

Luisa Derosa

Federico dopo Federico. La committenza manfrediana e alcune note sul busto di Barletta

«Nei complessi tragitti della memoria, percorsi dalle rovine dell'antichità lungo i secoli è accaduto non di rado che un relitto monumentale abbia perduto la sua identità funzionale e nella coscienza dei moderni fruitori si siano imposti fraintendimenti e travisamenti al punto che il significato di un'opera mutilata e, per il suo stesso degrado sottratta al suo contesto originario, sia stato anche totalmente privato di identità. Questo è comprensibile in quanto ovviamente, in generale, non è il significato di cui quell'opera era originariamente portatrice a essere responsabile del suo perdurare e del suo rinnovato interesse, bensì la suggestione particolare della sua forma unita spesso all'enigmicità derivante proprio dalla perdita della comprensione della sua funzione originaria a creare un'attenzione (...)». Così Paolo Matthiae esordiva nel 2009 in un interessante articolo dal titolo *Il Tempio di Gerusalemme. La suggestione infinita di una rovina scomparsa*¹.

Tali considerazioni mi sono tornate in mente mentre mi accingevo a scrivere queste note dedicate al giovane e sfortunato figlio di Federico II e ad alcune opere realizzate nel Regno grossomodo nei primi settanta anni del XIII secolo.

¹ P. MATTHIAE, *Il Tempio di Gerusalemme: la suggestione infinita di una rovina scomparsa*, in *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a c. di M. Barbanera, Torino 2009, pp. 416-430: 416.

Nonostante, a partire dalle celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di Federico II², si siano svolti molti convegni, organizzate varie mostre e pubblicati un considerevole numero di libri che hanno avuto il merito di approfondire la conoscenza del periodo svevo, sondato in tutti i suoi molteplici aspetti, restituendoci un quadro d'insieme ed un metodo di indagine imprescindibili, molti problemi restano irrisolti.

Complesse ed enigmatiche sono ancora le vicende artistiche promosse dai diretti discendenti dell'imperatore, Corrado e Manfredi, nei sedici anni che videro gli stessi protagonisti della vita politica e culturale della penisola.

Ciò accade per vari motivi. Il primo, connesso alla ricerca storico-artistica, è relativo al limite temporale. Sedici anni posso-

² Impossibile dare qui un elenco completo dei numerosi studi pubblicati in questi anni. Si segnalano come pubblicazioni più recenti *Verwandlungen des Staufferreichs. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, a c. di B. Schneidmüller, S. Weinfurter, A. Wieczorek, Atti del Convegno di studi (Mannheim, 30 ottobre-1 novembre 2008), Darmstadt 2010; *Die Stauffer und Italien, Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Catalogo della mostra (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 19 novembre 2010-20 febbraio 2011), a c. di A. Wieczorek, B. Schneidmüller, S. Weinfurter, 2 voll., Darmstadt 2010. Si vedano inoltre i cataloghi delle due mostre: *Federico II. Immagine e potere*, (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a c. di M. S. Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995; *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti*, (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), Roma 1995. Si segnalano anche gli oltre dieci volumi pubblicati dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni dell'VII Centenario della Nascita di Federico II tra i quali *Castra ipsa possunt et debent reparari. Indagini conoscitive e metodologie di restauro delle strutture castellari normanno-sveve*, Atti del Convegno Internazionale di Studio promosso dall'Istituto Internazionale di Studi Federiciani, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Castello di Lagopesole, 16-19 ottobre 1997), a c. di C. D. Fonseca, 2 voll., Roma 1998; *Mezzogiorno - Federico II - Mezzogiorno*. Atti del Convegno internazionale di Studio promosso dall'Istituto Internazionale di Studi Federiciani, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Potenza - Avigliano - Castel Lagopesole - Melfi, 18-23 ottobre 1994), a c. di C. D. Fonseca, 2 voll., Roma 2000; *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciana*, Atti del Convegno di studi (Reggia di Caserta, Cappella Palatina, 30 novembre-1 dicembre 1995), a c. di A. Gambardella, Roma 2000.

no costituire un arco cronologico sufficiente per la genesi di un fenomeno artistico oppure essere del tutto insufficienti, lì dove i dati documentari non aiutano. L'interazione tra la forma artistica ed il suo contenuto e le prospettive della committenza, ovvero il nesso che trasforma la "storia" in "storia dell'arte", non sempre è di facile interpretazione e non sempre è possibile³. È questo il caso della committenza di Manfredi, rimasta del tutto in ombra con la sola eccezione della produzione libraria⁴.

Il secondo problema, fortemente condizionante, è dovuto all'effetto catalizzatore che la potente personalità di Federico II ha esercitato rispetto a tutte le grandi innovazioni, politiche, culturali ed artistiche che hanno caratterizzato il regno meridionale nel corso almeno dei primi settanta anni del XIII secolo⁵. Così Manfredi ha finito per diventare un epigono ed un epilogo ed anche nei confronti dello splendido codice CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Pal. lat. 1071 di sua committenza, il giudizio è stato troppo spesso limitato al problema se riflettesse o meno un originale federiciano⁶.

Il terzo problema, altrettanto condizionante, è dato dall'esiguità di opere sicuramente databili ai decenni 1250-1266, particolare di non secondaria importanza, che fece esprimere già ad Émile Bertaux un giudizio fortemente scettico sulla committenza di Manfredi, negandogli di fatto qualsiasi ruolo nella storia dell'arte dell'Italia meridionale⁷.

Prendiamo in esame ciò che sicuramente è manfrediano, ovvero quanto resta della decorazione policroma del soffitto del duomo di Messina, autorevole e vivace città, nonché centro culturale

³ P. BELLI D'ELIA, *Per una educazione al vedere*, in *Media, Significati, Metodi nella Formazione*, a c. di V. A. Baldassarre [Quaderni della cattedra di Pedagogia Sperimentale, Università di Bari, 1], Modugno 1993, pp. 161-175.

⁴ Su tale argomento si rimanda alla relazione di Lucinia Speciale in questo volume.

⁵ H. HOUBEN, *Federico II. Imperatore, uomo, mito*, Bologna 2009.

⁶ Cfr. nota 4.

⁷ E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, pp. 753-755.

di grande rilevanza per tutto il periodo che ci interessa⁸.

Nel 1254, in seguito ad un incendio divampato nella cattedrale durante i funerali di Corrado IV, Manfredi fece restaurare la chiesa ed il tetto ridotti in cenere facendovi apporre, secondo il racconto di Bartolomeo de Neocastro, *aquilas et maestatem quas summis picturis preciosi tecti velamina demonstrabant*⁹. Purtroppo il duomo di Messina è andato distrutto nel 1908. Resti delle travi dipinte del soffitto furono trasportati, insieme ad altre opere miracolosamente salvatesi, nel Museo Nazionale (oggi Galleria regionale di Palazzo Bellomo) provvisoriamente allestito da Antonino Salinas in alcuni locali sulla spianata dell'ex monastero di San Salvatore dei Greci, per essere poi ricomposti nel 1920¹⁰. Nel museo rimasero tre assi dipinte che oggi costituiscono l'unica testimonianza sopravvissuta, dal momento che il duomo venne completamente distrutto una seconda volta dalle bombe nel 1943. Della risistemazione novecentesca sono invece rimasti alcuni acquerelli eseguiti da Eugène Viollet-Le-Duc nel 1936 e da Prosper Morey, studente dell'Accademia di Francia a Roma, che nel 1941 ne pubblicò cinque tavole¹¹.

Un profondo conoscitore dell'arte siciliana quale Gioacchino Di Marzo giudicò il soffitto manfrediano una sorta di ripristino medievale del soffitto risalente all'epoca normanna, ipotesi ripresa in studi successivi, in cui fu ipotizzata una possibile sopravvivenza di parti di una precedente redazione normanna¹².

⁸ E. PISPISA, *Il regno di Manfredi. Proposte di interpretazione*, Messina 1991, pp. 212-218; Id., *Messina, Catania*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo*, Atti delle decime giornate normanno-sveve (Bari, 21-24 ottobre 1991), a c. di G. Musca, Bari 1993, pp. 147-194.

⁹ BARTOLOMEO DE NEOCASTRO, *Historia Sicula*, in RIS, s. II, XIII, Bologna 1921-22, p. 111.

¹⁰ Su queste vicende cfr. F. CAMPAGNA CICALA, in *Federico II e la Sicilia: dalla terra alla corona*, Catalogo della Mostra (Palermo, 16 dicembre 1994-30 maggio 1995), Palermo 1994, II, scheda n. 126, pp. 489-491.

¹¹ Ivi, figg. 126.3, 126.4.

¹² G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento, storia e documenti*, Palermo 1899, p. 26. Di diverso parere fu già G. LA CORTE CAILLER, *La*

Secondo la descrizione lasciataci da Stefano Bottari, convinto assertore dell'unitarietà del progetto manfrediano, dopo i lavori di ripristino del '29, la struttura era composta da un tetto a due spioventi raccordati da una catena¹³. Le quattordici campate in cui era articolato il soffitto erano decorate da tavole dipinte con una grande varietà di motivi stilizzati a carattere floreale. La decorazione della catena recava sulle parti frontali immagini di Cristo e della Vergine affiancate da angeli mentre, nelle fasce sottostanti le travi, erano dipinte figure di Apostoli e Santi alternate a croci greche. I frammenti rimasti raffigurano un giovane guerriero, identificato con San Giorgio (fig. 1), Giona rigettato dalla balena, un santo a cavallo con vessillo (forse S. Sergio o Ippolito), una figura di leone ed altri frammenti con motivi floreali iscritti in tondi delimitati da caratteri cufici.

Se le decorazioni aniconiche riprendono tradizioni figurative del periodo normanno¹⁴, ad una circolazione di modelli legati all'Oriente cristiano e bizantino rimandano invece le raffigurazioni iconiche superstiti, che presentano significative tangenze con alcune manifestazioni artistiche tra Puglia, Basilicata e Calabria¹⁵.

Diverso l'intervento *REGNANTE ILLUSTRISSIMO DOMINO NOSTRO INCLITO REGE MANFREDO* nel soffitto ligneo della cattedrale di Cefalù dove lungo la trave longitudinale della navata due iscrizioni attestano l'intervento di restauro compiuto nel 1263 dal fedele Enrico Ventimiglia¹⁶. Qui motivi geometrici si alternano a raffigurazioni zoomorfe quali aquile, grifoni, leopardi, traducendo con una linea più moderna motivi della tradizione arabo-sicula¹⁷.

pittura in Messina nel Quattrocento (da documenti in maggior parte inediti), in «Archivio Storico Messinese», 6 (1905), pp. 66-101, in part. pp. 83-84.

¹³ S. BOTTARI, *Il duomo di Messina*, Messina 1929.

¹⁴ M. ANDALORO, *La cattedrale della memoria*, in *La cattedrale di Palermo*, a c. di L. Urbani, Palermo 1993, pp. 55-66.

¹⁵ È quanto a ragione sostiene Campagna Cicala (in *Federico II e la Sicilia* cit., p. 92) a cui si rimanda per la precedente bibliografia sull'argomento.

¹⁶ PISPISA, *Il regno* cit., pp. 69-70.

¹⁷ M. G. AURIGEMMA, *Un disegno di facciata del 1263 nella cattedrale di*

Una notizia molto interessante è riportata da Bartolomeo de Neocastro che descrive, sull'arco trionfale della chiesa di Messina, l'effigie di Manfredi con le insegne araldiche: immagine purtroppo perduta che suscitò la meraviglia di Pietro III al punto da chiedere *quare ibi similitudo soceri depicta conspicitur*¹⁸.

