

Regione Puglia - Assessorato P.I.
CRSEC di Cerignola

SIMONA MANACORDA

TORRE ALEMANNA

Un ciclo pittorico medioevale in Capitanata



Cerignola
Amministrazione Comunale
1997

REGIONE PUGLIA - ASSESSORATO P.I.
CRSEC DI CERIGNOLA



SIMONA MANACORDA

TORRE ALEMANNIA
UN CICLO PITTORICO MEDIOEVALE IN CAPITANATA

CERIGNOLA
AMMINISTRAZIONE COMUNALE
1997

Manacorda, Simona

Torre Alemanna. Un ciclo pittorico medioevale in Capitanata.
Cerignola, Amministrazione Comunale, 1997.

79 p. ill. tav. 24 cm.

In testa al front.: Regione Puglia, Assessorato P.I., CRSEC di Cerignola.

1. Torre Alemanna-Storia-Sec. 13.-14. 2. Affreschi-Torre Alemanna.

759.575 7

Progetto grafico, revisione testi e cura editoriale: Nicola Pergola
Impianti, fotolito e stampa: Leone Editrice, Foggia

Si ringrazia per la cortese collaborazione l'ing. Giambattista La Notte

Simona Manacorda, nata a Roma nel 1966, si è laureata e specializzata in Storia dell'arte medioevale presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza". Dal 1992 al 1994 ha fatto parte di un gruppo di ricerca finalizzato all'analisi storica della costruzione e dei restauri della Torre di Pisa, per conto del Comitato internazionale per la salvaguardia della torre. Dal 1993 è collaboratore didattico presso la cattedra di Storia della miniatura medioevale dell'Istituto universitario Suor Orsola Benincasa di Napoli e, dal 1995, cultore della materia nell'ambito della cattedra di Storia dell'arte medioevale dell'Università degli studi di Chieti "G. D'Annunzio". Attualmente è redattore dell'*Enciclopedia dell'arte medioevale* presso l'Istituto dell'enciclopedia italiana G. Treccani.

Fra i suoi lavori più recenti, *La chiesa di Santa Passera a Roma e la sua decorazione pittorica medievale*, in "Bollettino d'arte" del Ministero dei beni culturali e ambientali, 88, 1994, p. 35-58.

In 1ª di copertina: papa Leone I negli affreschi di Torre Alemanna (foto Maurizio Necci, Roma).

In 4ª di copertina: santa Lucia negli affreschi di Torre Alemanna (foto Maurizio Necci, Roma).

INDICE

<i>Premessa</i>	7
LA STORIA	
Introduzione critica	11
I Cavalieri Teutonici e Torre Alemanna	15
Le committenze dell'Ordine Teutonico in Puglia	22
IL MONUMENTO	
Il complesso architettonico medioevale	31
Gli affreschi	41
Lo stile degli affreschi	56
Il <i>Lignum vitae</i> nella pittura gotica pugliese	65
<i>Appendice</i>	
Nota iconologica sull' <i>Albero della Croce</i>	71
Bibliografia	75

PREMESSA

Torre Alemanna è tra i monumenti più significativi e tra le più singolari testimonianze di una tradizione storico-culturale antichissima, che la inserisce entro un patrimonio documentale e un territorio ben superiori ai confini e all'interesse locali. Ma è anche tra i monumenti più "malati" e bisognosi di interventi urgenti di salvaguardia e di recupero.

Intanto che l'auspicato finanziamento arrivi, e che il restauro di fatto preservi dalla distruzione del tempo la struttura carica di anni e di storia, l'intervento della studiosa, altrettanto importante, vale a testimoniarla e a "restaurarla", per così dire, nella memoria della gente.

Questa pubblicazione "salva" appunto dal suo lento consumarsi la parte forse più suggestiva che la torre custodisce, gli affreschi della cappella, e li consegna agli studiosi, agli appassionati e, in una parola, alla memoria collettiva.

Per questo l'Amministrazione Comunale l'ha promossa senza esitazioni, sapendo di assumere un'iniziativa di alto valore culturale e civile.

Essa ben s'inserisce nell'ambito del programma dell'Assessorato alla Cultura, tutto inteso alla valorizzazione del patrimonio storico-culturale cittadino, e alla promozione di un sentimento di identità culturale soprattutto tra le giovani generazioni. Se infatti il senso dell'appartenenza si radica nelle coscienze, il degrado presente ha maggiori speranze di salvezza.

Questo volume ci aiuta in tale direzione: per questo ne ringraziamo l'autrice e chi ne ha curato la veste editoriale.

Lo dedichiamo alla città tutta e in particolare ai giovani, già impegnati in lodevoli progetti di "adozione" dei monumenti, perché ne traggano ulteriori ragioni di impegno e di affetto per una terra doviziosa di storia e di civiltà.

L'Assessore alla Cultura
Rossella Rinaldi

LA STORIA

1. Introduzione critica

Torre Alemanna sorge tra Ascoli Satriano e Cerignola, in quella fascia pianeggiante della Capitanata meridionale attraversata dalla via Appia, a 5 Km ca. da *Cornetum*, antico borgo medioevale scomparso.¹

Essa identifica oggi una masseria agricola in abbandono, assimilabile alla tipologia pugliese dell'insediamento rurale cintato.² L'ultima fase edilizia settecentesca, attestata in alcune epigrafi concernenti lavori di restauro e ristrutturazione, ricalca nell'organizzazione del complesso architettonico quella precedente cinquecentesca, di cui sopravvivono ampi resti monumentali.

La masseria, così come appare in un'incisione del XVII secolo, si articolava in edifici di abitazione e di servizio (stalle, forno, magazzini, ecc.), raccolti intorno al nucleo medioevale rappresentato dalla "torre con il palazzo".³ La piccola chiesa, che si addossava al lato opposto del muro di cinta, esiste tutt'oggi, benché rimaneggiata, e risulta ascrivibile al XVI secolo. Fu evidentemente nella seconda metà del secolo che il 'casale' di Torre Alemanna venne riattivato, dopo un periodo di abbandono, per intervento dei potenti abati commendatari di S. Leonardo di Siponto, a

¹ Si veda carta IGM, f. 175 "Corleto".

² Sulla tipologia della 'masseria con torre', cfr. A. CALDERAZZI, *L'architettura rurale in Puglia. Le masserie*, Fasano 1989, p. 50-55. Si vedano in particolare la 'torre spagnola' di Matera del sec. XVII, la torre-masseria 'La Monaca' a nord di Bari – il cui nucleo più antico risalirebbe al XIII secolo – e quella, forse quattrocentesca, di Nardò in terra d'Otranto.

³ L'incisione è pubblicata in A. VENTURA, *Il patrimonio dell'abbazia di S. Leonardo di Siponto*, Foggia 1978; sulle vicende storiche e sulle fasi edilizie del monumento tra XVI e XVIII secolo, si veda A. VENTURA, S. SPERA, G. LA NOTTE, *Torre Alemanna tra passato e presente*, Cerignola 1988.

quel tempo precettoria dell'Ordine Gerosolimitano. Tra questi spicca il nome di Niccolò Caetani di Sermoneta, il quale nel 1570 eresse "dalle fondamenta", come si legge in un'epigrafe ancora in loco, il 'Palazzo dell'abate'.

Haseloff,⁴ negli anni Venti del secolo, in una pionieristica opera sull'architettura sveva in Italia meridionale, fu il primo a trattare brevemente di Torre Alemanna datandola tra XIV e XV secolo. Ironia della sorte lo studioso, pur rendendo noto il monumento, ne ipotecava il destino critico escludendolo da un ambito svevo o proto-angioino. Ma la prova lampante per un'anticipazione rispetto alla datazione proposta è l'esistenza non di "resti", come scriveva Haseloff nel 1920, bensì di un intero ciclo di affreschi, per quanto ora frammentario, venuto alla luce alla fine degli anni Ottanta nel corso di un intervento di restauro dell'edificio.⁵ La decorazione pittorica, come si vedrà in dettaglio più avanti, è databile non oltre la fine del Duecento e contestuale a una seconda fase di utilizzo della fabbrica, fornendo un imprescindibile termine *ante quem* per la sua edificazione.

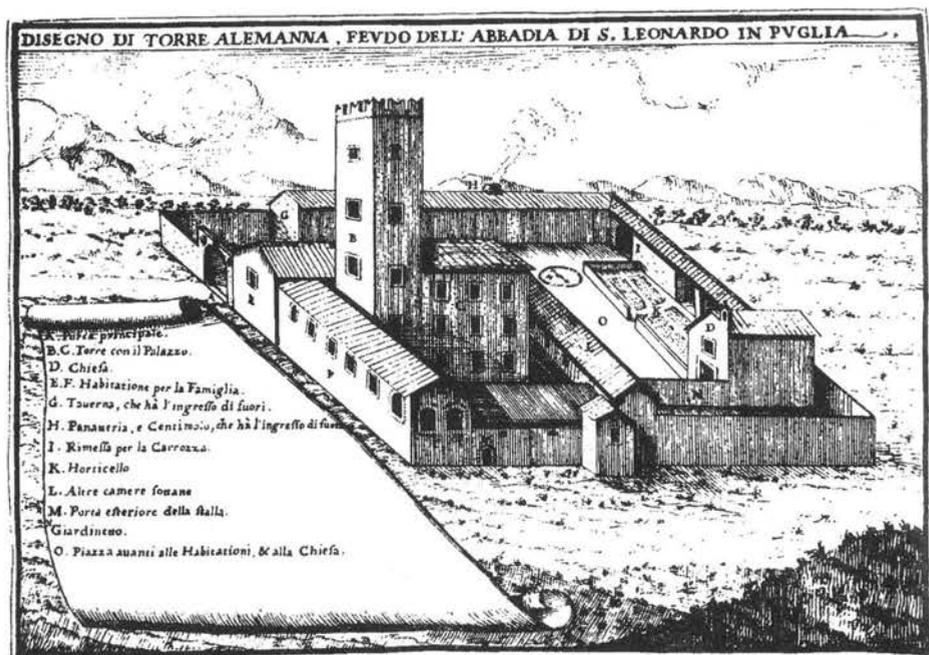
La tradizionale assegnazione all'ordine dei Cavalieri Teutonici, la cui memoria si è tramandata nei secoli attraverso la denominazione, appunto, di Torre Alemanna, è stata confermata dalla storiografia sull'argomento, riproponendo la datazione 'tarda' ipotizzata da Haseloff:⁶ nonostante i documenti segnalassero il XIII secolo, e in particolare gli anni di regno di Federico II, come il momento in cui l'Ordine Teutonico raggiunse nel territorio compreso tra Ascoli Satriano, Corneto e Cerignola la sua maggiore importanza.

Emerge, da tale rarefatto contesto critico, il breve accenno che ne fa von Holst riconoscendola come un tipico esempio dell'edilizia insediativa

⁴ A. HASELOFF, *Architettura sveva in Italia meridionale*, Bari 1992 (1^a ed. 1920), p. 380-381.

⁵ Si veda G. LA NOTTE, *I lavori di restauro di Torre Alemanna*, in A. VENTURA, S. SPERA, G. LA NOTTE, *Torre Alemanna tra passato e presente*, op. cit., p. 59-63.

⁶ Si vedano: B. SCHUMACHER, *Sulla storia della balia di Puglia dell'Ordine Teutonico*, in "Archivio storico pugliese", 7, 1954, p. 10-23: p. 14; K. FORSTREUTER, *Per la storia del baliato dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1972, I, p. 591-606: p. 593; K. WIESER, *Gli inizi dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in "Archivio storico pugliese", 26, 1973, p. 475-483: p. 480.



Torre Alemanna alla fine del '600

(da A. Ventura, *Il patrimonio dell'abbazia di S. Leonardo di Siponto*, Foggia, 1978)

dell'Ordine, consistente in una torre-residenza cintata.⁷

Leistikow⁸ avanza l'ipotesi che Torre Alemanna possa rappresentare l'unico esempio superstite, in Capitanata, delle numerose *domus* – o *palacia* – riferibili all'imperatore svevo. Tuttavia lo studioso non fa alcun riferimento a quella “*domus domini imperatoris que est marestalla extra Cornetum non longe a fonte*” citata in calce alla lista dei beni revocati da Federico II all'Ordine Teutonico in Corneto nel *Quaternus de excadenciis et revocatis Capitinate de mandato imperialis Friderici secundi*,⁹ sorta di

⁷ Cfr. N. VON HOLST, *Der deutsche Ritterorden und seine Bauten von Jerusalem bis Sevilla, von Thorn bis Narwa*, Berlin 1981, p. 56.

⁸ D. LEISTIKOW, *Burgen und Schlösser in der Capitanata im 13. Jahrhundert. Ein Überblick*, in “Bonner Jahrbucher”, 171, 1971, p. 416-441: p. 428.

⁹ Si veda la recente edizione a cura di G. DE TROIA in *Foggia e la Capitanata nel Quaternus excadenciarum di Federico II di Svevia*, Fasano 1994, in particolare, p. 142-145. Un ‘casale’ agricolo è documentato a *Cornetum* già alla fine del secolo XII, ma non esistono prove che esso possa coincidere topograficamente con il successivo insediamento dei Cavalieri Teutonici. Si veda R. LICINIO, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari 1994, p. 113.

inventario di beni afflitti al fisco imperiale anche attraverso revoche, confische e incameramenti di vario genere tra il 1248 e il 1249.

La relativa difficoltà di interpretazione delle fonti consiste nel fatto che con il termine *domus* si intendeva, nel Medioevo, un edificio abitativo in senso lato; e in età federiciana, come risulta dai documenti, la *domus* poteva indicare anche una masseria.¹⁰ La *domus* “domini imperatoris” del *Quaternus excadenciarum* potrebbe infatti essere una “masseria regia”, piuttosto che una residenza imperiale in senso stretto. Le “masserie regie”,¹¹ di frequente gestite dagli ordini militari (Templari, Ospedalieri o Teutonici) o da rappresentanti della feudalità locale e dell’aristocrazia legata al sovrano, erano infatti tipiche del periodo svevo-angioino, e la loro massima concentrazione era proprio in Capitanata.¹² In conclusione, se non si può escludere che Federico II abbia utilizzato Torre Alemanna come sua residenza quando si trovava di passaggio a Corneto,¹³ la funzione primaria dell’insediamento gestito dai Cavalieri Teutonici fu di amministrazione dei possedimenti agricoli e di controllo del territorio circostante.

¹⁰ Cfr. R. LICINIO, *Le masserie regie in Puglia nel secolo XIII*, in “Quaderni medievali”, 2, 1976, p. 73-111: p. 88.

¹¹ Per masseria regia si intende una “fattoria appartenente allo Stato in età svevo-angioina, deputata essenzialmente al seminativo non arborato (cerealicoltura), al pascolo e all’allevamento”. Cfr. R. LICINIO, *Le masserie, op. cit.*, p. 75. IDEM, *Le masserie regie e le strutture agricole nella Capitanata di Federico II, in Foggia medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1997, p. 47-59.

¹² Cfr. A. MARINO GUIDONI, *Architettura, paesaggio e territorio dell’Italia meridionale nella cultura federiciana*, in *Federico II e l’arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma*, a cura di A. M. Romanini, Galatina 1980, I, p. 75-98: 81-83.

¹³ L. PELLEGRINI, *Criteri insediativi e strutture territoriali dei Francescani in Capitanata e Molise nel secolo XIII*, in *Francescani in Capitanata. Atti del convegno di studi*, Bari 1982, p. 39-85, sostiene che Corneto, dislocata tra Foggia e Melfi, costituiva una tappa negli spostamenti di Federico II. Sappiamo che nel 1226, prima di giungere a Foggia, l’imperatore si fermò ad Ascoli Satriano, secondo il tracciato ‘adriatico’ della Traiana (cfr. J. F. BOEHMER, J. FICKER, *Regesta imperii*, V, Innsbruck 1879, p. 357-358. Lo stesso tragitto che dovette seguire nel 1240 (cfr. G. FASOLI, *Castelli e strade nel “Regnum Siciliae”. L’itinerario di Federico II*, in *Federico II e l’arte del Duecento italiano, op. cit.*, p. 27-52): non è escluso che i documenti emessi dalla cancelleria imperiale sveva da Corneto nel 1240 (cfr. J. L. A. HUIILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi*, 5, II, Paris 1859, p. 810, 811, 817) stiano a testimoniare un soggiorno dell’imperatore in quella città dove, come già accennato, è documentata una sua residenza.

A proposito delle molteplici funzioni che le *domus*-masserie potevano assumere, è da considerare la particolare situazione rilevata da von Holst lungo l'asse viario che collegava Castel del Monte ad Andria, 'controllato' da una serie di torri e casali fortificati dislocati sui possedimenti dei Cavalieri Teutonici, in modo da garantire la sicurezza di Federico II anche durante i suoi spostamenti.¹⁴ Torre Alemanna si trovava, forse non a caso, lungo il tracciato dell'Appia Traiana, uno degli assi viari più battuti della regione, che congiungeva il confine settentrionale del *Regnum* – segnato sul versante adriatico dal corso del fiume Tronto nelle Marche – con Brindisi toccando, tra le altre, le città di Troia, Ortona, Canosa, Andria, Ruvo e Bitonto.

2. I Cavalieri Teutonici e Torre Alemanna

Torre Alemanna (*turri de alemagnis*) non è nominata nelle fonti medievali prima del XIV secolo,¹⁵ ma il fatto che essa compaia in due atti di vendita di terreni tra privati, rispettivamente del 1333 e del 1334, come riferimento topografico nella descrizione di confini dimostra che essa doveva essere universalmente nota ed esistere da un arco di tempo sufficientemente lungo.¹⁶ Per quanto attiene i Cavalieri Teutonici, presenti nella zona sin dal secolo precedente, pare quanto meno probabile ipotizzare una continuità insediativa dell'Ordine e identificare l'insediamento di S. Maria dei Teutonici di Corneto con Torre Alemanna.¹⁷

¹⁴ Cfr. N. VON HOLST, *Die Salvatorkirche des Hochmeisters Hermann von Salza in Andria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 29, 1976, p. 379-389: appendice al testo.

¹⁵ S. MASTROBUONI (*San Leonardo di Siponto*, Foggia 1960, p. 90) sostiene che "da quando Corneto era stata rovinata da re Carlo I d'Angiò, aveva preso il nome di Torre Alemanna (o la Manna)" e in nota rimanda a PIETRANTONIO ROSSO, *Ristretto della città di Troja e sua diocesi dall'origine delle medesime al 1584*, a cura di N. Beccia, Trani 1907, p. 15. Ma il Mastrobuoni interpreta in modo errato il testo del Rosso il quale, alla pagina citata, elenca semplicemente tra le terre e i feudi disabitati, Corneto "rovinata da re Carlo I d'Angiò", "Tresanti" e "Torre della Manna che si possiede dalla religione jerosolomitana, che è una col priorato di Barletta".

¹⁶ Cfr. *Codice diplomatico barlettano*, II, a cura di S. Santeramo, Barletta 1931, doc. n. 142, p. 213-214 e doc. n. 144, p. 217-218.

¹⁷ Su tale ipotesi si veda anche K. FORSTREUTER, *Der deutsche Orden am Mittelmeer*, Bonn 1967, p. 125.

Il 5 dicembre 1216 Federico II donò ai Cavalieri Teutonici, nella persona del Gran Maestro Hermann von Salza, terre del demanio imperiale di Ascoli Satriano, in località *Biscilletum*, che costituirono il primitivo nucleo dei possedimenti teutonici nella zona.¹⁸

Nel 1225 Corneto compare per la prima volta nell'elenco delle *domus* dell'Ordine con un ospedale di S. Maria.¹⁹ Tale denominazione, che caratterizzò la quasi totalità degli insediamenti teutonici, derivava dal primitivo ospedale di S. Maria dei Teutonici, sorto a Gerusalemme nel XII secolo per assistere pellegrini, mercanti e cavalieri di etnia germanica; la dedicazione alla Vergine passò quindi prima alla casa madre in Terra Santa nella riconquistata Acri, e da lì a tutti i successivi insediamenti dei Cavalieri Teutonici, i quali nel frattempo si erano definitivamente costituiti in un ordine militare a tutti gli effetti, approvato da Innocenzo III nel 1199, in concorrenza con l'ordine gerosolimitano degli Ospitalieri i quali tentarono con tutti i mezzi – leciti e illeciti – l'annessione delle proprietà dei Teutonici, in virtù di un diritto di controllo e gestione esercitato sino ad allora sugli insediamenti ospedalieri sorti sui luoghi di pellegrinaggio durante le crociate.²⁰

¹⁸ “ (...) damus concedimus et perpetuo confirmamus eidem sacre Domui Hospitalis et fratribus Teuthonicorum Ierusalem de demanio nostro in tenimento Asculi locum quod dicitur Biscilletum cum terris laboratoris pro quatragenta octo stratis in omnibus iuribus, libertatibus, fructibus et pertinentiis sui liberis exemptis et franchis ab omni onere servitutis (...)” Cfr. *Codice diplomatico pugliese*, vol. XXXI, *Le carte del Monastero di S. Leonardo della Matina in Siponto (1090-1771)*, a cura di J. Mazzoleni, Bari 1991, doc. n. 32, p. 37-38.

¹⁹ Si veda M. TUMLER, *Der deutsche Orden im Werden, Wachsen und Wirken bis 1400*, Wien 1955, p. 56 nota A e p. 75-77.

²⁰ Nel 1143 l'ospedale per i pellegrini tedeschi gestito dai Teutonici venne annesso agli Ospitalieri con l'appoggio di papa Celestino II; tale situazione perdurò sino alla perdita di Gerusalemme nel 1187. La situazione cominciò a volgere al meglio per l'Ordine tedesco grazie all'intervento di papa Clemente III che nel 1191 ne confermò i possedimenti in Terra Santa, per consolidarsi l'anno seguente con l'insediamento nella cittadella crociata di Acri. Ma gli scontri con l'Ospedale di S. Giovanni si inasprirono nuovamente, in particolare per il monopolio delle sepolture di quei personaggi facoltosi che sempre più numerosi esprimevano il desiderio di essere sepolti in Terra Santa elargendo lasciti alla comunità che ne avesse accolto le ultime volontà. La questione si concluse, con papa Celestino III, a favore dei frati teutonici nel 1196. Il progetto che si realizzò di lì a poco, di assimilare i Teutonici ai Templari e quindi di farne un ordine di cavalieri armati, sarebbe nato per volere dell'imperatore tedesco Enrico VI morto nel 1197. Si veda sull'argomento M. L. FAVREAU-LILLE, *Alle origini dell'Ordine Teutonico*, in *Militia Christi. Gli ordini militari tra Europa e Terra Santa*, Perugia 1994, p. 29-47.

