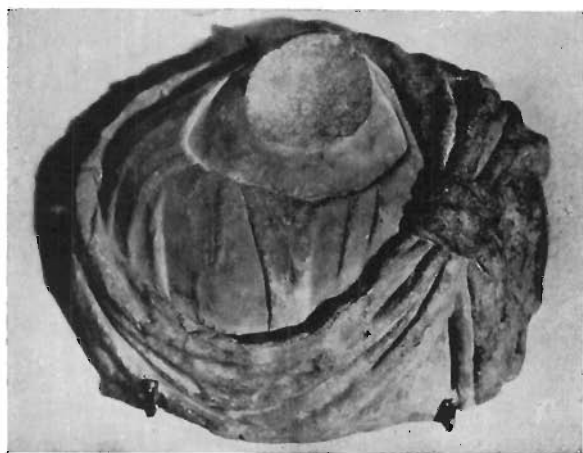


FIG. 32 - BARI, MUSEO PROVINCIALE - Busto acefalo da Castel del Monte.

zioni per riprendere lo spunto iniziale di questa rapida rassegna, crediamo di poter affermare che in Puglia gli scultori erano aperti a varietà di apprendimenti più che altrove, più, certamente, che non gli scultori di Capua. Si ricordi in questi ultimi quella costante prevalenza di valori massivi e l'uniforme impaccio di fronte al modello antico; e si pongano a confronto col barocco ellenistico evocato dalla testa mu-

tila di Castel del Monte, col gotico del busto di Barletta, e anche, per quel che valgono, coi modi tardo-antichi del busto di Acerenza; e insieme si noti come negli autori di queste opere l'imitazione classicheggiante appaia incomparabilmente più fedele che non nei maestri di Capua, ma come, nello stesso tempo, questa stessa imitazione non risenta d'alcuna freddezza accademica, ma anzi divenga genuina espressione di



FIG. 33 - ACERENZA - Busto.

personalità individue. Si richiami ancora una volta la statua equestre e la testa di Castel del Monte, e, per il panneggio, il busto di Barletta.

Crediamo, anzi, che questa facoltà imitativa impropriamente si possa qualificare come tale, giacchè l'imitare esclude qualsiasi spontanea creatività: quella creatività che abbiamo riconosciuto anche in ciò che v'è di più classicistico nelle statue pugliesi. Secondo il nostro parere si tratta di un interesse per la realtà oggettiva, appartenga essa a un modello o alla peculiarità della persona vivente: si tratta, insomma, di pura e semplice tendenza essenzialmente naturalistica. Ma questo medesimo interesse naturalistico non è limitato nè al tempo di Federico nè alla riproduzione dei volti della corte imperiale; le teste che con insistenza sbucano dalle cornici, per es., della stessa cattedrale di Bari, e che risolvono con esuberanza la forma delle mensole del duomo di Ruvo, sono in fondo

fraterne alle mensole di Castel del Monte, a quelle sostanzialmente identiche per il naturalismo che dimostrano essere stato prediletto dai lapicidi, ma aperto ora a influssi classicistici (si veda la notissima chiave di volta « faunina »), ora a chiarezze degne dei più evoluti modi romanici (figg. 35 e 36), ora a decise espressività gotiche (fig. 37).

E ancora una volta si veda come superiore sia la libertà degli scultori che operarono in Puglia di fronte alle correnti culturali o artistiche che ne alimentarono lo stile, confrontando le mensole di Castel del Monte con le protomi capuane, il più delle volte irrigidite in stilemi uniformi, indugianti a una medesima fonte classica<sup>49)</sup>; nessuna di queste ultime, in ogni modo, potrà mai paragonarsi, in quanto indice di spregiudicato abbandono a individuali preferenze, non solo alle figure-cariatidi di Castel del Monte, ma soprattutto alle cantanti mensole di Lagopesole, che rivelano la più appassionata osservazione del vero<sup>50)</sup>.

E dunque in che cosa consistè il rapporto tra Federico II e l'arte?

