

# Arte medievale

2018

IV serie - anno VIII, 2018 Spedizione postale gruppo IV 70%



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

# Arte medievale

IV serie - anno VIII, 2018



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

**Arte medievale**

Periodico annuale

IV serie - anno VIII, 2018 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

**Direttore responsabile**

Marina Righetti

**Direzione, Redazione**

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409-49913949

e-mail: [artemedievale@uniroma1.it](mailto:artemedievale@uniroma1.it)

[www.artemedievale.it](http://www.artemedievale.it)

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo: [artemedievale@uniroma1.it](mailto:artemedievale@uniroma1.it).

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi.

Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

**Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002**

*In copertina: Ignazio Aveta, particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: l'arcivescovo Turpino, Oliviero (?) e Orlando. Parigi, BnF, Estampes, Gb 63 Fol (© BnF).*

**Distribuzione****Silvana Editoriale**

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01

Fax 02.453951.51

[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

*Direzione editoriale*

Dario Cimorelli

*Coordinamento e grafica*

Piero Giussani

*Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)*

*Stampa e rilegatura: Grafiche Aurora, Verona*

Finito di stampare nel dicembre 2018

### **Comitato promotore**

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,  
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,  
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,  
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

### **Comitato direttivo**

M. Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini, A. Tomei

### **Comitato scientifico**

F. Aceto, M. Andalaro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, G. Bonsanti, B. Brenk,  
C.A. Bruzelius, S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, F. Gandolfo,  
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,  
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni,  
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

### **Redazione**

R. Cerone, A. Cosma, C. D'Alberto, V. Danesi, B. Forti, M.T. Gigliozzi,  
F. Manzari, S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio, M. Tabanelli

ANVUR: A

*Il 7 luglio scorso è venuta a mancare l'amica e collega Pina Belli D'Elia (1934-2018).  
Un anno e mezzo fa aveva partecipato al nostro convegno tenendo la sua relazione  
con il piglio e la passione che la contraddistinguevano.  
Per ricordarla vogliamo dedicarle questo numero di «Arte medievale»,  
che tratta della regione dell'Italia meridionale da lei più amata.*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

{BnF | Bibliothèque  
nationale de France



# Medioevo ritrovato Le Moyen Âge retrouvé

Il patrimonio artistico della Puglia e dell'Italia meridionale  
prima e dopo Aubin-Louis Millin (1759-1818)

Le patrimoine artistique des Pouilles et de l'Italie méridionale  
avant et après Aubin-Louis Millin (1759-1818)

Convegno internazionale a cura di  
Colloque international sous la direction de

Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini

Sapienza Università di Roma,  
Odeion del Museo dell'Arte Classica  
25-26 maggio 2017

La pubblicazione degli Atti di questo convegno conclude un grande progetto di ricerca d'Ateneo, finanziato dalla Sapienza nel 2015, dedicato allo studio dei disegni e della documentazione del viaggio in Italia meridionale di Aubin-Louis Millin.

L'iniziativa è stata realizzata con il patrocinio della Bibliothèque nationale de France e dell'École française de Rome. Il nostro primo ringraziamento va quindi al Magnifico Rettore della Sapienza Eugenio Gaudio, alla Presidente della BnF Laurence Engel e alla Direttrice della EFR Catherine Virlouvet.

Ci siamo inoltre avvalsi della generosa collaborazione di studiosi, colleghi e amici, ai quali esprimiamo la nostra gratitudine: Xavier Barral i Altet, Manuel A. Castiñeiras, Michela di Macco, Michel Gras, Arturo C. Quintavalle, Pierre Savy, Elisabetta Scungio.

Un grazie speciale a Marina Righetti e Gennaro Toscano, con i quali, molti anni fa, abbiamo iniziato questa bella avventura scientifica.

Se questa impresa è andata in porto, lo si deve anche alla disponibilità di Elisa De Nicola, Giacinto Giuliani, Fabrizio Mancini, Antonella Murri del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo.

Infine, un affettuoso grazie va alle nostre giovani e valide allieve che hanno fatto parte dello staff del convegno: Agnese Bertazzoli, Manuela Borello, Federica Capitani, Chiara Cianni, Elisa Cirillo, Letizia Stocchi.

Come talora accade, non sempre tutti i relatori riescono a consegnare i loro testi per la pubblicazione.

Sono rimasti fuori da questo volume – e ce ne dispiace – tre contributi importanti:

quello di Taco Dibbits (Rijksmuseum, Amsterdam) sui viaggiatori olandesi accompagnati al Sud dal pittore Louis Ducros; quello di Emma Condello (Sapienza) sul rapporto di Millin con l'epigrafia antica e medievale; quello di Maria Rosaria Rinaldi (Sapienza) sui monumenti del Medioevo pugliese nella fotografia tra Ottocento e Novecento.

*Anna Maria D'Achille e Antonio Iacobini*

# SOMMARIO

- 11 Premessa  
*Marina Rigbetti*
- 12 Millin, sempre un riferimento  
*Michel Gras*
- 13 Aubin-Louis Millin (1759-1818), histoire d'une redécouverte  
*Laurence Engel*
- 17 Millin: un'introduzione  
*Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini*
- 37 L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli  
*Gennaro Toscano*
- 55 Les dessins et les relevés du voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin conservés à la Bibliothèque nationale de France: reconstitution virtuelle d'un corpus  
*Corinne Le Bitouzé*
- 61 Normanni, Svevi e Angioini nella storiografia europea del Seicento e del Settecento  
*Kristjan Toomaspoeg*
- 73 Paesaggi di luce e di pietra in Puglia. La letteratura di viaggio dal XV al XVIII secolo  
*Fulvia Fiorino Dotoli*
- 81 Seroux d'Agincourt e l'arte medievale in Puglia  
*Simona Moretti*
- 91 Antolini, Desprez, Marvuglia e gli altri. L'Italia del Sud nei disegni per l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt  
*Ilaria Miarelli Mariani*
- 99 Seroux d'Agincourt e la pittura medievale a Napoli nei disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Paolo di Simone*
- 107 La riscoperta del battistero di S. Giovanni a Canosa di Puglia nel XVIII secolo  
*Petra Lamers*
- 115 Prima e dopo Millin: le porte bronzee d'età normanna in Puglia  
*Antonio Iacobini*
- 149 Con un'appendice di Anna Maria Martino
- 151 Aubin-Louis Millin e la civiltà islamica attraverso disegni e appunti inediti  
*Arianna D'Ottone Rambach*
- 167 Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XII)  
*Anna Maria D'Achille*
- 197 Millin e le iscrizioni della Puglia medievale  
*Cristina Mantegna*
- 207 Preludio al *Voyage pittoresque* di Millin: l'arte della Puglia medievale nelle pubblicazioni erudite (secoli XVII-XVIII)  
*Giovanni Gasbarri*
- 217 Huillard-Bréholles e lo studio dei monumenti della Puglia normanna e sveva  
*Elisabetta Scungio*
- 229 «Die Totalität der Ansicht». Heinrich Wilhelm Schulz e i monumenti della Puglia medievale  
*Vinni Lucherini*
- 239 La Puglia preromanica nella storiografia archeologica e artistica: dalla letteratura di viaggio all'*Aggiornamento* dell'opera di Bertaux  
*Gioia Bertelli*
- 249 La riscoperta della pittura bizantina in Puglia  
*Marina Falla Castelfranchi*
- 261 L'invenzione del Romanico pugliese: riscoperte, restauri, ripristini dal XVII secolo agli anni Venti del Novecento  
*Pina Belli D'Elia, Luisa Derosa*
- 277 Apulia out of Apulia: Apulian Medieval Works of Art in International Museums  
*Tessa Garton*
- 289 La riscoperta della Puglia medievale nelle Esposizioni Nazionali di Torino (1898) e di Roma (1911)  
*Clara Gelao*
- 299 Conclusioni. Aubin-Louis Millin, l'ultimo dei viaggiatori compilatori  
*Xavier Barral i Altet*