Questa trionfale esposizione del ritratto, che ricorda il sistema di comunicazione della Porta di Capua attivato all'interno di un edificio sacro, si rifà ad una tradizione di matrice normanna. Come per Ruggero II, la celebrazione politica della figura del re era funzionale a sottolineare la legittimità della propria incoronazione, avvenuta a Palermo nel 1258 e resa esplicita dall'apposizione delle aquile sveve¹⁹.

È pur vero che lo stesso Federico II aveva fatto dipingere sulla parete di facciata della cattedrale di Cefalù la propria effigie insieme a quelle di Ruggero II, Guglielmo I, Guglielmo II e Costanza, ribadendo la legittima discendenza, ma all'esterno dell'edificio,

Cefalù, in «Il disegno di architettura: notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private», 0 (1989), pp. 9-10; M. ANDALORO, *Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in *Federico II e la Sicilia* cit., pp. 487-488.

¹⁸ BARTOLOMEO DE NEOCASTRO, *Historia Sicula* cit., p. 111; E. D'ANGELO, *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*, Napoli 2003, pp. 92-99, 143-162; E. PISPISA, *Costruzioni storiografiche e propaganda politica: l'esempio di Bartolomeo di Neocastro*, in *La propaganda politica nel basso medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Spoleto 2002, pp. 29-48; Id., *Per una rilettura dell'Historia Sicula di Bartolomeo di Neocastro*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, Roma 2002, pp. 531-548; sulla raffigurazione di Manfredi si veda anche F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma 1969, p. 23. Si ricordi che nel duomo di Salerno, nel mosaico dell'abside settentrionale, ai piedi di San Matteo è raffigurato il celebre dignitario e ammiraglio di re Manfredi Giovanni da Procida.

¹⁹ Sull'incoronazione di Manfredi a Palermo cfr. F. DELLE DONNE, *La rappresentazione del potere e le sue liturgie*, in *Un regno nell'impero. I caratteri originari del regno normanno nell'età sveva: persistenze e differenze (1194-1250)*, Atti delle diciottesime giornate normanno-sveve (Bari - Barletta - Dubrovnik, 14-17 ottobre 2008), a c. di P. Cordasco, F. Violante, Bari 2010, pp. 512-521.

secondo l'attenta descrizione che di queste pitture, ormai scomparse, ci ha lasciato una fonte trecentesca, il *Rollus Rubeus*²⁰.

Per avere notizie su altre opere legate alla committenza manfrediana dobbiamo spostarci nella "Puglia piana" prediletta da Federico II. Nell'anno 1263 il giovane sovrano, secondo quanto riferisce un documento noto come *Datum Orte*, pervenutoci in una copia trecentesca, fonda una nuova città vicino all'antica Siponto, con l'intento di sostituire in quel tratto di costa il porto ormai insabbiato per gli sbarramenti sabbiosi delle correnti marine. Inutile ribadire in questa sede come una simile operazione sia stata interpretata in senso politico e ideologico. Su questo argomento molto è stato scritto e non intendo soffermarmi²¹. Nel recente volume sulla *Storia di Manfredonia* curato da Raffaele Licinio, è stato confermato che non si trattò di una vera e propria «fondazione urbana alternativa, ma di una sorta di "spostamento", di nuova dislocazione (...)» che non riguardò tanto «l'antica Siponto, ancora esistente e pulsante di vita nell'età di Manfredi quanto una parte delle sue funzioni urbane, e la sua principale struttura economica, il porto»²².

²⁰ Si tratta del *Liber privilegiorum* compilato da Ruggero Mistretta per conto del vescovo di Cefalù Tommaso da Butera nel 1329, meglio conosciuto con il nome di *Rollus Rubeus privilegia Ecclesiae Cephaleditane, a diversis Regibus et Imperatoribus concessa, recollecta et in hoc volumine scripta* ed integralmente edito da C. Mirto, Palermo 1972. Sulla questione di queste immagini e sulla cronologia dell'opera, posta in relazione al trafugamento, da parte di Federico II, dei due sarcofagi di porfido destinati da Ruggero II alla basilica cefaludese si veda ANDALORO, *Federico e la Sicilia fra continuità e discontinuità* cit., pp. 20-22 con relativa bibliografia.

²¹ Cfr. nota 22.

²² R. LICINIO, *Introduzione*, in *Storia di Manfredonia*, I, *Il Medioevo*, a c. di R. Licinio, Bari 2008, pp. 5- 8: 7; sulla fondazione della città si veda, nello stesso volume, F. VIOLANTE, *Da Siponto a Manfredonia: note sulla 'fondazione'*, pp. 9-24. Già in precedenza si segnalano le osservazioni fatte da P. F. PALUMBO, *La fondazione di Manfredonia*, in «Archivio Storico Pugliese», VI (1953), pp. 371-407; J.-M. MARTIN, *La Pouille du VI^e au XII^e siècle* [Collection de l'École française de Rome, 179], Rome 1993, pp. 84-85, 107-108; sulla cit-

Se poi andiamo a verificare concretamente quanto di questa fondazione è rimasto, ci troviamo di fronte al nulla²³. I massicci interventi angioini sulle mura, sul castello e sul molo hanno completamente offuscato la memoria dell'impresa manfrediana²⁴. Nessun documento dimostra che il sovrano svevo abbia fondato il castello e, purtroppo, lo sviluppo edilizio degli ultimi sessant'anni ha privato la città dei segni identitari del suo passato²⁵.

Problematica ed enigmatica rimane anche l'esistenza della cosiddetta "tribuna imperfetta", una sorta di *tour-lanterne* svettante all'incrocio del transetto della cattedrale, quest'ultima ricostruita ex novo nel XVIII secolo. L'immagine di tale gigantesca struttura appare in una delle più antiche raffigurazioni della città, il disegno cinquecentesco della raccolta del vescovo agostiniano Angelo Rocca, oggi nella Biblioteca Angelica di Roma²⁶.

tà di Siponto si rimanda, inoltre, alle osservazioni avanzate da P. BELLI D'ELIA, *La chiesa medievale*, in *Siponto antica*, a c. di M. Mazzei, Foggia 1999, pp. 281-307, ripreso in *Un modello in crisi: Santa Maria Maggiore di Siponto e il romanico di Capitanata*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 2001), a c. di A. C. Quintavalle [I convegni di Parma, 2], Milano 2002, pp. 413-428.

²³ Problematico rimane, ad esempio, il ruolo svolto nella fondazione della città da Manfredi Maletta, zio materno di Manfredi, detentore dell'*Honor Montis Sancti Angeli*, e signore di numerose terre nel Tavoliere e sul Gargano: VIOLANTE, *Da Siponto a Manfredonia* cit., pp. 21-24.

²⁴ Sulla documentazione esistente si rimanda a N. TOMAIUOLI, *Manfredonia: le mura e il castello*, in *Storia di Manfredonia* cit., pp. 24-62: 24-30.

²⁵ Ben poca cosa doveva essere anche il tratto di murazione costruito, pur documentato nei Registri della Cancelleria angioina.

²⁶ L. DEROSA, *Storie di chartae e storie di pietra: la cultura artistica a Manfredonia fra XIII e XIV secolo*, in *Storia di Manfredonia* cit., pp. 215-236: 218-225. Sulla storia di Manfredonia fondamentali sono i testi di P. SARNELLI, *Cronologia de' vescovi et arcivescovi sipontini. Colle notizie storiche di molte notabili cose ne' loro tempi avvenute tanto nella vecchia e nuova Siponto, quanto in altri luoghi della Puglia*, Manfredonia 1680 (rist. anas. Bologna 1986); M. SPINELLI, *Memorie storiche dell'Antica e Moderna Siponto ordinatamente disposte in forma di Annali colle Notizie delle circonvicine Regioni e dell'Istoria Chiesastica e Profana*, 1785, voll. 4, manoscritto custodito presso le Civiche Biblioteche Unificate di Manfredonia, fonti per molti versi attendi-

Molte fonti di età moderna riferiscono della sua esistenza attribuendone la costruzione all'età di Manfredi. Secondo queste testimonianze è possibile ipotizzare l'avvio dei lavori di costruzione del nuovo edificio secondo modelli di chiaro segno gotico, impresa purtroppo subito naufragata a causa della forte opposizione del riottoso clero garganico e sipontino, che mal digeriva, dopo anni di dispute, che il titolo dell'antica e gloriosa cattedra sipontina fosse trasferito alla nuova città²⁷.

Del tutto aperto rimane ancora oggi il problema dell'architettura castellare. Gli studi di Antonio Cadei hanno dimostrato, partendo da un ragionamento deduttivo e collegando dati occasionali tratti da documenti e letteratura, come sia possibile ipotizzare che Manfredi sia intervenuto nell'edificazione e/o ristrutturazione di alcuni impianti castellari e residenze quali il castello di Lombardia e la cosiddetta Torre di Federico ad Enna, il castello di Lagopesole e la *domus* di Palazzo San Gervasio in Basilicata²⁸. Purtroppo le trasformazioni avvenute attraverso i secoli, gli interventi di restauro non documentati e lo stato di conservazione di questi edifici costituiscono un grande limite non solo al riconoscimento delle strutture originarie ma anche all'analisi delle fasi costrutti-

bili anche per la vicinanza degli autori ai fatti narrati. Ricordiamo che verosimilmente in occasione del sacco dei turchi del 1620 l'antico duomo, dedicato a San Lorenzo, fu dato alle fiamme ed al suo posto fu ricostruita una nuova chiesa corrispondente grossomodo all'attuale edificio.

²⁷ Ivi, pp. 218-225; inoltre, nello stesso volume, cfr. R. LUGARINI, *Le istituzioni ecclesiastiche: Manfredonia, il retaggio sipontino e l'Ecclesia Garganica*, pp. 125-142.

²⁸ Sulla committenza manfrediana si rimanda a A. CADEI, *Il castello di Lagopesole*, in *Mezzogiorno – Federico II – Mezzogiorno* cit., pp. 849-881; ID., *Federico II e Carlo I costruttori a Brindisi e Lucera*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, Atti delle quindicesime giornate normanno-sveve (Bari, 22-25 ottobre 2002), a c. di G. Musca, Bari 2004, pp. 235-301; F. P. PISTILLI, *Castelli normanni e svevi in terra di Lavoro. Insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano Val di Pesa 2003; S. A. ALBERTI, *Enna, il castello di Lombardia; Enna, la Torre di Federico*, in *Federico II e la Sicilia* cit., pp. 545-561.

ve²⁹. Non esiste in queste opere un carattere architettonico distintivo che consenta di attribuire a Manfredi forme e contenuti nuovi rispetto alla committenza paterna. Se pure si accetti l'intervento anche corposo del giovane sovrano nel completamento di impianti difensivi o *domus* di fondazione federiciana o precedenti, come è ipotizzato per i castelli e le residenze lucane, non si ravvisano elementi di novità rispetto alle scelte operate da Federico sia nelle tipologie e negli alzati sia nel valore simbolico e propagandistico ad esse attribuito³⁰.

La stessa impressione si ricava dalle testimonianze scultoree, anche se in questo caso il dibattito critico presenta una grande varietà di opinioni su cui vale la pena di soffermarsi³¹. È a tutti noto

²⁹ Si vedano al proposito le osservazioni di F. P. PISTILLI, *La Domus Domini Imperatoris di Apice: indagine preliminare su una residenza di Federico II in terra beneventana*, in «Arte medievale», II (1997), pp. 111-122.