Si deve, ovviamente, prescindere dall'incremento quantitativo che l'imperatore impresse alla produzione artistica del suo ambiente, giacchè tale argomento non si può addurre in sede di critica d'arte se non nel vago senso di più numerose possibilità di esperienze, di più facile reclutamento d'artigiani, di sviluppo e diffusione d'insegnamenti e di apporti più rapidi che non di consueto; nè può essere considerato quale determinante di fatto artistico la volontà imperiale, anche se indubbia, di ripristinare l'uso delle statue onorarie e dei busti iconici, le une e gli altri di dimensioni monumentali. Quanto, poi, al compiaciuto entusiasmo col quale tanto spesso si è parlato della romanità di cui Federico avrebbe impregnato l'arte del suo tempo, si deve riconoscere come tale asserto, cioè quel preteso Rinascimento che egli avrebbe instaurato, sia affetto dalla più manifesta antistoricità: giacché codesto romanesimo federiciano, se ebbe le più esplicite ostentazioni (ed è inutile richiamare, p. es., l'uso del termine «augusto» e derivati per la dignità imperiale, le Costituzioni, le monete, i nomi delle due città da lui fondate), fu sempre subordinato a un costume politico. Federico portò via, è vero, da Grottaferrata due statue bronzee per ornare una sua dimora, recò in Campidoglio i trofei di una sua vittoria, ma non pianse sulla distruzione che credette necessaria dei monumenti brindisini<sup>51)</sup>, come pianse, poniamo, Guarino da Verona per la perdita di codici antichi. E comunque il suo amore per l'antico non gli suscitò mai le felici e liriche «superstizioni» degli umanisti: tutt'al più lo condusse a un deliberato e calcolato impegno imitativo e non alla concezione del superamento dell'antico come, ancora una volta, avvenne nel Quattrocento. Nè le origini culturali delle vesti e degli atteggiamenti romanizzanti delle statue da lui volute avevan radici più profonde di quelle delle premesse filosofiche che alimentavano la sua concezione sulla «necessitas» dell'impero, la cui funzione era giustificata non già da una riesumazione del mondo antico, ma da una restituzione dell'uomo al suo stato primigenio, allo stato di Adamo<sup>52)</sup>.

Non si può, d'altra parte, condividere il parere di chi parla, a proposito degli scultori federiciani, di una pura e semplice accademia dotta, di una scuola artistica di tenden-



FIG. 34 - ACERENZA - Busto.



FIG. 35 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

sto, di una loro non mai invecchiata cultura, di un loro non mai tramontato ideale; tra il sarcofago di Santa Maria delle Monache<sup>53)</sup> in Capua, ad es., e la scultura classicheggiante sia della porta trionfale della stessa Capua e sia più tarda c'è un nesso ben più intimo che non un decreto imperiale o un'opportunistica cortigianeria. E la prova più efficace è che quel classicismo, che vogliam dire intimo, permane e si sviluppa, mentre l'imitazione di modelli antichi muore con la morte di Federico; sì che non ci sembra certo necessario immaginare un Nicola o un Arnolfo dediti, durante la loro formazione, a copiare statue romane.

In definitiva, crediamo che l'intervento di Federico fu soltanto esteriormente, se

ze archeologiche, o di scultori « che imitano senza capire »<sup>53)</sup>. Preferiamo notare che Federico II orientò la cultura « non solo verso un aulico accademismo classicheggiante, ma anche verso le voci più nuove e più vive della cultura romanza », onde provocare il tanto fecondo « incontro di cultura classica e di cultura gotico-romanza »<sup>54)</sup>.

Ma soprattutto crediamo si debba cogliere e notare l'estrema tempestività di queste approssimazioni estetiche che indirizzarono le ingerenze di Federico II nell'arte. Indubbiamente alla sua corte erano favoriti gli artisti che meglio sapevano riprodurre l'antico; ma questi stessi artisti in ciò non ebbero, in definitiva, che l'appagamento di un loro non mai sopito gu-



FIG. 36 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

pur felicemente, consono ai modi già vivi e viventi e vitali dell'arte medievale del Mezzogiorno d'Italia; infatti egli polarizzò, sicuramente, l'opera degli artisti verso l'iconografia classica, ma non poté certo far altro che incrementare, non più che incrementare, l'intima e sostanziale eredità dell'antico che gli artisti medievali – e specialmente quelli pugliesi – avevano da tempo raccolto o custodito.

Ma occorre anche riconoscere che si deve a Federico se agli artisti, già per sè stessi inclini al più vivo interesse per il classicismo e per il naturalismo, fu proposto, in modo concreto e imperioso, il tema del ritratto. Tema, anche questo, non creato ex nihilo: poichè si deve tener conto che un non soddisfatto ma tenacemente perseguito desiderio ritrattistico è alla base dell'arte dei pittori, specialmente artigiani e popolareggianti, che si erano ingegnati a riprodurre il « vero » volto, p. es., di S. Francesco d'Assisi; ed è anche vero che oltralpe l'intento ritrattistico aveva avuto o era sul punto di avere definite manifestazioni; e quindi la presenza di artisti nordici in Italia durante quegli anni fu certo fautrice di positivi risultati <sup>56)</sup>.

