

Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo Produzione artistica tra stile, identità ed autocoscienza

Marida Pierno
(Independent Scholar)

Abstract Apulia, from the transition between Byzantine kingdom, Regnum Normannorum and Swabian-Angevin era, offers an interesting field of inquiry for the analysis of artistic production. In these region, artistic identities emerge from a simple craft contest as real artistic personalities whose productions, in some cases, transcend regional boundaries. The phenomenon of artists' signature shows peculiarities in Apulia from the second half of the 11th century and continues in the following centuries, so we see artists which seal their productions, according to a new concept that recognizes the autonomy and the originality of artisans/artists and that allows us to capture the artistic evolution.

Sommario 1 Finalità dello studio. – 2 Gli studi in merito al fenomeno di 'firma di artista'. – 3 La documentazione epigrafica analizzata – 4 Alcune riflessioni e proposte interpretative.

Keywords Written culture. Epigraphy. Art history. Art workshops. Medieval Apulia.

1 Finalità dello studio

Il contributo costituisce un'analisi non esaustiva che intende porre basi di ricerca e discussione su aspetti identitari e di autocoscienza degli artisti medievali in Puglia centro settentrionale, senza voler essere uno studio compiuto di tutte le testimonianze presenti nel territorio indagato.¹ Si è ritenuto opportuno infatti non considerare le semplici attestazioni di nomi o i casi in cui risulti difficile cogliere la differenza tra *artifex* e committente che difficilmente avrebbero consentito considerazioni e proposte interpretative.²

2 Gli studi in merito al fenomeno di 'firma di artista'

Negli ultimi anni si sono avviati studi e progetti che hanno gettato luce, da un punto di vista storico-artistico ed epigrafico, su modalità, motivazioni e ricezione da parte del pubblico delle finalità di questa pratica (Vannucci 1987; Leclercq-Marx 2001; Dietl 2009; Donato 2011-12). Tali studi hanno chiarito l'evoluzione del concetto di 'creazione artistica' e 'riconoscibilità dell'opera' (celebre il caso del Duomo di Modena),³ animando e rivedendo anche la questione dell' 'anonimato' dell'artista medievale (Castelnuovo 1987; 2003) e chiarendo i concetti di *ars*, *artifex* e cre-

1 Molte testimonianze non sono state comprese nello studio, tuttavia il censimento compiuto preliminarmente ha consentito di cogliere come il tema si presti a numerosi sviluppi di ricerca: quello della mobilità degli artisti in Italia meridionale tra XI e XIII secolo (sul tema in generale Recht 1998 e Dietl 2003), l'analisi dei rapporti gerarchici all'interno delle officine, l'interazione tra committente, *concepteur* ed artefice, lo studio del ruolo e della formazione degli ecclesiastici e dei laici nell'ambito della produzione artistica dell'epoca, così tanto attestati nelle sottoscrizioni.

2 Data l'esiguità dello spazio dedicato al contributo, si è ritenuto necessario limitare le informazioni relative ai contesti monumentali ed architettonici entro cui sono conservate le testimonianze epigrafiche, relegando nelle note bibliografiche tutte le informazioni in merito. Poco spazio è stato inoltre riservato agli aspetti strettamente materiali (misure, analisi degli elementi estrinseci delle iscrizioni), non avendo potuto, in taluni casi, procedere a verifica autoptica. Non sono stati presi in considerazione i testi in cui comparissero le formule essenziali *X me fecit o*, al contrario, quelle testimonianze epigrafiche che, pur presentando testi articolati e chiaramente interpretabili, contenevano però scarse informazioni in merito alla figura dell'artista, senza l'utilizzo di epiteti, formule elogiative, riferimenti al lavoro dell'*artifex*, soprattutto nel caso in cui egli non parlasse in prima persona. D'altro canto si è ritenuto opportuno inserire, in taluni casi, delle sottoscrizioni 'essenziali' (come quelle di *Nicolaus* e di *Barisanus* a Trani, o *Oderisius* a Troia e *Rogerius* a Canosa) in quanto funzionali all'elaborazione di alcune considerazioni conclusive. In molti casi, a causa dell'articolazione dei testi epigrafici, non si è riportato l'intera trascrizione, ma solo la parte relativa all'attestazione dell'opera/firma degli artisti.

3 Nel caso modenese, anche le fonti letterarie e documentarie contribuiscono ad esaltare la figura di Lanfranco architetto definito *mirabilis artifex* (Campana 1985).

azione artistica nel mondo e pensiero medievali (Eco 2012).⁴

La Puglia, dal passaggio tra dominio bizantino e *Regnum Normannorum*, sino all'età svevo-angioina, costituisce un contesto interessante per l'analisi della produzione artistica e di personalità la cui fama talvolta travalica i confini regionali. Il contesto analizzato è considerato un luogo di sperimentazione tra vari apporti stilistici e culturali: la sua collocazione geografica ed il ruolo strategico nel Mediterraneo l'hanno reso infatti permeabile a varie *facies* culturali che hanno concorso alla nascita e sviluppo dell'architettura romanica (Belli D'Elia 1987; 1990; 2006).

3 La documentazione epigrafica analizzata⁵

1. Siponto - Basilica di S. Maria⁶ - trave di ciborio - 1039

[---]lo d(?) d(i)mitte crimina Accepto
[---]rent mille triginta novem

L'iscrizione è incisa su un trave non *in situ*, forse parte del ciborio della chiesa di bizantina. Il testo è ubicato sui registri superiore ed inferiore con un buon livello di leggibilità, se pur in *scriptio continua*. I caratteri sono in scrittura capitale,⁷ con lievi ingrossamenti mediani in alcuni casi; il solco è a sezione triangolare, non molto profondo, senza effetto chiaroscurale (Gattagrisi 1999, 482-3). L'uso della formula *dimitte crimina* ha verosimilmente una finalità di espiazione dei peccati attraverso l'atto artistico.⁸ L'iscrizione

è stata incisa (quindi pianificata e progettata) nel momento stesso della creazione del trave. L'epigrafe costituisce la testimonianza più risulante della produzione di *Acceptus* (Wackernagel 1908), consentendo, grazie alla datazione *ad annum*, di cogliere il percorso evolutivo della personalità artistica, nella fase di passaggio dalla tradizione bizantina a quella che, nei decenni successivi, porterà al pieno stile romanico.

2. Monte Sant'Angelo - Santuario di S. Michele Arcangelo⁹ - ambone - prima metà dell'XI secolo (fig. 1)

a) ((*crux*)) *an(ni)*
d(omi)ni
m(i)l(le)s(imo)
qua=
dra=
ges=
imo
((*crux*)) *in=*
dic(ti)o
VIII

b) [*ho*]c *munus parvum confer [---] / sibi tu / pie magnum atque polip (?) / [---]am scandere fac animam / [sc]ulptor et Acceptus bulgo / sic no/men adeptus / poscit ut at/[...]tivi nullo sentiat ictus*

Le epigrafi corredevano travi e pilastrini del pulpito del Santuario,¹⁰ in una discreta posizione di visibilità. L'iscrizione recante il nome del maestro è collocata sui travi che delimitavano la cassa dell'ambone. I caratteri sono in capitale maiuscola, con lievi ingrossamenti media-

4 Secondo la concezione del tempo (che unisce elementi filosofici ad altri di natura religiosa) l'*artifex* non sarebbe guidato da una forza creatrice e poetica autonoma, ma sarebbe la materia stessa da egli lavorata che guiderebbe la sua mano, trasformando in forma, attraverso l'atto poetico (nel senso etimologico del termine) ciò che era in potenza. Sono molte inoltre le fonti letterarie altomedievali e medievali che riportano di diretti interventi da parte della Vergine Maria come fonte di ispirazione e di guida dell'attività artistica, soprattutto nel caso dei pittori di icone mariane. Un caso di artista che, secondo le fonti del tempo, sarebbe stato ispirato direttamente dalla Vergine, è quello di Tuotilo, uomo di cultura, poeta, letterato, pittore e cesellatore (Mariaux 2001).

5 Si segue un ordine diacronico.

6 Le testimonianze epigrafiche n. 1 e n. 3 appartengono all'insieme dell'arredo liturgico e scultoreo della chiesa nella sua fase bizantina, collocabile tra XI e prima metà del XIII secolo, sino alla costruzione della chiesa romanica di S. Maria Maggiore. Sull'edificio religioso si vedano Belli D'Elia 1999; 2003; Bertelli 2016. Si tratta verosimilmente dell'allestimento riconducibile alla prima metà dell'XI secolo all'operato del vescovo Leone (1023-50) che smantella di fatto l'arredo di età paleocristiana. In merito all'episcopato di Leone, Petrucci 1960, 24-7 n. 8.

7 Peculiari alcune A col tratto superiore 'a ponte'.

8 Si noterà, nel caso del pulpito canosino sempre ad opera di *Acceptus*, l'epiteto che lo stesso si attribuisce, di *peccator*.

9 Per la bibliografia sul monumento di veda: Belli D'Elia 1999; 2003; Mavelli, Tupputi 2001.

10 In merito ai criteri di ricostruzione del testo, suddiviso su 3 travi e sulle basi dei due pilastrini, si veda Mola 1999, 60-4.