## RECENSIONI

- 305 Lourdes de Sanjosé Llongueras, *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: "El Maestro de las Aves" y su círculo*. Abadía de Silos, 2016  
*Manuel Antonio Castiñeiras González*
- 306 Carla Varela Fernandes, *Pero. O mestre das imagens, ca. 1300-1350*. Lisboa, Imprimatur, 2016  
*Manuel Antonio Castiñeiras González*
- 307 Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*. Edizioni ETS, Pisa 2017  
*Gianluca Ameri*
- 310 *Romanesque patrons and processes: design and instrumentality in the art and architecture of Romanesque Europe*, a cura di Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill, Richard Plant, London-New York, Routledge, 2018  
*Gaetano Curzi*
- 311 Xavier Barral i Altet, *Els Banys "Àrabs" de Girona. Estudi sobre els banys públics i privats a les ciutats medievals*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2018  
*Manuel Antonio Castiñeiras González*



## «DIE TOTALITÄT DER ANSICHT».

### HEINRICH WILHELM SCHULZ E I MONUMENTI DELLA PUGLIA MEDIEVALE

Vinni Lucherini

Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), autore dei *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresda 1860),<sup>1</sup> dovrebbe essere considerato a giusto titolo il fondatore della storia dell'arte medievale dell'Italia meridionale [1]. Per primo, infatti, studiò sistematicamente i monumenti medievali dell'antico *Regnum Siciliae*, indagandone le fasi costruttive, gli arredi, l'ornamentazione, facendoli riprodurre attraverso disegni di grande precisione, e mettendo a confronto i dati derivati dall'analisi autoptica con la critica delle fonti testuali, nel tentativo di applicare all'esame delle opere d'arte un metodo storicistico, basato sulla distinzione tra erudizione e filologia, che aveva portato con sé come bagaglio intellettuale.<sup>2</sup> I problemi legati all'edizione postuma di questo immenso lavoro rimasto privo di un'adeguata configurazione redazionale, e il fatto che di lì a qualche decennio apparve la tesi, questa sì perfettamente compiuta, di Émile Bertaux sull'*Art dans l'Italie méridionale* (Parigi 1903),<sup>3</sup> hanno determinato una sorta di oblio della figura di Schulz, che nel migliore dei casi è citato negli studi storico-artistici per completezza bibliografica.

I quattro volumi dei *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* si presentano nella forma che fu data loro dal curatore, Ferdinand von Quast,<sup>4</sup> ma tale forma traeva origine e ragione dalla consistenza materiale degli scritti e dei disegni lasciati da Schulz. Il primo volume, che conta 336 pagine, comprende, a parte l'introduzione dell'autore e 36 pagine sulla Basilicata, quasi 300 pagine sulla Terra di Bari,<sup>5</sup> la Capitanata,<sup>6</sup> e la Terra d'Otranto;<sup>7</sup> il secondo volume, di 358 pagine, è diviso tra Abruzzi, Molise, Terra di Lavoro, Principato e Calabria; il terzo volume, di 228 pagine, include una sezione generale su Napoli di 132 pagine, e due più piccole sull'oreficeria e sulla pittura del Regno. La predominanza innegabile data alla Puglia dal punto di vista testuale trova un corrispettivo sia nel quarto volume, dove furono raccolti 484 documenti relativi alle arti meridionali di cui

un numero considerevole ha attinenza proprio con la Puglia, sia nell'Atlas in-folio, nel quale su 100 disegni incisi, della misura di cm 70 x 56, ben 50 sono relativi ad architetture e arredi pugliesi. Proviamo quindi a interrogarci su questo elemento che salta all'occhio soltanto leggendo l'indice dell'opera, e andiamo a verificare innanzitutto che spazio Schulz diede alla Puglia nell'itinerario di ricerca seguito nel corso del suo soggiorno italiano.

Appena arrivato nella Penisola nell'autunno del 1831, Schulz visitò la Toscana, l'Umbria, Roma,<sup>8</sup> ma fu solo dopo aver visto Napoli che prese la decisione di abbandonare gli studi di storia politica per concentrarsi esclusivamente, spronato da Carl Friedrich von Rumohr (1785-1842),<sup>9</sup> sui monumenti medievali del *Regnum Siciliae*: un campo inesplorato dagli scrittori d'arte e privo di una appropriata critica storica («ohne tiefere historische Kritik»)<sup>10</sup> Nell'autunno del 1833 cominciò ad assolvere il compito che si era prefisso, avviandosi verso la provincia più settentrionale del Regno, l'Abruzzo, passando per Rieti, Cittaducale, Antrodoco, per giungere



1. Georg Weinhold, «Portrait des Verfassers», illustrazione da *Denkmaeler der Kunst, Atlas* (sul tavolo si distingue il disegno della facciata della cattedrale di Troia).



2. «Vorderansicht der Cathedrale von Troja», illustrazione da *Denkmaeler der Kunst, Atlas, Taf. XXXII.-XXXIII.*

all'Aquila, e da lì ad Alba, Scurcola, Tagliacozzo, e scendere poi di nuovo verso Napoli, attraverso Casamari, Arpino, Montecassino, Calvi e Capua. Superate le Forche Caudine («wo das samnitische Gebirgsvolk, das noch nach Jahrtausenden seine alterthümliche Einfachheit und Biederkeit bewahrt, die Kraft des martialischen Volkes bezwang, zum alten in großartiger Landschaft gelegen, an römischen und langobardischen Erinnerungen so reichen Benevent mit seiner merkwürdigen Domkirche»), gli si aprì davanti agli occhi la Puglia, teatro di una storia complessa e stratificata: «stieg ich dann in die weite Ebene Apuliens hinab den Schauplatz der Kämpfe Roms und Carthago's, den Tummelplatz der Saracenen, Byzantiner und Langobarden, die Wahlstätte der ritterlichen normännischen Helden, eines Robert Guiscard, eines Boemund; die Straße der Kreuzfahrer; wo der große Staufer Friedrich II. und der blonde Heldenkönig Manfred so oft weilten». Qui gli si fece incontro in tutta la sua magnificenza la cattedrale di Troia [2], che gli sembrò il risultato di una fusione di elementi bizantini e romanici. Visitò poi Lucera, con le sue memorie saracene, il castello voluto da Federico II e rinnovato da

