

Federico II «mediatore della classicità» tra tardo antico e rinascimento pugliese

*Paolo Agostino Vetrugno**

Abstract. *The contribution aims to go back to the sources of that classicism (perennial and historical) which in Puglia, and in Terra d'Otranto in particular, will lead, between the fifteenth and sixteenth centuries, to the affirmation of artistic facts characterized by an eclecticism of forms, types, cultures, whose remote roots can be identified in Federician cultural policy itself. Finally, the analysis, through the evocative force of memory, suggests undertaking a review of the context of creativity and innovation present in the artistic manifestations of the Salento Renaissance.*

Sintesi. *Il contributo mira a risalire alle sorgenti di quel classicismo (perenne e storico) che in Puglia, ed in Terra d'Otranto in particolare, porterà, tra il Quattro e il Cinquecento, all'affermazione di fatti artistici caratterizzati da un eclettismo di forme, tipi, culture, le cui radici remote possono essere individuate nella stessa politica culturale federiciana. L'analisi, infine, attraverso la forza evocativa della memoria, suggerisce d'intraprendere una revisione del contesto di creatività e d'innovazione presente nelle manifestazioni artistiche del Rinascimento salentino.*

Federico II, per certi aspetti, fu uno dei più grandi e più forti protagonisti del rinnovamento culturale ed artistico in Puglia, ma non solo, al punto che, pur operando in pieno Medioevo, sembrerebbe quasi un «precursore» di fatti che trovano ampio sviluppo nell'età successiva. Nel dibattito della letteratura di settore, tuttavia, non ci sono contributi che lo definiscono tale; perciò, in prima battuta è opportuno chiarire il valore che s'intende dare al termine precursore¹.

Non si tratta, infatti, di una consapevolezza anacronistica della modernità, espressa nell'ambito dell'attuazione di una politica culturale (centralizzazione dello Stato, laicizzazione del potere, razionalizzazione amministrativa, promozione della cultura scientifica e letteraria). Del resto, il concetto di modernità, applicato in ambito politico e religioso, è un concetto elaborato tra il XVI e XIX secolo. Applicare tale concetto, attribuendone peraltro consapevolezza, potrebbe apparire azzardato. Tuttavia, la storiografia ottocentesca, con Jacob Burckhardt in testa, non esita ad accettare la definizione secondo cui Federico II anticipa «il tipo dell'uomo

*Storico dell'arte indipendente, vetrugnopag@libero.it

¹ Cfr. R.G. WITT, *The Two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*, Cambridge University Press, 2012; (trad. it. Anna Carocci, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma, Viella, 2017).

moderno sul trono»², che aveva da tempo trasformato il suo Stato «nato dal calcolo e dalla riflessione» in un organismo inteso come «un'opera d'arte»³. Ma è questo, pur sempre, un giudizio a posteriori, che solleva non pochi problemi storiografici.

In riferimento al coevo orizzonte medioevale, occorre mettere in conto le novità espresse da ideali che si configurano significativamente come modelli di discontinuità con il Medioevo feudale, da un lato, ed anticipatori, dall'altro, delle istanze culturali che saranno fondamentali nel Rinascimento; non ultimo il riconoscimento della centralità dell'uomo ed il valore della cultura classica. In questo senso va letta la promozione del sapere scientifico e l'apertura al dialogo con le culture mediterranee, su cui si è scritto non poco, ma su cui si potrebbe tornare ancora, evitando alla fine di vedere nel Medioevo un'anticamera della modernità.

Una lettura rigorosa della complessa personalità di Federico porta a considerare il suo uso politico del passato e la sua forte passione per il collezionismo. Infatti, alla romanità imperiale, concepita come legittimazione del potere e al tempo stesso con un valore altamente simbolico, ed alle fonti giuridiche romane, fondamentali per le sue leggi, occorre aggiungere che Federico II era, anche, un instancabile collezionista di opere dell'antichità; una raccolta la sua che sembrerebbe essere andata dispersa nel 1254. Non era, però, una raccolta motivata da un collezionismo con una sensibilità moderna, cioè con un gusto estetico, filologico o semplicemente antiquario. Era determinata principalmente da un desiderio di riappropriarsi anche degli oggetti appartenenti ad un mondo che egli utilizzava a livello ideologico ed istituzionale.

