Mosaici pavimentali dell'XI e XII secolo in Puglia : committenza, artefici e musivari

Autor(en): **Carrino, Rachele**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **85 (2001)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-836066

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Mosaici pavimentali dell'XI e XII secolo in Puglia : committenza, artefici e musivari

Rachele CARRINO

La Puglia è una regione privilegiata per chi si occupa di mosaici pavimentali romanici, perchè vanta numerose sopravvivenze di eccellente qualità[1], inquadrabili in un arco cronologico che assume una particolare valenza, in quanto, proprio in questa fase della storia dell'Italia meridionale, prende avvio il fenomeno Romanico, inizia cioè quel complesso movimento che porta alla rinascita della città e alla riorganizzazione della chiesa. Proprio a questa necessità di rinnovamento in ambito ecclesiale sono da collegare le maggiori fabbriche pugliesi fondate tra XI e XII secolo, che determinarono la creazione di nuove cattedrali o l'abbattimento e la ricostruzione di antiche basiliche paleocristiane e di edifici eretti in epoca altomedievale[2].

Le chiese prese in esame ricevettero, quindi, una nuova ed ampia ornamentazione musiva, che oggi rappresenta l'unico resto dell'apparato cromatico decorativo.

Le stesure considerate possono essere suddivise in due gruppi, che consentono di seguire l'evoluzione artistica di questo tipo di pavimentazione.

I PAVIMENTI DELL'XI SECOLO

I pavimenti dell'XI secolo, che qui vengono indagati, costituiscono un interessante e significativo aspetto della produzione musiva medioevale in Italia meridionale e sollevano alcune importanti questioni sullo sviluppo delle tecniche in questo arco cronologico.

La compagine meglio conservata è quella di **S. Maria a Mare sull'isola di S. Nicola del gruppo delle Tremiti**, realizzata interamente in *opus tessellatum*, tranne alcune brevi porzioni con commistione di tessellato e settile, con ogni probabilità ascrivibili ad una fase successiva[3] (fig. 1).

Questo pavimento rientra in una diffusa e consolidata tradizione tecnica, la cui origine è attestata in Puglia dai mosaici paleocristiani di Siponto, Canosa, Trani, Egnazia, Bitonto, Otranto, Ruvo e Bari[4]. Esso, inoltre, è l'unico ad essere datato con maggior precisione sulla

---

[1] Un testo di riferimento per queste stesure è costituito dalla mia tesi di dottorato di ricerca in Archeologia tardoantica e medioevale CARRINO, 1996 a, p. 1-217.

[2] Sulla rinascita edilizia in epoca romanica cfr. in generale SCHULZ, 1860 ; BERTAUX, 1903 ; WILLEMSEN, ODHENTHAL, 1978 ; PETRUCCI, 1960 a ; BELLI D'ELIA, 1975, p. 5-8 ; *Ead.*, 1980, p. 117-253 ; *Ead.*, 1987 a, p. 13-23.

[3] Sul mosaico di S. Maria a Mare cfr. BERTAUX, 1903, p. 486 ss. ; MOLAJOLI, 1935, p. 396-404 ; RASH FABBRI, 1971, p. 101-112, 114-126 ; BARGELLINI, 1974, p. 21-36, 227-231 ; *Ead.*, 1975, p. 182-187 ; *Ead.*, 1987, p. 29-40 ; MOLA, 1981, p. 1-20 ; CARRINO, 1994, in c. di s. e BELLI D'ELIA, 1997, p. 31 ss.

[4] Per le stesure di Siponto, Canosa, Trani ed Egnazia, cfr. CASSANO, 1976, p. 267-376 ; *Ead.*, 1992 a, p. 841-856 ; *Ead.*, 1992 b, p. 857-866 ; CASSANO, CARLETTI, 1992, p. 901-906 ; per quella delle cattedrale di Bitonto cfr. LAVERMICOCCA, DEPALO, 1993, p. 17-28 ; sui rinvenimenti archeologici all'interno della cattedrale di Otranto nel corso dell'ultima campagna di restauro del mosaico romanico si vedano : CIONGOLI,

base di un termine *post quem* fissato al 1045, anno di edificazione *a novo fundamine* dell'edificio di culto[5].

L'iconografia e lo stile di questo mosaico appaiono condizionati da concomitanti fattori storici e culturali, visto che la sua realizzazione è ascrivibile ad una fase in cui il dominio bizantino è consolidato in area pugliese, inoltre non va sottovalutata la politica filobizantina svolta dal cenobio isolano[6].

La stesura appare informata da un gusto ancora tardoantico che si riflette nella disposizione di animali affrontati ai lati dell'altare e nella tendenza a privilegiare grandi composizioni centriche, le *rotae*, punto focale intorno al quale sono organizzati decorazioni vegetali o ornati geometrici, che si distendono a mo' di tappeti su estese aree. La stessa organizzazione degli spazi in ampi compartimenti quadrati o rettangolari e il rigido rispetto della simmetria e dell'assialità cooperano a suggerire questo richiamo al passato.

Anche il repertorio iconico ed aniconico sottolinea ulteriormente questo legame con la tradizione, in quanto vediamo attestati motivi zoomorfi, vegetali e geometrici presenti nel mondo classico, seppure con una diversa valenza simbolica, e in quello tardoantico, testimonianza di una particolare tendenza ad iterare un medesimo immaginario.

Verso la fine del secolo, il cambiamento del quadro politico, determinato dall'avvento dei Normanni, intorno al 1070 circa, che si sostituiscono alla presenza bizantina, non sembra avere riflessi sulla produzione musiva pugliese[7], il cui polo d'attrazione è rappresentato dal monastero di Montecassino che, con il suo pavimento in *opus sectile* (1071), influenzerà non solo a livello tecnico, ma anche distributivo, la decorazione interna di molti edifici di culto dell'area centro meridionale d'Italia[8]. Alla realizzazione di questo mosaico intervennero artefici

---

1987, p. 178 s. ; *Id.*, 1988, p. 182 s. ; *Id.*, 1989, p. 261 s. ; *Id.*, 1990, p. 400 ss. ; SIGNORINI, 1990, p. 41-47 ; GIANFREDA, 1992 a, p. 231-244 ; MONTE 1993, p. 92 ss. ; *Id.*, 1994, p. 60-63 ; ROBOTTI, MONTE, 1994, p. 569-578 ; circa le emergenze musive all'interno della cattedrale di Ruvo cfr. CIVITA, 1993, p. 239-296 ; sul mosaico rinvenuto nel soccorpo della cattedrale di Bari cfr. BERTELLI, 1981, p. 393-421 ; *Ead.*, 1994, p. 43-63 ; CAILLET, 1993, p. 12-17.

[5] PETRUCCI, 1960 b, p. 108-111, documento n. 34 : *Chartula Libertatis et Securitatis*, 1045 febbraio, Dragonara. Da questo documento, che i Benedettini ottennero da Almerado vescovo di Dragonara, si evince che i monaci benedettini riedificarono nel 1045 la loro chiesa *a novo fundamine* sotto la conduzione dell'abate Alberico : "*Venerabilis abbas Albericus sacri cenobii Trimitensis insulae, cum tota congregatione spiritualium fratrum suorum, construxerunt ecclesiam in eadem insula a novo fundamine Sanctae Dei genitricis et virginis Mariae*". Circa la datazione di questa stesura cfr. CARRINO 1994, in c. di s.

[6] PICASSO, 1983, p. 45 s.

[7] Sull'avvento dei Normanni cfr. MUSCA, 1987 a, p. 221-236 ; *Id.*, 1987 b, p. 237-255 ; DELOGU, 1988, p. 33-50 ; BRENK, 1994 a, p. 193-198 ; CUOZZO, 1994, p. 177-181 ; MARTIN, 1997, p. 35-95 ; D'ONOFRIO, 1994, p. 167-335 ; MATTHEW, 1997, p. 9-79 ; ZARNECKI, 1997, p. 734-743.