Nel 1226 è documentata la presenza del *komtur*, massima carica politico-amministrativa del baliato,²¹ ma non è dato sapere se egli si trovasse a Corneto occasionalmente o vi risiedesse in maniera fissa.²² Poiché, se è vero che la *domus* di Corneto assunse una relativa importanza dal punto di vista economico essendo al centro del maggiore fondo agricolo della regione, Barletta²³ deteneva, ancora nel Trecento avanzato, il ruolo di sede ufficiale del *komtur*, in qualità di centro politico-amministrativo e diplomatico dell'Ordine in Puglia.

La vocazione 'crociata' propria di un ordine di monaci-cavalieri – nato sulla scorta dei Templari e degli Ospitalieri a difesa non solo e non tanto dei *loca sancta* in mano agli infedeli, quanto dei cristiani e dei loro interessi nei territori d'Oltremare – condizionò la dislocazione dei primi e più importanti centri sulla costa pugliese: nel 1213 Federico II confermò la donazione della chiesa e dell'ospedale di S. Tommaso a Barletta, e nel 1214 di quelli di Brindisi. Ma fu nel 1229 che avvenne una vera e propria svolta a loro favore quando, al contrario dei Templari e in parte anche degli Ospitalieri, i Teutonici appoggiarono incondizionatamente Federico II al momento della sua conquista di Gerusalemme.

Sulla scorta di tali avvenimenti l'imperatore svevo sancì, mediante un privilegio, il possesso da parte dei Cavalieri Teutonici dell'antico ospedale tedesco di S. Maria a Gerusalemme, annullando i presupposti giuridici per le rivendicazioni, mai sopite, da parte degli Ospitalieri di S. Giovanni.²⁴ Nell'agosto del 1229 concesse diritti di pascolo e di legnatico

²¹ Al *komtur*, carica più importante nella gerarchia locale, spettava il compito di amministrare la balia di Puglia per conto del Gran Maestro; dal *komtur* dipendevano i *praeceptores* che amministravano le singole *domus* e commende sparse sul territorio.

²² SCHUMACHER (*Sulla storia della balia, op. cit.*) sostiene che sino al 1335 sede del *komtur* era Barletta; tuttavia lo stesso studioso avanza dei dubbi circa la possibile coincidenza, in alcuni periodi, delle due cariche di *komtur* e *praeceptor*.

²³ Alla *domus* e ospedale di S. Tommaso a Barletta spettavano funzioni di rappresentanza, costituendo il centro politico dell'Ordine in più diretto rapporto con la Terra Santa. A Barletta risiedette e fu sepolto il Gran Maestro dell'Ordine Hermann von Salza (1209-1239), personaggio-chiave nel rapporto tra Federico II e il pontefice, in particolare Onorio III; le sue doti politiche e la sua influenza sull'imperatore furono alla base della fortuna dei Cavalieri Teutonici in Italia meridionale – e in Puglia in particolare – che coincise con gli anni centrali del suo governo (si veda H. KLUGER, *Hochmeister Hermann von Salza und Kaiser Friederich II. Ein beitrag zur geschichte des deutschen Ordens*, in "Quellen und studien zur geschichte des deutschen Ordens", 37, 1987.

²⁴ Cfr. FAVREAU-LILLE, *Alle origini dell'Ordine Teutonico, op. cit.*, p. 34.

in tutto il regno, sui fondi del demanio regio così come della nobiltà, nonché l'autorizzazione ai confratelli e al loro personale di portare armi. Nel 1231, dalla sua residenza di Melfi, dispose la donazione di altri terreni agricoli "prope Cornetum", in luoghi detti *Aqualata* e *Bisselletum*. Per quest'ultimo, già acquisito dall'Ordine ma continuamente conteso con l'abate di Venosa, si dovette trattare di una riconferma.²⁵

Fu dunque durante gli anni Trenta che il baliato teutonico di Puglia si costituì come una potenza economica di primo piano, garantita nella sua indipendenza dal potere locale – laico come ecclesiastico – dal rapporto privilegiato con l'imperatore.

Per ciò che riguarda il nostro insediamento, è in quel torno di anni che esso divenne a tutti gli effetti il cuore dei possedimenti pugliesi: una sorta di masseria modello, i cui proventi dovevano confluire in parte negli approvvigionamenti per la Terra Santa dove l'Ordine conservò, sino al 1271, la sua sede centrale nel castello di Monfort. La *domus* teutonica subì, evidentemente, un processo di sempre maggiore strutturazione e radicamento sul territorio, e alla commenda con ospedale si associò una masseria con relativa torre, residenza del *praeceptor*.

Ma quel rapporto privilegiato frutto del trentennio di stretta collaborazione tra Federico II e Hermann von Salza – suo personale consigliere politico nei momenti più difficili e delicati dell'Impero – cominciò a incrinarsi nel 1239, anno di morte del Gran Maestro. Il suo successore preferì evidentemente schierarsi con la curia, riacciando definitivamente i rapporti con il pontefice che, mentre Hermann von Salza veniva sepolto a Barletta, colpiva l'imperatore svevo con una nuova scomunica.

Il meccanismo che fino a quel momento si era basato su un delicato equilibrio tra la fedeltà all'imperatore – concretizzatasi soprattutto in prestazioni militari dell'Ordine ricompensate da privilegi e donazioni, che rafforzavano a loro volta il dominio svevo sull'Italia meridionale²⁶ – si

²⁵ Cfr. *Le carte del Monastero di S. Leonardo*, op. cit., doc. n. 34, p. 39. Si veda inoltre SCHUMACHER, *Sulla storia della balia*, op. cit.; FORSTREUTER, *Per la storia del baliato*, op. cit., p. 593. Nel 1230 l'imperatore si trovava a Foggia, da dove confermò ai Teutonici tutti i possedimenti di Belvedere, e tra gli altri quelli presso Nardò.

²⁶ Tra il 1230 e il 1231, all'indomani della pace di San Germano, Federico II affidava ai Teutonici, qui rappresentati da frate Leonardo, molte piazzeforti del dispositivo difensivo attestato lungo i confini settentrionali del Regno con lo Stato della Chiesa (K. HAMPE, *Die aktenstücke zum frieden von S. Germano*, in *Monumenta Germaniae historica, epistolae selectae*, IV, Berlin 1926, p. 30, 60, 67; RICCARDO DI SAN GERMANO, *Chronica*, in *Rerum italicarum scriptores*, VII/2, Bologna 1937, p. 164, 165, 169, 177).

ruppe inesorabilmente. All'ordine imperiale del 1239 di destituire dal presidio castrale di Olevano sul Tusciano i due confratelli Hugo e Wigant ponendo una persona di sua fiducia,²⁷ indicativo della mutata situazione, seguirono tutta una serie di confische: come risulta, limitatamente alla Capitanata, dal *Quaternus* che registra, dieci anni più tardi, una situazione ormai consolidata.

Nel 'registro fiscale' svevo numerosi sono i beni immobiliari perduti dai Teutonici durante gli anni Quaranta del Duecento: non solo a Corneto – dove le confische si limitarono a una casa, un 'casalino' (una sorta di grangia) di nessun reddito, due terre in Aqua Lata *iuxta terram sancte Marie* (dei Teutonici) e un'altra terra sulla via per Ascoli²⁸ – ma anche nella vicina Cerignola (*Cydiniola*): “domum unam que fuit sancte Marie Theutonicorum revocatam ad manus Curie (si intende la curia imperiale)” e delle vigne con ulivi “que fuerunt sancte Marie Theutonicorum in contrada Cannarum”.²⁹

A Foggia e dintorni, oltre ai numerosi insediamenti religiosi, ricorrono le citazioni di terreni, vigne e case, tra le quali ultime si segnala la *domus* con corte di S. Maria dei Teutonici, fuori Foggia sulla via per Barletta, tenuta dal *dominus* marchese di Hohenburg, personaggio molto vicino alla famiglia imperiale.³⁰

L'immagine di Federico II pentito, che sul letto di morte ordina che venga restituito ai Cavalieri Teutonici quanto aveva loro confiscato, viene desunta indirettamente dai documenti di Corrado IV e Manfredi,³¹ esecutori postumi delle volontà imperiali; ma non è da escludere che l'Ordine abbia avanzato precise richieste e pesanti pressioni sui successori dell'imperatore, per recuperare le posizioni perdute soprattutto da un punto di vista economico. L'Italia meridionale andava infatti gradualmente perdendo importanza politico-strategica, ma i numerosi insediamenti religiosi e

²⁷ Cfr. FORSTREUTER, *Per la storia della balia*, op. cit., p. 597.

²⁸ *Quaternus*, op. cit., p. 143-145.

²⁹ *Quaternus*, op. cit., p. 137-139.

³⁰ Il marchese Bertoldo di Hohenburg sposò Jolanda Lancia, cugina di Bianca; beneficiato dall'imperatore di feudi nel *Regnum*, rivestì importanti cariche politico-diplomatiche e fu presente alla sua morte avvenuta a Castelfiorentino nel 1250 (cfr. *Quaternus*, op. cit., p. 201, nota 65).

³¹ Una lettura in tal senso dei documenti è avanzata da FORSTREUTER, *Per la storia della balia*, op. cit., p. 597-598. I risultati non tardarono, visto che Manfredi ristabilì nel 1260 tutti gli antichi privilegi dell'Ordine in Italia meridionale.

annesse grangie agricole cedute nella seconda metà del secolo restituiscono una 'geografia' dell'Ordine Teutonico in Puglia – frutto senza dubbio anche della recente sottomissione e obbedienza al pontefice – che fu diretta conseguenza di un'inedita posizione di equidistanza dell'Ordine tra Impero e Papato.

In un tale contesto, il possesso di un centro produttivo dell'importanza di Torre Alemanna rivestì un ruolo di primo piano nelle trattative dei Teutonici per ottenere da papa Alessandro IV la vicina abbazia di San Leonardo di Siponto, già affidata ai Canonici Regolari di S. Agostino. La decadenza dell'abbazia, iniziata negli anni Quaranta del Duecento e protrattasi per quasi due decenni, toccava la sua fase più acuta quando, con Bolla del 22 novembre 1260, il pontefice la concesse all'Ordine Teutonico nella persona del *komtur* di Puglia Baldovino. Questi, il 13 gennaio dell'anno successivo, ne prese possesso con altri cinque suoi confratelli.³²

La ricca *domus* di Corneto contribuì di frequente con i suoi proventi a garantire la sopravvivenza di S. Leonardo durante il Medioevo, e ulteriore prova che l'insediamento teutonico si identificasse allora con Torre Alemanna è fornita indirettamente dal fatto che il feudo così denominato compare nelle proprietà di S. Leonardo di Siponto nei secoli successivi.

Il passaggio dalla dinastia sveva a quella angioina segnò un periodo di notevole turbolenza nei territori del *Regnum*: gli Angiò operarono una politica di infeudamento territoriale a favore della nobiltà francese,³³ mantenendo il più possibile intatta l'efficiente struttura amministrativa messa a punto da Federico II e da questi costantemente controllata attraverso l'apparato burocratico. Non fu impresa facile acquisire e rendere funzionale un sistema così sofisticato, imposto alle comunità locali e ai grandi feudatari laici o religiosi tra cui i Cavalieri Teutonici che ricoprivano un ruolo privilegiato. La necessità degli Angioini di avere l'appoggio di questi in Italia meridionale, e i rapporti preferenziali tra la casa regnante e la Curia romana, fecero sì che i Cavalieri Teutonici trovassero nel pontefice un referente sensibile alle loro richieste presso i sovrani francesi: questi riservarono sempre ai cavalieri un trattamento di favore, concedendo loro privilegi, donazioni e, in alcuni casi, protezione.

³² Cfr. MASTROBUONI, *San Leonardo di Siponto, op. cit.*, p. 58 e WIESER, *Gli inizi dell'Ordine, op. cit.*, p. 481-482.

³³ Sui "barones ultramontani", si veda R. LICINIO, *I periodi angioino e aragonese, in Storia della Puglia, Bari 1979, I, p. 277-298; IDEM, Castelli medievali, op. cit.*, p. 197-205.

Fu solo allo scadere del settimo decennio del secolo, sedate le rivolte filo-sveve scatenate dal tentativo di riconquista di Corradino, che gli Angioini riuscirono ad esercitare un reale controllo, soprattutto fiscale, sul *Regnum*.³⁴

Era infatti il problema dei tributi, attraverso i quali l'imperatore tassava pesantemente i redditi agricoli, la causa prima dei disordini e delle ribellioni dei maggiorati locali che speravano, approfittando del vuoto di potere fisiologico ad un momento di mutamento politico, di liberarsi dal giogo fiscale e guadagnare una maggiore autonomia.

Cornetum risulta, insieme a Foggia e alla vicina Ascoli, tra gli ultimi centri di resistenza filo-sveva assoggettati e in parte distrutti da Carlo I tra il 1269 e il 1270.³⁵ In tale frangente i Cavalieri Teutonici dovettero appoggiare gli Angioini, i quali applicarono una politica favorevole all'Ordine in Capitanata sia prima che dopo l'assedio di Corneto. Nel 1266 Carlo I faceva delle concessioni circa lo sfruttamento delle saline di Canne,³⁶ forse alla *domus* di Barletta. Il documento non specifica la *domus* teutonica cui si riferisce: ma essendo stato emanato da quella città, importante centro politico-amministrativo dell'Ordine in Puglia, e data la sua vicinanza a Canne, l'ipotesi appare plausibile. Carlo II nel 1303 emanava un'ordinanza, viceversa, mirata a proteggere proprio la "domus de S. Maria de Alamagnis in Corneto" da Cristoforo de Aquino conte di Ascoli.³⁷

Una volta conquistata, distruggendone le mura e i fossati, gli Angioini presero possesso della città che perse ogni margine di autonomia. Nel 1288 si registra l'esistenza a Corneto di una *maristalla regia* – come risulta da un documento della cancelleria angioina che riporta un episodio di ribellione del figlio del *dominus* locale che la aveva assaltata e rapinato il bestiame³⁸ – da identificare forse con quella già citata di proprietà di Federico II, quindi passata agli Angioini.

³⁴ Cfr. E. STHAMER, *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari 1995, p. 26-28.

³⁵ Cfr. LICINIO, *Castelli medievali*, op. cit., p. 198.

³⁶ Cfr. *Le carte del Monastero di S. Leonardo*, op. cit., doc. n. 41, p. 42-43 e doc. n. 43, p. 44-45.

³⁷ Cfr. *Le carte del Monastero di S. Leonardo*, op. cit., doc. n. 53, p. 51.

³⁸ *Ivi*, p. 296.

Dall'inizio del XIV sino al XV secolo si profila un lungo periodo di stabilità. All'Ordine, sotto la protezione del papato,³⁹ fu garantita una continua e tempestiva tutela degli interessi in Terra di Puglia da parte della monarchia angioina – e poi durazzesca – che ne riconosceva definitivamente la fedeltà alla corona e, soprattutto, l'ormai radicata presenza sul territorio.

L'avventura crociata nelle terre d'Oltremare si era conclusa con una sconfitta: alla caduta di Monfort nel 1271 era seguita inesorabilmente quella di Acri nel 1291. I granai pugliesi, da riserve economiche per l'Ordine impegnato nelle imprese militari in Terra Santa – il cui potere di attrazione spostò ancora per buona parte del Duecento, *ma soprattutto* nella prima metà, l'asse primario di ogni attività verso il mare – divennero necessari mezzi di sostentamento di una comunità locale, o sarebbe meglio dire regionale, che era divenuta di una certa consistenza.

Ma l'allontanamento dalla costa era stato dettato, oltre che dalla volontà di attestarsi laddove si trovavano i maggiori insediamenti produttivi dell'Ordine, anche dall'occupazione graduale e continua di importanti sedi religiose sparse in tutta la regione. In tale contesto si giustifica la perdita della funzione assistenziale e 'ospedaliera' degli insediamenti degli ordini militari a favore di quella economico-amministrativa: come nel caso dell'insediamento teutonico di Corneto, che sostituì gradualmente alla commenda con ospedale citata dalle fonti della prima metà del secolo, la torre-residenza fornita di cappella al centro di un feudo agricolo.

3. Le committenze dell'Ordine Teutonico in Puglia

Individuare tracce artistiche e monumentali dei Cavalieri Teutonici in Capitanata – regione nella quale la consistenza degli insediamenti dell'Ordine appare direttamente proporzionale all'importanza assunta dalla stessa durante il regno di Federico II, che costellò il territorio di residenze, *domus* di caccia e castelli – non risulta oggi impresa facile.

³⁹ Celestino V, con la Bolla del 22 novembre 1294, fornisce esempio lampante dell'attenzione riservata all'Ordine Teutonico il quale, come risarcimento alle perdite subite in Oriente, veniva esentato dalle ordinarie prestazioni in denaro alla chiesa di Roma (cfr. MASTROBUONI, *San Leonardo, op. cit.*, p. 89). E ancora, nel 1304, papa Benedetto XI si preoccupa di scrivere a Oddone arciepiscopo di Trani affinché vengano tutelati "magister et fratres hospitalis S. Mariae Theotonicorum" (cfr. *Documenti vaticani relativi alla Puglia*, a cura di D. Vendola, II, Trani 1963, doc. n. 62, p. 77-78).

Il *Quaternus* restituisce una situazione da *day after*, poiché la maggior parte dei loro beni risultava, alla fine del quinto decennio del Duecento, revocata e incamerata dalla curia regia. Ciò nonostante sono emersi alcuni dati di relativo interesse.

Tutte le chiese dell'Ordine nel foggiano erano dedicate alla Croce, a S. Elena – o a entrambe – e alla Madonna della Croce.⁴⁰ Il fatto che oltre alla tradizionale devozione alla Vergine si sia registrata quella nei confronti della Croce, rispecchia una tendenza generalizzata non solo nella cultura religiosa del tempo – i frammenti della vera Croce erano divenuti la reliquia più prestigiosa vantata da tutte le chiese, cui venivano di frequente donate dal pontefice con relativa concessione di privilegi e indulgenze – ma in particolare negli ordini cavallereschi 'crociati'.⁴¹

Una chiesa appartenente all'Ordine, ancora esistente fino al nostro secolo, si trovava ai margini della via che da Foggia conduceva a Barletta (odierna via Trinitapoli).

Dell'edificio, in origine probabilmente a tre navate,⁴² rimane un affresco staccato – raffigurante una Madonna con il Bambino recante una croce⁴³ – il quale risulta essere un tipico esemplare di pittura devozionale di ispirazione bizantina. Una sua datazione ai primi del XIV secolo troverebbe conferma in una supposta fondazione della chiesa tra la fine del Duecento e gli inizi del secolo seguente, essendo citata per la prima volta nel 1310.⁴⁴

⁴⁰ Cfr. *Quaternus, op. cit.*, p.159-201. Una chiesa dedicata a S. Elena, detta anche 'della Croce' si trovava "in suburbio Maniaporci" a nord di Foggia dove è citata anche una *domus* con forno e un cortile per la paglia di proprietà dell'Ordine Teutonico. Quella della 'Madonna della Croce' si trovava invece "in suburbio Bassano" (Pila o Croce) a sud della città, dove sono documentate delle vigne "che furono di S. Maria dei Teutonici".

⁴¹ Si veda: F. TOMMASI, *I Templari e il culto delle reliquie*, in *I Templari: mito e storia. Atti del Convegno*, Sinalunga 1989, p. 191-210 e A. CADEI, *Architettura sacra templare*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, p. 107.

⁴² DE TROIA, *Foggia e la Capitanata nel Quaternus excadenciarum, op. cit.*, p. 210, deduce da una non meglio specificata pianta della chiesa conservata nella Biblioteca Angelica di Roma che essa si costituiva di "due navate ai lati di un cortiletto": iconografia tuttavia poco probabile che farebbe piuttosto pensare ad un edificio a tre navate.

⁴³ Cfr. *Quaternus, op. cit.*, p. 203, fig. 67. L'affresco staccato si trova nella nuova chiesa di S. Maria della Croce.

⁴⁴ Cfr. *Quaternus, op. cit.*, p. 201, nota 65.

Sempre sulla via per Barletta, fuori città, si trovava la già citata *domus cum corte* di S. Maria dei Teutonici, tenuta dal *dominus* marchese Bertoldo di Hohenburg; sembra quindi plausibile che si tratti di un unico insediamento che comprendeva, oltre alla chiesa, anche una residenza con annessa masseria agricola, data la sua collocazione extra urbana, comune agli altri due insediamenti di Maniaporci e Bassano. Si comincia così a configurare un sistema insediativo standardizzato, almeno per la Capitana, che doveva consistere in un nucleo edilizio principale adibito a residenza del *dominus* o del *praeceptor* intorno al quale si sviluppava un complesso produttivo fornito di edifici di servizio distribuiti ai lati di una corte centrale, e uno adibito al culto.

Unica traccia figurativa della fase teutonica in S. Leonardo di Siponto, complesso religioso già appartenuto ai Canonici Regolari di S. Agostino, sono i grandi stemmi dell'Ordine dipinti sulla testata meridionale del transetto, dove non è escluso potesse esserci uno spazio di devozione privata dei cavalieri.⁴⁵ Oltre ai semplici scudi crucisignati di nero in campo bianco, c'è però anche l'insegna del Gran Maestro – la croce gliata in oro con al centro lo scudo e l'aquila imperiale – e uno stemma a strisce bianche e blu, attribuito da Wieser al maestro della provincia tedesca Eberhard von Seinshein, in carica dal 1420 al 1443, ipotizzando che la decorazione fosse stata eseguita in occasione di una sua visita.⁴⁶ Una datazione dell'intervento pittorico al XV secolo si spiega anche con il fatto che dalla metà del secolo precedente la sede del *komtur* si era trasferita da Barletta a Siponto.

