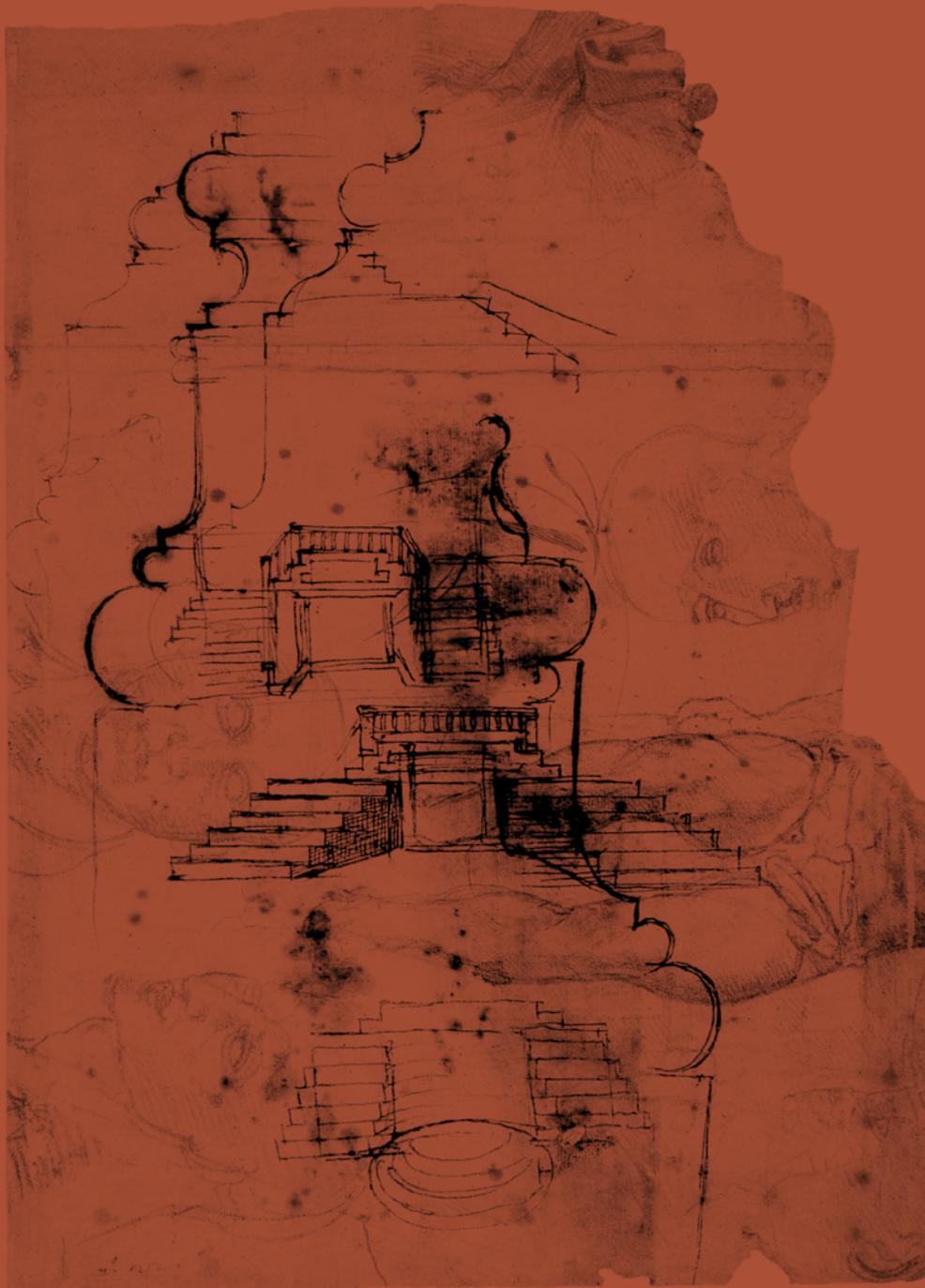


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019
HEFT I



LXI. BAND — 2019

HEFT I

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 3_ Daniela Bobde

Mary Magdalene at the Foot of the Cross. Iconography and the Semantics of Place

_ 45_ Jonathan Foote

Tracing Michelangelo's *modani* at San Lorenzo

_ 75_ Teodoro De Giorgio

L'invenzione dell'iconografia *in visceribus Christi*. Dai prodromi medievali della devozione cordicolare alla rappresentazione moderna delle viscere di Cristo

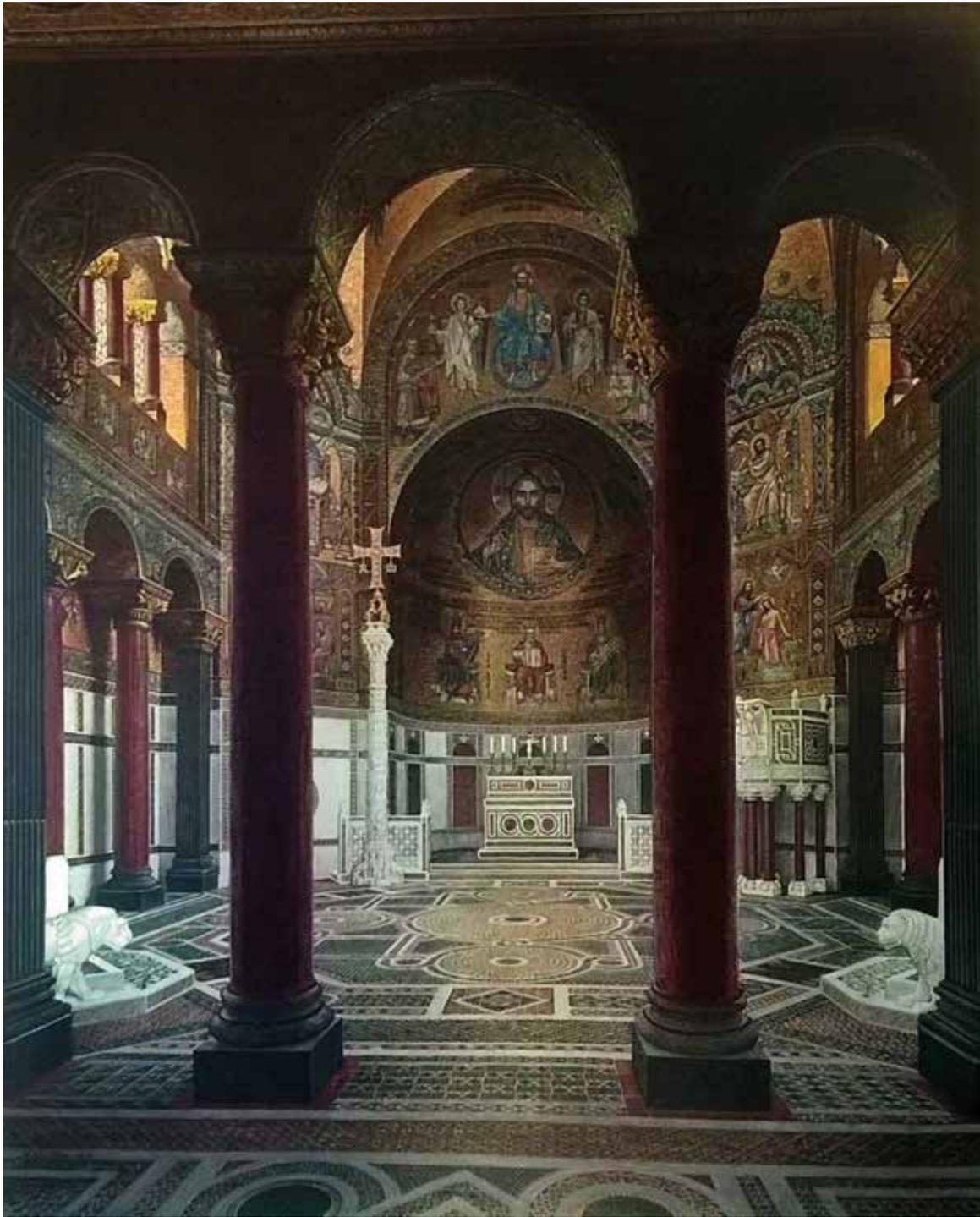
_ 105_ Margherita Tabanelli

Echi normanni nel Palazzo Imperiale di Poznań. Guglielmo II e l'arte normanno-sveva, tra storiografia e prassi architettonica

_ Miszellen _ Appunti

_ 135_ Rabel Meier

Wie kommt der Florentiner Dom in den Kapitelsaal der Dominikaner von Santa Maria Novella?



1 August Oetken,
Veduta della cappella
del Palazzo Imperiale di Poznań,
ubicazione ignota

ECHI NORMANNI NEL PALAZZO IMPERIALE DI POZNAŃ GUGLIELMO II E L'ARTE NORMANNO-SVEVA, TRA STORIOGRAFIA E PRASSI ARCHITETTONICA

Margherita Tabanelli

Pracht und Luxus des Südens brauchen nicht lange
um die Gunst des Nordländers zu werben.

(Adolf Goldschmidt, 1895)¹

Per tutto l'Ottocento, escludendo il pur ragguardevole apporto degli studiosi locali,² la storia dell'arte medievale dell'Italia meridionale ha parlato soprattutto francese e tedesco. A partire dalla parallela attività dei due pionieri della disciplina, Heinrich Wilhelm Schulz e Alphonse Huillard-Bréholles,³ la rivalità culturale e politica franco-germanica invase infatti anche questo campo, sul quale entrambe le parti ritenevano

di poter accampare diritti in nome della 'nazionalità' di normanni, svevi e angioini. Un conflitto inevitabile nel secolo dei nazionalismi e della rivalutazione romantica del Medioevo, alimentato dal desiderio di rintracciare le testimonianze del glorioso passaggio dei propri antenati e di rivendicare l'esistenza di un'architettura 'nazionale' anche al di fuori dei moderni confini territoriali. Un intreccio di ideologia, storiografia e prassi architettonica che è stato analizzato in riferimento all'Ottocento da un recente saggio di Gabriella Cianciolo Cosentino,⁴ dal quale si intende qui prendere le mosse per esaminare l'evoluzione del

¹ "Splendore e sfarzo del Sud non hanno bisogno di corteggiare a lungo il nordico" (Adolf Goldschmidt, "Die Favara des Königs Roger von Sizilien", in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVI [1895], pp. 199–215: 199).

² In particolare: Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco, *Del duomo di Monreale e di altre chiese sicule normanne: ragionamenti tre*, Palermo 1838; Gioacchino Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia: dai Normanni sino alla fine del secolo XV*, Palermo 1858; Domenico Benedetto Gravina, *Il duomo di Monreale*, Pa-

lermo 1859–1869; Demetrio Salazar, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli 1871–1875; Camillo Boito, *L'architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880, pp. 68–114, unico non meridionale della serie.

³ Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, a cura di Ferdinand von Quast, Dresda 1860; Jean-Louis-Alphonse Huillard-Bréholles, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la Maison de Souabe dans l'Italie Méridionale*, Parigi 1844.

⁴ Gabriella Cianciolo Cosentino, "On the Trail of Frederick II: Ideol-

fenomeno al culmine della sua parabola tedesca, ossia negli anni dell'imperatore Guglielmo II (1888–1918). In tale contesto, sono elette a fulcro dell'indagine le tangenze tra le iniziative scientifiche dedicate al Meridione medievale e i cantieri architettonici promossi dalla corona prussiana. Tra di essi emerge come caso emblematico il castello polacco di Poznań, unica residenza imperiale fatta erigere dall'ultimo Hohenzollern e pastiche eclettico neomedievale di elevata carica ideologica, che attinge per più versi, come si vedrà, dall'immaginario normanno-svevo.

I. Nazionalismo oltreconfine. La storiografia artistica tedesca tardo-ottocentesca sul Medioevo meridionale

Nella Germania dei decenni a cavallo dell'unificazione, il ricorso propagandistico ai fasti del Sacro Romano Impero e alle sue testimonianze artistiche più magniloquenti – ossia la serie dei *Kaiserdome* romani – fu intenso e interrotto soltanto dall'eclissarsi degli Hohenzollern con la sconfitta nella prima guerra mondiale. Gli interventi di monumentalizzazione di

luoghi-simbolo della storia medievale del Reich – come Goslar, Kyffhäuser, Wartburg e Maria Laach⁵ –, il tentativo di presentare Guglielmo I 'Barbabianca' come un nuovo Federico Barbarossa⁶ e l'adozione di un ponderoso stile neoromanico a contrassegno di ogni importante committenza statale⁷ furono sfaccettature diverse della stessa volontà di rivitalizzazione ideale dell'Impero germanico. In questa cornice, l'interesse suscitato dall'arte normanno-sveva trova certo giustificazione nello spirito imperialista della Germania unita e nell'acuita rivalità con la Francia in seguito alla guerra franco-prussiana; ma in certa misura l'istituzione di un organico programma di ricerche sul tema presso il Preußisches Historisches Institut di Roma nel 1905, come pure l'eclettica rivisitazione dei monumenti siciliani e pugliesi nell'architettura ufficiale della corona, sembra essere stata motivata anche dalla personale curiosità di Guglielmo II verso il Medioevo mediterraneo.⁸

Conclusosi sottotono l'ambizioso progetto dei *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* di Schulz con la pubblicazione *post mortem* nel 1860 dei suoi appunti a cura di Ferdinand von Quast,⁹ i contributi te-

ogy and Patriotic Sentiment in the Nineteenth-Century Rediscovery of Medieval Southern Italy”, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XL (2012), pp. 309–344. Inoltre: *eadem*, *Serradifalco e la Germania: la Stildiskussion tra Sicilia e Baviera, 1823–1850*, Benevento 2004; *eadem*, “El éxito del ‘arabonormando’ en la Alemania del siglo XIX: teorías, modelos y reincidencias projectuales”, in: *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, a cura di Juan Calatrava/Guido Zucconi, Madrid 2012, pp. 319–336.

⁵ Harald Siebenmorgen, “Kulturkampfkunst: Das Verhältnis von Peter Lenz und der Bereuner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat”, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlino 1983, pp. 409–430; Jürgen Krüger, *Rom und Jerusalem: Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert*, Berlino 1995.

⁶ Camilla G. Kaul, *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser: Bilder eines nationalen Mythos*, Colonia/Weimar/Vienna 2007, pp. 441–772; *eadem*, “Die Stauferrezeption im 19. und 20. Jahrhundert aus kunsthistorischer Sicht”, in: *Die Staufer und Italien: Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, cat. della mostra Mannheim/Palermo, a cura di Alfried Wiczorek/Bernd Schneidmüller/Stefan Weinfurter, Stoccarda 2010, I, pp. 59–70; Manfred Akermann, “Orte des Staufergedächtnisses in Deutschland: Hohenstaufen und Kyffhäuser”, in: *Von Palermo zum Kyffhäuser: Staufische Erinnerungsorte und Staufermythos*, a cura di *idem*/Karl Heinz Rueß, Göppingen 2012, pp. 64–76.

⁷ Michael Bringmann, “Gedanken zur Wiederaufnahme stauferischer Bauformen im späten 19. Jahrhundert”, in: *Die Zeit der Staufer: Geschichte – Kunst – Kultur*, cat. della mostra, V, *Supplement: Vorträge und Forschungen*, a cura di Reiner Hausserr/Christian Väterlein, Stoccarda 1979, pp. 581–620; Valentin W. Hammerschmidt, *Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860–1914)*, Francoforte s. Meno 1985; Eric Hobsbawm, “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914”, in: *The Invention of Tradition*, a cura di *idem*/Terence Ranger, Cambridge/New York 1992, pp. 263–307; 274–278; Krüger (nota 5), pp. 187–254; Hans A. Pohlsander, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*, Berna 2008.

⁸ Krüger (nota 5).