³⁰ Si confronti al proposito A. CADEI, *Modelli e variazioni federiciane nello schema del castrum*, in *Friedrich II.*, Tagung des Deutschen Historischen Institut in Rom im Gedenkjahr 1994, a c. di A. Esch, N. Kamp, Tübingen 1996, pp. 465-485; ID., *Le radici dei castelli quadrati federiciani*, in *Federico II 'Puer Apuliae'*. *Storia Arte Cultura*, Atti del Convegno Internazionale di studio in occasione dell'VIII Centenario della nascita di Federico II (Lucera, 29 marzo-2 aprile 1995), a c. di H. Houben, O. Limone, Galatina 2001, pp. 83-116. Significative sono anche le osservazioni fatte dallo studioso nella *Introduzione* al secondo volume della mostra *Federico II e la Sicilia* cit., pp. 367-374: 368; si confronti anche il recente intervento di T. BILLER, *Burgen Zwischen praktischer Funktion und Symbolik*, in *Verwandlungen des Staufferreichs* cit., pp. 399-422.

³¹ Cfr. nota 2 ed inoltre M. S. CALÒ MARIANI, *Federico II e le "artes mechanicae"*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978), a c. di A. M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 259-275; P. BELLÌ D'ELIA, *Scultura pugliese di epoca sveva*, ivi, pp. 265-287; F. ACETO, "Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae": l'Abruzzo e la cerchia federiciana, in «Bollettino d'Arte», VI (1990), 59, pp. 15-96; V. PACE, *Scultura "federiciana" in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale di età federiciana*, in *Intellectual life at the court of Frederick II Hohenstaufen*, a c. di W. Tronzo, Hannover 1994, pp. 151-177; P. C. CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II nella storia dell'arte. Che cosa rimane?*, in *Federico II. Immagine*

che l'arte federiciana nel Regno si caratterizzò per due tendenze complementari. Da un lato il recupero della tradizione classica, considerata in una dimensione di carattere ideologico. Da questa idea nascono gli augustali o il programma della porta di Capua e si definisce anche una tipologia di rappresentazione della figura imperiale come immagine giovanile, ideale in quanto «raffigurazione di un ruolo e non di una persona»³².

A fronte di queste opere si pone un gruppo di sculture d'impronta squisitamente gotica, riconducibili ad una dimensione di carattere europeo, espressioni tutte dei gusti di una committenza di alto profilo intellettuale quale fu, in effetti, la corte sveva³³. Caratterizzate da un insistito realismo, alcune sono considerate ritratti di Federico, come il frammento Molaioli o la testa in col-

e potere cit., pp. 69-81; M. S. CALÒ MARIANI, *Friedrich II. und die Skulptur im Königreich Sizilien*, in *Die Staufer und Italien* cit., pp. 139-149.

³² F. GANDOLFO, *Iconografia*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, II, Roma 2006, pp. 21-28; 25; sulla porta di Capua tra i numerosi contributi si segnalano: F. BOLOGNA, "Cesaris imperio regni custodia fuit": la porta di Capua e la "interpretatio imperialis" del classicismo, in *Nel segno di Federico: unità politica e pluralità culturale del Mezzogiorno*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi della Fondazione Napoli Novantanove (Napoli, 30 settembre-1 ottobre 1988), Napoli 1989, pp. 159-189; P. C. CLAUSSEN, *Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlaß von Séroux d'Agincourt*, in *Festschrift für Hartmut Biermann*, a c. di C. Andreas, M. Bückling, R. Dorn, Weinheim 1990, pp. 19-39; PACE, *Scultura "federiciana" in Italia meridionale* cit., pp. 151-158; L. SPECIALE, *Federico II e il suo doppio. Francesco Danieli e la vera storia del Gesso Solari*, in *Mezzogiorno – Federico II – Mezzogiorno* cit., pp. 795-823; M. D'ONOFRIO, *Capua, porta di*, in *Federico II. Enciclopedia* cit., pp. 229-236; L. SPECIALE, G. TORRIERO, *Epifania del potere: struttura e immagine nella porta di Capua*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a c. di A. C. Quintavalle [I convegni di Parma, 5], Milano 2005, pp. 459-474.

³³ P. BELLI D'ELIA, *Un nuovo documento federiciano a Bitonto*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1972, I, pp. 547-565; 549; V. PACE, *Presenze europee nell'arte dell'Italia meridionale. Aspetti della scultura del «Regnum» nella prima metà del XIII secolo*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a c. di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 221-237; ACETO, "Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae" cit.

lezione Nacci a Bitonto, altre mostrano un'aggiornata conoscenza della matura scultura gotica d'Oltralpe, come la bellissima testa di fauno di Castel del Monte, le due mensole di Lagopesole e i capitelli di Troia.

Quanto quest'ambiente colto e raffinato, crocevia di culture di diverso segno e contenuto, abbia segnato i gusti e le attitudini del giovane Manfredi lo dimostra appieno l'unica opera sicuramente attribuibile alla sua committenza, il *De arte venandi cum avibus*³⁴.

Alla morte del padre Manfredi riprese in mano l'originale *ut fructum scientie caperemus*³⁵ ma, pur se *sepe legeremus et relegeremus hunc librum*, nella realizzazione dell'apparato decorativo, caratterizzato da un vivace realismo e da una «straordinaria efficacia pittorica», si orientò verso scelte che ne fecero un attento e consapevole erede piuttosto che un imitatore³⁶.

Un'analoga situazione potrebbe essersi verificata anche nel campo della produzione scultorea. In questo caso un limite sto-

³⁴ Sulla miniatura di epoca manfrediana cfr. L. SPECIALE, in questo volume; sulla formazione di Manfredi si leggano le belle pagine di PISPISA, *Il regno di Manfredi* cit., pp. 9-26.

³⁵ A. L. TROMBETTI BUDRIESI, *Federico II di Svevia. De Arte venandi cum avibus*, Bari 2000, pp. 1138-1139.

³⁶ Sulla produzione di età manfrediana cfr. V. PACE, G. POLLIO, *Miniatura, in Federico II. Enciclopedia* cit., II, pp. 330-336 (la cit. a p. 330) con bibliografia, ed inoltre G. OROFINO, *Di padre in figlio. Federico II, Manfredi e l'illustrazione del De arte venandi cum avibus*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a c. di L. Derosa, C. Gelao, Foggia 2011, pp. 136-143; EAD., *Incognitae officinae: il problema degli scriptoria di età sveva in Italia meridionale*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a c. di A. C. Quintavalle [I Convegni di Parma, 12], Milano 2010, pp. 468-480; sull'identificazione di Federico Lancia, zio di Manfredi, come committente della Bibbia CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 36, attribuita allo stesso maestro, si rimanda a A. RULLO, *Alcune novità sulla Bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. Lat. 36)*, in «Arte medievale», VI (2007), 2, pp. 133-140; H. TOUBERT, *Trois nouvelles Bibles du Maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in «Melanges de l'École Française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», 89 (1977), pp. 777-810.

riografico è stato per lungo tempo quello di considerare “federiciane” tutte le opere che presentavano aspetti innovativi e moderni, anche quando è risultato del tutto inverosimile la presenza dell’imperatore quale committente. È il caso, ad esempio, dei capitelli di Troia, che a partire dagli studi di Wenzel e della Ostoja, hanno rivestito un ruolo centrale nell’individuazione dei rapporti tra la produzione pugliese e quella chartrese³⁷. I tanti dubbi sulla datazione di queste opere, sul rapporto tra i due manufatti, sul loro rinvenimento³⁸ e, non ultimo, i difficili rapporti che l’imperatore ebbe con la città pugliese³⁹, rendono oggi più complessa la loro attribuzione al *milieu* federiciano, al punto che un’autorevole studiosa di arte federiciano, la Calò Mariani, ha asserito di recente a proposito del capitello troiano che la datazione dell’opera «può ragionevolmente oscillare tra la tarda età sveva e quella proto-angioina»⁴⁰.

Un altro problema che investe in generale la scultura italomediorientale del XIII secolo è relativo alla natura dei rapporti con i centri della cultura gotica europea, da Chartres a Reims, fino ad arrivare a Strasburgo, Bamberg e Naumburg. Superata l’idea, fortemente limitativa, di artisti reclutati dall’imperatore nel corso dei continui spostamenti nelle terre dell’impero⁴¹, resta il problema della individuazione dei modelli e della dipendenza

³⁷ H. WENZEL, *Ein gotische Kapitell in Troia*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 17 (1954), pp. 185-188; V. OSTOJA, *To represent What Is as It Is*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 23 (1965), pp. 367-372; ACETO, «Magistri» e cantieri nel «Regnum Siciliae» cit., pp. 63-67; PACE, *Scultura “federiciano” in Italia meridionale* cit., pp. 164-165; per ultimo si veda M. S. CALÒ MARIANI, *Capitello erratico con teste angolari*, in *Exempla. Le radici dell’antico nell’arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, Catalogo della mostra (Rimini, 20 aprile-7 settembre 2008), Pisa 2008, pp. 136-137.

³⁸ A questo proposito si segnala la scheda di L. E. LATERZA, *La vicenda del ritrovamento: nota sul capitello di Troia*, ivi, pp. 137-139.

³⁹ J.-M. MARTIN, *Le città demaniali*, in *Federico II e le città italiane*, a c. di P. Toubert, A. Paravicini Bagliani, Palermo 1994, pp. 179-195.

⁴⁰ CALÒ MARIANI, *Capitello erratico* cit., pp. 136-137.

⁴¹ PACE, *Scultura “federiciano” in Italia meridionale* cit., p. 162.

della produzione scultorea meridionale dagli stessi, mai risolvibile, per tutto il XIII secolo, nei termini di pura imitazione⁴².

Il termine “transperiferia”, coniato dal Claussen, costituisce ad oggi la migliore definizione che si possa dare del rapporto tra la cultura artistica dell’Italia meridionale ed i centri propulsori del “gotico”⁴³. Tale definizione, che non nega il ruolo fondamentale svolto da Federico II nel rinnovamento artistico del Regno, individua una concezione dell’operare artistico «secondo leggi proprie» in cui «le energie native sintetizzano nel nuovo la conoscenza di altri linguaggi»⁴⁴.

In Italia meridionale queste “energie native” non si esauriscono con la morte dell’imperatore. Al contrario, in alcuni casi conosciamo anche i nomi di maestranze che lavorarono a cavallo tra l’età federiciana e la prima età angioina, ad esempio Anseramo da Trani, Melchiorre da Montalbano, Pellegrino da Salerno, Nicola di Bartolomeo, Riccardo da Foggia, Giordano da Monte Sant’Angelo⁴⁵. Ma questi scultori non fecero altro che perpetuare, con grande ingegno e perizia, modelli, tecniche e soggetti ispirati all’antica tradizione pugliese dell’XI e del XII secolo.

È verosimile invece che altri artisti, di cui non ci è pervenuto

⁴² Tra i vari autori che hanno affrontato questo problema si veda P. BELLI D’ELIA, *Scultura pugliese di epoca sveva*, in *Federico II e l’arte del Duecento italiano* cit., pp. 265-287.

⁴³ P. C. CLAUSSEN, *Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 1. Text, 1994, pp. 665-687; ID., *Scultura figurativa federiciana*, in *Federico II. Immagine e potere* cit., pp. 93-102.

⁴⁴ Ivi, p. 94.

⁴⁵ Numerosa la bibliografia su questi aspetti e sui singoli scultori. In linea generale si rimanda a P. BELLI D’ELIA, *La lastra di Pollice e altri fatti bitontini e non*, in «Studi Bitontini», 6 (1971), pp. 3-27; EAD., *Scultura pugliese* cit., pp. 265-287; M. S. CALÒ MARIANI, *L’arte del Duecento*, Torino 1984, pp. 147-163; ACETO, “*Magistri*” e cantieri nel “*Regnum Siciliae*” cit., pp. 15-96; PACE, *Presezenze europee nell’arte dell’Italia meridionale* cit., pp. 221-237.

il nome, già impegnati nei cantieri federiciani, abbiano continuato a lavorare per il nuovo re, *prae ceteris filiis dilectissimum*⁴⁶. Non può escludersi che lo stesso Manfredi *a puerizia* (...) *Paternae Philosophiae inhaerens*⁴⁷ abbia cercato di portare avanti, attraverso la promozione della cultura e dei saperi, quella concezione che gli derivava dagli insegnamenti paterni, dell'arte come strumento politico.