Del resto, molte forme di collezionismo, nel riaffermare un legame di continuità tra antichità ed età moderna, nascono tra il sec. XIV e XV e si sviluppano, in particolare, nel Rinascimento, mosse «dal desiderio di impossessarsi di un passato che non è morto ma continua nei nuovi intellettuali, eredi della cultura, nei nuovi artisti, eredi della grandezza del mondo classico, nei nuovi signori, eredi delle virtù civili e militari»⁴.

Federico, perciò, facendo ricorso alle tradizioni romane, voleva mostrarsi, farsi riconoscere ed accettare come l'erede naturale degli antichi imperatori⁵.

Federico è colui che attua una politica culturale con una singolare sensibilità, costruendo percorsi e gettando ponti in direzione sincronica e diacronica. In questa ottica vanno considerati i paralleli interessi per la produzione di edifici religiosi in Italia⁶ ed in particolare in Puglia⁷. È, di fatto, un precursore nel senso di significativo

² J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. Diego Valbusa, Firenze, Sansoni Editore, 1876, (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), p. 21.

³ *Ibidem*.

⁴ G. LAZZI, *Gli occhi del drago. Gemme dipinte nei manoscritti del Quattrocento*, in *Pregio e Bellezza, Cammei e intagli dei Medici*, a cura di Riccardo Gennaioli, Livorno, Sillabe, 2010, p. 29.

⁵ A. CADEI, *Federico II, imperatore. Architettura e scultura*, in «Enciclopedia dell'arte medioevale», vol. 6, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1995, pp. 105-125.

⁶ P. BELLI D'ELIA, *Gli edifici sacri*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 - 30 aprile 1996), a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Roma, De Luca Editori, 1995, pp. 85-92.

anticipatore, sia pure isolato, di aspetti assai cari alla cultura umanista ed agli ideali rinascimentali, senza tuttavia cadere in ambigue forzature ed inutili giudizi anacronistici. Nella visione diacronica Federico riprende del passato tutto ciò che opportuno ed utile nel presente, e forse ha un ideale classicista piuttosto che un ideale classico.

A ragion veduta Francesco Gangemi chiarisce che «non c'è dubbio che Federico II abbia svolto un ruolo eccezionale nella promozione della cultura, ma è anche per questo che, sul piano artistico, la rievocazione di codici semantici propri della classicità imperiale abbia finito per incarnare alla perfezione l'immagine del sovrano illuminato e preumanista; come tale, rigorosamente laico»⁸.

A livello iconografico, pertanto, l'imperatore Federico è per lo più ritratto sul trono, con l'esplicita funzione regale che è espressa dall'astratta autorità del diritto, di cui egli stesso, in quanto sovrano, è espressione e non da un legame religioso che lo legittima magari come «Divus». Sotto questo aspetto, «i ritratti federiciani sarebbero intrisi di sacralità, ma l'assenza di un visibile sostegno divino ha favorito comprensibilmente l'equazione arte federiciano = arte laica»⁹.

Aspetti preumanistici sono stati individuati dalla ricca letteratura di settore, mettendoli in relazione con l'attenzione rivolta dal sovrano alla scienza e all'osservazione empirica. Non è casuale che Federico stesso si definisse «vir inquisitor sapientiae et amator»¹⁰ e, invitando alla promozione di uno studio diretto della natura, affermasse che la sua «intentione» era «vero ... manifestare in hoc libro de venatione avium ea quae sunt, sicut sunt»¹¹.

Non si attesta nulla di nuovo nel riconoscere in Federico l'incessante favore per il dialogo tra culture diverse (latina, araba, greca), la curiosità del sapere che comporta l'attenzione verso un ambiente aperto e cosmopolita. In un panorama assai variegato, in una visione del potere e dell'arte, un ruolo privilegiato lo svolge l'architettura, specificatamente *Castel del Monte*, laddove lo si legge come il risultato di un uso rigoroso della geometria, in cui prevale l'equilibrio della funzione-fusione tra simbolo e bellezza. Rigoroso equilibrio di un linguaggio architettonico più vicino all'armonia classica che al gotico, un monumento più vicino alla scultura che all'architettura, più simbolo che opera d'arte, per questo ritenuta una «scultura monumentale»¹². Pensata

⁷ S. MOLA, *Edifici religiosi*, in *L'eredità di Federico II. Dalla storia al mito, dalla Puglia al Tirolo*, atti del convegno internazionale di studi, Innsbruck-Stams, 13-16 aprile 2005, a cura di Fulvio Delle Donne, Angelo Pagliardini, Emanuela Perna, Max Siller, Francesco Violante, Bari, Mario Adda Editore, 2010, pp. 47-62.