[8] Per il mosaico di Montecassino, cfr. SCACCIA SCARAFONI, 1936/37, p. 108-119 ; BLOCH, 1946, p. 166-224 ; *Id.*, 1986, p. 689-694 ; PANTONI, 1973, p. 180-193. Si consideri comunque che il pavimento di Montecassino, voluto dall'abate Desiderio, è stato considerato una delle pietre miliari per la diffusione della decorazione pavimentale in Italia. Bisogna, però, tener presente che grandi sono le varietà regionali e gli scarti cronologici. Il pavimento di Montecassino, composto di *opus sectile* e comprendente alcuni animali nella decorazione, deve la sua fama ai legami con l'Oriente bizantino, da cui arrivarono artisti che avrebbero lavorato nella famosa abbazia. Si ritroveranno riflessi di questo mosaico pavimentale innanzitutto in Campania, a Caserta, a Sant'Agata dei Goti, e poi anche nella regione veneziana, nell'Italia meridionale e a Roma, cfr. BARRAL i ALTET, 1988, p. 174. Per i rapporti tra Montecassino e le Tremiti cfr. LECCISOTTI, 1949, p. 203-215.

costantinopolitani e saraceni d'Alessandria[9], che importarono la tecnica, alla quale si ispireranno in parte i pavimenti delle cattedrali di Bitonto e di Bari e della Basilica di S. Nicola, sempre a Bari.

La temperie culturale ed artistica, dunque, non appare modificata sul finire del secolo, in quanto le stesse suggestioni sono alla base di questa nuova produzione di compagini musive, che segna con il ricorso ad una tecnica mista, *sectile* e tessellata, un momento intermedio nel modo di concepire la decorazione pavimentale.

E' soprattutto il comparire del settile a costituire la vera innovazione, anche se nella **Cattedrale di Bitonto** quest'uso viene mediato dalla presenza di iconografie, schemi ornamentali ed organizzazione dello spazio, che hanno il loro antecedente nel mosaico delle Tremiti[10] (fig. 2).

Queste osservazioni mi spingono ad ascrivere la realizzazione di questo pavimento entro l'XI secolo[11], mentre sulla base dei dati di scavo finora pubblicati esso viene datato entro un periodo compreso tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo[12].

Il ricorso al tessellato viene ulteriormente limitato e confinato ad un'unica fascia, che ripete il monogramma di Allah, nell'abside della **Basilica di S. Nicola di Bari**, dove più chiaramente i modelli ispiratori sono da rintracciare nel mondo orientale[13] (fig. 3). I motivi ornamentali risultano del tutto differenti rispetto agli antecedenti pavimentali considerati, in quanto, se si esclude la persistenza di *rotae*, anche abitate, cambiano i materiali ed i motivi

---

[9] ACETO 1997, p. 534-543.

[10] Il pavimento è emerso in seguito ad un indagine condotta, all'interno della cattedrale romanica di Bitonto, dalla Soprintendenza Archeologica della Puglia nel maggio del 1991, contestualmente all'intervento di restauro attuato dalla Soprintendenza ai Beni AAAS, e si sostanzialmente conclusa nell'inverno 1992. Lo scavo ha posto in luce le varie fasi dell'edificio ed ha consentito l'individuazione, a circa 3 m di profondità dall'attuale piano pavimentale, di un tappeto musivo, riferibile ad un impianto di culto episcopale paleocristiano (sec. V-VI) e di un pannello musivo, all'interno di un ambiente quadrangolare, in rapporto non chiaro con le strutture preromaniche, ascrivibile alla fine dell'XI inizi XII secolo. A tal proposito cfr. CASTELLANO, MORETTI, 1991, p. 73-78 ; PELLEGRINO, LAVERMICOCCA, DEPALO, 1992, p. 315-317 ; CASTELLANO, 1993, p. 75-87 ; LAVERMICOCCA, DEPALO, 1993, p. 17-28 ; CASTELLANO, MUSCHITIELLO, 1994, p. 241-269.

[11] La datazione del pannello entro l'XI sec. è stata da me ipotizzata (CARRINO, 1996 a, p. 30-38) sulla base della possibile appartenenza di questo brano musivo e di una pavimentazione a blocchetti calcarei bianchi, emersa nell' area presbiteriale e nella zona del coro (sull'identificazione di questo settore come recinsione del coro e non come iconostasi cfr. BELLI D'ELIA, 1997, p. 43, nota 21) della chiesa preromanica, ad un'unica fase. Si avrebbe così un termine *post quem* anteriore al XII secolo, che troverebbe conferma in una pavimentazione di analogo tipo strutturale, quella della chiesa bitontina di S. Caterina, costituita da tasselli calcarei bianchi di varie dimensioni, organizzati in motivi differenti, ascrivibile alla seconda metà dell'XI secolo ; a tal proposito cfr. CASTELLANO, 1993, p. 31-37, CASTELLANO, MUSCHITIELLO, 1994, p. 258 ss. Un'altra serie di pavimenti a grandi tessere confermerebbe questa datazione ; intendo riferirmi alle stesure visibili in due edifici baresi, uno all'interno della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, appartenente al complesso di Santa Scolastica (cfr. AMBROSI, 1979, p. 89-110 ; *Id.*, 1983, p. 91-94 ; CARDAMONE, 1979, p. 123-131 ; FORNARO, 1979, p. 111-122), l'altro in Santa Maria del Buon Consiglio (cfr. LAVERMICOCCA, DE TOMMASI, 1988, p. 551-558) ed ai frammenti emersi all'interno della cattedrale di Ruvo (cfr. CIVITA, 1993, p. 239-296), inquadrabili tra X, XI e inizi XII secolo. Si veda anche BERTELLI, 1996, p. 75-84 e CARRINO, 1996 b, p. 710.

[12] Cfr. nota 10. Per la datazione all'XI secolo della stesura bitontina cfr. anche BELLI D'ELIA, 1997, p. 37

[13] Sul pavimento della basilica nicolaiana si vedano : SCHETTINI, 1967, p. 50-54 ; BELLI D'ELIA, 1985, p. 11-126 ; MILELLA, 1987, p. 215-258 ; BELLI D'ELIA, CALO MARIANI, TODISCO, 1990, p. 277-370 ; BELLI D'ELIA, 1997, p. 38-41.

decorativi più usati si precisano in ampi dischi concentrici listati da fasce marmoree ed includenti specchiature in *opus sectile* o quadrati annodati tramite cornici marmoree e settili.

Le opinioni degli studiosi circa la datazione di questo pavimento appaiono divergenti ed oscillano tra X-XI e inizi del XII secolo, ma la valutazione di dati oggettivi (cfr. note 14 e 15) mi induce ad ipotizzare altri termini cronologici, il 1087 come termine *post quem* e il 1105 come termine *ante quem,* anni entro i quali si colloca il priorato dell'abate Elia, fondatore della basilica ed arcivescovo di Bari dal 1089 al 1105[14].

Un pavimento simile a quello nicolaiano, infine, doveva ornare la **Cattedrale di Bari**, come mostra un pannello (m 1,25 x 5,23), visibile sulla parete meridionale dell'edificio, costituito da un grande tondo reimpiegato nel XVI secolo, che presenta analogie tecniche e compositive con l'*omphalion* absidale di S Nicola[15] (fig. 4).