Che Manfredi non sia stato un semplice e fedele epigono dello stesso Federico, lo hanno ampiamente dimostrato gli studi del Pispisa⁴⁸. La prassi politica del giovane svevo, motivata da esigenze molto complesse tese principalmente a legittimare il possesso della corona del Regno, potrebbe avere condizionato in modo determinante le scelte nel campo della "politica culturale"⁴⁹. Il giovane Hohenstaufen ebbe interessi molto lontani dai programmi imperiali paterni; l'esigenza di Manfredi e del compatto gruppo di *familiares* – soprattutto consanguinei per parte di madre⁵⁰ – che di fatto detennero il potere nei sedici anni di regno, fu di rivisitare «il progetto federiciano per adattarlo alle esigenze della mutata temperie politica e sociale»⁵¹.

È in tale direzione che si può provare ad individuare non solo un "arte dell'età di Manfredi" ma anche un "arte manfrediana".

⁴⁶ NICOLAUS DE JAMSILLA, *Historia*, in *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi ed inediti*, a c. di G. Del Re, Napoli 1845, p. 497.

⁴⁷ Ivi, p. 499; sullo pseudo-Iamsilla si veda anche E. PISPISA, *Nicolò di Jamsilla. Un intellettuale alla corte di Manfredi*, Soveria Mannelli 1984; F. DELLE DONNE, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Salerno 2001, pp. 75-109.

⁴⁸ PISPISA, *Il regno di Manfredi* cit., in part. pp. 329-335; Id., *Federico e Manfredi*, in *Federico II e le nuove culture*, Atti del XXXI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 1994), Spoleto 1995, pp. 303-317.

⁴⁹ Ivi, pp. 310-312.

⁵⁰ Ivi, pp. 307-308.

⁵¹ Ivi, p. 312. Secondo l'interpretazione di Pispisa (*Il regno di Manfredi* cit., p. 329) lo stesso manifesto ai romani «fu solo un disperato tentativo prima del tracollo».

Una via a nostro parere utile da percorrere, per provare a sondare l'orizzonte mentale della committenza di Manfredi, è quella della ritrattistica, tema a cui lo stesso re fu interessato come dimostra l'inserimento della sua effigie nel soffitto del duomo di Messina, ma anche il gusto per il vivace realismo della rappresentazione, peculiare delle miniature del *De Arte*.

La scelta di Federico di ispirarsi ad una tipologia di rappresentazione della propria figura in chiave marcatamente antichizzante (con *paludamentum* e corona d'alloro), come si osserva sugli augustali o sulla porta di Capua, non giustifica, come è stato più volte ribadito, l'attribuzione all'imperatore di qualsiasi ritratto, anche di discutibile cronologia, ispirato a quell'iconografia⁵². Tale discorso vale anche per Manfredi la cui identità, sia in termini ideali che reali, è stata ipotizzata per una serie di raffigurazioni che non rientravano del tutto nel *cliché* delle rappresentazioni federiciane. Così è accaduto per il busto di Acerenza⁵³, attribuito al giovane svevo per la presenza della barba, assente nelle rappresentazioni degli augustali, ma anche per la bella «testa diadematata» conservata a Berlino⁵⁴, per il busto di un giovane laureato nello stesso museo⁵⁵, o ancora, per un esemplare di modesta fattura conservato nel Museo civico di Barletta (fig. 2)⁵⁶.

⁵² C. A. WILLEMSSEN, *Die Bildnisse der Staufer: Versuch einer Bestandaufnahme* [Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst, 4], Göttingen 1977; V. PACE, *Il "ritratto" e i "ritratti" di Federico II*, in *Federico II e l'Italia* cit., pp. 5-14, con ampi rimandi bibliografici; CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II* cit.

⁵³ K. WESSEL, *Bildnisse des Königs Manfred von Sizilien?*, in «Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin», 2 (1958), pp. 38-56; C. GELAO, *Nuove ipotesi sul busto di Acerenza*, in «Basilicata», 4 (1982), pp. 29-36; L. TODISCO, *Il busto della cattedrale di Acerenza*, in «Xenia», 12 (1986), pp. 41-64; sulla collocazione della statua si veda C. GELAO, *Nuovo flash sul busto di Acerenza*, in *La cattedrale di Acerenza. Mille anni di storia*, a c. di P. Belli D'Elia, C. Gelao, Venosa 1999, pp. 187-193.

⁵⁴ V. LEONARDIS, in *Federico II e l'Italia* cit., scheda n. V.7, p. 246.

⁵⁵ V. PACE, *ivi*, scheda n. V.11, pp. 248-249.

⁵⁶ Nel Museo di Barletta si conserva un prezioso inventario risalente agli anni Trenta del secolo scorso, eseguito quando il Museo ebbe una sede sta-

In quest'ultimo museo si conserva uno dei più noti e discussi ritratti di epoca federiciana (fig. 3), oggetto da mezzo secolo di contrapposte posizioni critiche⁵⁷.

Si tratta di un busto raffigurante un imperatore, fortemente danneggiato nel volto e nel tronco, ma che conserva ancora l'originale torsione che trasferisce al pezzo una grande dinamicità.

La storia di quest'opera è assai nota. Esposta nelle sale dell'ex convento di San Domenico come "scultura di età romana", fu scoperta dal Prandi nel 1953 ed identificata come ritratto di Federico II non solo per la clamide e la corona d'alloro, ma anche per l'iscrizione frammentaria incisa sulla base circolare erroneamente interpretata come *DIVI FRI CAE*⁵⁸.

L'opera ha avuto da quel momento una grande "fortuna". Il Kaschnitz Weinberg, che nello stesso periodo rendeva nota la testa di Lanuvio, accettò l'interpretazione prandiana, collegando il naturalismo espressivo del busto alla plastica di Reims⁵⁹. In ap-

bile e dignitosa nell'ex convento domenicano. In questo inventario per ogni sezione sono trascritte le provenienze delle opere ed i donatori. Il busto in esame, in precedenza considerato di provenienza manfredoniana (G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Bildnisse Friedrichs II. Von Hohenstaufen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Römische Abteilungen», 62 (1955), pp. 47-48; L. TODISCO *Testimonianze di età romana e memoria dell'antico a Barletta. La plastica*, in *Atti del X Convegno di Studi dei comuni messapici, peuceti e dauni*, Barletta 1989, rist. in *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, Bari 1994, pp. 271-298: 278-283, figg. 16-17) proverrebbe, al contrario, da una generica «cassetta presso la foce dell'Ofanto» e fu donata da Michele D'Aquino, uno dei più attivi ricercatori locali di materiali archeologici. Dalla masseria De Biase in agro di Trinitapoli proviene invece una bella testa femminile, copia di età romana ampiamente rilavorata soprattutto nelle labbra e nel naso, considerata in precedenza (M. C. D'ERCOLE, *Il materiale lapideo del Castello di Barletta*, Barletta 1997, pp. 10-11, 20) di provenienza canosina.

⁵⁷ Una sintesi delle diverse posizioni critiche in CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II* cit.

⁵⁸ A. PRANDI, *Un documento d'arte federiciana. DIVI FRIDERICI CAESARIS IMAGO*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., II (1953), pp. 3-42. Sui problemi di natura epigrafica connessi all'iscrizione si veda la nota 67.

⁵⁹ KASCHNITZ-WEINBERG, *Bildnisse Friedrichs II.* cit., pp. 1-52.

pendice allo studio del Kaschnitz Weinberg, però, a firma di un esperto epigrafista e filologo come Augusto Campana, l'iscrizione venne distinta dal busto ed identificata come una rilavorazione di età umanistica⁶⁰. Da questo momento in poi una serie di ragionevoli dubbi hanno accompagnato il destino di quest'opera, ritenuta da un lato una delle più alte vette della plastica sveva in Italia meridionale e dall'altro prodotto locale di età rinascimentale⁶¹.

Già il Mommsen aveva inserito l'epigrafe alla sua base nel IX volume del CIL tra le *inscriptiones falsae vel alienae*⁶². Il busto era stato visto da un giovane filologo ed epigrafista greco destinato a grande fama, Georg Kaibel, il quale giunto nell'Istituto archeologico germanico di Roma fu per i due anni di permanenza in Italia, tra il 1872 ed il 1874, stretto collaboratore del Mommsen⁶³. Il Kaibel rilevò anche accanto al busto di Barletta la presenza di un secondo busto con l'iscrizione *MAR.AURELIUS IMP*⁶⁴.

Nel 1996 un secondo busto, apparso sul mercato antiquario torinese e reso noto da Ferdinando Bologna, ha arricchito la discussione offrendo ulteriori spunti di riflessione (fig. 4)⁶⁵. Questo

⁶⁰ A. CAMPANA, *Nota sulla datazione dell'epigrafe*, ivi, pp. 14-18. In realtà anche il Prandi (*Un documento d'arte federiciana* cit., p. 16) aveva avuto il sospetto, subito accantonato, che si trattasse di una più tarda manipolazione quando afferma: «I caratteri paleografici sono così dissimili da quelli della scrittura medievale da destare vivacemente il dubbio sulla datazione proposta (...)»

⁶¹ CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II* cit., pp. 77-81; L. TODISCO, *Il busto di Barletta e le epigrafi CIL, IX, 101*-102**, in «Xenia Antiqua», I (1992), pp. 195-200.

⁶² *Corpus Inscriptionum Latinarum, IX, Inscriptiones Calabriae, Apuliae, Samnii, Sabinorum, Piceni Latinae*, ed. Th. Mommsen, Berlin 1883, n. 102*, p. 5.

⁶³ Su Georg Kaibel si veda G. BAADER, *Kaibel, Georg*, in «Neue Deutsche Biographie», XI (1977), pp. 31-32; cfr. inoltre M. BUONOCORE, *Theodor Mommsen e la costruzione del volume IX del CIL*, in *Theodor Mommsen e l'Italia*, Atti del Convegno (Roma, 3-4 novembre 2003), [Atti dei Convegni Lincei, 207], Roma 2004, pp. 9-105.

⁶⁴ TODISCO, *Il busto di Barletta* cit., pp. 195-200.

⁶⁵ F. BOLOGNA, *DIVI IULI CAESARIS: un nuovo busto federiciano e gli interessi dei circoli umanistici del Regno per Federico II*, in «Dialoghi di Storia

busto, di minori dimensioni⁶⁶, raffigura un personaggio laureato, con toga all'antica annodata sulla spalla sinistra ed iscrizione alla base, inserita entro un cartiglio, che recita *DIVI IULI CAE*⁶⁷. A distanza di anni, dopo la ricomparsa del busto in una collezione privata americana, l'attribuzione del Bologna è stata ripresa e accettata da numerosi studiosi ad eccezione del Todisco, convinto assertore di una datazione al XVI secolo di entrambe le opere⁶⁸. La recente mostra di Mannheim ha offerto la possibilità di visionare questa scultura ed un'altra opera, ad esso associata, resa nota

dell'Arte», 2 (1996), pp. 4-31.

⁶⁶ È alto 91,5 cm, mentre il busto di Barletta è di 116 cm di altezza.