Figura 1. *Acceptus*, Ambone, particolare del leggio. Monte Sant'Angelo, Santuario. © Dietl 2009, fig. 358

ni.¹¹ Dal punto di vista dell'analisi prossemica, si tratta di un elemento dell'arredo liturgico di forte impatto visivo. Il testo a) è inserito in uno specchio epigrafico che denota pianificazione del layout, con caratteri dal modulo regolare e leggibili. I caratteri sono capitali e presentano 'crestature' riscontrabili in epigrafi più tarde di qualche decennio.¹² Il testo presenta una sorta di 'autocoscienza' con l'uso del termine *bulgo* (comunemente) ad intendere che *Acceptus* fosse un soprannome che lo rendeva noto 'al grande pubblico' (Belli D'Elia 1987). Esso diviene vero e proprio marchio che l'artista ha lasciato su manufatti attestati in diversi cantieri. Difficile però capire se il termine *sculptor* debba intendersi come esecutore materiale o 'progettista'.

3. Siponto - Basilica di S. Maria - trave di ciborio - 1032¹³

*Summo archipresul cathedram resi[---]
David magister fe[cit ---]*

L'iscrizione è incisa su un trave che verosimilmente doveva essere parte del ciborio pertinente alla chiesa bizantina. Il testo è distribuito sulle fasce superiore ed inferiore del rilievo, in uno specchio epigrafico che offre discreta leggibilità ai caratteri, incisi in scrittura capitale.¹⁴ L'incisione del testo è frutto di pianificazione attenta, mentre meno lo è la sottoscrizione del *magister*, incisa senza molta attenzione al layout, non in *scriptio continua*, ma con caratteri separati fra loro. L'assegnazione del frammento ai primi de-

11 Tali ingrossamenti risultano particolarmente visibili nella lettera O. La A reca sempre il tratto sommitale orizzontale sporgente a sinistra, la G ha un ripiegamento centrale, la Q è minuscola, la S serpentiforme, la U tondeggiante.

12 Si vedano, a titolo esemplificativo, le iscrizioni conservate al di sotto dell'altare della cripta della Cattedrale di S. Sabino di Bari (Pierno 2009), di committenza normanna. Tali elementi grafici sono da porre in relazione anche con le scritture distintive di alcuni manoscritti coevi, vergati in ambito pugliese, tra cui i famosi rotoli dell'*Exultet* (Cavallo 1973; Cavallo, Orofino, Pecere 1994).

13 In merito alla datazione, l'assegnazione del frammento lapideo ad un preciso arco temporale è stata proposta sulla base di alcune considerazioni di tipo stilistico ed epigrafico al contempo. Più precisamente, è stata individuata una stretta analogia, sulla base dell'elemento figurativo scolpito nel registro centrale del trave, con un altro frammento (sempre proveniente alla Basilica di Siponto) che reca, nell'angolo (e quindi in posizione speculare rispetto a quello qui analizzato, facendo ipotizzare quindi una appartenenza al medesimo supporto materiale) un leone sputa racemi. Lo stesso frammento reca inoltre la seguente iscrizione [--- *presulatum eius nono* [---] / *m(en)se oct(o)bris*], da porre in relazione con vescovato di Leone (1023-50), durante il quale la diocesi di Siponto ottenne l'indipendenza da quella di Benevento. Tale evento va fatto risalire all'anno 1032, l'anno nono dell'episcopato di Leone, cui è possibile ricondurre la produzione dell'arredo della chiesa di Siponto, con relativa esaltazione e promozione della figura del presule.

14 Alcune lettere si presentano lievemente arcuate nella parte centrale, con un'accentuata verticalizzazione delle lettere (rapporto larghezza/altezza di 1:3).

cenni dell'XI secolo testimonierebbe una vera e propria 'scuola scultorea pugliese' all'interno della quale *David* e *Acceptus* partendo da stilemi bizantini, elaborano personali motivi artistici.

4. Bari – Cattedrale di S. Sabino¹⁵ – vasca battesimale – seconda metà dell'XI secolo

((*crux*)) s[---]iat Andrea sa[---]ite gau[d--- o]pera
Urso laborator huius fontisque parator

Non è nota la collocazione originaria del fonte, ora in un vano a destra dell'attuale ingresso. Il testo è inciso lungo il bordo della vasca in calcare, con superficie poco lavorata e scabra; i caratteri presentano una discreta altezza (5-6 cm) che li rende ben intelligibili. Il testo è inciso in capitale epigrafica (tranne la 'U' minuscola) di tipo romanico, a solco irregolare e caratteri sviluppati in altezza. Da rilevare l'uso del termine *laborator* che indica l'atto esecutivo dell'opera unito alla parola *parator* (colui che ha approntato), da intendersi dal punto di vista progettuale. Nel testo si legge il nome Andrea, forse il vescovo durante il cui episcopato (1061-6) (*Cronotassi* 1984, 104) si data la produzione del fonte battesimale. In merito all'artista *Urso* non si hanno invece molte notizie.¹⁶ Per quanto il testo non sia distribuito in modo regolare nello specchio epigrafico, è verosimile che l'iscrizione sia stata progettata ed apposta contestualmente alla creazione del fonte.

5. Canosa di Puglia – Cattedrale di S. Sabino¹⁷ – cattedra – 1079-89

((*crux latina*)) *Urso p(rae)ceptor Ro=*
moaldus ad hec fu=
it actor

Testo inciso sul lato destro della cattedra ora al centro dell'area presbiteriale,¹⁸ in collocazione di rilievo, connessa all'iscrizione posta su braccioli e schienale della cattedra stessa. Lo specchio epigrafico (senza linee e cornici che lo delimitino) è costituito dal lato stesso della cattedra. Si tratta di un esempio di scrittura capitale epigrafica romanica in *scriptio continua* incisa con solco a sezione triangolare,¹⁹ con modulo costante, rapporto in 2:1, inscrivibile in un sistema bilineare.²⁰ Si nota l'abbreviazione per *p(rae)* col tratto orizzontale sommitale. Sono visibili *empattements* a metà dei tratti. L'uso del termine *actor*, non refuso per *auctor*,²¹ è un consapevole uso che sottolinea l'individualità della personalità artistica. L'epigrafe sarebbe secondo molti (Magistrale 1992; Belli D'Elia 2011, 706) un'aggiunta posteriore alla creazione della cattedra (datata alla prima metà dell'XI secolo), mirata a dichiarare la supremazia della sede vescovile canosina su quella barese,²² assegnabile nell'ambito del vescovato di Ursone, tra il 1079 ed il 1089 (*Cronotassi* 1984, 104). Per quanto non vi siano specifiche notizie sull'attività di Romualdo, è possibile immaginare, sulla base del dato onomastico, che si inserisca nel solco della nuova dominazione normanna, in una fase di accreditamento e legittimazione presso le sedi vescovili delle città appena conquistate.

15 In merito al contesto monumentale si vedano: Fantasia 1892; Bertelli 1994; Belli D'Elia 2003; Belli D'Elia, Pellegrino 2009.

16 Secondo alcune fonti, che non forniscono precisi riferimenti cronologici, l'opera di un artista con questo nome sarebbe attestata in località Contrada Pozzo dell'Arena, non molto lontano dalla Chiesa di Gaudiano (nel territorio di Canosa) in cui sarebbe stato reimpiegato un frammento scultoreo con la firma di un tal Urso (Malcangi 1906).

17 In merito all'edificio si vedano: Epstein 1983; Belli D'Elia 2003. Recenti riletture della storia e delle evidenze architettoniche dell'edificio religioso hanno consentito di rivedere la datazione delle diverse fasi costruttive dell'edificio, difficili da riassumere nell'ambito di una nota. A tal fine, Falla Castelfranchi 2011; Bertelli, Attolico 2011).

18 Stando a fonti di età moderna era collocata in *cornu Epistolae*, cioè al lato destro (stando frontalmente) dell'altare. Se questa fosse stata la posizione originaria della sedia vescovile, l'iscrizione sarebbe apparsa visibile solo accedendo all'area presbiteriale dalla navata destra. Per i riferimenti: Drago 2002, 215-141; Fioretti 2003, 163-74; Menduni 2007a, 217-162.

19 Le caratteristiche formali sono pressoché simili a quelle delle iscrizioni relative al pulpito e allo schienale della cattedra.

20 Peculiarità: la lettera A con tratto sommitale orizzontale, fuoriuscente a sinistra e col primo tratto obliquo leggermente arcuato in alto, la R col tratto obliquo leggermente ricurvo; la T con apicatura anche alla base.

21 Il vocabolo, ampiamente diffuso nel formulario artistico (cf. Favreau 1997, 125; Niermayer 1976, 15) è spesso parificato ad *auctor*.

22 Sulla *vexata quaestio* relativa alla diatriba tra Diocesi di Canosa e di Bari cf. le fonti Giovanni Arcidiacono, AA.SS. *Februarii* VII, 330-1; Beatillo 1629; Pratesi 1975; Pierno 2011.



