



Conversano nel Medioevo

*Storia, arte e cultura
del territorio
tra IX e XIV secolo*

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi
"G. d'Annunzio" di Chieti - Pescara,
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
e dell'Università della Calabria,
Dipartimento di Studi Umanistici.

I testi contenuti in questo volume sono stati sottoposti
ad un procedimento di *peer review*

In copertina,
lastra con leoni proveniente
da San Benedetto, particolare.
Conversano, Museo Civico Archeologico

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2018 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-12-9

Conversano nel Medioevo

Storia, arte e cultura del territorio
tra IX e XIV secolo

a cura di

Gaetano Curzi

Maria Antonella Madonna

Stefania Paone

Maria Cristina Rossi



Campisano Editore

Indice

- p. 7 Le ragioni del convegno
Maria Antonella Madonna, Maria Cristina Rossi
- 9 Il territorio di Conversano nell'Alto Medioevo
Daniela Uva
- 23 La cattedrale di Conversano in età angioina
Maria Teresa Gigliozzi
- 31 Decorazioni esterne a mosaico in Terra di Bari tra XI e XII secolo:
il caso di San Benedetto a Conversano
Margherita Tabanelli
- 45 Il chiostro piccolo di San Benedetto a Conversano.
Appunti sulla decorazione scultorea
Maria Antonella Madonna
- 57 La chiesa di Santa Caterina *fuori le Mura* di Conversano:
dal 'mito' orientale al contesto regnicolo
Antonino Tranchina
- 73 L'organizzazione della rete ecclesiastica nel territorio di Bari
in età bizantina (IX-XI secolo)
Donatella Nuzzo
- 81 L'architrave istoriato della chiesa di San Benedetto a Brindisi:
un problema iconografico
Teodoro De Giorgio
- 89 Il diavolo in mutande: metafora giudiziale ed enciclopedismo
sul portale della cattedrale di Bisceglie
Valentino Pace

- 97 Frammenti di Pollice dalla cattedrale di Bitonto
Maurizio Ficari
- 107 Il portale della cattedrale di Altamura.
La scultura nel contesto del Trecento pugliese
Maria Cristina Rossi
- 117 Produzione e importazione nella scultura lignea in Puglia
tra XIII e XIV secolo: qualche spunto per una mappatura
Pierluigi Leone de Castris
- 125 La decorazione pittorica della chiesa di San Biagio
presso San Vito dei Normanni
Stefania Paone
- 141 Ordini di Terrasanta a Brindisi: tracce materiali e documentarie
Gaetano Curzi
- 155 Documenta, Monumenta.
Le Commende e i Baliaggi dell'Ordine di Malta in Puglia
come sistema culturale territoriale dal Medioevo ad oggi
Valentina Burgassi, Valeria Vanesio
- 173 La scultura della cattedrale di Zara e della chiesa di San Crisogono
a Zara tra IX e XVI secolo
Ivan Josipović
- 179 Il convegno "Conversano nel Medioevo".
Conclusioni e prospettive di ricerca
Stefano Riccioni
- 197 Bibliografia

Il diavolo in mutande: metafora giudiziale ed enciclopedismo sul portale della cattedrale di Bisceglie

Valentino Pace

La cattedrale di Bisceglie si presenta oggi con una facciata dovuta ai restauri ricostruttivi di fine XX secolo (figg. 67, 68). Solo il portale maggiore (fig. 69) resta oggi a documentarci la sostanza del monumento come si era venuto configurando fino alla nuova consacrazione del 1294.¹ A quella data esso doveva ormai essere stato concluso, sia sul piano di facciata che nel protiro antistante, del tutto verosimilmente posteriore di qualche decennio alla decorazione degli stipiti e dell'archivolto. È verosimile, come proposto, che la loro data risalga al primo trentennio del XIII secolo, comunque posteriore al conclusivo XII secolo, per l'esplicita attenzione progettuale del portale ai vicini edifici di prestigio della Terra di Bari, con diversificato orientamento su modelli come quelli del San Nicola a Bari, o della cattedrale di Trani.² La scelta qui adottata implica una soluzione archivoltata, priva di architrave, integrata dalla emergente struttura timpanata, caratterizzata dalla sua articolazione figurata.³ Non mancano qui sottili varianti, per la discontinuità fra stipiti e archivolti o per l'inserzione delle sottili colonnine che fiancheggiano gli stipiti all'interno. Inusuali sono anche le membrature verticali, che all'esterno degli stipiti ribattono le colonnine, formulando una variazione sul tema delle cornici classiche, qui e là alternando alle borchie faccette umane, imbronciate o divertite (fig. 70), con un *sense of humour* tipico delle soluzioni 'marginali' del mondo figurativo gotico.⁴