⁶⁷ Le argomentazioni relative alla datazione al XVI secolo del busto del Museo di Barletta e di questo secondo busto sono partite dai problemi di natura epigrafica connessi ad entrambe le opere. Il Prandi (*Un documento d'arte federiciana* cit., pp. 16-20) aveva interpretato l'iscrizione assai lacunosa del busto di Barletta come *DIVI FRI CAE* integrando la lacuna centrale con le due iniziali del nome di Federico, mentre il Kaibel l'aveva integrata con il nominativo *IULIUS*. Todisco (*Il busto di Barletta* cit., pp. 292-293), riprendendo le argomentazioni di Bernhard Bishoff e di Augusto Campana, integra il termine declinandolo al genitivo. Lo studioso contesta al Bologna l'idea di attribuire all'epigrafista tedesco la lettura dell'iscrizione alla base del Cesare 'ritrovato' e non a quella del museo barlettano. In realtà a nostro parere utile a dirimere la controversia è piuttosto osservare che le due epigrafi, risalenti ad un periodo compreso tra il XV ed il XVI secolo, non possono essere attribuite alla stessa bottega per la diversità dei caratteri epigrafici, con lettere più tondeggianti quella del supposto Federico, terminazioni triangolari 'a forcella' più eleganti e segni d'interpunzione diversi rispetto al Cesare ritrovato. L'eventuale appartenenza allo stesso complesso di entrambe le opere non trova quindi giustificazione nell'esame epigrafico.

⁶⁸ M. S. CALÒ MARIANI, *La memoria dell'antico nell'arte pugliese del XII e XIII secolo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a c. di A. C. Quintavalle [I Convegni di Parma, 6], Milano 2006, pp. 462-476: 473; CH. VERZAR, *Bust of Julius Caesar*, in *Set in Stone: the face in Medieval Sculpture*, Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 26 settembre 2006-18 febbraio 2007), a c. di Ch. T. Little, New York 2006, n. 23, pp. 153-156; PACE, *Friderizianische Bildnisse*, in *Verwandlungen des Staufferreichs. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, hrsg. von B. Schneidmüller, J. Weinfurter, A. Wiczorek, Darmstadt 2010, pp. 34-52: 42.

dal Mellini nello stesso 1996⁶⁹. Si tratta anche in questo caso di un busto, mancante del collo, raffigurante un imperatore laureato con l'iscrizione *DIV.AUG.PAT* su una base circolare (fig. 5). Di discussa cronologia è stato variamente attribuito alla prima metà del XIII o al XVI secolo, quando non sono stati avanzati dei dubbi sulla sua autenticità⁷⁰.

L'associazione di queste tre opere è stata suggestivamente supportata da un particolare sempre messo in evidenza, il fatto che l'arco d'ingresso della masseria su cui era stato collocato il "supposto" Federico ospitava le basi per tre busti. Di due di essi ci dà notizia il Kaibel, omettendo qualsiasi notizia sulla presenza di un terzo esemplare, che, se pure esistente ancora in quegli anni, non doveva essere accompagnato da alcuna epigrafe⁷¹.

Sul piano formale esistono profonde differenze tra queste opere⁷². Un particolare che emerge nel busto di Barletta, nonostante le numerose e sfortunate vicende a cui già in antico fu soggetto (ed i cui segni sono evidenti sia nel volto sia sul tronco⁷³), è che esso conserva ancora una straordinaria vitalità data dalla ponderata torsione del busto e della testa (fig. 6): un modo di rappresentazione che si giustifica solo alla luce di una consapevolezza "moderna" della figura, ricca di tensioni emotive, che trova i suoi più diretti referenti nella plastica nordeuropea, come da più parti è stato osservato⁷⁴. La raffinata capacità di definire alcuni dettagli,

⁶⁹ G. L. MELLINI, *Federiciana*, 7, in «Labyrinthos», 29-32 (1996-1997), pp. 3-46: 22-34, figg. 14-18.

⁷⁰ L. TODISCO, *Controversie federiciane* 2, in «Xenia Antiqua», VII (1998), pp. 197-202; PACE, *Friderizianische Bildnisse* cit., p. 43.

⁷¹ Ringrazio il sig. Giovanni Fasoli per la disponibilità dimostratami.

⁷² In maniera dubitativa si è espresso di recente CH.T. LITTLE, *Die Rezeption der Antike in der italienischen Skulptur der Gotik: Ausgewählte Werke im Metropolitan Museum of Art*, in *Verwandlungen des Stauferrreichs* cit., pp. 339-346, pur accogliendo l'ipotesi di uno stretto collegamento tra i vari busti.

⁷³ P. EICHHORN, *Zu Büste von Barletta. Versuch einer Ergänzung*, in *Die Zeit der Staufeu. Geschichte-Kunst-Kultur*, Stuttgart 1977, V, pp. 419-430.

⁷⁴ Per i vari confronti avanzati si rimanda alla scheda di V. Pace in *Federico II e l'Italia* cit., p. 185.

come il bellissimo nodo della corona di lauro che ne cinge il capo e che rievoca le immagini degli augustali⁷⁵, la naturale ricaduta del panneggio sul dorso, e soprattutto l'espressione inquieta «oscillante tra slancio giovanile e ripiegamento pensieroso»⁷⁶, mostrano una sensibilità artistica profondamente diversa da quella dei due busti "ritrovati". L'inespressiva resa dei volti che li caratterizza entrambi, la loro forma squadrata e la rigidità della posa (nonostante alcuni particolari fisiognomici accentuati come ad esempio la muscolatura tesa del collo del Giulio Cesare, o l'enfatica forma dei padiglioni auricolari), l'innaturale e nervoso andamento del panneggio spiegazzato e segmentato, quasi un'esercitazione di maniera, contraddicono profondamente la resa compiutamente naturalistica del busto barlettano. Anche la lavorazione della superficie del "supposto" Federico si differenzia per la grande perizia tecnica (data dall'uso di una gradina sottile), assente negli altri due esemplari, caratterizzati invece da una superficie "granulata" che conferisce al rilievo un aspetto più grossolano⁷⁷.

Nel contempo, esiste anche una profonda diversità tra l'opera barlettana e la produzione plastica rinascimentale della regione tra XV e XVI secolo, presa in considerazione da Todisco per sostenere un'esecuzione non medievale del busto stesso⁷⁸. Ciò che

⁷⁵ CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II* cit., p. 78.

⁷⁶ BELLI D'ELIA, *Un nuovo documento federiciano a Bitonto* cit., p. 549.

⁷⁷ In occasione della mostra di Stoccarda del 1977 (*Die Zeit der Staufen* cit.), Peter Eichhorn pubblicò un'attenta analisi del busto di Barletta nel tentativo di restituirgli la fisionomia originaria (*Zu Büste von Barletta* cit., pp. 419-430). In tale occasione lo studioso osservò che le tracce lasciate dalla gradina sia sulla capigliatura sia alla base del busto sono identiche, ipotizzando una più tarda rilavorazione della testa all'epoca della realizzazione della base. Su questo punto si vedano le osservazioni di Claussen (*Creazione e distruzione dell'immagine* cit., p. 77). Allo stesso intervento si rimanda per quanto riguarda la presenza sulla scultura di tracce di stucco.

⁷⁸ L. TODISCO, *Controversie federiciane, I*, in «Xenia Antiqua», 6 (1997), pp. 143-152; ID., *Federico, Cesare e la lupa romana*, in *Federico II e l'antico. Esempi dal territorio*, Atti del Convegno di studi (Foggia, 30 marzo 1995), Foggia 1997, pp. 61-90; ID., *Uso e abuso dell'antico nella scultura architettonica del Cinquecento a Bitonto*, in *Bitonto e la Puglia tra tardoantico e regno*

divide queste opere non è tanto il singolo stilema, spesso fuorviante, quanto piuttosto la loro essenza formale. Alla idealizzante volumetria dei volti di alcune sculture citate come confronti, come quelle di Nuzzo Barba nel Mausoleo Acquaviva della chiesa di Santa Maria all'Isola di Conversano (fig. 7) o della statua della Madonna in atto di incoronare Santa Caterina di Gioia del Colle, fa da contrappunto il grande realismo espressivo del busto barlettano. Ma anche in una diversa direzione è da considerare l'insistenza iperrealistica dei volti di alcune opere di Stefano da Putignano, utilizzate anch'esse come confronti, rispetto al vibrante naturalismo del "supposto" Federico⁷⁹.

Il Todisco, nella ricerca delle matrici rinascimentali di queste opere, ha avuto il merito di rendere note, nel 2006, alcune interessantissime foto conservate nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per la Puglia risalenti agli anni 1964-66⁸⁰, nelle quali sia il busto del Cesare "ritrovato" sia quello raffigurante il Marco Aurelio figurano sul cornicione del loggiato del rinascimentale palazzo Vulpano-Sylos

normanno, Atti del Convegno (Bitonto, 15-17 ottobre 1998), Bari 1999, pp. 291-322 (questi articoli sono ristampati in L. TODISCO, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, II, *Puglia e Basilicata*, Bari 2002, pp. 183-190, 145-170, 237-268). Sulla cultura del Rinascimento in Puglia valga per tutti il bel volume *Scultura del Rinascimento in Puglia*, Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, Palazzo Municipale, 21-22 marzo 2001), a c. di C. Gelao, Bari 2004, in particolare il saggio iniziale della stessa curatrice, *La scultura pugliese del Rinascimento. Aspetti e problematiche*, pp. 11-53, con ampia bibliografia e con un buon numero di fotografie. Risulta singolare che la stessa Gelao, i cui studi sono costantemente citati per supportare la cronologia rinascimentale del busto barlettano, non abbia mai avanzato dubbi sulla datazione di quest'opera.

⁷⁹ Per questi confronti si rimanda alla bibliografia citata alla nota precedente; inoltre C. GELAO, *Stefano da Putignano e la scultura pugliese del Rinascimento*, Fasano 1990.

⁸⁰ L. TODISCO, *Busti rinascimentali di Cesare e Augusto dalla Puglia*, in *Aei mnestos: miscellanea di studi per Mario Cristofani*, a c. di B. Adembri, Firenze 2006, pp. 926-930. Una foto raffigurante il loggiato su cui erano inseriti i due busti era già in F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 262, fig. 241.

a Bitonto, da cui vennero rubati nel 1997⁸¹.

Questa notizia consente di scindere il legame che era stato, sia pure dubitativamente, stabilito tra le tre opere e di poter riconsiderare nuovamente il busto di Barletta.

Nel caso degli altri due busti la provenienza dal palazzo Vulpano-Sylos di Bitonto contribuisce ad indicare la traccia su cui dovranno svilupparsi ricerche future⁸². La difficoltà nella datazione di queste opere è nella capacità dei lapicidi pugliesi di perpetuare per secoli forme e modelli ereditati dalla lontana stagione del romanico meridionale. Il perdurare di questo gusto rende a volte difficile dividere l'imitazione dall'originale⁸³.

Il tema dei busti-ritratto, poco diffuso nella regione, ha nella stessa Barletta alcuni significativi esempi nel loggiato di Palazzo della Marra e nel cinquecentesco Palazzo Mennuni, al n. 18 di Via Nazareth. Qui una galleria di busti inseriti nel frontone delle finestre mostra nella serialità delle tipologie e dei caratteri formali

⁸¹ TODISCO, *Busti rinascimentali di Cesare e Augusto* cit., pp. 272-273; M. SYLOS LABINI, *Le allegorie nelle figure del bassorilievo rinascimentale a Palazzo Vulcano Sylos a Bitonto*, Bari, 1990, pp. 75-80; in generale su questo edificio e sulle sue decorazioni si veda C. GELAO, *Il Palazzo Vulpano a Bitonto*, in *Puglia rinascimentale* [Patrimonio Artistico Italiano], Milano 2005, pp. 204-211.