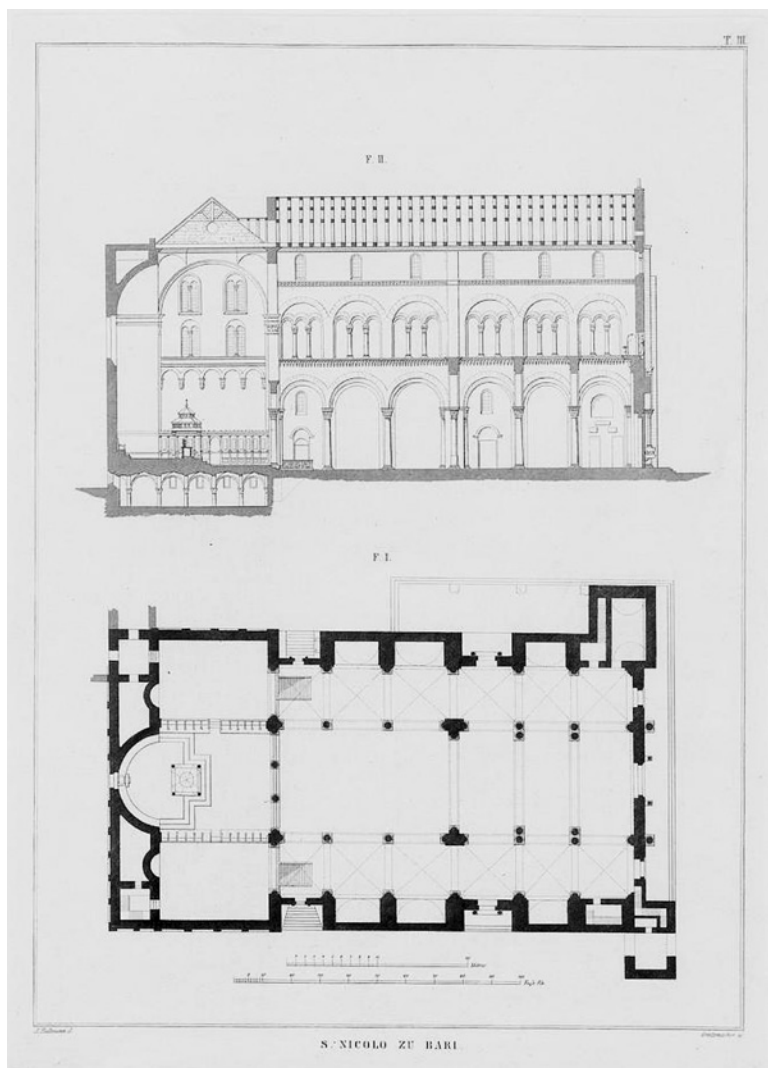
Carlo I d'Angiò, e la cattedrale in stile ogivale («in spitzbogigem Style»). A Foggia, trovò la chiesa principale mutilata e solo tristi resti («nur traurige Reste») del palazzo di Federico II, a Siponto le rovine antiche e la cattedrale abbandonata, sul Gargano l'antichissimo santuario di Monte Sant'Angelo. Tornato indietro a Foggia, vide le tombe greche di *Canusium*, i ruderi romani e la sorprendente cattedrale con la tomba di Boemondo; attraversato il campo di battaglia di Canne, si fermò a Barletta per giungere infine al castello federiciano di Trani. A Trani gli fu permesso di entrare nell'archivio della cattedrale che da moltissimo tempo non era in uso; inoltre Nicola Vischi, che penso sia da identificarsi con il nobile tranese scomparso nel 1838, letterato e giurista vicino a Murat,<sup>11</sup> gli mise a disposizione la sua raccolta di documenti collegati alla storia della città. La notizia che non lontano si ergeva un castello di Federico II, Castel del Monte, conservatosi nel suo stato originario, lo portò ad Andria e, attraverso Trani, a Bisceglie e Molfetta. Il richiamo di Ruvo e dei suoi preziosi vasi gli richiese un soggiorno più lungo del previsto, ma oltre a questo tesoro ebbe modo di scoprire la cattedrale. Da lì andò a Bari, Taranto, e al Capo di Leuca, per risalire verso Nord attraverso la Basilicata e la Calabria.

Dopo un soggiorno in Sicilia nell'estate del 1834, di rilevante impatto nell'economia delle sue ricerche, Schulz conobbe a Roma Anton Hallmann, un pittore di Hannover, l'uomo del quale aveva bisogno per portare a termine i suoi piani. Nell'estate del 1835, accompagnato da Hallmann, si diresse di nuovo verso la Puglia, facendo tappa a Melfi, Venosa, Acerenza, Gravina, Altamura, Bari, Taranto, Lecce, Otranto (dove fece eseguire un preciso rilievo del mosaico pavimentale), Galatina, e ancora a Lecce, Brindisi, Bari, Giovinazzo, Molfetta, Terlizzi, Ruvo, Andria, Canosa, Trani, Barletta, Foggia, Siponto, Manfredonia, Monte Sant'Angelo, e infine ancora Foggia, Lucera e Troia. Dopo questo secondo itinerario pugliese, Schulz e Hallmann rientrarono a Roma con un ricco bottino di disegni realizzati per la futura pubblicazione, che in quell'occasione furono mostrati, forse incautamente, all'architetto francese Victor Baltard (1805-1874) che si stava preparando per un percorso analogo su incarico del Duca di Luyne (Honoré-Théodorice-Paul-Joseph d'Albert), mecenate delle ricerche di Jean-Louis-Alphonse Huillard-Bréholles sulla storia dei Normanni e della dinastia sveva.<sup>12</sup>

Nell'inverno del 1836 Schulz si recò a Napoli e nell'estate di quell'anno in Sicilia, mentre nel corso del 1837 intraprendeva un terzo viaggio in Puglia (che gli diede modo di vedere luoghi come Bitetto e Bitonto), insieme all'amico architetto Friedrich Maler (1799-1875) a cui era stato dato l'incarico di mettere in piedi un museo a Karlsruhe. Nella primavera del 1838 andò in Sicilia con il principe Giovanni di Sassonia,<sup>13</sup> mentre nel settembre di quell'anno cominciava un capillare itinerario abruzzese insieme con Saverio Cavallari.<sup>14</sup> Nel 1839 trascorse un intero anno nella capitale del Regno, grazie al ministro Nicola Santangelo, soprattutto al fine di compulsare gli archivi napoletani. Nel 1842 fece ritorno definitivamente a Dresda,<sup>15</sup> per scendere ancora in Italia nel 1846, passando per Vienna, Trieste, Ancona, Loreto e Napoli. In nove giorni di insopportabile caldo fu a Foggia, Barletta, Bari, Mola, Bitonto, Bitetto, Canosa, Lucera e Troia. In quest'ultimo viaggio non gli capitò di fare nuove scoperte, ma l'immagine dell'arte pugliese gli si fece più netta, e si formava sempre più dentro di lui la convinzione di aver raggiunto la totalità dello sguardo: «Neue Kunstwerke zu entdecken gelang mir auf dieser Reise nicht; dagegen gestaltete sich mir manches bis erneutem Anblick auf eine neue Weise, mancher Eindruck stellte sich fester und *die Totalität der Ansicht bildete sich mehr und mehr aus*».<sup>16</sup>

Se proviamo a leggere alcune delle pagine già redatte in forma compiuta per la sezione sulla Puglia, per esempio i capitoli dedicati a Bari e Canosa (che occupano le pagine da 19 a 62 del primo volume, e otto tavole dell'Atlas), non è difficile capire perché Schulz avesse scelto di cominciare proprio da Bari la sua narrazione storica sull'arte medievale pugliese. L'architettura di Bari, la città più importante della Puglia così come gli confermavano le fonti testuali medievali che sempre costituirono il referente privilegiato della sua ricerca (in questo caso, Lupo Protospata e Amato di Montecassino), gli era sembrata talmente eccelsa da poter essere addirittura rappresentativa dell'intera architettura religiosa del paesaggio pugliese («Bari habe ich um so mehr an die Spitze stellen zu müssen geglaubt, da seine Gebäude als maßgebend für die ganze Architektur der Landschaft betrachten werden können»)<sup>17</sup>.