La storiografica locale attribuisce ai Cavalieri Teutonici la fondazione dell'attuale chiesa di S. Agostino a Barletta;⁴⁷ e nella stessa direzione sembra condurre anche la tradizione che la credeva luogo di sepoltura del Gran Maestro Hermann von Salza, morto a Salerno nel 1239. L'ipotesi di un'appartenenza del monumento all'Ordine, che trova come unica conferma sul monumento la croce gliata – prerogativa araldica del Gran Maestro – scolpita sul portale principale, è stata confutata da Michela

⁴⁵ L'abitudine a delimitare gli spazi della devozione privata, all'interno di un luogo di culto, con una decorazione araldica era divenuta pratica diffusa, in particolare nel XIV secolo, come nella 'cappella' dei principi angioini di Taranto a S. Maria del Casale, presso Brindisi.

⁴⁶ Cfr. WIESER, *Gli inizi dell'Ordine*, op. cit., p. 482.

⁴⁷ Cfr. S. LOFFREDO, *Storia di Barletta*, Trani 1893, p. 240.

Tocci, in base alla Bolla del 1289 con cui Niccolò IV concedeva indulgenze “pro aedificatione ecclesiae Heremitarum S. Augustini in Barulo”.⁴⁸ In realtà la chiesa teutonica, fondata alla fine del XII secolo, era dedicata a san Tommaso e ancora esistente quando sorse il vicino convento eremitano, come attestano alcuni documenti del XIII, XIV – quando risulta dipendente da S. Leonardo di Siponto – e XV secolo.⁴⁹

La vicinanza dei due insediamenti, quello mendicante e quello militare, cui va aggiunto quello, sempre in borgo S. Giacomo, di S. Maria dei Teutonici con annesso ospedale, implica senza dubbio l'esistenza di stretti rapporti, considerando anche il fatto che il *komtur* di Puglia risiedette a Barletta sino al 1335.⁵⁰ Ciò non esclude che, una volta distrutta la chiesa di S. Tommaso, il corpo del Gran Maestro fosse stato trasferito a S. Agostino, con un ‘passaggio di consegne’ suggellato dallo stemma crocegnato che, come vedremo, non costituisce un caso isolato in Puglia.

L'aperta ostilità dimostrata verso i Templari da Federico II, culminata con la requisizione dei loro beni nel 1228, ha poi più volte messo in dubbio la paternità dei Cavalieri Teutonici per gli interventi decorativi – e costruttivi – di fabbriche, forse in origine dei Cavalieri del Tempio, cui i Teutonici sarebbero subentrati solo in un secondo momento, in conseguenza di un rapporto privilegiato prima con l'imperatore svevo – tra il secondo e il terzo decennio del Duecento – e quindi con il papato e la successiva dinastia angioina.

Un caso ancora discusso è quello della chiesa del Salvatore di Andria, anch'essa identificata con l'attuale S. Agostino. Da un riesame delle fonti essa, insieme ad un'altra chiesa dedicata ai santi Leonardo e Nicola, risulta, per un periodo che va dal 1230 al 1358, appartenente all'Ordine Teutonico.

Secondo von Holst essa sarebbe stata riedificata per volontà del Gran Maestro Hermann von Salza tra il 1230 e il 1239,⁵¹ come sembrano

⁴⁸ Cfr. M. TOCCI, *Architetture mendicanti in Puglia*, in “Storia della città”, 9, 1978, p. 24-27: 26.

⁴⁹ Cfr. F. S. VISTA, *Notizie storiche sulla città di Barletta*, Barletta 1907, II, p. 69-70. P. BELLI D'ELIA (s.v. “Barletta”, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, p. 102-109) sostiene, invece, che l'attuale chiesa di S. Agostino era in origine S. Tommaso dei Teutonici.

⁵⁰ Cfr. SCHUMACHER, *Sulla storia della balia*, op. cit., p. 10.

⁵¹ Cfr. HOLST, *Die Salvatorkirche*, op. cit., passim; IDEM, *Der deutsche Ritterorden*, op. cit., p. 48-56.

indicare le due aquile scolpite ai lati del portale laterale, la cui *facies* risponde però piuttosto ad un contesto angioino; lo studioso ritiene pertinente alla medesima fase costruttiva il portale di facciata decorato nella lunetta con il Salvatore tra i santi Leonardo e Remigio, nonché un affresco all'interno raffigurante la Madonna con il Bambino, nella tipica iconografia bizantina della *Eleusa*, corredato di iscrizione in greco.

Il portale si ricollega a una tipologia 'adriatica', ad ogiva inscritta in un profilo pentagonale, che attraversa l'Abruzzo e la Puglia dalla seconda metà del XIII secolo; la particolare ricchezza dell'apparato ornamentale lo inserisce in una serie di portali di età angioina, rappresentata in area pugliese da numerosi esemplari, dalle cattedrali di Bitetto, Bisceglie e Altamura al S. Francesco di Lucera.

Se è vera la notizia riportata da Borsella⁵² – sulla base di una lapide perduta e risalente al 1770 – che il cambio di dedicazione sarebbe avvenuto nel 1387, seguito da Ferriello⁵³ il quale sostiene però che a quella data gli Agostiniani ottennero la concessione di costruire una nuova chiesa consacrata solo nel 1463, il portale sarebbe pertinente alla fase teutonica.⁵⁴

La scelta da parte dei Cavalieri di raffigurare sul portale di facciata S. Leonardo – e il suo maestro Remigio – si giustificerebbe con la sua particolare fortuna in ambito crociato, poiché era tradizionalmente invocato, quale protettore dei prigionieri, da coloro che cadevano nelle mani degli infedeli; ma non si può escludere a priori neanche la committenza agostiniana, in un contesto ormai intriso della cultura devozionale diffusasi in seguito alle crociate e ai pellegrinaggi in Terra Santa.

In conclusione la chiesa di Andria sarebbe stata una fondazione templare, cui subentrarono, forse a cantiere non ultimato, i Teutonici intorno al 1230,⁵⁵ quindi gli Agostiniani che operarono quanto meno un rimaneggiamento del complesso religioso.

⁵² Cfr. G. BORSELLA, *Andria sacra*, Napoli 1842, p. 337.

⁵³ Cfr. P. M. FERRIELLO, *Gli Agostiniani in Andria*, Firenze 1930, p. 17.

⁵⁴ Cfr. HOLST, *Die Salvatorkirche*, *op. cit.*, p. 379.

⁵⁵ Cfr. F. BRAMATO, *I Templari in Terra di Bari. Note e appunti per una storia dell'Ordine cavalleresco dei Templari in Italia*, in "Nicolaus", 7, 1979, p. 173-181: 173; P. F. PISTILLI, *Un insediamento di un ordine militare in Terra di Bari: la chiesa e l'ospedale di Ognissanti a Trani e l'architettura di tradizione templare in Puglia*, in *Monaci in armi*, *op. cit.*, p. 247-295: 291-294.

S. Maria degli Alemanni a Bari si trovava, come l'omonimo ospedale teutonico di Barletta, nelle vicinanze del porto⁵⁶ per accogliere e assistere i pellegrini tedeschi diretti al Santo Sepolcro di Gerusalemme. "Omnes teotonici et peregrini ituri bono omine pro amore Dei et salute animarum nostrarum cum buttia sancti Nicolai barensis in occursam ad sanctum sepulcrum in Ierusalem que pro nostri peccatis nunc a paganis gentibus dominatur".⁵⁷ Il consistente flusso di genti germaniche giustificava la presenza di un insediamento fisso dell'Ordine, nonché di un *dragomanus theotonicorum* documentato in città nel 1262.⁵⁸

Federico II aveva confermato nel 1231 ai Cavalieri Teutonici, tra gli altri, i possedimenti presso Nardò:⁵⁹ tuttavia, la committenza degli affreschi bizantineggianti della chiesa rupestre di S. Antonio abate è stata attribuita da Pace a un ordine militare – i Templari o gli Ospedalieri – escludendo i Teutonici per la presenza di un cavaliere (san Giorgio?) con lo scudo crociato di rosso anziché di nero.⁶⁰

Una decorazione particolarmente interessante per l'originalità dei soggetti raffigurati è quella del soffitto piano della chiesa del Crocifisso presso Ugento (Lecce), con animali reali e fantastici – forse in riferimento alle costellazioni – motivi stellati e fitomorfi, stemmi.

Riferiti da D'Elia⁶¹ a una probabile committenza teutonica, sono da Pace ricondotti ai Templari anche in questo caso in virtù degli scudi rosso-

⁵⁶ Sul complesso, non più esistente, cfr. M. S. CALÒ MARIANI, *Architettura e arti figurative: dai Bizantini agli Svevi. L'età sveva*, in *Storia di Bari dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, a cura di F. Tateo, Roma-Bari 1990, p. 81-86.

⁵⁷ Cfr. *Codice diplomatico barese. Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo normanno (1075-1194)*, a cura di F. Nitti, V, Bari 1902 (doc. n. 262 del 12 aprile 1189); P. CORSI, *Bari e il mare*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve*, a cura di G. Musca, Bari 1993, p. 91-119: p. 117, n. 122.

⁵⁸ Cfr. *Codice diplomatico barese. Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo svevo (1195-1266)*, VI, Bari 1906 (doc. n. 93, 106 e 171).

⁵⁹ Cfr. K. WIESER, *Gli inizi dell'Ordine*, op. cit., p. 482.

⁶⁰ Cfr. V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia. Secoli IX-XIV*, in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, p. 317-400.

⁶¹ M. D'ELIA, *Aggiunte alla pittura pugliese del tardo Medioevo. La cripta del Crocifisso a Ugento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, p. 62-76.

crociati.⁶² Non avendone potuto avere visione diretta, ci limitiamo qui a presentare questi ultimi casi come problemi, in attesa di ulteriori approfondimenti.

Le considerazioni da fare a margine di quella che è poco più che una 'panoramica' su edifici e manufatti artistici ricollegati ai Cavalieri Teutonici in Puglia è che, nonostante l'alta concentrazione di insediamenti documentati tra XIII e XIV secolo, il contributo dell'Ordine alla cultura figurativa e monumentale del Medioevo locale appare assai raro.

Quello che emerge è più che altro un elemento di continuità rispetto all'ormai radicata presenza degli ordini militari, quali i Templari e gli Ospedalieri, dei quali spesso i Cavalieri Teutonici riutilizzarono gli edifici apportandovi di rado modifiche degne di nota dal punto di vista strutturale o estetico e, comunque, improntate alla cultura artistica dominante. Lo stesso accadeva nei casi in cui subentrarono, a volte provvisoriamente, ad ordini religiosi come nel caso del S. Leonardo di Siponto.

Ciò non esclude però l'esigenza di qualificare simbolicamente la presa di possesso di un sito monumentale, che equivaleva ad un'affermazione politica sul territorio, concretizzatasi, per quanto è possibile dedurre dalle scarse testimonianze superstiti, soprattutto in insegne araldiche – scolpite o dipinte – o elementi iconografici tuttavia comuni anche agli altri ordini cavallereschi. Prevale, quindi, una logica di adattamento dal punto di vista soprattutto insediativo, mentre per quanto riguarda il potenziale 'creativo' nel senso più lato del termine, è da considerare il fatto che essi si inserirono in un momento storico in cui l'ideologia 'crociata' permeava da oltre un secolo l'intera regione, tradizionale testa di ponte con le coste orientali del Mediterraneo.

Torre Alemanna, come vedremo, è un documento storico-artistico di particolare rilevanza per la storia degli insediamenti dell'Ordine Teutonico in Puglia, poiché rappresenta un caso particolarmente leggibile di riutilizzo e adattamento di un edificio preesistente in funzione di esigenze 'logistiche' e insediative nuove, e in relazione al mutare dell'orizzonte culturale e politico del Regno.

⁶² Si veda oltre al già citato contributo di Pace del 1980, IDEM, *La pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale "greca"*, in *La pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, p. 385-394 e M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, p. 171.

IL MONUMENTO

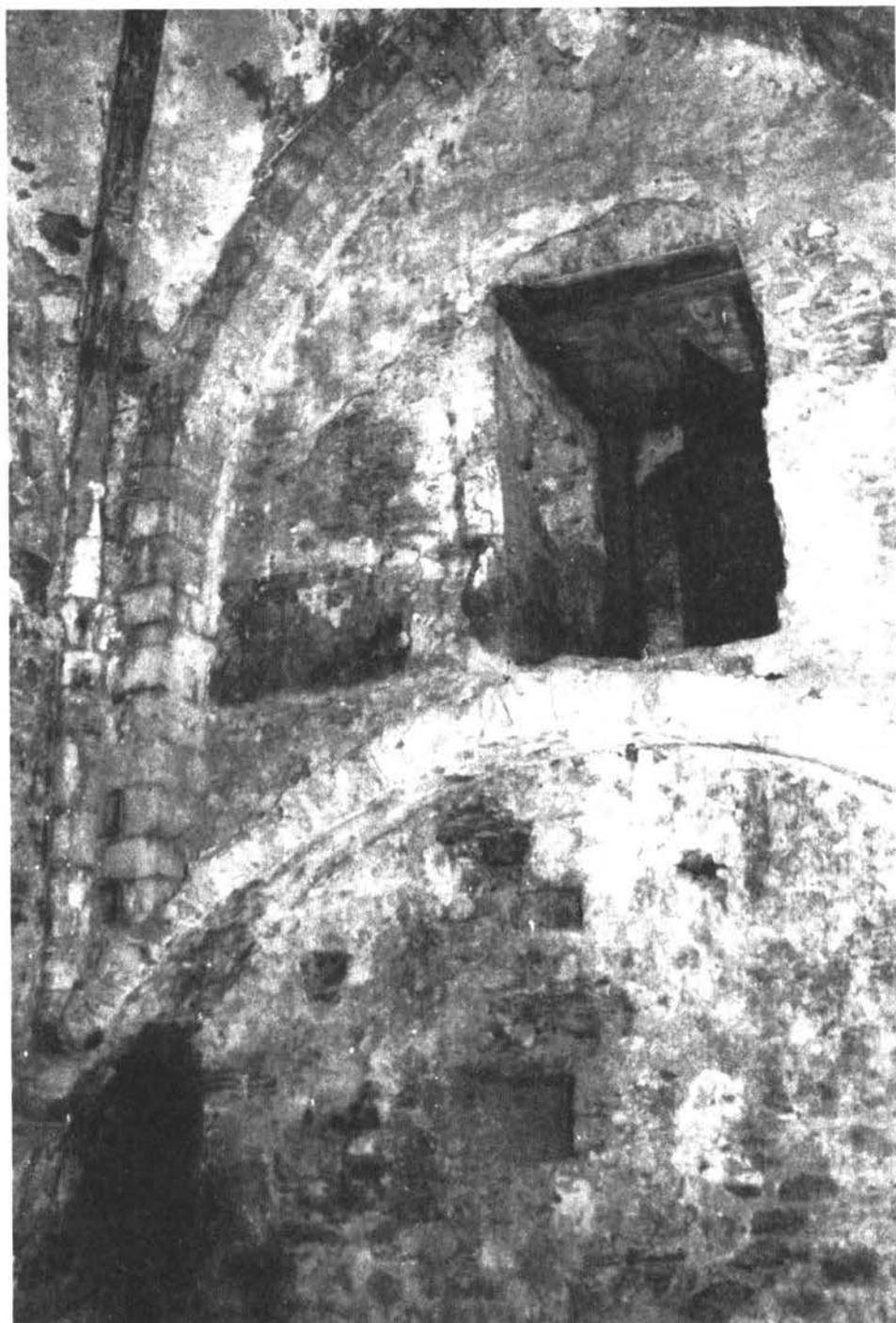
1. Il complesso architettonico medioevale

Un saggio di scavo eseguito sotto il piano pavimentale della torre in occasione dei restauri del 1987⁶³ ha portato alla luce le fondazioni di un'abside semicircolare orientata e in asse con l'edificio ad essa adiacente. Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere se il corpo di fabbrica attuale, collegato al lato occidentale della torre, coincida archeologicamente con l'antica aula di culto: ma ciò basta a segnalare l'esistenza di un edificio ecclesiastico preesistente l'insediamento dei Cavalieri Teutonici. Il fatto che esso sia stato completamente stravolto dagli interventi edilizi di età moderna rende difficile immaginare il suo aspetto primitivo, ma osservando le riproduzioni fotografiche eseguite da Haseloff è possibile individuare il prospetto della facciata a capanna.

Per ciò che riguarda invece l'interno, l'unico indizio è l'arcone a sesto acuto, tamponato, sul lato di collegamento tra la torre e il suddetto corpo di fabbrica; quest'ultimo si può oggi solo immaginare con una volta a botte acuta o della tipologia così detta 'a fienile', con copertura lignea più consona, però, a edifici di servizio e di produzione quali le grangie, architetture proprie degli insediamenti rurali con funzioni diverse legate alla raccolta e alla lavorazione dei prodotti agricoli.

Ricostruire la storia del sito di Torre Alemanna prima dell'arrivo dell'Ordine Teutonico, e quindi tentare di identificare la chiesa che vi sorgeva in precedenza, è impresa ardua poiché non esistono riferimenti documentari o archeologici cui potersi ricollegare con un sufficiente margine di certezza. Tuttavia si vuole qui avanzare un'ipotesi che permetta di configurare uno scenario storicamente plausibile circa l'evoluzione

⁶³ Cfr. G. LA NOTTE, *I lavori di restauro di Torre Alemanna*, in A. VENTURA, S. SPERA, G. LA NOTTE, *Torre Alemanna*, *op. cit.*, p. 62.



1996. Arcone di collegamento fra la torre e l'edificio longitudinale (foto Maurizio Necci, Roma)

di un edificio che sembra aver mantenuto una sostanziale continuità insediativa durante il Medioevo. Nel territorio della diocesi di Ascoli Satriano, cui Corneto apparteneva, sorgevano numerose chiese rurali che costituirono, tra XI e XII secolo, altrettanti poli di attrazione per la formazione di comunità agricole più o meno estese.

Una di queste era quella di S. Silvestro, già documentata nella seconda metà del X secolo come cappella di pertinenza del monastero di Santa Sofia di Benevento (ricordiamo che l'asse viario dell'Appia, sul quale sorgeva Torre Alemanna, collegava la città campana con la costa adriatica) che vantava ampi possedimenti nella zona.⁶⁴ La chiesa, nel 1149, risulta occupata dall'Ospedale di Melfi,⁶⁵ che intraprese la coltivazione dei terreni circostanti con relativa migrazione di manodopera agricola che vi risiedeva in maniera fissa, creando un primo nucleo abitativo.⁶⁶

L'ipotesi che si possa trattare del futuro insediamento di Torre Alemanna è avvalorata da due elementi: il primo consiste nel fatto che la chiesa è segnalata nell'area orientale della diocesi di Ascoli Satriano, il secondo è che il territorio era allora rivendicato dall'abbazia della SS. Trinità di Venosa. Quest'ultima, subentrata nel 1096⁶⁷ nella signoria del *casale* di Corneto, ancora nel XIII secolo aveva una contesa in atto con i Cavalieri Teutonici circa i diritti su terreni tra Ascoli, Corneto e Cerignola, tanto da costringere Federico II a ribadire la donazione alla *domus* teutonica. Il cerchio si chiude poiché si tratta proprio di quei fondi – dei quali tra l'altro emerge chiaramente dai documenti l'alto livello di produttività agricola – dagli storici tradizionalmente ricollegati all'insediamento dell'Ordine a Corneto.

Un dato nuovo anche ai fini, come vedremo, della comprensione del monumento, è la possibilità di ipotizzare una fase intermedia, da collocarsi a cavallo tra XII e XIII secolo, durante la quale l'edificio era già gestito da una comunità ospedaliera. Ma il fatto che per tutto il XII secolo,

⁶⁴ Cfr. J. M. MARTIN, *Ascoli Satriano: la città ed i suoi notai dalla metà del secolo X alla metà del secolo XII*, in J. M. MARTIN, G. NOYE, *La Capitanata nella storia del Mezzogiorno medievale*, Bari 1991, p. 137-158: p. 140; J. M. MARTIN, *La Pouille du VI au XII siècle*, Roma 1993, p. 289.

⁶⁵ Ancora nel 1227 sono attestati a Melfi un ospedale e una chiesa dell'Ordine Teutonico.

⁶⁶ J. M. MARTIN, *Ascoli Satriano, op. cit.*, p. 142, n. 31.

⁶⁷ Cfr. G. CRUDO, *La SS. Trinità di Venosa. Memorie storiche, diplomatiche, archeologiche*, Trani 1899, p. 191.

come si è visto, dall'Ordine degli Ospitalieri di S. Giovanni di Gerusalemme dipendeva anche la comunità tedesca, la quale se ne emancipò solo nel secolo seguente per crescere velocemente di importanza durante il regno di Federico II, rende plausibile che si trattasse sin dalle origini di un insediamento dell'Ordine Teutonico.