⁸ F. GANGEMI, *Imperialis Ecclesia. Architettura sacra "federiciano" tra mito e storia*, in *Federico II e l'architettura sacra tra regno ed impero*, a cura di Francesco Gangemi e Tanja Michalsky, (Studi della Bibliotheca Hertziana, 14), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰ FEDERICO II DI SVEVIA, *De Arte venandi cum avibus*, a cura di Anna Laura Trombetti Budriesi, Bari Editori Laterza, 2007.

¹¹ FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi cum avibus*, Libro I, Prologo, cit.; FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi cum avibus*, ms. Pal. Lat. 1071, f. 1v.

¹² V. PACE, *Scultura «federiciano» in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale di età federiciano*, in *Intellectual Life at the Court Frederick II Hohenstaufen*, a cura di William Tronzo, Studies

per essere riconoscibile da lontano, con un impatto visivo a distanza che doveva trasmettere, alla comunità intera, l'idea imperiale, quasi un manifesto che ne proclama la legittimazione. Sembra, del resto, un monumento concepito come una corona imperiale adagiata sul punto più alto di un territorio che domina, dove lo stesso Federico l'ha deposta con le proprie mani per affermare, con un segno identitario imperiale, la centralità e la potenza della sua presenza. L'idea non è poi tanto bizzarra e soprattutto non è nuova. In modo analogo, nella cattedrale di San Sabino a Canosa di Puglia, ad esempio, campeggia la cattedra episcopale realizzata da Romualdo (attivo tra 1080 ed il 1089) su committenza del vescovo Ursone, che è un sedile poco funzionale, in quanto decisamente scomodo, con una seduta molto disagiata, rigida e dura nell'impianto, con uno schienale troppo squadrato ed inadeguato, soprattutto se si mette in conto la durata delle celebrazioni liturgiche dell'età in cui fu realizzata.