⁹ Schulz (nota 3). Cfr. a proposito Luciana Zingarelli, “Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz”, in: *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, a cura di Raffaele Giura Longo/Giovanni De Gennaro, Bari 2002, pp. 231–323; Vinni Lucherini, “Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832–1842)”, in: *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno Parma 2006, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2007, pp. 537–553; Luciana Zingarelli, “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 Luisa Derosa/Clara Gelao, Foggia 2011, pp. 403–409.

deschi alla storia dell'arte meridionale nel Medioevo non ebbero carattere sistematico.¹⁰ Né tantomeno, nonostante l'ottima qualità degli scritti di *Bauforschung*,¹¹ raggiunsero la notorietà delle contemporanee opere francesi, concentrate ora sull'arte 'bizantina' in Italia meridionale, come nei casi di Lenormant e Diehl,¹² ora sul gotico, come in quello di Enlart.¹³ Quest'ultimo volume, dal titolo particolarmente esplicito di *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, suscitò aspre critiche da parte di Georg Dehio per la recisa riduzione del gotico italiano a mera arte coloniale francese.¹⁴ Analoghe polemiche sollevò pochi anni dopo una pubblicazione di Émile Bertaux che delineava per l'architettura di Federico II una matrice francese mediata dall'esperienza crociata, poiché segnata nelle sue fasi genetiche dall'attività in Puglia di Philippe Chinard, e arrivava a definire Castel del Monte "une œuvre unique d'architecture française".¹⁵ In Italia, con un'astiosa recensione,

Giambattista Nitto de Rossi tentò di difendere l'onore nazionale rivendicando l'italianità degli architetti dell'imperatore,¹⁶ mentre in Germania Paul Schubring replicava dando alle stampe nel 1901 un fascicolo monografico della rivista *Die Baukunst* sui castelli federiciani, in cui reclamava per i monumenti svevi lo status di patrimonio nazionale tedesco.¹⁷

L'annuncio di Bertaux di un esteso progetto sui castelli svevi, pronto per essere avviato presso la École Française de Rome,¹⁸ e poi l'uscita della sua opera monumentale *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*¹⁹ suscitarono agitazione negli ambienti accademici tedeschi, tra i quali si manifestò sempre più urgente la necessità di non lasciare in mano francese un campo di studi così sensibile sul piano ideologico. Tale intento si concretizzò con l'istituzione nel 1905 di un dipartimento di storia dell'arte presso il Preußisches Historisches Institut

¹⁰ Si veda Oscar Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zur ihrer höchsten Blüte*, Jena 1883, pp. 520–653; Anton Springer, *Die Mittelalterliche Kunst in Palermo*, Bonn 1886; Lothar von Heinemann, *Geschichte der Normannen in Unteritalien*, Lipsia 1894; Theodor Kutschmann, *Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien*, Berlino 1900.

¹¹ Ad esempio: Goldschmidt (nota I); *idem*, "Die normannischen Königspaläste in Palermo", in: *Zeitschrift für Bauwesen*, XLVIII (1898), pp. 533–590; Julius Gröschel, "S. Maria della Roccelletta", in: *Zeitschrift für Bauwesen*, LIII (1903), pp. 430–448; LV (1905), pp. 625–644; LVII (1907), pp. 383–388.

¹² François Lenormant, *La Grande Grèce: paysages et histoire*, Parigi 1881–1884; Charles Diehl, "Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre", in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, X (1890), pp. 284–302; *idem*, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Parigi 1894.

¹³ Camille Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Parigi 1894.

¹⁴ Georg Dehio, "Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, par Charles Enlart, Paris 1894, Rezension", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVII (1894), pp. 379–384. È chiara l'impetosa opinione di Enlart nei confronti degli architetti italiani di ogni epoca: "favorisés [sic] par le climat et par les matériaux, l'architecte italien sent peu le besoin d'étudier la technique de sa construction; encore moins celui de la mettre d'accord avec la forme décorative qu'il a choisie par caprice plutôt que par raisonnement; [...] Patient et habile, peu tourmenté par le besoin de créer, l'artiste italien ne craint pas la complication des formes, mais se résigne à les répéter sans variante" (Enlart [nota I3], p. 222).

¹⁵ Émile Bertaux, "Castel del Monte et les architectes français de l'Empereur Frédéric II", in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XLI (1897), pp. 432–449: 436. Cfr. Vittoria Papa Malatesta, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo*, Roma 2007, pp. 102–116.

¹⁶ Giambattista Nitto de Rossi, "Una risposta ad Emilio Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese nella Puglia ai tempi di Federico II", in: *Napoli Nobilissima*, VII (1898), pp. 129–150.

¹⁷ Paul Schubring, "Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien", in: *Die Baukunst*, 2. s., V (1901), pp. 1–14: 14: "Wie die Bauten des großen Staufers in der Kunstgeschichte einen Ehrenplatz einnehmen, so dürfen sie uns Deutschen noch besonders als nationaler Besitz teuer sein. Denn was man auch von der Internationalität des Kaisers anführen möge, er war ein Spross des deutschen Schwabenlandes" ("Come le costruzioni del grande svevo assumono un posto d'onore nella storia dell'arte, così esse potrebbero essere ancora più specialmente care a noi tedeschi quale proprietà nazionale. Infatti, per quanto piaccia citare l'internazionalità dell'imperatore, egli era un germoglio della tedesca Svevia"). Aderisce invece parzialmente alle tesi del francese, ma negando l'esistenza di un vero gotico in Italia, Heinrich von Geymüller, *Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien*, Monaco di B. 1908.

¹⁸ Bertaux (nota 15), p. 449. Il progetto, che avrebbe dovuto essere condotto insieme a François-Benjamin Chaussemiche e Octave Join-Lambert, non andò oltre le fasi preliminari (Papa Malatesta [nota 15], pp. 117–127, tavv. 10–28).

¹⁹ Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Parigi 1903.

di Roma, il cui primo compito fu per l'appunto lo studio dei monumenti federiciani.²⁰ Come è noto, il coinvolgimento di Guglielmo II in questo processo fu diretto, anche perché gli Hohenzollern si ponevano, senza mezzi termini, in continuità con gli Hohenstaufen per ragioni storico-geografiche e soprattutto in quanto rivitalizzatori dell'Impero.²¹ Il Kaiser, che era anche artista e studioso dilettante²² e aveva già sostenuto finanziariamente l'impresa editoriale di Joseph Wilpert sulla pittura delle catacombe romane,²³ nel marzo del 1904 ebbe un primo incontro a Napoli con il direttore del Preußisches Historisches Institut, Paul Fridolin Kehr, che tenne per lui una conferenza su Corradino.²⁴ Lo stesso Kehr accompagnò il sovrano nella visita ai monumenti medievali

pugliesi nell'aprile del 1904 e in quello dell'anno seguente, recandosi con lui a Ruvo, Castel del Monte, Trani, Bari, Bitonto e Altamura.²⁵ I due viaggi offrirono l'occasione per persuadere Guglielmo II dell'urgenza di una campagna sistematica di studi sull'età sveva, attuata con la già menzionata fondazione della Kunsthistorische Abteilung, il cui direttore Arthur Haseloff fu incaricato di analizzare e documentare fotograficamente l'intero complesso dei monumenti pugliesi duecenteschi.²⁶ A tale programma si ricollegano non solo le sue monografie *Die Kaiserinnengräber in Andria*,²⁷ *Das Kastell in Bari*²⁸ e *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*,²⁹ ma anche l'edizione dei documenti federiciani affidata a Eduard Sthamer³⁰ con lo scopo di superare la *Historia diplomatica* di Huillard-Bréholles.³¹

²⁰ Hubert Houben, "Hundert Jahre deutsche Kastellforschung in Süditalien", in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, LXXXIV (2004), pp. 103–136: 108.

²¹ Si può citare a titolo esemplificativo un passo di Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, Monaco di B. 1986 (ristampa dell'ed. Dresda 1924), pp. 615sg.: "Nur wenige Stunden Wegs trennen den Hohenstaufen vom Hohenzollern, aber die Geschichte des Deutschen Reichs brauchte sechs volle Jahrhunderte, um diese Strecke zurückzulegen. Im Jahre 1870 langte sie dort an. Da stand das Deutsche Reich in der Dynastie der Hohenzollern neu gegründet, und die Fortsetzung der Mission der Hohenstaufen wurde auf jene übertragen" ("Solo poche ore di strada separano l'Hohenstaufen dall'Hohenzollern, ma la storia dell'Impero tedesco ha impiegato sei secoli pieni per ripercorrere questo tratto. Nell'anno 1870 vi è giunta. Là l'Impero tedesco si erse nuovamente rifondato nella dinastia degli Hohenzollern, e la prosecuzione della missione degli Hohenstaufen fu loro affidata").

²² Si vedano ad esempio il progetto per il ciborio neoromanico della chiesa abbaziale di Maria Laach del 1897–1899 (Krüger [nota 5], pp. 219–224) e la pubblicazione di analogo argomento degli anni di esilio in Olanda (Wilhelm II., *Ursprung und Anwendung des Baldachins*, Amsterdam 1939). Nel volume *Der Kaiser und die Kunst*, a cura di Paul Seidel, Berlino 1907, sono pubblicati diversi disegni dell'imperatore, relativi soprattutto a progetti per costumi e arredi. Vedi Oswald Gschliesser, "Das wissenschaftliche Oeuvre des ehemaligen Kaisers Wilhelm II.", in: *Archiv für Kunstgeschichte*, LIV (1972), pp. 385–392.

²³ Krüger (nota 5), pp. 233sg. Si tratta di Joseph Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Friburgo i. B. 1903. In seguito finanziò anche l'opera di Wilpert sulle pitture e i mosaici delle chiese romane, che infatti proprio al sovrano è dedicata: *idem*, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Friburgo i. B. 1916.

²⁴ Houben (nota 20), pp. 105sg.

²⁵ Arnold Esch, "L'Istituto Storico Germanico e le ricerche sull'età sveva

in Italia", in: *Federico I Barbarossa e l'Italia nell'ottocentesimo anniversario della sua morte*, atti del convegno Roma 1990, a cura di Isa Lori Sanfilippo (= *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, XCVI [1990]), pp. 11–17: 13sg.; Carl Arnold Willemsen, "Presentazione", in: Arthur Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, a cura di Maria Stella Calò Mariani, Bari 1992, I, pp. CIII–CXIV; Houben (nota 20), pp. 105–108.

²⁶ Willemsen (nota 25), pp. CIV–CVI; Houben (nota 20), p. 108. Su Haseloff vedi anche: Carl Arnold Willemsen, "Arthur Haseloff (1872–1955)", in: *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen: Akten des zweiten internationalen Kolloquiums zu Kunst und Geschichte der Stauferzeit*, a cura di Dankwart Leistikow, Monaco di B./Berlino 1997, pp. 219–232.

²⁷ Arthur Haseloff, *Die Kaiserinnengräber in Andria: Ein Beitrag zur apulischen Kunstgeschichte unter Friedrich II.*, Roma 1905.

²⁸ *Idem*, *Das Kastell in Bari*, Berlino 1906. Il libro fu dedicato alla coppia imperiale in occasione delle nozze d'argento.

²⁹ *Idem*, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Lipsia 1920. La stampa era iniziata prima dello scoppio della guerra, ma fu possibile completare l'edizione solo dopo il conflitto (Willemsen [nota 25], pp. CVIIIsg.).

³⁰ Eduard Sthamer, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou*, Lipsia 1912–1926; *idem*, *Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou*, Lipsia 1914. Il terzo volume dei *Dokumente*, rimasto incompleto alla morte di Sthamer nel 1938, è stato edito e revisionato da Houben: Hubert Houben/Eduard Sthamer, *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou*, III: *Abruzzen, Kampanien, Kalabrien und Sizilien*, Tubinga 2006. Sull'attività di Sthamer: Walther Koch, "Die Edition der Urkunden Kaiser Friedrichs II.", in: *Friedrich II.: Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994*, a cura di Arnold Esch/Norbert Kamp, Tubinga 1996, pp. 90–97; Hubert Houben, "Le ricerche di Eduard Sthamer sulla storia del Regno", *ibidem*, pp. 109–127.

³¹ Jean-Louis-Alphonse Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici*

L'attività della Kunsthistorische Abteilung, tuttavia, non restò circoscritta agli anni degli Hohenstaufen, ma coinvolse anche l'imprescindibile preludio normanno. Le ricerche sul tema furono affidate in primo luogo a Martin Wackernagel, impegnato in una tesi di abilitazione sulla scultura pugliese di XI e XII secolo, discussa nel 1909 a Halle con il supporto di Goldschmidt.³² Per la prima volta la produzione scultorea regionale successiva al Mille fu oggetto di una trattazione monografica, e l'indagine prolungata sul campo condusse alla scoperta di numerosi manufatti inediti. Tra questi spiccano i frammenti degli arredi di Santa Maria di Siponto e di Monte Sant'Angelo, che permisero di delineare l'attività pluridecennale dello scultore Accetto, figura chiave del passaggio tra l'età bizantino-longobarda e quella normanna.³³ È notevole che proprio una delle opere parzialmente attribuibili ad Accetto, la cattedra episcopale di Canosa, sia stata scelta, come si vedrà meglio tra poco, quale prototipo per il trono di Guglielmo II nella reggia di Poznań, in costruzione nello stesso torno di anni in cui si svolgevano le ricerche di Wackernagel.

2. Normanni e svevi dalla *Bauforschung* alla *Baupraxis*

Una certa ammirazione nei confronti dell'arte normanna sembra essere stata nutrita dall'Imperatore fin dagli anni giovanili. Paul Seidel, in una pubblicazione celebrativa del compimento dei lavori nella Schlosskapelle di Poznań, riferisce come l'imperatrice Vittoria, in occasione di una visita a

Palermo, avesse descritto ai propri figli la Cappella Palatina come un "sogno diventato realtà", scatenando la curiosità del piccolo Guglielmo.³⁴ Egli stesso ebbe modo di apprezzare anni più tardi i "potenti edifici" normanni e svevi durante i suoi viaggi nel Mediterraneo, dichiarandoli "indimenticabili" in uno scritto degli anni dell'esilio: "Unvergesslich sind mir im besonderen von meinen Mittelmeerreisen her die gewaltigen Bauten, die in Süd-Italien und auf Sizilien von den Normannenkönigen und von Hohenstaufenkaisern geschafft wurden, von den Königen Roger und Wilhelm II., vor allem von jenem genialen Kaiser Friedrich II."³⁵ Agli occhi degli Hohenzollern, i normanni erano degni di elevata considerazione non semplicemente per la loro parentela con Federico II tramite sua madre, Costanza d'Altavilla, bensì per una ben più antica 'germanicità' data dall'origine vichinga, come esplicitava Seidel nel 1914: "dieser nach Italien verschlagene germanische Stamm, dessen Vorfahren als Wikinger erst den Norden Frankreichs und England sich unterwarfen und von hier aus den Süden Italiens und Sizilien den Sarazenen abgewannen".³⁶

Ma già quasi vent'anni prima Ernst Freiherr von Mirbach, in un altro testo encomiastico per una committenza di Guglielmo II – la Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche di Berlino –, attribuiva ai normanni il merito di aver diffuso tra Francia, Inghilterra e Italia il "germanico" stile romanico:

'Germanisch' und nicht mit dem falschen Worte
'Romanisch' sollte man den Styl bezeichnen, welcher

secundi sive Constitutiones, privilegia, mandata, instrumenta quae supersunt istius imperatoris et filiorum eius, Parigi 1852–1861.

³² Martin Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Lipsia 1911. La tesi di abilitazione aveva titolo leggermente diverso rispetto all'edizione del 1911: *idem*, *Die apulische Skulptur um die Mitte des XI. Jahrhunderts*, tesi di abilitazione, Universität Halle-Wittenberg 1909.

³³ *Idem*, "La bottega dell'Archidiaconus Accetus", scultore pugliese dell'XI secolo", in: *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, II (1908), pp. 143–150; *idem* 1911 (nota 32), pp. 4–11.

³⁴ "Ein zur Wirklichkeit gewordenen Traum" (Paul Seidel, *Die Mosaiken der Schlosskapelle zu Posen*, Berlino 1914, p. 1).