Un elemento di estrema importanza a supporto di tale ipotesi, è il frammento scultoreo che si conserva oggi murato all'esterno della torre, sul muro di cinta prospiciente l'ingresso della masseria, sul quale è scolpita una piccola mezza croce inscritta in un cerchio, il quale sarebbe stato l'antico segno distintivo dei frati dell'ospedale teutonico di Gerusalemme, ancora in uso alla fine del XII secolo.⁶⁸

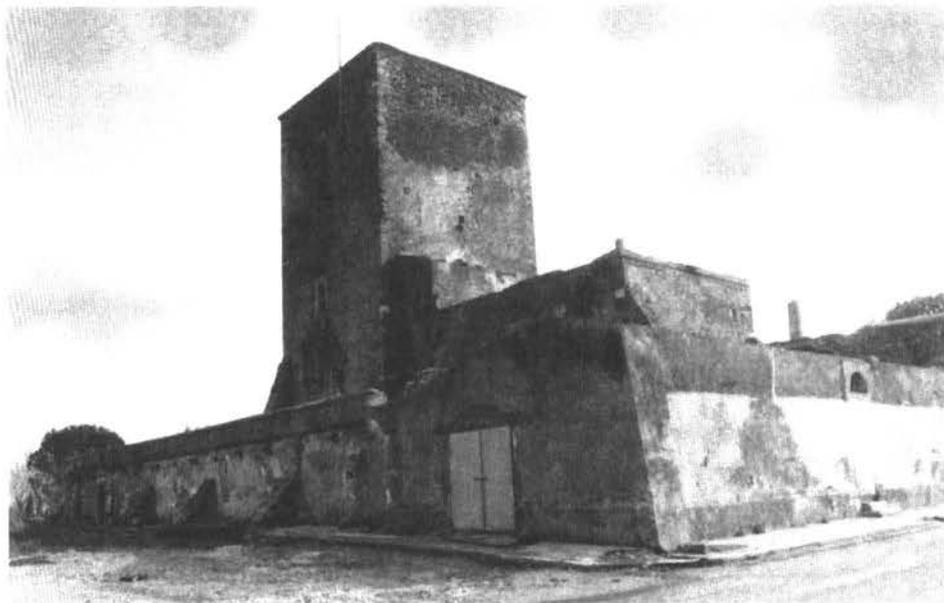
Alla storia duecentesca dell'edificio spetterebbe, invece, un altro pezzo erratico – murato accanto al precedente – che raffigura quello che divenne lo stemma araldico dei Cavalieri Teutonici durante i secoli seguenti, e cioè lo scudo crucisignato.

L'edificio di culto a mononavata, coperto a botte voltata a sesto acuto,

⁶⁸ La notizia deriverebbe da una fonte inedita della fine del XII secolo secondo la quale i Teutonici avrebbero rinunciato al loro emblema su richiesta dei Templari, in cambio del loro appoggio contro gli Ospitalieri, per assumere in seguito quello, a tutti noto, della croce nera. Cfr. FAVREAU-LILLE, *Alle origini dell'Ordine Teutonico, op. cit.*, p. 32, n. 12, la quale riporta una comunicazione orale di B. Z. Kedar.



Probabile antico simbolo dei frati dell'ospedale teutonico di Gerusalemme (foto Matteo Cirulli, Cerignola)



1988. Esterni di Torre Alemanna (foto Matteo Cirulli, Cerignola)

ben si adatta alla committenza di un ordine militare di fine XII secolo, periodo durante il quale tale tipologia risulta ampiamente testimoniata “in un’internazionalità di linguaggio che va dalla Penisola Iberica alla Terra Santa”;⁶⁹ mentre è da assegnare al momento di massima espansione dell’Ordine, durante il XIII secolo, l’inserimento della torre che comportò, oltre al mutamento del prospetto orientale dell’edificio, la sua terminazione rettilinea. Contestuale a tale intervento appare anche il contrafforte addossato all’angolo sudoccidentale dell’edificio longitudinale costituito da tre blocchi quadrangolari lavorati a bugna di grandezza decrescente verso l’alto, di fattura identica ai cantonali d’angolo della torre: chiaro indizio di un intervento di consolidamento.⁷⁰

⁶⁹ Si veda in generale, sul problema delle tipologie architettoniche adottate nei luoghi di culto dall’Ordine dei Templari, A. CADEI, *Architettura sacra templare, op. cit., passim* e, in particolare sulla tipologia ‘ad aula unica’, p. 33-45.

⁷⁰ È possibile ricollegare l’antica chiesa di Corneto con un gruppo di chiese rurali pugliesi di età romanica, fortificate in un momento successivo alla loro edificazione, alcune delle quali munite di torre in facciata ed edifici di servizio entro un sistema cintato (si vedano, per esempio, la masseria Torre S. Eustachio a Giovinazzo e il casale di Pacciano a Bisceglie). Cfr. L. MONGIELLO, *Masserie di Puglia*, Bari 1989, p. 15-19, il quale ricorda il rapporto tra la torre, con funzioni difensive, soprattutto di avvistamento, e la chiesa “ultimo baluardo per l’incolumità dei casali”.

La torre sviluppa un'altezza intorno ai 23,50 metri, su un perimetro quadrato di circa 10 metri di lato. Le cortine esterne presentano una muratura a sacco formata da blocchetti di pietra irregolari; mentre grossi conci calcarei, lavorati spesso a bugna, segnano i cantonali.

Sul fronte settentrionale della torre sono presenti quattro aperture, di cui le due più in alto, allineate, sembrano essere coerenti alla sua edificazione. La più alta, una monofora piccola e stretta, è munita di un architrave timpanato e grossi stipiti in pietra; la finestra inferiore, quadrata e avente una maggiore luce, ricalca una tipologia molto simile alla prima con architrave e stipiti in calcare; la terza e la quarta sono decentrate e in posizione asimmetrica.

Identiche per collocazione e caratteristiche strutturali sono le quattro aperture sul versante orientale; quelle sul fianco meridionale sembrano aver sofferto dei dissesti statici dell'edificio, solcato da due profonde crepe che hanno causato il crollo parziale delle cornici: in particolare si osservi come l'ultima in alto, perduto l'architrave timpanato, sia stata restaurata con una ghiera laterizia. Rispetto ai due precedenti lati della torre, qui è assente la seconda finestra dal basso per la doppia presenza di un accesso sopraelevato e, all'interno, del vano del camino.

Priva di aperture era in origine la parete occidentale poiché la presenza del corpo di fabbrica addossato ne pregiudicava l'aspetto difensivo; fu solo in un secondo momento, forse in coincidenza con la terza fase d'uso del monumento, che fu ricavato in rottura l'ingresso alla parte residenziale dell'edificio in sostituzione del primitivo accesso volante disposto sul fronte meridionale.

La contemporaneità tra la torre nella sua originaria *facies* e l'alzato dell'edificio longitudinale, evidentemente rimaneggiato, si può desumere anche dalla similitudine delle finestre così come ci appaiono, tamponate ma ancora visibili all'inizio del secolo nelle riproduzioni fotografiche dell'Haseloff, sul fianco settentrionale dell'aula con un'intelaiatura in blocchi calcarei e piccolo architrave timpanato.

Il recente restauro ha liberato il vano più basso della torre da una posticcia volta a botte che ne aveva abbassato l'altezza di più della metà, danneggiando gravemente anche gli affreschi. L'ambiente ha così riacquisito la sua veste architettonica originaria caratterizzata da una slanciata crociera costolonata, con una stella a cinque punte scolpita sulla chiave di volta, impostata su colonne d'angolo con capitelli a foglie d'acanto e a *crochet* gotico, di matrice franco-cistercense. Nelle pareti meridionale e orientale del piano terra si aprono monofore archiacute murate dal-

l'esterno, mentre sul lato settentrionale (l'attuale apertura non è pertinente a questa fase architettonica) la tamponatura sembra essere stata eseguita in un momento precedente e, viceversa, dall'interno nel momento in cui si decise di decorare la parete con la grande immagine del *Lignum vitae*.

Le finestre del piano terra, così come l'*armarium* (sorta di nicchia che conteneva oggetti di culto o di vita quotidiana) ricavato nello spessore di quest'ultima parete, sarebbero dunque contestuali all'edificazione della torre, mentre dati archeologici e strutturali evidenziano la non contemporaneità della volta a crociera gotica alla gabbia architettonica costituita dalle pareti della torre:



Capitello a *crochet* gotico
(foto Nicola Pergola, Cerignola)



Capitello a *crochet* gotico
(foto Nicola Pergola, Cerignola)

questa doveva infatti presentarsi in origine completamente cava e divisa da impalcati lignei. Nel piano superiore si possono ancora osservare gli *armaria*, i sedili nel vano finestrato e il camino che ne denunciano l'uso abitativo, sul solco della tradizione militare delle cappelle castrali che prevedeva il caso di ambienti residenziali sovrastanti il luogo di culto.

Il fatto che, da un certo momento in poi, il vano a piano terra della torre fosse stato una cappella è provato dai soggetti religiosi degli affreschi. D'altronde l'impianto architettonico dell'edificio a navata unica, con coro quadrato aperto in origine su tutti e tre i lati da mono-

fore archiacute, fa propendere per un suo uso culturale anche nella fase precedente: cappella per i frati teutonici e/o chiesa plebana per la comunità circostante. Per quanto riguarda l'aula longitudinale essa fu, in un momento imprecisato, isolata dalla torre e adibita a funzioni diverse, da ricollegare alle mutate esigenze dell'insediamento agricolo, ridottosi nel corso dei secoli a semplice masseria.

L'adozione del coro quadrato, soluzione divenuta usuale in Occidente e a partire dal XIII secolo, benché non escluda rapporti anche con la contemporanea architettura mendicante, affonda le sue radici ancor prima nelle forme austere e pauperistiche degli oratori cistercensi assimilate, in un secondo momento, anche dalle architetture degli ordini militari.⁷¹ Un esempio noto in Italia è quello della chiesa templare di S. Bevignate a Perugia, con una doppia campata quadrata che si collega al coro di dimensioni minori, entrambi voltati a crociera costolonata. A dimostrazione della particolare fortuna di tale linguaggio architettonico durante tutto il Duecento, si noti che esso si ritrova di frequente anche in santuari e oratori sorti, forse non a caso, lungo le vie di pellegrinaggio delle regioni adriatiche della penisola.

Se le caratteristiche iconografiche del monumento si giustificano con l'attribuzione del complesso di Torre Alemanna a un ordine cavalleresco, la scultura architettonica *rayonnant* della rinnovata cappella tradisce immediatamente il rapporto diretto con il linguaggio decorativo espresso nelle committenze della corte regia tra l'ottavo e il nono decennio del Duecento.

L'irrompere della componente angioina, concretizzatasi fisicamente in un mutamento strutturale e decorativo dell'edificio, non può passare inosservato: e sembra rispecchiare la rivoluzione politica e culturale da poco avvenuta e il cui violento contraccolpo, in ambito locale, era stato la conquista, dopo aspre lotte, dei due *castra* di Corneto e Ascoli Satriano. I Cavalieri Teutonici erano evidentemente passati 'sotto l'ala' degli Angioini i quali, come si vedrà meglio in seguito, intervennero direttamente o indirettamente, nella persona di uno dei loro feudatari, nella committenza degli stessi affreschi di Torre Alemanna.

La nuova cultura architettonica e figurativa si impose in realtà assai facilmente, anche perché esprimeva sul piano religioso e devozionale il movimento assai più vasto e radicato nel territorio sin dai primi decenni

⁷¹ A. CADEI, *Architettura sacra templare*, op. cit., p. 164-170.

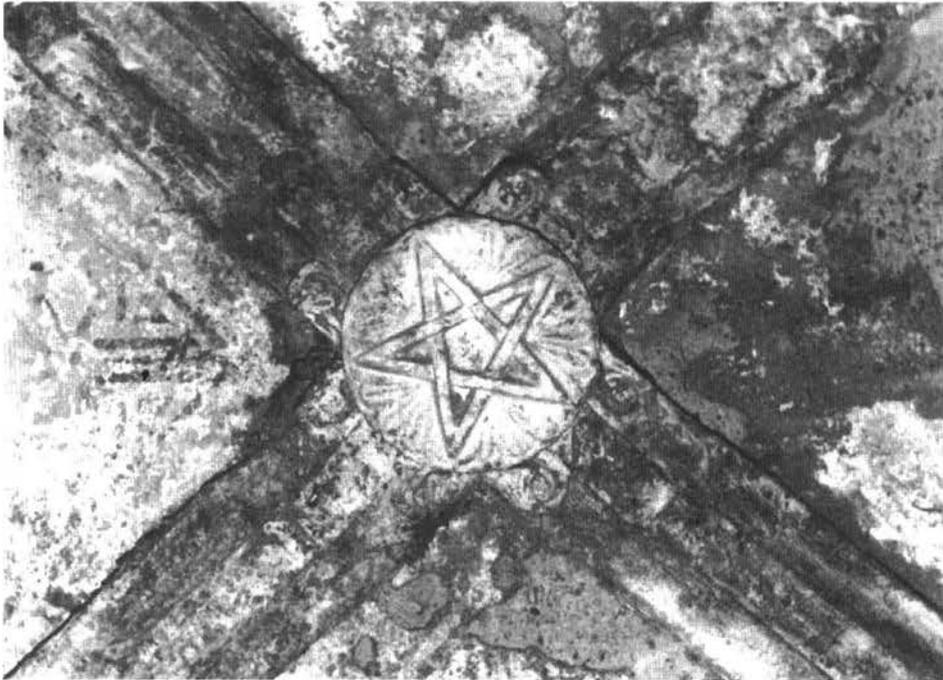
del Duecento dell'Ordine Franciscano che vantava in Capitanata alla fine del secolo una ventina di conventi, tra i quali quello di Corneto fondato intorno al 1230.⁷²

Un'ultima nota va fatta a proposito della stella a cinque punte inscritta in un cerchio che marca la chiave di volta del vano di culto. La tradizione giudaico-cristiana insiste principalmente sul simbolismo della luce in chiave messianica, che si concretizza nell'immagine della stella di Betlemme, collegata al mistero dell'Incarnazione, simbolo benefico e salvifico per eccellenza: "la stella simbolizza la luce del Messia che dissipa le tenebre: essa non è altro che la vera gnosi".⁷³

Essa si configura, però, nella forma del pentagramma (figura geometrica data dall'unione del pentagono e di cinque triangoli), un antico simbolo sapienziale e iniziatico "segno di riconoscimento fra i membri di

⁷² Si veda, tra gli altri, L. PELLEGRINI, *Criteri insediativi*, op. cit., p. 39-85.

⁷³ Cfr. P. E. TESTA, *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, Gerusalemme 1962, p. 282-288: p. 285.



1988. Chiave di volta con la stella a cinque punte (foto Nicola Pergola, Cerignola)

una stessa società, ad esempio nell'Antichità, tra i Pitagorici".⁷⁴ Durante il Medioevo il pentagramma assume diversi significati nell'ambito dell'esegesi cristiana del numero cinque, che rappresenta, per esempio l'uomo come microcosmo in rapporto al macrocosmo sintetizzato nella forma circolare. La collocazione in un punto focale dell'ambiente trova un indicativo confronto con la chiesa templare portoghese di S. Maria de Olival presso Tomar, datata non prima degli anni Settanta del Duecento: qui la stella a cinque punte inscritta nel cerchio costituisce il rosone che orna l'alto prospetto della testata del transetto.⁷⁵

Si deve considerare che la stella evocava anche l'idea della sorgente di luce primigenia, e in quanto tale se ne giustifica l'utilizzo per un rosone. Tuttavia, la sua posizione privilegiata in due edifici di culto legati a un ordine militare fornisce una traccia, passibile di ulteriori approfondimenti, circa una cultura, anche iconografica, per la quale era usuale sottendere alle immagini della devozione segni e simboli di derivazione gnostica e misterica.

In conclusione, sono state identificate almeno tre fasi edilizie del monumento in età medioevale.

La prima identificava una chiesa ad aula unica e abside semicircolare. La seconda, databile entro la prima metà del Duecento, vide la creazione, riutilizzando in parte le strutture dell'antico edificio, di una *domus* turrata di un ordine cavalleresco fornita di una spoglia cappella a piano terra e ambienti residenziali in quelli superiori: l'edificio svolse da questo momento la funzione primaria di gestione del patrimonio agricolo e controllo del territorio circostante. La terza, successiva alla definitiva conquista angioina, si concretizzò nella copertura del vano inferiore tramite una volta a crociera costolonata su colonnine d'angolo, e nel contestuale intervento di decorazione pittorica con episodi della *Passione di Cristo* e *l'Albero della croce*.

⁷⁴ Cfr. *Dizionario dei simboli*, a cura di J. Chevalier e A. Gheerbrant, Milano 1989, II, s.v. "pentagramma", p. 197-198.

⁷⁵ Sulla chiesa di S. Maria de Olival si veda CADEI, *Architettura sacra templare op. cit.*, p. 158-160 con bibliografia relativa.

2. Gli affreschi

Se architettura e scultura della cappella rispondono ai dettami dell'arte gotica d'età angioina, gli affreschi esprimono ancora più marcatamente la cultura, da una parte filo-papale e dall'altra strettamente e intimamente legata alla devozione e alla religiosità francescana, espressa costantemente dalla dinastia regnante in Italia meridionale.

Ciò non esclude comunque, a priori, la committenza dei Cavalieri Teutonici, o la convivenza delle due diverse componenti, poiché l'Ordine non sembra aver mai espresso una propria autonomia in campo figurativo, sia per ciò che riguarda i programmi iconografici, sia tanto meno per le scelte formali ed espressive.

Il punto di contatto tra la temperie devozionale francescana e quella 'crociata' di un ordine militare può comunque individuarsi nel tema centrale per entrambi della passione di Cristo e del valore dell'esperienza diretta del pellegrinaggio in Terra Santa e relativo culto della Croce. Se, infatti, i Francescani avevano fatto dell'immagine del Cristo crocifisso il fulcro liturgico e devozionale delle loro chiese, era prerogativa degli ordini militari la venerazione della Croce.

La trasformazione architettonica del pianoterra della torre dovette prevedere, sin dall'inizio, la decorazione pittorica di cui rimangono ampi brani. Essa rispetta la nuova veste architettonica del vano, sulla quale anzi si modula e organizza.

Le pareti dovevano essere tutte scandite nella parte più bassa da una decorazione a finti *velaria*, che riproducono un tessuto decorato da motivi ornamentali alternativamente rossi e neri; il quale si apre ritmicamente in due ampie pieghe nel punto in cui, con un discreto ma raffinato effetto illusionistico, si 'aggancia' al muro (tav. I).

La decorazione, sopravvissuta solo sulla parete meridionale del vano e su una piccola porzione di quella orientale, si collega in alto a un fregio a clipei concatenati, nei cui spazi di risulta si svolgono racemi, dipinti con sottili pennellate di bianco. La fascia è delimitata in basso e in alto da una cornice rossa sulla quale corrono delle iscrizioni dipinte, in capitale gotica, che si riferiscono ai santi raffigurati a mezzo busto nei clipei.

Nell'angolo sinistro della parete sud san Gregorio papa (S. GREGORIUS) è ritratto con la tiara, benedicente alla latina, con il pastorale e l'*omophorion* crocesignato. Gesto e attributi, questi ultimi, costanti negli altri personaggi maschili: escluso san Nicola di Bari, privo di copricapo e riconoscibile per la tipica fisionomia, calvo e canuto. A destra di san

Nicola sono raffigurati papa Leone I (S. LEO PP) e un santo con la mitria, forse un vescovo (tav. II), col volto giovanile incorniciato da una corta barba castana (S... P...).

Il quinto santo, di cui si scorge appena – causa l'ampia caduta d'intonaco – la fisionomia canuta e le due code del copricapo che sfiorano le spalle, non è più identificabile; totalmente perduta è, poi, l'immagine inclusa nel sesto clipeo centrale, tranne forse un frammento dipinto della dalmatica. Nell'alternanza rosso-verde (si trattava in origine di blu), il clipeo a fondo rosso sembra essere riservato ai ritratti papali: scelta forse non esente da connotati simbolici. Se così fosse, anche il sesto personaggio dovrebbe essere un pontefice.

Il fregio clipeato girava anche sulla contigua parete orientale, conservando la medesima alternanza tra un santo vescovo e un pontefice. La teoria papale, ordinata cronologicamente in senso antiorario, non appare comunque completa: bensì frutto di una selezione di certo non casuale, e funzionale a un programma figurativo finalizzato alla doppia esaltazione del papato e forse delle tradizioni della chiesa locale.

Probabilmente un omaggio dovuto dell'Ordine alla Chiesa Romana, rispetto alla quale si voleva ribadire una volta per tutte la completa subordinazione, esprimendo contemporaneamente, benché indirettamente, l'allineamento dei Cavalieri Teutonici alla politica guelfa della regnante dinastia angioina. La soluzione iconografica rivela infatti immediatamente il suo carattere 'romano',⁷⁶ riproponendo una tipologia che affonda le radici nella tradizione decorativa delle maggiori basiliche dell'Urbe.

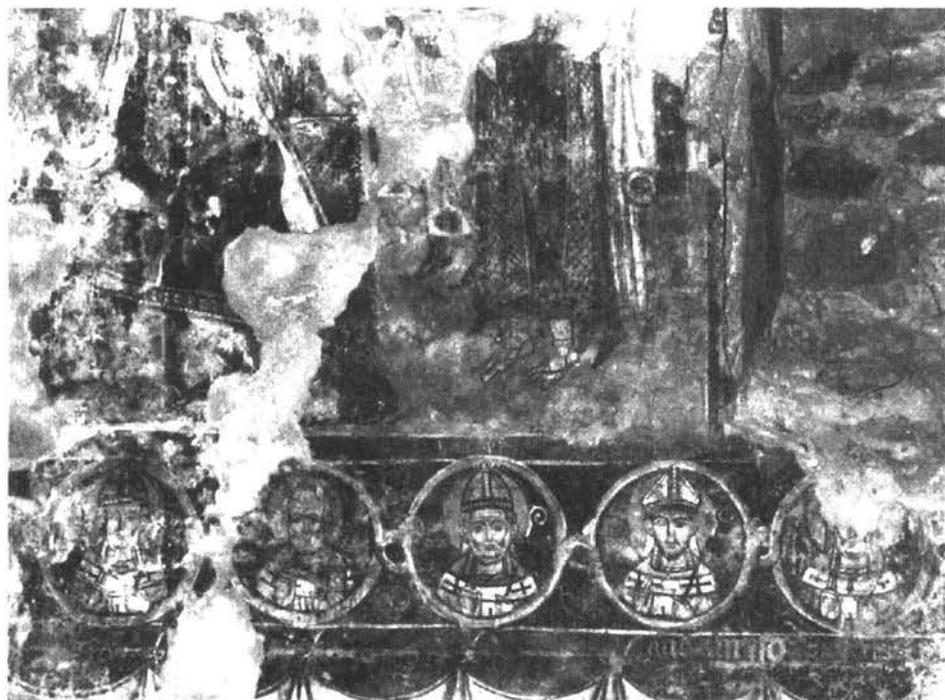
Sulla parete meridionale il motivo continua con cinque busti muliebri, facilmente riconoscibili come sante martiri per gli attributi della palma e della corona e per il gesto della mano con il palmo rivolto verso l'osservatore, a testimonianza di fede e purezza. Anche l'abbigliamento sontuoso

⁷⁶ C. D'ANGELA (*Archeologia ed insediamenti rupestri medievali*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, p. 45-116) notando l'inconsueta presenza dell'immagine di papa Urbano V nelle chiese rupestri di S. Antonio abate a Massafra, di S. Vito Vecchio di Gravina, di S. Francesco di Irsinia e nella chiesa subdiale di S. Caterina di Casaranello, cui si aggiungono il dipinto con san Pietro e Leone Magno a Mottola, la spiega "con i tentativi di unione tra la Chiesa d'Occidente e quella d'Oriente ... in un contesto che era stato pervicacemente aderente alla tradizione bizantina" (p. 115). Appare evidente, al contrario, che Torre Alemanna si configura come un monumento assolutamente occidentale, anche nelle scelte decorative, inserito in un contesto territoriale, quale la Capitanata, altrettanto immune dalla cultura marcatamente orientale del resto della Puglia.

e i fili di perle tra i capelli rimandano alla tradizione iconografica che le vuole, di norma, giovani vergini orientali. Al momento, solo due di esse (tav. III) hanno un nome: Margherita (...A MARGARET?) e Lucia (SCA LUCIA).⁷⁷

Al di sopra dei tondi con i santi, la decorazione della parete meridionale presenta due grandi riquadri, separati dalla monofora centrale e delimitati in alto da una doppia cornice rossa e gialla che corre sopra i capitelli d'angolo. Nel riquadro a sinistra è rappresentato l'episodio di *Cristo davanti a Pilato*.