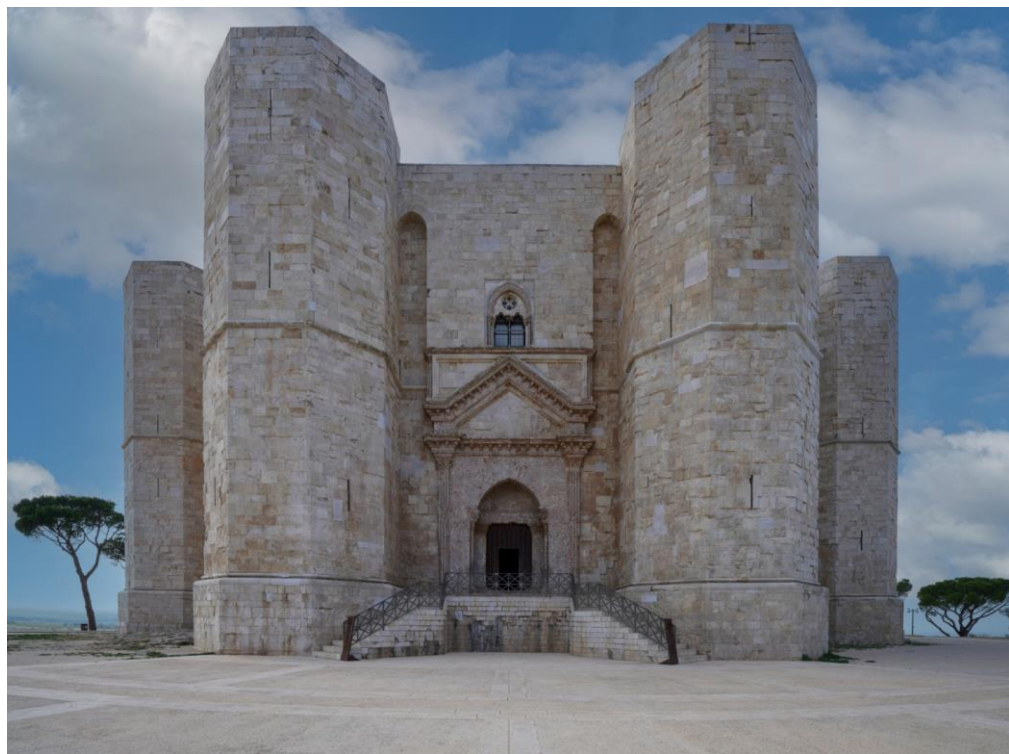


Romualdo, *Cattedra episcopale*, 1080 - 1089, cattedrale di San Sabino, Canosa di Puglia, Bari.

in the History of Art 44, Washington, 1994, pp. 151-177; IDEM, *Arte federiciana - arte per l'imperatore*, in *Die Staufer im Süden. Sizilien und das Reich*, a cura di Theo Kölzer, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1996, pp. 221-228.

Fu creata, perciò, più per essere una cattedra vera e propria ed affermare simbolicamente la presenza, anche se non fisica, dell'autorità pastorale e dottrinale del vescovo, che, al tempo, risiedeva a Bari¹³. Anche in questo caso, come in gran parte della scultura romanica pugliese, l'opera non può essere considerata nell'ambito di un decorativismo descrittivo, ma è il risultato di un linguaggio figurativo in cui intervengono elementi orientali, occidentali e locali.

Perciò, *Castel del Monte* sembrerebbe un'architettura razionale ed armonica più rinascimentale che medioevale, con un allontanamento dal cosiddetto gotico emotivo nordico. Comunque, sorprendono soprattutto i legami simbolici di questo manufatto con le testimonianze di cultura islamica.



Castel del Monte, sec. XIII, Andria, (Paris Taras, Creative Commons).

¹³ Cfr. *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, catalogo della mostra, Bari Pinacoteca Provinciale (giugno - dicembre 1975), a cura di Pina Belli D'Elia, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.

Con Federico l'arte non è soltanto quella religiosa; anzi, proprio perché non religiosa diventa anche strumento politico e culturale, recuperando i valori della certezza che soltanto i modelli classici, in particolare quelli della Roma antica, potevano garantire.

E se, a prima vista, nella cosiddetta arte federiciana potrebbe sembrare d'individuare, come un motivo dominante, un ritorno al classico, la visione cosmopolita imperiale potrebbe apparire innovativa in quanto fondata sulla razionalità, sullo studio della natura, sul recupero della classicità.

In una Terra d'Otranto, da tempo sotto il controllo orientale¹⁴, contraddistinta da un amalgama etnico, l'appartenenza alle tradizioni e ai sentimenti del mondo ellenico sarà rivendicata a gran voce dal Galateo (ma non solo) in pieno Cinquecento.

Il Rinascimento pugliese¹⁵ si costruisce e si precisa nel tempo, come qualsiasi entità reale o astratta, sul concetto dell'affermazione per contrapposizione, se vogliamo scomodare Federico Chabod¹⁶, evidente soprattutto nei momenti di transizione.

Del resto, la storia non è un processo lineare o, se vogliamo azzardare un termine, che potrebbe apparire ambiguo, un processo "pacifico". Per fare una esemplificazione ed essere più chiari: il cosiddetto *barocco leccese*, nella primissima fase, si è imposto come una forma, direi, di «anti-rinascimento» e si è consolidato affermandosi in contrapposizione di ciò che non era.

L'affresco, per esempio, in Terra d'Otranto è una tecnica pittorica appartenente al mondo bizantino, che, anche nell'immaginario collettivo, identifica quella cultura, rinviando al vasto patrimonio delle cripte eremitiche pugliesi censite a suo tempo da Alba Medea¹⁷. Il barocco, invece, non avrà in Terra d'Otranto affreschi, bensì molte tele che arrederanno pareti ed altari. Anzi, in qualche altare, l'affresco bizantino sarà utilizzato come un recupero memoriale e come pretesto per legittimare l'antichità della religione cristiana.

A questo punto, occorre accettare l'idea che, così come esiste un «romanticismo storico» ed un «romanticismo perenne», esiste anche un «classicismo storico» ed un «classicismo perenne». Diversamente non riusciremmo a spiegarci le figure classiche del Palazzo di S. Cesario di Lecce edificato in pieno Seicento¹⁸.