Ma è sullo stipite destro (fig. 71) che, a livello d'immagine, è introdotta una novità che non avrà nemmeno seguito e che è quella che ha dato il titolo a questa mia relazione: è l'immagine del "diavolo in mutande" (fig. 72). Riconoscibile per le due corna sulla testa, è nudo ed è visto di fronte, come se fosse seduto, mentre si aggrappa a due tralci che si tramutano nel corpo squamato di due serpenti che, avvolgendosi alle cosce, lo mordono sul ventre, mentre un terzo serpente, con una zampetta anteriore che fa pensare a una lucertola, gli annoda le gambe all'altezza dei calcagni. Con l'ombelico bene in vista, subito al di sotto indossa una "braca" (come si sarebbe allora

detto) aderente e scosciata, per coprire quanto era improprio esporre agli occhi di tutti. Così aderente, ma senza lacci, come se fosse tenuta da una chiusura elastica, di certo non vi si riflette un indumento reale, come d'altronde conferma anche il ricamo, dovuto all'abilità con cui lo scultore ha utilizzato il trapano, qui, come pure sul corpo dei serpenti.

A sollecitare una legittima curiosità è in primo luogo la presenza stessa di una creatura 'del male' in tale evidenza sullo stipite, in secondo luogo la ragione della sua postura e, di conseguenza, del suo abbigliamento.

Normalmente i tralci che percorrono gli stipiti, secondo una consolidata tradizione medievale di origine classica, nascono alla loro base da un cespo vegetale, da un vaso, al più dalle fauci di una creatura ferina (lupo o quadrupede in genere che fosse), altrettanto normalmente sviluppandosi specularmente sia sulla destra che sulla sinistra dell'ingresso. A Bisceglie non solo manca questa specularità, ma, stranamente, il percorso vegetale continuo dello stipite di destra inizia solo al di sopra di una sottostante formella, pur essa vegetale, ma autonoma (fig. 71). Ne consegue una maggiore evidenza visiva di questa creatura demoniaca, atta verosimilmente a imprimere con più forza nella coscienza dei fedeli l'ammonizione a non cadere nel peccato, a non diventare preda di Satana che, vorrei aggiungere se interpreto bene il messaggio, attende i peccatori nell'inferno, dove i serpenti li tormentano. Tale è il caso dei dannati, come avviene nell'inferno di Bominaco (del 1263), in Abruzzo (fig. 73), mentre nella stessa posa e con un'immagine ben più terrificante, appare a Santa Maria del Casale, presso Brindisi (ai primi del Trecento), dove stringe la figurina dolorosa di Giuda (fig. 74, tav. VIII).⁵ Qui i *pudenda* di Satana sono coperti da un panno bianco, che nella stessa scena a mosaico sul tiburio del notissimo battistero di Firenze era divenuto un'elegante stoffa multicolore; unica rimane invece la scelta delle ricamate brache del demone di Bisceglie, sulle quali, come pure sul corpo dei serpenti e in altre zone del portale, il suo scultore volle esprimere la sua personale inclinazione e abilità all'uso del trapano. Che, invece, sullo stipite con la figura del diavolo venisse rivolta al fedele una esplicita ammonizione al peccato è un fatto che mi sembra indiscutibile.⁶ Esso trova un vicino confronto nel portale della chiesa di Ognissanti di Trani, dove sullo stipite di destra è una creatura femminile nuda ad essere morsa sui seni dai serpenti (fig. 75).⁷ La sua immagine acquista qui un esplicito significato negativo per il disperato gesto con cui la donna si strappa i capelli, con un'allusione piuttosto evidente al peccato di lussuria. È un'allusione rinforzata dalla presenza delle sovrastanti immagini nelle quali sia il fedele che il committente colto avrebbero percepito associazioni

alla lussuria e comunque al vizio: è il caso del musico che suona una ribeca, per giunta caratterizzato dai capelli incolti e dalla barba bifide, oltre che dalla sua nudità; oppure del centauro.⁸

A Bisceglie lo stipite ha forse formulato altri richiami di esplicita valenza morale, sebbene oggi non siano più del tutto chiari, anche per l'usurato stato di conservazione della pietra. Così è per le due minuscole figurette di telamoni collocate in basso sul listello convesso al loro esterno, a fianco di ambedue le basi, frammentarie e abrase.