Ma certo è che il ritratto ebbe, per la prima volta nel Medioevo, concreto significato d'opera artistica alla corte di Federico II <sup>57)</sup>.

\* \* \*

E poichè il nostro compito, come s'è dichiarato in principio, era circoscritto alla presentazione e all'illustrazione del busto di Barletta, crediamo di poter concludere che questo è più di ogni altro ritratto di Federico II testimone eloquente del singolare momento della storia dell'arte che si suole legare al nome dell'imperatore svevo, non foss'altro perchè rivela un punto limite di acquisizione ed estrinsecazione di cultura classica e insieme d'impegno ritrattistico.

Ma se in questo documento figurativo è presente più che altrove la fedeltà all'antico è anche più che altrove libera la fresca e spontanea facoltà di innovazione propria degli artisti maggiori; e poichè tale singolare sintesi di cultura e creatività, che tuttavia non è insensibile alle contemporanee correnti del gusto, caratterizza tutta la scultura pugliese di quel tempo (pur variando il valore degli artisti) si comprende bene come il nostro busto, massima testimonianza di tutto ciò, induca a impostare con nuova risolutezza più vasti



FIG. 37 - CASTEL DEL MONTE - Mensola.

problemi; e, per es., persuada definitivamente a vedere in una prospettiva più propriamente storica che non l'illusionismo delle mere occasioni e degli inopinati prodigi, la formazione di Nicola Pisano.

Ma, a parte questi abbaglianti e forse sconfinati orizzonti, il busto di Barletta è di per sè un compiuto fatto artistico; tanto più che, come crediamo di poter legittimamente affermare, è il primo ritratto naturalistico, e anzi il primo ritratto nel senso moderno della parola, che appaia nella storia dell'arte medievale italiana.

ADRIANO PRANDI

<sup>1)</sup> La Direzione del Museo si ripromette di dare al busto più degna sistemazione.

Compio il gradito dovere di ringraziare vivamente le Autorità comunali di Barletta e la stessa Direzione del Museo per la cordiale solidarietà dimostratami in occasione di questo studio, favorendo nei modi più opportuni il mio lavoro. Particolari espressioni di gratitudine rivolgo alla mia scolara dott. Maria Luisa Luccini, che con intelligente alacrità mi è stata prodiga d'aiuto.

<sup>2)</sup> Altre misure:

altezza della base inscritta . . . . .	cm.	8 ÷ 9
diametro minore della stessa base . . . . .	cm.	39
diametro della fibula . . . . .	cm.	10
dall'apice del mento alla corona . . . . .	cm.	26
dall'apice del mento al sommo del capo . . . . .	cm.	41
distanza degli zigomi . . . . .	cm.	17
distanza tra gli attacchi delle orecchie . . . . .	cm.	20
distanza fra le pupille. . . . .	cm.	8,5

<sup>3)</sup> Il busto era in gran parte coperto da uno strato di volgare tinta rosea, la stessa che colora i muri esterni della Masseria Fasoli; è superfluo avvertire che le fotografie che qui si pubblicano riproducono la scultura dopo l'asportazione della tinteggiatura.

<sup>4)</sup> Di alcuni tra questi resti monumentali si parlerà in seguito. Basti ora accennare che una località contigua alla Masseria Fasoli reca ancor oggi il nome di Fonte della Regina Giovanna, segno indubbio di antichità; da tale fonte, di cui restano avanzi cospicui, provengono due mascheroni pressochè identici e un boccaglio, custoditi nel Museo di Barletta. Se ne riproduce uno (fig. 38) a provarne l'appartenenza al Medioevo.

<sup>5)</sup> Né l'intuizione del LANGLOTZ (*Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua*, in *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlin-Chicago 1951, pag. 48), che, pur senza approfondire l'argomento, aveva colto il carattere medievale della stessa testa, era valsa a modificare la convinzione diffusa tra gli archeologi che si trattasse di opera romana.

<sup>6)</sup> La dissertazione del prof. von Kaschnitz vedrà la luce nel prossimo fascicolo delle *Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts - Römische Abteilung*, vol. 60, 1954, molto probabilmente sotto il titolo: *Ein Porträt Friedrichs II. von Hohenstaufen*.

Mi consenta l'eminente archeologo di porgerGli i più sentiti ringraziamenti, non soltanto per aver posto a mia disposizione il Suo abbondante materiale fotografico, ma anche per avermi autorizzato, con amichevole insistenza, a pubblicare la fotografia della testa da Lui studiata e rivalutata (fig. 14). La fotografia, per altro, è già apparsa in numerosi giornali tedeschi che han dato notizia della scoperta.