Il primo appartiene alla sfera storica, nel senso che è collocabile in un preciso momento, con un esplicito riferimento a movimenti artistici e letterari, in cui l'antichità, in particolare greco-romana, è assunta come un canone da seguire a livello

¹⁴ Cfr. D. ARNESANO, *San Nicola di Casole e la cultura greca in Terra di Otranto nel Quattrocento*, in *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*, Atti del convegno internazionale di studio (Otranto - Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), a cura di Hubert Houben, Galatina, Congedo, 2008, pp. 107-140.

¹⁵ C. GELAO, *Puglia rinascimentale*, Bari, Jaka Book, 2005.

¹⁶ Cfr. F. CHABOD, *Storia dell'idea di Europa*, Bari, Laterza, 1961.

¹⁷ A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, voll. I-II, Roma, Collezione Meridionale Editrice, 1939; il primo volume è stato ristampato dall'Editore Capone di Cavallino (Lecce) nel 2014.

¹⁸ V. ZACCHINO, *Il Palazzo Ducale di San Cesario di Lecce*, in «Note di storia e cultura salentina», a cura di Nicola G. De Donno e Vittorio Zacchino, vol. VII, Maglie, Società di Storia Patria sezione di Maglie, 1976, pp. 151-164.

formale per esplicitare equilibrio, armonia, razionalità. Il secondo, invece, è una «categoria teorica» da cui esula la fase storica ben definita, in quanto è una costante rintracciabile nella cultura occidentale che riemerge a diversi livelli e con differenti aspetti in epoche diverse, tanto da costituire una disposizione ricorrente nel concepire l'arte come ricerca di forme compiaciute, di valori universali e di misura espressiva. Diversa dal classicismo è la classicità, che in Federico diventa, alla fine, strumento ideologico e di propaganda, tanto che si parla di «vena classicista federiciano».

Alla metà degli anni Novanta del secolo scorso si tenne a Bari, presso il Castello Svevo, un'importante mostra dal tema affascinante: *Federico II immagine e potere*; l'esposizione fu arricchita da un catalogo, in cui si presentavano, al di là dello stato dell'arte della ricerca, anche intriganti novità che aprivano contemporaneamente tracciati prospettici nel contesto degli studi¹⁹.

In quella occasione, relativamente alla Terra d'Otranto, Benedetto Vetere chiariva i rapporti intercorsi tra Federico II ed il Salento²⁰, fondando il suo contributo sul valore che ha avuto una terra considerata periferica, non soltanto a livello geografico quanto a livello culturale, riscattandola da una posizione di pregiudiziale subalternità nei confronti con l'«immagine ufficiale del potere». Del resto, sorprende la passione ghibellina che s'innesta su una cultura prevalentemente greca tanto da vedere l'opinione pubblica e gli ambienti salentini interessati verso l'«autorità imperiale, naturalmente collegata a Roma, depositaria della memoria laica dell'autorità»;²¹ in questa visione, l'unità del diritto diventa il presupposto ed il fondamento - più ideologico che politico e di chiara origine classica - per garantire un'unità nell'impero²².

Su questa linea Adriana Pepe²³ approfondiva il discorso sugli insediamenti svevi nella «greca» Terra d'Otranto, in cui certamente il recupero dell'antico aveva anche sfumature con finalità autoreferenziali, se messe in relazione con il preciso ruolo di legittimazione del potere.

La figura di Federico è, quindi, proposta a livello iconografico come un imperatore romano²⁴, un aspetto ampiamente affrontato dalla letteratura di settore in funzione della propaganda imperiale; Federico stesso non esitò ad adottare la formula di «Imperator

¹⁹ *Federico II immagine e potere*, catalogo della mostra, (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di Maria Stella Calò Mariani e Raffaella Cassano, Venezia, Marsilio, 1995.

²⁰ B. VETERE, *Federico II ed il Salento*, in *Federico II immagine e potere*, op. cit., pp. 325-333.

²¹ *Ibidem*, p. 325.

²² *Ibidem*, p. 326.

²³ A. PEPE, *Insediamenti di età sveva in Terra d'Otranto*, in *Federico II immagine e potere*, op. cit., pp. 319-323.