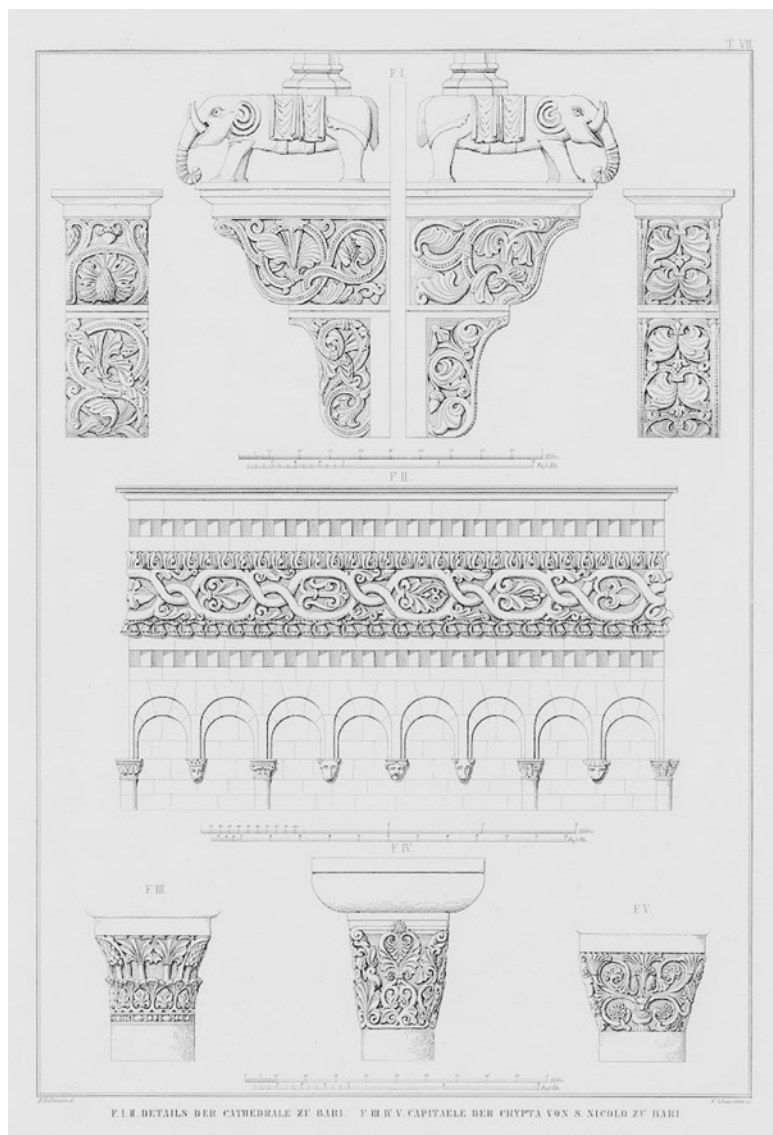
Le pagine su Bari hanno peraltro il merito di farci comprendere la maniera nella quale Schulz intendesse organizzare il materiale che aveva raccolto sulla Puglia. La trattazione storico-arti-



stica delle principali architetture baresi è infatti preceduta da una storia della città e del suo episcopato basata sulle fonti greche, romane, medievali, su quanto già pubblicato da Ferdinando Ughelli o da Ludovico Antonio Muratori, e sulla letteratura erudita locale. Opere come, ad esempio, il *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi dall'unione delle due sedi di Canosa e Bari seguita all'anno di nostra salute 845* pubblicato da Francesco Lombardi a Napoli nel 1697, o la *Historia della vita, miracoli, traslatione e gloria dell'illustrissimo confessore di Christo san Nicolo arcivescovo di Mira e patrono della città di Bari* del gesuita barese Antonio Beatillo, la cui prima edizione era stata pubblicata a Napoli nel 1620, furono sottoposte da Schulz a una rigorosa critica delle fonti, con la finalità di trarre notizie da confrontare con i documenti reperiti negli archivi del Regno.

Alla parte storica su Bari fa seguito una sezione, non meno storica, fondata sull'osservazione della struttura architettonica della cattedrale in

3. «F. I. Grundriß, F. II. Längendurchschnitt der Kirche S. Niccolò zu Bari», illustrazione da *Denkmaeler der Kunst, Atlas, Taf. III.*



4. «F. I. Ornamente vom Hauptfenster der östlichen Seite, F. II. von der Kuppel der Cathedrale von Bari. F. III. IV. V. Capitale aus der Unterkirche S. Niccolò zu Bari», illustrazione da Denkmaeler der Kunst, Atlas, Taf. VII.

pianta e in alzato, della tipologia dei supporti, delle ripartizioni delle pareti all'esterno e all'interno, e non di meno sulla trascrizione delle epigrafi, utilizzate come veri e propri documenti. Questo procedimento consente a Schulz di ridisegnare non solo la *facies* medievale dell'edificio, ma anche di riconoscere le modificazioni di cui era stato oggetto sulla *longue durée*, e questo all'interno di un'esposizione dove Bari, pur essendo tema di un capitolo monografico, è vista come parte di un unico contesto storico meridionale che aveva il suo fulcro nella monarchia prima normanna, poi federiciana e angioina. Per illustrare meglio non solo lo svolgimento di questa sequenza storico-narrativa, costruita su un'organizzazione intellettuale del materiale che c'è motivo di credere dovesse applicarsi a tutti i siti pugliesi e meridionali, ma anche l'approccio ai singoli temi di indagine contenuti nella medesima sequenza, sceglierò un caso

che si trova all'interno del paragrafo dedicato a S. Nicola di Bari [3-4].

Dopo aver descritto il ciborio dell'area presbiteriale di S. Nicola [5], Schulz esaminava un oggetto situato su questa micro-architettura, al centro dell'architrave dal lato rivolto verso i fedeli («eine Messingplatte eingegraben und in der Weise, wie die Niellosachen auch späterer Zeit, in den Vertiefungen mit einem schwarzen Ton ausgefüllt»): una placchetta metallica di poco più di cm 20 sulla quale si vede raffigurato san Nicola in atto di toccare la corona del re Ruggero II [6], la cui incisione fu pubblicata nella tavola V dell'*Atlas* con questa didascalia: «V. F. I. Niellotafel im Architrave des Tabernakels über dem Hochaltare der Kirche S. Niccolò zu Bari». Oggi sappiamo che questo pezzo (conservato nel museo della basilica), sulle cui funzioni e sulla cui interpretazione esiste un'abbondante bibliografia, fu realizzato in rame smaltato con tecnica mista a *champlevé* e a *cloisonné*,<sup>18</sup> ma il fatto che Schulz la ritenesse niellata gli dava modo prima di tutto di metterla a confronto con opere medievali dell'Italia meridionale dove pensava fosse stato usato il niello (le porte bronzee di Monte Sant'Angelo, Salerno, Amalfi e Atrani), per concludere, a ragione, che in realtà poche erano le affinità.<sup>19</sup> L'inserimento della placchetta nel ciborio era interpretato da Schulz come il segnale che la chiesa fosse stata presa sotto il patronato di Ruggero II, che il re avesse un eccellente protettore nel santo titolare, e che il clero fosse tenuto a pregare per il re. Il discorso si allargava infine ad altre rappresentazioni di sovrani normanni effigiati accanto a una figura sacra,<sup>20</sup> in una comparazione delle vesti e delle insegne del potere con analoghe immagini, siciliane, bizantine o imperiali. Ci troviamo di fronte a un esempio palmare di un tipo di analisi in cui un singolo oggetto artistico, nel quale si riconosceva un carattere spiccatamente devozionale e simbolico, era preso in considerazione sia per sé stesso, per i suoi dati tecnici, formali, iconografici, sia all'interno di un contesto più ampio e storicamente circoscritto di produzione artistica, come quello regale normanno.

Vorrei riflettere a questo punto su una questione che mi pare si faccia strada proprio nei capitoli pugliesi dei *Denkmaeler*: mi riferisco all'adozione, da parte di Schulz, di un metodo, fin a quel momento inedito alla storiografia artistica sull'Italia meridionale, nel quale la critica storica e filologica è applicata al monumento

come se questo fosse, per così dire, un soggetto di storia politica. La Puglia normanna, e ancor più la Puglia che aveva partecipato al dispiegarsi del potere imperiale di Federico II, diviene in effetti per Schulz argomento di una ricerca nella quale i castelli e i palazzi federiciani sono posti sullo stesso piano delle grandi cattedrali come parte di un unico paesaggio storico, in cui l'imperatore svevo e l'arte da lui promossa si ergono a modello di una congiunzione di caratteri nordici e italiani, di impulsi gotici e influenze orientali, che si propaga all'intero Regno.<sup>21</sup> Ma Federico II aveva lasciato proprio in Puglia molte tracce della sua azione come promotore di architetture monumentali, e queste tracce, secondo Schulz, comunicavano, attraverso i loro dati strutturali e formali, i mutamenti occorsi agli stili dell'architettura e al gusto del tempo. L'espressione «die Gesinnung der Zeit», impiegata da Schulz in stretta connessione con il concetto di trasformazione dello stile architettonico («eine ganz entschiedene Umwandlung des Baustyles»), include un sostantivo «Gesinnung» che abitualmente si traduce con «atteggiamento» e che in questo senso è usato in un solo altro luogo del primo volume per indicare il comportamento amichevole di una popolazione di montagna, ma penso che in questo caso Schulz volesse alludere alla radicale modificazione del gusto che Federico II impose alle terre meridionali. Le pagine che dedica agli *Hohenstaufische Schlösser zu Trani, Gravina, Casteldemonte* costituiscono in quest'ottica un esempio specialmente indicativo di una narrazione storica che non si genera affatto dall'esaltazione dell'individuo eccezionale in quanto tale, ma che si sostanzia sulla consapevolezza dell'apporto che il potere di questo individuo e le sue decisioni, così come documentate dalle carte d'archivio e dai resti materiali, avevano dato allo sviluppo di quel peculiare *Kunstlandschaft*, secondo una concezione pionieristica del ruolo giocato dai committenti nella creazione artistica, nei cambiamenti del gusto, e quindi nella definizione delle forme e degli stili.