Figura 2. Acceptus, Ambone. Canosa di Puglia, Cattedrale di S. Sabino. © Marida Pierno



Figura 3. Rogerius, Porta bronzea, particolare dell'iscrizione. Canosa di Puglia, Mausoleo di Boemondo. © Marida Pierno

6. Canosa di Puglia - Cattedrale di S. Sabino - seconda metà dell'XI secolo (1079-89) (fig. 2)

a) ((*crux*)) *P(er) iussionem d(omi)ni mei Guitberti ven(erabili)s p(res)b(yte)r(i)*

b) ((*crux quadrata*)) *Ego Acceptus peccator archi=*
diac(o)n(us) feci t' hoc opus

Le iscrizioni sono poste sul lato destro dell'ambone, in posizione di netta leggibilità.²³ Ad aumentarne la visibilità concorrevano mastici colorati di cui si è conservata traccia (Coden 2006; Barsanti 2008). L'iscrizione a) è ubicata sul bordo della balaustra, mentre l'iscrizione b) campisce la parte centrale della lastra. La distribuzione della scrittura rivela un'*ordinatio* accurata, con la presenza di elementi decorativi ed abbreviativi al termine della seconda riga che rendono più simmetrica la disposizione dei grafemi. La scrittura è una capitale romanica con modulo

costante inscrivibile in un sistema bilineare; il solco delle lettere è definito, a sezione triangolare. Il rapporto altezza/larghezza 1:1 agevola la leggibilità del testo.²⁴ Si notano abbreviazioni per contrazione della nasale e di *p(er)*. Diverse letture sono state proposte per l'abbreviazione *VENS*: accreditata è la lettura *ven(erabili)s*, ma in passato si è voluto leggere *ven(usinu)s*, indicazione della presunta provenienza dell'artefice (Huilliard Bréholles 1844, 2). Dal testo scarno emergono due elementi: la presenza del pronome *ego*, secondo la prassi delle sottoscrizioni devozionali ma anche documentarie, a marcare la propria individualità e l'uso dell'epiteto *peccator* riferito a sé stesso. Il termine *archidiaconus* costituisce indizio di carriera ecclesiastica avanzata e di una seriorità rispetto ai casi di Siponto e Monte Sant'Angelo.²⁵ Certamente le due epigrafi sono il frutto di pianificazione e progettazione all'interno dell'arredo liturgico, per fornire massima visibilità all'opera ed al suo esecutore.

23 Secondo fonti di età moderna esso era collocato in corrispondenza del coro, nel presbiterio. La Visita Pastorale del 1597 offre interessanti spunti a riguardo, collocando l'ambone in comunicazione con il coro, quindi con l'area presbiteriale. Si veda a riguardo Menduni 2007b.

24 Da notare la presenza della *crux* all'ultimo rigo, forse per mascherare l'errore dell'*artifex* per aver dimenticato di parlare in prima persona.

25 La maggiore schematicità della struttura e degli elementi scolpiti sono stati considerati da alcuni studiosi un indice di precocità dell'attività di *Acceptus* (Wackernagel 1908) o di un cambiamento nello stile (Schäfert-Schuchardt 1973). Alcuni studiosi come il Pace (1982) hanno proposto di associare cronologicamente l'opera agli ultimi decenni del sec. XI, insieme al trono scolpito da Romualdo per l'arcivescovo Ursone o Urso (1079/80-9) e ad alcuni capitelli presenti nella stessa Cattedrale. Diversamente, Garton (1984) e Belli D'Elia (1987, 48) sostengono che l'evidente 'minimalismo' delle forme è da ricondurre a differenti modelli da cui *Acceptus* sarebbe partito, verosimilmente l'arredo liturgico ligneo con applicazioni metalliche, secondo un gusto che si pone al confine tra quello islamico e quello di derivazione nord europea e continentale.



Figura 4. Oderisius, *Porta bronzea*, iscrizione firma. Troia, Cattedrale dell'Assunta. © Dietl 2009, fig. 745

7. Canosa di Puglia – Mausoleo di Boemondo²⁶ – porta bronzea – primi decenni del XII secolo (fig. 3)

*S(an)c(t)i Sabini Canusii Rogerius
Melfie campanarum fecit has
ianuas et candelabrum*

Testo inciso sulla valva destra della porta bronzea del mausoleo di Boemondo.²⁷ La firma del fonditore è isolata ed inserita nella parte bassa dell'anta, in un punto di discreta visibilità. Lo specchio epigrafico è costituito dallo spazio di risulta tra la formella quadrangolare e l'elemento decorativo circolare centrale. Il testo è in *scriptio continua* con lettere capitali in epigrafica romanica, con modulo costante e rapporto tra altezza e larghezza di 1:1.²⁸ Si osservano *em-pattements* e apicature a 'coda di rondine'. L'unico segno di abbreviazione è reso da un breve tratto sovrascritto; i segni di interpunzione sono resi da un punto. Pur non potendo determinare

l'originalità o l'antiorità della valva rispetto al mausoleo (Vona 2006),²⁹ il riferimento alle *ianuas* e al *candelabrum* fa intendere che *Rogeri-us* abbia prodotto sia gli elementi liturgici della Cattedrale sia la porta del monumento funebre.³⁰ In merito al riferimento alla provenienza geografica dell'artista vi sono varie teorie: *Melfie* è stata interpretata come Melfi (Guarini 1902), Amalfi (Bertaux 1903; Tripepi 1915) o Molfetta (Belli D'Elia 2003, 409-10).

8. Troia – Cattedrale dell'Assunta³¹ – porta bronzea laterale – 1127 (figg. 4-5)

Factor portarum / fuit Oderisius / harum beneventanus

L'iscrizione è posta sulla parte mediana della porta laterale dell'edificio, sotto i medaglioni centrali con protomi leonine. Il testo si adatta al supporto materiale, sfruttandone tutta l'altezza. I caratteri, pur non dello stesso modulo

26 In merito alla porta bronzea canosina ed al suo artefice si vedano Cadei 1990; Aceto 1999.

27 Sulla valva destra è visibile invece il testo funebre e commemorativo di Boemondo (si veda Magistrale 1992, 34-41).

28 La lettera A è attestata in due forme, una col tratto sommitale orizzontale fuoriuscente e la traversa spezzata e l'altra in una evoluzione del tipo onciale, con l'elemento mediano di forma arcuata e posto quasi in verticale. La lettera E è utilizzata in due forme: onciale e tradizionale capitale. La lettera H compare nella forma minuscola. La N appare solitamente nella forma capitale, tranne in un caso in cui presenta il tratto trasversale 'a scalino'. Infine la lettera U in un caso assume forma tondeggiante.

29 La valva reca i segni di rattoppi a causa di eventi traumatici (difficile dire se volontari o meno) soprattutto nella porzione mediana, laddove è stata successivamente applicata la protome leonina; si è pensato anche ad un adattamento di una porta di più ampie dimensioni, originariamente posta nel portale d'ingresso della Cattedrale. Dell'antica porta della Cattedrale si conserva un'altra protome a forma di testa di leone, molto simile stilisticamente a quella della porta del Mausoleo.

30 In particolare, da evidenziare il dato relativo al *candelabrum*, inscrivibile nell'ambito delle disposizioni della Riforma gregoriana e degli elementi caratterizzanti la spazialità delle chiese romaniche: la *schola cantorum*, i candelabri per il cero pasquale, cibori in marmo, chiostrri e campanili.

31 Sulla storia dell'edificio romanico: Belli D'Elia 1988; 2003.



Figura 5. Oderisius, *Porta bronzea*, iscrizione firma. Troia, Cattedrale dell'Assunta. © Dietl 2009, fig. 746

dell'iscrizione celebrativa delle formelle, sono ugualmente intelleggibili,³² incisi in capitale epigrafica romanica, a bulino.³³ Interessante l'uso del termine *factor* che indica il creatore (Du Cange [1883-7] 1954, col. 754), con un'accezione che unisce l'atto pratico della fusione e quello creativo. L'epigrafe parrebbe essere stata aggiunta ad opera ultimata, non rientrando nella progettazione ed *ordinatio* complessive del testo;³⁴ ciò lascia immaginare una certa libertà dell'artista che, concordemente alle direttive ricevute dalla committenza, sigla la sua opera. L'artista cita la sua provenienza da Benevento, sede storica del Ducato longobardo, contesto politico-culturale entro cui si muovevano artisti dell'epoca tra Capitanata e Terra di Bari, in costante mobilità tra Tirreno ed Adriatico.³⁵ Restauri del secolo scorso hanno consentito di cogliere la presenza di uno strumento tagliente (il bulino verosimilmente) che *Oderisius* reca in mano. In posizione affrontata e speculare rispetto a quella di Oderisio vi è un *Berardus*; la presenza del *titulus* didascalico gli riconosce pari dignità rispetto all'*artifex* delle porte: in lui riconoscerebbe (Toesca 1965,

873; Bloch 1986) l'ideatore degli elementi a rilievo delle valve.

9. Trani - Cattedrale di S. Nicola Pellegrino³⁶ - porta bronzea - 1179

Barisanus
Tranensis

Testo inciso nella quarta fila di formelle, partendo dal basso, in posizione centrale. Pur non incisi in maniera profonda, i caratteri posti ad altezza d'uomo sono ben visibili e leggibili.³⁷ Lo specchio epigrafico coincide con lo sfondo in cui è inserita la decorazione della formella.³⁸ La scrittura è una capitale tipica del XII secolo, con caratteri sviluppati in altezza. Anche in questo caso si nota una 'libertà' dell'artista cui è concesso di apporre la propria firma su un'opera di propaganda ideologica e religiosa. L'autore ha voluto esaltare, pur nello scarso testo, il suo legame con la città d'origine per cui si vanta di aver prodotto le porte della Cattedrale.³⁹

32 Nelle formelle centrali la presenza dei battigli, e di alcuni elementi plastici decorativi che li caratterizzano, occupa parte della superficie dello specchio epigrafico.