<sup>7)</sup> (S. SANTERAMO) *Codice Diplomatico Barlettano*, Barletta 1924, I, pagg. 157 e 170. Lo stesso Santeramo al termine « Aranatella » dà il significato di « arena fine di fiume ».

<sup>8)</sup> Il termine sopravvive oggi soprattutto nel senso di « togliere il fondo alle botti » (Cfr. G. B. MARZANO, *Dizionario etimologico del dialetto calabrese*, Reggio Calabria, 1928, s. v.; A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo 1868, s. v.).

<sup>9)</sup> Per la data di Castel del Monte è sempre di base il noto decreto del 20 gennaio 1240, in cui Federico ordina al Giustiziere di Capitanata di provvedere materiali necessari alla costruzione: la fabbrica doveva, in quell'anno, esser prossima al compimento. Cfr. G. CHERICI, *Castel del Monte (I Monumenti italiani ecc., I)* Roma 1934, con bibl.; P. CAFARO, *Castel del Monte*, Bologna s. a. A documentare l'importanza che Barletta ebbe nella vita di Federico II, nonché nella politica e nell'economia del suo regno, si ricordi, fra i numerosi episodi e avvenimenti, che Federico stesso vi abitò durante la costruzione di Castel del Monte; che alla partenza per la Crociata vi ebbe luogo la grande adunata per la proclamazione del reggente del regno durante l'assenza dell'imperatore; che da Barletta fu lanciato il proclama che annunciava il ritorno di Federico dall'Oriente; che finalmente Barletta fu scelta come prima sede delle « scholae ratiocinii », in cui giustamente il LATTANZIO (*Documentazione storica sull'importanza della città di Barletta ecc.*, Barletta 1927, pag. 17), riconosce « l'origine dell'attuale Corte dei Conti ». Cfr. E. KANTOROWICZ, *Federico secondo di Svevia*, trad. M. OFFERGELD MERLO, Milano 1939.

<sup>10)</sup> Che, nella sua molteplice attività, Federico II abbia posto mano ad opere di bonifica è attestato dai lavori che promosse per le regolarizzazioni del Fucino (Cfr. J. F. BÖHME-J. FICKER, V, *Regesta Imperii*, Innsbruck, 1881-82, n. 3000, doc. 20 aprile 1240 da Foggia).

<sup>11)</sup> Cfr. CARL A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua*, Wiesbaden 1953, pagg. 41-43.

<sup>12)</sup> Non prenderemo in considerazione le due note descrizioni della persona di Federico II: nè quella del 1208 (vedila in G. PAULUCCI, *La giovinezza di Federico II*, in *Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti di Palermo*, 1902, pagg. 27-38) poco o nulla utile ai nostri fini, tanto più che si riferisce alla giovane età di Federico; nè l'altra, certo non esente da acredine, del cronista Ibn al-Giawzi, che si riduce a queste parole: « di pel rosso, calvo, miope » (cito da F. GABRIELI, *Federico II e la cultura mussulmana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pag. 439); e neppure tenteremo di costruire illazioni sul racconto della ricognizione del corpo di Federico avvenuta nel 1781: alla salma dell'imperatore erano stati sovrapposti due altri cadaveri, sì che nulla si poté vedere del volto (cfr. S. RICCI, *Gli « augustali » di Federico II*, in *Studi Medioevali*, 1928, pag. 62, n. 2, con bibl.); si poté osservare soltanto l'abbigliamento e la corona radiata, ciò che ha suggerito a S. A. LUCIANI (*Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica* 1942,



FIG. 38 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Mascherone dalla « Fonte della Regina Giovanna ».

pagg. 101-103) l'ipotesi che l'augustale di Vienna sia un falso, coniato dopo quest'avvenimento. (Cfr. anche C.A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, pag. 42).

<sup>13)</sup> Per il ritrovamento del gesso vedi E. LANGLOTZ, *op. cit.*, pag. 45; l'ipotesi che si tratti di un calco sembra condivisa ancora dal WILLEMSSEN (*op. cit.*, cap. IV). Crediamo superfluo avvertire che gli esemplari custoditi nel Museo di Capua derivano da una matrice fatta eseguire per suggerimento del Langlotz stesso sul gesso da lui ritrovato; quest'ultimo andò distrutto in un bombardamento durante l'ultima guerra (cfr. n. 17).

Di molte indicazioni sulle sculture capuane sono debitore all'infaticabile e benemerito Direttore del Museo, avv. Garofano.