⁸² La pertinenza di queste sculture ad un diverso contesto, ancora in parte da indagare, non esclude che opere come quelle di Barletta possano avere contribuito ad influenzare gli scultori rinascimentali. Non dimentichiamo che nella stessa Bitonto si conserva la splendida testa proveniente dalla collezione Nacci. Sulle fonti e sulle radici formali degli scultori rinascimentali pugliesi si rimanda a F. NEGRI ARNOLDI, *Alle radici della scultura rinascimentale pugliese*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia* cit., pp. 55-64.

⁸³ Tra i numerosi esempi che si potrebbero citare si vedano, a titolo esemplificativo, P. BELLI D'ELIA, *Un ignoto scultore barocco nella cattedrale di Bari*, in E. PELLEGRINO, *I recenti restauri della cattedrale di Bari e della trulla* [Per la Storia della Chiesa di Bari. Studi e materiali, 13], Bari 1996, pp. 75-90; EAD., *Una scultura 'romantica' del Settecento nella cattedrale di Troia*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a c. di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova 2002, pp. 71-77.

interessanti confronti con i busti bitontini (fig. 8)⁸⁴.

Difficilmente risolvibile è il problema dell'aspetto originario del busto barlettano. La suggestiva ipotesi della sua appartenenza ad una statua equestre, proposta per la prima volta dallo Schumacher⁸⁵, è stata ripresa di recente collegandola alla presenza di altre statue equestri monumentali quali quella inserita nel cortile di Castel del Monte, sull'ingresso alla III sala, e quella, completamente perduta ma descritta dal Bertaux, nell'ala settentrionale del Castello di Lagopesole⁸⁶. In entrambi gli esempi i cavalieri sporgono poco dalla parete cosicché i rispettivi cavalli sono raffigurati solo per la parte anteriore⁸⁷. Una simile impostazione giustificherebbe anche la piattezza e la sommarietà nella lavorazione dei capelli del busto barlettano, mentre la nudità del braccio e del torso presenti nella statua di Castel del Monte (forse una delle opere meno studiate della plastica sveva) spiegherebbe, per analogia, la nudità del busto barlettano, particolare che Todisco annovera tra le prove della posteriorità dell'opera⁸⁸. Di recente Valentino Pace ha avanzato la proposta di una statua seduta, del tipo della statua imperiale della porta di Capua, il cui modello sarà in seguito ripreso da Arnolfo di Cambio nella statua capitolina raffigurante

⁸⁴ C. GELAO, *Il Palazzo della Marra a Barletta*, in *Puglia rinascimentale* cit., pp. 219-225.

⁸⁵ W. SCHUMACHER, *Rekonstruktionsvorschlag zur Büste*, in KASCHNITZ-WEINBERG, *Bildnisse Friedrichs II.* cit., pp. 18-24.

⁸⁶ R. QUIRINI-POPLAWSKI, *Ancora una glossa sul cosiddetto Torso di Barletta*, in *Medioevo. I modelli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a c. di A. C. Quintavalle [I Convegni di Parma, 2], Milano 2002, pp. 381-391; sul cavaliere di Castel del Monte cfr. M. L. TESTI CRISTIANI, *Federico II, Nicola "de Apulia" e Giovanni Pisano*, in *Exempla* cit., p. 66; sulla scultura di Lagopesole cfr. M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *La scultura del castello di Lagopesole*, in *Federico II e l'arte del '200 italiano* cit., I, pp. 237-252.

⁸⁷ Lo Schumacher aveva proposto nella sua ricostruzione il modello del Cavaliere di Bamberg o il gruppo di San Martino nella Cattedrale di Lucca.

⁸⁸ TODISCO, *Federico, Cesare e la lupa romana* cit., pp. 159-160.

Carlo D'Angiò⁸⁹.

Sia che si accetti l'una o l'altra ipotesi, il busto di Barletta rimane un'opera enigmatica. La sua presenza sull'arco della Masseria Fasoli e la rielaborazione cinquecentesca della base ne infittiscono il mistero⁹⁰.

Una via che potrebbe invece fornire prove e/o spunti interessanti, è relativa al luogo in cui l'opera fu rinvenuta, la Masseria Fasoli, ubicata nella bassa valle dell'Ofanto in località Poggiofranco, sulla riva destra del bacino idrografico, all'incrocio tra i territori di Canne, Barletta e Canosa. Profondamente modificato dalla presenza di vigneti alternati a colture arboree che giungono, senza soluzione di continuità, al mare, questo territorio, quando Prandi vide la masseria⁹¹, conservava ancora in parte il suo aspetto originario, caratterizzato da profonde erosioni del terreno alternate a zone sopraelevate in una fitta trama di strade e masserie antiche, grotte e cisterne che raccoglievano le acque di straripamento del fiume. Un tempo soggetto alla giurisdizione di Canne – da cui molti hanno ipotizzato provenga il busto di Barletta – questo territorio nel medioevo era ricco di monasteri, chiese isolate e casali⁹² che progressivamente cedettero il passo a grandi masserie⁹³. Perduta la memoria di questo antico passato, la mas-

⁸⁹ V. PACE, *Scultura per Federico II, scultura per monumenti pugliesi: a Foggia, a Barletta, a Troia, in 1194-1250. Kunst im Reich Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Atti del Colloquio internazionale (Bonn, 1994), a c. di K. Kappel, D. Kemper, A. Knaak, München - Berlin 1996, pp. 185-194.

⁹⁰ CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine* cit., pp. 77-81. Allo stesso intervento si rimanda per quanto riguarda l'iscrizione *SPQR* sulla fibula. Al proposito si veda anche LITTLE, *Die Rezeption der Antike* cit., pp. 342-344.

⁹¹ PRANDI, *Un documento d'arte federiciana* cit., p. 8.

⁹² R. GOFFREDO, *La bassa valle dell'Ofanto tra IX e XIII secolo*, in *La Capitanata e l'Italia meridionale nel secolo XI da Bisanzio ai Normanni*, Atti delle II Giornate Medievali di Capitanata (Apricena, 16-17 aprile 2005), a c. di P. Favia, G. De Venuto [*Insulae Diomedae*, 2], Bari 2011, pp. 155-168.

⁹³ Il sistema produttivo di queste masserie, a partire dall'età moderna, fu fortemente integrato a quello delle città limitrofe, soprattutto a Barletta, del cui territorio a partire dal rescritto angioino del 1294 la città di Canne divenne parte integrante. Sull'origine della masseria e sulla gestione del paesaggio agrario

seria Fasoli conserva oggi della sua storia solo la data 1856 incisa sul concio centrale dell'arco ottocentesco su cui erano collocati i busti. Le profonde modificazioni avvenute in quegli anni non consentono di identificare strutture più antiche, che, un tempo esistenti, sono andate distrutte in seguito a crolli ed ampliamenti degli spazi destinati alle coltivazioni. Anche alcune grandi cisterne, che il Prandi ancora vide nel 1953, sono state di recente chiuse e trasformate in vigneti⁹⁴. Una interessante notizia si ricava dagli inventari del Museo Civico di Barletta⁹⁵ dove risulta provenire dalla stessa masseria un'ara sepolcrale di età romana appartenuta al *servus actor RHODANUS*, che il Mommsen riferisce rinvenuta genericamente nel territorio di Canne, *in sepulcro*⁹⁶. Ricca

in età medievale si veda R. LICINIO, *Uomini e terre nella Puglia medievale dagli Svevi agli Aragonesi*, Bari 1983 (2° ed. Bari 2009).

⁹⁴ Le grandi cisterne che il Prandi descrive (pp. 8-9) erano ubicate sulle pendici del vallone su cui insiste l'attuale masseria. Lo studioso associa queste strutture al toponimo "Grotte stompagnate", area che si trova, invece, più a est rispetto alla Masseria Fasoli, e a sud-sudest dell'insediamento di Montaltino.

⁹⁵ Cfr. nota 56.

⁹⁶ *Le epigrafi romane di Canosa*, II, a c. di M. Chelotti, V. Morizio, M. Silvestrini, Bari 1990, pp. 234, 284, 294-295. M. SILVESTRINI, *Dalla 'nobilitas' municipale all'ordine senatorio: esempi da Larino e da Venosa*, in «Cahiers du centre G. Glotz», VII (1996), pp. 269-282. Essendo l'iscrizione non legata, almeno per i dati al momento in nostro possesso, ad un contesto sepolcrale non possiamo affermare che il manufatto sia stato realizzato per il luogo in cui è stato rinvenuto, soprattutto considerata la vicinanza di aree come quella canosina e cannense. Dal testo dell'epigrafe emerge che nella zona esisteva una grande proprietà fondiaria nell'età dei Flavi. Nella confinante terra di Rasciatano, dove ancora oggi si trova una delle masserie più antiche della zona, sono reimpiegati una lastra onoraria dell'*ordo populusque Canusinus* per l'imperatore Caracalla ed un miliare dell'imperatore Giuliano. Per queste notizie si rimanda a V. MORIZIO, *Topografia dei rinvenimenti*, ivi, pp. 187-205. Lungo il confine di questa masseria scorreva un canale che raccoglieva le acque di straripamento del fiume convogliandole verso il «lago di San Lorenzo», in direzione di Andria. Cfr. G. POLIGNANO, *Poteri, territorio, conflitti nella Puglia di Età moderna*, in *Sfruttamento tutela e valorizzazione del territorio dal diritto romano alla regolamentazione europea internazionale*. Atti del Convegno organizzato nell'ambito dell'Action Cost A27 (Napoli, 2005), a c. di F. Reduzzi Merola, Napoli [2007], pp. 219-237.

di rinvenimenti è anche la zona confinante con il territorio della masseria Fasoli, oggi denominata “Fonte della Regina Giovanna” dove un tempo esistevano numerose grotte poi murate. Da questo sito provengono due mascheroni di fontana segnalati dal Prandi e conservati nello stesso Museo di Bartetta, considerati anch’essi federiciani ma databili a nostro parere al tardo Trecento, ai quali possono oggi aggiungersi una protome antropomorfa (fig. 9, Inv. n. 66), ed il frammento di una colonna in granito (Inv. n. 69)⁹⁷.

Maggiori informazioni le ricaviamo dal toponimo Poggiofranco dove una *massarie Puthi Franci* in un documento del 1387 risulta appartenuta al «maestro giustiziere del regno di Sicilia»⁹⁸. Nel XVI secolo questa masseria è di proprietà della famiglia Affaitati, giunta nel Mezzogiorno a seguito di Alfonso D’Aragona⁹⁹. Confinante con le terre dei Fasoli, ricompare nella documentazione nel 1769 in un elenco relativo alla Mezzana dell’Ofanto¹⁰⁰.

⁹⁷ Altri frammenti (un’altra colonna con base, una rosetta, un rilievo «con figure non identificate») non sono stati al momento rintracciati, ma non è escluso che future ricerche possano consentirci di ricostruire, sia pure parzialmente, questo interessante manufatto. Sull’attribuzione duecentesca della coppia di mascheroni, raffiguranti due teste leonine, si sono espressi, oltre al Prandi (*Un documento d’arte federiciano* cit., p. 36, nota 4, fig. 38) sia il Mellini (*Appunti per la scultura federiciano*, in «Comunità», 32 (1978), p. 317, fig. 29) che la Calò Mariani (*L’arte del Duecento* cit., p. 157).

⁹⁸ *Codice Diplomatico Barlettano*, III, a c. di S. Santeramo, Trani 1957, doc. 262, pp. 194-195. Nello stesso documento si parla anche della Masseria «Rayatani», che fu dopo l’istituzione della Dogana delle Pecore una delle mezzane di Barletta: R. LICINIO, *Masserie medievali. Masserie, Massari e Carestie da Federico II alla Dogana delle pecore*, Bari 1998, pp. 37-38.