33 Le lettere M e R recano le estremità dei tratti arcuati, mentre la lettera D è incisa in una forma simil-onciale, col tratto verticale inscritto nell'elemento circolare.

34 Ciò è confermato dalla presenza di elementi vegetali dopo le parole incise nelle due formelle di destra per colmare un vuoto.

35 Come del resto si può evincere dalla stessa opera del metallurgo, attestata a Capua e Benevento. L'*artifex* sarebbe inoltre riconoscibile nella figura maschile ageminata accompagnata da un *titulus* su una delle formelle del registro superiore della porta bronzea maggiore.

36 In merito all'edificio religioso si vedano: D'Elia 1976; Calò Mariani 1984; Bertelli 2004.

37 I caratteri attualmente risultano abbastanza corrosi dal tempo e dagli agenti atmosferici cui un tempo la porta era esposta.

38 La formella rappresenta il Santo patrono, Nicola Pellegrino, ai cui piedi è inginocchiato un individuo in cui riconoscere lo stesso Barisano.

39 Nel caso della porta bronzea della Cattedrale di Monreale, l'autore si firma *Barisanus tran(ensis) me fecit* (Mende 1983).



Figura 6. Nicolaus, *Ambone*. Bitonto, Cattedrale di S. Maria e S. Valentino. © Calò 2014-5

10. Bitonto - Cattedrale di S. Maria e S. Valentino⁴⁰ - ambone - 1229 (fig. 6)

a) *hoc opus
fecit Nicolaus
sacerdos et magis=
ter anno millesimo
ducentesimo vicesimo
nono i(n)dictionis secunde*

b) *docta manus me fecit ad hoc ut lectio vitae
hic recitata ferat fructus mentis*

c) *Nicolaus magister*

Il testo a) è inciso nella parte sottostante dell'ambone; la leggibilità è agevolata dalle incrostazioni di colore scuro in parte ancora visibili che campiscono il solco delle lettere. Il testo b) è inciso sul bordo inferiore della base del lettorino, in posizione di minore visibilità, ma di frontalità e rilevanza dal punto di vista della prossemica. Il testo c) è inciso con la tecnica dello *champlevé* sull'esterno del leggio in posizione di massima visibilità. I caratteri sono incisi in scrittura gotica.⁴¹ Il testo⁴² a), oltre al nome dell'artista e alla data, non fornisce ulteriori dati. Interessante è la definizione *sacerdos et magister*, con un ruolo inferiore rispetto al *protomagister* enunciato nell'attestazione di Trani. Rilevante il testo b) di tono elogiativo dell'abilità esecutiva della *docta manus*, secondo un *topos* letterario diffuso nel Medioevo (Vaiani 2003). L'iscrizione c) reca il riferimento all'autore del pulpito e alla sua qualifica. Nell'insieme l'ambone è frutto di attenta progettazione dal punto di vista architettonico, epigrafico e ancor più dell'apparato scultoreo/decorativo, elemento di spicco dell'opera (Schaller, Paratore, Kloos 1970; Thelen 1980).

11. Bovino - Cattedrale S. Maria⁴³ - lunetta portuale maggiore⁴⁴ - 1231

*((crux)) est hec pa[t]ra[ta deo] digne
s(an)c(t)iff[i]cata fabrica qua(m)
Gallia que(m) duxit Chr(istus)
c(on)st(r)uxit Zanus q(u)os
v(e)hat ad celos ad tuta
palacia Chr(istus)*

Iscrizione posta sulla facciata della chiesa, in posizione di discreta visibilità, grazie al solco

40 In merito all'edificio religioso si vedano: Pellegrino 1999; Belli D'Elia 2003.

41 La tipica lettera A con tratto sommitale 'a ponte' e traversa spezzata, la E di forma costantemente onciale e la T con il tratto terminante a ricciolo; la lettera M appare in alcuni casi nella forma capitale, in altri nelle tipiche sembianze dell'alfabeto gotico.

42 Il testo è stato analizzato da illustri latinisti come Ettore Paratore che ha sostenuto l'identità tra il *Nicolaus* scultore dell'ambone e l'autore di un *dictamen* in onore dell'Imperatore Federico II, che porta la firma di un omonimo; si vedano Paratore 1980; Pice 1989.

43 In merito all'edificio religioso si veda Belli D'Elia 2003.

44 Per motivi di brevità, si riporta solo il testo inerente il riferimento all'artigiano.



Figura 7. Pollice, *Pluteo*,
iscrizione firma.
Bitonto, Cattedrale.
© Barsanti 2008, fig. 20

delle lettere⁴⁵ a sezione triangolare. I caratteri sono in maiuscola epigrafica con elementi di tipo gotico,⁴⁶ modulo regolare e *scriptio continua*. La progettazione ed esecuzione del testo pare essere contestuale alla creazione della lunetta. Dal punto di vista testuale interessante l'uso del participio *patrata*, poco attestato, e l'esaltazione dell'opera di *Zanus*, condotto «da Dio dalla Galia»,⁴⁷ costruttore dell'edificio.

12. Bitonto - Museo Diocesano - pluteo - secondo quarto del XIII secolo (fig. 7)

[--- mir]abilis ad [---] / decorus compo[---] / [---]
usq(ue) figuris pres/biter hoc struc[sit] / Pollice
sculpsit cum [-----]ata det[---] regnia

La lastra calcarea costituiva un tempo⁴⁸ parte della recinzione presbiteriale, in posizione di discreta visibilità. Lo specchio epigrafico coincide con le bande superiore ed inferiore che incorniciano la lastra e con una fascia mediana al suo centro. La scrittura è una capitale gotica⁴⁹ con modulo regolare e sviluppo longitudinale dei tratti. Per quanto lacunoso e di non facile lettura, il testo è un elogio del *presbiter* promotore dell'opera e di *Pollice* esecutore.⁵⁰ In merito al nome dell'artista, non va esclusa l'ipotesi che si tratti di un epiteto legato all'abilità nella sua arte.⁵¹ La lastra reca elementi decorativi⁵² che tradiscono influenze sia dall'ambito islamico e bizantino, sia da contesti d'oltralpe (Belli D'Elia 1971; Barsanti 2008).⁵³

45 Non più distinguibile per l'erosione della superficie lapidea e la presenza di depositi superficiali di degrado.

46 La lettera A con la traversa spezzata, la E onciale, la R con il tratto obliquo ricurvo.

47 Questa epigrafe è una testimonianza più risalente della presenza di artigiani (spesso lapicidi) di origine gallica che poi saranno ampiamente attestati a partire dalla seconda metà del secolo XIII (Sthamer 1912, documenti 74, 75, 91).

48 Il cancello presbiteriale sarebbe stato smantellato agli inizi del XVII secolo per agevolare lo svolgimento delle funzioni religiose.

49 Tra le lettere peculiari si osservino: la E e la T, la O di forma ellittica.

50 Non sappiamo se in collaborazione o autonomamente rispetto all'attività di *Nicolaus*. Si potrebbe anche prospettare la possibilità, come proposto in Belli D'Elia 1971, che, mentre *Nicolaus* potrebbe aver progettato l'arredo scultoreo dell'edificio religioso, Pollice sia stato impegnato nelle attività di reale produzione del pluteo, dalla sua progettazione e disegno, alla sua esecuzione.

51 Si veda il caso del magister Girardus, la cui iscrizione fu collocata presso Porta Romana a Milano (ora conservata presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano) e definito, nel testo, pollice docto (Gelati et al. 2003; Vaiani 2003).

52 Nella parte centrale è incisa a sottosquadro una palma con 3 rami, contornata da piccoli uccelli e quattro coppie di felini, decorate con mastici colorati, suddivisi in registri rimarcati dalle fasce entro cui è disposta l'iscrizione.

53 Una corrente di gusto orientalizzante prende piede in Puglia e in Italia meridionale tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, anche e soprattutto grazie alla presenza, in età sveva, di numerosi artigiani di origine saracena (Martin 1989; Taylor 2003).



Figura 8. Cancellò presbiteriale. Bari, Cattedrale di S. Sabino. © Calò 2014-5

13. Bari – Cattedrale di S. Sabino – cancellò presbiteriale⁵⁴ – secondo quarto del XIII secolo (fig. 8)

[--- c]lara Peregrinus stirpe Salerni fecit [---]⁵⁵

La collocazione odierna dei frammenti riprende (pur con qualche inesattezza)⁵⁶ l'ubicazione originaria, dismessa nel XVII secolo e, dal punto di vista della prossemica, di notevole rilevanza. Lo specchio epigrafico coincide con il bordo superiore, utilizzato in tutta la sua altezza, delle lastre marmoree. La visibilità dell'iscrizione era enfatizzata da mastici colorati che ornavano il solco a sezione tonda. I caratteri sono incisi in maiuscola epigrafica con elementi riferibili alla scrittura gotica.⁵⁷ Il testo in origine era molto articolato:⁵⁸ in relazione al frammento esaminato risalta l'enfasi attribuita alle origini dell'artista *Peregrinus clara stirpe Salerni*, operante sia in area tirrenica (Cochetti Pratesi 2002; Capomaccio 2002), sia in Capitanata presso la corte sveva. Sicuramente l'e-

pigrafe è il risultato di una progettazione coerente con quella dell'elemento architettonico, come testimoniato dalla regolarità della distanza fra i caratteri, incisi in *scriptio continua*.