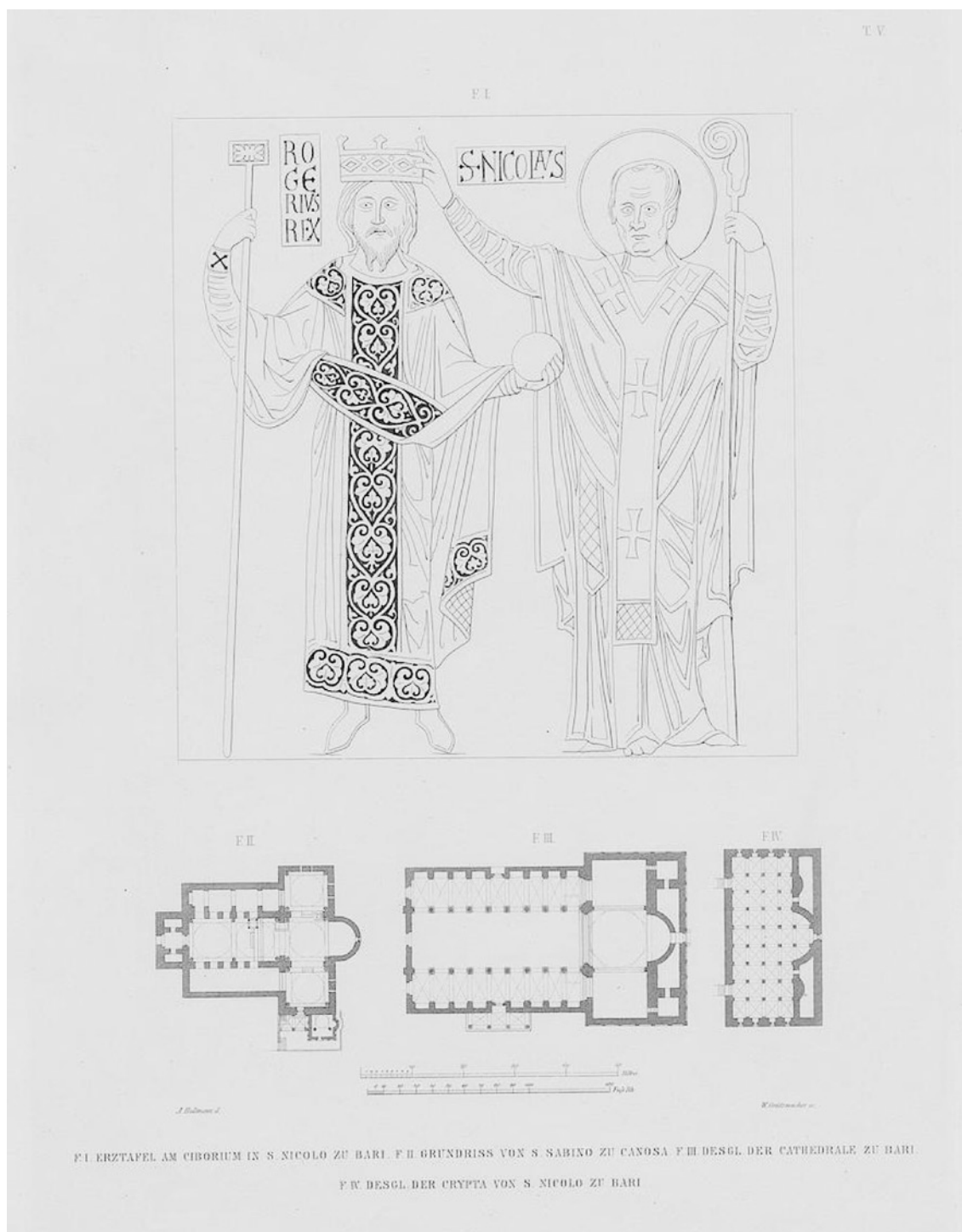
È necessario porre l'accento su un dato ineludibile. A distanziare enormemente Schulz da altri protagonisti della nascente storiografia sull'arte medievale, come Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt<sup>22</sup> o Aubin-Louis Millin,<sup>23</sup> non è tanto che molti di questi studiosi gettassero le loro radici culturali nell'antiquaria settecentesca,<sup>24</sup> quanto che la formazione intellettuale di Schulz fosse lontana anni luce da un approccio di caratte-



re erudito alla produzione artistica medievale. Schulz non era né un antiquario, né un viaggiatore sia pure colto, e neanche l'autore di un *Voyage pittoresque*, ma uno studioso di storia politica che voleva scrivere una storia dell'arte dell'Italia meridionale medievale.<sup>25</sup> Schulz aveva frequentato all'Università di Lipsia le lezioni di Wilhelm Wachsmuth (1784-1866),<sup>26</sup> e aveva partecipato alle celebri lezioni *über die Geschichte der letzten 40 Jahre* che Barthold Georg von Niebuhr (1776-1831) aveva tenuto a Bonn dal 18 maggio all'8 settembre del 1829, pubblicate postume nel 1845 con il titolo *Geschichte des Zeitalters der Revolution. Vorlesungen an der Universität zu Bonn im Sommer 1829*.<sup>27</sup> E se indubbiamente molto intenso fu l'influsso esercitato su di lui da Carl von Rumohr, che nel concentrarsi sulla pittura dei primitivi italiani aveva teorizzato la necessità di fornire un fondamento scientifico alla storia dell'arte, da

5. «Tabernakel über dem Hochaltare der Kirche S. Niccolò zu Bari», illustrazione da *Denkmaeler der Kunst, Atlas, Taf. IV*.