La trama figurativa dei tre sovrastanti archivolti (fig. 76) non si lascia facilmente interpretare, per la possibile incomprendimento e trasformazione dei modelli originali, sia pure per la modesta qualità esecutiva dello scultore (ben diverso dal responsabile degli stipiti). Si è verosimilmente davanti a un messaggio in cui si possono essere incrociate enciclopediche suggestioni illustrative da testi sulle costellazioni e di bestiari, da figure marginali su altre sculture o rilievi, pitture o miniature, affidato ad attori di varia umanità, volatili, creature ibride sullo sfondo di un tralcio vegetale che per quindici volte le avvolge e che talora crea esso stesso infiorescenze.⁹ È un fenomeno comunque ubiquo che, come ben si sa, trova frequenti e ripetute manifestazioni nella plastica monumentale.¹⁰

Sulla sinistra dell'archivolto centrale, in prima e seconda sede (fig. 77) iniziano il percorso visivo due figurette, di cui quella sottostante afferra la gamba sinistra di chi gli sta sopra, cioè di un'inquietante figura, il cui barbuto volto ghignante e le gambe pelose (come tali dovendosi interpretare per l'uso dei trattini paralleli ancora in piena evidenza sulla sua coscia sinistra) lo fanno sembrare una sorta di creatura silvestre quasi come il Pan della mitologia classica. Intrigante è il ruolo del personaggio sottostante, con il volto di tre quarti dall'espressione poco rassicurante e il corpo visto di profilo, in cammino verso destra, una sorta di viandante per l'abbigliamento caratterizzato da cintura e scarsella.¹¹ In nona sede (fig. 79) è difficilmente comprensibile l'azione della figura virile genuflessa, che regge sulle spalle un mostruoso pesce del quale afferra la testa con la destra, mentre con la sinistra sembra stringerlo vicino alla pinna.

Non diversamente enigmatico è il bestiario di creature ibride, che inizia, in terza sede (fig. 77), con un drago, dalla testa di lupo con le orecchie esageratamente dritte, corpo anguiforme, apparentemente alato (se un'ala è indicata da quel che sembra un ciuffo di penne retrostante), prosegue in quinta sede (fig. 78) con una sirena, a prima vista una creatura con testa umana dai capelli lunghi, che solleva, piegandole ad angolo retto, ambedue le braccia (quasi a imitare un'antica *orans*) che emergono da un corpo

divenuto totalmente anguiforme che non mostra i seni, prospettato su uno sfondo liscio, adorno di tre stelle o rosette;¹² continua in decima (fig. 80) con una creatura ibrida che dovrebbe essere nuovamente un drago, con testa di lupo, criniera di leone e un corpo che sembrerebbe pur esso anguiforme; si conclude infine in dodicesima, quattordicesima, quindicesima e conclusiva sede (fig. 81), con volatili dalle teste ferine. Al centro, in ottava sede (figg. 76, 79), in posizione preminente, spicca un'aquila, unica e nota presenza simbolica esplicitamente orientata su tematiche di fede cristiana;¹³ nelle sedi restanti (quarta, sesta e settima, undicesima e tredicesima) elementi fitomorfi.¹⁴ Isolata sul giro dell'archivolto sottostante, adiacente ai due volatili, appare infine una conturbante, sinuosa immagine femminile (fig. 81), abbigliata di una lunga veste, quasi reminiscenza di un'immagine di (peccaminosa) danzatrice, dalle trecce che le avvolgono il capo (se non si tratta di una sorta di turbante), in atto di afferrare l'inizio del tralcio che gira sull'intero archivolto.¹⁵