³⁵ "Dei miei viaggi nel Mediterraneo restano per me specialmente indimenticabili i potenti edifici creati nel Sud Italia e in Sicilia dai re normanni e dagli imperatori svevi, dai re Ruggero e Guglielmo II, e soprattutto dal geniale imperatore Federico II" (Wilhelm II. [nota 22], p. 43).

³⁶ "Questa stirpe germanica finita in Italia, i cui antenati come Vichinghi prima sottomisero il Nord della Francia e l'Inghilterra e da lì strapparono il Sud Italia e la Sicilia ai Saraceni" (Seidel [nota 34], p. 1).

sich bei germanischen Volksstämmen eigenartig und großartig herausbildete und in deutschen Bauen seine lieblichste und vollendetste Blüte erreichte [...] Die Normannen übertrugen den Baustyl nach England, sie vermischten ihn in Apulien und Sizilien in künstlerischer und glänzender Weise mit byzantinischen und besonders mit arabischen Motiven und schufen wahrscheinlich durch byzantinische Meister die herrlichsten Glasmosaiken der Welt, denen sich nur die noch viel älteren in Ravenna aus römischer und ostgothischer Zeit, aus dem 5. bis 7. Jahrhundert, ebenbürtig zur Seite stellen. Die in Apulien und Sizilien zahlreich erhaltenen Bauten aus der Normannen- und Hohenstaufenzeit, dem 11. und 12. Jahrhundert, sind von unvergleichlichem Zauber. Sie erreichten unter Barbarossas feingebildetem Sohne Kaiser Heinrich, bei welchem ebenso wie bei den Normannen die reichbegabten und kunstsinnigen Araber die Träger der Kunst und Bildung waren, ihre höchste Blüte. Auch in Deutschland war die Glanzzeit des alten deutschen Reiches unter den Hohenstaufen gleichzeitig die Glanzzeit des germanischen Baustyles.³⁷

La Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche (1890–1895), tuttavia, attinse solo secondariamente dal

³⁷ “Andrebbe definito ‘germanico’, e non con il termine sbagliato di ‘romano’, lo stile che si formò unico e grandioso presso i popoli germanici e che raggiunse in costruzioni tedesche la propria più soave e compiuta fioritura. [...] I Normanni trasferirono questo stile architettonico in Inghilterra, lo mescolarono in Puglia e Sicilia in maniera artistica e splendente con motivi bizantini e specialmente arabi e crearono, probabilmente grazie a maestri bizantini, i mosaici in vetro più magnifici del mondo, dei quali possono porsi alla pari solo quelli ben più antichi di Ravenna di epoca romana e ostrogota, dal V al VII secolo. I numerosi edifici conservati in Puglia e Sicilia dell’età normanna e sveva, dell’XI e XII secolo, sono di un fascino incomparabile. Raggiunsero la loro più alta fioritura sotto il colto figlio del Barbarossa, l’imperatore Enrico VI, sotto il quale, così come sotto i Normanni, gli Arabi, riccamente dotati di senso artistico, furono i detentori dell’arte e della cultura. Anche in Germania, l’apogeo dell’antico Impero tedesco sotto gli Hohenstaufen coincise con l’epoca aurea dello stile architettonico germanico” (Ernst von Mirbach, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*, Berlino 1897, pp. 163sg.).

mondo normanno elementi decorativi per arricchire il proprio linguaggio neomedievale.³⁸ Esclusivamente il pulpito, su otto colonne di cipollino e con cassa in marmo bianco e inserti in mosaico, si ispirava, secondo le esternazioni di von Mirbach,³⁹ a prodotti tardonormanni pugliesi (Troia e Trani), ma mutuava allo stesso tempo il programma figurativo dei parapetti con figure di patriarchi, apostoli e profeti dall’ambone della Liebfrauenkirche di Halberstadt, con un risultato complessivo ben poco meridionaleggiante (fig. 2).

L’architetto di questa chiesa commemorativa per il fondatore del Deutsches Reich, Franz Heinrich Schwechten – che pure aveva raggiunto la notorietà per un innovativo progetto votato alla funzionalità ed estraneo all’estetica dell’eclettismo storicista, quale l’Anhalter Bahnhof di Berlino – si ispirò soprattutto al tardo romanico renano per formulare uno stile gravemente monumentale che alludesse all’età aurea dell’Impero.⁴⁰ Uno stile che von Mirbach definiva per l’appunto “germanico”, elaborato assecondando gli espliciti desideri del sovrano e che si diffonderà come un marchio di fabbrica tra le costruzioni della corona, tanto da meritarsi in seguito l’appellativo di ‘guglielmino’.⁴¹

In precedenza l’edilizia pubblica prussiana e poi tedesca si era modellata prevalentemente sull’ere-

³⁸ Sulla perdita Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, di cui dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale sopravvive soltanto l’atrio: von Mirbach (nota 37); Vera Frowein-Ziroff, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-kirche: Entstehung und Bedeutung*, Berlino 1982; Wolfgang Jürgen Streich, *Franz Heinrich Schwechten (1841–1924): Bauten für Berlin*, Petersberg 2005, pp. 81sg.

³⁹ Von Mirbach (nota 37), p. 169. Al di là degli inserti in mosaico, l’unica parte di sapore effettivamente mediterraneo è rappresentata dalla base della scala, con felini affrontati ad arbusti che ricordano sia tessuti orientali che i manufatti lapidei con ornati a riempimento di mastice di XII e XIII secolo.

⁴⁰ Peer Zietz, *Franz Heinrich Schwechten: Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne*, Stoccarda/Londra 1999, pp. 14–16 e 46sg.

⁴¹ Bringmann (nota 7), pp. 587–591; Hammerschmidt (nota 7), pp. 268–272; Costanza Caraffa/Georg Schelbert, “L’architettura a Berlino capitale del Reich tedesco”, in: *Il disegno e le architetture della città eclettica*, atti del convegno Jesi 2001, a cura di Loretta Mozzoni/Stefano Santini, Napoli 2004, pp. 99–126: 108–113.

dità di Schinkel, declinandosi negli ultimi anni di regno di Guglielmo I in un gusto neorinascimentale molto ricco, come può testimoniare a Berlino il Reichstag di Wallot.⁴² Nonostante illustri precedenti di *Rundbogenstil* di ispirazione paleocristiana, quale la Friedenskirche di Federico Guglielmo IV a Potsdam (1845–1848),⁴³ la netta virata verso il revival medievale, con spiccata preferenza per la sua accezione neoromanica, coincise con l'ascesa al potere di Guglielmo II (1888) e l'enfatizzarsi della retorica di rivitalizzazione del Sacro Romano Impero, anche se lo stile 'guglielmino' conviveva con una parallela produzione neobarocca, il cui esempio principale è certamente il nuovo duomo berlinese di Julius Raschdorff.⁴⁴ Ai nuovi indirizzi di gusto si conformarono *in primis* le numerose chiese erette allo scadere del secolo a servizio dei recenti quartieri di espansione urbana della capitale con il sostegno dell'Evangelisch-Kirchlicher Hilfsverein, società di beneficenza e apostolato per le periferie patrocinata dall'imperatrice Augusta Vittoria, grazie al coordinamento dei cantieri da parte dell'Evangelischer Kirchenbauverein zu Berlin diretto da von Mirbach.⁴⁵ Entro lo scoppio della Grande Guerra furono erette nella capitale circa 80 chiese parrocchiali, per la maggioranza evangeliche ma con alcune concessioni alle comunità cattoliche (come St. Ludwig a Wilmersdorf o la Herz-Jesu-Kirche a Prenzlauerberg), nella quasi totalità neogotiche o neoromaniche, in linea con quanto avveniva anche in molte altre città tedesche. I progettisti coinvolti in questo ambizioso piano edilizio furono numerosi e non sempre di grande fama, ma alcuni poterono giovare di una più elevata quota di committenze, come Max Spitta, Max Hasak o August Menken.⁴⁶



—
2 Berlino, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, pulpito (foto 1920-1939 ca., prima delle distruzioni belliche)

Proprio con il concorso per una delle parrocchie berlinesi, la Gnadenkirche (detta anche Kaiserin-Augusta-Gedächtnis-Kirche), prese avvio nel 1890 la produzione neomedievale di Schwechten. Al suo progetto venne in realtà preferito quello di Spitta, all'epoca molto vicino a Guglielmo II, ma nel giro di pochi mesi a lui fu affidato l'incarico, di alto valore ideologico per

⁴² *Ibidem*, pp. 104–108; Godehard Hoffmann, *Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871–1918*, Colonia 2000, pp. 94–159.

⁴³ Krüger (nota 5), pp. 132–151.

⁴⁴ Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter*

Wilhelms II., Monaco di B. 1979, pp. 81–106; Caraffa/Schelbert (nota 41), pp. III–113.

⁴⁵ Ernst von Mirbach, *Denkschrift des evangelischen Kirchenbauvereines*, Berlino 1904; Zietz (nota 40), pp. 20sg.; Krüger (nota 5), pp. 210–216.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 213sg.

i fini di celebrazione dinastica, della Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche.⁴⁷ Negli anni successivi – e in particolare dopo la morte di Spitta (1902) – Schwechten divenne il progettista di fiducia del Kaiser e l'alfiere del neoromanico 'guglielmino', stile ormai destinato a prevalere nelle più rilevanti committenze pubbliche. Tra le principali opere di Schwechten per la corona devono essere menzionati la Kaiserbrücke di Magonza (1902), il Palazzo Imperiale di Poznań (1903–1913), la Hohenzollernbrücke a Colonia (1905–1911), la Erlöserkirche di Bad Homburg (1902–1908) e le omonime chiese a Essen (1902–1909) e Gerolstein (1910–1913), ma anche cantieri fuori dai confini nazionali, come la Christuskirche di Roma (1910–1922) e le chiese per la comunità evangelica di Atene (1915–1917) e per l'ambasciata tedesca di Sofia (1916–1920) (queste due rimaste sulla carta).⁴⁸

Non stupisce che nelle committenze dello Hohenzollern in territorio straniero, cui appartengono, oltre ai citati progetti di Schwechten, la Erlöserkirche (Paul Groth, 1893–1898) e la Himmelfahrtkirche (Carl Gause, 1906–1914) a Gerusalemme, la cappella evangelica annessa all'ambasciata di Madrid (Richard Schultze e Otto Jürgens, 1907–1909) e la fontana monumentale detta 'Kaiserbrunnen' di Istanbul (Max Spitta, 1898–1900), il riferimento alla tradizione artistica locale – soprattutto medievale – giochi un ruolo chiave nella definizione del progetto complessivo,

seppur costantemente miscelata con elementi 'germanici'.⁴⁹ Meno scontata è invece nei cantieri tedeschi la costante giustapposizione eclettica di decori interni di sapore 'mediterraneo' – bizantino, normanno, moresco (spesso ibridati), ma anche paleocristiano – su di una severa base neoromanica con murature in pietra squadrata e scultura di ispirazione renana e padana. Così avveniva già nella Gedächtnis-Kirche, dove ampie erano le superfici mosaicate in stile 'ravennate' con temi sia sacri che celebrativi della storia del Reich e della dinastia Hohenzollern, realizzati su disegno di August Oetken dall'impresa Puhl & Wagner.⁵⁰

Il mosaico godette di una crescente fortuna nella Germania dell'Ottocento e dei primi decenni del secolo successivo, come trapela anche dal citato passo di von Mirbach. Già negli anni trenta, Federico Guglielmo IV aveva acquistato i mosaici absidali di San Cipriano a Murano, reimpiegati poco dopo nella Friedenskirche a Potsdam, e di San Michele in Africisco a Ravenna, ora nelle collezioni del Bode-Museum di Berlino.⁵¹ Ma se negli anni settanta era stato necessario chiamare maestranze veneziane per poter mosaicare la cupola della cappella palatina di Aquisgrana, già alla fine del secolo sufficienti competenze tecniche per avviare una produzione nazionale di mosaico erano state acquisite dalla società berlinese Puhl & Wagner, da allora e fino alla seconda guerra mondiale pressoché monopolista nell'ambito delle committenze statali.⁵²

⁴⁷ Zietz (nota 40), pp. 19–21, 60sg.

⁴⁸ *Ibidem*, ad indicem.

⁴⁹ Ad esempio, per la chiesa di Atene era previsto un impianto cruciforme con ottagono centrale cupolato che doveva ricordare la Santa Irene di Costantinopoli, mentre quella di Sofia (un ottagono con atrio a forcipe e cupola mascherata da un tetto piramidale molto slanciato) si ispirava all'architettura armena e georgiana, che Schwechten riteneva di origine germanica (*ibidem*, pp. 42 e 71sg.). A Roma era il riferimento paleocristiano a prevalere nel programma decorativo (Andreas Puchta, *Die deutsche evangelische Kirche in Rom*, Bamberg 1997, pp. 177–182), mentre le chiese di Gerusalemme proponevano un neobizantinismo miscelato a elementi ispirati al romanico renano per gli esterni e cicli decorativi di tema crociato (Krüger [nota 5], pp. 91–106). Nella cappella di Madrid l'aspetto architettonico è molto più connotato in senso 'tedesco', ma vi si trova

un lampadario ispirato alla corona del re visigoto Recesvindo, traccia dell'antica presenza germanica in terra iberica (Jürgen Krüger/Christiane Tichy, *Kirchenbau und Politik: Deutsche evangelische Kirchen auf der iberischen Halbinsel 1900–1945*, Petersberg 2003, pp. 193–211); mentre il Kaiserbrunnen si allinea alla tradizione turca delle fontane a padiglione. Si veda in generale sulle committenze guglielmine all'estero Jürgen Krüger, "Wilhelmische Baupolitik im Ausland", in: *Römische Historische Mitteilungen*, XXXIX (1997), pp. 375–394: 388.

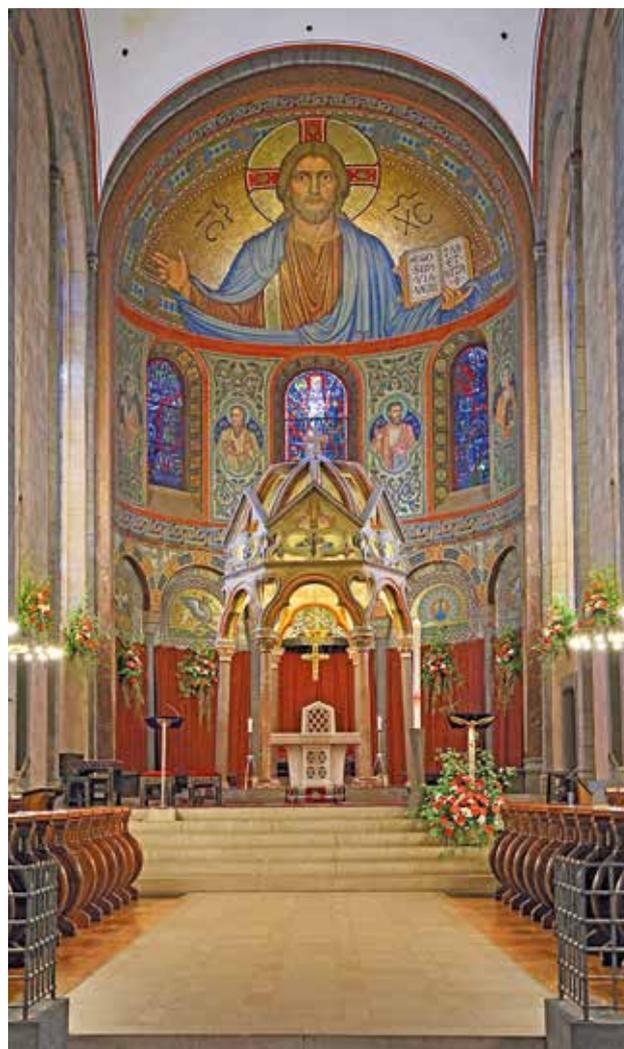
⁵⁰ *Wände aus farbigem Glas: Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner*, Gottfried Heinersdorff, cat. della mostra a cura di Helmut Geisert/Elisabeth Moortgat, Berlino 1989, pp. 136–140.