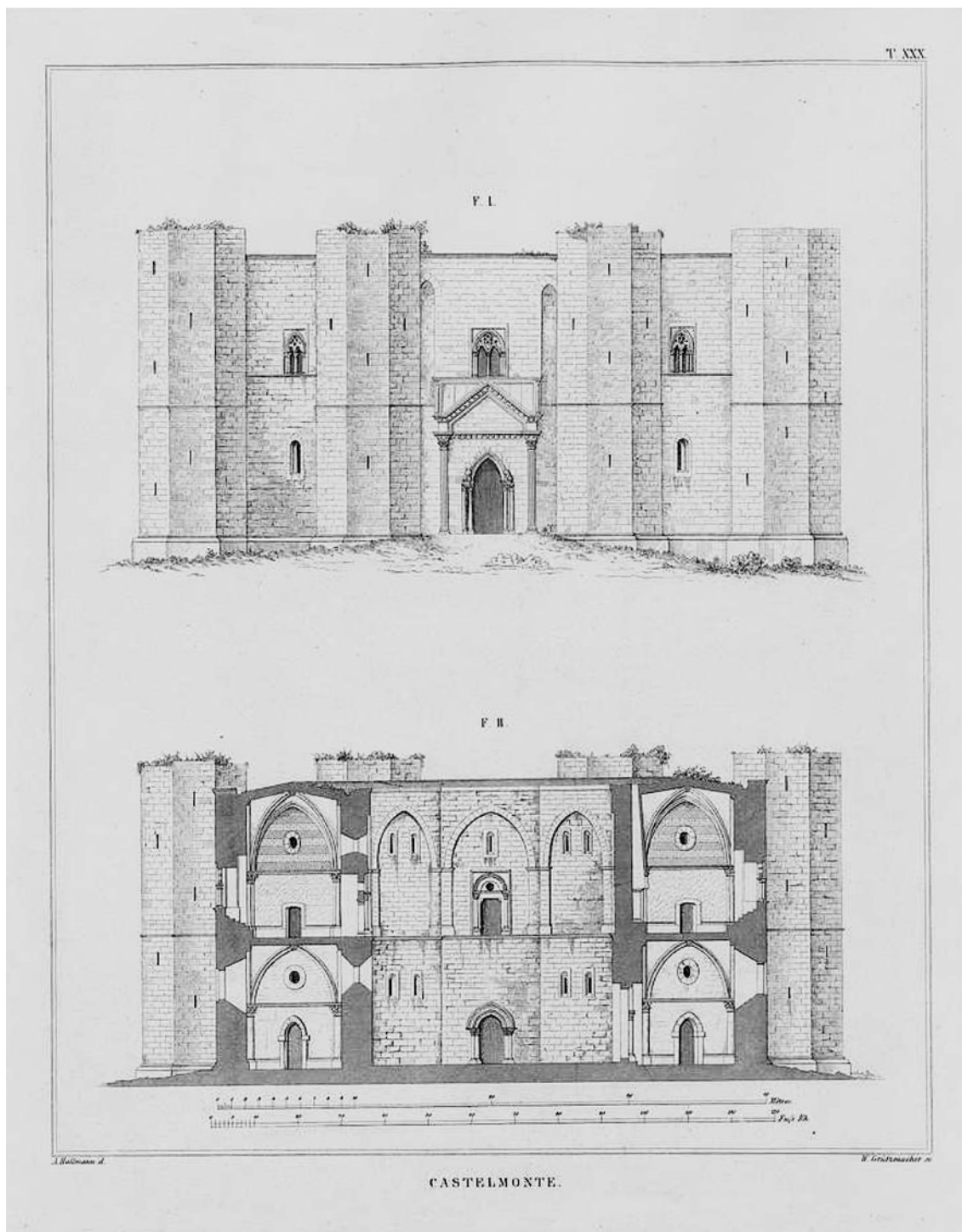
6. «F. I. Niellotafel  
im Architrave des  
Tabernakels über  
den Hochaltären  
der Kirche  
S. Niccolò zu Bari.  
F. II. Grundriß der  
Kirche S. Sabino  
zu Canosa.  
F. III. Grundriß der  
Cathedrale von Bari.  
F. IV. Grundriß der  
Unterkirche  
S. Niccolò zu Bari»,  
illustrazione da  
Denkmaeler der  
Kunst, Atlas, Taf. V.



costruirsi sulla verifica dei dati formali sui testi letterari e documentari,<sup>28</sup> non si può ignorare il peso che lo storicismo tedesco deve aver giocato nell'elaborazione del pensiero di Schulz e nella formulazione delle sue ipotesi di lavoro.<sup>29</sup> C'è un altro elemento sui cui riflettere. Nel rievocare nel 1847 i quattro viaggi che aveva dedicato allo studio della Puglia, Schulz ammetteva con rammarico che nel lungo intervallo di tempo in cui aveva tralasciato la pubblicazione delle sue ricerche, altri avevano reso noti i monu-

menti pugliesi che lui per primo aveva scoperto, studiato scientificamente e riprodotto graficamente: «Noch waren *die Denkmäler Apuliens, die ich zuerst für die Wissenschaft aufsuchte und auffand* und sodann durch Hallmann zeichnen ließ, nicht publicirt, als in Folge meines Zauderns mit der Herausgabe das Werk des Duc de Luynes mit den Aufnahmen einiger derselben von Herrn Victor Baltard mir zuvorkam, ohngeachtet letzterer zur Kenntniß der Existenz der Mehrzahl von jenen Monumenten, wie ich

7. «F. I. Vorderansicht, F. II. Durchschnitt des Castel del Monte bei Andria», *illustrazione da Denkmäler der Kunst, Atlas, Taf. XXX.*



bereits sagte, erst durch Einsicht meiner Zeichnungen gelangte».<sup>30</sup> Nel lamentare che il libro pagato dal Duca di Luynes fosse apparso prima dei suoi *Denkmäler*, Schulz metteva per iscritto alcune riflessioni di grande rilievo, prendendo a pretesto uno dei suoi principali soggetti di studio, e uno dei più eccezionali esempi del Medioevo pugliese, Castel del Monte [7]: «Einige meiner Hauptsachen, wie das Castelmonte, sind dort mit besonderem Reichthume behandelt worden, so daß es schwer wird, nicht hinter

jenen zurückzubleiben. Aber der Zweck bei der Anlage beider Werke war ein ganz verschiedener. In jenem sollte neben den politischen Begebenheiten des Zeitalters der Normannen und Hohenstaufen nur der Schauplatz beleuchtet werden, auf welchem sie sich ereigneten; meine Absicht war dagegen, *eine Geschichte der Kunst* an und für sich in diesen Ländern in einer umfassenderen Reihe von Jahren vorzuführen».<sup>31</sup> Sottolineando, dunque, che il fine del suo lavoro non era stato certo riprodurre

visivamente lo scenario delle vicende normanne e sveve, Schulz affermava con vigore che aveva scelto di portare avanti una 'storia dell'arte' di un dato territorio su un ampio raggio di tempo. I disegni da lui fatti eseguire non erano pertanto un corredo o un'appendice (l'arte come mera illustrazione di testi storici), ma uno strumento irrinunciabile di ricerca per dare vita a una nuova disciplina.

Quando Schulz parla di *Landschaft* a proposito della Puglia, mi pare che non voglia alludere a stupefacenti architetture che si stagliano come cattedrali nel deserto sullo sfondo di un paesaggio pugliese virtualmente reale e graficamente intriso di romanticismo (come in Baltard), ma

che si proponga di ricreare narrativamente e figurativamente un paesaggio artistico, un *Kunstlandschaft*, determinato da plurime stratificazioni storiche, dove le emergenze artistiche non riflettono nel marmo e nella pietra lo svolgersi del flusso storico, ma sono parte integrante di quel flusso, elementi costitutivi del quadro geo-politico. Quel che Schulz desidera sperimentare è un metodo di studio dell'arte medievale al servizio della ricostruzione narrativa e visuale della storia di una data geografia: e il paesaggio monumentale della Puglia e dell'Italia meridionale, così evocativo da poter ancora suscitare un sentimento di *Sehnsucht*, si prestò straordinariamente bene a questo scopo.

## NOTE

<sup>1</sup> *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von Heinrich Wilhelm Schulz, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast: Band I. mit Holzschnitten und einer Uebersichtskarte; Band II. mit Holzschnitten; Band III. mit Holzschnitten und drei genealogischen Tafeln; Band IV. Urkunden; Atlas; Eigenthum von Wilhelm K. H. Schulz, Dresden 1860.*

<sup>2</sup> Sulla posizione metodologica di Schulz nella storiografia artistica europea ottocentesca, sugli importanti incarichi che dopo il suo ritorno a Dresda gli furono assegnati nel sistema museale sassone e sul ruolo che egli svolse nel campo della tutela, sulle altre sue pubblicazioni tra le quali la biografia di Carl von Rumohr (sul quale vedi *infra*, n. 9), mi si consenta di rinviare a V. LUCHERINI, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz*, in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*, «Atti del Convegno internazionale, Parma, 19-23 settembre 2006», Milano 2007, pp. 537-553; EAD., *La genesi storiografica di un nuovo Kunstlandschaft: l'arte medievale dell'Italia meridionale*, in *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, «Atti del Convegno internazionale, Napoli, 16-18 dicembre 2015», a cura di R. Delle Donne, Napoli 2018, in corso di stampa. Ho da tempo intrapreso la traduzione in italiano dei *Denkmaeler der Kunst* insieme con una nuova ridefinizione del contesto in cui Schulz si trovò a operare a Roma, nel Regno di Napoli, a Dresda, e della sua posizione nell'ambito della storiografia europea della prima metà dell'Ottocento.