---

[14] Tutti gli studiosi nel passato, BEATILLO, 1637, p. 413 ; SCHULZ, 1860, p. 89 ; BERTAUX, 1903, p. 486 e BABUDRI, 1941, p. 154 ss., avevano sempre attribuito la realizzazione di questo pavimento all'abate Eustasio, succeduto nel 1105 ad Elia nella reggenza di S. Nicola e vissuto fino al 1123. Solo lo SCHETTINI, 1967, p. 50-55, avendo sostenuto che la basilica nicolaiana è un riadattamento del palazzo catepanale, ascrive il pavimento al X-XI secolo, identificandolo con quello della basilica civile bizantina. A questa datazione egli giunge sulla base di considerazioni inoppugnabili, in quanto nota che il motivo ornamentale delimitante l'emiciclo absidale, che contiene il monogramma iterato di Allah, risulta interrotto e la campitura addirittura tagliata alle due testate per inserire l'ultimo degli scalini dell'altare ; su esso è incisa una scritta, che assegna la trasformazione al successore di Elia, l'abate Eustasio : *HIC GRADIBUS TUMIDIS ASCENSUS AD ALTA / NEGATUR HIS GRADIBUS BLAN/DIS QUERERE CELSA DATUR / ERGO NE TIMEAS. QUI SURSUM SCANDERE QUERIS. SIS HUMILIS. / SUPPLEX PLANUS ET ALTUS ERIS / UT PATER HELIAS. HOC TEMPLUM q. PRIUS EGIT / QUOD PATER EUSTASIUS SIC DECORANDO REGIT.* Secondo lo studioso è, quindi, chiaro che fu Eustasio a far attuare la decorazione del presbiterio e che il mosaico, in quanto manomesso da Eustasio, precedeva l'opera di questo. Lo Schettini conseguenzialmente deduce che la stesura pavimentale faceva parte di una costruzione preesistente e che fu felicemente utilizzata nell'adattamento della fabbrica a chiesa, sia pure sacrificando il fattore estetico alle nuove necessità liturgiche. Lo stesso ciborio, ascrivibile al periodo di Maione, succeduto ad Eustazio nella carica di priore nel 1133, MILELLA, 1987, p. 218, è posteriore al pavimento, in quanto interrompe la decorazione con le sue colonne, infatti anziché connettersi con l'impiantito su cui poggia, risulta realizzato in maniera del tutto indipendente. Lo Schettini in conclusione ritiene che il pavimento, pur essendo precedente al ciborio, è coevo all'abside che lo contiene e lo conteneva nella fabbrica originaria, per quanto le sue proporzioni siano state ridotte al tempo della sistemazione del presbiterio. Furono i lavori di ristrutturazione avviati all'interno del coro nella seconda metà del XVII secolo, tuttavia, a determinare la rimozione dei gradini e a causare, quindi, il rimaneggiamento della fascia di mosaico includente il monogramma di Allah, tagliato per riposizionare i gradini ruotati di novanta gradi, cfr. MILELLA, 1987, p. 233, fig. 199-200. Gli ultimi studi, BELLI D'ELIA, CALO MARIANI, TODISCO, 1990, p. 296-302, negano la teoria dello Schettini e sostengono che la basilica e la cripta sono il frutto di un progetto unitario, realizzato nel corso di un secolo, inoltre sulla base della iscrizione di Eustasio, visibile sui gradini che innalzano il presbiterio, ascrivono il pavimento all'inizio del XII secolo. Un più recente contributo della BELLI D'ELIA, 1997, p. 39, anticipa la datazione dei resti musivi della cripta all'XI sec.

[15] Le porzioni medievali di questo mosaico sarebbero, cfr. BARGELLINI, 1974, p. 193 s., che ad esso dedica un brevissimo cenno, la sezione di una fascia circolare contornata da listelli di marmo pentelico, alcuni frammenti a linee spezzate, immediatamente esterni a tale cornice ed un altro breve tratto di listello marmoreo, a destra, tangente ad un'area di tessere di notevoli dimensioni, presenti anche all'esterno della fascia circolare centrale e visibili ancora all'estremità sinistra della porzione musiva. Il frammento musivo sarà da me analizzato nel prossimo convegno AISCOM del 1999. Il disegno settile contenuto entro le fasce marmoree è composto da uno schema di quadrati disposti per punta simile a quello dell'*omphalion,* che campisce l'area absidale di S. Nicola, interrotto sulla sinistra da un breve tratto tessellato con uno stretto racemo bianco con boccioli gialli su fondo nero ; analogo è in entrambi anche il motivo a linee spezzate esterno alle fasce curvilinee e il gusto cromatico, che predilige il rosso, il verde, il giallo, il bianco e il nero. Le restanti porzioni di tessellato ai lati del tondo ed al suo centro furono ricreate intorno al XVI secolo e in tale occasione molte tessere vennero riutilizzate, come si vede chiaramente. La stesura pavimentale, ritrovata sotto l'altare barocco, venne citata in una ricognizione del coro e del presbiterio eseguita nel 1710 dai maestri G. Colella e V. La Greca, i quali lo descrissero annotando che vi erano raffigurati un cappello rosso e due sfingi, ma in realtà si tratta di due draghi

Il pavimento delle Tremiti da una parte e quelli delle cattedrali di Bitonto e di Bari e della basilica di S. Nicola dall'altro costituiscono, quindi, due manifestazioni diverse di una fase nella storia della produzione musiva pugliese dell'XI secolo, durante la quale le tecniche del *tessellatum* e del *sectile* si fusero.

I PAVIMENTI DEL XII SECOLO

I pavimenti musivi del XII secolo sono tutti situati nella Puglia meridionale e costituiscono un gruppo omogeneo dal punto di vista tecnico, in quanto realizzati interamente in *opus tessellatum*.

Tra le ultime attestazioni dell'XI secolo e le nuove creazioni intercorre all'incirca un cinquantennio, lacuna che non sappiamo se attribuire alla distruzione di complessi musivi di cui nulla ci è noto, oppure alla situazione politica della regione, particolarmente difficile nella prima metà del XII secolo, teatro di lotte tra i vari centri cittadini e i nuovi dominatori normanni[16].

Nell'arco di un ventennio (1160-1180 circa), a partire dalla seconda metà del secolo, quando ormai la presenza normanna si è consolidata, vengono realizzate in cinque cattedrali

---

stilizzati, intenti ad abbeverarsi a un pozzo. Questa immagine mostra lo stemma dei Puteo, che furono ininterrottamente arcivescovi di Bari dal 1550 al 1592, cfr. BASILE, BARRACANE, 1995, p. 99 ; in recentissime pubblicazioni sulla cattedrale la sezione del frammento musivo definita dal tessellato grosso e squadrato viene ascritta al XV sec., mentre quella decorata dallo stemma e composta da tessere di minori dimensioni è riconducibile, come è stato detto, alla metà del XVI secolo, cfr. riferimento bibliografico precedente e SCHETTINI, 1955, fig. 29-30, che fornisce le stesse datazioni. Se inoppugnabile appare la seconda datazione e altrettanto evidente che la fascia marmorea che racchiude la specchiatura in settile, per le motivazioni già sottolineate, deve ritenersi coeva all'*omphalion* nicolaiano e sicuramente riferibile alla fase di XI secolo della cattedrale ; tale porzione integrata nel XVI secolo e poi estrapolata dal suo contesto originario, doveva certamente in origine includere un disco marmoreo ed essere probabilmente collocata nell'originaria area absidale, infatti BELLI D'ELIA, CALO MARIANI, TODISCO, 1990, p. 278, riferiscono che nella ristrutturazione della cattedrale (voluta nel 1034 dall'arcivescovo Bisanzio, cfr. MILELLA, 1987, p. 212), operata dopo la distruzione attuata da Guglielmo I, detto il Malo, nel 1156, venne conservato l'impianto originario dell'abside. Sottolineo, inoltre, che in entrambi i pavimenti la misura delle tessere è analoga e varia dagli 1,5 ai 3,5 cm^2, il che indica un procedimento di bottega uniforme. Questa disamina dovrebbe, a mio avviso, confermare che i resti pavimentali visibili nell'abside e nella cripta della basilica di S. Nicola, devono essere ascritti alla fabbrica dell'abate Elia (1089-1105), contrariamente all'opinione dello Schettini, che anticipa tale datazione, e ad alcuni studi più recenti, che li attribuiscono ad Eustasio (a cui forse è possibile ascrivere solo la posa in opera della pavimentazione in marmo del presbiterio e delle navate della basilica superiore e non quella dei mosaici della zona absidale e della cripta), e quindi vanno assegnati al tardo XI secolo o tutt'al più al primo decennio del XII, considerando come termine *ante quem* il 1105, anno in cui si conclude il priorato di Elia. Utili analogie sono offerte da esempi bizantini coevi quali quelli di Iviron sul monte Athos (tardo sec. X), di S. Luca in Focide (XI sec.), della Nea Monì di Chios (XI sec.), della chiesa di Bursa, occupata poi dal mausoleo di Orhan Gazi (XI sec.) (cfr. EYICE, 1963, p. 373-383), di S. Nicola di Myra (XI sec.) (cfr. FELD, 1975, p. 359-428), di S. Sofia di Nicea, oggi Iznik (II metà dell'XI sec.), che hanno solo disegni geometrici e mostrano sistemi di allacciamento, a più fasce, simili alle porzioni musive della cripta (Per i pavimenti che attestano l'origine bizantina del sectile cfr. EYICE, 1963, fig. 1-10 ; KIER, 1970, abb. 314, 315, 317 ; GLASS, 1980, pl. 58, 60-64 ; GUIGLIA GUIDOBALDI, 1984, fig. 10 ; *Ead.*, 1994, p. 643-663, fig. 11 ; FARIOLI, 1997, p. 11-19, fig. 1-21). Quest'ultimo disegno ad annodature di fasce marmoree curvilinee o spezzate che racchiudono dischi e talvolta, come nel caso di Bari, quadrati o rettangoli anch'essi marmorei, interi o a più complessa articolazione interna, è l'elemento decorativo più caratteristico di questa serie di pavimenti. Un altro schema molto frequente è quello costituito da intelaiature reticolari di fasce marmoree bianche, che contengono specchiature di *opus sectile* di variatissimi motivi geometrici (cfr. GUIGLIA GUIDOBALDI, 1984, p. 57-72) ; esso trova un riscontro nella sezione rettangolare dell'abside nicolaiana in cui sono inclusi cinque dischi tangenti, circondati da listelli marmorei bianchi.