<sup>14)</sup> La frase, tanto spesso citata a proposito della statua capuana: « con le mani e i piè tronchi, guasto il naso e altri membri del corpo » è contenuta nella « disposizione » emanata il 3 gennaio 1584 per costruire il noto sacello marmoreo dove fu collocata la statua di Federico II (Arch. com. di Capua, libro 29 di Cancelleria, fol. 37). Cfr. D. SALAZARO, *L'arco di trionfo con le torri di Federico II a Capua*, in *Atti della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti della Provincia di Terra di Lavoro*, 1877, pag. 10, n. 4.

<sup>15)</sup> Cfr. O. MORISANI, *Considerazioni sulle sculture della porta di Capua*, in *Bollettino di Storia dell'Arte*, 1952, I, pagg. 1-20; 1953, I, pagg. 1-4 (continua).

<sup>16)</sup> Per la storia della gemma (intagliata dal Bertoli) e del disegno di essa, vedi C. A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, pag. 93, nn. 137 e 138. La gemma, che già si ritenne perduta, è stata recentemente ritrovata dal Langlotz e dal Willemsen, il quale ultimo la riproduce nell'opera citata a fig. 34. C'è da osservare che tra la gemma pubblicata dal Willemsen e il disegno (vedilo riprodotto, p. es., in MORISANI, *cit.*, 1953, fig. 8) corrono alcune notevoli differenze: nel disegno è assente quella rotondità delle fattezze di Federico che, presenti nella gemma, dimostrano la derivazione di questa dal gesso Solari; nel disegno, infatti, il mento è più aguzzo, del tutto assente la depressione glabellare, l'occhio più grande e la mascella intenzionalmente segnata; quasi che il disegnatore avesse tenuto conto di altri ritratti di Federico in cui compaiono gli stessi dati fisionomici.

<sup>17)</sup> « Io (il Daniele) non solo delinear questa statua, ma feci formare dal bravo scultore Tommaso Solari genovese, morto poi al servizio di S. M., ch'io solea chiamare il Bernini di nostra età; ed opera di lui è parimenti il busto di Federico, che nel mio gabinetto io serbo » (G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, Venezia 1782-1786, t. I, 1782, pag. 197).

<sup>18)</sup> Cfr. O. MORISANI, *op. cit.*, 1953, pag. 2. È da notare che il busto eseguito dal Solari era certamente altra cosa dalla figura da lui stesso « formata » (vedi nota prec.). Il gesso trovato dal Langlotz (*op. cit.*, pag. 46) era coperto da una patina bronzea; e ciò legittima il dubbio, a nostro parere, che il Langlotz abbia trovato il busto o parte di esso e non il gesso « formato » dal Solari. Ciò ancora una volta giustificherebbe la non pertinenza del gesso Langlotz al torso. Se questo nostro dubbio trovasse conferma, potrebbe anche esser ripresa l'ipotesi che un calco sia veramente esistito.

<sup>19)</sup> G.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti ecc.*, Prato 1829, tav. XXVII, 4. Il disegno è del 1781 o 1782, come si deduce dalle *Notizie* premesse all'edizione di Mantova (1841) a pagg. XV-XVI.

<sup>20)</sup> Sul noto cofanetto argenteo di Aquisgrana Federico II è rappresentato in età giovanile (l'opera fu eseguita nel 1215, in occasione dell'incoronazione di Federico, per contenere cimeli di Carlo Magno). Vedilo riprodotto in WILLEMSSEN, *op. cit.*, fig. 41.

<sup>21)</sup> Per i tentativi di ordinarli cronologicamente, e perciò implicitamente di classificarli, si veda: E. WINKELMANN, *Ueber die Goldprägungen Kaiser Friedrichs II. für das Königreich Sicilien und besonders die Augustalen*, in *Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung*, 1894

pagg. 401-440; S. RICCI, *Gli « augustali » di Federico II*, in *Studi Medioevali*, 1928, pagg. 59-73; S. A. LUCIANI, *Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica*, 1942, pagg. 101-103. Per i più recenti studi sul rapporto tra gli augustali e altre monete medievali precedenti o contemporanee, nonché per le relazioni tra monete, sigilli e gemme, si veda H. WENTZEL, *Die Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik des 13. Jahrhunderts*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1952, pagg. 183-187; J. DEÉR, *Die Basler Löwenkamee und der südtalienenische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts : ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1953, pagg. 129-158.

<sup>22)</sup> Ci sembra di poter condividere l'opinione di J. R. DIETERICH (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, pagg. 246-255), che riconosce in questo sigillo la figura di Federico II e non quella del figlio Enrico, data l'età eccessivamente giovanile di quest'ultimo all'epoca del sigillo stesso (1225-26). I caratteri fisionomici rilevati dal Dieterich coincidono con alcuni di quelli da noi notati sui vari ritratti che abbiamo preso in esame.