<sup>3</sup> *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou par Émile Bertaux, dessins et photographies de l'auteur*, Paris 1903 (un in-4° di più di 800 pagine, accompagnato da 404 illustrazioni nel testo, 38 tavole fuori testo *en phototypie* e da due tavole piegate fuori testo: *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet, tableaux synoptiques*). Il punto critico più aggiornato su Bertaux è la monografia di V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo*, Roma 2007.

<sup>4</sup> *Auch die Denkmalpflege hat Geschichte: Ferdinand von Quast (1807-1877), Konservator zwischen Trier und Königsberg*, «Kolloquium anlässlich des 200. Geburtstages des ersten Staatskonservators im Königreich Preußen, Ferdinand von Quast, und der Verleihung der Ferdinand-von-Quast-Medaille 2007 am 25.06.2007 im Berliner Rathaus», herausgegeben von A. Silke und U. Laible, Petersberg 2008; E. GRUNSKY, *Alterswert und neue Form. Bei-*

*träge zur Denkmalpflege und zur Baugeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 2011, in part. *Von Quast bis Riegl: zur Entwicklung einiger Grundsätze konservatorischer Praxis*, pp. 299-318.

<sup>5</sup> Bari, Canosa, Giovinazzo, Terlizzi, Molfetta, Bitonto, Modugno, Bitetto, Altamura, Acquaviva, Fasciano, Torre d'Aguzzo, Monopoli, Polignano, San Vito, Mola, Conversano, Bisceglie, Ruvo, Trani, Barletta, Andria, Terra di Mauli, e i castelli federiciani di Trani, Gravina e Castel del Monte.

<sup>6</sup> Lucera, Fiorentino, Troia, Bovino, Ascoli, Foggia, San Leonardo, San Severo, Siponto, Manfredonia, Monte Sant'Angelo, Santa Maria di Pulsano, San Quirico.

<sup>7</sup> Ostuni, Otranto, Giurdignano, Taranto, Gallipoli, Nardò, San Pietro in Galatina, Lecce, Soletto, Ugento, Alessano, Brindisi.

<sup>8</sup> Sulle frequentazioni romane di Schulz, soprattutto con i membri dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica a Roma (fondato nel 1829), ma anche con Giacomo Leopardi (di cui Schulz scrisse una biografia, *Giacomo Leopardi, sein Leben, seine Schriften*, apparsa nel 1840 nel secondo numero della rivista «Italia» di Alfred von Reumont) o Antonio Ranieri (con il quale fu a lungo in contatto): L. ZINGARELLI, *Carteggio toscano: lettere a Guido Carocci e altri inediti di Sante Simone; un contributo alla storia degli studi storico-artistici nel Mezzogiorno postunitario*, in *Cultura architettonica nella Puglia dell'Ottocento*, «Atti del Convegno di studio L'architetto Sante Simone (1823-1894) e la cultura del suo tempo, Conversano, 6-8 aprile 1995», a cura di V. L'Abbate, Fasano 1996, pp. 225-260; EAD., *Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz*, in *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, a cura di R. Giura Longo e G. De Gennaro, Bari 2002, pp. 231-330 (vi sono pubblicate le lettere italiane); EAD., *La biblioteca del viaggiatore: materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa e C. Gelao, Foggia 2011, pp. 402-409. Restano inedite le lettere conservate nell'archivio del Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung, che ho potuto consultare nel gennaio 2018.

<sup>9</sup> Oltre ai diversi studi monografici di Enrica Yvonne Dilk sull'opera di Rumohr, si veda da ultimo *Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte* (Catalogo zur Ausstellung, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 19. September 2010 bis 16. Januar 2011), herausgegeben von A. Bastek, Petersberg 2010.

<sup>10</sup> *Denkmaeler der Kunst*, p. 4. Le citazioni che seguono



in questo stesso paragrafo sono tratte dalle pagine 4-5 dall'*Einleitung* che Schulz redasse nel 1847. I corsivi enfatici all'interno dei passi citati da Schulz sono miei.

<sup>11</sup> V. TREROTOLI, *Elogio funebre scritto, non recitato in occasione della morte del signor don Nicola Vischi avvenuta a di 27 giugno 1838*, Trani 1843.

<sup>12</sup> I disegni servivano a corredare di immagini la pubblicazione di J.-L.-A. HUIILLARD-BRÉHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale publiée par les soins de M. le Duc de Luynes. Dessins par Victor Baltard*, Paris 1844. Si veda C.D. FONSECA, s.v. *Huillard-Bréholles, Jean-Louis-Alphonse*, in *Enciclopedia federiciana*, Roma 2005, ad vocem.

<sup>13</sup> *Zwischen Tradition und Modernität: König Johann von Sachsen 1801-1873*, herausgegeben von W. Müller, Leipzig 2004; S. MARBURG, *Europäischer Hochadel. König Johann von Sachsen (1801-1873) und die Binnenkommunikation einer Sozialformation*, Berlin 2008.

<sup>14</sup> Per l'importanza di questo viaggio: V. LUCHERINI, *L'abbazia di Bominaco in Abruzzo. Organizzazione architettonica e progetto decorativo XI-XIII secolo*, Roma 2016, pp. 15-17. Su Cavallari: G. CIANCIOLO COSENTINO, *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896): architetto senza frontiere tra Sicilia, Germania e Messico*, Palermo 2007.

<sup>15</sup> A Dresda fu nominato direttore delle collezioni reali di antichità e di monete, ma fu anche consigliere di corte, presidente della missione per le collezioni artistiche e scientifiche della Sassonia, consigliere di governo, presidente dell'Accademia delle Arti, referente negli affari dell'Accademia Reale e delle collezioni per l'arte e la scienza presso il Ministero dell'Interno, e infine consigliere segreto della corte e del ministero. Nell'ambito di questi incarichi pubblicò i seguenti studi: *Ueber die Notwendigkeit eines neuen Galleriegebäudes für die königliche Gemäldesammlung in Dresden*, Leipzig 1846; *Vortrag über die Geschichte der Kunst in Sachsen*, Dresden 1846; *Beschreibung der im neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunst-Gegenstände durch die Herren Johann Gottlob von Quandt und Hofrath Heinrich Wilhelm Schulz, mit einem Vorwort des Sammlers Bernhard August von Lindenau*, Altenburg 1848; *Führer durch das Museum des Königlich Sächsischen Vereins zu Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer im Königl. Palais des großen Gartens, verfasst mit Dr. Gustav Klemm*, Dresden 1856. Dopo il ritorno in patria, diede anche alle stampe *Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften*, Leipzig 1844, e *Die Amazonen-Vase von Ruwo*, Leipzig 1851.

<sup>16</sup> *Denkmaeler der Kunst*, p. 14.

<sup>17</sup> Ivi, p. 19.

<sup>18</sup> La discussione più approfondita su questa placchetta si legge in M. EHRHARDT, *Freiheit im Bild. Zu den Herrscherbildern unter Roger II. von Sizilien und ihren Auftraggebern*, München 2011, pp. 66-125.

<sup>19</sup> «Die oberhalb auf Taf. V. (Fig. I.) in der Größe des Originals befindliche Darstellung ist mit vorzüglicher Sorgfalt in eine Messingplatte eingegraben und in der Weise, wie die Niellofachen auch späterer Zeit, in den Vertiefungen mit einem schwarzen Ton ausgefüllt. Sie unterscheidet sich insofern von der Arbeit an älteren Broncebühen Unteritaliens, z. B. am Heiligthum auf dem Garganus und den Cathedralen zu Salerno, Amalfi und Atrani, wo nach byzantinischer Gewohnheit die Konturen mit einer röhlichen Metallmasse ausgegossen und die Gesichter und Hände von Silberplättchen eingesetzt sind. Aehnliches findet sich jedoch auch bei andern italienischen, deutschen, selbst byzantinischen Metallarbeiten jener Zeit, hinsichtlich der italienischen verweise ich auf die Broncebühen zu Canosa und Troja (Taf. X. und XXXVI. XXXVII.); von deutschen erwähne ich nur beispielsweise einen metallnen Altaraufsatz im Dome zu Hildesheim»: *Denkmaeler der Kunst*, p. 40.