²⁴ È abbastanza noto come Federico II abbia avuto un rapporto privilegiato con la Roma antica e spesso non ha esitato ad immedesimarsi nel ruolo di un antico imperatore romano (su cui cfr. E.H. KANTOROWICZ, *Federico II imperatore*, Milano, Garzanti, 2017 (VII edizione, 1927-1931), pp. 207-211; 445-453; E. DUPRÉ THESEIDER, *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del Medioevo*, Milano, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, 1942, pp. 49-50. Cfr. anche T.C. VAN CLEVE, *The emperor Frederick II of Hohenstaufen*, Oxford, 1972; *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., a cura di Salvatore Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984-1986).

Romanorum Caesar Augustus», ponendosi in una situazione di continuità con il mondo antico. La classicità diventa così uno strumento per l'affermazione autoreferenziale e per legittimare il presente; non era adottata, dunque, per un mero recupero di valori e di modelli da accogliere ed impiegare nella contemporaneità.



Federico II, busto, sec. XIII, Museo Civico, Barletta.

C'è da dire, in ogni caso, che il Rinascimento in Terra d'Otranto non aveva bisogno di «rinascere», in quanto il legame con il mondo classico, in particolare greco, in questa terra, non era mai stato né allentato né tanto meno reciso.

La classicità in Terra d'Otranto, tra Quattro e Cinquecento, non aveva bisogno di «riemergere», di «rinnovarsi», di «ridestarsi», perché continuava ad essere in vita nel presente. Del resto, soprattutto nella scultura del tempo

«non traspare chiaramente un desiderio d'imitare i classici, né è palese una recezione di modelli antichi, in uno sforzo di conformarsi ad un comportamento e ad una moda, che, incarnando il culto dell'antichità, mirano ad organizzare una nuova società.

Non siamo, infatti, di fronte al bisogno di far rivivere nel presente la «virtù» degli antichi; non è dichiarata alcuna tendenza ad alimentare una *renovatio*, né c'è la proposta di una «rinascita» dell'antichità; è, invece, evidente la necessità di affermare chiaramente di essere, in questo estremo lembo d'Italia, gli eredi diretti, senza interruzione di continuità, della splendida civiltà classica.



Nicola Pisano, *L'elevazione dell'anima di San Martino*, ca. 1280, Kaiser- Friedrich-Museum, Berlino; opera andata distrutta nel maggio del 1945.

Non, dunque, la consapevolezza di appartenere ad un mondo «ri-nato», quanto l'esigenza di precisare che fra l'antico ed il moderno, per le genti greche di Terra d'Otranto, non ci sono né fratture, né intervalli, né differenze. Il moderno, infatti, non è il naturale esito dell'antico, giacché il presente non si confronta e dialoga con il passato, in quanto si sovrappone ad esso, sino a coincidere, a confondersi e a divenire una unità inscindibile»²⁵.

Credo che questa sia una delle differenze individuabili tra il Rinascimento e quelle «rinascite» che Erwin Panofsky definisce «rinascenze»²⁶ e che, tuttavia, riconosce nel periodo medievale pur con le dovute diversità strutturali e qualitative. Considerando il termine Rinascimento come dato acquisito, concordemente è accettato che «ci fu effettivamente un Rinascimento che ebbe inizio in Italia nella prima metà del XIV secolo e quindi lasciò la sua orma su tutte le attività culturali del resto dell'Europa»²⁷.

Il ritratto nelle monete è un motivo assai frequente nel mondo antico con un valore commemorativo e celebrativo a cui fa riferimento la produzione numismatica federiciana²⁸. La ritrattistica romana, infatti, ripropone l'immagine degli uomini che, nella loro vita, sono degni di ricordo per le loro azioni; qui risiedono le origini del *ius imaginis*²⁹ ovvero il diritto di tramandare l'effigie degli antenati come segno di prestigio e di legittimazione sociale.

Federico II, allora, più che classicista o anticipatore di modernità, può essere indicato come «mediatore» tra mondo antico e quei processi, che pur sommersi³⁰,

²⁵P.A. VETRUGNO, *Scultura «classicizzante» nel Rinascimento Salentino*, in «Atti del Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento in Puglia», Bitonto 21-22 marzo 2001, a cura di Clara Gelao, Bari, Edipuglia, 2004, pp. 66-79.