Pur con tutte le difficoltà di una precisa comprensione del ruolo di ogni figura e con gli interrogativi rimasti aperti, quanto qui narrato ci apre almeno uno spiraglio sulla mentalità della società medievale e del suo ricco sostrato culturale, di cui tanto i testi "scientifici" quanto quelli più impregnati di un mitico "immaginario", erano parte integrante ed essenziale. Per i loro riferimenti ai Bestiari sono i portali inglesi del XII- XIII secolo che ci offrono casi esemplari di queste ricezioni monumentali, quali si sarebbero volute qui a Bisceglie più esplicite, nella stessa o in altre direzioni.¹⁶ Resta comunque da augurarsi che su questi portali e sul significato dei loro programmi converga finalmente un interesse storiografico finora soltanto episodico.¹⁷

Che l'avancorpo del protiro (fig. 69, 82) sia stato eseguito in contiguità cronologica o, piuttosto e più probabilmente, dopo un distacco di qualche decennio, dipende sostanzialmente dalla data, di esclusiva ragione stilistica, che si decida di riferire al portale finora esaminato, nessuno dei cui decenni della prima metà potendo essere aprioristicamente escluso, mentre almeno il capitello figurato sulla colonna di destra del protiro (fig. 88) difficilmente regge una data anteriore alla metà del XIII secolo. L'impaginazione figurativa espone sul gruppo apicale (fig. 83) un'aquila che serra fra le zampe un capro, dunque una preda, con la quale viene in sostanza a crearsi un legame concettuale con il messaggio dello stipite, mostrandosi simbolicamente il trionfo di Cristo sul Peccato.¹⁸ Assistiamo dunque alla ripresa del modello simbolico della vittoria del Bene sul Male espresso ripetutamente sulle mura esterne delle cattedrali pugliesi, con cui sono in sintonia gli altri

gruppi scultorei: due grifoni che svettano alla base del timpano (fig. 69, 84, 85) poggiati su due capitelli (l'uno del tipo "a foglie mosse dal vento", l'altro figurato) che concludono le colonne, impostate su due aggettanti figure leonine, oggi mutile (fig. 69), potendosi solo riconoscere in quella alla destra (di chi entra in chiesa) una leonessa, per il leoncino che allatta (fig. 86). È, questo, un simbolismo utilizzato a sottolineare la duplicità di genere, come d'altronde avviene, per citare un ben noto esempio pugliese, per gli elefanti della cattedra canosina.

Nel capitello figurato (fig. 85, 87) alle quattro teste angolari (tre umane, una leonina), di conosciuta tradizione consolidatasi in età federiciana, ne è stata aggiunta una quinta sul giro più basso: questa ha un volto barbato che contrasta con la giovinezza della coppia, lei donna lui uomo, sugli angoli frontali. Elegante l'acconciatura dei capelli femminili (fig. 87) che ricorda quella della protoduecentesca Madonna nella statua lignea abruzzese di Castelli.¹⁹ Indirizzano tuttavia inequivocabilmente al clima figurativo degli anni svevo-manfrediani, se non addirittura protoangioini, le teste maschili (fig. 88) contribuendo perciò a fissare orientativamente un riferimento cronologico del protiro a un decennio iniziale della seconda metà del secolo XIII.²⁰

Più importante sarebbe capire chi/che si sia voluto rappresentare, probabilmente a livello simbolico, pur non potendosi nemmeno escludere un gioco di rimandi su immagini 'di moda', che in tal caso ne configurerebbe un esito di pura attenzione estetica. Sta di fatto, tuttavia, che questa presenza del pur unico capitello figurato ascende per schema ai celebri 'prototipi' troiani, esemplandone bene la ricezione e discendenza in Terra di Bari. Essi tuttavia non sono utili a comprenderne qui il senso, se un senso, come è logico pensare, gli si è voluto dare.²¹

Con il suo denso programma d'immagine il portale di Bisceglie ci trasporta in un mondo dove il cristiano è subito ammonito a non cadere nel peccato, per non essere sottoposto ai tormenti infernali, mentre dalle sintetiche immagini sugli archivolti, sarebbe potuto essere informato (pur con l'aiuto di chierici letterati) della molteplicità degli aspetti del creato. La diversità degli strumenti di conoscenza ci rende oggi difficile di ricostruire il processo percettivo di allora, ma non si deve per questo rinunciare al tentativo di comprensione del programma, nella sua sostanza intellettuale, di fede e di cultura.