[16] Cfr. nota 7.

pugliesi altrettante stesure musive, che mostrano allo stesso tempo punti di contatto, ma anche differenti concezioni decorative dello spazio.

L'elemento maggiormente ricorrente in questa produzione è la *rota* campita da un universo zoomorfo vario, che attinge sia alla natura che alla fantasia.

Questo tipo di decorazione, già presente negli esemplari del secolo precedente, viene iterato all'infinito sul **mosaico della Cattedrale di Taranto**, tanto da costituire l'unico modulo ispiratore a cui il *pictor imaginarius* si rifà[17] (fig. 5).

Il modello è rintracciabile nelle stoffe rotate, la cui circolazione in Italia meridionale perdura per tutto il XII secolo e che hanno come centro propulsore la Sicilia di Ruggero II[18]. Le *rotae* che si dispiegano lungo intere navate o che occupano ampie campate degli edifici vengono talvolta tagliate da iscrizioni trasversali, che ci forniscono illuminanti informazioni sul loro periodo di composizione e sulle figure di artefici e committenti, come se questi ultimi volessero lasciare testimonianza della loro maestria compositiva e del loro evergetismo.

Talvolta le *rotae* si alternano a composizioni libere organizzate ai lati di un unico asse di simmetria, come ad **Otranto**[19] (fig. 6) o a **Brindisi**[20] (fig. 8), che sottolinea lo sviluppo longitudinale della compagine, altre volte tondi e riquadri adornano entrambi, come a **Trani**[21], l'area presbiteriale (fig. 7).

Scompare un centro focalizzatore unico da cui tutta la decorazione si irradia, per cui all'*emblema* centrale, sottolineato da decorazioni floreali o geometriche, si sostituisce, nel XII secolo, una tale messe di raffigurazioni da disorientare il fedele, che deve leggere ed interpretare sul pavimento interi cicli interpolati da immagini o scene, che attingono ai più diversi repertori.

E, in qualche caso, la presenza di un motivo ripetuto su più di un pavimento ad aiutarci nella ricostruzione di quelle stesure che l'intervento degli uomini o del tempo non ci hanno restituito integralmente.

---

[17] Per quanto concerne il mosaico pavimentale utili informazioni vengono fornite dal DE VINCENTIIS 1878, p. 238, dal DE SIMONE, 1879, p. 327, dal BERTAUX, 1903, p. 492, dal BLANDAMURA, 1923, p. 48-51, dall'ANTONUCCI, 1942, p. 121-133, da RASH FABBRI, 1971, p. 132-140, da BARGELLINI, 1974, p. 218 s., da CARRINO, 1997 a, p. 491-512.

[18] La decorazione a tondi con animali è attestata nell'arte iranica di epoca sassanide, ma è comune anche nelle stoffe bizantine, inoltre una gran parte di tessuti medioevali furono prodotti a Palermo usando come modelli le stoffe bizantine, in un periodo successivo alle conquiste normanne di Atene, Tebe e Corinto (1147-1148). Per questi riferimenti si veda CONTADINI, 1993, p. 114 s. Cfr. anche FARIOLI, 1982, p. 376-405 e scheda n. 265, relativamente al regio *ergasterion*, centro tessile di corte, fondato a Palermo dal normanno Ruggero II, il quale si rivolse ai laboratori imperiali greci di Corinto, Tebe ed Atene, e VAROLI PIAZZA, 1994, p. 288 s.

[19] Data la ricchezza del repertorio iconografico di Otranto, il pavimento è stato spesso ricordato anche in opere di argomento diverso dal mosaico in senso stretto. Si farà, dunque, riferimento agli studi più importanti ed attinenti, cfr. tra gli altri : SCHULZ, 1860, p. 261-267 ; MUENTZ, 1876, p. 400-413 ; GARUFI, 1907, p. 505-514 ; GIANFREDA, 1965, p. 39-196 ; *Id.*, 1992 a, p. 55-244 ; *Id.*, 1992 b, p. 107-129 ; *Id.*, 1994, p. 41-46 ; FRUGONI, 1968, p. 213-256 ; *Ead.*, 1970, p. 243-270 ; *Ead.*, 1973, p. 265-339 ; *Ead.*, 1980, p.197-205 ; WILLEMSEN, 1980, p. 41-182 ; BELLI D'ELIA, 1987 b, p. 147-154 ; ANTONACI, 1992, p. 315-344.

[20] Sulla stesura brindisina cfr. RIBEZZO, 1952, p. 192-215 ; VACCA, 1954, p. 277-284 ; JURLARO, 1968 a, p. 234-244 ; RASH FABBRI, 1971, p. 140-143 ; *Ead.*, 1974, p. 5-14 ; BARGELLINI, 1974, p. 203 s. ; CARITO, BARONE, 1981, p. 91-99 ; CARRINO, 1997 b, p. 193-221.

[21] Relativamente al mosaico tranese cfr. RASH FABBRI, 1971, p. 143-149 ; BARGELLINI, 1974, p. 225 s. ; CARRINO, 1995, p. 175-214.

L'affastellarsi di figure o di animali, intrecciati ai bordi che delimitano e contengono gli stessi spazi musivi, diventa la caratteristica dei mosaici inquadrabili tra il 1163 ed il 1178 (Otranto e Brindisi), che insieme ad uno stile più mosso ed articolato distingue questo gruppo dal pavimento di Taranto improntato ad una maggiore staticità ed ieraticità.

La suddivisione in registri, frequente sui mosaici dell'Italia settentrionale, è alla base della concezione distributiva a cui si ispira il mosaico di **Giovinazzo**, tardiva testimonianza superstite in Puglia di un sistema decorativo che trova in questo edificio la sua ultima applicazione[22] (fig. 9).

Nel complesso è possibile affermare che alla base di questi pavimenti vi è un'omogeneità iconografica di fondo, anche se esistono vari gradi di interdipendenza tra di essi.

Il mosaico di Taranto ha un ruolo importante nella formazione di questo gruppo, il suo schema è presente analogamente nella chiesa di S. Maria del Patir a Rossano Calabro[23], ma in parte influenzò anche la stesura idruntina, su cui *rotae* si combinano con altri schemi. Anche i pavimenti di Trani, Brindisi e Giovinazzo riprendono alcuni dei motivi tarantini, ma indirettamente, per il tramite di Otranto, all'interno di un' evoluzione iconografica e stilistica di cui cercherò di sottolineare gli sviluppi, tenendo presenti le premesse politico culturali.