⁵¹ Anne Blümel, "Zur Idee des Wandmosaiks in deutschen Kirchen um die Jahrhundertwende", *ibidem*, pp. 175–187.

⁵² August Hoff, "Mosaiken und Glasmalereien der Firma Puhl und Wag-

Le fonti del repertorio neomedievale dispiegato dalla ditta tedesca rimasero tuttavia per la gran parte italiane – romane, ravennati o palermitane – mentre il riferimento al mondo bizantino pare essersi concentrato sulla Santa Sofia di Istanbul, peraltro attingendo indistintamente anche dalla sua fase decorativa ottomana, come nella Erlöserkirche di Bad Homburg. Una componente orientaleggiante o comunque mediterranea non è certo insolita nel contesto dell’eclettismo ottocentesco, eppure nel caso specifico tedesco appare evidente una connessione tra i soggetti ornamentali prescelti e le iniziative scientifiche sostenute dal Kaiser in campo storico-artistico. E ciò non solo nel caso, a breve analizzato in dettaglio, del legame tra gli studi del Preußisches Historisches Institut sull’Italia meridionale e il castello di Poznań: anche il volume di Wilpert sui mosaici e gli affreschi medievali delle chiese di Roma servì pressoché da libro di modelli alla Puhl & Wagner per riproporre il mosaico absidale di San Clemente nella parrocchiale di St. Joseph a Berlino-Wedding,⁵³ seppure in accostamento a motivi desunti dal mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Altre probabili fonti di ispirazione sono state riconosciute nei volumi di Cornelius Gurlitt – non finanziati dalla corona ma ben noti a Guglielmo – sull’architettura della Spagna e di Costantinopoli.⁵⁴ Egli esplicita il rapporto con lo Hohenzollern anche nei contenuti, chiudendo sia la trattazione che la serie di tavole proprio con il Kaiserbrunnen di Max Spitta.⁵⁵

Non solo le nuove pubblicazioni ma anche viaggi di studio fornirono ispirazione ai mosaicisti guglielmini. I principali collaboratori della Puhl & Wagner si recarono infatti personalmente in Italia per osservare da vicino e disegnare i maggiori monumenti medievale-



—
3 Gleys,
chiesa abbaziale
di Santa Maria Laach,
abside

ner, Gottfried Heinersdorf in Berlin”, in: *Die Kunst*, L (1924), pp. 75–85; Josef Ludwig Fischer, *Deutsches Mosaik und seine geschichtlichen Quellen*, Lipsia 1939; *Wände aus farbigem Glas* (nota 50); Ulrike Wehling, *Die Mosaiken in Aachener Münster und ihre Vorstufen*, Colonia/Bonn 1995; Gabriella Cianciolo Cosentino, “Arte del popolo, architettura del Reich: mosaici e nazionalsocialismo”, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XLIII (2016), pp. 149–189.

⁵³ Krüger (nota 5), pp. 189–200.

⁵⁴ Cornelius Gurlitt/Max Junghändel, *Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken*, Dresda 1888; Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlino 1907–1912. Cfr. Nicolas Bock, “Art and the Origin of Authority: Prussia, from Ravenna to Byzantium and the Romanesque”, in: *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, a cura di Ivan Foletti et al., Roma 2018, pp. 191–208: 192; Krüger/Tichy (nota 49), pp. 216sg.

⁵⁵ Gurlitt (nota 54), II, p. 90 e tav. 39.

li: Hermann Schaper nel 1887 aveva visitato Ravenna in preparazione al progetto per la cappella palatina di Aquisgrana;⁵⁶ Schwechten e il mosaicista Wilhelm Wiegmann partirono insieme tra 1895 e 1896;⁵⁷ August Oetken fu nella Penisola in due occasioni nel 1898 e 1906, nel primo caso per un viaggio di aggiornamento caldeggiato dalla corona.⁵⁸ Il suggerimento (se non imposizione) di sopralluoghi in Italia sembra essersi accompagnato alla fornitura di materiale grafico e fotografico da parte di Guglielmo II ai suoi artisti, a riprova del profondo coinvolgimento del sovrano nella progettazione delle proprie committenze:

Später, bei seinen Reisen, bewunderte Er mit Begeisterung den Dom in Drontheim sowie die herrlichen Bauten in Süditalien und Sizilien aus der Normannen- und Hohenstaufenzeit. Von überall brachte Er Sammlungen von Photographien mit, verschaffte sich Abbildungen berühmter Kunstwerke der großen Meister und stellte sie einzelnen Architekten, besonders Spitta und Schwechten, zum Studium zur Verfügung. So entstand allmählich bei dem Kaiser eine ausgeprägte Vorliebe für den romanischen Baustil, den Er für besondersentwicklungsfähig und geeignet für den evangelischen Kirchenbau erklärte.⁵⁹

Persino più diretta fu l'ingerenza del Kaiser nell'adozione del Pantocratore di Monreale qua-

le soggetto del mosaico absidale dell'abbazia benedettina di Maria Laach nel 1905; questo episodio è strettamente collegato alle vicende, poco fa rievocate, del varo del programma di ricerche normanno-sveve presso il Preußisches Historisches Institut. Il monastero dell'Eifel, tra i monumenti più emblematici del romanico renano, era rimasto disabitato per mezzo secolo dopo la secolarizzazione napoleonica e aveva poi ospitato per alcuni anni la Compagnia di Gesù, fino all'espulsione dell'ordine nel 1872 nell'ambito del *Kulturkampf*. Vent'anni più tardi, al momento dell'acquisizione da parte dei benedettini di Beuron, si resero necessarie ingenti opere di ripristino, finanziate da Guglielmo II e dirette da Wilhelm Rincklake secondo principi di restauro stilistico.⁶⁰ Nel 1893 il primo progetto di decorazione della chiesa abbaziale, a firma di Desiderius Peter Lenz, aveva previsto per l'abside maggiore un affresco con l'Incoronazione della Vergine e per le laterali Benedetto e Giuseppe tra una schiera di altri santi, il tutto nello stile di ascendenza nazarena della scuola di Beuron. Nel corso dei restauri, tuttavia, si optò per rimettere a nudo le superfici murarie medievali, abbandonando l'affrescatura. Il 19 giugno 1897 l'Imperatore si recò in visita al cantiere e donò ulteriori 30.000 marchi per la costruzione di un ciborio, realizzato secondo le sue indicazioni in forme tardoromaniche.⁶¹ Contestualmente si decise di nuovo di decorare l'abside, che il conserva-

⁵⁶ Krüger (nota 5), p. 104.

⁵⁷ Quasi nulla purtroppo si sa dell'itinerario del viaggio, ma alcuni disegni dei mosaici di Palermo e Ravenna sono conservati nell'Architekturmuseum della Technische Universität di Berlino (ora anche fruibili online): vedi Cianciolo Cosentino (nota 52), pp. 180 e 188, nota 101. Un ulteriore soggiorno in Italia in una data imprecisata tra 1902 e 1907 è ricordato da Seidel (*Der Kaiser und die Kunst* [nota 22], p. 84): dietro specifica richiesta di Guglielmo II l'architetto si sarebbe recato in Puglia per studiare la scultura normanna e sveva in preparazione dei disegni dei portali della Erlöserkirche di Bad Homburg.

⁵⁸ Gerold Schmidt, "Der Kirchenmaler und Mosaik-Künstler des Historismus Prof. August Oetken (1868–1951) – Mitgestalter des Melanchthonhauses in Bretten", in: *Das Melanchthonhaus Bretten: Ein Beispiel des Reformationsgedenkens der Jahrhundertwende*, a cura di Stefan Rhein/Gerhard

Schwinge, *Ubstadt/Weiher* 1997, pp. 167–212: 189sg. Il viaggio a Ravenna del 1898 era mirato alla preparazione del progetto per il *Kaiseraltar* della chiesa abbaziale di Maria Laach e fu finanziato dallo Stato.

⁵⁹ "Più tardi, durante i suoi viaggi, egli ammirò con entusiasmo il duomo di Drontheim e i magnifici edifici dell'Italia meridionale e della Sicilia di età normanna e sveva. Da ogni località egli portò con sé raccolte di fotografie, si procurò illustrazioni di famose opere d'arte dei grandi maestri e le mise a disposizione di alcuni architetti, in particolare Spitta e Schwechten, perché le studiassero. Così sorse gradualmente nell'Imperatore una spiccata predilezione per lo stile romanico, che egli dichiarava particolarmente fertile e adatto per l'architettura sacra evangelica" (*Der Kaiser und die Kunst* [nota 22], p. 78).

⁶⁰ Siebenmorgen (nota 5), p. 420; Krüger (nota 5), pp. 219–221.

⁶¹ Wilhelm II. (nota 22), pp. 85–87; Siebenmorgen (nota 5), pp. 420–426.

tore Paul Clemen propose di modellare su esempi di pittura medievale renana, quali le chiese abbaziali di Knechtsteden e Schwarzhendorf, adottando quindi l'iconografia della *Maiestas Domini* con Cristo in mandorla circondato dai simboli degli evangelisti.⁶² Quel tipo di composizione, a figure piuttosto piccole, sarebbe però risultata sminuita dal monumentale ciborio richiesto espressamente dall'Imperatore, e si optò quindi per la rappresentazione di una sola imponente immagine di Cristo.⁶³ A quel punto, nel 1905, Guglielmo II espresse la ferma volontà che si eseguisse una copia del mosaico absidale di Monreale, illustre precedente di abbazia benedettina di protezione regia. L'abate avrebbe voluto aggiungere ai lati del Pantocratore almeno delle figure di cherubini e serafini, ma il Kaiser si impose per una copia il più fedele possibile del mosaico normanno (fig. 3).⁶⁴ Nel catino realizzato dalla Puhl & Wagner sono nondimeno rilevabili alcune variazioni rispetto all'iconografia originaria, quali il gesto di benedizione eseguito alla latina e il versetto evangelico riportato sul volume.⁶⁵ Maria Laach giustapponeva così nel suo complesso idealizzati 'stili medievali' mediterranei e germanici giungendo a un risultato ibrido, similmente a quanto accadeva negli stessi anni, in forma ancora più accentuata, nella reggia imperiale di Poznań.

3. I Normanni in Polonia: il Palazzo Imperiale di Poznań

Nel dicembre del 1903 Guglielmo II commissionò a Schwechten, prossimo all'ingresso negli alti ranghi dell'amministrazione edilizia come Geheimer Oberbaurat, la costruzione di una residenza imperiale nella città di Poznań (in tedesco Posen), capo-

luogo dell'omonima provincia della Grande Polonia. La regione, pur assoggettata stabilmente alla Prussia dal 1815, aveva goduto di una relativa autonomia sul piano amministrativo fino all'annessione all'Impero tedesco nel 1871, cui fece seguito di contro una sempre più intensa opera di germanizzazione culturale ed etnica.⁶⁶ Queste, per sommi capi, sono le "ragioni di natura politica" addotte da Paul Seidel, nel volume celebrativo *Der Kaiser und die Kunst* del 1907, a giustificare la scelta di costruire proprio nella città polacca l'unico palazzo imperiale dell'età guglielmina.⁶⁷ L'avvio dei lavori ebbe luogo nella primavera del 1905 e appena cinque anni dopo, nel marzo del 1910, la costruzione era completa. Le opere di decorazione della cappella di corte, tuttavia, furono portate a termine soltanto nell'estate del 1913.

La residenza fu inserita in un'area di recente urbanizzazione a ovest della città vecchia, ospitante nuove istituzioni prussiane come il teatro dell'opera, il conservatorio, l'accademia, le poste, nonché la sede della Preußische Ansiedlungskommission, ossia l'organo responsabile delle attività di germanizzazione. Un quartiere sorto con il dichiarato obiettivo di dotare la città di infrastrutture culturali e amministrative degne degli standard tedeschi, ma pensato anche come segno tangibile della dominazione.⁶⁸ Lo stesso stile architettonico adottato per il Kaiserschloss e l'antistante fabbricato della Direzione superiore delle poste, il severo neoromanico guglielmino, era considerato, come si è visto, la più completa espressione dello spirito teutonico nell'architettura. A rimarcare il messaggio, le facciate esterne della reggia furono adornate con bassorilievi di tema suprematista, quando non palesemente antislabo, come la saga di Sigfrido e il dra-

⁶² Krüger (nota 5), pp. 219sg.

⁶³ *Ibidem*, pp. 220–224.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 222sg.

⁶⁵ Non più Gv 8,12 ma I4,6: *ibidem*, p. 222, nota 23.

⁶⁶ Jan Skuratowicz, "Posen als Hauptstadt der Ostmark", in: *Kaiserschloss Posen: Von der "Zwingburg im Osten" zum Kulturzentrum "Zamek" / Zamek cesarski*

w Poznaniu: od pruskiej "warowni na wschodzie" do Centrum Kultury "Zamek", cat. della mostra a cura di Janusz Pazder/Evelyn Zimmermann, Potsdam/Poznań 2003, pp. 49–53; Heinrich Schwendemann/Wolfgang Dietsche, *Hitlers Schloss: Die "Führerresidenz" in Posen*, Berlino 2003, pp. 9–26.

⁶⁷ *Der Kaiser und die Kunst* (nota 22), p. 38.

⁶⁸ Schwendemann/Dietsche (nota 66), pp. 27–38.

go, battaglie tra il Sacro Romano Impero e gli slavi, il leone di Braunschweig e fiabe popolari.⁶⁹

Soggetto a profonde trasformazioni durante la stagione di indipendenza polacca apertasi nel 1918 e, soprattutto, nei lavori di adattamento a residenza del Führer tra 1939 e 1945,⁷⁰ il castello fu gravemente danneggiato dalla seconda guerra mondiale e servì per un certo tempo da ospedale, prima di diventare la sede di un centro culturale e di uffici.⁷¹ La travagliata storia conservativa ha comportato la perdita pressoché integrale delle ornamentazioni interne – con la fortunata eccezione di alcuni arredi – di cui è possibile ricostruire l'aspetto esclusivamente tramite fonti grafiche e letterarie. Tra queste spiccano i tre fascicoletti editi da Eduard Reißmüller e Georg Voß come guide ufficiali al palazzo e alla cappella⁷² e il volume ampiamente illustrato di Paul Seidel dedicato ai mosaici di quest'ultimo ambiente,⁷³ oltre che i disegni di progetto conservati nel fondo Schwechten del Geheimes Staatsarchiv e presso l'Architekturmuseum della Technische Universität di Berlino⁷⁴ e i materiali grafici e documentari relativi ai mosaici e alle vetrate eseguiti dalla Puhl & Wagner, in deposito presso la Berlinische Galerie.⁷⁵

Il palazzo, che ospitava oltre 600 ambienti, si componeva di tre nuclei principali articolati intorno a due

cortili (fig. 4). Il piano terra era composto integralmente da ambienti di servizio, mentre nel livello superiore si distinguevano tre settori funzionali, ciascuno raggiungibile da un proprio corpo scala. Il quartiere di rappresentanza, a oriente, constava al primo piano di grandi sale disposte intorno a un cortiletto quadrato, tra cui la sala da pranzo e il salone delle feste, nel quale era collocato il trono imperiale. Questa parte dell'edificio fu quella più danneggiata dai bombardamenti, e gli interni, che attualmente ospitano un centro culturale, sono stati ricostruiti dopo il 2000 in forme del tutto nuove. Meglio conservati sono gli appartamenti privati della famiglia imperiale, che occupano le ali cingenti il giardino maggiore e sono ora in gran parte adibiti a uffici. Dall'angolo sudoccidentale emerge la torre, che in origine albergava al primo piano la cappella di corte, dopo la guerra rimasta mozza dell'ultimo livello con torrette angolari e tetto conico (fig. 5).⁷⁶

Come sottolineava Voß nella guida ufficiale alla reggia del 1913, il Kaiser, pur desiderando una "deutsche Kaiserpfalz" in linea con le residenze imperiali erette "in den glanzvollsten Epochen der Kaisermacht des Mittelalters",⁷⁷ non chiese a Schwechten una replica esatta di un castello medievale, tenendo invece a che l'edificio rispondesse ai più moderni criteri di funzionalità:

⁶⁹ Zenon Pałat, "Die Zwingburg im Osten", in: *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 55–62; 59sg.; Peer Zietz, "Franz Wilhelm Schwechten: Eine wilhelminische Karriere", *ibidem*, pp. 37–46; 42. Per un elenco delle fiabe rappresentate, tra cui *Cappuccetto Rosso*: Eduard Reißmüller, *Das königliche Residenzschloß in Posen*, Poznań 1910, p. 6.