<sup>23)</sup> L'opera è stata edita recentemente a cura di C. A. WILLEMSSEN. Si veda, dello stesso Autore: *Das Falkenbuch Kaiser Friedrich II.*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pagg. 449-459.

<sup>24)</sup> Cfr. W. F. VOLBACH, *Le miniature del Codice Vatic. Pal. Lat. 1071 «De Arte venandi cum avibus»*, in *Rendiconti della Pont. Acc. Rom. di Archeologia*, 1939, pagg. 145-175.

<sup>25)</sup> La figura miniata sul recto dello stesso foglio del Codice (fig. 39) è stata ritenuta da S. A. LUCIANI (*Di un ritratto sconosciuto e degli augustali di Federico II*, in *Numismatica*, 1942, pagg. 101-103) un altro ritratto di Federico; a parte le ragioni contrarie, del tutto persuasive, addotte dal Volbach (*op. cit.*, pagg. 161-162) anche a noi sembra infondata l'ipotesi del Luciani, per la netta dissimiglianza di questo profilo (si veda, fra l'altro, il naso adunco) da tutti indistintamente quelli che di certo raffigurano Federico.

<sup>26)</sup> H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, I, pag. 77.

<sup>27)</sup> A. AVENA, *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902, pag. 87. Non è da tenere conto, come invece mostra di fare il Bertaux (vedi n. seguente), del banale lapsus dell'Avena sul numero dei figli di Federico.

<sup>28)</sup> E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, I, V, parte II, pag. 656; vedi anche: ID., *I Monumenti medievali della regione del Vulture*, Napoli 1897. L'ipotesi Bertaux è quella che ha trovato maggior credito: vedi, p. es., E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, II, pag. 32; H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1939, pag. 268. Il Keller nota che l'autore dell'ambone, « Nicolaus sacerdos et protomagister », non ha risentito dell'influenza di Federico II a causa della lontananza di questi dalla Puglia.

<sup>29)</sup> Vedilo riprodotto in A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, pag. 539, e in H. KELLER, *op. cit.*, pag. 274. Ambedue gli Autori, pur assegnandolo ad ambiente federiciano, non vi riconoscono l'immagine dell'imperatore.

<sup>30)</sup> G. AGNELLO (*L'Architettura sveva in Sicilia*, Roma 1935, pag. 76) osserva che lo stato attuale della mensola non consente alcuna fondata precisazione sull'identità del personaggio rappresentato; tuttavia, pur riconoscendo l'esattezza dell'osservazione, ci sembrano chiaramente individuabili i tratti fisionomici che vi abbiamo riconosciuto.

<sup>31)</sup> *Op. cit.*, pag. 40.

<sup>32)</sup> Altra iscrizione ugualmente classicheggiante dal punto di vista epigrafico (tanto che si pensa che l'ATTO ivi ricordato sia lo stesso personaggio della scritta di Foligno) è sulla facciata della chiesa di S. Pietro di Bovara, presso Trevi. Cfr. A. BERTINI CALOSSO, *Atto lothomus e la data della prima costruzione del Duomo di Foligno*, in *Colloqui del Sodalizio*, II, 1954 (in corso di stampa).

<sup>33)</sup> Cfr. P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Leipzig 1929, I, pagg. 47, n. 4, 264 e 264 n. 11. Per la divinizzazione di Federico in particolare e relativi attributi, si confronti: A. DE STEFANO, *L'idea imperiale di Federico II*, Firenze 1927, pagg. 66, 206-207 e passim; E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, II, pagg. 63-76, 129-145. Si ricordi, fra l'altro, la notissima lettera (1239) di Federico alla città di Jesi e il passo dell'Introduzione al *De arte venandi cum avibus*, dove è la locuzione « divus augustus Fridericus II ».



FIG. 39 - Manfredi (?). Miniatura nel f. 1 r. del *De arte venandi cum avibus* (Cod. Vat. Pal. Lat. 1071) (Foto Bibl. Apostolica Vaticana).

*Il nuovo ordinamento delle collezioni d'arte medioevale e moderna al Museo Campano di Capua*, in *Bollettino d'Arte*, 1953, pagg. 348-355; oltre il *Catalogo della Mostra delle Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, e, ovviamente, le più volte citate opere di O. MORISANI e di CARL A. WILLEMSEN. Per i vari scultori riconoscibili nelle singole statue, v. O. MORISANI, *op. cit.*, 1952 pagg. 9-20. Per i rapporti tra le sculture di Capua e Arnolfo, vedi H. KELLER, *Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, in *Jahrbuch des Preuss. Kunstsammlung*, 1934, pagg. 205-228, 1935, pagg. 22-43, e specialmente 1934, pag. 222; e, per diversa opinione, M. SALMI, *Arnolfiana*, in *Rivista d'Arte*, 1940, pagg. 133-177, e specialmente pagg. 145-146.