14. Trani – Cattedrale di S. Nicola Pellegrino – facciata – metà del XIII secolo (fig. 9)

*Nicolaus sacerdos et p(ro)tomagister
me fecit*

Il testo è collocato lungo la cornice marcapiano in calcare, ad est del campanile della Cattedrale, con un alto livello di visibilità. L'iscrizione, in caratteri grandi e leggibili,⁵⁹ reca caratteristiche tipiche dell'epigrafia dell'età federiciana, in cui la scrittura esposta riprende canoni classici.⁶⁰ I caratteri sono incisi in capitale epigrafica con elementi di tipo gotico.⁶¹

Il testo testimonia l'appartenenza di *Nicolaus* al *milieu* religioso: infatti, prima che

54 In merito a questo elemento dell'arredo liturgico si vedano Belli D'Elia 2003; Barsanti 2008; Calò 2014-5.

55 Si è qui riportata solo la trascrizione del frammento in cui è citato il nome dell'autore.

56 L'ordine e la *ratio* della risistemazione compiuta nel 1954 da F. Schettini non seguono infatti il giusto senso logico del testo dei frammenti superstiti. Verosimilmente, quello che qui è analizzato, contenente il riferimento al nome dell'autore, doveva essere collocato nella parte finale del testo dell'iscrizione.

57 Trattati con curvature e riccioli terminali, la E sempre onciale, la N che si presenta anche nella forma con il secondo tratto ricurvo.

58 Si veda la trascrizione di recente elaborata in Calò 2014-5.

59 Le lettere hanno un'altezza di circa 0,24 m e la linea di scrittura si sviluppa per 4,5 m circa.

60 Primo fra tutti, il solco a sezione triangolare. Il riferimento e la suggestione da parte di epigrafi di età romana nel caso tranese sono abbondantemente comprovati dal riutilizzo, anche nella fabbrica della chiesa romanica di San Nicola Pellegrino, di iscrizioni di età imperiale provenienti dalla vicina città di Canosa, l'antica *Canusium* romana, sede amministrativa della *regio II Apulia et Calabria* (Grelle 1991).

61 La A 'a ponte', la T minuscola, la O 'a mandorla'.



Figura 9. Nicolaus, *Cornice della facciata*, iscrizione firma. Trani, Cattedrale di S. Pellegrino. © Dietl 2009, fig. 730

protomagister, si definisce *sacerdos*; la carica di *protomagister* indicherebbe una seriorità dell'opera tranese rispetto a quella bitontina. L'iscrizione è stata apposta contestualmente all'innesto della torre campanaria al prospetto della Cattedrale, in epoca federiciana (Belli D'Elia 2003, 174).⁶²

15. Bari - Cattedrale di S. Sabino - capitelli del ciborio⁶³ - 1228-33 (fig. 10)

- a) *((crux)) Ascendit ramos istarum vipera queque / ut dignum clament Alphanaum laudibus eque*
- b) *Summi sculptoris Alfani dextra perita / angelicas species marmore fecit ita*
- c) *((crux)) Alphanus civis me sculpsit Termolitanus / cujus qua laudor sit benedicta manus*
- d) *((crux)) Viribus Alfani studuit, quod sculpere totis / Effrem legavit conplevit cura nepotis*

Le iscrizioni sono disposte sull'abaco dei capitelli su cui si imposta l'architrave del ciborio,⁶⁴ in un'ubicazione di rilevanza, che esalta il ruolo ed il lavoro dello scultore. Il testo occupa in modo regolare tutto lo specchio epigrafico ed è inciso con caratteri leggibili, dal solco e modulo regolari, in lettere capitali con un rapporto larghezza/altezza di 1:2. Alcuni caratteri⁶⁵ presentano delle forme goticheggianti. Il testo è articolato in quattro versi leonini che, con toni altisonanti ed encomiastici, fanno parlare in prima persona i capitelli, esaltando l'opera dell'artista e del committente,⁶⁶ facendo riferimento alla *dextra perita* di *Alfanus, summus sculptor*. L'opera ha verosimilmente fatto seguito ad altre prodotte da Alfano la cui personalità è tra le più eminenti della cerchia orbitante all'interno dei cantieri federiciani.⁶⁷ L'incisione del testo è il risultato di un'attenta progettazione dell'arredo scultoreo; difficile però dire se l'*ordinatio* del testo sia da attribuire al lapicida o se debba ricondursi al lavoro di chi ha composto il testo e la sua minuta. Da rilevare il riferimento a Termoli, luogo di

⁶² In una fase in cui sono attestati interventi di natura decorativa anche nella zona del transetto e dell'abside. La continuità del testo è però interrotta dall'apertura di una monofora, indubbiamente successiva, esito di lunghi lavori di completamento del campanile, che proseguirono ben oltre l'attività di *Nicolaus*.

⁶³ Il ciborio è il risultato di un lavoro di anastilosi compiuto nel 1954, a seguito di lavori di restauro e di scavo archeologico (Schettini 1953). L'articolazione del testo edito in questa sede coincide con la lettura fatta da Lombardi 1697.

⁶⁴ Va precisato però che la sistemazione attuale del ciborio e dei suoi elementi architettonici è il risultato di interventi, in taluni casi arbitrari e poco condivisi dalla comunità scientifica, effettuati intorno alla metà del secolo dall'architetto Schettini.

⁶⁵ Come la A con il tratto sommitale 'a ponte' e la T.

⁶⁶ Un esponente della famiglia Effrem di Bari (Corsi 1989, 268).

⁶⁷ Tale attività lascia pertanto intendere che Alfano fosse un artista alquanto quotato e attivo nelle varie fabbriche avviate da Federico II e sicuramente inserito in una rete di artisti extraregionale oltre che nell'ambito dell'Europa continentale.



Figura 10. Alfano, *Capitello*, parte finale dell'iscrizione firma. Bari, Cattedrale di S. Sabino. © Calò 2014-15

origine dell'*artifex*, posta in stretto contatto con il territorio di Capitanata.⁶⁸

16. Terlizzi – Cattedrale S. Michele arcangelo⁶⁹
– portale – ultimo venticinquennio XIII secolo

((*crux*)) *Tranum / quem genuit
doctor scolpen/do peritus
Anseramus / op(us) p(re)c(lar)e felicit(er)
implet*

L'iscrizione era originariamente posta nel prospetto della Cattedrale, in un'ubicazione di primaria rilevanza. Lo specchio epigrafico, suddiviso in tre righe, è delimitato da linee guida, rendendo la *mise en page* regolare e precisa. I caratteri sono in maiuscola gotica, con modulo regolare;⁷⁰ il solco, a sezione triangolare, aumenta la leggibilità del testo, articolato in esametri. Oltre al riferimento al luogo di nascita di Anseramo,⁷¹ è interessante l'(auto?)esaltazione della sua opera (*doctor scolpendo peritus*), rimarcando

il messaggio definendo *opus preclare* la sua scultura. A suggello della sottoscrizione, la presenza della formula *felicit(er)* definisce in modo quasi 'notarile' la veridicità del testo. Gli elementi estrinseci dell'epigrafe manifestano un alto grado di attenzione alla progettazione: le linee guida, il solco triangolare, la *mise en page* attribuiscono visibilità al nome di *Anseramus* inciso isolatamente rispetto al resto del testo.

17. Barletta – Chiesa di S. Andrea⁷² – lunetta del portale – seconda metà del XIII secolo

((*crux*)) *incola tranensis sculpsit Simeon
raguseus. D(omi)ne miserere*

Epigrafe posta sullo zoccolo centrale in marmo della lunetta del portale, con poca visibilità, anche a causa del solco delle lettere poco accennato.⁷³ Il testo è inciso in caratteri capitali maiuscoli in scrittura con elementi tra l'epigrafica romanica e la gotica.⁷⁴ Il modulo è costan-

68 Tra questi, basti ricordare Bartolomeo da Foggia, autore del portale del *palatium* della città sveva e Nicola Pisano, le cui opere più importanti furono prodotte in Toscana ed Umbria. Già il Bertaux nel 1905 aveva ipotizzato che le maestranze impiegate in epoca sveva nei cantieri imperiali di Capitanata si fossero successivamente spostate a Termoli per intraprendere il cantiere della Cattedrale (Aceto 1990, 20).

69 In merito all'edificio religioso si vedano: Valente 1998 e sull'iscrizione Foscolo, Ladisa 2012. Lavori di smembramento del portale hanno comportato lo spostamento del portale in corrispondenza della facciata meridionale della Chiesa del Rosario, sempre a Terlizzi.

70 Le lettere G e T presentano una terminazione a ricciolo e la M reca i tipici tratti curvi sia nella parte inferiore, sia in quella superiore.

71 Sempre presente in tutte le attestazioni epigrafiche note relative a questo artista.

72 In merito all'edificio religioso si vedano: Ambrosi 2000; Belli D'Elia 2003.

73 Bisogna però considerare anche un coefficiente di consunzione del supporto materiale, conseguenza della notevole vicinanza del monumento al mare.