⁷⁰ Sulla storia del castello negli anni della Seconda Repubblica di Polonia: Andrzej Gulczyński, "Das Schloss als Residenz des polnischen Präsidenten und Sitz der Posener Universität", in: *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 145–152; Schwendemann/Dietsche (nota 66), pp. 61–74. Sulla trasformazione nel periodo nazista: *ibidem*, pp. 107–153; Heinrich Schwendemann, "Der Umbau des Schlosses zur Führerresidenz", in: *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 175–184.

⁷¹ Janusz Pazder, "Das Schloss als 'Neues Rathaus' und Kulturzentrum", in *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 215–220; Schwendemann/Dietsche (nota 66), pp. 163–177. Sulla più recente vita del castello come centro culturale: Maciej Szymaniak, *Przewodnik po zamku cesarskim w Poznaniu*, Poznań 2014.

⁷² Reißmüller (nota 69); Georg Voß, *Die Kaiserpfalz in Posen: Führer durch das Schloß*, Poznań 1913; *idem*, *Die Kaiserpfalz in Posen: Die Schloßkapelle*, Poznań 1913.

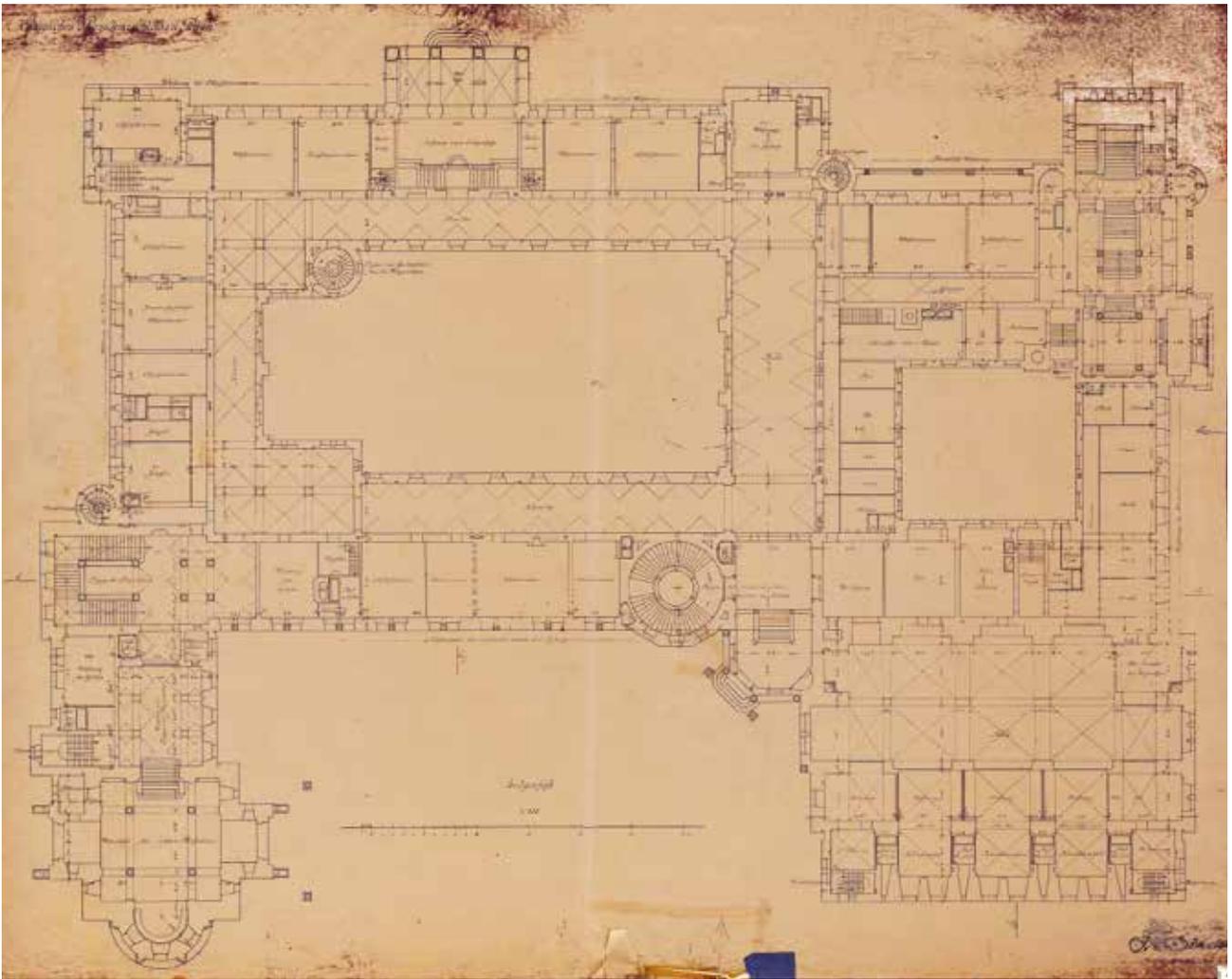
⁷³ Seidel (nota 34).

⁷⁴ GStA PK, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 470–810. L'archivio dello studio di architettura di Schwechten era conservato originariamente nei locali di servizio della Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche e rimase danneggiato nel bombardamento del 1943. Nel 1950 i documenti furono depositati nello Hauptarchiv di Berlino, poi confluito nel Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz: vedi Streich (nota 38), p. 99. Alcuni dei disegni sono editi in Zietz (nota 69). Sono liberamente consultabili in forma digitale le eliografie dei progetti definitivi, pervenute nella collezione della Technische Universität di Berlino: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=5I&O=22I672>.

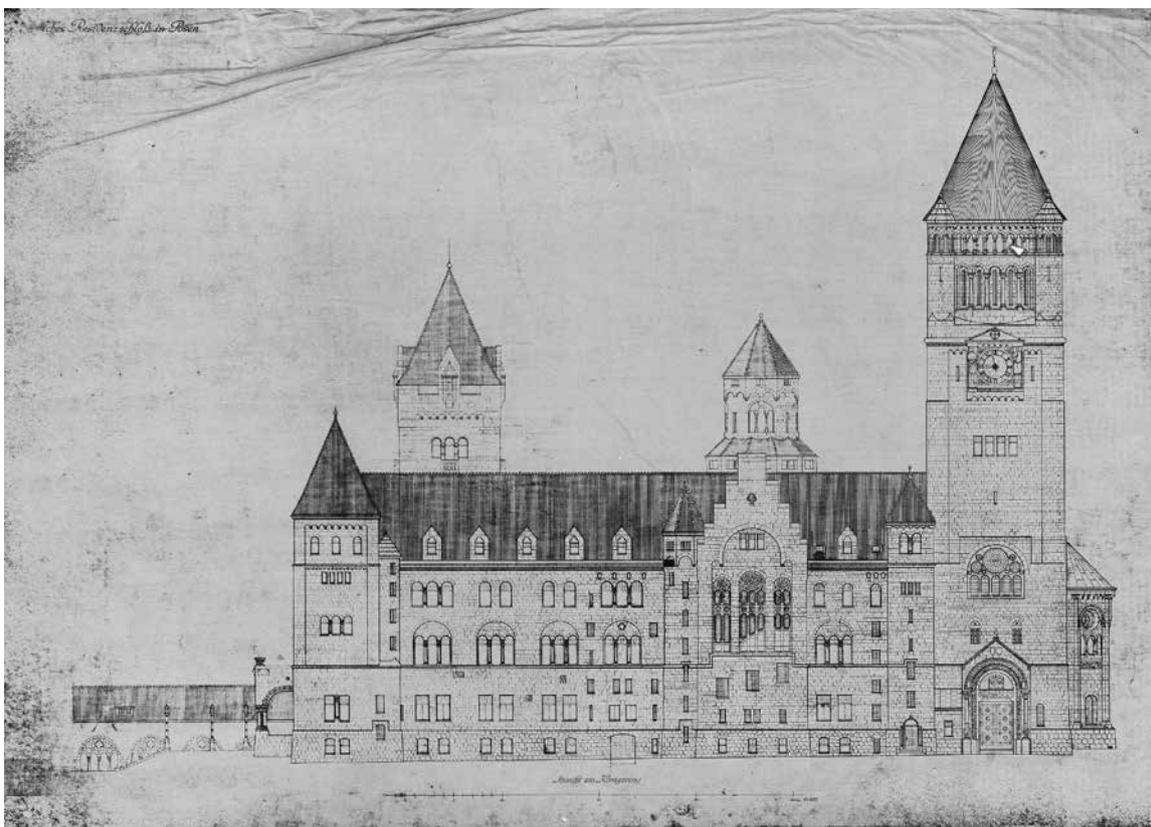
⁷⁵ BerGal, Archiv Puhl & Wagner, 302–304 ed Entwürfe.

⁷⁶ Reißmüller (nota 69), pp. 5–7; Pałat (nota 69), pp. 55–57.

⁷⁷ "Nelle epoche più splendide del potere imperiale del Medioevo" (Voß, *Führer durch das Schloß* [nota 72], p. 5).



4 Franz Heinrich Schwechten,
pianta generale del pianterreno
del Palazzo Imperiale di
Poznań, 9 maggio 1910.
Berlino, Technische Universität,
Architekturmuseum,
inv. P FB 053,1179



5 Franz Heinrich Schwechten, prospetto del Palazzo Imperiale di Poznań verso il Königsring, 9 maggio 1910. Berlino, Technische Universität, Architekturmuseum, inv. P FB 053,1189

Nur die künstlerischen Formen sind den Kaiserpfalzen der alten Zeit entnommen. Die innere Raumbauweise dagegen ist die eigene architektonische Schöpfung Schwechtens. [...] Den Vorbildern des Mittelalters entlehnt sind nur die architektonischen Ornamente.⁷⁸

Filo conduttore della decorazione di tutti gli ambienti era certamente il gusto neomedievale, contrasse-

gnato da una vena eclettica che comportò il ricorso a una buona varietà di fonti di ispirazione, tra la maggioranza delle quali è tuttavia possibile intravedere un *trait d'union* nello sfaccettato concetto di germanicità.⁷⁹ L'anticamera della sala delle udienze nell'appartamento privato del Kaiser, la cosiddetta stanza nordica (Nordisches Zimmer; fig. 6), era arredata, ad esempio, a tema vichingo, con mobili intagliati a intreccio secondo modelli di scultura medievale della Scandinavia,⁸⁰ area

⁷⁸ “Solamente le forme artistiche sono desunte dai castelli imperiali dei tempi antichi. La disposizione degli spazi interni è al contrario una creazione architettonica di Schwechten. [...] Solo gli ornati architettonici sono mutuati dai modelli del Medioevo” (*ibidem*).

⁷⁹ Per approfondimenti sugli arredi e le decorazioni del palazzo, vedi le relative schede contenute in *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 75–136.

⁸⁰ Piotr Korduba, “Ansicht des Nordischen Zimmers”, *ibidem*, pp. 104sg.



6 Poznań,
Palazzo Imperiale,
Nordisches Zimmer
(foto prima del 1919)

che Guglielmo II considerava “la culla della Germanità”.⁸¹ Le pareti dello stesso ambiente erano coronate da un fregio replicante l’arazzo di Bayeux, declinando quindi in chiave normanna il riferimento ai vichinghi. Ancora scene dal ricamo normanno decoravano lo studio, mentre una delle stanze maggiori si ispirava alla cattedrale di Visby, sull’isola svedese di Gotland. La sala da fumo dell’imperatore si riallacciava invece al refettorio della casa madre dell’Ordine teutonico, Marienburg-Malbork, riproponendone le grandi volte

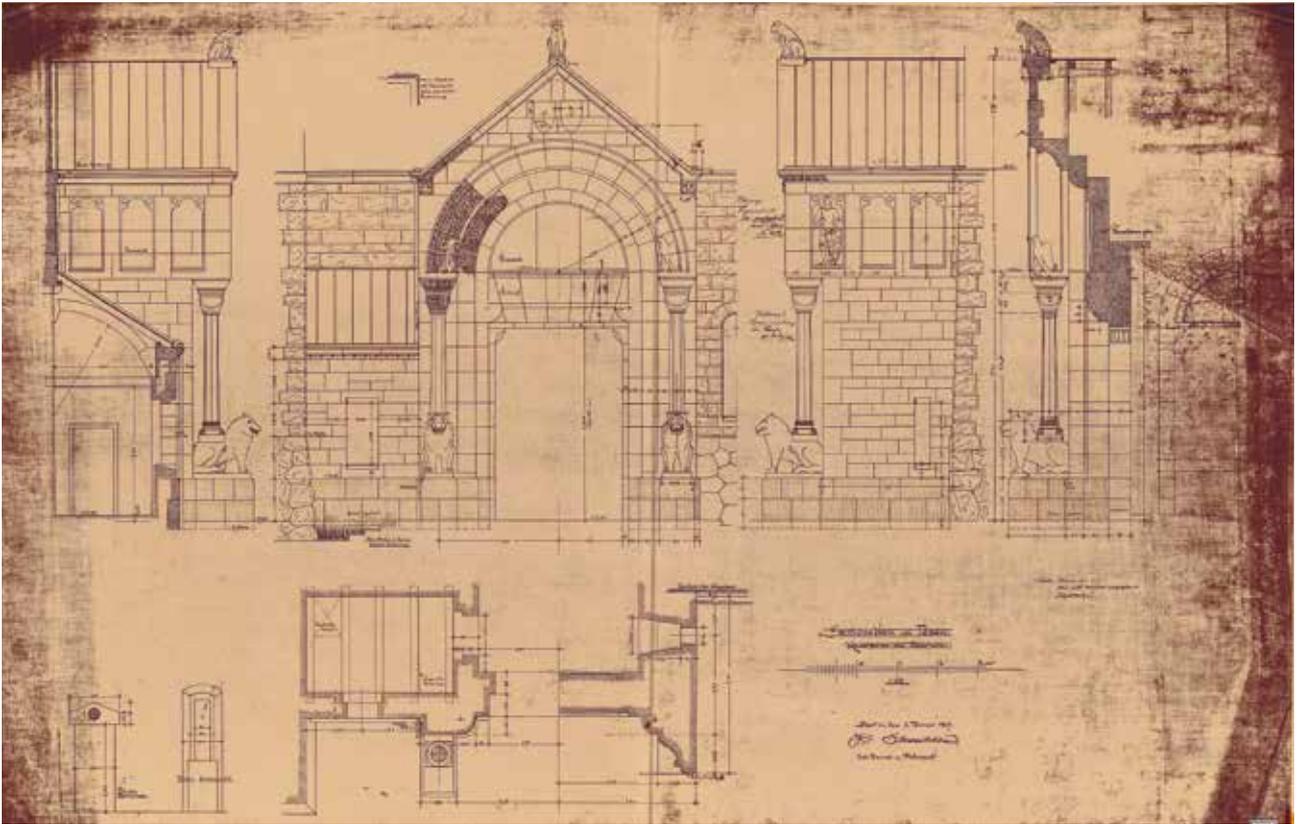
reticolate tardogotiche,⁸² mentre i due portali gemelli della torre, dotati di protiro su leoni stilofori e di un ricco apparato scultoreo (fig. 7), sembrano aver seguito modelli romanici della pianura padana, periferia meridionale del Sacro Romano Impero.⁸³

Nel bouquet di fonti di riferimento ornamentale spiccano certamente, per dignità delle sedi di destinazione, i monumenti normanni del Sud Italia. Lasciando per un attimo da parte l’oratorio, che Guglielmo II ordinò ispirato alla Cappella Palatina

⁸¹ Birgit Marschall, *Reisen und Regieren: Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II.*, Francoforte s. M. 1990, pp. 80–101. Cfr. Schwendemann/Dietzsche (nota 66), pp. 50sg.