<sup>40)</sup> Si ritrova infatti nelle miniature del *De arte venandi*, nei sigilli, ecc.

<sup>41)</sup> Ciò è confermato anche dal fatto che lo scultore ha trascurato di precisare la chioma al di sopra della corona (fig. 40): sul davanti, a contatto con la corona, le ciocche son rese con la massima sommarietà e sulla calotta scompaiono affatto, essendo qui la pietra appena martellinata.

<sup>34)</sup> Non è escluso che vi fossero scritti altri epiteti di prammatica, quali, p. es., AUGUSTUS e IMPERATOR ROMANORUM, convenientemente abbreviati come sugli augustali.

<sup>35)</sup> È da supporre che sopra il FRI fosse un segno di contrazione o, in genere, abbreviativo; il quale, per altro, difficilmente avrebbe potuto essere diverso da una semplice linea orizzontale.

<sup>36)</sup> *Op. cit.*, pag. 43.

<sup>37)</sup> La frase è nel *De arti venandi* (ed. WILLEMSEN, *cit.*, I, pag. 2). La nostra tesi contrasta le affermazioni che in proposito il KELLER formula a conclusione delle sue osservazioni sulla ritrattistica Federiciana: « Der Kaiser war zu sehr über seine Zeit hinausgewachsen, als dass seine Wirklichkeitsbeobachtung nun sofort in der gleichzeitigen Kunst einen kongenialen Ausdruck gefunden hätte. Weder die Literatur noch die Plastik waren reif dafür » (*op. cit.*, pag. 274).

<sup>38)</sup> Cfr. R. MORGHEN, *Il crollo dell'impero medioevale: Federico II*, in *Medioevo Cristiano*, Bari 1951, pagg. 182-211.

<sup>39)</sup> Per i più recenti orientamenti della critica sulle sculture della porta di Capua, vedi C. SHEARER, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy ecc.*, Cambridge 1935; C. D. SHEPPARD JR. *A chronology of romaneseque sculpture in Campania*, in *The art Bulletin*, 1950, pagg. 319-326; R. CAUSA,

<sup>42)</sup> Per i rapporti con l'arte d'oltralpe, a parte il noto e debitamente confutato atteggiamento del BERTAUX, *op. cit.*, la più esauriente e chiara formulazione e discussione del problema è in P. TOESCA, *Storia dell'arte Italiana, Il Medioevo*, Torino 1927; lo stesso per la relazione tra Federico II e l'arte.

<sup>43)</sup> Il primo a confrontare la scultura del Mezzogiorno d'Italia con le statue di Bamberg fu R. VISCHER, *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886, pag. 81.

<sup>44)</sup> Sull'operosità degli artisti stranieri in Italia e in special modo sull'influenza che gli artisti nostrani esercitarono su quelli, è degna di nota l'informazione (che forse non è da relegare in blocco tra le leggende, non foss'altro per il significato che essa adombra) fornita dal Vasari su quel problematico Jacopo Tedesco (presentato addirittura come padre di Arnolfo di Cambio) il cui nome fu italianizzato in Lapo; oltre che per la vasta attività di architetto che questi avrebbe svolto in Italia, il Vasari lo ricorda come autore del « modello d'una sepoltura in Sicilia alla Badia di Monreale (sic) per Federigo imperatore », ch'egli avrebbe eseguito per ordine di Manfredi (VASARI, *Le Vite, Vita di Arnolfo di Lapo*, ed. MILANESI, I, p. 283).

<sup>45)</sup> B. MOLAJOLI, *Una scultura frammentaria di Castel del Monte*, in *Bollettino d'Arte*, XXVIII, 1934, pagg. 120-125; Id., *Guida di Castel del Monte*, Fabriano 1934, pag. 31. È notevole che questa scultura sia stata eseguita in materiale analogo a quello del busto di Barletta; tuttavia da questo differisce non solo per alcuni manierismi (si veda, p. es., il prolungamento dell'occhio verso l'esterno) ma anche per alcuni particolari iconografici, quali, p. es., la foglia di vite che scende dalla corona sull'orecchio e la forma della corona stessa.

<sup>46)</sup> Si allude al parere del Salmi, riferito cautamente, ma con entusiastica adesione, da F. BOLOGNA (*Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in *Sculture lignee nella Campania - Catalogo della Mostra - Napoli 1950*, pag. 29).