74 La lettera A reca il tradizionale tratto sommitale orizzontale; la E è quasi sempre incisa nella forma capitale, tranne in un caso in cui compare nella tipologia onciale; la lettera G reca il tipico ricciolo terminale; la O è 'a mandorla'; la lettera T è visibile

te, il rapporto tra altezza e larghezza è di 2:1. Le parole sono separate dalla presenza di segni di interpunzione. Si osserva l'unica abbreviazione del *nomen sacrum D(omi)ne* resa con sovralineatura della nasale. In alcune lettere si notano lievi *empattements* triangolari. Da notare l'invocazione divina *domine miserere*, dichiarazione di inferiorità e tapinosi dell'artista. L'iscrizione è stata ideata ed apposta coerentemente e contestualmente alla produzione dell'apparato decorativo della lunetta. Si tratta di un artista di nascita ragusana⁷⁵ (Belli D'Elia 1988) trasferitosi e operante nella città pugliese di cui si dice *incola*, indizio di rapporti artistico-culturali,⁷⁶ religiosi,⁷⁷ nonché economici, tra le città adriatiche (Popovič-Radenkovič 1957; Foretič 1979).

18. Bisceglie - Chiesa di S. Margherita⁷⁸ - tomba famiglia Falcone - terzo quarto del XIII secolo

*Annis millis bis ce[---]
bis octo parit(er) elapisi m(en)s[---]
quarta seq(ue)batur i(n)diccio q[---]
est d(eu)s e(?) et ho(mo) carne(m) d(e)
Virgi(n)e [---]
Tranu(m) que(m) genuit doctor sculpe[---]
Anseramus op(us) p(rae)sens felicit(er) inplet
[---]*

L'iscrizione,⁷⁹ non più *in situ* e lesionata a destra, era ubicata nel monumento funebre della famiglia Falcone, verosimilmente sul

prospetto della struttura, in posizione di visibilità. Il testo è disposto in modo regolare, anche grazie alla presenza di linee guida. La scrittura è una maiuscola gotica con modulo regolare.⁸⁰ Si osserva un uso costante delle abbreviature (per troncamento e contrazione delle nasali). Nelle ultime due righe di testo si evidenzia la personalità dell'artista, con riferimento alla sua città di origine, sottolineandone la perizia nella scultura (*doctor*) e terminando il testo con la formula *felicit(er)* che sottolinea la rilevanza dell'apporto artistico di *Anseramus* all'intera opera (*op(us) p(rae)sens felicit(er) inplet*).

19. Bari - Cattedrale di S. Sabino - ciborio⁸¹ - 1292

*Has Anseramus Tranensis origine sculpsit /
sculpturas summus qui sculptor in arte refulsit*

Epigrafe posta lungo la base della cupola del ciborio posto originariamente nell'abside destra, ben visibile, in posizione di rilevanza rispetto all'intero monumento. Il testo, ben eseguito, utilizza tutta l'altezza disponibile per l'incisione ed è in maiuscola gotica; i caratteri presentano curvature e riccioli con finalità decorativa. Il contenuto (redatto in versi leonini) esalta l'opera del *summus sculptor*,⁸² la cui fama pare ormai consolidata (*in arte refulsit*). Sempre presente il riferimento alle origini tranesi dell'artista.⁸³

nella tipica forma romanica con il tratto verticale ricurvo.

75 Le origini adriatico-orientali dell'artista potrebbero aiutare, inoltre, a cogliere meglio la specificità della *Deësis* rappresentata nella lunetta (Maximovič 1962).

76 Da un documento datato al 1199 sappiamo ad esempio che Eustazio, figlio del *protomagister* Bernardo da Trani, si impegnava a lavorare nel cantiere della erigenda Cattedrale di Ragusa. L'Archivio di Dubrovnik offre diversi esempi documentari di *magistri* che dalla Puglia sono chiamati ad operare a Ragusa (Fiscovič 1962).

77 Fitti erano i rapporti tra i monasteri benedettini delle opposte sponde, grazie anche all'attenta politica economica condotta dalle grandi case madri come Montecassino e S. Maria delle Tremiti, posta in una posizione di assoluto predominio dal punto di vista geografico. A titolo esemplificativo, basterà osservare la produzione documentaria e libraria, espressione di una *kówé* culturale nei contenuti e nelle forme.

78 In merito all'edificio religioso si veda Cosmai 1982; sull'iscrizione Signorile 2007-8.

79 Il testo è stato trascritto da Bertaux (1903, 756) ai primi del '900, quando il livello di conservazione dell'iscrizione era migliore di quello attuale.

80 Le lettere che presentano peculiarità grafiche sono la A con tratto sommitale a ponte e traversa spezzata, la D onciale con il corpo a mandorla, come la O, la T minuscola con terminazione a ricciolo.

81 I frammenti sono ora conservati presso il Museo Diocesano della Curia arcivescovile della Diocesi di Bari-Bitonto.

82 Verosimilmente questa è la sua opera più tarda tra quelle pervenute.

83 Il nome di *Anseramus* (inciso nella forma troncata *Ansera*) ricorre anche in un altro frammento di architrave decorato, proveniente sempre dall'arredo architettonico della Cattedrale, ormai smembrato. La presenza di una sorta di sigla o 'marchio di fabbrica' conferma la ampia e prolifica produzione dell'artista.

4 Alcune riflessioni e proposte interpretative

Le testimonianze epigrafiche qui proposte costituiscono una base per trarre considerazioni *in nuce* su personalità artistiche che hanno concorso alla notevole produzione artistica in Puglia tra XI e XIII secolo.⁸⁴

L'inizio dell'XI secolo è segnato dalla presenza di *Acceptus*, personalità artistica che, come si evince dalle testimonianze censite (tre non sono poche per l'epoca), può essere considerato un precursore, con una sua riconoscibilità artistica (*bulgo sic nome adeptus*), in una fase storica in cui la maggior parte dell'arredo liturgico era prodotto in materiale deperibile (legno, metallo, talvolta tessuti).⁸⁵ La valenza storica ed artistica di questa figura è data, oltre che dal suo ruolo di 'interfaccia' tra tradizione figurativa bizantina e normanna (che a breve si sarebbe affermata) anche dalla verosimile creazione di una bottega (Belli D'Elia 1990), come si evince dalla presenza della firma di *David magister* che lo affianca nell'attività decorativa.

Le grandi fabbriche romaniche vengono avviate a partire tra la metà dell'XI secolo⁸⁶ ed il XII, segnando l'ascesa di *artifices, magistri, lapicidae* che iniziano a godere di visibilità diffusa e di un ruolo riconosciuto nell'ambito dei programmi artistici e figurativi dei committenti. Si vedano, a tal riguardo, i casi delle porte bronzee di Troia e Trani, elementi focali dell'apparato decorativo degli edifici dedicati ai relativi santi patroni. Non va poi sottovalutato il 'fattore visibilità', in un'ottica di sempre più crescente autocoscienza: tra XI e XII secolo in particolare, le cattedrali divengono veri e propri 'coagulanti di identità cittadina' (Orselli 1965; Golinelli 1991; Vitolo 2001; Licinio 2005), legati al culto del *sanctus patronus*. Appare pertanto rilevante l'associazione dell'immagine dell'artista con l'edificio in

cui egli opera, costituendo una sorta di 'vetrina' attraverso cui poter far emergere la propria valenza artistica. Oderisio (e Berardo), così come Barisano e *Rogierius* possono pertanto fregiarsi di incidere il proprio nome sulle proprie creazioni celebranti la gloria della città ed *ecclesia* per cui operano⁸⁷ (o del defunto nel caso di Ruggero), pur con iscrizioni scarse, ubicate in spazi di 'risultata' e che graficamente ben distinte dall'apparato didascalico delle immagini fuse sulle valve.⁸⁸

Diverso è il caso di *Urso laborator* e di *Romualdus actor*, di cui non vi sono altre testimonianze artistiche, i quali, pur degni di visibilità, lasciano le loro attestazioni in testi in cui è citato il nome dei loro committenti, quasi a rimarcare la loro non totale autonomia identitaria ed artistica.

Al volgere del XIII secolo il quadro è ormai evoluto: emergono figure consapevoli delle proprie capacità artistiche, operanti in un mercato della produzione che non dipende più solo da commesse ecclesiastiche, ma anche da corti e famiglie nobili. Si veda il caso di *Nicolaus magister* la cui opera è testimoniata nella Cattedrale di Bitonto e sulla facciata della Cattedrale di Trani, seguendo nuove dinamiche di esposizione grafica della 'firma d'artista', offrendo visibilità anche all'esterno degli edifici, o ancora gli esempi di Anseramo. I testi epigrafici si fanno più complessi, eleganti, latori di messaggi articolati, mirati all'esaltazione della perizia degli artisti (si vedano i casi dell'ambone e della lastra della Cattedrale di Bitonto), quasi a certificare l'autenticità della mano dell'artista, come farebbe pensare l'uso notarile dell'avverbio *feliciter* nelle sottoscrizioni di Anseramo da Trani.

Resta però da comprendere quanto l'elaborazione dei testi debba essere attribuita agli stessi artisti e quanto invece si debba immaginare l'interazione con letterati o committenti colti; si veda infatti il testo della lunetta di Anseramo

84 Un dato che non deve essere sottovalutato è quello relativo al numero delle testimonianze epigrafiche pervenute. Tutti gli elementi decorativi ed architettonici che costituiscono il discreto *corpus* delle sottoscrizioni è l'esito di ritrovamenti fortuiti o di testimonianze artistiche che si sono preservate da distruzioni, rimaneggiamenti attuati in antico o restauri moderni, in alcuni casi sconsiderati. Il campione analizzato (che, come si è già detto, non tiene conto di quelle testimonianze in cui il nome dell'artista non è di chiara individuazione o in cui ci è pervenuto solo il nome, senza un ulteriore testo o qualifica) è quindi l'esito di una serie di variabili che non consentono ovviamente di trarre conclusioni definitive.