I complessi musivi analizzati testimoniano la variegata cultura del mezzogiorno d'Italia in epoca medievale, in cui convergono influenze diversissime : bizantine, arabe e normanne. Nell'XI e XII secolo la produzione artistica in Puglia riflette questi mutamenti politici. L'influsso bizantino, sempre presente nella cultura artistica dell'Italia meridionale, fu particolarmente forte nel X secolo ; con il consolidamento della potenza normanna in Italia meridionale, nella prima metà del XII secolo, comparvero altre influenze, che si affiancarono alla dominante cultura artistica bizantina[24].

Le grandi cattedrali pugliesi, molte delle quali fondate dai principi normanni, risentono sia dall'architettura secolare bizantina, sia della cultura dei centri abbaziali, quali quello di Montecassino[25].

Nella seconda metà del secolo, dopo la distruzione della città di Bari (1156) e la successiva epoca di rinnovamento[26], le tradizioni occidentali cominciarono ad esercitare il loro peso sulle arti decorative.

---

[22] Per il pavimento della cattedrale di Giovinazzo cfr. DE CILLIS, 1989, p. 327-364 e CARRINO, 1996 b, p. 705-722.

[23] Riferimenti per questo pavimento sono in DIEHL, 1894, p. 193-199 ; *Id.*, 1931, p. 141-150 ; ORSI, 1929, p. 113-151 ; RUSSO, 1964, p. 308-312 ; WILLEMSEN, ODENTHAL, 1967, p. 61-65 ; COSCARELLA, 1997, p. 429-442.

[24] Sul dominio bizantino e normanno in Italia meridionale si vedano in generale GAY, 1917 e FONSECA, 1977 ; cfr. inoltre von FALKENAUSEN, 1982, p. 47-136 e nota 7 ; sull'influenza araba cfr. MUSCA, 1987 c, p. 161-178 ; FONTANA, 1993, p. 455-476.

[25] Va ricordato che la decorazione musiva del centro abbaziale di Montecassino (cfr. nota 8) mostra un'organizzazione spatiale simile a quella del pavimento della chiesa di S. Maria a Mare situata su S. Nicola, isola del gruppo delle Tremiti, parte integrante del complesso monastico benedettino.

[26] BERTELLI, 1992, p. 82-91.

Un'altra componente culturale, che è più difficile situare in questo contesto politico e rintracciare nelle sue molteplici ramificazioni, è quella araba. Nel periodo dell'assedio posto dai Saraceni al sud d'Italia, tracce d'influenza araba compaiono nell'arte pugliese ed in particolare anche in alcuni dei pavimenti presi in esame[27].

Tutte le stesure musive devono, quindi essere esaminate entro questo complesso contesto storico.

Il pavimento più antico di S. Maria delle Tremiti e quelli baresi riflettono, dunque, l'influenza bizantina, ancora fortemente sentita nell'XI secolo, mentre i pavimenti più tardi manifestano la complessità dell'arte normanna nel sud.

LA COMMITTENZA, GLI ARTEFICI E GLI OBLATORI

Una chiave interpretativa fondamentale per questi pavimenti ci è offerta dalla presenza di epigrafi musive, che ci informano sulle figure dei sovrani, dei committenti e degli artefici, che presenziarono alla realizzazione di queste opere[28].

Relativamente alla produzione pavimentale di XI sec. non possediamo epigrafi che rendano possibile l'identificazione di queste figure, certamente le decorazioni rivelano nel complesso del repertorio aniconico ed iconico una chiara preferenza per determinati temi ed analogie nell'organizzazione delle partizioni musive, in cui è evidente l'adozione di un patrimonio figurativo riferibile al panorama orientale e rapportabile all'area altoadriatica[29].

Si tratta nel complesso di una committenza ecclesiastica legata, forse, nel caso delle Tremiti, all'abate Alberico (1039-1047), che eresse *a novo fundamine* e consacrò nel 1045 la chiesa di S. Maria a Mare sul luogo di un edificio preesistente, o ai suoi successori[30] ; in mancanza di precise informazione sulla committenza[31] è possibile attribuire la decorazione musiva dell'edificio a maestranze pugliesi, provenienti dalla terraferma, a cui viene ascritta più tardi anche la realizzazione del pavimento, inquadrabile tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, della cattedrale di Termoli, centro molisano geograficamente vicino, dalla cui diocesi le Tremiti erano dipendenti[32].

---

[27] Cfr. MELCHIORRE, 1988, p. 527-530 e nota 24.

[28] Le problematiche relative a queste figure vengono discusse da BELLI D'ELIA, 1975, p. 250-255 ; MATTHIAE, 1977, p. 7-22 ; BARRAL i ALTET, 1986, p. 255-275 ; *Id.*, 1994, p. 480-498 ; CUSCITO, 1989, p. 735-778 ; DELOGU, 1992, p. 303-340 ; CAILLET, 1993, p. 9-17 ; BRENK, 1994 b, p. 203-218 ; CARILE, 1995, p. 153-174 ; FARIOLI, 1996, p. 457-466.

[29] CARRINO 1994, in c. di s. ; anche la BELLI D'ELIA, 1997, p. 30-45, osserva giustamente che la produzione musiva pugliese non rientra nella sfera d'influenza veneziana, ma presenta analogie di situazioni e di forme riconducibili "al comune legame con Bisanzio." Sulla produzione musiva altoadriatica si veda in generale BARRAL i ALTET, 1985 ; *Id.*, 1997, p. 46-55.

[30] PETRUCCI, 1960 b, p. 138 s.

[31] La BELLI D'ELIA, 1997, p. 37, ipotizza una ricostruzione o ristrutturazione della chiesa abbaziale agli ultimi due decenni dell'XI secolo, periodo in cui il monastero benedettino fu sotto la protezione del conte normanno Goffredo.

[32] E' stato il MATTHIAE, 1937, p. 93-116, nota 13, l'unico a sostenere che i pavimenti delle Tremiti e di Termoli siano stati eseguiti dalle stesse maestranze, in più egli nota tra i due delle analogie stilistiche.

Più complesso appare il caso del pannello musivo rinvenuto a circa 3 m dal livello pavimentale attuale, in seguito a recenti indagini archeologiche, all'interno della cattedrale bitontina (XII-XIII sec.), e relativo ad una basilica preromanica estesa nella planimetria press'a poco quanto la chiesa superiore. I dati di scavo, tuttavia, sono ancora in fase di studio, per cui non vi sono elementi sufficienti che illuminino sugli evergeti. Leggendarie restano le prime figure dei vescovi[33] ; se prestiamo comunque fede alla notizia del cronista barese Giovanni Arcidiacono, la prima figura storica di vescovo della città sarebbe stata quella di un certo *Arnulphus* (1087-1095) intervenuto alla cerimonia di traslazione delle ossa di S. Nicola nel 1089, anno in cui il vescovado di Bitonto comincia ad apparire sui documenti come suffraganeo dell'archidiocesi di Bari[34] ; ad una committenza vescovile è certamente da attribuire sia l'edificio preromanico che il pannello musivo, che lo adornava[35].

Relativamente al pavimento della basilica nicolaiana registriamo ancora una volta l'assenza di epigrafi, se si esclude l'iscrizione che corre lungo i gradini dell'altare maggiore : *QUOD PATER EUSTASIUS NUNC DECORANDO REGIT* ; tuttavia è stata già precedentemente sottolineata la probabile attribuzione di questa stesura al committente Elia[36].

Ignota resta anche l'identità dei possibili oblatori, ma probabilmente una delle principali fonti di finanziamento è costituita dalle donazioni fatte dai principi normanni e dalla nobiltà locale o provenienti dal patrimonio privato di questi edifici e dalle rendite ad essi destinate[37].

Informazioni più precise si ricavano relativamente alla produzione musiva di XII secolo.