⁷⁷ Le due sante martiri erano le più venerate tra Basilicata e Puglia nella seconda metà del Duecento. A Melfi c'erano due santuari rupestri, decorati in età angioina, dedicati rispettivamente a santa Lucia e a santa Margherita; a quest'ultima era dedicato il santuario rupestre di Mottola (Taranto), mentre santa Lucia è raffigurata nella chiesa della Buona Nuova di Massafra accanto a santa Caterina. A Brindisi, nella chiesa di S. Anna, non rimane che un pannello con episodi della vita di santa Margherita, sul modello della nota icona barese con al centro la santa a figura intera; nella chiesa inferiore, dedicata a santa Lucia, si può ancora osservare la santa martire in atteggiamento orante.



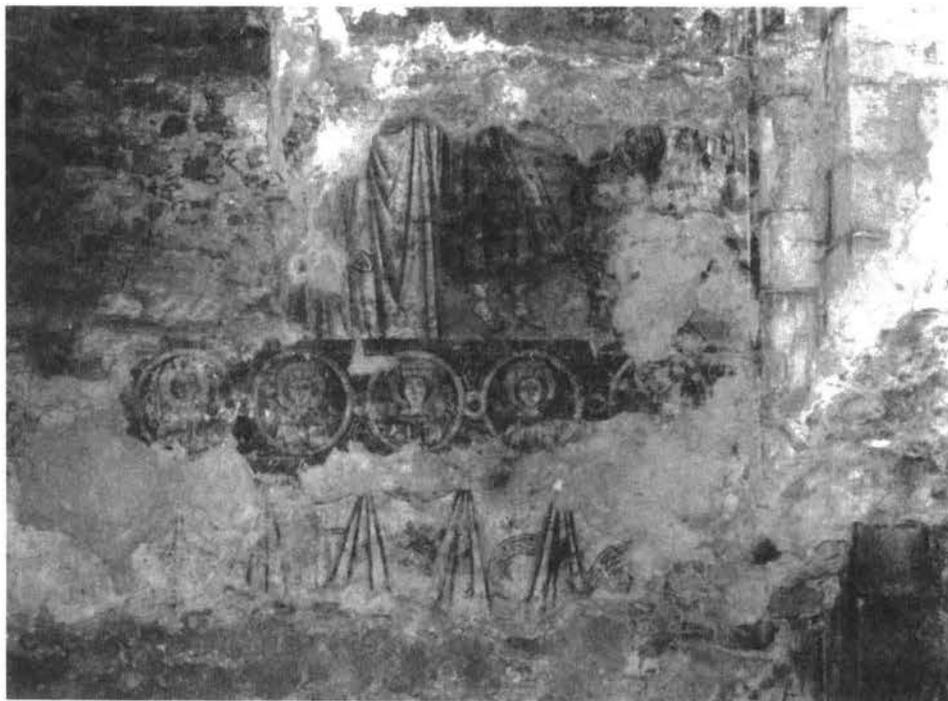
1996, parete sud. *Cristo davanti a Pilato* e fascia con busti di santi (foto Maurizio Necci, Roma)

La scena non è leggibile nella sua parte superiore per le diffuse cadute di intonaco che hanno causato la perdita di tutte le teste: ma si intuisce dalla presenza di un personaggio seduto su un alto trono con pedana, dalla veste bordata di giallo con gemme e perlinature e un ampio mantello.

Al suo cospetto vi sono tre figure strette intorno al Cristo in primo piano, riconoscibile per la tunica rossa (*colobium*) decorata da un motivo a piccoli rombi con il *clavium* nel tipo, relativamente raro in Occidente, del Cristo-sacerdote (tav. IV).

Nella scena della *Salita al Calvario*, dipinta a destra della monofora centrale, Cristo porta sulle spalle la croce, di cui si leggono le singole venature del legno minuziosamente descritte.

Merita un'attenzione particolare la tunica bianca che ricorre in entrambe le scene. Nell'episodio della *Condanna* se ne scorge la manica vuota che ricade di fianco, alle spalle del Cristo: per quello che si riesce a capire, data la non completa leggibilità dell'immagine, essa non sembra essere indossata, quanto piuttosto sostenuta da un personaggio in secondo piano e del quale si intravedono appena i piedi dietro quelli del Redentore.



1996, parete sud. *Salita al Calvario*, fascia con sante martiri e *velaria* (foto Maurizio Necci, Roma)

L'insolita presenza iconografica si ritrova, ma questa volta ben in evidenza, a sinistra del *Cristo portacroce*. Non essendo sopravvissuta che la parte bassa del Cristo, di un centurione romano che lo precede a destra, e in secondo piano di un altro soldato del quale si scorge l'armatura a maglie metalliche, non si riesce a comprendere neanche in questo caso quale funzione abbia l'abito bianco (tav. V) nell'economia narrativa dell'episodio.

L'unica interpretazione possibile è che si tratti della tunica di cui Cristo fu privato una prima volta da Erode, prima di rimandarlo a Pilato, quando fu rivestito di porpora, deriso e incoronato di spine dai soldati: i quali gliela restituirono, per poi spogliarlo una seconda volta al momento della crocifissione.⁷⁸ Ma è il passo dei due soldati che giocano ai dadi la tunica di Cristo ad essere di norma raffigurato nelle rappresentazioni della *Crocifissione*, in particolare a partire dal XIII secolo.⁷⁹

A Torre Alemanna vi sono evidentemente delle incongruenze narrative,⁸⁰ ma è indubbia la particolare attenzione riservata all'abito: la tunica inconsueta, priva cioè di cuciture, evocativa dell'unità dei cristiani e dell'umanità redenta, diviene un emblema, e come tale viene esposta in primo piano all'attenzione dell'osservatore.

Oltre all'invito a meditare sulle offese inflitte al Salvatore, non è escluso si volesse implicitamente creare un parallelismo tra la tunica e l'abito dell'Ordine, la cui vocazione primaria era quella di 'vendicare' la

⁷⁸ Il tema più di frequente rappresentato è quello del Cristo denudato prima della crocifissione. Si veda: L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-59, II, 2, p. 471-472; G. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Gutersloher 1983, II, p. 82-84; J. MARROW, *Passion iconography in northern european art of the late Middle Ages and early Renaissance*, Kortrijk 1979; S. L. SMITH, *The bride stripped bare: a rare type of disrobing of Christ*, in "Gesta", XXXIV, 2, 1995, p. 126-146.

⁷⁹ Si ricordi il precoce esempio (1178) di Benedetto Antelami nella lastra scolpita con la *Deposizione* del Duomo di Parma, indicativo per i rapporti tra lo scultore lombardo e l'arte provenzale.

⁸⁰ Secondo Réau (*Iconographie, op. cit.*) la diffusione e la fortuna devozionale della tunica di Cristo è da imputare in primo luogo agli scritti apocrifi, così come alle meditazioni dello pseudo-Bonaventura poi popolarizzati dai vari 'misteri' rappresentati sempre più di frequente tra il Duecento e il Trecento.

morte di Cristo e combattere i nemici dell'ortodossia.⁸¹

Nello strombo della finestra il ciclo continua con l'episodio del *Cristo deriso*, come si può dedurre dalle mani – le figure intere sono andate perdute – che brandiscono bastoni (canne, verghe o spade),⁸² mentre Cristo con i polsi legati viene falsamente adorato come re da un giudeo inginocchiato ai suoi piedi. Nella parte superiore della monofora è rappresentata l'*Orazione nell'orto*. Della scena è visibile in parte la figura di Cristo, riconoscibile per il nimbo crucigero, raffigurato inginocchiato sulla roccia con lo sguardo rivolto verso l'alto, dove gli appare un angelo – se ne intravede appena il frammento di un pannello – per confortarlo.⁸³ Dato che quest'ultimo episodio precede l'*Arresto di Cristo*, alla scansione dell'intradosso della monofora in due livelli sovrapposti dovevano corrispondere due registri narrativi anche sulla parete contigua, poiché il ciclo andava letto dall'alto verso il basso e da sinistra a destra.

Il fatto che al di sopra delle due scene del *Cristo davanti a Pilato* e della *Salita al Calvario* vi potessero essere altri due episodi non è tuttavia più verificabile, poiché non rimangono che labili tracce di intonaco dipin-

⁸¹ La tunica di Cristo era una delle reliquie più venerate tra quelle provenienti dalla Terra Santa, insieme alla Croce, gli strumenti della passione, la veronica e il velo della Madonna, tutto naturalmente disponibile in brandelli, lacerti, frammenti. Frammenti della tunica si trovano, in Italia, nella Basilica di S. Giovanni in Laterano e in altre chiese romane tra le quali S. Prassede e S. Rocco, nella cattedrale di Cortona e in S. Marco a Venezia; ma la loro diffusione non esclude altri luoghi di culto nella penisola. Al di là delle Alpi vantavano il possesso dell'intera tunica di Cristo sia Treviri (Germania) che Argenteuil (Francia). Quest'ultimo, monastero benedettino dipendente dalla vicina abbazia di Saint-Denis, divenne ben presto meta di continui pellegrinaggi, tanto che nel corso del XIII secolo, si rese necessaria la costruzione di una nuova chiesa, un vero e proprio santuario dedicato alla Santa Tunica.

Il diffondersi di racconti più o meno leggendari intorno alla tunica di Cristo, tra la fine del XII e il XIV secolo, collega la fortuna della reliquia alla cultura devozionale diffusasi in seguito alle Crociate e ai pellegrinaggi in Terra Santa. Giovanni di Mandeville, che visitò Costantinopoli nella prima metà del XIV secolo, racconta che la tunica inconsueta era mostrata ai pellegrini insieme alla Croce (probabilmente un suo frammento) e agli strumenti della passione. Si veda: F. QUARESMIO, *Historica Terrae Sanctae. Elucidatio*, II, Venetiis 1881, p. 303-305; A. COLLIN DE PLANCY, *Dictionnaire critique des reliques*, Paris 1821, II, p. 69-72, A. M. ROHAULT DE FLEURY, *Mémoires sur les instruments de la passion*, Paris 1870, p. 250-257.

⁸² Mc. XIV, 65; XV, 19; Mt. XXVI, 67; XXVII, 30; Jo. XVIII, 22; XIX, 3 (Is. L, 6).

⁸³ Lc. XXII, 43.



1996, parete sud, intradosso della finestra. Il *Cristo deriso* (foto Maurizio Necci, Roma)

to che continuano sulla parete all'altezza della testa del Cristo dell'*Orazione nell'Orto*.

Sulla parete orientale, sopra il fregio clipeato, si scorgono appena dodici tuniche, e relativi pallii multicolori (tav. VI), dalle quali sbucano i piedi calzati in sandali, in tutto simili a quelli del Cristo delle attigue scene della *Passione*: si tratta evidentemente degli apostoli raffigurati, sei per parte, ai lati dell'apertura centrale. Anche in questo caso la decorazione doveva proseguire nel registro superiore con un'immagine teofanica, con ogni probabilità Cristo.

Ma è sul lato settentrionale della torre che appare il tema iconografico più interessante, un tema francescano ispirato da un trattato mistico di san Bonaventura: il *Lignum vitae* o *Albero della vita* (tav. VII).⁸⁴

Nonostante sia andata perduta quasi interamente la parte centrale riservata alla figura del Cristo crocifisso, sono ancora visibili alcuni rami in forma di cartigli, contenenti le iscrizioni che si riferiscono alle meditazioni sulla vicenda terrena del Redentore e il mistero dell'incarnazione; mentre frutti e foglie carnose "medicine efficacissime che preservano e riparano da tutte le specie di mali", secondo le parole di Bonaventura, restituiscono l'idea dei rami "adorni di fronde, fiori e frutti" dell'*Albero della vita*.⁸⁵

È importante sottolineare che il ciclo ridotto della *Passione* sulla parete opposta è intimamente legato all'immagine del *Lignum vitae*, del quale costituisce, dal punto di vista iconografico, un inedito commento.

Dalla lettura del capitolo *De mysterio Passionis* si nota, infatti, un'indicativa coincidenza con l'opera di san Bonaventura nella scelta e nella stessa descrizione di alcuni degli episodi raffigurati: si tratta di fatto di una sorta di 'predella monumentale' della figurazione votiva principale. Nello stesso tempo, però, quest'ultima mantiene nell'immagine della *Crocifissione* la sua funzione narrativa cui si sovrappone lo schema didattico-allegorico dell'albero-diagramma di san Bonaventura.

L'unitarietà e coerenza iconografica del programma decorativo non viene quindi interrotta: al contrario, le meditazioni iscritte nei cartigli vengono potenziate visivamente dagli episodi nei quali Cristo è vittima delle offese più oltraggiose. Bonaventura apre il prologo al *Lignum vitae*

⁸⁴ BONAVENTURA DA BAGNOREA, *Lignum vitae*, in *Opuscula mystica*, Roma 1992, p. 206-263.

⁸⁵ *Ivi*, p. 206-209.



1987, parete sud, intradosso della finestra. *L'Orazione nell'orto* (foto Giuseppe Filippucci, Matera)



1996, parete est. Raffigurazione degli apostoli (foto Maurizio Necci, Roma)

con la citazione del passo paolino “Sono stato crocifisso con Cristo”,⁸⁶ qualificando il testo come strumento fornito al fedele per intraprendere il difficile itinerario di perfetta conformazione al Salvatore, che culmina nell’assunzione “nello spirito e nel corpo” delle sofferenze subite durante la passione: temi prediletti anche dalle sacre rappresentazioni, diffuse a quel tempo in tutto l’Occidente cristiano per il loro alto contenuto drammatico.

La scena in cui Cristo viene arrestato e condotto davanti a Pilato, e quella successiva in cui viene deriso, ricalcano infatti, non a caso, fedelmente il ‘frutto’ VII del *Lignum vitae* intitolato *Constantia in suppliciis* (Perseveranza nei supplizi) giustificando anche la particolare attenzione riservata al dettaglio della tunica: “Dopo che la corte si radunò nel pretorio, lo spogliarono delle sue vesti, gettandogli addosso una tunica scarlatta; gli misero attorno una clamide di porpora, gli posero sul capo la corona di spine e una canna nella destra; poi si inginocchiavano sarcasticamente davanti a lui; lo schiaffeggiavano e sputavano, percuotendo per

⁸⁶ *Galati*, 2, 19.

di più con la canna quel capo benedetto.”⁸⁷

L'introduzione della grande immagine del *Lignum vitae* creò tuttavia probabilmente qualche difficoltà nell'impaginazione degli affreschi. In basso la decorazione terminava con il consueto motivo a *velaria*, di cui sopravvivono alcuni frammenti sparsi identici a quelli delle altre due pareti; mentre sembra essere stata qui omessa la serie dei papi al fine di creare lo spazio necessario per l'*Albero della croce*. Un mutamento della struttura ornamentale predisposta per il vano si deduce anche dal fatto che lo sviluppo in altezza previsto per i sei rami per parte – di cui sono visibili due sul lato sinistro e tre su quello destro – difficilmente avrebbe potuto rispettare la scansione orizzontale creata in *pendant* con la parete opposta dalla doppia cornice a bande gialle e rosse che corre al di sopra dei capitelli d'angolo.

Un altro elemento di eccentricità è l'assenza della monofora strombata, la quale avrebbe interrotto l'immagine della *Crocifissione*, e che venne tamponata in corso d'opera. La finestra che si apre oggi nella muratura è evidentemente posteriore alla decorazione pittorica poiché, oltre ad essere decentrata rispetto alla parete, non presenta tracce di intonaco dipinto all'interno dello sgancio.

All'estrema sinistra, una figura con la veste riccamente ornata, il mantello e la corona, potrebbe essere santa Caterina d'Alessandria, particolarmente venerata negli ambienti cavallereschi e dagli ordini militari, così come nell'*entourage* di corte.

Più a destra, in alto, come sospesi ai rami dell'*Albero della croce*, ci sono due tondi con busti di profeti dei quali si scorgono il nimbo e il cartiglio svolto verticalmente dalla mano destra e sostenuto in basso con la sinistra; almeno altri due clipei dovevano trovarsi, simmetricamente, sul lato opposto.

In basso, il personaggio canuto, e vestito da un ampio pallio bianco su una veste dalle maniche bordate da una doppia riga rossa, si qualifica – per l'attributo delle corna della sapienza – come un profeta dell'Antico Testamento, forse Isaia.⁸⁸

Ai piedi della croce compaiono, con relativa *legenda*, a sinistra (tav. VIII) lo svenimento della Madonna (*MATER DNI*) sostenuta da Maria di

⁸⁷ *Ivi*, p. 236-239.

⁸⁸ Un profeta è presente anche ai piedi del *Lignum vitae* di S. Maria del Casale presso Brindisi. Potrebbe trattarsi, in entrambi i casi, di Isaia, in riferimento al passo del profeta riguardo al sacrificio del Redentore (Is. 53).

Magdala (SCA MARIA ... MAGDALA) e da Maria madre di Giacomo (SCA MARIA JACOBI), e a destra il san Giovanni dolente. Alla destra del san Giovanni una figura di cui si è perduta la testa, in abito militare dettagliatamente descritto,⁸⁹ potrebbe essere Longino, il soldato romano che riconobbe la divinità del Cristo crocifisso. Completa la decorazione un santo vescovo con pallio rosso, *omophorion* crocesignato e mitria: forse di nuovo san Nicola di Bari, reggente un cartiglio non più leggibile.

A un livello più basso della composizione, fra l'albero e san Giovanni, si scorge solo parte della testa della figura – per il resto perduta – del committente con lo sguardo rivolto verso il *Lignum vitae* e le mani giunte. Benché non si possa escludere a priori, dato lo stato di conservazione dell'immagine, che il donatore sia un esponente dell'Ordine Teutonico, il fatto che abbia il capo coperto dalla tipica cuffia bianca fa propendere per un personaggio laico. Data la portata dell'impresa decorativa, e lo spazio concesso all'immagine votiva all'interno del luogo di culto, si prospetta la possibilità che si tratti quanto meno di un esponente dell'aristocrazia feudale angioina.

A favore di tale ipotesi, oltre a motivi collegati alle preferenze espresse in materia iconografica e stilistica, aspetto questo che tratteremo più avanti, vanno ricordati gli stretti e positivi rapporti intercorsi a partire dagli anni Settanta tra gli Angioini, che si imposero energicamente nella zona, e i Cavalieri Teutonici. Si deve considerare, infatti, che la Capitanata era una regione tutt'altro che periferica nella configurazione del *Regnum*, vantando centri di grande importanza sia dal punto di vista economico, in particolare per il settore della produzione agricola, sia politico-amministrativo anche per la relativa vicinanza a Napoli, capitale del Regno.

Tale contesto giustifica la scelta di un soggetto quale il *Lignum vitae*, in un edificio non di pertinenza francescana, collegandolo agli altri esemplari pugliesi, in quanto esso risulta, per quanto abbiamo potuto constatare limitatamente alla Puglia, quasi sempre collegato, direttamente o indirettamente, a committenze angioine prima ancora che mendicanti.

⁸⁹ La sorprendente attenzione con la quale viene descritto l'abbigliamento militare – si ricordino i due personaggi che affiancano Cristo nella scena della *Salita al Calvario* sulla parete meridionale – si rivela una spia importante circa la committenza e l'ambito culturale. La tradizione crociata dei "monaci in armi" non può infatti che aver influenzato determinate scelte iconografiche del ciclo di Torre Alemanna anche, evidentemente, in particolari 'secondari'.



1996, parete nord. Santa Caterina (?) e il profeta Isaia (foto Maurizio Necci, Roma)

Esso rappresenta, rispetto al fenomeno macroscopico e ‘popolare’ della leggenda di san Francesco, un tema colto scritto da Bonaventura di Bagnoregio intorno al 1260, poco dopo la sua elezione a Ministro Generale dell’Ordine Franciscano avvenuta nel 1257.⁹⁰

L’identità del committente dell’affresco di Torre Alemanna è probabilmente destinata a rimanere ignota: tuttavia, la presenza di un personaggio come Simone di Parigi,⁹¹ *clericus e magister*, feudatario di Cerignola sotto Carlo I d’Angiò dal 1271 e già cancelliere del regno, può costituire una traccia. Simone morì nel 1273, un anno prima di san Bonaventura di cui era quindi contemporaneo; e non è escluso che possa averlo conosciuto, e che gli fosse nota la sua opera.