⁹⁹ Nel ramo di Barletta si estinse, nella prima metà del XVII secolo, la famiglia Orsini, il cui capostipite a Barletta, Lelio, aveva costruito il Palazzo della Marra (cfr. GELAO, *Puglia rinascimentale* cit., p. 220). Nel 1643 Filippo Affaitati acquistò il feudo di Canosa ottenendo il titolo di Marchese. A Barletta ancora oggi si conserva all’inizio di via Nazareth, l’imponente palazzo che fu della famiglia. Su questa famiglia si veda F. DE LEONE, *Per Barletta. Passeggiata storica*, Barletta 1889, pp. 68-71. Nell’Archivio della Biblioteca comunale “S. Loffredo” di Barletta si conservano numerosi documenti d’archivio relativi alla Masseria Pozzo Franco, a partire dal 1587 (Apulia, ms. M107).

¹⁰⁰ FRANCESCO PAOLO DE LEON, *Istoria di quanto a Barletta particolarmente*

Un'interessante fonte cartografica risalente al 1730 ovvero la «Pianta del territorio dell'antica Canne estratta da quella generale di tutto il territorio di Barletta», disegnata dal regio agrimensore Domenico del Monaco¹⁰¹, mostra una campagna fortemente antropizzata, affollata da emergenze edilizie e ricca di strade, tra le quali è quella di "Pozzo Franco". Tra le note che accompagnano la descrizione stessa del territorio appare la dicitura "Pozzo Franco vecchio" vicino alle "Grotte di Vreina", luogo verosimilmente identificabile con l'attuale "Fonte della Regina Giovanna", dove erano presenti numerose grotte poi murate.

Il complesso e articolato quadro insediativo di questo territorio, sintetizzato in queste brevi note ma ricco di documenti e fonti ancora da indagare, ci consente di correggere alcune ipotesi relative al ritrovamento del busto di Barletta e pur non fornendo informazioni utili a capire la sua destinazione originaria, contribuisce, indirettamente, ad avvalorare l'ipotesi che al momento del reimpiego l'opera sia stata identificata come un ritratto antico¹⁰².

si appartiene all'ecclesiastico che al civile dal principio di sua fondazione sino al corrente anno 1769, copia manoscritta di Sabino Loffredo conservata nella Biblioteca Comunale di Barletta (ms. Ap. M 29), ora in edizione critica nella collana Ricerche della Biblioteca, *Francesco Paolo De Leon e la Storia di quanto a Barletta particolarmente si appartiene*, a c. di A. Magliocca, Barletta 2007, p. 192. Le mezzane, istituite con la Dogana delle pecore, erano spazi destinati al pascolo: cfr. S. RUSSO, B. SALVEMINI, *Ragion pastorale, ragion di stato. Spazi dell'allevamento e spazi del potere nell'Italia di età moderna*, Roma 2006.

¹⁰¹ Questa pianta è oggi conservata a Barletta nella Pinacoteca "De Nittis". Si veda G. POLIGNANO, *La cartografia storica come strumento del conflitto: il caso della "Pianta particolare del solo territorio di Canne"*, in *Canosa. Ricerche storiche 2009*, Atti del Convegno di Studio (12-15 febbraio 2009), a c. di L. Bertoldi Lenoci, Martina Franca 2010, II, pp. 633-646.

¹⁰² Sulla ricezione dell'antico in epoca aragonese importanti sono le osservazioni di Ferdinando Bologna in *DIVI IULI CAESaris cit.*, pp. 12-20. Fulvio Delle Donne (*Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo*, in «Archivio Storico Italiano», CLXIX [2011], III, pp. 447-476) ha di recente messo in evidenza, analizzando la 'mancata incoronazione' di Alfonso il Magnanimo, come da

È altrettanto importante rilevare che la base e la relativa iscrizione furono realizzate in un momento successivo poiché sono prive di tracce di erosione, che invece appaiono in modo vistoso nella parte inferiore del busto e soprattutto sul suo lato destro. Le tracce di lavorazione mostrano che la scultura venne assottigliata in questa zona proprio per realizzare la base che, rispetto al busto, si presenta asimmetrica perché il blocco lapideo scelto dall'artista

parte dei circoli umanistici fu consapevolmente elaborato, in chiave propagandistica, uno stretto parallelismo tra la figura del sovrano e quella degli antichi imperatori romani, allo scopo di affermare una netta separazione tra potere temporale e potere spirituale. Fu soprattutto la figura di Cesare ad essere esplicitamente presa a modello dal re, che nutriva una vera e propria ammirazione nei confronti del dittatore romano. Pur esistendo alcune analogie tra la figura di Federico II e quella di Alfonso, il quale parrebbe in molte circostanze essersi ispirato all'imperatore svevo, nella elaborazione di una storiografia celebrativa del ruolo del sovrano e del principe emerge da parte degli intellettuali della corte un modello che coniuga tradizioni iberiche a riflessioni derivate dall'attenta lettura e conoscenza dei classici antichi. Quest'analisi potrebbe spiegare l'affermazione, in ambito artistico, parallelamente al processo elaborato in altri centri della cultura umanistica italiana, di temi quali quelli dei busti-ritratto. Per le opere fin qui analizzate e l'apposizione delle iscrizioni ricordiamo che potrebbe avere un significato la costante presenza sia di Alfonso che del figlio Ferrante nei territori della Puglia centrale e settentrionale. Lo stesso Ferrante fu incoronato re nella cattedrale di Barletta il 4 febbraio 1459. Al proposito si veda l'analisi di F. SENATORE, F. STORTI, *Spazi e tempi della guerra nel Mezzogiorno aragonese. L'itinerario militare di re Ferrante (1458-1465)*, Salerno 2002, pp. 24-25, 34-35, 43-47, 115-202. Da correggere è invece l'ipotesi, avanzata dal Bologna, che esistesse nel territorio di Canne una masseria del principe Alfonso duca di Calabria e futuro re. L'ipotesi nasce dall'errata lettura dell'opera di JOANPIETRO LEOSTELLO DA VOLTERRA, *Effemeridi delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)*, edita da Gaetano Filangeri (in *Documenti per la Storia le Arti e le Industrie delle Provincie Napoletane*, vol. I, Napoli 1883), che riferisce del periodo trascorso dal futuro sovrano nelle terre di Puglia comprese fra la Capitanata, il nord barese e la Basilicata, impegnato principalmente in attività venatorie. Di questa masseria, alla pag. 393 dell'edizione del Filangeri, viene specificata l'ubicazione: «la Masseria del Principe vicina ad Avello miglia quattro». Si tratta dell'attuale Lavello dove era attestata una *domus federiciana* citata nello *Statutum de reparatione castrorum*: cfr. R. LICINIO, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari 1994 (n. ed. Bari 2010), pp. 131, 276-277.

prevedeva sul lato destro la presenza del braccio, probabilmente mai realizzato. L'idea di un "non finito", da alcuni sostenuta¹⁰³, rimane un'ipotesi da non scartare e la presenza di tracce di stucco nella rielaborazione rinascimentale potrebbe non solo indicare la volontà di dipingere il busto ma anche di mascherare le imperfezioni di superficie¹⁰⁴. A questa ipotesi concorre anche l'osservazione del braccio sinistro, che appare appena abbozzato.

Quando e perché il busto sia stato abbandonato e/o quasi distrutto, è probabilmente domanda destinata a rimanere senza risposta. Altrettanto superfluo potrebbe essere chiedersi quale interesse avrebbe avuto Federico II nel commissionare un simile ritratto e/o chi, al suo posto, potrebbe averlo fatto. Le risposte a queste domande non sono semplici ma non significa che non devono costituire oggetto di riflessione. Esse vanno riconsiderate alla luce di un contesto molto più ampio.

Una spiegazione plausibile è che il committente del busto barlettano sia stato proprio lo stesso Manfredi.

Il busto di Barletta, insieme ad un lungo elenco di opere a cui si è fatto brevemente cenno in precedenza, appartiene alla scultura "federiciana" nella misura in cui rappresenta, forse per la prima volta nella civiltà medievale, un tipo di immagine "laica", non relazionabile a contesti religiosi. Difficile è però immaginare che lo stesso imperatore abbia commissionato un ritratto di se stesso con i segni dell'età matura: questa idea contraddice l'immagine ufficiale che Federico volle trasmettere della sua persona e che si osserva sia negli augustali che nella statua di Capua¹⁰⁵. Tale

¹⁰³ CLAUSSEN, *Creazione e distruzione dell'immagine* cit., p. 81.

¹⁰⁴ L'accurata analisi dell'Eichhorn non ha rivelato tracce di pittura sul busto mentre le tracce della pittura di calce sono ascrivibili alle trasformazioni ottocentesche della villa, dipinta nello stesso colore. Non si può asserire nulla, invece, in mancanza di appropriate indagini diagnostiche, sulle tracce di pittura che il Bologna rileva nel Cesare "ritrovato".

¹⁰⁵ Sugli augustali e sulle loro varie fasi di realizzazione si veda H. KOWALSKY, *Die Augustalen Kaiser Friedrichs II.*, in «Schweizerische Numismatische Rundschau», 55 (1976), pp. 77-150; CLAUSSEN, *Creazione e distruzione*

discorso vale anche per il frammento Molajoli e la testa di Bitonto, le opere più vicine al “ritratto” di Barletta anche per l’altissima qualità esecutiva che conservano malgrado i danni subiti. Nel caso del frammento Molajoli, la sua provenienza da Castel del Monte insieme ad un busto in marmo anch’esso paludato all’antica, ha avvalorato l’ipotesi proposta già da Avena dell’identità federiciana¹⁰⁶.

Manfredi, nel difficile compito di rinnovare e reinterpretare la pesante eredità paterna, potrebbe essere il candidato ideale per la committenza di queste opere, giudizio di recente formulato dallo stesso Claussen sia per quanto riguarda le opere conservate a Bari sia per quella di Bitonto¹⁰⁷.

Che si sia trattato, nel caso di Barletta, di una sorta di omaggio *post mortem* all’imperatore, secondo una vecchia proposta di Buschhausen¹⁰⁸, è un’ipotesi plausibile nella misura in cui Manfredi abbia voluto, attraverso il ricorso a formule iconografiche diverse, stabilire una continuità ideale con lo stesso Federico coniugando alla rinascita dell’antico istanze di più intenso e patetico naturalismo. Una scelta, questa, coerente e in linea con quanto osservato a proposito delle miniature del Vat. Pal. lat. 1071. Il giovane re, pur non rinnegando esplicitamente l’eredità paterna, promosse in queste opere quegli aspetti di più moderna espressività che avrebbero potuto caratterizzare, se ce ne fosse stato il tempo, la sua committenza.

In Italia meridionale l’arte sveva non ebbe la forza di modifi-

dell’immagine di Federico cit., pp. 73-74.

¹⁰⁶ Su queste opere si rimanda a L. DEROSA, in *La Pinacoteca provinciale di Bari*, a c. di C. Gelao, I, *Opere dal Medioevo al Settecento donazione Pagnozzato e collezione del Banco di Napoli*, Roma 2006, scheda n. 13, pp. 23-24.

¹⁰⁷ P. C. CLAUSSEN, *Kopf mit Lorbeerkrantz*, in *Die Staufer und Italien. Objekte* cit., II, sch. III.B.5, p. 60; ID., *Fragment eines Kopfes mit Lorbeerkrantz*, ivi, sch. II.A.15, p. 31.