---

[33] UGHELLI, 1721, VII, col. 687.

[34] Un primo dato positivo è contenuto in una bolla datata 5 ottobre 1089, inviata da papa Urbano II all'arcivescovo Elia di Bari. In essa è menzionato il vescovado di Bitonto, fra quelli suffraganei della chiesa di Bari. A tal proposito cfr. NITTO DE ROSSI, 1897, I, p. 61, doc. n. 33 ; VALENTE, 1901, p. 12 ; ACQUAFREDDA, 1937, p. 68-72 ; MONGIELLO, 1952, p. 13 ; BELLI D'ELIA, 1987, p. 247 s. Sappiamo, inoltre, che nel secolo XI con il vescovo Arnolfo (1087-1095) Bitonto rinacque come chiesa episcopale e la popolazione sparsa nel territorio ritornò nel centro, che si sviluppò sui resti del precedente abitato.

[35] Secondo CASTELLANO, MUSCHITIELLO, 1994, p. 267, sulle strutture paleocristiane, utilizzando parte del mosaico, tra il 975 e il 1041, è da ascrivere l'erezione di un nuovo edificio, ben presto divenuto cattedrale. Nell'XI secolo sarebbe, dunque, esistita in Bitonto una chiesa autonoma, il cui vescovo *Arnulphus* intervenne alla cerimonia di traslazione delle ossa di S. Nicola nel 1089, anno in cui il vescovado di Bitonto comincia ad apparire sui documenti come suffraganeo dell'archidiocesi di Bari. Le complesse problematiche connesse all'edificio potrebbero, inoltre, secondo gli studiosi (CASTELLANO, MUSCHITIELLO, 1994, p. 257-268), trovare una spiegazione nelle vicende storiche della città. Dopo la conquista normanna a Bitonto si ebbe la definitiva espansione urbana della città verso le zone di nord-ovest ; fu questa espansione e le alte quote, che consigliarono un recupero dei piani più a valle, che si rilevò poi utile per la costruzione della colossale rete fognaria. Nel XII sec. si procedette al rinterro delle preesistenze ; con il guadagno di quote e pendenze si ebbe così una *imago urbis* rinnovata, anche grazie all'erezione della nuova cattedrale. Gli studiosi, inoltre, interpretano questo vano come nartece, ma per la BELLI D'ELIA, 1997, p. 33 s. il piccolo ambiente quadrato pavimentato a mosaico non corrisponderebbe, sulla base dell'orientamento del grifo, all'ingresso della chiesa altomedievale, in quanto avrebbe costituito una cappella, riutilizzata tardivamente, come si ricava dalle scarse tracce di consunzione, e forse sarebbe stato temporaneamente inglobato come soccorpo della nuova cattedrale romanica.

[36] Cfr. note 13 e 14. Sulle maestranze che realizzarono la basilica nicolaiana e l'apparato scultoreo si veda MILELLA, 1987, p. 214 s. Circa le problematiche concernenti la committenza del frammento musivo visibile sulla parete destra del transetto della cattedrale barese, cfr. nota 15.

[37] Si faccia riferimento in generale a CAILLET, 1993, p. 422 e CARILE, 1995, p. 161. Sul problema delle donazioni relativamente al complesso abbaziale delle Tremiti durante il periodo benedettino cfr. PETRUCCI, 1960 b, p. 3-361, sulla basilica nicolaiana cfr. MILELLA, 1987, p. 216.

Il maggior numero di iscrizioni compare sul mosaico di Otranto[38]. Il bordo del tondo includente *REX SALOMON*, recita *IONATHAS...FIERI :* l'iscrizione è qui espressa nella consueta formula dedicatoria medievale ed è simile a quelle sui pavimenti del Patirion, di Taranto e di Brindisi[39].

Le due iscrizioni idruntine più estese, situate davanti all'altare e alla metà della navata centrale, differiscono da essa, essendo formulate nella terminologia dei documenti politici medioevali. La prima annuncia l'inizio dell'opera, *ANNO...IONATHAS*, la seconda documenta la prosecuzione e forse il suo completamento, *ANNO... PRESBYTERI.*

Sebbene entrambe le iscrizioni seguano lo stile proprio dei documenti politici, il termine *TRIUMPHATOR* nella più antica iscrizione è insolito. Gli epiteti comuni per i re normanni erano *magnificus*[40], *gloriosus* e *gloriosissimus,* l'uso della parola *triumphator*, sottolinea chiaramente il ruolo di Guglielmo I come re vittorioso e senza dubbio si riferisce specificatamente alla sua vittoria nel Salento, conseguita solo due anni prima[41]. La Bargellini sostiene, inoltre, che l'albero abitato nella navata maggiore possa essere una metafora del potere e della sovranità di Guglielmo I e riferirsi all'identificazione di questo potere con quello di Cristo[42].

---

[38] I dati relativi al periodo di esecuzione della stesura musiva ed i nomi del committente e del principale artefice ci vengono forniti dalle epigrafi che sono contenute in cornici o in riquadri o costituiscono i bordi di alcune *rotae.* La prima iscrizione collocata ai piedi dell'altare attuale recita : *(Anno) AB (incar)NACIO(n)E D(omi)NI NOS(t)RI IHV (Iesu) X (CHristi) MCLXIII I(n)DIC(tione) XI REGN(ante) FELICIT(er) D(omi)NO N(ostr)O W(illelmo) REGE MAGNIFICO ET T(r)IU(m)FATORE HUMILIS S(ervus) (Christi) IONAT(has).* Le successive due iscrizioni, che tagliano trasversalmente la navata centrale circa all'altezza della quarta e della quinta colonna, riportano rispettivamente i seguenti testi : *ANNO AB INCARNATIO(n)E D(omi)NI N(ost)RI IHV(Iesu) XPI (CHRistI) MCLXV I(n)DICTIO(n)E XIIII REGNANTE D(omi)NO N(ost)RO W(illelmo) REGE MAGNIF(ico)* (lungh. m 10,31) / *HVMILIS SERVVS X (CHristi) IONATHAS HYDRUNTIN(us) ARCHIEP(iscopu)S IUSSIT HOC OP;(us) FIERI P(er) MANVS PANTALEONIS / P(res)B(yte)RI* (lungh. m 10,32). La terza iscrizione, vicino al portale maggiore, fu molto danneggiata nel corso dei secoli ed è stata restaurata secondo la sua registrazione contenuta nella seicentesca storia di Otranto del Laggetto : *EX IONATH(ae) DONIS PER DEXTERAM PANTALEONIS / HOC OPUS INSIGNE EST SUPERANS IMPENDIA DIGNE.* Queste tre epigrafi sono riportate dall'UGHELLI, 1721, IX, col. 57, che relativamente a *Jonathas* riferisce : *Hic majoris Hydruntinae Ecclesiae pavimentum tessellato opere exornavit, ut ex sequentibus constat inscriptionibus, quarum prima in primordio lithostroti legitur.* Due iscrizioni più brevi compaiono nei bordi di due *rotae* nel presbiterio. Il bordo del cerchio includente *REX SALOMON* contiene la seguente iscrizione : *IONATHAS HUMILIS SERVUS XPI (= CHRistI) IDRONTIN(us) ; ARCHIEP(i)S(copus) IUSSIT HOC OP ;(us) FIERI.* Un'iscrizione molto danneggiata, infine, è posta intorno al tondo che campisce un drago nell'atto di divorare un quadrupede : *HOC OP ;(us) INSIGN(e)... LEX(it) FIDIQ :(ue) BENIGNE...* Per le integrazioni delle epigrafi idruntine cfr. GARUFI, 1907, p. 510-514 e FRUGONI, 1968, p. 215-218.