Tuttavia, una datazione ai primissimi anni dell’ottavo decennio del secolo risulta forse eccessivamente precoce per i nostri affreschi, ma soprattutto per l’immagine del *Lignum vitae* che risulterebbe in assoluto la più antica dell’arte italiana. In assenza di dati documentari certi, l’ipotesi rimane tuttavia aperta poiché è indubbio che il caso di Torre Alemanna si qualifica, almeno dal punto di vista architettonico e iconografico, quale frutto di un innesto di cultura transalpina in terra di Puglia avvenuto subito all’indomani della conquista angioina e per suo tramite.

Nel tentativo di delimitare cronologicamente il ciclo di Torre Alemanna, il testo di san Bonaventura fornisce il termine *post quem* del 1260 ca.;

⁹⁰ La concezione dell’opera fu senza dubbio influenzata dalla cultura filosofica e teologica che si era sviluppata nel corso del XIII secolo nello *Studium* di Parigi, retto dallo stesso Bonaventura dal 1253 al 1257, e più in generale negli ambienti minoritici dell’Europa settentrionale con i quali egli era stato in diretto contatto nei suoi viaggi in Inghilterra, nelle Fiandre e in Germania.

⁹¹ Cfr. S. LA SORSA, *Storia della città di Cerignola dai tempi antichi ai primi anni del secolo XIX*, Molfetta 1915, p. 21; M. D’EMILIO, *Il feudalesimo fino agli Angioini e Simone de Parisiis, uno dei primi feudatari di Cerignola*, in *Cerignola antica. Tre convegni storici in piazza*, Cerignola 1979, p. 85-97. D’Emilio non riporta tuttavia nessun documento a tale riguardo. Si vedano, a tale proposito, *Gli atti perduti della cancelleria angioina*, a cura di R. Filangieri (Regesta Chartarum Italiae, vol. 25), II, Roma 1939, tra i quali si segnalano: il doc. n. 229 del 1269 dove si nomina “Magistro Simone de Parisius, clerico”, il doc. n. 894 del 1271 nel quale “Magistro Simoni de Parisius, regni Siciliae cancellario, executoria concessionis terrarum Cidiniolae, Triumphantorum et Stornarie donec erit cancellarius” e il doc. n. 953 del 1272: “Secreto Siciliae mandaturo quod mittat mille salmas frumenti apud Cornetum de Maritima pro hospitio nostro, quia intendimus gressus nostros dirigere apud Romanam Curiam sub datum Neapoli per magistrum Simonem de Parisius, regni Siciliae cancellarium.” Si veda infine il doc. n. 627 (*ivi*, vol. 31, II, Roma 1943): “Venerabili magistro Simoni de Parisius, Regni Siciliae cancellarius, provisio pro vassalis terre sue Cidiniolae”.



1996, parete nord. Il committente ai piedi dell'Albero della Croce e san Giovanni (foto Maurizio Necci, Roma)

come si è però precedentemente osservato, esso fu concepito contestualmente alla creazione del luogo di culto nel piano terra dell'edificio, che diviene a sua volta un termine di riferimento per la datazione degli affreschi. Per quanto riguarda l'introduzione del nuovo linguaggio architettonico in Puglia, si deve considerare il fatto che architetti e maestranze d'Oltralpe erano presenti in forza nei cantieri edilizi angioini tra Capitanata e Basilicata già negli anni Settanta. Sconfitto Manfredi nel 1266, la presenza francese fu infatti immediata, concretizzandosi nel decennio successivo con la conquista dei castelli di Lucera e Melfi, tra i primi baluardi della nuova dinastia regnante in Italia meridionale.

3. Lo stile degli affreschi

L'insieme dei dati raccolti, estrinseci al documento figurativo, designano i confini cronologici e culturali entro cui collocare le pitture di Torre Alemanna, individuandone un ambito di produzione angioino e una datazione tra terzo e ultimo quarto del Duecento.

Non meno importanti, in tale contesto, sono le coordinate geografico-culturali del problema, in quanto il monumento indagato si situa in un punto di incrocio tra le rotte est ovest e nord sud che attraversavano la Puglia nel Medioevo: una posizione tale da poter ricevere suggestioni dalla fascia tirrenica – da Roma come da Napoli – così come da quella adriatica, alla quale naturalmente appartiene.

Ed è proprio la pittura 'adriatica' a rivelare nella seconda metà del Duecento, accanto alla più tradizionale cultura bizantina e bizantineggiante, capacità espressive nuove elaborate in una lingua ormai prettamente occidentale e in un contesto mediterraneo ricco di contaminazioni, le cui direttrici principali – più volte tangenti – sono state individuate nell'arte 'franca'⁹² e in quella 'mediterranea'.⁹³ L'incontro tra queste due diverse

⁹² Il termine "lingua franca", nella sua accezione mediterraneo-crociata, viene per la prima volta utilizzato da H. BELTING, *Introduction, in Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV congresso CIHA*, Bologna 1982, p. 1-10.

⁹³ Sull'importanza dell'incontro tra le due 'lingue' – franca e mediterranea – nell'"orizzonte fortemente osmotico tra Occidente e Bisanzio" del Regno delle due Sicilie dall'età normanna a quella angioina, ha insistito di recente M. ANDALORO, *Federico II e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in *Federico II e la Sicilia. Catalogo della mostra*, Palermo 1995, II, p. 3-30: p. 16.



Tav. I. 1996, parete sud. Episodi della *Passione di Cristo* (foto Maurizio Necci, Roma)



Tav. II. 1996, parete sud. San Leone Magno papa e un santo vescovo (foto Maurizio Necci, Roma)



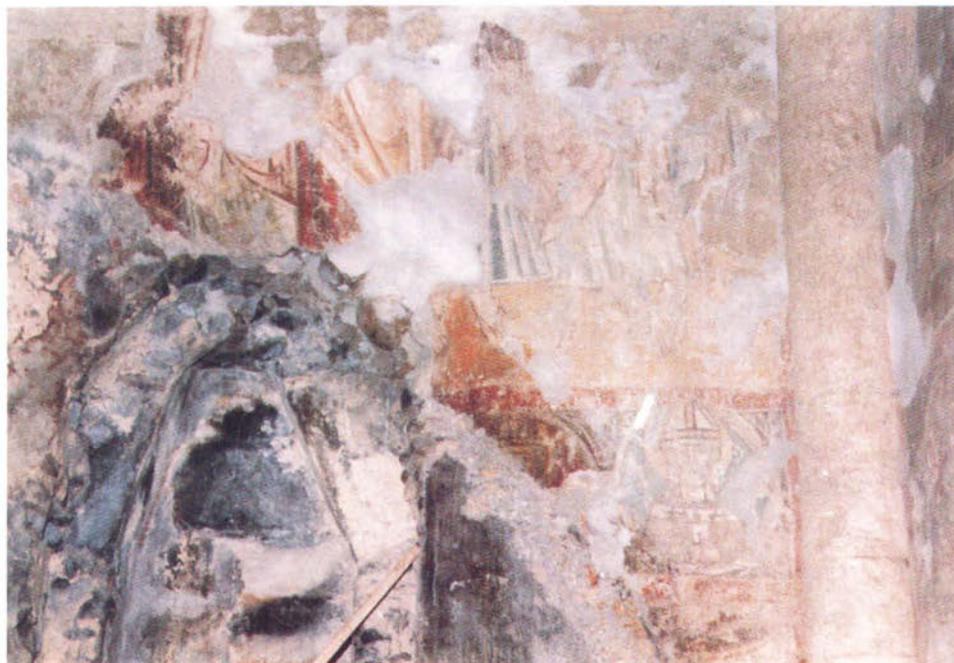
Tav. III, 1996, parete sud. Santa Margherita e santa Lucia (foto Maurizio Necci, Roma)



Tav. IV, 1987, parete sud. Cristo davanti a Pilato (foto Giuseppe Filippucci, Matera)



Tav. V, 1987, parete sud. *Salita al Calvario* (foto Giuseppe Filippucci, Matera)



Tav. VI, 1987, parete est. *Apostoli e fascia con busti di santi* (foto Giuseppe Filippucci, Matera)



Tav. VII. 1987, parete nord. L'Albero della Croce (foto Giuseppe Filippucci, Matera)



Tav. VIII. 1987, parete nord. La Vergine tra Maria di Magdala e Maria di Giacomo (foto Giuseppe Filippucci, Matera)

correnti figurative ha lasciato numerosi frutti, in particolar modo tra la Puglia e gli Abruzzi fino alle Marche, prima della generale omologazione alla dominante *koiné* giottesca.

Dalla fine del XIII secolo sono inoltre sempre più frequenti le notizie di pittori 'itineranti' che si spostano – a seconda delle esigenze di una committenza che esprimeva preferenze ben precise in materia artistica – facendosi essi stessi veicoli di idee artistiche e iconografiche tra le varie parti del *Regnum*. Al di là degli esempi più noti, si vuole qui ricordare il caso del pittore Giovanni da Taranto, il quale “si trovava a far la spola tra la Puglia e la Campania”⁹⁴ non senza conseguenze per la sua maniera pittorica che fonde il substrato bizantineggiante tipicamente pugliese con suggestioni toscane acquisite a Napoli. Egli, infatti, si spostò dalla sua città d'origine a Bari, dove fu chiamato a decorare la chiesa di S. Nicola, per poi viaggiare verso Napoli nel 1304.⁹⁵

Il fatto che Torre Alemanna fosse praticamente una tappa obbligata nel passaggio dalle Murge baresi a Napoli, trovandosi nel punto di snodo tra l'Appia consolare romana e l'Appia Traiana, la poneva in posizione privilegiata rispetto alla circolazione di maestranze che, nei vari campi della produzione artistica, si muovevano all'interno dei confini del *Regnum*.⁹⁶

Ciò che colpisce a Torre Alemanna è infatti, in primo luogo, l'assenza di sigle formali direttamente ascrivibili alla pittura bizantina: un debito verso una tradizione secolare che non si estinse comunque mai totalmente, lasciando di volta in volta venature espressive, tuttavia non più qualificanti.

L'attenzione all'aspetto ornamentale, ad esempio, non cede ancora il passo a una resa verosimile dell'elemento naturale, come è evidente nella soluzione adottata in quelli che potrebbero essere fiori, foglie o frutti – una sorta di melograni – che pendono dai rami dell'*Albero della croce*.

Ogni elemento fitomorfo è il risultato della diversa combinazione di tre elementi fortemente stilizzati: due foglie e una palmetta disegnata con

⁹⁴ Cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 59.

⁹⁵ *Ivi* e p. 76, nota 311.

⁹⁶ Sul sistema viario in Puglia nel XIII secolo si vedano, in particolare per ciò che interessa la Capitanata, R. LICINIO, *Bari e la terra*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno*, op. cit., p. 121-146; J. M. MARTIN, *Foggia, Lucera*, *ivi*, p. 333-363 e R. IORIO, *Siponto, Canne*, *ivi*, p. 385-425.

sottili pennellate di bianco su fondo rosso – motivo che si ritrova simile sulle corone delle sante dipinte sulla parete opposta – prese in prestito dal lessico ornamentale diffuso nella pittura del Duecento e che tenderà a scomparire con il maturarsi della cultura figurativa del nuovo secolo; ma che è già raro alla fine del Duecento, soppiantato dal nuovo naturalismo gotico che si appropria di motivi decorativi classicheggianti ‘romani’.

Come vedremo nel dettaglio, gli affreschi sono improntati a una sostanziale omogeneità stilistica, che non esclude tuttavia l'intervento di due mani, le quali collaborano ‘gomito a gomito’. Una certa differenza qualitativa emerge infatti in particolare nel modo di trattare i panneggi, tra le storie della *Passione* e il pannello con il *Lignum vitae* oltre che in alcune figure degli apostoli sulla parete orientale del vano.

Ma prova inconfutabile della contemporaneità, o comunque dell'esecuzione ad opera della stessa bottega, tra le varie parti del ciclo è fornita dal modo identico riscontrato nei volti superstiti di rendere la ruga che solca la fronte, con un semplice segno dipinto tramite una sottile pennellata di terra rossa che al centro crea una depressione ‘a occhiello’. È evidente qui il mutamento avvenuto, in chiave grafica e semplificata, rispetto all'‘espressionismo’ bizantino dal quale simili sigle esecutive derivano, perdendone il valore luministico e ‘drammatico’ che rimarrà, invece, proprio dei manierismi della pittura di più diretta ascendenza orientale.

Per quanto riguarda i *velaria*, benché siano una soluzione ampiamente diffusa anche in Puglia, essi rivelano qui un'inedita attenzione alla resa volumetrica delle pieghe, in modo tale da sortire un notevole effetto illusionistico. Nell'alternanza dei motivi ornamentali rossi e neri si trovano, invece, forti similitudini con fregi decorativi presenti altrove nella regione, come ad esempio nella cripta di S. Maria degli Angeli a Poggiardo (Lecce).

Merita una particolare attenzione, a tale proposito, la decorazione a riquadri – che imitano rozzaemente le specchiature a finto marmo – che riveste la superficie interna dell'*armarium* ricavato in spessore di muro nella parete del *Lignum vitae*: poiché, oltre a rivelare il medesimo lessico decorativo giocato sulla bicromia rosso-nero dei *velaria*, trova un confronto palmare con la decorazione che affianca l'icona musiva di santa Venerdia (o Parasceve) nella chiesa rupestre delle Sette Lampade a Mottola, nell'entroterra tarantino.

Anche le sante martiri dei soprastanti tondi derivano senza dubbio dalle innumerevoli raffigurazioni iconiche sparse nei santuari rupestri e

urbani della regione,⁹⁷ fissate in atteggiamento rigidamente frontale e gesti stereotipati. A Torre Alemanna esse hanno perso gli attributi specifici e caratterizzanti, come la tipica cuffia di santa Lucia e le vesti ricche di ornamenti sempre diversi, per essere serializzate, omologate iconograficamente, tutte con la corona e la veste con i bordi gemmati. Pur piegati ad un rigido ordine compositivo, i busti muliebri guadagnano, impercettibilmente, in naturalezza e verosimiglianza.

Dal punto di vista prettamente formale, esse sono modulate su un'esecuzione corsiva della fisionomia disegnata con una sottile pennellata nera e modellata con leggere ombre verdastre; assenti le guizzanti lumeggiature bianche o le sottolineature espressive di matrice orientale, mentre i nasi si accorciano e si allargano alle narici, privando i volti della tipica sigla camusa. Lo stesso vale per i clipei con i santi, i quali insieme alla mitria e alla tiara acquisiscono fisionomie 'occidentali': si amplia lo squadro dei volti colmando l'incavo delle guance e accorciando le barbe.

Nel vasto panorama della pittura rupestre di Puglia è possibile avanzare un confronto con gli affreschi della cripta di S. Nicola a Mottola,⁹⁸ dove i volti femminili tondeggianti – costruiti con ombreggiature appena accennate ai margini, ma soprattutto negli occhi che si allungano con una linea sottile dalla palpebra superiore, e nel naso dalle narici carnose – ricordano da vicino le sante di Torre Alemanna; mentre il fregio di vergini sagge, con il capo velato entro clipei concatenati⁹⁹ che corre in un sot-

⁹⁷ Si segnalano, tra i tanti, oltre alle più simili delle cripte di Melfi, le sante Margherita e Parasceve di Mottola, gli affreschi staccati di Gravina (Museo Pomarici), la santa Lucia di Brindisi, la santa Ciriaca del Mater Domini di Laterza, i santi della chiesa di Monte d'Elio presso Foggia, di Sannicandro Garganico, della cripta della Candelora a Massafra. Per un panorama sulla pittura pugliese del Duecento si vedano D'ANGELO, *Archeologia e insediamenti rupestri*, op. cit.; PACE, *La pittura delle origini*, op. cit.; FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina*, op. cit., e bibliografia.

⁹⁸ Sul San Nicola di Mottola, che secondo Pace (*La pittura delle origini in Puglia*, op. cit., p. 340-342) "ha tutti i titoli per essere assunto a paradigma delle difficoltà all'individuazione cronologica di un monumento", si veda il tentativo di inquadramento culturale di N. LAVERMICOCCA, *Il programma decorativo del santuario rupestre di San Nicola di Mottola*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale. Atti del II convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia*, Taranto 1977, p. 291-337.

⁹⁹ Il motivo, frequente in tutta la pittura medioevale italiana, in particolare del Duecento, si trova in Puglia anche nella chiesa di S. Mauro a Gallipoli con busti di profeti di fattura spiccatamente orientale, e nelle fasce laterali al *Lignum vitae* di S. Maria del Casale presso Brindisi.

tarco, ne ripete anche lo schema ornamentale.

Il pittore attivo a Mottola sembra esprimersi in un linguaggio locale semplificato rispetto alla dominante e parallela 'maniera greca', benché meno evoluto rispetto a quello di Torre Alemanna. Se pure a un livello di mere suggestioni tipologiche, è indicativo ritrovare, sempre a Mottola, nella cripta di S. Margherita, la santa coronata con i capelli raccolti ai lati del volto e intrecciati a fili di perle: iconografia alla quale verrà assimilata l'intera serie delle sante martiri di Torre Alemanna.

Gli eventuali contatti tra l'area ionica e la Capitanata avvalorerebbero l'ipotesi di pittori itineranti, considerando anche che proprio l'area orbitante intorno a Taranto sembrava costituire – data la radicata tradizione locale dei santuari rupestri – un serbatoio di maestranze specializzate. Non è dato sapere se a dipingere parte degli affreschi di Torre Alemanna possa essere stato un pittore tarantino, come documentato nel primo quarto del Trecento per Bari, Napoli e S. Maria del Casale: ma appare plausibile che in Capitanata possano essere avvenuti scambi culturali tra una tradizione locale, legata a doppio filo con le esperienze della vicina Basilicata, e la civiltà artistica sviluppatasi sulle coste meridionali della Puglia. Il che spiegherebbe anche il carattere ibrido della decorazione di un monumento di confine.

Stilisticamente, benché relativamente valutabili mancando le teste, le due scene della *Passione* sembrano aderire ancora ad una tradizione duecentesca prettamente locale, per un certo impaccio nei movimenti delle figure: come si può notare nel braccio del soldato romano e nel modo in cui Pilato è seduto sul trono, cui sembra appoggiarsi, nonché nelle figure tutte come sospese rispetto al piano d'appoggio.

Una certa ingenuità esecutiva si riscontra anche nel modo di rendere la manica vuota della tunica bianca di Cristo; mentre i panneggi delle vesti, così come i contorni di alcune figure, sono resi principalmente con pennellate nere che creano pieghe grevi e falcate ad angolo acuto, come nella veste del personaggio in trono e nella tunica di Cristo. In alcuni particolari – come nel frammento 'volante' sulla testa del Cristo in preghiera nello strombo della finestra, e in un lembo del pallio della teoria apostolica della parete orientale – si individuano tipici manierismi che simulano il muoversi delle vesti con un concentrarsi di linee del pannello, questa volta *ton-sur-ton*.

Il pittore che eseguì il fregio con i clipei e il registro decorativo a finti *velaria* è, con ogni probabilità, lo stesso cui attribuire le soprastanti scene della *Passione*. Ciò si deduce in primo luogo dalla medesima gamma

cromatica impiegata che si limita a tre colori di base – rosso, giallo ocre e verde – cui si aggiunge il marrone del trono e della veste di Pilato. Identica si rivela l'attitudine alle profilature perlineate e ai bordi gemmati, oltre alla già notata identica maniera di piegare i tessuti, rispettivamente dei *velaria* e degli abiti.

Non è facile capire se spettino alla stessa mano anche gli apostoli dell'attigua parete orientale. È possibile avanzare dei confronti tra il modo di siglare le pieghe della veste rossa di Cristo con pennellate nere, con un frammento di panneggio della teoria apostolica a destra della finestra, così come nell'uso del giallo nelle stoffe chiare, che si ritrova nella tunica inconsutile della scena della *Salita al Calvario* e, appena percettibile, nei sottostanti *velaria*. La perdita di gran parte dell'intonaco dipinto su questa parete rende difficoltoso individuarne le caratteristiche formali; un panneggiare più ampio e voluminoso che crea abili trapassi di luce, con un prevalere del bianco e delle ombre colorate nei toni caldi dei rossi e dei gialli, sembra però riscontrarsi nel gruppo di figure di sinistra.

La sensazione che qualcosa sia cambiato, probabilmente in corso d'opera, si concretizza nel constatare che il frammento di *velarium* che si scorge all'inizio della parete settentrionale non contemplasse il fregio clipeato, poiché lo spazio ad esso riservato è occupato dai personaggi che affiancano l'immagine centrale del *Lignum vitae*, i quali poggiano i piedi al livello della cornice rossa cui si collegano i *velaria*. Inoltre, l'immagine del committente coincide sia con la cornice rossa sia con i *velaria*, tuttavia lì non più visibili.

Le ipotesi possibili sono due: che il registro decorativo, benché mutilo della sua parte conclusiva convivesse anche su questa parete con la sovrastante decorazione lasciando che il donatore vi si sovrapponesse in parte, oppure che la nuova immagine avesse occultato i *velaria*. In quest'ultimo caso mancherebbe però una conclusione della decorazione in basso, in quanto le immagini per essere ben visibili richiedevano uno stacco dal piano di calpestio di almeno un metro e mezzo.

Poiché, però, a tali incongruenze di impaginazione non si accompagnano differenze formali rilevanti, più che un intervallo cronologico sostanziale tra le due parti, sembra verificarsi uno scarto culturale, che si potrebbe far risalire alla committenza. Forse per l'intervento di un personaggio di cultura aggiornato sulle novità iconografiche 'europee' e in grado di guidare il pittore nell'organizzazione di un'immagine 'nuova' come quella del *Lignum vitae* che richiedeva, comunque, una certa abilità nel trascrivere i singoli passi selezionati dell'opera all'interno dei cartigli,

secondo una logica compositiva ben precisa. Altri elementi che inducono a pensare piuttosto ad un mutamento di programma in corso d'opera sono per esempio i colori, i quali benché utilizzati dai due diversi pittori con una sensibilità diversa sono gli stessi, o il motivo caratteristico della pittura pugliese del Duecento della perlinatura lungo i profili delle aureole. Anche i caratteri paleografici delle iscrizioni che didascalizzano ogni personaggio e dei rami del *Lignum vitae* sono praticamente identici a quelle dei santi entro clipei della parete opposta.