⁸² Piotr Korduba, “Ansicht vom Remter (Vorsaal) des Kaisers”, in: *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 102sg.

⁸³ I modelli più vicini sembrano il portale maggiore nicolaiano di



7 Franz Heinrich Schwechten, progetti per i portali della torre del Palazzo Imperiale di Poznań, 1° febbraio 1907. Berlino, Technische Universität, Architekturmuseum, inv. P FB 053,1269

di Palermo,⁸⁴ è rimasto finora inosservato il caso del trono imperiale (fig. 8), originariamente collocato nel salone delle feste e oggi esposto al piano terreno della torre.⁸⁵ Questo trono marmoreo, sorretto da una coppia di elefanti e dotato di uno schienale timpanato, ornato, come i braccioli e la seduta, da un intaglio di girali vegetali, costituisce una copia quasi esatta della cattedra episcopale di Canosa (fig. 9), con l'eccezio-

ne di un sensibile allargamento del sedile e del conseguente raddoppio della spalliera originale. L'opera pugliese fu eseguita negli anni ottanta dell'XI secolo dallo scultore Romualdo per il vescovo Ursone, secondo l'interpretazione usuale dell'iscrizione, reimpiendo però elementi di un manufatto più antico attribuito alla bottega di Accetto, autore anche del pulpito della stessa cattedrale.⁸⁶

San Zeno a Verona (cfr. Palat [nota 69], p. 56) o gli antelamici portali minori della cattedrale di Fidenza, mentre il confronto proposto con la cattedrale di Parma (Schwendemann/Dietsche [nota 66], p. 50) non sembra convincente.

⁸⁴ Seidel (nota 34), p. I.

⁸⁵ Zygmunt Dolczewski, "Thron aus dem Festsaal des Schlosses Posen", in: *Kaiserschloss Posen* (nota 66), pp. 88sg.

⁸⁶ Wackernagel 1911 (nota 32), pp. 35–37; Pina Belli D'Elia/Tessa Garton, "Trono vescovile", in: *Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo*, a cura di Pina Belli D'Elia, Bari 1975, pp. 86–91; Pina Belli D'Elia, "Le suppellettili liturgiche marmoree di età medievale del Duomo di Canosa: una rilettura", in: *Canosa: ricerche storiche. Decennio 1999–2009*, atti del convegno Canosa 2010, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, Martina Franca 2011, pp. 698–721.



8 Poznań,
Palazzo Imperiale,
trono di Guglielmo II



9 Canosa di Puglia,
cattedrale di San Sabino,
cattedra episcopale

Il trono di Poznań, ugualmente in marmo bianco, fu disegnato da Schwechten e forse eseguito dalla ditta Johann Peter Radermacher di Aquisgrana, titolare dell'appalto per i rivestimenti marmorei del castello.⁸⁷ Nei progetti iniziali dell'architetto per l'allestimento del salone delle feste, tuttavia, non è presente il trono, che fa la sua prima comparsa in una tavola del 15

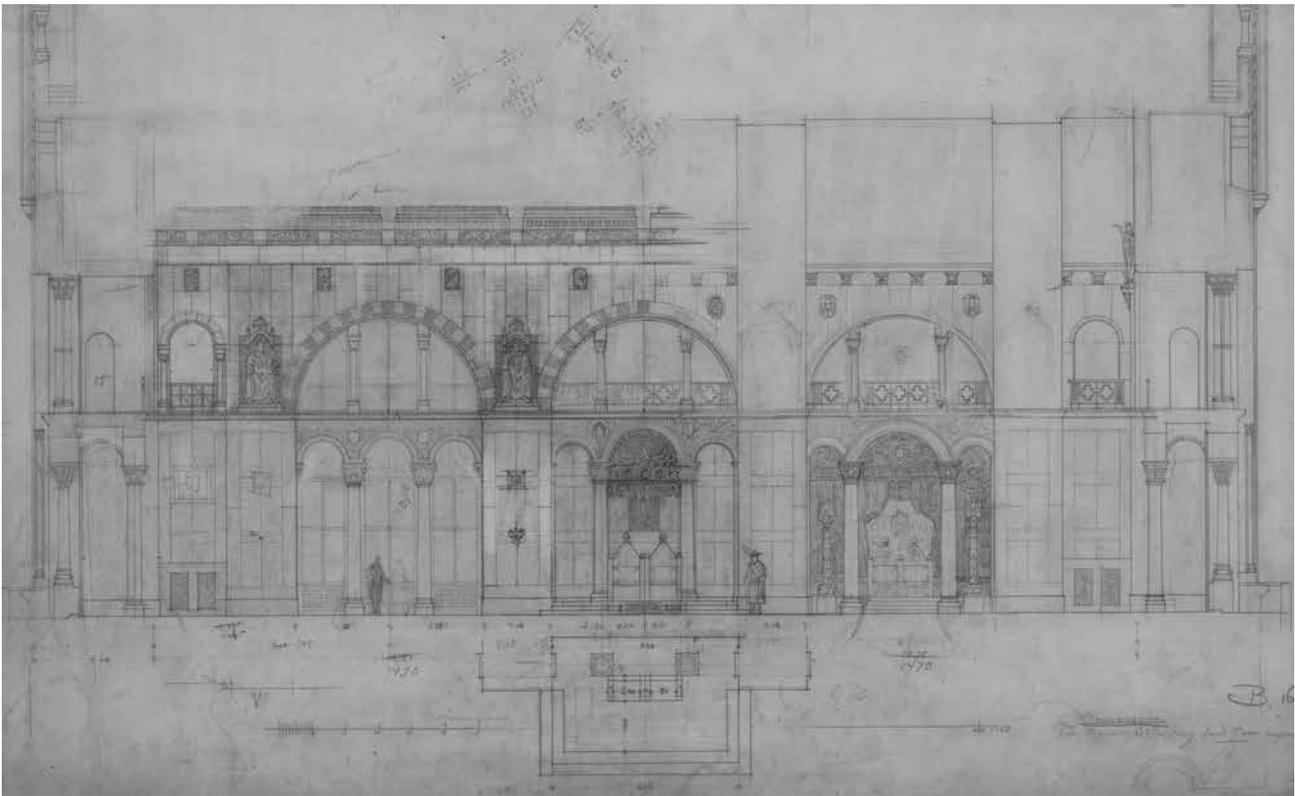
⁸⁷ Si veda la lettera del 18 marzo 1909 che accompagnava la bozza di contratto tra il pittore August Oetken e la società Radermacher per i rivestimenti marmorei di Poznań (BerGal, Archiv Puhl & Wagner, 302, *Bauten, Schloß Posen, 1909 bis 1915*). Risultano tuttavia attivi anche altri lapicidi nel cantiere dello *Schloss*, quali Riegelmann, Baumbach, Hannig, Riesch, Petri, Lehmann-Borges, Giesecke (Zietz [nota 40], p. 80). Un articolo di giornale, conservato allo stato di ritaglio privo di titolo e data in

ottobre 1907.⁸⁸ Lo scenario di inserimento fu soggetto a numerose variazioni, come dimostra una serie di disegni con differenti proposte di contestualizzazione ornamentale datati tra 1907 e 1909 (fig. 10).⁸⁹ Alla versione definitiva si arrivò nel febbraio del 1909, con un ingegnoso sistema di scorrimento composto da ruote entro binari mascherati da una piattaforma

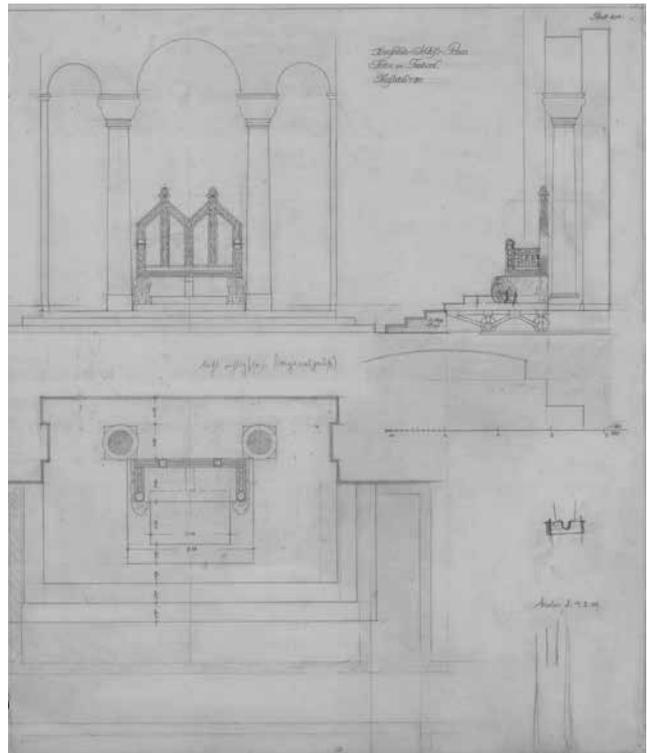
GStA PK, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 531/3, cita altre due società di scalpellini: la Schilling di Berlino e la Zeidler-Wimmel di Bunzlau, cui potrebbe quindi attribuirsi l'esecuzione del seggio.

⁸⁸ *Ibidem*, 501/2. Il trono risulta assente nella sezione del 16 marzo 1905 (*ibidem*, 504/8) e ancora in una tavola del 1° agosto 1907 (*ibidem*, 504/1).

⁸⁹ *Ibidem*, 503/1–5, 7; 504/12.



10 Franz Heinrich Schwechten, sezione longitudinale del Festsaal nel Palazzo Imperiale di Poznań, con due proposte per l'allestimento del trono, s.d. Berlino, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 504/12



11 Franz Heinrich Schwechten, prospetto, sezione e pianta del trono nel Festsaal del Palazzo Imperiale di Poznań, con sistema di scorrimento a scomparsa, 4 febbraio 1909. Berlino, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 503/7



12 Poznań, Palazzo Imperiale,
Festsaal (foto prima del 1919)

quadrangolare (fig. II), che consentiva di far arretrare l'ingombrante sedile nelle occasioni in cui non ne fosse previsto l'uso cerimoniale.⁹⁰

Le prime pubblicazioni dedicate al palazzo, tendenzialmente loquaci nell'indicare le fonti di riferimento e gli autori dei diversi apparati decorativi, tacciono completamente il modello pugliese adottato per il trono: Reißmüller si limita a menzionarne l'esecuzione in marmo pentelico e il peso di cinque tonnellate;⁹¹ Voß ne fornisce una succinta descrizione definendolo semplicemente "in den künstlerischen

Formen des Mittelalters [...] ausgeführt",⁹² mentre un articolo di giornale rinvenuto tra i materiali del fondo Schwechten lo scambia addirittura per un richiamo all'età sveva: "Ein Thron aus weißem Marmor, von Elefanten getragen, bildet den Mittelpunkt des Ganzen und ruft jene Zeiten der Stauferherrschaft auf ihrem Höhepunkt in die Erinnerung."⁹³

La coincidenza di date con i viaggi del Kaiser in Puglia sotto la guida di Kehr e con le ricerche di Martin Wackernagel, direttamente finanziate dalla corona entro il già ricordato programma del Preußisches

⁹⁰ Reißmüller (nota 69), p. 10.

⁹¹ *Ibidem*. Il peso indicato è di 100 *Zentner*, unità di misura prussiana corrispondente a 100 *Pfund*, ossia 50 kg.

⁹² "Eseguito nelle forme artistiche del Medioevo": Voß, *Führer durch das Schloß* (nota 72), p. 13.

⁹³ "Un trono di marmo bianco, retto da elefanti, rappresenta il punto cen-

Historisches Institut, è palese.⁹⁴ Dai resoconti di Kehr sull'itinerario seguito non risulta tuttavia una tappa a Canosa, al contrario di altre vicine località della Terra di Bari.⁹⁵ Ma sebbene la cattedra di Ursone fosse stata già compresa, con tanto di corredo illustrativo, nelle pubblicazioni di Schulz,⁹⁶ Huillard-Bréholles,⁹⁷ Bertaux⁹⁸ e Schubring⁹⁹ – da quest'ultimo peraltro additata come espressione dello “Herrscherbewusstsein” vescovile – l'ipotesi di una veicolazione attraverso gli studi del Preußisches Historisches Institut appare decisamente la più probabile, a ulteriore riprova del partecipato interesse del sovrano nei confronti del Sud Italia medievale.

Il seggio canosino doveva essere ritenuto adatto a veicolare un messaggio di potere ancora oltre ottocento anni dopo la sua creazione e concordava nella sua dimensione di simbolo di dignità sacrale con il tema imperiale delle decorazioni murali del salone (fig. 12). Sulle paraste delle due pareti lunghe erano infatti collocati dipinti di Marno Keller raffiguranti alcuni dei sovrani più rilevanti nella storia tedesca: Carlo Magno, Enrico I l'Uccellatore, Ottone I, Ottone III, Enrico II, Federico I Barbarossa, Enrico VI e Federico II.¹⁰⁰ A eccezione del rivitalizzatore dell'Impero romano, Carlo Magno, si tratta di sovrani appartenenti alla dinastia sassone, autrice di una prima espansione a danno di magiari e slavi, o a quella Hohenstaufen, costantemente presentata in continuità con gli Hohenzollern dalla propaganda prussiana.

Le finestre prospettanti sul piazzale d'ingresso avevano vetrate fabbricate dalla Puhl & Wagner con un particolare impasto dorato di propria invenzione,

che lasciava filtrare durante il giorno una luce calda, ma che col buio sembrava trasformarsi in metallo rilucente.¹⁰¹ Esse raffiguravano allegorie del potere regale (“Herrschermacht”) e delle virtù principesche (“fürstliche Tugenden”), di cui è stato possibile rintracciare i disegni preparatori di Fritz Adolf Becker nell'archivio della Berlinische Galerie (figg. I3–I5).¹⁰² Il fondo conserva 13 fogli, di cui sette raffiguranti virtù e sei allegorie del dominio, ciascuna posta entro un campo allungato con coronamento a tutto sesto, compatibile per forma e dimensioni con un pannello vitreo da finestra. Le *fürstliche Tugenden* sono figure femminili in abito medievale col capo incoronato e talvolta velato, sorreggenti attributi quali un fuso, un falco, uno scrigno, una crocetta, un libro. La *Herrschermacht* si incarna invece in personaggi maschili, parimenti in costume medievale, armati di spade, lance e scudi. Lo sfondo in alcuni casi è contrassegnato da un minuto tessellato aureo che sembrerebbe più compatibile con una prevista trasposizione a mosaico che non in una vetrata. Come dimostra la mancata ‘scomposizione’ delle figure, tuttavia, non si tratta di cartoni definitivi, già ottimizzati per il taglio degli elementi vitrei o musivi, bensì di disegni preparatori. È pure possibile che, in un primo stadio di progettazione, si pensasse all'utilizzo della serie di personaggi in un altro contesto e con un diverso *medium* e che solo in corso d'opera si sia finito per destinarli alle finestre del salone delle feste. Nell'archivio Puhl & Wagner si conserva, infatti, un elenco delle decorazioni da produrre per il palazzo con relativi prezzi, datato 25 febbraio 1910: tra le voci risultano “7 Figurenfenster mit den allegorischen Darstellungen der Herrschertugenden”

trale del tutto e richiama alla memoria i tempi del dominio svevo al proprio apice”: GStA PK, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 531/3.

⁹⁴ Il primo articolo di Wackernagel su Accetto è del 1908, la dissertazione dell'anno seguente: Wackernagel (nota 33); *idem* 1909 (nota 32).