NOTE

¹ Sulla cattedrale medievale riferimento essenziale è quello di KAPPEL 1996, pp. 200-213, figg. 164-186. L'unico studio monografico sul suo percorso secolare è quello di PASQUALE 1979 e 1987. Per le linee del progetto di restauro, eseguito negli anni '60 e '70, v. BERUCCI 1957 e il resoconto, giustamente critico, nella monografia di PASQUALE 1979, pp. 108-115 (oppure PASQUALE 1987, pp. 129-138). Sul portale un contributo monografico è quello di PASQUALE 1996, mentre una sua dettagliata schedatura (insieme con quella delle altre sculture medievali) con un'ottima documentazione fotografica (cui è qui necessario fare implicito rinvio) è dovuta a SCHÄFER-SCHUCHHARDT 1987, I, pp. 150-152 e II, tavv. 291-306.

² I documenti conosciuti non soccorrono in nessun modo a stabilire la data del portale. SCHÄFER-SCHUCHHARDT 1987, propende interrogativamente per il 1200 circa.

³ Mi sono astenuto dal trattare della lunetta oggi all'interno della facciata, tradizionalmente dalla storiografia considerata appartenente in origine all'esterno, rappresentante un Cristo in trono affiancato da San Pietro (con le due chiavi) e da San Paolo. Quanto ne scrive Schäfer-Schuchhardt implica rilavorazioni ottocentesche dell'assetto compositivo che andrebbero comunque attentamente verificate. Se all'esterno sin dall'origine, essa avrebbe sigillato il programma degli stipiti con una scena 'romana' sorprendentemente 'indifferente' al programma del portale.

⁴ Mi riesce impossibile accogliere l'interpretazione che ne dà PASQUALE 1996, p. 125 fondandola su allusioni evangeliche e qui sottolineando le "due serie di baccelli...otto da una parte, dieci più uno dall'altra:...codice di accesso alla Gerusalemme celeste... come otto sono le beatitudini enunciate nel Discorso della Montagna...dieci baccelli, come dieci sono i Comandamenti, più l'ultimo, il Comandamento Nuovo.(Giov. 13,34)".

⁵ Per la chiesa abruzzese: LUCHERINI 2016; per quella chiesa pugliese: CURZI 2013, in part. alle pp. 33-44. Sulla rappresentazione dell'Inferno e, più ampiamente del Giudizio: BASCHET 1993; *Alfa e Omega...* 2006, ANGHEBEN 2013. Con ottica interdisciplinare sul nostro "protagonista" v. anche *Il diavolo nel medioevo* 2013 e, *ivi*, PASQUINI, pp. 479-518.

⁶ PASQUALE 1996, p. 125, vede invece in questo stipite "l'albero della conoscenza del Bene e del Male", precisando fra l'altro che nella figura vada visto un uomo (non essendosi accorta delle sue corna) "impegnato nella sua lotta personale tra l'aspirazione al bene e le vincolanti passioni".

⁷ Nella sua svelta monografia della chiesa RONCHI 1982 descrive e illustra lo stipite (pp. 30-31, figg. 21-27), ma omette proprio questo dettaglio. Lo si trova invece illustrato, in un appropriato contesto di confronti in CALÒ MARIANI 1984, p. 28. Una sintetica e precisa scheda, dove viene colto sia il significato della figura come Lussuria, sia il rapporto con Bisceglie, la si legge in BELLÌ D'ELIA 2003, pp. 190 e 193.

⁸ Se il 'musicò' assumeva ruolo negativo per l'abbandono ai sensi cui invitava il suono degli strumenti, il centauro era invece egli stesso la personificazione del disordine sessuale, coniugato alla violenza. Per il primo v. HAMMERSTEIN 1974, con l'illustrazione di numerosi esempi; per il secondo l'eccellente voce enciclopedica di GERLACH 1974, con precisi riferimenti alle fonti patristiche, da Isidoro di Siviglia a Rabano Mauro. Nella speranza di poter rinviare presto a uno studio, mio o di altri, di questo interessantissimo portale, aggiungo, per inciso, che il tema 'negativo' della sessualità ritorna nella stessa Trani, alla vertiginosa altezza del cornicione sul prospetto absidale della cattedrale, con un gruppo scultoreo che mostra il contrappasso infernale di un peccatore lussurioso: v. PACE 2005, alla fig. 25 di p. 641.