Leggermente diversa è invece la soluzione adottata per lo sfondo, in entrambe le pareti realizzato in maniera astratta e senza alcun elemento di ambientazione architettonica e decorativa; ma nel pannello con la *Crocifissione* l'alternanza di tre diverse fasce cromatiche – verde, rossa e gialla – esprime una maggiore sensibilità decorativa.

Ugualmente indicativo si rivela, per individuare la differenza tra i due pittori, il confronto tra l'abbigliamento militare 'all'antica' dei due centurioni romani, rispettivamente nella scena della *Salita al Calvario* e a destra del *San Giovanni*: è evidente come il pittore del secondo abbia apertamente preso a modello il primo ripetendone particolari secondari, come le calzamaglie dell'armatura con i pannelli protettivi anteriori, costruendo tuttavia la figura secondo canoni formali diversi che, nel ventre rigonfio che emerge in avanti, accennano già quasi all'*anchemant* gotico.

Per quanto riguarda i panneggi scompare, nei personaggi ai piedi del *Lignum vitae*, l'uso della linea nera, prediligendo il nuovo pittore le pennellate colorate che segnano i confini di superfici voluminose schiarite dai toni chiari del bianco; quest'ultimo prevale sul colore con effetti cangianti. È evidente come la ricerca di volume e tridimensionalità dell'immagine sia affidata a effetti di leggerezza e trasparenza piuttosto che di presenza materica del colore, come si può diversamente osservare nel *Cristo davanti a Pilato* e nella *Salita al Calvario*.

Nei personaggi ai piedi del *Lignum vitae* ciò è ben evidente nella figura del san Giovanni, il cui pallio conforme alla secolare tradizione pittorica bizantina non elude la trama lineare del panneggio, ma la 'addolcisce' fondendola alla figura che riveste con un misurato effetto di tridimensionalità e decoro: una sensibilità volumetrica che risulta apprezzabile anche nel modo in cui la luce gira sulle teste delle tre Marie gonfiandone i veli in sagome perfettamente sferiche.

Ma anche in questo caso non mancano confronti con la contemporanea pittura 'bizantineggiante' locale, come per esempio la Vergine del 'Maestro della Madonna della Croce' (Matera, già chiesa delle Tre Porte,

Museo Ridola).¹⁰⁰ Una grazia contenuta e una delicatezza di espressione contraddistinguono le figure ai lati della Croce, come si può osservare nell'atteggiamento tipico del dolente – con il capo reclinato sostenuto dalla mano destra – e l'espressione mesta resa con la cifra ormai manierata delle sopracciglia alzate e inclinate.

La pennellata sottile sigla sinteticamente fisionomie ormai decisamente gotiche e occidentali; i capelli sono resi con una serie di pennellate nere parallele sul fondo bruno, soluzione grafica ancora 'acerba' rispetto alla pittura di fine secolo e ricollegabile piuttosto ad esemplari protoangioini, come quelli tuttavia ancora ampiamente discussi del duomo di Atri¹⁰¹ o delle cripte di S. Lucia e S. Margherita a Melfi.¹⁰²

Una simile convivenza tra la tradizione pittorica locale rupestre e la tendenza verso modi gotici 'europei' si ritrova, ancora in Basilicata, in un prezioso frammento di *Crocifissione* nella chiesa di S. Francesco a Tricarico (Matera) databile piuttosto all'ultimo quarto del Duecento, il quale, se pure non esprime un linguaggio pittorico direttamente confrontabile con gli affreschi di Torre Alemanna, ne condivide la cultura figurativa di base.¹⁰³

Esclusa, dunque, nel nostro caso, l'ipotesi di una pittura angioina segnata da diretti apporti iberico-provenzali – proposti da Ferdinando Bologna¹⁰⁴ per gli affreschi della cripta di S. Margherita a Melfi e della

¹⁰⁰ Cfr. A. GRELLE, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma [1982?], p. 29, fig. 50.

¹⁰¹ I pareri della critica, sostanzialmente concorde nell'individuazione di una 'radicale nordica', meglio se francese, negli affreschi di Atri, oscillano tra una datazione all'età federiciano-manfrediana e quella proto-angioina. Per uno stato della questione si veda M. FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale federiciano in Italia meridionale: spunti e proposte*, in *Federico II immagine e potere. Catalogo della mostra*, Venezia 1995, p. 423-427.

¹⁰² Leone de Castris individua nella decorazione delle cripte di S. Margherita e di S. Lucia a Melfi "stilemi occitanici provenienti dalla Provenza angioina che si mescolano a elementi locali" (cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Duecento e Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Le origini*, op. cit., p. 395-446: p. 402).

¹⁰³ L'attribuzione avanzata da A. Grelle, *Arte in Basilicata*, op. cit., p. 32, alla cerchia del 'Maestro della Bruna' "pittore forse di provenienza tarantina" ci sembra azzardata, per le differenze culturali tra le opere attribuite al pittore segnate ancora fortemente dal pittoricismo bizantino e, viceversa, la maniera grafica e raffinata che di quello fornisce una versione manierata e già pienamente gotica che caratterizza la *Crocifissione* del S. Francesco di Tricarico.

¹⁰⁴ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, op. cit., p. 57-64.



Tricarico, chiesa di S. Francesco. *Crocifissione* (da *Arte in Basilicata*, Roma [1982?], fig. 56).

chiesa del Crocifisso di Salerno – si profila un filone di produzione pittorica che rilegge la tradizione duecentesca mediterranea di matrice prevalentemente bizantina alla luce delle peculiarità intrinseche di una zona – quale quella delle regioni settentrionali del *Regnum* – continuamente coinvolta, oltre che con i traffici di opere e artisti tra le coste e l’Oltremare, con la cultura ‘romanza’ europea, per quanto semplificata e adattata al contesto locale.

Proprio nel caso della pittura angioina ‘periferica’ è infatti possibile identificare un gruppo di opere che esprime i diversi aspetti di una cultura che si rivela fondamentalmente omogenea: dalle cripte di Melfi, alla cripta del Crocifisso di Salerno, a quella più tarda di Andria.

Con l’avanzare degli anni all’interno del Trecento il linguaggio si indebolisce, modulandosi più che sugli esiti giotteschi su una più corsiva pittura ‘cortese’ di superficie, che trova riscontri anche nella coeva produzione abruzzese e marchigiana.

4. Il *Lignum vitae* nella pittura gotica pugliese

In Puglia le raffigurazioni del *Lignum vitae*, costituiscono un fenomeno omogeneo all'interno di quello più vasto che si può denominare a 'schema semplice' o 'primo gruppo', il quale dimostra una fortuna costante durante tutto il Trecento tra le regioni centrali e quelle nordorientali della Penisola.¹⁰⁵ Ad una sostanziale uniformità iconografica corrisponde una comunità, se non di stile, di linguaggio figurativo tale da ipotizzarne l'esecuzione in un giro di anni relativamente breve.

A ciò si aggiunge la costante collocazione, nelle chiese pugliesi, dell'*Albero della croce* sulla parete settentrionale del presbiterio, come a Torre Alemanna, nella chiesa francescana di S. Paolo a Brindisi¹⁰⁶ e in quella dell'antica abbazia benedettina di S. Leo a Bitonto; mentre a S. Maria del Casale (Brindisi) l'immagine è posta al centro della parete sinistra della navata, in posizione di maggiore evidenza rispetto alla testata del transetto e potentemente illuminata dai raggi solari filtrati dal rosone di facciata.

San Bonaventura scrive a proposito del Cristo crocifisso: "Tutto questo corrisponde al frutto originato dal grembo verginale e giunto a saporosa maturità sull'albero della croce tramite il calore meridiano del Sole eterno, cioè la carità di Cristo (*Lignum vitae*, *Prologus*, 3): a Torre Alemanna il sole, proveniente dalla finestra orientata a mezzogiorno, invade con i

¹⁰⁵ Lo schema standard prevede che il tema di ogni singola meditazione sia scritto sui 'rami' dell'*Albero*, spesso intervallati da tondi anch'essi contenenti passi dell'opera e busti di profeti con i cartigli spiegati. Si ricordano quello di Taddeo Gaddi nel refettorio di S. Croce a Firenze, quello di Antonio Vite nella sala capitolare del S. Francesco di Pistoia; in ambito giottesco gli esempi dell'abbazia di Sesto al Reghena (Gorizia), del Capitolo del Santo a Padova e del S. Francesco di Udine. Databile non oltre il secondo decennio del sec. XIV è quello della chiesa di S. Giovenale a Orvieto, così come quello della chiesa di S. Silvestro a Tuscania. Si distinguono da questo primo gruppo, la tavoletta realizzata da Pacino di Bonaguida per il convento delle Clarisse di Monticelli (Firenze, Galleria dell'Accademia) nel primo decennio del Trecento e l'affresco eseguito nel 1347 nel transetto meridionale di S. Maria Maggiore a Bergamo: in questi ultimi due casi viene privilegiato, viceversa, l'aspetto figurativo a scapito di quello scritto, e gli episodi cristologici citati nel testo vengono rappresentati in altrettanti medaglioni (Pacino ne dipinge correttamente ben 48!).

¹⁰⁶ Cfr. M. R. GUGLIELMI, *Contributo alla storia dell'arte in Puglia: la chiesa di San Paolo a Brindisi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bari, a.a. 1984-85; IDEM, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo nelle chiese del centro storico di Brindisi*, Brindisi 1993, p. 126-127.

suoi raggi l'*Albero della croce* concretizzando 'fisicamente' la luce mistica della carità di Cristo.

La precocità degli esempi pugliesi presuppone un canale diretto e privilegiato che ne giustifichi le modalità di diffusione nella regione. Data la fedeltà di tutti gli esemplari presi in esame al testo elaborato da san Bonaventura, ed esclusa definitivamente l'ipotesi che fossero esistiti in Puglia modelli figurativi da cui egli potesse aver tratto ispirazione,¹⁰⁷ il riferimento alla cultura mendicante diviene obbligato.

Ciò non obbliga però a ricercare le raffigurazioni del *Lignum vitae* solo in edifici francescani, poiché l'influenza non solo dell'Ordine, in stretto rapporto sia con il papato che con i rappresentanti del potere laico, ma anche della cultura religiosa e delle forme di devozione ispirate dal santo di Assisi, si fece sempre più incisiva, in particolare nell'ambito delle committenze private.

Esemplare si rivela il caso della chiesa di S. Maria del Casale, situata come Torre Alemanna lungo il percorso della via Appia Traiana. La data di fondazione è incerta, ma considerato il silenzio dei documenti prima dell'anno 1300 essa è ipotizzabile prossima a quella data;¹⁰⁸ nel 1310 vi si svolgeva il processo ai Templari del Regno di Sicilia, e un anno più tardi papa Clemente V concedeva indulgenze a chi vi si recasse in preghiera "in die dedicationis ipsius ecclesiae".¹⁰⁹

Per quanto riguarda poi la paternità della chiesa, affidata ai Frati Minori solo nel XVI secolo, e dimostrata definitivamente l'inattendibilità della tradizione che la voleva fondata per un voto dal principe Filippo di Taranto,¹¹⁰ la questione rimane aperta.

¹⁰⁷ M. SALMI (*Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in "L'arte", XXII, 1919, p. 149-192: 149-150), considerando la semplicità iconografica dell'immagine, unitamente alla sua committenza benedettina, si domanda se "il primitivo schema che troviamo in Puglia non corrisponda a una tradizionale rappresentazione pittorica alla quale avrebbe attinto Bonaventura stesso". Ma cade in errore per ciò che riguarda la committenza in quanto i monaci dell'Ordine di san Benedetto non erano più presenti nella seconda metà del Duecento a S. Leo sostituiti, secondo la storiografia locale, dai Cistercensi.

¹⁰⁸ Le notizie storiche circa la chiesa sono tratte da M. S. CALÒ MARIANI, *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967, p. 17-33. La studiosa ne propone una datazione compresa tra il 1300 e il 1310.

¹⁰⁹ Cfr. *Documenti vaticani relativi alla Puglia, da Bonifacio VIII a Clemente V*, a cura di D. Vendola, Trani 1963, doc. 127.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 24-25. Filippo di Taranto dal 1319 ebbe in S. Maria del Casale una cappella di famiglia dedicata alla Vergine decorata con insegne araldiche.

Ciò che qui ci interessa evidenziare è il collegamento tra un santuario 'cavalleresco-crociato' – tappa obbligata per i cavalieri e i 'monaci in armi' di passaggio da e per la Terra Santa, tra cui gli stessi Cavalieri Teutonici presenti a Brindisi sin dall'inizio del Duecento¹¹¹ – e la committenza angioina, documentata proprio nell'affresco con il *Lignum vitae* dagli stemmi azzurri gigliati dipinto tra i girali che delimitano lateralmente il grande pannello votivo.

Le ragioni per cui l'*Albero della croce* fosse divenuto uno dei soggetti votivi preferiti dalla committenza angioina in Puglia sono forse da ricercare nelle radici culturali della dinastia regnante.

Si deve ricordare, infatti, che Filippo di Taranto e Carlo II erano nipoti di Luigi IX re di Francia e contemporaneo di san Bonaventura, massima autorità intellettuale dell'ambiente minoritico parigino intorno alla metà del Duecento.

Il tema iconografico si diffuse, non a caso, in Europa settentrionale prima che in Italia, dove giunse oltre che per il tramite naturale dei manoscritti miniati, anche attraverso oggetti di uso liturgico, come per esempio il paliotto conservato nel Tesoro del Duomo di Anagni, di indiscussa provenienza transalpina e datato al XIII secolo.¹¹²

La Calò Mariani, cui spetta l'unico studio monografico sulle pitture di S. Maria del Casale, colloca in due momenti distinti l'affresco con il *Giudizio Universale* in controfacciata e il *Lignum vitae*.

Il primo, firmato da Rinaldo da Taranto, è databile secondo la studiosa entro il primo decennio del Trecento, mentre il secondo sarebbe da ascrivere ad una, non meglio specificata, seconda fase decorativa dell'edificio; tranne poi datarlo per via stilistica tra il secondo e il terzo decennio del Trecento, in virtù di una derivazione della figura del Cristo crocifisso dal modello giottesco riminese.¹¹³

Sembra più plausibile che i modelli fossero forniti dalla stessa committenza angioina, di certo al corrente delle tendenze più aggiornate della

¹¹¹ Sui primitivi insediamenti dell'Ordine Teutonico a Brindisi cfr. SCHUMACHER, *Sulla storia della balia*, op. cit., p. 10 e WIESER, *Gli inizi dell'Ordine*, op. cit., p. 475-476.

¹¹² Cfr. A. LAURIA, s.v. "Anagni, Tesoro del Duomo", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, p. 550-552.

¹¹³ Cfr. M. S. CALÒ MARIANI, *La chiesa di S. Maria del Casale*, op. cit., p. 62-63.

pittura contemporanea.¹¹⁴ La studiosa non ha tenuto, inoltre, nel debito conto l'intuitivo collegamento tra la località di provenienza del pittore del *Giudizio* e la presenza degli stemmi degli Angiò di Taranto nel vicino *Lignum vitae*, né tanto meno le affinità formali tra alcune figure di quest'ultimo, ad esempio gli angeli e i profeti che fiancheggiano l'albero, e quelle parti del *Giudizio* già individuate dalla stessa Calò Mariani come pertinenti a una diversa mano rispetto a quella del maestro principale ed esenti dalla sua cultura spiccatamente 'bizantina' di matrice adriatica.¹¹⁵

Si propone qui una soluzione diversa che vede l'aiuto di Rinaldo eseguire l'*Albero della croce* in un momento immediatamente successivo al *Giudizio*, non oltre il primo decennio del secolo. Lo schema iconografico adottato a S. Maria del Casale trasferisce i clipei con i personaggi a mezzo busto fuori dall'immagine arborea, su due fasce laterali, mentre all'estremità dei dodici rami si pongono angeli – come a S. Silvestro a Tuscania – e profeti a figura intera.

Sempre a Brindisi, ma nella fondazione francescana urbana di S. Paolo,¹¹⁶ il *Lignum vitae* ritorna nella sua posizione canonica sulla parete settentrionale del presbiterio, in un contesto architettonico coerente di matrice mendicante a navata unica coperta a capriate e coro quadrato. L'edificio sorse per volontà di Carlo II che nel 1284 donò ai Frati Minori l'area da edificare, ma la chiesa e l'annesso convento sarebbero stati terminati solo nel 1322, probabilmente grazie ad un ulteriore finanziamento di re Roberto.

Si ripete quindi il connubio tra una diretta committenza angioina e la scelta del tema iconografico dell'affresco nel quale la Guglielmi individuava, convincentemente, una contiguità stilistica con quello della chiesa di S. Maria del Casale, da valutare considerando anche le precarie condizioni di conservazione in cui verte il dipinto brindisino, sopravvissuto

¹¹⁴ Si ricordino le presenze a Napoli, durante il regno angioino, di pittori quali Montano d'Arezzo, documentato a Napoli tra il 1305 e il 1311 quando è nominato tra i 'familiari' di Carlo II, Cavallini chiamato dallo stesso sovrano nel 1308 e Giotto, documentato già in città nel 1328 e nel 1330 anch'esso 'familiare' dell'allora regnante Roberto il Saggio. Si veda sull'argomento il sempre valido studio di F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, op. cit.

¹¹⁵ *Ivi*, p.60.

¹¹⁶ Si veda il recente contributo di M. GUGLIELMI, *Gli affreschi del XIII e XIV*, op. cit., p.124-146, la quale sostiene una contiguità stilistica tra il *Lignum vitae* di S. Maria del Casale e quello del S. Paolo di Brindisi.

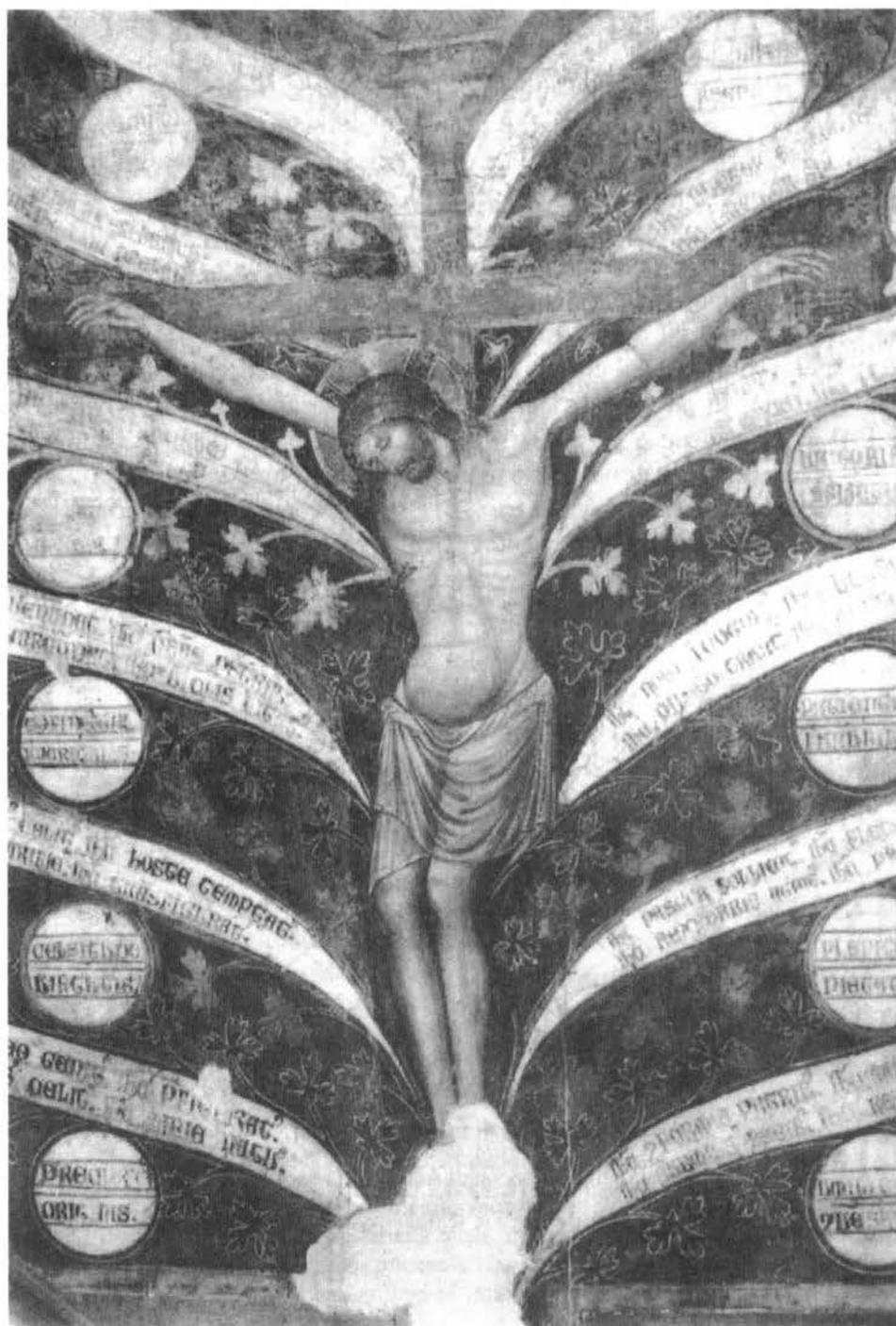
solo nella sua parte inferiore sinistra e danneggiato da lacune e picchiettature sull'intonaco.

Dal punto di vista dell'impianto iconografico, ritornano anche qui i clipei laterali con busti di santi e profeti recanti cartigli, mentre in basso, ai piedi dell'*Albero*, si dispongono tre personaggi a figura intera, anch'essi con cartigli, ma non più identificabili.

Il terzo e ultimo caso a noi noto, in Puglia, è quello della chiesa di S. Leo di Bitonto: ai lati dell'*Albero-Crocifisso* ci sono la Vergine e san Giovanni, affiancati dalla figura di san Benedetto e altri personaggi, forse rappresentanti degli ordini religiosi che ne assunsero la regola, tra i quali figurano i Cistercensi che succedettero ai Benedettini nella reggenza dell'abbazia. In alto, tra i rami, Adamo ed Eva appaiono in riferimento all'*Albero del bene e del male*.¹¹⁷

La semplicità di concezione fa propendere per una datazione piuttosto alta del dipinto, forse a cavallo tra XIII e XIV secolo, confermando ancora una volta la sua precoce diffusione in Puglia tra la fine del Duecento e il primo decennio del secolo successivo.