[39] L'iscrizione in S. Maria del Patir a Rossano Calabro riporta : *BLASIUS VENERABILIS ABBAS / HOC TOTUM IUSSIT FIERI*, cfr. ORSI, 1929, p. 113-151 ; un'epigrafe simile doveva leggersi, secondo l'ANTONUCCI, 1942, p. 128, anche a Taranto, infine a Brindisi parzialmente visibile su uno dei disegni di Millin abbiamo la seguente iscrizione : *(h)OC. OP(us) FIE(ri) (f)ECIT,* cfr. a tal proposito BERTAUX, 1903, fig. 212 ; RASH FABBRI, 1974, fig. 9 ; CARITO, BARONE, 1981, fig. 401 ; CARRINO, 1997 b, p. 213 ; questa iscrizione potrebbe essere riferita al resoconto del Moricino del 1604, che riporta la data di esecuzione e il nome del committente, l'arcivescovo Guglielmo.

[40] L'aggettivo viene riferito a Guglielmo I per ben due volte : nell'iscrizione posta ai piedi dell'altare attuale e in quella che taglia trasversalmente la navata mediana all'altezza della quinta colonna.

[41] RASH FABBRI, 1971, p. 214 s.

[42] BARGELLINI, 1974, p. 155-165. Va ricordato che un albero guida, oltre ad essere presente a Brindisi, doveva probabilmente decorare anche il pavimento tessellato recentemente emerso all'interno della cattedrale di Rossano Calabro, come ipotizza ROMA, 1997, p. 413-428.

Oltre alle due iscrizioni sul pavimento riferite a Guglielmo I, ci sono molti altre connotazioni visive del potere del sovrano. Vengono raffigurate sul pavimento cinque figure regali, tutte identificate da un'epigrafe : Alessandro, Artù, Salomone, la regina di Saba e il re di Ninive.

Nel contesto politico dell'iscrizione del 1163, questi personaggi devono forse essere interpretati come antichi rappresentanti esemplari del potere monarchico, esercitato dal vittorioso re Guglielmo I, e suggeriscono nell'intenzione dell'opera una chiara allusione politica[43].

Le epigrafi idruntine ci forniscono anche informazioni sul committente, l'arcivescovo Gionata, e sul principale artefice dell'opera, Pantaleone. Per ben tre volte il nome dell' arcivescovo viene associato all'*opus insigne* : all'ingresso della cattedrale *EX IONATH(e)...DIGNE*, dopo la terza colonna nella navata centrale *HUMILIS...P(res)B(YTE)RI*, nel bordo della *rota* includente re Salomone *IONATHAS...FIERI* ; anche un'altra epigrafe, contenuta entro la cornice del tondo con il drago, doveva forse riportare il nome di Gionata *HOC OP(us)...BENIGNE*[44].

Nelle prime due iscrizioni il nome del committente è associato a quello dell'artefice *..PANTALEONIS..*, ma mentre questa figura rimane priva di riferimenti concreti, per l'arcivescovo Gionata possediamo una bolla di Alessandro III (1173), che affida una certa causa all'abate *S. Stephani de Monupolo* e all'arcivescovo di Otranto[45], inoltre egli intervenne al Concilio lateranense del 1179[46].

Pantaleone, per quanto ignoto, riveste sicuramente un ruolo importante, perché alla sua bottega numerosi studiosi hanno ascritto anche i mosaici di Trani e di Brindisi ; tuttavia egli viene definito nell'iscrizione *P(res)B(yte)RI*, cioè investito della dignità sacerdotale, egli si limitò probabilmente a dirigere i lavori per la realizzazione del complesso iconografico idruntino, come sembrerebbe indicare l'espressione *P(er) MANUS,* cioè con l'aiuto, ed elaborò probabilmente l'idea del grande albero della navata centrale e dei motivi iconografici che lo abitano ; escluderei, quindi, anche una sua partecipazione diretta per l'esecuzione dei due cicli decorativi tranese e brindisino, che non può essere avvallata solo sulla base di analogie iconografiche e stilistiche.

Altri due pavimenti recano impressi sulla loro superficie i nomi di artefice e committente nel caso di Taranto, del solo committente nel caso di Brindisi.

A Taranto l'iscrizione col nome del committente e la data di esecuzione del tappeto musivo ci sono noti da un manoscritto del 1577, relativo alla visita pastorale compiuta dall'arcivescovo Lelio Brancaccio, da cui si ricava che il pavimento era decorato da molte figure, alcune delle

---

[43] FRUGONI, 1968, p. 218.

[44] FRUGONI, 1968, p. 215-218. L'iscrizione viene integrata dal GARUFI, 1907, p. 512, nel seguente modo : *HOC OP(us) INSIGN(e) LEX(it) FIDIQ(ue) BENIGNE INIIT U(t) VI(v)IFICUISS(et) OM(nes).* Il nome dell'arcivescovo committente Gionata è riportato anche alla fine dell'iscrizione collocata ai piedi dell'altare.

[45] KEHR, 1936, p. 411, 417.

[46] UGHELLI, 1721, IX, col. 57.

quali identificate da epigrafi musive ed oltre al nome di *ALEX REX,* vi era anche l'iscrizione *GIRALDUS ARCHIEPUS TAREN : ANNO 1160*[47].

L'opera fu realizzata nel 1160 da *Petroius* su commissione dell'arcivescovo Giraldo ; anche il nome dell'autore non è tuttora visibile, ma fu riportato in un disegno del litostrato fatto eseguire dal De Simone prima del 1873, data in cui i frammenti musivi, andati in seguito distrutti, furono ricoperti da lastre marmoree[48]. Le figure di Giraldo e *Petroius* restano, tuttavia, prive di una concreta identità, in quanto non possediamo documenti, che ci illuminino sul loro operato[49].

L'ultimo pavimento di cui conosciamo il committente, l'arcivescovo Guglielmo (1173-1182), e la data di esecuzione, il 1178, è quello della cattedrale di Brindisi ; ricaviamo questi dati da un'epigrafe un tempo visibile sul mosaico stesso ed ora perduta, citata per la prima volta nel 1604 da uno storico locale, il Moricino. L'arcivescovo francese Guglielmo viene menzionato in questo modo dall'Ughelli : "*Wilelmus, vel Guillelmus, et ipse natione Gallus*" e relativamente a lui si dice "*Novae Cathedralis pavimentum vermiculato opere exornavit anno 1178.*"[50]

In conclusione l'identità degli artefici di queste stesure musive è documentata epigraficamente solo in alcuni edifici ; loro committente è il vescovo, depositario del potere religioso, ma anche di quello economico della diocesi, figura che riveste un ruolo fondamentale all'interno del territorio, soprattutto a partire dall'XI secolo, quando l'affermazione del suo prestigio passa anche attraverso la fondazione di cattedrali a cui viene assegnato il compito di testimonianza[51].

La maggior parte delle cattedrali pugliesi considerate, edificate a partire dall'XI secolo, sono direttamente connesse con la figura di un vescovo latino ; le motivazioni ideologiche della loro erezione sono differenti, ma riconducibili sostanzialmente ad un preciso intento politico perseguito dalla chiesa di Roma di far valere la sua presenza in Italia meridionale.

---

[47] Relativamente alle epigrafi musive tarantine si vedano : BLANDAMURA, 1923, p. 49, nota 3 ; D'ANGELA, 1973, p. 59-65 e D'ANGELA, MASSAFRA, 1977, p. 3-115 ; CARRINO, 1997 a, p. 491-512. L'ANTONUCCI, 1942, p. 127 s., identifica questa iscrizione con quella che costituiva la cornice circolare di una delle *rotae* della navata centrale, in parte ancora conservata ; inoltre l'iscrizione, di cui restano tuttora visibili quattro lettere, *EDNI,* che tagliava trasversalmente la navata centrale, suddividendola in due ampie zone, va risolta nel seguente modo : *(Anno MCLX ab incarnation)E D(omi)NI.*

[48] L'iscrizione costituiva il bordo della *rota* che campiva il centauro nella navata destra ed era riportata dall'autore del disegno in questo modo : *HOCDI...XITOP...DIVERSOFLOREPETROIUS,* essa è stata interpretata dal BERTAUX, 1903, p. 492, nel modo seguente : *HOC DI(stin)XIT OP(us) DIVERSO FLORE PETROIUS.* Su questa iscrizione si vedano : DE VINCENTIIS, 1878, p. 238 ; DE SIMONE, 1879, p. 327 s., nota 1 ; D'ANGELA, 1986, p. 7-35.