⁹⁵ Paul Fridolin Kehr, *Italienische Erinnerungen*, Vienna 1940, p. 18; Houben (nota 20), p. 108.

⁹⁶ Schulz (nota 3), tav. IX.

⁹⁷ Huillard-Bréholles (nota 3), tav. XI.

⁹⁸ Bertaux (nota 19), pp. 443–445.

⁹⁹ Paul Schubring, “Bischofsstühle und Ambonen in Apulien”, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIII (1900), pp. 193–214: 196sg.

¹⁰⁰ Reißmüller (nota 69), p. II.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 10.

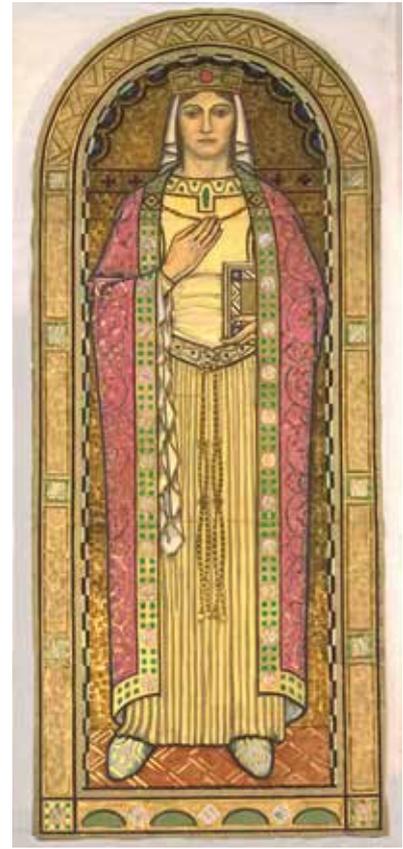
¹⁰² BerGal, Archiv Puhl & Wagner, Entwürfe.



13 Fritz Adolf Becker, *Allegoria della "Herrschermacht"*, disegno preparatorio per vetrata del Palazzo Imperiale di Poznań. Berlino, Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, Entwürfe



14 Fritz Adolf Becker, *Allegoria di una "fürstliche Tugend"*, disegno preparatorio per vetrata del Palazzo Imperiale di Poznań. Berlino, Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, Entwürfe



15 Fritz Adolf Becker, *Allegoria di una "fürstliche Tugend"*, disegno preparatorio per vetrata del Palazzo Imperiale di Poznań. Berlino, Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, Entwürfe

e “7 Rundbogenfenster unter den Figuren (im oberen Teil mit den der Bedeutung der Figuren entsprechenden Symbolen, sonst mit reichen Teppichmustern)”¹⁰³ per la Kaisertreppe, ossia analoghe figure di virtù che tuttavia non trovano riscontro nelle descrizioni delle guide ufficiali di Voß e Reißmüller, attestando così il travagliato processo di definizione del programma decorativo del castello.

¹⁰³ “Sette finestre figurate con le rappresentazioni allegoriche delle virtù del sovrano”; “Sette finestre ad arco a tutto sesto al di sotto delle figure (nella parte alta con i simboli corrispondenti al significato delle figure, per

L’ispirazione meridionale permeava anche la decorazione di altri ambienti oltre al salone del trono, come la scala destinata ai partecipanti alle udienze (Audienzterre). Questa, sebbene basata sul modello di Palazzo Farnese a Caprarola,¹⁰⁴ era percorsa da un fregio di coronamento con figure di elefanti echeggianti, secondo Voß, ricami in seta dell’epoca crociata e in particolare i tessuti realizzati dal *tiraz* di

il resto con ricchi motivi da tappeto)” (*ibidem*, Ordner 302, *Bauten, Schloß Posen, 1909 bis 1915*).

¹⁰⁴ Reißmüller (nota 69), p. 7.

Palermo per Enrico VI.¹⁰⁵ Ancora arabeggiante, ma questa volta in declinazione moresca, è la fontana nel chiostro del cortile posteriore, ispirata a quella dei Leoni dell'Alhambra di Granada.¹⁰⁶ La sua connotazione esotica viene tuttavia stemperata dalla sostituzione della fascia a caratteri cufici sul bordo della vasca con un ben più germanico motivo a intreccio abitato.

Ma era soprattutto l'oratorio al primo piano della torre a rievocare un'idea di sovranità mediterranea 'germanizzata', perché concepito per esprimere la medesima atmosfera della Cappella Palatina di Palermo in una costruzione 'tedesca' per sito e maestranze.¹⁰⁷ L'ispirazione alla Palatina per una cappella di corte non era una novità assoluta in ambito tedesco: già Ludovico I di Baviera nel 1826, all'indomani di un viaggio in Sicilia, aveva incaricato Leo von Klenze di rievocarla nella chiesa della sua residenza a Monaco, ma tale desiderio era rimasto inappagato perché diluito nel risultato finale in una vaga atmosfera bizantineggiante, ben più veneziana che siciliana.¹⁰⁸ Il progetto per Poznań si propone però espressamente come una riedizione contemporanea della cappella di Ruggero II nel Palazzo dei Normanni, introdotta così da Seidel: "Aber nicht um eine Kopie der Kapelle in Palermo handelte sich, sondern der Kaiser stellte an die Künstler nur das Verlangen, die dort herrschende Stimmung mit ähnlichen Mitteln auch hier wieder zum Ausdruck zu bringen."¹⁰⁹ L'impianto dell'oratorio, in effetti, poco fa trasparire del modello siciliano e anzi, nel suo tracciato ottagonale con abside emergente, gallerie e cupola centrale, si riallaccia

ben di più a un'altra cappella palatina, quella di Aquigrana. La presenza di trifori impostati su colonne, benché ciechi – probabilmente per esigenze di spazio dettate dall'inserimento nella torre –, attinge invece verosimilmente alla basilica di San Vitale a Ravenna, a sua volta fonte di ispirazione per la chiesa di corte carolingia.

Ciononostante, una tavola di accompagnamento al progetto, firmata da Schwechten il 18 luglio 1908 (fig. 16), propone un confronto in scala 1:100 di piante e alzati tra la Cappella Palatina di Palermo, quella di Poznań e la Elisabethkemenate nel castello di Wartburg, la cui mosaicatura era stata eseguita pochissimi anni prima (1902–1906) per volontà imperiale dalla Puhl & Wagner e su disegni di August Oetken.¹¹⁰ La Kemenate, di dimensioni decisamente più contenute rispetto ai due oratori, sembra essere stata inserita più che altro a scopo comparativo per il calcolo delle spese di decorazione, come suggeriscono le indicazioni relative a superficie e volume e la cifra di 217.000 marchi annotate a penna sul disegno. Il confronto con la chiesa palermitana, senza dubbio motivato dalla sopracitata richiesta di Guglielmo II di prenderla a modello, lascia invece piuttosto stupiti poiché l'unica corrispondenza risulta essere l'ampiezza dell'aula, che setti murari esclusi misura in entrambi i casi 12,70 m.

Era di certo affidato agli ornati il compito di evocare la cappella di Ruggero II: a partire dal pavimento a *rotae* e riquadri in tessellato di ispirazione cosmatesca, ogni superficie era infatti rivestita di marmi e mosaici (figg. I, 17). Lo zoccolo delle pareti perimetrali

¹⁰⁵ Voß, *Führer durch das Schloß* (nota 72), p. 8.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 16; Krüger/Tichy (nota 49), pp. 216sg.

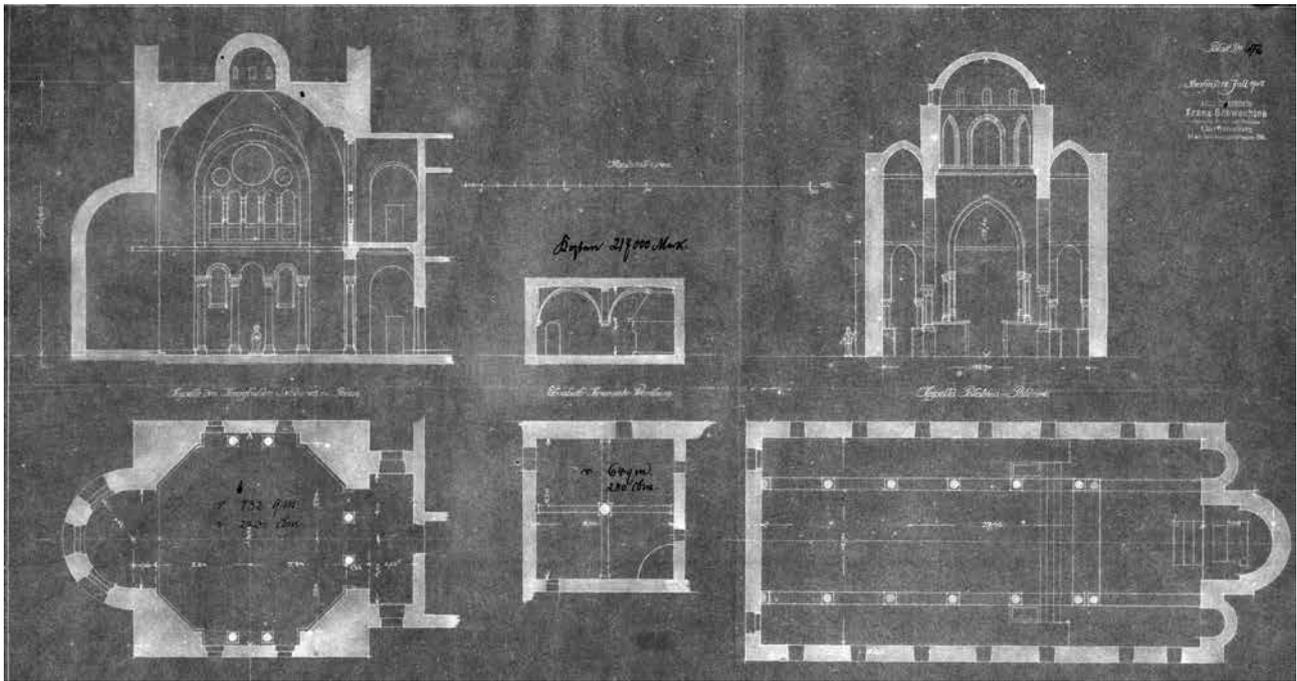
¹⁰⁷ Seidel (nota 34), p. I.

¹⁰⁸ Su questo progetto vedi Gabriella Cianciolo Cosentino, "Ludwig I di Baviera e la Sicilia", in: *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, a cura di Maria Giuffrè/Paola Barbera/Gabriella Cianciolo Cosentino, Cannitello 2006, pp. 239–248: 244sg.; Florian Zimmermann, "Allerheiligenhofkirche in der Residenz, München, 1826–1837", in: *Romantik und Restauration: Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I.*

(1825–1848), cat. della mostra, a cura di Winfried Nerdinger, Monaco di B. 1987, p. 216.

¹⁰⁹ "Ma non si trattava di una copia della Cappella di Palermo, bensì l'imperatore avanzò agli artisti soltanto la richiesta di riesprimere con simili mezzi lo spirito là dominante" (Seidel [nota 34], p. 7).

¹¹⁰ Grit Jacobs, "Kaiserkunst auf der Wartburg: Das Glasmosaik in der Elisabethkemenate", in: *Elisabeth von Thüringen: Eine europäische Heilige. Aufsätze*, cat. della mostra Wartburg/Eisenach, a cura di Dieter Blume/Matthias Werner, Petersberg 2007, pp. 565–582.



16 Franz Heinrich Schwechten, sezioni longitudinali e piante della cappella del Palazzo Imperiale di Poznań, della Elisabethkemenate nel castello di Wartburg e della Cappella Palatina di Palermo, 18 luglio 1908. Berlino, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 537/3

era fasciato da pannelli in marmo bianco riquadrati da cornici musive geometrico-vegetali che trovano confronti non solo nella Cappella Palatina, ma anche in altri monumenti normanni quali la Zisa o il duomo di Monreale. La mosaicatura prendeva avvio immediatamente al di sopra del basamento, estendendosi senza soluzione di continuità fino al vertice della cupola.¹¹¹

Le assonanze con le opere siciliane si arrestano tuttavia alla scelta dei materiali e alla scansione del catino absidale in due fasce, di cui la superiore occu-

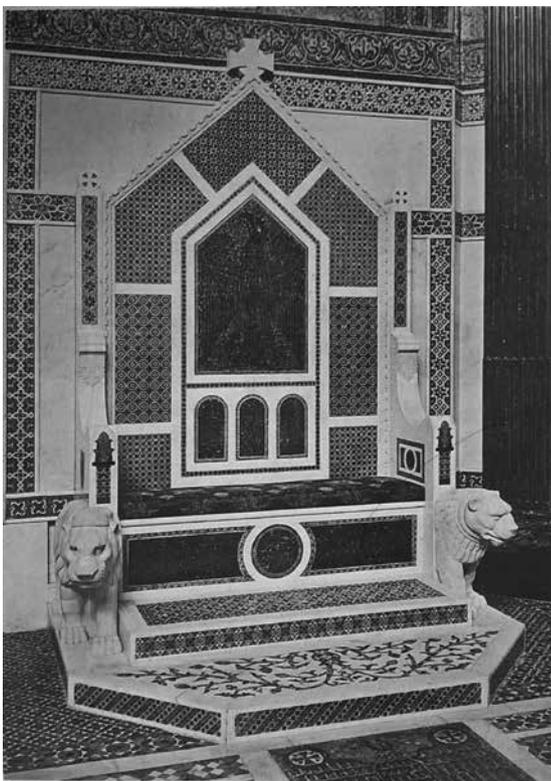
pata dal mezzobusto del Pantocratore. Il programma iconografico proseguiva infatti nell'abside con le figure in trono di Mosè, Salomone e Davide e quelle stanti dei santi Pietro e Paolo al di sotto del Cristo, il quale era raffigurato una seconda volta sull'arco absidale, seduto sul globo e affiancato dalle allegorie di *potestas*, *virtus*, *imperium* ed *ecclesia*. Sui quattro lati brevi dell'aula erano rappresentate altrettante scene della vita di Gesù, sormontate dai troni degli evangelisti, mentre nei trifori piccoli riquadri con le virtù si accompagnavano a ornati vegetali. I pen-

¹¹¹ L'archivio Puhl & Wagner conserva lettere e rendicontazione relative a questi lavori, dimostrando come la società svolgesse un ruolo di coordinamento tra i vari soggetti coinvolti, quali ad esempio Radermacher e Oetken.

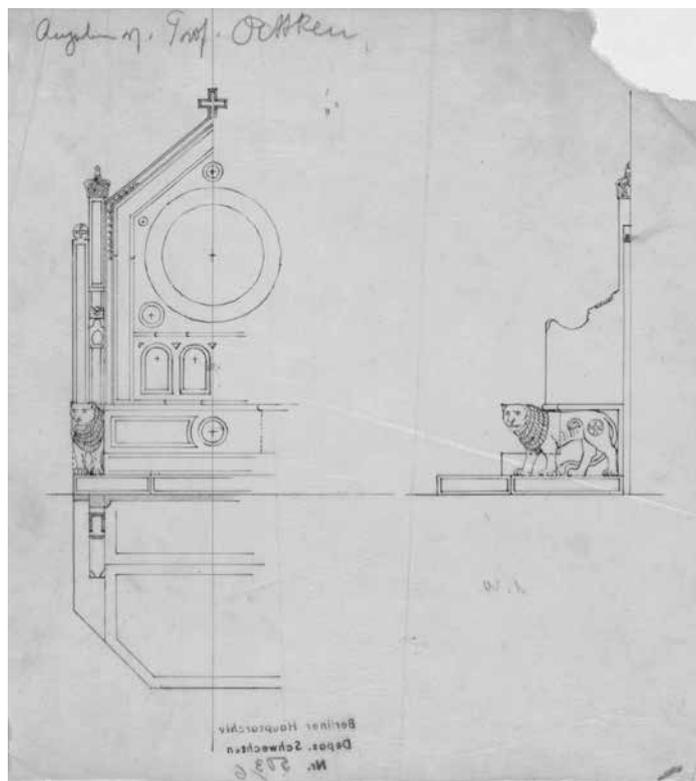
I pannelli musivi furono composti nella sede di Rixdorf nel 1910/II per poi essere montati e rifiniti in loco tra l'estate del 1911 e quella del 1913 (BerGal, Archiv Puhl & Wagner, 302, *Bauten, Schloß Posen, 1909 bis 1915*).