<sup>20</sup> «Durch das Einfügen dieser Tafel, die bereits früher, jedoch auf eine ungenügende Weise von Niccolò Putignani herausgegeben worden ist, am Architrav des Tabernakels über dem Hauptaltare, sollte wahrscheinlich nichts weiter angedeutet werden, als daß die Kirche eine königliche Patronatskirche sei, daß der König ihren Heiligen als seinen vorzüglichen Protector betrachte und der Clerus die Verpflichtung habe, für das Wohl des Königs und seines Geschlechts zu beten. So ist derselbe König Roger auf einem musivischen Gemälde der Kirche Sta. Maria l'Ammiraglio zu Palermo, das bei Salvatore Morso und Serradifalco abgebildet ist, dargestellt, wie ihm Christus die Krone auf das Haupt setzt, während der Erbauer der Kirche, der Admiral Georgius Antiochenus, auf einem anderen Gemälde am Boden liegend, mit vorgestreckten Händen die Jungfrau Maria anfleht. Die Kirche dell'Ammiraglio war aber stets mit der Schloßkapelle zu Palermo vereinigt und dem Clerus derselben untergeben, dem es in dem Gründungsdiplo-m des Georgius vom Jahre 1143 zur besondern Pflicht gemacht wird, für das Heil des Königs zu beten. Auch der Papst Honorius III. nennt sie in einer Bulle vom Jahre 1221 "capella regia" und stellt sie unmittelbar, wie andere königliche Patronatskirchen, unter die Aufsicht des römischen Stuhls (...)»: ivi, p. 41.

<sup>21</sup> «Die Hohenstaufen Herrscher, vornehmlich Friedrich II., haben im Königreiche Neapel verschiedene Monumente ihrer Thätigkeit hinterlassen, welche eine ganz entschiedene Umwandlung des Baustyles und der Gesinnung der Zeit bezeichnen. Der Aufenthalt des strengen Heinrich VI. im unteren Italien war nie von längerer Dauer; wir finden keine Nachricht in den Schriftstellern, dass er eine besondere Neigung für religiöse oder andere Bauten gehabt habe. Eine entschieden kalte Reflexion beherrschte ihn im Gegensatze zu dem Charakter seines Vaters Friedrich Barbarossa. In seinem Sohne Friedrich II. haben sich die Naturkraft des Nordens mit dem schnellen Verstande und dem lebendigen Rachegefühl des Italieners vereinigt. Durch seine Einwirkung mußten verschiedene Elemente auftreten, wodurch der alte byzantinische, strenge Charakter der italischen Kunst, der sich zu gewisser Festigkeit gestalten hatte, erschüttert wurde. Einmal wurden die Kunstweisen der verschiedenen Theile Italiens mehr unter einander vermischt, dann wurden zwei ausländische Elemente gefördert, das nordische, gothische und durch lebendigen Verkehr mit dem Orient das orientalische, das allerdings schon vorher nicht ohne Einfluß gewesen war. Von letzterem finden wir manche Spuren in dem großen Castelle von Lucera, wo die größtentheils saracenische Bevölkerung wahrscheinlich einen Theil der Arbeit ausführte. Von gothischen Elementen ist viel an den Schlössern zu Castel del Monte, Trani u. s. w. zu bemerken. Besonders jedoch and den Kirchen des mittleren Italiens, welche aus jener Zeit herrühren, ist der nordische Einfluß nicht zu verkennen»: ivi, p. 156.

<sup>22</sup> I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII secolo e inizio XIX secolo*, Roma 2005; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005; EAD., *Apprendre à voir l'histoire de l'art: discours visuel des planches de l'histoire de l'art par les monumens de Séroux d'Agincourt, in Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, études réunies par R. Recht et Ph. Sénéchal, Paris 2008, pp. 153-166, 510-513.

<sup>23</sup> *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti Hamard, M. Righetti, G. Toscano, Roma 2011; C. HURLEY, *Monuments for the People. Aubin-Louis Millin's Antiquités Nationales*, Turnhout 2013;

A.M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Le voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin 1811-1813: un archéologue dans l'Italie napoléonienne*, Paris 2014.

<sup>24</sup> Tra l'ampia bibliografia su questo tema, si veda il volume miscelaneo *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, «Atti delle Giornate di studio», a cura di E. Vaiani, Pisa 2001.

<sup>25</sup> Che forse Schulz avesse in mente di mettere la parola *Geschichte* nel titolo del suo libro potrebbe indicarlo una sua lettera del 6 maggio 1843 ad Antonio Ranieri, in cui scrive che l'editore Brockhaus aveva accettato «l'impresa della mia opera sulla Storia delle arti dell'Italia meridionale». La lettera può leggersi in ZINGARELLI, *Un carteggio inedito*, pp. 319-320.

<sup>26</sup> Autore, negli anni che precedettero la partenza di Schulz per l'Italia, delle seguenti opere: *Ältere Geschichte der Römer*, Halle 1819; *Entwurf einer Theorie der Geschichte*, Halle 1820; *Grundriß der allgemeinen Geschichte der Völker und Staaten*, Leipzig 1826; *Hellenische Altertumskunde aus dem Gesichtspunkte des Staates*, Halle 1826-1830.

<sup>27</sup> A. MOMIGLIANO, G.C. Lewis, *Niebuhr e la critica delle fonti*, «Rivista Storica Italiana», LXIV (1952), pp. 208-221 (an-

che in ID., *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1955, pp. 249-262).

<sup>28</sup> Sul rapporto tra Rumohr e Niebuhr, e sul metodo di Rumohr: A. BEYER, *Im Arsenal anschaulicher Geschichte. Die deutsche kunsthistorische Italien-Forschung vor den Institutsgründungen*, in *Deutsches Ottocento. Die Deutsche Warbnehmung Italiens im Risorgimento*, herausgegeben von A. Esch und J. Petersen, Tübingen 2000, pp. 257-272. Sull'amicizia che Schulz strinse con Johannes Gaye (1804-1840), che tra il 1839 e il 1840 pubblicò a Firenze il *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*: R. BÜLCK, *Johannes Gaye: Ein schleswig-holsteinischer Kunsthistoriker*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», X (1961), pp. 95-105.

<sup>29</sup> Oltre agli studi di Fulvio Tessitore sulla teoria dello Storicismo, si veda A. ESCUDIER, *De Chladenius à Droysen. Théorie et méthodologie de l'histoire de langue allemande (1750-1860)*, «Annales. Histoire, Sciences sociales», LVIII (2003-2004), pp. 743-777.

<sup>30</sup> *Denkmaeler der Kunst*, p. 15.

<sup>31</sup> *Ibid.*

#### «DIE TOTALITÄT DER ANSICHT».

#### HEINRICH WILHELM SCHULZ AND THE MONUMENTS OF MEDIEVAL APULIA

Vinni Lucherini

This article examines the figure of the German art historian Heinrich Wilhelm Schulz and his point of view on medieval Apulia. Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855), the author of the *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresden 1860), should be rightfully considered as the founder of medieval art history in Southern Italy. He was the first scholar to systematically study the medieval monuments of the ancient *Regnum Siciliae* and to investigate their construction phases, furnishing, ornamentation. He reproduced them in extremely precise drawings and compared data gathered from direct observation with those ones deriving from

a critical examination of textual sources in order to apply a historical methodology based on the distinction between erudition and philology that informed his intellectual background. Schulz paid special attention to medieval art in Apulia by studying the great religious architecture and the material survivals of their century-long history. He intended to revive both narratively and visually an artistic landscape, a *Kunstlandschaft*, that was determined by a complex historical layering, where artistic evidence did not reflect the development of the historical flux, but was considered as part of this flux, constitutive elements of a geopolitical frame.