<sup>47)</sup> Il busto fu scoperto da F. Lenormant nel 1882, che lo credette un ritratto di Giuliano l'Apostata a causa d'una scritta sul sottostante muro della cattedrale; la sua opinione fu quasi integralmente condivisa da S. Reinach e da E. Michon; R. DELBRÜCK (*Ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, pagg. 17-21), fu il primo ad attribuirlo al Medioevo; e, anzi, vi riconobbe l'immagine di Federico II; fu subito avversato da F. PHILIPPI (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II.*, nella stessa annata della medesima Rivista, pag. 86) e con ben più ponderate argomentazioni da J. R. DIETERICH (*Das Porträt Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen*, ancora nella medesima sede, pagg. 246-255). Il VENTURI (*Storia*, III, pag. 538) e il TOESCA (*op. cit.*, pagg. 861 e 910, n. 81) lo assegnano ad età federiciana, mentre R. ANDREOTTI (*L'iconografia dell'imperatore Giuliano*, in *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1931, pagg. 48-62) ignora l'attribuzione al Medioevo. Tra gli studiosi locali si confronti N. FORENZA, *Giuliano l'Apostata... nella Cattedrale di Acerenza*, Molfetta 1937. A titolo di curiosità ricordiamo appena che i cittadini di Acerenza lo venerano come immagine del patrono S. Canio.



FIG. 40 - BARLETTA, MUSEO COMUNALE - Ritratto di Federico II (particolare).

<sup>48)</sup> *Op. cit.*, pagg. 270-271.

<sup>49)</sup> Vedile riprodotte in C. A. WILLEMSSEN, *op. cit.*, 1953, figg. 71-84.

<sup>50)</sup> Oltre a queste opere sono da osservare con nuova attenzione, crediamo, alcune teste del Museo di Lucera.

<sup>51)</sup> E. MÜNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento* (trad. G. MAZZONI) Firenze 1902, pagg. 4-5.

Non diverso contenuto spirituale ebbero le altre manifestazioni d'amore per l'antico da parte di Federico II: gli scavi di Augusta son troppo inerenti alla fondazione di questa città per adombrare disinteresse; significativo invece come estrinseco apporto culturale – in quanto è un travisamento archeologico – è l'aver adottato l'opus reticu'atum (mera struttura, mai o quasi mai lasciata in vista nei monumenti romani) come motivo ornamentale nelle sale del primo piano di Castel del Monte.

<sup>52)</sup> Cfr. K. BURDACH, *Riforma - Rinascimento - Umanesimo* (trad. D. CANTIMORI), Firenze 1935, pag. 137; R. MORGHEN, *Rinascita romanica e Rinascimento*, in *Medioevo Cristiano*, Bari 1951, pagg. 348-353, con ben selezionata bibliografia sulla dibattuta questione. Per i rapporti più generali tra Federico II e l'antichità, studiati dal punto di vista della storia del diritto, si veda P. DE FRANCISCI, *Arcana Imperii*, III, tomo II, Milano 1948, pagg. 353-354, e F. CALASSO, *Rileggendo il « Liber Augustalis »*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo 1952, pagg. 461-472; ID. *Medioevo del Diritto*, I, *Le Fonti*, Milano 1954, specialmente a pagg. 441-443.

<sup>53)</sup> G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Roma, 1941 pagg. 26-29 e 54-57. Dalla stessa G. Nicco Fasola la questione è stata, forse per la prima volta, affrontata con deciso interesse e con positiva meditazione, sicché le lievi riserve che abbiamo avanzato su alcune sue proposizioni non menomano la validità della sua opera. Si veda anche il citato saggio di F. BOLOGNA, pagg. 28-29.

<sup>54)</sup> C. GNUDI, *Nicola Arnolfo Lapo*, Firenze 1948, pagg. 25, 33, 40 n. 2 (con riferimenti alle opinioni del Raghianti).

<sup>55)</sup> Vedilo in W. F. VOLBACH, *Sculture medievali della Campania*, in *Rendiconti della Pont. Accademia Rom. di Archeologia*, 1936, pagg. 91-92.

<sup>56)</sup> Tali questioni sono state ampiamente trattate dal KELLER nell'articolo più volte citato, veramente fondamentale per questi studi.

<sup>57)</sup> Ciò modifica ancora una volta (cfr. n. 37) l'opinione del KELLER: « Von Kopieren antiker Köpfe bis zur Wierdergabe eines lebenden Modells – das war noch eine lange Entwicklung, welche die italienische Skulptur der folgenden fünfzig Jahre nur stufenweise vollzog » (*op. cit.*, pag. 274).