⁹Per le costellazioni: BLUME, HAFFNER, METZGER 2012. Viene naturalmente da chiedersi (senza poter qui nemmeno minimamente approfondire lo spunto), se non si possa pensare, visti gli anni e la geografia, a un qualche contatto, pur se frainteso nella traduzione scultorea, con Michele Scoto e il suo *Liber de Signis*, per il quale cfr. ACKERMANN 2009. Per i Bestiari v. MURATOVA 1992, con rinvio alle sue numerose pubblicazioni, da integrare con le altre degli ultimi venticinque anni, per l'ultima delle quali v. qui la nota 12.

¹⁰Per la scultura italo-meridionale ne mancano studi finalizzati e nel caso pugliese, particolarmente ricco e interessante, tale mancanza è tanto più sentita. Per la Francia è in merito pionieristico il volume di DEBIDOUR 1961. Sulla questione interpretativa dei "racemi abitati" v., fra gli altri, VERZAR 2001 e MÜLLER-WIENER 2012.

¹¹Ho l'impressione sia qui avvenuto un fraintendimento di un'immagine incompresa. A puro titolo di esempio mi viene da pensare, a caso, al disegno marginale delle costellazioni di Perseo e dell'Auriga al f. 107 del Roy, Ms 13 A XI della British Library ("Excerptio Abbonis ex Hygino de figurazione signorum" (per il quale v. BLUME, HAFFNER, METZGER 2012, vol. 1, n. 30, pp. 333-339 e vol. 2, tav. 212, fig. 439), dove il piede destro del sovrastante Perseo incrocia il braccio sinistro del sottostante Auriga, facilmente passibile di simile fraintendimento.

¹²I migliori studi su questa creatura mitica sono di LECLERQ-MARX 1997 e MURATOVA 2015 (fra i cui precedenti saggi va ricordato MURATOVA 1980 per l'importante testimone italo-meridionale del *Physiologus* all'Ambrosiana). Per l'esemplazione del tema nella scultura lombarda, v. MAZZILLI 1996.

¹³Sia sufficiente anche qui rinviare a WEHRHAHN-STAUCH 1974.

¹⁴Per PASQUALE 1996, pp. 123-124, questo archivolto "configura il cielo" con lo zodiaco, mentre nei tre medaglioni di vertice l'aquila, il pesce tenuto dalla figurina e l'elemento fitomorfo starebbero a rappresentare "Dio nella sua forma trinitaria": nell'aquila (in ottava sede) il Padre in quanto "uccello solare già sacro a Zeus, Padre degli dei", nel pesce (in nona sede) il Figlio per il ben noto simbolismo della parola greca, nell'"elemento fitomorfo" (in settima sede) lo Spirito. Benché l'identificazione dei segni zodiacali sia palesemente infondata (basti a dimostrarlo l'esempio della sirena che viene invece identificata nel capricorno "fluttuante in un cielo trapunto di stelle") non nego che alle origini possano supporre suggerimenti da testi sulle costellazioni (v. *supra* alla nota 9).

¹⁵Mi chiedo se in questa figura femminile si sia voluta rappresentare una danzatrice, una sorta di Salomé estraniata dalla sua scena storica a simbolo della peccaminosità della danza. In merito v. PIETRINI 2000. Per PASQUALE 1996, p. 123 questa "figurina gravida... [che] regge con una mano un lungo e sinuoso ramo ricco di foglie che percorre tutta la fascia è la personificazione della Terra, fertile e feconda", contrapposta al primo giro, il cui "elegante profilo senza decorazione (...) è lo Sheol, il regno dei morti" mentre il sovrastante archivolto mediano rappresenterebbe il cielo.

¹⁶Specificamente sui portali inglesi v. MURATOVA 1987. Tralascio intenzionalmente riferimenti alle ben note valenze enciclopediche della scultura europea di XII e XIII secolo.

¹⁷Purtroppo è rimasto interrotto al I volume il progetto di un sistematico corpus della scultura figurativa pugliese di XI-XIII secolo, per cui v. SCHÄFER-SCHUCHHARDT 1987; ne sarebbe almeno potuto scaturire un'adeguata documentazione fotografica. A proposito di questo volume già nella mia recensione (PACE 1989) mi auguravo che "ci si decida a comprendere sistematicamente il senso originario di cui si vollero caricare questi ricchissimi programmi scultorei (...) veicoli di sicure motivazioni intellettuali". Un portale che

presenta significative somiglianze simboliche è quello della cattedrale di Acerenza, per il quale v. PACE 2005, pp. 638-640.