¹¹⁷ Scene del Genesi, dalla creazione di Adamo alla cacciata dall'Eden, compaiono anche nella tavola di piccole dimensioni dipinta da Pacino di Bonaguida nel primo decennio del Trecento per il convento delle Clarisse di Monticelli (Firenze, Galleria dell'Accademia), esemplare nel quale sull'elemento scritto prevale quello figurativo: gli episodi cristologici vengono infatti dipinti in ben quarantotto tondi. Lo stesso schema si ripete nell'affresco del transetto meridionale della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo intorno alla metà del secolo.



Toscana, chiesa di S. Silvestro, *Lignum vitae* (foto dell'autore)

Appendice

Nota iconologica sull'Albero della croce

È Bonaventura stesso, nel prologo al *Lignum vitae*, a spiegare come si fosse formata in lui l'idea di adottare l'immagine dell'albero, quale schema ideale per una guida mistica alla contemplazione sistematica della vita, passione e glorificazione di Cristo; ma il grado di contemplazione cui mira Bonaventura non è quello intellettuale e filosofico, bensì, da grande predicatore quale era, un'automatica – tramite anche espedienti tipici della mnemotecnica medioevale¹¹⁸ – assunzione della vicenda terrena di Cristo.

Bonaventura si serve infatti di “brevi parole, ordinate e correlative, per facilitare il ricordo, ed anche semplici, comuni e popolari, per evitare il vizio della curiosità e favorire la devozione e l'edificazione pia della fede. E dato che l'immagine aiuta la comprensione, ho ordinato e disposto le poche cose scelte tra le molte in un certo albero immaginario, così da descrivervi nella prima ramificazione in basso l'origine e la vita del Salvatore, in mezzo la passione e alla sommità la glorificazione. Nella prima serie di rami sono posti, due per parte, quattro versetti secondo l'ordine dell'alfabeto, così nella seconda e terza; e dai singoli frutti risulta un unico germogliare, tanto da apparire dodici rami che producono dodici frutti come nel mistero del *lignum vitae* (Ap. 22.2).¹¹⁹

Ma se da una parte egli si affida a contenuti semplici e immediati, invitando il fedele a delineare “nell'intimo della tua mente la progettata

¹¹⁸ Sulla valenza mnemotecnica degli “alberi del sapere” cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino 1972, p. 169-175.

¹¹⁹ Cfr. *Lignum vitae*, op. cit., Prologus, 1, 2.

pianta” non può esimersi dal sottoporla ad un principio ordinatore che si concretizza in una struttura rigidamente geometrica nella disposizione dei rami, e quindi dei diversi frutti di perfezione, secondo uno schema ascensionale che si svolge, per gradi, dalla terra al cielo.

Nel complesso gioco di reciproci scambi e influenze esistenti durante il Medioevo tra immagine e parola scritta, il *Lignum vitae* di Bonaventura fu, come è noto, fonte diretta di numerose rappresentazioni figurative.

Non di meno egli concepì il testo attingendo a una lunga tradizione di ‘immagini didattiche’ che adottano lo schema arboreo: dall’“albero di Jesse”, secolarizzato negli alberi genealogici della dinastia carolingia, a quello “dei vizi e delle virtù”, “delle affinità o della saggezza”, agli alberi della *bona Ecclesia et mala Synagoga*, agli alberi di Gioacchino da Fiore che illustrano il *Liber figurarum*, così come l’albero-vite con il Cristo al centro e gli apostoli seduti sui rami, sino ai più tardi “alberi della preghiera o della filosofia d’amor”.¹²⁰

Il testo, quindi, fu senza dubbio influenzato da schemi compositivi propri dell’enciclopedismo medioevale, nei quali interdipendenza e complementarietà di immagine e parola scritta facilitavano l’esemplificazione e relativa comprensione e memorizzazione delle teorie filosofiche, così come delle verità di fede, che sfocerà alla fine del Medioevo, secondo Saxl, in un “fanatismo della dimostrazione visuale”.¹²¹

Per quanto riguarda poi l’idea del *Lignum vitae* essa contiene in sé, ricongiungendoli, l’Inizio e la Fine, la Genesi e l’Apocalisse, sigillati dalla figura dominante e centrale del Cristo crocifisso.

L’albero dell’Eden, divenuto a causa della disobbedienza dei progenitori l’albero della conoscenza – o “del bene e del male” – fornisce, quale

¹²⁰ Si veda sull’argomento, tra gli altri, G. B. LADNER, *Medieval and modern understanding of symbolism: a comparison*, in “Speculum”, 54, 1979, p. 223-256; F. DUFOUR-KOWALSKA, *L’arbre de vie et la croix. Essai sur l’imagination visionnaire*, Genève 1985; C. LAPOSTOLLE, s.v. “albero”, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, I, Roma 1991, p. 302-307 e, da ultimo, A. IACOBINI, *L’albero della vita nell’immaginario medievale: Bisanzio e l’Occidente*, in *L’architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, a cura di A. M. Romanini e A. Cadei, Roma 1994, p. 241-290: 270-275 con relativa bibliografia.

¹²¹ Cfr. F. SAXL, *A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 5, 1942, p. 82-142: p. 112.

simbolo del peccato originale, il legno alla Croce¹²² che, grazie al sangue sacrificale versato da Cristo, riprende vita e si identifica nuovamente con una dimensione divina, in particolare con l'“albero della vita” della Gerusalemme Celeste, irrigato dai quattro fiumi del Paradiso e ricolmo di frutti in tutte le stagioni. La chiave ci è fornita, come si è visto, dallo stesso Bonaventura che paragona l'*Albero della croce* al *Lignum vitae* apocalittico (Ap. 22, 2).¹²³

Come già detto, il tema non era nuovo alla cultura mistica e teologica del XII secolo, cui attinse lo stesso san Bonaventura, inserendosi sulla scia di opere non tanto compilative quanto divulgative di una tradizione scritturale ed esegetica risalente ai primi secoli del Cristianesimo. Gli inni di Fortunato indicano la croce di Cristo come l'albero più fertile, mentre Cipriano è il primo a collocarvi su dodici rami gli apostoli, così come appare di frequente nell'iconografia medioevale – non escludendo in questo caso un contributo diretto alle immagini del *Lignum vitae*¹²⁴ – la quale affondava a sua volta le sue radici in un universo simbolico di immagini archetipe di matrice cosmogonica, nel quale l'albero si presenta quale “ideogramma dell'universo”.¹²⁵

Il contributo delle culture precristiane del vicino Oriente, mediate dall'ebraismo, ben si avverte in un'antichissima descrizione dell'*albero della vita* fornita dallo pseudo-Ippolito, in un'omelia risalente alla fine del II secolo: “Quest'albero dalle dimensioni celesti si è elevato dalla terra al cielo, fissandosi pianta eterna, nel mezzo del cielo e della terra, sostegno dell'Universo, fondamento di tutte le cose, supporto del mondo intero, legame cosmico che tiene unita la volubile natura umana, assicurandola con chiodi invisibili allo spirito ... Toccando il cielo con l'estremità

¹²² Alla tradizione divulgata dalla *Leggenda aurea* che la croce sarebbe stata costruita con il legno dell'albero del peccato, si contrappone quella che essa si costituisse di quattro diverse specie di legno: cedro, cipresso, palma e olivo che è riferita da Vincent de Bauvais nello *Speculum historialis*, libro VI, cap. XLII e riprodotta in una suggestiva immagine delle vetrate della *Passione* della cattedrale di Bourges, nella quale la croce è raffigurata di quattro diversi colori. Cfr. E. MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1988 (1^a ed. 1948), p. 417-419.

¹²³ “In mezzo alla piazza della città, e da ambo i lati del fiume, cresceva l'albero che dà la vita. Esso porta dodici frutti, per ciascun mese il suo frutto. Le sue foglie guariscono le nazioni. Dio toglierà ogni maledizione dalla terra ...” (Ap. 22, 2-3).

¹²⁴ Cfr. G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, p. 28.

¹²⁵ Cfr. IACOBINI, *L'albero della vita*, op. cit., p. 241. Si veda inoltre R. COOK, *The tree of life. Symbol of the centre*, London 1977.

superiore, con i piedi raffermando la terra, tenendo stretto da ogni parte, con le braccia sconfinite, lo spirito numeroso diffuso nell'aria, esso fu tutto intero, in tutte le cose e dovunque".¹²⁶

Appare evidente come la vicenda di Cristo, fattosi uomo per redimere l'umanità, rinsaldando l'antica unità tra la terra e il cielo e gettando un ponte tra il peccato originale e la possibilità per i giusti di salvarsi e accedere al Regno dei Cieli, si sovrapponga perfettamente all'immagine mitica dell'*Albero della vita*, rinnovandola.

Il tema si diffuse in Occidente anche attraverso il fenomeno assai vasto del pellegrinaggio sui luoghi della passione di Cristo – come dimostra un'ampolla del VI secolo conservata nel Tesoro del Duomo di Monza e proveniente dalla Terra Santa – dove è rappresentata la scena della crocifissione con la Croce-albero da cui si dipartono "rami" e in cui la scritta che corre intorno all'immagine recita: "olio dell'Albero di Vita dei santi luoghi di Cristo".

Il precedente iconografico più diretto del *Lignum vitae* è quindi quello della "croce-albero" che ha i bracci in forma di rami rivolti verso l'alto; a seconda poi che siano verdi e ricchi di germogli – come in alcune miniature anglosassoni della fine del XII secolo – o nodosi e secchi come in numerosi crocifissi 'dolorosi'¹²⁷ prodotti tra XIII e XIV secolo e d'origine franco-renana – si privilegiava rispettivamente la metamorfosi in atto del legno della croce in *viride lignum*, quindi la vittoria del Cristo vivo, oppure il momento della sua massima sofferenza, la cui origine è ricordata nel riferimento all'albero del peccato divenuto strumento di martirio.

¹²⁶ Cfr. R. CANTALAMESSA, *L'omelia "in S. Pascha" dello pseudo-Ippolito di Roma. Ricerche sulla teologia dell'Asia Minore nella seconda metà del II secolo*, Milano 1967, p. 122-123, e TESTA, *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, op. cit., p. 288-293: p. 292.

¹²⁷ Cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2, 1938, p. 143-261.

BIBLIOGRAFIA

- ANDALORO M., *Federico II e la Sicilia fra continuità e discontinuità*, in *Federico II e la Sicilia. Catalogo della mostra*, Palermo 1995, II, p. 3-30.
- Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma [1982].
- Gli atti perduti della cancelleria angioina*, a cura di R. Filangieri, Roma 1939.
- BELLI D'ELIA P. s.v. "Barletta", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, p. 102-109.
- BELTING H., *Introduction*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV congresso CIHA*, Bologna 1982, p. 1-10.
- BOEHMER J. F., FICKER J., *Regesta imperii*, V, Innsbruck 1879.
- BOLOGNA F., *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.
- BONAVENTURA DA BAGNOREA, *Lignum vitae*, in *Opuscula mystica*, Roma 1992.
- BORSELLA G., *Andria sacra*, Napoli 1842.
- BRAMATO F., *I Templari in Terra di Bari. Note e appunti per una storia dell'Ordine cavalleresco dei Templari in Italia*, in "Nicolaus", 7, 1979, p. 173-181.
- CADEI A., *Architettura sacra templare*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, p. 15-173.
- CALDERAZZI A., *L'architettura rurale in Puglia. Le masserie*, Fasano 1989.
- CALÒ MARIANI M. S., *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967.
- IDEM, *Architettura e arti figurative: dai Bizantini agli Svevi. L'età sveva*, in *Storia di Bari dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, a cura di F. Tateo, Roma-Bari 1990, p. 81-86.
- CANTALAMESSA R., *L'omelia "in S. Pascha" dello pseudo-Ippolito di Roma. Ricerche sulla teologia dell'Asia Minore nella seconda metà del II secolo*, Milano 1967.

- Codice diplomatico barese. Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo normanno (1075-1194)*, a cura di F. Nitti, Bari 1902.
- Codice diplomatico barese. Le pergamene di S. Nicola di Bari. Periodo svevo (1195-1266)*, Bari 1906.
- Codice diplomatico barlettano*, a cura di S. Santeramo, Barletta 1931.
- Codice diplomatico pugliese*, vol. XXXI, *Le carte del Monastero di S. Leonardo della Matina in Siponto (1090-1771)*, a cura di J. Mazzoleni, Bari 1991.
- COLLIN DE PLANCY A., *Dictionnaire critique des reliques*, Paris 1821.
- COOK R., *The tree of life. Symbol of the centre*, London 1977.
- CORSI P., *Bari e il mare*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve*, a cura di G. Musca, Bari 1993, p. 91-119.
- CRUDO G., *La SS. Trinità di Venosa. Memorie storiche, diplomatiche, archeologiche*, Trani 1899.
- D'ANGELA C., *Archeologia ed insediamenti rupestri medievali*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, p. 45-116.
- D'ELIA M., *Aggiunte alla pittura pugliese del tardo Medioevo. La cripta del Crocefisso a Ugento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Proccacci*, Milano 1977, p. 62-76.
- D'EMILIO M., *Il feudalesimo fino agli Angioini e Simone de Parisiis, uno dei primi feudatari di Cerignola*, in *Cerignola antica. Tre convegni storici in piazza*, Cerignola 1979, p. 85-97.
- DE FRANCOVICH G., *L'origine e la diffusione del Crocefisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2, 1938, p. 143-261.
- DE TROIA G., *Foggia e la Capitanata nel Quaternus excadenciarum di Federico II di Svevia*, Fasano 1994.
- Dizionario dei simboli*, a cura di J. Chevalier e A. Gheerbrant, Milano 1989.
- Documenti vaticani relativi alla Puglia*, a cura di D. Vendola, Trani 1963.
- DUFOUR-KOWALSKA F., *L'arbre de vie et la croix. Essai sur l'imagination visionnaire*, Genève 1985.
- FALLA CASTELFRANCHI M., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.
- IDEM, *Pittura monumentale federiciana in Italia meridionale: spunti e proposte*, in *Federico II immagine e potere. Catalogo della mostra*, Venezia 1995, p. 423-427.
- G. FASOLI, *Castelli e strade nel "Regnum Siciliae". L'itinerario di Federico II*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma*, I, Galatina 1980, p. 27-52.
- FAVREAU-LILLE M. L., *Alle origini dell'Ordine Teutonico*, in *Militia Christi. Gli ordini militari tra Europa e Terra Santa*, Perugia 1994, p. 29-47.

- FERRIELLO P. M., *Gli Agostiniani in Andria*, Firenze 1930.
- FORSTREUTER K., *Der deutsche Orden am Mittelmeer*, Bonn 1967.
- IDEM, *Per la storia del baliato dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1972, p. 591-606.
- GUGLIELMI M. R., *Contributo alla storia dell'arte in Puglia: la chiesa di San Paolo a Brindisi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bari, a.a. 1984-85.
- IDEM, *Gli affreschi del XIII e XIV secolo nelle chiese del centro storico di Brindisi*, Brindisi 1993.
- HAMPE K., *Die aktenstücke zum frieden von S. Germano*, in *Monumenta Germaniae historica, epistolae selectae*, Berlin 1926.
- HASELOFF A., *Architettura sveva in Italia meridionale*, Bari 1992.
- HEINZ-MOHR G., *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984.
- HOLST N. VON, *Die Salvatorkirche des Hochmeisters Hermann von Salza in Andria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 29, 1976.
- IDEM, *Der deutsche Ritterorden und seine Bauten von Jerusalem bis Sevilla, von Thorn bis Narwa*, Berlin 1981, p. 379-389.
- HUILLARD-BRÉHOLLES J. L. A., *Historia diplomatica Friderici secundi*, Paris 1859.
- IACOBINI A., *L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente*, in *L'architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, a cura di A. M. Romanini e A. Cadei, Roma 1994, p. 241-290.
- IORIO R., *Siponto, Canne*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve*, a cura di G. Musca, Bari 1993, p. 385-425.
- J. M. MARTIN, *Ascoli Satriano: la città ed i suoi notai dalla metà del secolo X alla metà del secolo XII*, in J. M. MARTIN, G. NOYE, *La Capitanata nella storia del Mezzogiorno medievale*, Bari 1991, p. 137-158.
- IDEM, *Foggia, Lucera*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve*, a cura di G. Musca, Bari 1993, p. 333-363.
- IDEM, *La Pouille du VI au XII siècle*, Roma 1993, p. 289.
- KLUGER H., *Hochmeister Hermann von Salza und Kaiser Friederich II. Ein beitrag zur geschichte des deutschen Ordens*, in "Quellen und studien zur geschichte des deutschen Ordens", 37, 1987.
- LA SORSA S., *Storia della città di Cerignola dai tempi antichi ai primi anni del secolo XIX*, Molfetta 1915.
- LADNER G. B., *Medieval and modern understanding of symbolism: a comparison*, in "Speculum", 54, 1979, p. 223-256.
- LAPOSTOLLE C., s.v. "albero", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, p. 302-307.

- LAURIA A., s.v. "Anagni, Tesoro del Duomo", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, p. 550-552.
- LAVERMICOCCA N., *Il programma decorativo del santuario rupestre di San Nicola di Mottola*, in *Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale. Atti del II convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia*, Taranto 1977, p. 291-337.
- LEISTIKOW D., *Burgen und Schloesser in der Capitanata im 13. Jahrhundert. Ein Überblick*, in "Bonner Jahrbucher", 171, 1971, p. 416-441.
- LEONE DE CASTRIS P., *La pittura del Duecento e Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, p. 395-446.
- LICINIO R., *Le masserie regie in Puglia nel secolo XIII*, in "Quaderni medievali", 2, 1976, p. 73-111.
- IDEM, *I periodi angioino e aragonese*, in *Storia della Puglia*, Bari 1979, p. 277-298.
- IDEM, *Bari e la terra*, in *Itinerari e centri urbani nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle decime giornate normanno-sveve*, a cura di G. Musca Bari 1993, p. 121-146.
- IDEM, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II Carlo I d'Angiò*, Bari 1994.
- IDEM, *Le masserie regie e le strutture agricole nella Capitanata di Federico I*, in *Foggia medievale*, a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1997, p. 47-59.
- LOFFREDO S., *Storia di Barletta*, Trani 1893.
- MALE E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1988.
- MARINO GUIDONI A., *Architettura, paesaggio e territorio dell'Italia meridionale nella cultura federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale*, a cura di A. M. Romanini, Galatina 1980, p. 75-98.
- MARROW J., *Passion iconography in northern european art of the late Middle Ages and early Renaissance*, Kortrijk 1979.
- MARTIN J. M., *Ascoli Satriano: la città ed i suoi notai dalla metà del secolo X alla metà del secolo XII*, in J. M. MARTIN, G. NOYE, *La Capitanata nella storia del Mezzogiorno medievale*, Bari 1991, p. 137-158.
- IDEM, *La Pouille du VI au XII siècle*, Roma 1993.
- MASTROBUONI S., *San Leonardo di Siponto*, Foggia 1960.
- MONGIELLO L., *Masserie di Puglia*, Bari 1989.
- PACE V., *La pittura delle origini in Puglia. Secoli IX-XIV*, in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, p. 317-400.
- IDEM, *La pittura del Duecento e del Trecento in Puglia, Basilicata e nell'Italia meridionale "greca"*, in *La pittura in Italia. Le origini*, Milano 1985, p. 385-394.

- PELLEGRINI L., *Criteri insediativi e strutture territoriali dei Francescani in Capitanata e Molise nel secolo XIII*, in *I Francescani in Capitanata. Atti del convegno di studi*, Bari 1982, p. 39-85.
- PISTILLI P. F., *Un insediamento di un ordine militare in Terra di Bari: la chiesa e l'ospedale di Ognissanti a Trani e l'architettura di tradizione templare in Puglia*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, p. 247-295.
- QUARESMIO F., *Historica Terrae Sanctae. Elucidatio*, Venetiis 1881.
- RICCARDO DI SAN GERMANO, *Chronica*, in *Rerum italicarum scriptores*, Bologna 1937.
- ROHAULT DE FLEURY A. M., *Mémoires sur les instruments de la passion*, Paris 1870.
- ROSSO PIETRANTONIO, *Ristretto della città di Troja e sua diocesi dall'origine delle medesime al 1584*, a cura di N. Beccia, Trani 1907.
- SALMI M., *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in "L'arte", XXII, 1919, p. 149-192.
- SAXL F., *A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 5, 1942, p. 82-142.
- SCHILLER G., *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Gutersloher 1983.
- SCHUMACHER B., *Sulla storia della balia di Puglia dell'Ordine Teutonico*, in "Archivio storico pugliese", 7, 1954, p. 10-23.
- SMITH S. L., *The bride stripped bare: a rare type of disrobing of Christ*, in "Gesta", XXXIV, 2, 1995, p. 126-146.
- STHAMER E., *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari 1995.
- TESTA P. E., *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, Gerusalemme 1962.
- TOCCI M., *Architetture mendicanti in Puglia*, in "Storia della città", 9, 1978, p. 24-27.
- TOMMASI F., *I Templari e il culto delle reliquie*, in *I Templari: mito e storia. Atti del Convegno*, Sinalunga 1989, p. 191-210.
- TUMLER M., *Der deutsche Orden im Werden, Wachsen und Wirken bis 1400*, Wien 1955.
- VENTURA A., *Il patrimonio dell'abbazia di S. Leonardo di Siponto*, Foggia 1978.
- VENTURA A., SPERA S., LA NOTTE G., *Torre Alemanna tra passato e presente*, Cerignola 1988.
- VISTA F. S., *Notizie storiche sulla città di Barletta*, Barletta 1907.
- WIESER K., *Gli inizi dell'Ordine Teutonico in Puglia*, in "Archivio storico pugliese", 26, 1973, p. 475-483.
- YATES F. A., *L'arte della memoria*, Torino 1972.

Finito di stampare
nel mese di giugno 1997
dalla Leone Editrice - Foggia