85 Sarà solo con l'avvio delle grandi fabbriche romaniche, soprattutto in età normanna sveva, che gli artisti saranno impegnati anche nella produzione di arredi scultorei ed elementi architettonici.

86 In una fase di ascesa e tentativo di affermazione del potere normanno.

87 I due artefici delle porte troiane riescono a far 'emergere' le loro personalità ed individualità artistiche nonostante la presenza ingombrante ed esigente di una figura dal peso politico come quella del vescovo di Troia Guglielmo II.

88 L'autocoscienza (e quindi le sottoscrizioni) degli artigiani del bronzo e dei metalli pare avere un numero di attestazioni elevato se si guarda all'intero territorio dell'Europa medievale, come notato in Leclercq-Marx 2001, 11.

o l'elogio di *Nicolaus* sull'ambone di Bitonto o ancora i versi leonini dell'elogio di Alfano da Termoli, scanditi sui capitelli del ciborio della Cattedrale di Bari.

Altro dato è la ricorrenza della città di origine: in molti casi infatti è chiaramente citata come ulteriore elemento distintivo e identitario, quasi un 'marchio di fabbrica'; indirettamente ciò fornisce interessanti informazioni in merito alla mobilità trans-regionale⁸⁹ degli artisti, già testimoniata dalla forte contaminazione figurativa attestata in Puglia tra arte bizantina, orientale e continentale.

Da approfondire è l'analisi del *milieu* sociale e culturale degli *artifices*: in alcuni casi, infatti, le figure artistiche, pur non ascrivibili ad un preciso contesto sociale, gravitano ad ambiti religiosi (si vedano gli esempi di *Acceptus*, *Nicolaus* e Pollice), mentre in altri casi non vi è preciso riferimento all'estrazione sociale degli artisti, salvo sottolineare il loro *status* giuridico di *civis* (Alfano da Termoli) o *incola* (*Simeon raguseus*). Talvolta si tratta di monaci o laici liberi, in altri casi, soprattutto a partire dal XIII secolo, di figure autonome e spesso itineranti.

Bibliografia

- Aceto, Francesco (1999). «Una fucina di cultura araba nel XII secolo: la bottega di Ruggero da Melfi». *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, 17, 85-112.
- Aceto, Francesco (1990). «Magistri e cantieri nel Regnum di Sicilia: l'Abruzzo e la cerchia federiciana». *Bollettino d'Arte* 6, 75, 15-96.
- Ambrosi, Angelo (2000). «Considerazioni sulla città di Barletta dopo la campagna di scavi nella Cattedrale». Vinella, Pasquale (a cura di), *Dalla chiesa alla "civitas". Nuove acquisizioni dagli scavi archeologici nella cattedrale di Barletta = Atti dell'Incontro di studi* (Barletta, 15 marzo 1997). Barletta: Rotas, 83-104.
- Barsanti, Claudia (2008). «Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo». Suppl., *Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément*, 49, 515-160.
- Beatillo, Antonio (1629). *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Sabino vescovo di Canosa*. Napoli.
- Belli D'Elia, Pina (1971). «La lastra di Pollice e altri fatti bitontini e non». *Studi Bitontini*, 6, 3-27.
- Belli D'Elia, Pina (1987). *Puglia XI secolo*. Bari: Dedalo.
- Belli D'Elia, Pina (1988). «Per la storia di Troia: dalla chiesa di santa Maria alla Cattedrale». *Vetera Christianorum*, 25, 605-20.
- Belli D'Elia, Pina (1990). «Architettura e arti figurative: dai Bizantini agli Svevi». Tateo, Francesco (a cura di), *Storia di Bari. Dalla conquista normanna al Ducato sforzesco. II*. Bari: Laterza, 277-311.
- Belli D'Elia, Pina (1999). «La chiesa medievale». Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Grenzi, 281-307.
- Belli D'Elia, Pina (2003). *Puglia Romanica*. Milano: Jaca Book.
- Belli D'Elia, Pina (2006). «I segni sul territorio. L'architettura sacra. I caratteri originari della conquista normanna. Diversità e identità nel Mezzogiorno (1030-1130)». Licinio, Raffaele; Violante, Francesco (a cura di), *Atti delle XVI giornate normanno-sveve* (Bari, 5-8 ottobre 2005). Bari: Dedalo, 251-86.
- Belli D'Elia, Pina; Pellegrino, Emilia (2009). *Le radici della Cattedrale: lo studio ed il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della Cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia.
- Bertaux, Emile (1903). *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris: Boccard.
- Bertelli, Gioia (2016). «Acceptus e magister David a Siponto: nuove acquisizioni». Guidetti, Matteo; Mondini, Sara (a cura di), *A mari usque ad mare. Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*. Venezia: Ca' Foscari, 63-71.
- Bertelli, Gioia (1994). *S. Maria que est episcopio, La cattedrale di Bari dalle origini al 1034*. Bari: Edipuglia.
- Bertelli, Gioia (2004). «La Cattedrale di età paleocristiana di Santa Maria a Trani». Bertelli, Gioia (a cura di), *Puglia preromanica*. Milano: Jaca Book, 85-9.
- Bertelli, Gioia; Attolico, Angelo Fabio (2011). «Analisi delle strutture architettoniche della Cattedrale di San Sabino di Canosa: primi dati». Bertoldi Lenoci 2011, 723-58.
- Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di) (2003). *Canosa. Ricerche storiche 2003 = Convegno di Studio* (14 dicembre 2002). Fasano: Schena
- Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di) (2011). *Canosa. Ricerche storiche. Decennio 1999-2009 = Atti*

89 In un caso trans-adriatica (*Simeon Raguseus*) e trans-nazionale (il caso di *Zanus*).

- del *Convegno di Studio* (12-13 febbraio 2010). Martina Franca: Edizioni Pugliesi.
- Bloch, Herbert (1986). *Montecassino in the Middle Ages*, vol. 2. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Cadei, Antonio (1990). «La prima committenza normanna». Salomi, Salvatorino (a cura di), *Le porte di bronzo dell'antichità al secolo XIII = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Trieste, 1987). Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 357-72.
- Calò, Silvia (2014-15). *Il corredo epigrafico degli edifici di culto in età medievale. La documentazione del litorale a nord di Bari nei secoli XI-XIV* [tesi di laurea]. Bari: Università degli Studi 'Aldo Moro'.
- Calò Mariani, Maria Stella (1984). «Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa». *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*. Napoli: Università di Napoli. Istituto di storia dell'arte, 177-91.
- Campana, Augusto (1985). «Le testimonianze delle iscrizioni». *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*. Modena: Panini, 363-404.
- Capomaccio, Cosma (2002). *Monumentum resurrectionis. Ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella cattedrale di Sessa Aurunca*. Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana.
- Castelnuovo, Enrico (1987). «L'artista». Le Goff, Jacques (a cura di), *L'uomo medievale*. Bari-Roma: Laterza, 237-69.
- Castelnuovo, Enrico (2003). «I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte». Donato 2003, 3-10.
- Cavallo, Guglielmo (1973). *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*. Bari: Adriatica.
- Cavallo, Guglielmo; Orofino Giulia; Pecere, Oronzo (1994). *Exultet: rotoli liturgici del medioevo meridionale*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello stato, Libreria dello stato.
- Coden, Fabio (2006). *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana*. Padova: Il poligrafo.
- Cochetti Pratesi, Lorenza (1958). «Rilievi della Cattedrale di Sessa Aurunca». *Commentari*, 75-87.
- Corsi, Pasquale (1989). «Dalla caduta dell'Impero d'Occidente ai Longobardi». Tateo, Francesco (a cura di), *Storia di Bari. Dalla preistoria al Mille*. Bari: Laterza, 257-80.
- Cosmai, Mario (1982). *Bisceglie nella storia e nell'arte*. Bisceglie: Il Palazzuolo.
- Cronotassi (1984). *Cronotassi iconografia ed araldica dell'episcopato pugliese*. Bari: Regione Puglia.
- D'Elia, Michele (1976). «A proposito della Cattedrale di Trani». Ronchi, Benedetto (a cura di), *Scritti di storia e arte in onore dell'arcivescovo Giuseppe Carata*. Fasano: Grafischena, 119-48.
- Dietl, Albert (2003). «Iscrizioni e mobilità. Sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo». Donato 2003, 239-50.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2003). *L'Artista medievale*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Annali della Scuola Normale superiore di Pisa 4, Quaderni 16, 3-10.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo». *Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica*, 5(6), I-XXI.
- Drago, Corinna (2002). *San Sabino. Uomo di dialogo e di pace tra Oriente e Occidente = Atti della Santa Visita fatta dal Reposto Giovanni Giacomo Siliceo, dove vi è la Visita locale e reale di tutte le cose esistenti in questa Chiesa*. (Canosa, 26-27-28 ottobre 2001). Trieste: Università, 215-141.
- Du Cange, [1883-7] (1954). *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Graz: Le Favre.
- Eco, Umberto (2012). *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Epstein, Anna Wharton (1983). «The Date and the Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, South Italy». *Dumbarton Oaks Papers* 37, 79-90.
- Falla Castelfranchi, Marina (2011). «La Cattedrale di Canosa non è più normanna». Bertoldi Lenoci 2011, 677-88.
- Fantasia Pasquale (1892). *Il duomo di Bari, ricerche illustrate da 20 tavole*. Bari: Tipografie Cannone.
- Favreau, Robert (1997). *Epigraphie médiévale. Recueil d'articles de Robert Favreau rassembles a l'occasion de son depart a la retraite*. Turnhout: Brepols.
- Fioretti, Paolo (2003). «La Relatio ad limina del 1754». Bertoldi Lenoci 2003, 163-74.
- Fiscovič, Cvito (1962). «Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medioevo». *Per una storia delle relazioni tra le due sponde adria-*