²⁶E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, (trad. it. Maurizio Taddei), a cura di G. Paulsson, Milano, Feltrinelli, 2013 (1971) (*Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960).

²⁷*Ibidem*, p. 61.

²⁸Cfr. S. PERFETTO, *L'augustale federiciano: nuove prospettive*, in «Eikon/Imago», 14 (2025), pp. 1-26.

²⁹G.G. BELLONI, *Ritrattistica Romana*, in *L'umana avventura*, Milano, Jaka Book, 3, n. 7, 1988, pp. 76-80.

³⁰La riscoperta della stagione rinascimentale salentina è acquisizione relativamente recente; per un inquadramento generale si rimanda al lavoro monografico di Clara Gelao (C. GELAO, *Puglia Rinascimentale*, op. cit.). Più specificamente, il tema della «Lecce rinascimentale» è tornato al centro del dibattito grazie ad un contributo di G. Mazzeo (2019), che ha dedicato rinnovata attenzione al Ninfeo di Villa Fulgenzio della Monica (G. MAZZEO, *Lecce rinascimentale: ville e giardini fuori le mura*, in *L'inesauribile curiosità. Studi in memoria di Gianni Carluccio*, a cura di Gianluca Tagliamonte e Mario Spedicato, Lecce, Edizioni del Grifo, 2019, pp.207-230).

A integrazione di quanto esposto in tale sede, preme tuttavia precisare che la fortuna critica del monumento è ben più risalente: lungi dall'essere una segnalazione inedita del 1990 (cfr. MAZZEO, 2019, p. 219, nota 45), il ninfeo risultava già segnalato ed attestato (1988) dalla letteratura specialistica precedente (P.A. VETRUGNO, *Il Ninfeo delle Fate*, in *Tra metodo e ricerca*, Atti del Seminario in ricordo di Maria Teresa Ferrari, Lecce, 22-23 marzo 1988, a cura di Regina Poso e Lucio Galante, Galatina, Congedo Editore, 1991, p. 121 e p. 126 nota 1).

saranno espressi con maggiore incisività in un Rinascimento salentino sempre più sorprendente.

Ecco perché è corretto parlare di «rinascenze medievali»³¹ e perché rimane tuttora valido il giudizio di Erwin Panofsky, secondo cui «il Medioevo aveva lasciato l'Antichità insepolta e di volta in volta ne galvanizzava o esorcizzava il cadavere. Il Rinascimento si fermò a piangere sulla sua tomba e tentò di restituire vita alla sua anima. E in tale felice momento riuscì nel suo intento. Per questo il concetto medioevale dell'Antichità era così concreto e al tempo stesso così incompleto e distorto; mentre quello moderno, sviluppatosi gradualmente durante gli ultimi tre-quattrocento anni, è comprensivo e solido, ma se così si può dire, astratto. Anche per questo le rinascenze medievali furono transeunti, mentre il Rinascimento fu permanente»³².



Augustale di Federico II, recto e verso, conio della zecca di Brindisi.

³¹ E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, op. cit., p. 136.

³² *Ibidem*.



F. Bellotto, *Portale*, particolare della decorazione, sec. XVI, Castello di Copertino (Lecce).

Parlare, perciò, di classicismo federiciano porta il dibattito a riconsiderare le differenze sostanziali tra classicità e classicismo, soprattutto in ambito artistico. In tal senso, si afferma che Nicola Pisano - «de Apulia» di nome e di fatto - debba essere considerato «il più grande, e in un certo senso, l'ultimo dei classicisti medioevali»³³.

In tale prospettiva nel 2008 è stata organizzata a Rimini un'importante mostra, ideata e curata da Marco Bona Castellotti e Antonio Giuliano, dal titolo: *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana da Federico II ad Andrea Pisano*. In quella sede si affrontò il tema della rinascita dell'antico nel Duecento³⁴, rintracciando un recupero dell'equilibrio e della compostezza classica nella scultura del Trecento, mediata dalla lezione di Giotto.

Giotto, in realtà, è considerato un punto di riferimento fondamentale nel segnare un momento di transizione dalle forme tipiche del mondo medievale al rinnovamento espressivo e contenutistico di una nuova arte, capace di rinvigorire la tradizione degli antichi.