—
17 Poznań,
Palazzo Imperiale,
cappella,
vista verso i troni



18 Poznań,
Palazzo Imperiale,
cappella,
dettaglio di un trono



19 August Oetken, prospetto parziale, sezione e pianta dei troni gemelli
nella cappella del Palazzo Imperiale di Poznań, s.d. Berlino,
Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, IX. HA Bilder,
Architekturatelier Schwechten, 503/6

racchi della cupola accoglievano i quattro arcangeli e le vele i quattro profeti maggiori assisi. Né sul piano tematico, né tantomeno su quello stilistico si evidenziavano quindi chiari riferimenti al modello normanno. Più vicini ai prototipi palermitani, ma senza rinunciare a un buon grado di rielaborazione, erano gli arredi della cappella, opera della società Radermacher (figg. I, I7, I8).¹¹² *In primis* i seggi gemelli con spalliera timpanata in mosaico integrata nella parete, i cui progetti portano la firma di August Oetken (fig. I9),¹¹³ ma anche il candelabro a

‘segmenti’ di ornati vegetali e l’ambone su colonne con lettore sorretto da un’aquila, quest’ultimo tuttora esistente e conservato nella cattedrale cittadina (fig. 20).¹¹⁴ Gli sfarzosi rivestimenti dell’oratorio, a dispetto del grande impegno economico e progettuale in essi profuso, ebbero vita davvero breve, poiché furono sacrificati, come tutte le decorazioni di tema cristiano o troppo palesemente legate a Guglielmo II, nel riadattamento dell’ambiente in studio del Führer attuato tra 1939 e 1945 sotto la direzione di Franz Böhmer. I marmi furono venduti o reimpie-

¹¹² Vedi sopra, nota 87.

¹¹³ GStA PK, IX. HA Bilder, Architekturatelier Schwechten, 503/6.

¹¹⁴ I frammenti degli arredi, smembrati nel 1942, furono trasferiti in parte nella cattedrale di Poznań. Nonostante vengano ricordate anche una

gati e le tessere dorate ricomprate a peso dalla stessa Puhl & Wagner, responsabile peraltro delle nuove decorazioni del castello.¹¹⁵ Hitler, d'altra parte, non nascondeva certo la propria repulsione per l'architettura guglielmina, anche con esternazioni di aperto scherno: "Wilhelm II. hatte Geschmack, aber einen ausgesprochen schlechten."¹¹⁶

Nel complesso il progetto decorativo del palazzo proponeva, certo, un pastiche di citazioni da aree ed epoche molto distanti tra loro, perfettamente in linea con la tradizione ottocentesca dello storicismo eclettico. Ciononostante è possibile individuare nell'ideale di 'germanicità' un filo rosso che lega molti degli elementi in gioco: i cicli narrativi di tema antislavo, le raffigurazioni di sovrani del Sacro Romano Impero, gli ornati architettonici di inflessione tardoromanica renana, i decori vichinghi, le volte ispirate al tardogotico dell'Ordine teutonico, i mosaici, la scultura e i tessuti dei 'nordici' normanni trapiantati al Sud. Poco funzionali a questa linea semantica principale sono altri spunti, come la Scala Regia del Vignola a Caprarola e la Fontana dei Leoni dell'Alhambra, per quanto germanizzate nei fregi decorativi: qui evidentemente, come pure nelle vetrate con allegorie e virtù del potere, è il concetto di regalità a essere determinante, trattandosi in entrambi i casi di residenze funzionali a un dominio territoriale. Ma i luoghi di maggiore valenza ideologica, ossia la sala del trono e la cappella di corte, sono permeati di riferimenti all'arte del Meridione normanno-svevo, evidentemente percepita come linguaggio ben adatto a veicolare l'immagine di un potere imperiale redivivo e di aspirazione universale, capace di governare un popolo etnicamente eterogeneo.¹¹⁷

colonna e una balaustra del pulpito dalla scheda relativa in *Kaiserschloss Posen* (nota 66), p. 126, nel sopralluogo del maggio 2017 è stato possibile rintracciare il solo letterino.

¹¹⁵ Per la documentazione relativa a questi lavori: BerGal, Archiv Puhl & Wagner, 303, *Deutsches Schloß Posen, 1940–1943* e 304, *Deutsches Schloß Posen, 1942–1944*.

¹¹⁶ "Guglielmo II aveva gusto, ma uno decisamente cattivo" (Adolf Hit-

Il riflesso della volontà politica alla base di questa scelta è ben percepibile nei testi apologetici di Seidel, Reißmüller e Voß, che come si è visto insistono molto soprattutto sulla rivitalizzazione (e non semplice riproposizione) del modello della Cappella Palatina di Palermo in quella di Poznań.¹¹⁸ I fattori concomitanti a motivare la 'normannizzazione' dei nodi spaziali di autorappresentazione del sovrano furono di diversa natura: innanzitutto la presentazione nella letteratura propagandistica dell'arte normanno-sveva quale stadio essenziale nel processo formativo dell'architettura germanica e allo stesso tempo quale prototipo di magnificente espressione di un potere di estensione pluri-etnica, così come l'identificazione nell'età degli Staufer dell'apogeo dell'Impero, si prestavano facilmente a una rilettura al servizio delle mire imperialistiche della Germania guglielmina, in crescente competizione con le altre potenze europee. Ma decisive furono anche la fascinazione provata da Guglielmo II sin dagli anni giovanili per i monumenti meridionali e la sua curiosità scientifica verso gli studi da lui finanziati. Questo ultimo aspetto, ben esplicitato dalla vicenda della copia della cattedra di Canosa, distingue la committenza dell'ultimo Hohenzollern da gran parte della produzione eclettica, connotandola di una particolare consapevolezza storica – pur piegata a fini ideologici – nella selezione dei modelli citati.

Il castello di Poznań rappresenta una delle ultime espressioni dello storicismo guglielmino. La prima guerra mondiale determinò infatti l'eclissarsi dell'Impero tedesco e con esso spazzò via gli ultimi residui di quel gusto eclettico neomedievale che ne aveva così profondamente contrassegnato l'imma-

ler, *Monologe im Führerhauptquartier 1941–1944: Die Aufzeichnungen von Heinrich Heims*, a cura di Werner Jochmann, Amburgo 1980, p. 101; cit. da Schwendemann/Dietsche [nota 66], p. 112).

¹¹⁷ Gabriella Cianciolo Cosentino, "The 'Mongrel style': One Century of Use and Abuse of Sicilian Syncretism", in: *Convivium*, V (2018), pp. 202–219, in particolare pp. 210–215.

¹¹⁸ Vedi sopra, note 104, 105 e 107.

gine ufficiale. Ben diversi, come è noto, furono gli orientamenti della Repubblica di Weimar nel campo delle arti: basti ricordare la nascita del Bauhaus, proprio nella città turingia teatro dell'Assemblea nazionale, nel 1919.

Il tramonto dell'Impero tedesco coincise anche con la chiusura della Kunsthistorische Abteilung del Preußisches Historisches Institut di Roma, che proprio al diretto interessamento di Guglielmo II per l'arte medievale meridionale aveva dovuto le sue fortune. Sia Haseloff che Sthamer proseguirono i propri studi in patria, senza più fare ritorno in modo stabile a Roma nemmeno dopo la fine del conflitto e la ripresa delle attività dell'istituto.¹¹⁹ Nella capitale, le ricerche tedesche sulla storia dell'arte italiana erano ormai divenute monopolio della Bibliotheca Hertziana, fondata nel 1913 grazie all'ingente lascito di Henriette Hertz.¹²⁰ Qui, tuttavia, per un ventennio fu il Rinascimento a catalizzare ogni interesse e, escludendo parte dell'attività di Richard Krautheimer, borsista nel 1929/30,¹²¹ fu solamente con la direzione di Leo Bruhns (1934–1945) – e quindi sotto il regime nazionalsocialista – che si rivitalizzò la tradizione di studi sul Meridione normanno-svevo,¹²² in parallelo a una generale rivalutazione del Medioevo e dell'immaginario politico-culturale a esso collegato.¹²³ Ma in relazione al Sud, ogni attenzione si focalizzò sul mito, sempre più superomistico, di Federico II.¹²⁴

Non a caso, è ai medesimi anni trenta che si data l'ultima fioritura di un'architettura neomedievale,



20 Poznań, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, lettorino proveniente dal pulpito della cappella del Palazzo Imperiale

¹¹⁹ Reinhard Elze, "I cento anni dell'Istituto Storico Germanico di Roma", in: *Deutsches Historisches Institut Rom – Istituto Storico Germanico (1888–1988)*, Roma 1988, pp. 59–94: 70sg.

¹²⁰ Julia Laura Rischbieter, "Henriette Hertz (1846–1913): Salonnière und Gründerin der Bibliotheca Hertziana", in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, I: Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Monaco di B. 2013, pp. 20–35.

¹²¹ Sybille Ebert-Schifferer, "Ernst Steinmann (1866–1934): Der Gründungsdirektor des Instituts", *ibidem*, pp. 36–61.

¹²² Su questo tema si vedano in particolare Ralph-Miklas Dobler, "Leo Bruhns und die Bibliotheca Hertziana: Nationalsozialismus, Schließung und Wiedereröffnung", *ibidem*, pp. 74–89 e Kai Kappel, "Gebrochene

Tradition: Die Süditalienforschung an der Bibliotheca Hertziana (1931–1977)", *ibidem*, pp. 168–181.

¹²³ Per una panoramica su questo complesso tema e sulla vasta bibliografia relativa: *idem*, "Nächstes Fremdes, ferner Spiegel: Romanik-Rezeption als Identitätsstiftung für eine andere Moderne", in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, LXVI (2012), pp. 231–257; *Mittelalterbilder in Nationalsozialismus*, a cura di Maike Steinkamp/Bruno Reudenbach, Berlino 2013.

¹²⁴ Si veda ad esempio la conferenza dai toni esaltati *Die Kaiseridee in der mittelalterlichen Baukunst* tenuta da Bruhns a Merano nel 1944, di cui si conserva una copia dattiloscritta nella Bibliotheca Hertziana (collocazione Ne I020-5440). Per la bibliografia critica sul tema vedi, oltre ai testi citati

questa volta però ‘purificata’ dall’insegnamento razionalista, con l’attività di figure come German Bestelmeyer, Albert Bosslet e Dominikus Böhm.¹²⁵ Il nuovo approccio fu quello di una profonda rielaborazione anelante a “reintrodurre il Romanico nella vita moderna”, come aveva auspicato alcuni anni prima Georg Dehio,¹²⁶ rinunciando al contempo a ogni decorativismo per recuperare lo spirito di “disciplina stilistica” dell’alto Medioevo.¹²⁷ L’elemento nazionale assurgeva così a un ruolo totalizzante e si esaurivano i richiami mediterranei – tanto connotati da uno sfavillante gusto ornamentale – in favore del recupero di un romanico inteso, sulla scia della tradizione romantica,

come più genuina materializzazione dello spirito germanico.

Il presente contributo è estrapolato da una più vasta ricerca dal titolo Dalla Sarazenisch-normannische Kunst alla Südtalieforschung: la storiografia tedesca sull’architettura normanno-sveva tra l’epoca guglielmina e il secondo Dopoguerra, condotta nell’ambito di una borsa di perfezionamento all’estero di Sapienza Università di Roma nell’anno accademico 2016/17, svolta presso l’Institut für Kunst- und Bildgeschichte della Humboldt Universität zu Berlin sotto la supervisione del prof. Kai Kappel. A lui, al prof. Pio F. Pistilli e alla dott.ssa Gabriella Cianciolo Cosentino vanno i miei più sentiti ringraziamenti per l’aiuto e il confronto scientifico, sia in preparazione che durante il soggiorno in Germania. Le traduzioni dal tedesco sono a cura mia.

nella nota precedente, Dobler (nota 122) e Ursula Clemens-Schierbaum, *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten*, Weimar 1995, in particolare pp. 23–70.

¹²⁵ Holger Brülls, *Neue Dome: Wiederaufnahme romanischer Bauformen und anti-moderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*, Berlino/Monaco di B. 1994.

¹²⁶ Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I, Berlino/Lipsia 1919, p. 64; cfr. Brülls (nota 125), p. 33.

¹²⁷ Hans Pölze, *Werkbündere, 1919*, in: *idem, Gesammelte Schriften und Werke*, a cura di Julius Posener, Berlino 1970, pp. 111–121. Simili posizioni a favore di un ritorno al Medioevo come cura per i mali del mondo moderno – e non solo dell’architettura – sono espresse da: Paul-Ludwig Landsberg, *Die Welt des Mittelalters und wir: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters*, Bonn 1922; Oskar Beyer, *Romanik: Sinn und Wesen früher mittelalterlicher Kunst*, Berlino 1926; Walter Müller-Wulckow, *Bauten der Gemeinschaft*, Königstein/Lipsia 1929. Vedi Brülls (nota 125).

Abbreviazioni

BerGal Berlino, Berlinische Galerie
GStA PK Berlino, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Abstract

This paper analyses forms and reasons for German interest in Norman and Swabian art of Southern Italy during the reign of Wilhelm II Hohenzollern (1888–1918) evident in the field of art studies as well as in the building practice commissioned by the imperial house. The Kaiser funded wide research programmes on Southern Italy's medieval art at the Preußisches Historisches Institut in Rome. The investigation was especially focussed on Frederick II's architecture, but it also involved the Romanesque sculpture of Apulia. Wilhelm II was particularly attracted by the magnificent buildings of Norman Sicily and their shining mosaics, as attested by official and autobiographical sources. For this reason, he entrusted the architect Franz Heinrich Schwechten with the task of creating a 'modern' and 'German' copy of Palermo's Palatine Chapel in the new imperial castle at Poznań (1903–1913), today in Poland. In the same palace, Wilhelm's throne was a surprising reproduction of the bishop's seat of Canosa di Puglia (late eleventh century).

The Kaiser's Norman fascination surely had aesthetic grounds, but also an ideological aim: the castle (one of the latest buildings in the eclectic and revivalist style that characterised the reign of Wilhelm II) was conceived as a visual symbol of German domination, and therefore the whole decorative programme had a supremacist, imperial, and universal (in a 'pan-germanist' sense) orientation. The article retraces the ideological background and the inspirational sources of these decorations, among which Norman art played a crucial role, as the Normans, who subjected Northern France and Southern Italy, were supposed to be a Germanic population. Poznań castle clearly appears to be a product of this ideologically oriented dialogue between State funded historical research and official architecture, which distinguished the patronage of Wilhelm II.

Referenze fotografiche

Da Seidel (nota 34): figg. 1, 17, 18. – © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 2. – Wikimedia/W. Bulach 2017: fig. 3. – Technische Universität, Architekturmuseum, Berlino: figg. 4, 5, 7. – *Da Kaiserschloss* (nota 66): fig. 6. – *Kai Kappel*: fig. 8. – *Autrice*: figg. 9, 20. – *Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlino*: figg. 10, 11, 16, 19. – *Miejski Konserwator Zabytków w Poznaniu, Poznań* (cyryl.poznan.pl), foto di Roman Stefan Ulatowski: fig. 12. – *Berlinische Galerie, Berlino*: figg. 13–15.

Umschlagbild | Copertina:

Michelangelo Buonarroti, *modano* für die Biblioteca Laurenziana | modano per la Biblioteca Laurenziana
Firenze, Casa Buonarroti, Inv. 92 Ar |
Firenze, Casa Buonarroti, inv. 92 Ar
(Abb. 18a, S. 66 | fig. 18a, p. 66)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
luglio 2019