¹⁸ Per il significato negativo del capro, in una linea che da Gregorio Magno attraverso Rabano Mauro giunge a Ruperto di Deutz e oltre, v. WEHRHAHN-STAUCH 1974. PASQUALE 1996, p. 126 lo ha erroneamente preso per un cervo che “protetto e sicuro sembra aver raggiunto una meta...un’ascensione al cielo felicemente compiuta, possiamo scegliere, se di Cristo o della nostra anima”.

¹⁹ In proposito v. BAGNOLI 1994. In seguito v. la scheda di ARBACE 2010, pp. 46-50, con belle foto e accurata bibliografia, ma senza conoscenza del testo della Bagnoli. In BOLOGNA 1983, sulla copertina e alle figg. 157-158 sono pubblicati particolari della veduta di profilo, da cui emergono le evidenti somiglianze della capigliatura.

²⁰ CALÒ MARIANI 1973, p. 446, nota 15, era incline a una data del quarto decennio per questi capitelli e il loro schema. BELLI D’ELIA 2003, p. 270, ha ritenuto che il rinnovo dell’apparato ornamentale sia avvenuto “in età federiciana (o più probabilmente angioina)”.

²¹ Mi pare comunque inaccettabile il rinvio interpretativo (in PASQUALE 1993, p. 126) del volto femminile e di due maschili con i personaggi della vicenda della “casta Susanna”, perché non è confortato né dall’assetto compositivo, né dalle scelte fisionomiche.



67.



68.



69.

67. Bisceglie, cattedrale, facciata (foto Autore)
68. Bisceglie, cattedrale, facciata, prima dei restauri degli anni '70/'80, (Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici della Puglia, Bari)
69. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore e protiro (foto Autore)



70.



71.



72.

70. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, stipite sinistro (foto Autore)

71. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, particolare dello stipite destro (foto Autore)

72. Bisceglie, cattedrale, Portale maggiore, particolare dello stipite destro: "Il diavolo in mutande" (foto Autore)



73.



74.

73. Bominaco (L'Aquila), oratorio di San Pellegrino, particolare dell'Inferno (foto Autore)
 74. Brindisi, Santa Maria del Casale, particolare dell'Inferno (foto Autore)
 75. Trani, chiesa di Ognissanti, portale centrale, stipite sinistro: immagine di Lussuria (foto Autore)
 76. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, archivolti (Soprintendenza per i Beni Ambientali
 Architettonici Artistici e Storici della Puglia, Bari)
 77. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, immagini nelle sedi 1-3 dell'archivolto centrale (foto Autore)



76.



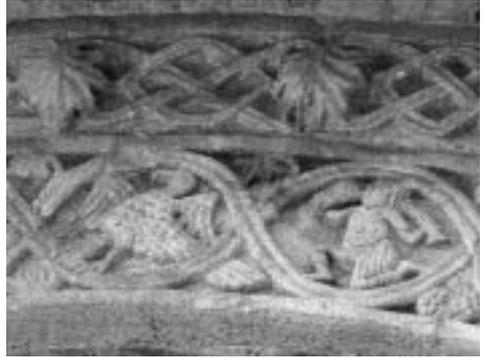
75.



77.



78.



79.



80.



81.

78. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, immagine nella sede 5 dell'archivolto centrale: sirena (foto Autore)
79. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, immagini nelle sedi 8-9 dell'archivolto centrale (foto Autore)
80. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, immagini nelle sedi 9-13 dell'archivolto centrale (foto Autore)
81. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore, immagini nelle sedi 14 e 15 dell'archivolto centrale e sulla base dell'archivolto inferiore (foto Autore)
82. Bisceglie, cattedrale, portale maggiore e protiro (foto Autore)
83. Bisceglie, cattedrale, protiro, gruppo scultoreo di vertice: il capro artigliato dall'aquila (foto Autore)
84. Bisceglie, cattedrale, protiro, part. di sinistra: grifone e capitello fogliato
85. Bisceglie, cattedrale, protiro, part. di destra: grifone e capitello figurato (foto Autore)



82.



83.



84.



85.



86.



87.



88.

86. Bisceglie, cattedrale, protiro,
part. di destra: leonessa allattante
(foto Autore)

87. Bisceglie, cattedrale, protiro,
capitello figurato (foto Autore)

88. Bisceglie, cattedrale, protiro,
capitello figurato (foto Autore)