¹⁰⁸ H. BUSCHHAUSEN, *Die Rezeption der Antike und der Einbruch der französischen Gotik in der unteritalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts*, in *Studi di storia dell’arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 201-209.

care in profondità il panorama artistico, diversamente da quanto avverrà per l'arte angioina. È anche vero che non sappiamo fino a che punto possa essere stata pianificata da Carlo I una sorta di "damnatio memoriae" nei confronti di Federico e dei suoi discendenti. Le violenze ed i saccheggi che accompagnarono la discesa degli Angiò e la conflittualità e l'instabilità che caratterizzarono per decenni molte zone del Regno potrebbero aver comportato anche la distruzione di numerose testimonianze artistiche legate alla diretta committenza sveva¹⁰⁹. La violenza che opere come quelle di Barletta e di Bitonto paiono avere subito, fa nascere questo sospetto. Ma pure ammettendo questa suggestiva ipotesi, che potrebbe spiegare l'abbandono e la parziale distruzione del busto Fasoli, la corrente "gotica" legata alla raffinata arte di corte si esaurirà con la morte di coloro che l'avevano promossa, salvo rare e isolate eccezioni. Queste eccezioni, in Puglia, appartengono all'edilizia sacra e sono rappresentate, oltre che dai capitelli di Troia, dalle prime mensole del cornicione meridionale della cattedrale di Ruvo, da alcune sculture del transetto della cattedrale di Trani e, infine, dalle protomi che un tempo ornavano il rosone della cattedrale barese, tra le quali spicca una straordinaria testa di demone, inquieta e drammatica tanto da evocare le creazioni di Giovanni Pisano¹¹⁰. Per queste opere l'unica cronologia certa è proprio quella della protome della cattedrale barese, ascrivibile alla vasta campagna promossa dall'arcivescovo Romualdo Grisono (1280-1309) in conseguenza dei danni causati alla fabbrica dopo il crollo del campanile di nord-est¹¹¹. Incerta quella delle mensole di Ruvo (ammesso che la loro autenticità sia accertata), oscillante tra la tarda età sveva e quella primoangioina, conside-

¹⁰⁹ *L'Etat angevin: pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, Actes du colloque International (Rome - Naples, 7-11 novembre 1995), [Collection de l'École Française de Rome, 245], Rome 1998.

¹¹⁰ P. BELLI D'ELIA, *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Schede per un catalogo*, I, *Frammenti e sculture medievali*, in «Terra di Bari», 4 (1971), p. 398.

¹¹¹ C. GELAO, «*Tecta depicta*» di chiese medievali pugliesi, Bari 1981, pp. 11-17; P. BELLI D'ELIA, *Puglia romanica* [Patrimonio Artistico Italiano], Milano 2003, pp. 127-142.

rate una tappa nella formazione del giovane Nicola Pisano¹¹².

Più complesso il caso di Trani. Sotto al monumentale rosone che si apre sulla testata meridionale del transetto si trova uno straordinario gruppo plastico composto da due figure maschili allacciate, una delle quali paludata all'antica, l'altra barbata e contorta nella posa del cavaspina, separate da una bella testa di vitello e poggianti su una mensola in forma di cinghiale (figg. 10-12). Il calibrato rapporto tra i corpi, che determina qualche incertezza nella realizzazione delle braccia, e il tornito plasticismo delle figure differenziano qualitativamente questo gruppo da quello inserito sulla testata sud del transetto raffigurante Sansone che smascella il leone, più rigido e sintetico¹¹³. Il blocco in cui sono scolpite emerge dall'imposta di un arco per cui è probabile che la loro sistemazione, come già osservò la Belli D'Elia, sia avvenuta in epoca successiva¹¹⁴. Ricordiamo che dinanzi alla facciata della chiesa era stata prevista la realizzazione di un loggiato e di un portico, mai realizzati, per i quali forse potrebbero essere stati scolpiti i due gruppi¹¹⁵. Diversi come esecuzione, essi appartengono molto verosimilmente alla stessa fase in cui fu realizzato il cornicione che cinge il transetto, considerato "federiciano" ma che più correttamente rientra nell'ambito della scultura tardoromanica tedesca, come mostrano alcuni stringenti confronti con le mensole zoomorfe dell'abside del duomo di Worms, ma anche con le sculture del coro della Schlosskirche di

¹¹² A. PEPE, *Per una rilettura della cattedrale di Ruvo. Note preliminari*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a c. di A. C. Quintavalle [I convegni di Parma, 4], Milano 2004, pp. 557-564.

¹¹³ Entrambe le sculture presentano significative tangenze, come ad esempio il modo di avvolgere le pieghe dei mantelli alle gambe o l'uso ancora del piombo per evidenziare le pupille, particolari che farebbero pensare ad una stessa bottega di lapicidi.

¹¹⁴ BELLI D'ELIA, *Scultura pugliese di epoca sveva* cit., pp. 280-282.

¹¹⁵ EAD., *La cattedrale di San Nicola pellegrino a Trani*, in *Puglia romanica* cit., pp. 170-185: 176-178.

Wechselburg¹¹⁶.

Rispetto a questi esempi le sculture inserite sul lato sud, con il loro rinnovato e compiuto linguaggio plastico, rimandano a modelli più aulici, quasi un “riflesso” di quanto veniva realizzato nei portali delle cattedrali gotiche¹¹⁷.

Si tratta di argomenti che richiedono ancora ampie riflessioni e sui quali oggi, sfatati molti miti legati alla committenza federiciana, si potrebbe tornare a discutere¹¹⁸.

Il tentativo da parte di Manfredi di attirare a sé il favore delle diocesi pugliesi, attraverso provvedimenti favorevoli per chiese e monasteri, come ha ribadito più volte Pispisa, potrebbe avere comportato una rifioritura di molti cantieri ecclesiastici, alcuni sicuramente non ancora conclusi, come quello tranese. Il disinteresse che l'imperatore mostrò per l'edilizia sacra e la linea di continuità sempre evidenziata dalla critica nell'ambito della produzione artistica tra l'età federiciana e quella proto-angioina, inevitabilmente coinvolge l'età manfrediana ed investe il problema del diverso rapporto che il giovane re provò ad instaurare con le singole realtà territoriali¹¹⁹.

Nel caso di Trani un particolare interessante, che potrebbe

¹¹⁶ EAD., *Scultura pugliese di epoca sveva* cit., p. 280.

¹¹⁷ Ricordiamo che nella stessa città si conservano due splendide teste di grifoni, appartenute probabilmente ad una cattedra, il cui morbido e vibrante modellato, amplificato dalla nobile materia del marmo in cui sono scolpiti, ha fatto pensare all'attività giovanile pugliese di Nicola Pisano, purtroppo non documentata. Cfr. M. L. TESTI CRISTIANI, *Nicola Pisano architetto e scultore* cit., pp. 13-26, 21-22, 69-82.

¹¹⁸ Ancora da indagare, ad esempio, sono anche la bella testa virile rinvenuta a Foggia durante i lavori di restauro della collegiata e resa nota dalla Calò Mariani (*Foggia medievale*, Foggia 1997, p. 129), ispirata alle teste mutile della *Gallerie des rois de Juda* della cattedrale di Notre-Dame di Parigi, attribuita dalla studiosa all'età di Manfredi e le due statue marmoree del Museo Civico di Foggia raffiguranti San Paolo e San Matteo, attribuite a Pellegrino da Sessa, per le quali si rimanda a G. MASSIMO, in *Die Stauffer und Italien, Objekte* cit., sch. n. IV.C.2.6 - IV.C. 2.7, IV.C.2.9, pp. 172-175, 228.

¹¹⁹ V. PACE, *Arte federiciana-arte per l'imperatore*, in *Die Stauffer im Süden: Sizilien und das Reich*, a c. di T. Kölzer, Sigmaringen 1996, pp. 221-228: 227.

legare la realizzazione di queste opere all'epoca di Manfredi, è dato dalla presenza dell'arcivescovo Giacomo, dapprima favorevole ad Innocenzo IV poi, quando i rapporti con Manfredi divennero conflittuali, passato dalla parte dello Svevo, con l'importante, anche se breve, incarico di razionale¹²⁰.

Purtroppo la tragica fine dello sfortunato rampollo della dinastia sveva potrebbe avere segnato negativamente quelle energie, 'native' e non, che impegnate all'interno dei più vasti circuiti produttivi dei cantieri ecclesiastici avrebbero potuto imprimere un nuovo corso alla cultura artistica del Mezzogiorno affidando a Manfredi, come già a Federico II, il ruolo di protagonista di rilevanti sintesi culturali.

¹²⁰ Per questi aspetti si rimanda alla relazione di C. D. Fonseca, in questo volume. Su Giacomo di Trani si veda inoltre N. KAMP, *Kirche und Monarchie im staufischen Königreich Sizilien*, I, 1-4, München 1973-1982, p. 559; ID., *Politica ecclesiastica e struttura sociale nel regno svevo di Sicilia*, in *Potere, società e popolo nell'età sveva*, Atti delle seste giornate normanno sveve (Bari - Castel del Monte - Melfi, 17-20 ottobre 1983), Bari 1985, p. 146.



Fig. 1
Messina, Museo Regionale.
Frammento di trave dipinta



Fig. 2
Barletta, Museo civico. Busto



Fig. 3
Barletta, Museo civico. Busto raffigurante Federico II

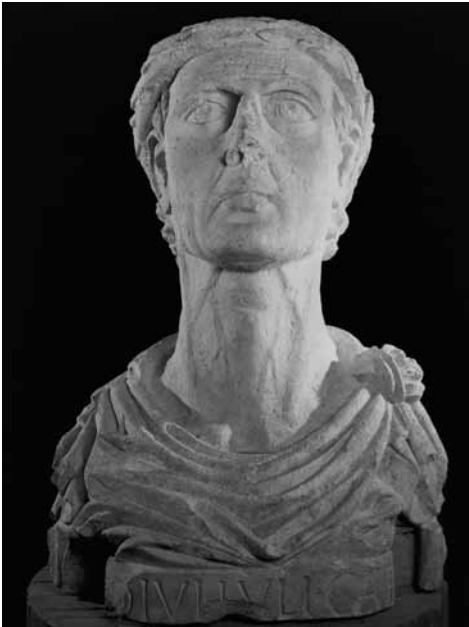


Fig. 4
USA, collezione privata. Busto raffigurante Giulio Cesare



Fig. 5
USA, collezione privata. Busto raffigurante Augusto imperatore



Fig. 6
Barletta, Museo civico. Busto raffigurante Federico II, particolare del viso



Fig. 7
Conversano, chiesa di Santa Maria all'Isola. Nuzzo Barba, Mausoleo Acquaviva, statua della Prudenza



Fig. 8
Barletta, palazzo Tupputi. Particolare di un busto



Fig. 9
Barletta, Museo civico. Mascherone di fontana (dalla località Fonte della Regina Giovanna)



Fig. 10
Trani, cattedrale, transetto meridionale. Gruppo scultoreo



Fig. 11
Trani, cattedrale, transetto meridionale. Gruppo scultoreo



Fig. 12
Trani, cattedrale, transetto meridionale. Gruppo scultoreo

Referenze fotografiche

La fig. 1 è tratta da *Die Staufer und Italien, Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, Catalogo della mostra (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 19 novembre 2010-20 febbraio 2011) a c. di A. Wiczorek, B. Schneidmüller, S. Weinfurter, Darmstadt 2010, *Objekte*, fig V.D.15, p. 234.

La fig. 4 è tratta da F. BOLOGNA, *DIVI IULI CAESARIS: un nuovo busto federiciano e gli interessi dei circoli umanistici del Regno per Federico II*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 2 (1996), pp. 4-31 [fig. 1, p. 5].

La fig. 5 è tratta da *Verwandlungen des Staufferreichs. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, a c. di B. Schneidmüller, S. Weinfurter, A. Wiczorek, Atti del Convegno di studi (Mannheim, 30 ottobre-1 novembre 2008), Darmstadt 2010, tav. XVI, p. 176.

Le restanti foto sono dell'autrice.