- tiche. *Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese*, 7, 71-81.
- Foretič, Vinko (1979). «L'Ordine benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa». *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali = Atti del Congresso* (Bari, 29-31 ottobre 1976). Roma: Centro Studi sulla Storia e Civiltà Adriatica, 129-44.
- Foscolo, Maria Teresa; Ladisa, Camilla (2012). «La documentazione epigrafica della Puglia medievale. Casi di studi da Bari e Terlizzi». *Vetera Christianorum*, 49, 313-130.
- Garton, Tessa (1984). *Early Romanesque Sculpture in Apulia*. New York; London: London University.
- Gattagrisi, Clelia (1999). «Gli elementi architettonici. Età medievale». Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Grenzi, 467-93.
- Gelati, Claudio et al. (1993). *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*. Milano: Pizzi.
- Giovanni Arcidiacono (s.d.). *Historia inventionis Sancti Sabini. Acta Sanctorum, Februarii VII*. Bruxelles: Culture et civilisation, 330-1.
- Golinelli, Paolo (1991). *Città e culto dei santi nel medioevo italiano*. Bologna: CLUEB.
- Grelle, Francesco (1991). «Canosa e la Daunia tardo antica». *Puglia paleocristiana e medievale*, vol. 6. Bari Edipuglia, 65-84.
- Guarini, Giovan Battista (1902). «Rogerius Melfie campanarum». *Napoli Nobilissima*, 11(12), 177-80.
- Huillard Breholles, Jean Louis Alphonse (1884). *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la Maison des Souabes dans l'Italie Méridionale*. Paris: Panckoucke.
- Leclercq-Marx, Jaqueline (2001). «Signaturas iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche». *Gazette des Beaux-Arts*, 1-16.
- Licinio, Raffaele (2005). «I poteri territoriali: re, signori, vescovi e città». Massafra, Angelo; Salvemini, Biagio (a cura di), *Storia della Puglia. I. Dalle origini al Seicento*. Bari: Laterza, 130-49.
- Lombardi, Francesco (1697). *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi*. Napoli.
- Magistrale, Francesco (1992). «Scritture esposte pugliesi di età normanna». *Scrittura e Civiltà*, XIV, 5-76.
- Malcangi, Pasquale (1906). «Ambone del duomo di S. Sabino in Canosa». *Rassegna Tecnica Pugliese*, 3, 37-41.
- Mariaux, Pierre-Alain (2001). «La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiévale considéré comme un théodidacte». *Revue de l'histoire des religions*, 218(2), 171-93.
- Martin, Jean Marie (1989). «La colonie sarrasine de Lucera et son environnement. Quelques réflexions». *Mediterraneo medievale, scritti in onore di Francesco Giunta*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 797-1011.
- Mavelli, Rita; Tupputi, Anna Maria (a cura di) (2001). *Fragmenta. Il Museo Lapidario del Santuario micaelico del Gargano*. Foggia: Grenzi.
- Maximovic, Jovanka (1962). *Simeon Raguseus (XIV sec.). Per una storia delle relazioni tra le due sponde adriatiche. Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese*, 7, 83-98.
- Mende, Ursula (1983). *Die Bronzetüren des Mittelalters (800-1200)*. München: Hirmer.
- Menduni, Giovanni (2007a). «I Prevosti e Ordinari di Canosa in età medievale e moderna». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2006 = Atti del Convegno di Studio* (10-12 febbraio 2006). Martina Franca: Edizioni Pugliesi, 217-162.
- Menduni, Giovanni (2007b). «La Basilica Cattedrale di S. Sabino di Canosa e i grandi restauri ottocenteschi (1840-98)». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2004 = Convegno di Studio* (7 febbraio 2004). Martina Franca: Edizioni Pugliesi, 205-48.
- Mola, Stefania (1999). «13. L'ambone». Belli D'Elia, Pina (a cura di), *L'angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il Santuario di San Michele del Gargano*. Foggia: Grenzi, 60-4.
- Niermeyer, Jan Frederik (1976). *Mediae Latinitatis Lexicon minus*. Leiden: Brill.
- Orselli, Alba Maria (1965). *L'idea e il culto del santo patrono cittadino nella letteratura latina cristiana*. Bologna: Zanichelli.
- Pace, Valentino (1982). «Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna». *Romanico padano, romanico europeo = Atti del Convegno internazionale di studi* (Modena-Parma 1977). Parma: Silva Editore, 225-56.
- Paratore, Ettore (1980). «L'ambone di Bitonto e la predica dell'abate Nicola di Bari». Romanini, Angiola Maria (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano = Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma* (Roma 1978). Galatina: Congedo, vol. 1, 227-35.
- Pellegrino, Emilia (1999). «La Cattedrale di Bitonto: i restauri». Gelao, Clara; Jacobitti, Gian

- Marco (a cura di), *Castelli e Cattedrali di Puglia a cent'anni dell'Esposizione Nazionale di Torino*. Bari: Adda, 507-9.
- Petrucchi, Armando (1960). «Codice Diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005-1237)». *Fonti per la Storia d'Italia*, 98. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo.
- Pice, Nicola (1989). «Il dictamen di Nicolaus, uno scritto encomiastico dell'età federiciana». Moretti, Felice (a cura di), *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina = Atti del Convegno di studi* (Bitonto, 11-12 dicembre 1987). Bitonto: Centro ricerche di storia e arte bitontina, 283-310.
- Pierno, Marida (2011). «Le iscrizioni della cripta della Cattedrale di Canosa». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2010 = Convegno di Studio* (Canosa, 12-13 febbraio 2010). Martina Franca: Edizioni pugliesi, 635-45.
- Pierno, Marida (2009). «Le iscrizioni murate nell'altare della cripta». Belli D'Elia, Pina; Pellegrino Emilia (a cura di), *Le radici della Cattedrale, Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia, 227-9.
- Popović-Radenković, Miriana (1957). «Le relazioni commerciali fra Dubrovnik (Ragusa) e la Puglia nel periodo angioino (1266-1442)». *Archivio Storico per le Province napoletane*, vol. 37, 5-36.
- Pratesi, Alessandro (1975). «Alcune diocesi di Puglia nell'età di Roberto il Guiscardo». *Roberto il Guiscardo e il suo tempo = Atti delle prime Giornate Normanno-Sveve* (Bari, 28-9 maggio 1973), 241-58.
- Recht, Roland, (1998). «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale». *Revue de l'art*, 120, 5-10.
- Schäfert -Schuchardt, Horst (1973). *La scultura figurativa dall'11-13 secolo in Puglia*. Bari: Adriatica.
- Schaller, Hans Martin; Paratore, Ettore; Kloos, Rudolf Maria (1970). «L'ambone della cattedrale di Bitonto e l'idea imperiale di Federico II». *Quaderni bitontini*, 1, 227-35.
- Schettini, Francesco (1955). *Mostra documentaria sulla ricostruzione delle suppellettili della Cattedrale di Bari*. Bari: Resta.
- Schettini, Francesco (1953). «L'anastilosi del ciborio di Alfano nella Cattedrale di Bari». *Bollettino d'arte*, 115-124.
- Signorile, Valentina (2007-08). «La chiesa di Santa margherita a Bisceglie: sepolcri ed epigrafi». *Taras*, 27-8, 205-15.
- Sthamer, Eduard (1912). *Dokumente zur Geschichte der Kastellen Bauten Kaiser Friedrichs II und Karls von Anjou, vol. 1: Capitanata*. Leipzig: Hiersemann.
- Taylor, Julie (2003). *Muslims in medieval Italy. The colony at Lucera*. Lanham: Lexington Books.
- Thelen, Heinrich (1980). «Ancora una volta per il rilievo del pulpito di Bitonto». Romanini Angiola Maria (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano = Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma* (Roma 1978). Galatina: Congedo, 1, 217-125.
- Toesca, Pietro (1965). *Storia dell'arte italiana, vol. 2,1, Il Medioevo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 873-1140.
- Tripepi, Antonino (1915). *Curiosità storiche di Basilicata*. Potenza: Garramone.
- Vaiani, Elena (2003). «Il topos dalla dotto mano dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali». *Donato* 2003, 345-64.
- Valente, Gaetano (1998). «L'antico duomo di S. Angelo». de Chirico, Vincenzo; Tempesta, Antonio (a cura di), *Schegge da una cattedrale. Le pietre erratiche della collegiata di S. Michele Arcangelo (1235-1782)*. Terlizzi: Ed. Insieme, 13-22.
- Vannucci, Monica (1987). «La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI-XIII». *Bollettino Storico Pisano*, 61, 119-125.
- Vitolo, Giovanni (2001). *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*. Salerno: CAR.
- Vona, Fabrizio (2006). «Porte in bronzo». Andarò, Maria (a cura di), *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo = Catalogo della mostra*. Catania: Maimone, 531-2.
- Wackernagel, Martin (1908). «La bottega dell'arcidiacono Acceptus, scultore pugliese dell'XI secolo». *Bollettino d'Arte*, 2, 143-50.