Rimane, tuttavia, aperta la questione laddove s'intendano due aspetti complementari, ma distinti, di un'unica realtà che, in termini storici, non sono

³³ *Ibidem*, p. 87.

³⁴ Cfr. *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana da Federico II ad Andrea*, catalogo della mostra, (Rimini - Castel Sismondo, 20 aprile - 7 settembre 2008) a cura di Marco Bona Castellotti e Antonio Giuliano, Pisa, Pacini Editore, 2008 (2007).

sovrapponibili. Del resto, il Classicismo è considerato un fenomeno letterario e artistico ben preciso, in cui i modelli dell'antichità greco-romana vengono adottati a livello di canone per trasmettere, sia pure a livello formale, equilibrio, armonia, razionalità.

A differenza del Classicismo storicamente collocato, la Classicità è, invece, un principio culturale teorico in cui il Classico è una costante che emerge in diversi momenti della storia occidentale, come ricorrente ricerca di forme compiute e di misura espressiva.

«Pertanto il ruolo dell'antichità classica dopo il Rinascimento è in qualche modo sfuggente ma, d'altra parte, penetrante, e potrà mutarsi soltanto quando muterà la nostra civiltà come tale»³⁵.

Se rileggiamo il Galateo, emergeranno significativi riferimenti al valore indiscutibile dell'identità di appartenenza, in una terra carica di una plurisecolare cultura prima greca e bizantina poi. L'appartenenza per i salentini diventa un bisogno, quasi una condizione inalienabile per la propria affermazione di comunità. E si sa che ogni appartenenza comporta, parallelamente, una distinzione. Gran parte della produzione artistica di Terra d'Otranto, tra Quattro e Cinquecento, soprattutto dopo il 1480, tende a riaffermare un'identità culturale che ha la pretesa di competere in originalità. Il rischio della chiusura non solo fisica – con la configurazione dell'intera Terra d'Otranto come un'unica grande fortezza difesa da una corona di torri costiere e da castelli – è l'esatto contrario della politica cosmopolita di Federico, che pur aveva costruito castelli.

Eppure, proprio per questo i salentini continueranno a difendere la propria storia per non cadere nell'estraneazione. Il rischio di un arroccamento culturale e la percezione di una insicurezza furono scongiurati dalla politica religiosa tridentina, attuata con la graduale e sistematica eliminazione delle presenze greche. Non è casuale che la protezione del capoluogo salentino fosse stata originariamente affidata ad una santa greca, Irene, poi sostituita da Oronzo, un santo vescovo occidentale con il valore aggiunto di essere autoctono.

La fedeltà ai valori dell'antico produceva sicurezza: il riferimento costante ad una certa classicità annullava ogni tentativo di cedimento nella tessitura dei contenuti religiosi.

A questo punto si aprirebbe un ampio dibattito sulla creatività e sull'invenzione delle opere d'arte tra Quattro e Cinquecento.

Se per creatività intendiamo la capacità dell'individuo d'immaginare una idea originale, dobbiamo necessariamente pensare ad una seconda fase rappresentata dall'invenzione, ovvero il processo attuativo che trasforma l'idea originaria ed originale in concretezza. Dalla capacità di rielaborare modelli codificati in altre aree nascono percorsi culturali che s'innestano sulla tradizione del territorio imbevuta di fatti riconducibili ad una classicità mai sopita. L'atto di una

³⁵ E. PANOFKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, op. e loc. cit.

consapevole progettualità, infatti, non può non tener conto del clima culturale presente in questa terra. Sia sufficiente, in ordine di tempo, il recente saggio di Manuel De Carli³⁶ che, oltre a far luce sullo spessore dell'Umanesimo e del Rinascimento salentino, apre ad orizzonti ben più vasti inserendo la Terra di Otranto nei circuiti intellettuali europei.

Ma tutt'oggi il Rinascimento salentino presenta più domande che risposte, in attesa di essere formulate da ulteriori studi ed approfondimenti.

³⁶ M. DE CARLI, *Rileggere Teofilo Zimara. Interpretazioni storiografiche e prospettive di ricerca*, in «*Verace via*» tra canone e scoperta. Studi in onore di Emilio Filieri, a cura di Gioia Dell'Aquila e Mario Spedicato, Castiglione (Lecce), Giorgiani Editore, 2025, pp. 107-126.