[49] Sull'arcivescovo Giraldo si veda UGHELLI, 1721, IX, col 131.

[50] UGHELLI, 1721, IX, col. 33, cfr. inoltre DELLA MONACA, 1674, p. 368 ; GUERRIERI, 1846, p. 53 s. ; BERTAUX, 1903, p. 493 ; JURLARO, 1968 a, p. 240 ; CARRINO, 1997 b, p. 197 s. e nota 38. Va sottolineato che le iscrizioni presenti sulle stesure tarantina, idruntina e brindisina, che dovranno essere più attentamente studiate, sono realizzate in lettere capitali.

[51] Sul problema della committenza cfr. nota 28.

La produzione musiva gioca un ruolo fondamentale in questi edifici, in cui il nome del committente vi compare come un elemento essenziale, all'interno di un panorama decorativo altamente simbolico.

La figura del committente va distinta, però, da quella del mecenate, la cui azione è tutt'al più valida a spiegare la dimensione degli edifici, la ricchezza e la finezza dell'apparato decorativo e l'impulso al rinnovamento edilizio, che è la caratteristica fondamentale del fenomeno romanico. In particolare in Italia meridionale furono i cavalieri normanni, che, per legittimare il proprio potere su città e domini rurali, cercarono di stabilire intese e solidarietà con i dominati. Uno degli strumenti di cui si servirono a tal fine fu il patrocinio delle costruzioni o ricostruzioni delle chiese. Investendo parte delle loro nuove ricchezze, essi ottenevano l'accordo del clero e delle comunità locali. Le loro intenzioni sono spesso espresse nelle iscrizioni dedicatorie apposte nei nuovi edifici (cfr. mosaico idruntino) e nelle formule dei diplomi di fondazione e dotazione[52].

Per quanto concerne gli edifici di culto presi in esame, sappiamo che fu Ruggero II a concedere all'abate Elia di costruire la basilica in onore di S. Nicola sull'area della *curte domnica*[53], fu il vescovo normanno Drogone ad intraprendere la ricostruzione della cattedrale di Taranto nel 1071[54], anche la cattedrale di Otranto, consacrata nel 1088, è un edificio di fondazione normanna[55] ; ancora sappiamo che la cattedrale di Trani fu edificata col concorso generale del popolo tranese e del conte normanno Petrone[56], infine anche le cattedrali di Brindisi[57] e di Giovinazzo[58] realizzate nel XII secolo sono rispettivamente espressione dell'evergetismo di Ruggero II e di Costanza, vedova di Boemondo.

I MODELLI

---

[52] DELOGU, 1994, p. 188-192.

[53] BELLI D'ELIA, 1987, p. 259 ; MILELLA, 1987, p. 213.

[54] BLANDAMURA, 1923, p. 41-81.

[55] Sulla data di consacrazione, il 1088, che costituisce la prima notizia relativa alla cattedrale, e sulla fondazione normanna dell'edificio, cfr. UGHELLI, 1721, IX, coll. 54, 56.

[56] Il nuovo edificio fu realizzato col concorso generale del popolo tranese e del conte normanno Petrone, cfr. CARABALLESE, 1900, p. 86. Sull'arco trionfale si leggeva fino al 1837 "*Gens Pia Tranen, Hoc Fecit Aere Minuto*", come ricorda il PIRACCI, 1957, p. 38.

[57] I dati sulla costruzione della nuova cattedrale e sul suo completamento entro la prima metà del XII sec. si ricavano da due iscrizioni, riferite a Ruggero II e all'arcivescovo Bailardo, precedentemente scolpite sulla porta principale del duomo e registrate dall'UGHELLI, 1721, IX, coll. 7, 32. Le stesse epigrafi sono in DELLA MONACA, 1674, p. 357 ; ASCOLI, 1886, p. 75 ; JURLARO, 1968 a, p. 242, nota 6 ; *Id.*, 1968 b, p. 246 s., il quale riferisce di averle trascritte sulla base degli originali conservati in sacrestia ed aggiunge che la costruzione della cattedrale romanica di Brindisi dovette essere compiuta tra il 1139 e il 1143, anni che segnano il primo l'anno del riconoscimento papale del titolo regio a Ruggero II, l'altro quello della morte dell'arcivescovo Bailardo.

[58] I Normanni nel 1073 con Roberto il Guiscardo conquistarono la città di Giovinazzo, cfr. ROSCINI, 1964, p. 91 s. Alla costruzione della cattedrale contribuirono certamente i privilegi e le elargizioni fatte dai principi e re normanni alla città e ai suoi vescovi. Nel 1113 la principessa Costanza, figlia di Filippo I di Francia e vedova di Boemondo, principe di Antiochia e conte di Giovinazzo, concedeva al vescovo Bernerio, già suo cappellano, e al clero della città oblazioni grazie alle quali ebbe inizio la fabbrica della cattedrale. Il diploma di Costanza venne pubblicato, ricavandolo dall'originale, dall'UGHELLI, 1721, col. 722 s. ; esso è riportato anche in PAGLIA, 1700, p. 46, in MARZIANI, 1878, p. 94, nota 1, in NITTO DE ROSSI, NITTI DI VITO, 1899, p. 204 ss. ed è citato da AVENA, 1902, p. 106 e da PETRUCCI, 1960 a, p. 94.

Si pone ancora il problema delle botteghe e delle tecniche seguite dai musivari nella realizzazione dei pavimenti. L'esame iconografico dei pavimenti pugliesi fornisce una risposta parziale alla questione dei modelli.

E' chiaro che alcuni motivi e composizioni si ripetevano da un pavimento all'altro : il grifo, ad esempio, costituisce un'iconografia presente in tutta la produzione musiva di XI e XII secolo ; le *rotae* abitate mostrano in particolare analogie iconografiche e stilistiche a Taranto e al Patirion ; le immagini di Salomone e della sirena e le rappresentazioni del Peccato Originale e del volo di Alessandro sono comuni ad Otranto e a Trani ; l'albero centrale fiancheggiato da elefanti e le scene tratte dal ciclo della Genesi sono attestate sia ad Otranto che a Brindisi ; scene relative alla Chanson de Roland dovevano essere visibili a Brindisi e forse anche a Giovinazzo.

Dato che queste composizioni vengono ripetute in modo molto simile, la Bargellini è stata la prima ad ipotizzare l'utilizzazione di cartoni o di raccolte di disegni eterogenei, che servivano a facilitare la ripetizione, sui vari pavimenti, dei temi selezionati, come risulta particolarmente chiaro nel caso di Otranto, Trani e Brindisi[59]. A sostegno dell'esistenza di disegni impiegati come modelli la studiosa osserva che figure o parti di figure vengono spesso ripetute sullo stesso pavimento, talvolta quasi identiche o rovesciate o con lievi variazioni ; questo particolare aspetto può essere notato soprattutto sulla compagine idruntina che è la più estesa e la meglio conservata.

Sono in particolare alcuni soggetti ad essere iterati con una certa frequenza : ad esempio alcune nudi maschili con le braccia distese in avanti sono presenti nell'area absidale (cfr. ciclo di Giona e raffigurazione di Sansone), nella navata centrale (cfr. rappresentazione di Caino e Abele che offrono sacrifici) e nella navata settentrionale (cfr, figura sotto a Giacobbe) ; i contadini, che indossano corte tuniche, inclusi nei tondi di Aprile, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre, Novembre e Dicembre presentano forti somiglianze, anche con i personaggi che animano le sequenze narrative dei preparativi di Noè per la realizzazione dell'arca, di Noè e i suoi figli intenti a curare la vigna e della torre di Babele. Un'iconografia simile presentano i due uomini che sostengono la radice bulbosa di un albero nella navata sinistra della cattedrale brindisina[60]. Lo stesso abbigliamento di re Alessandro, una dalmatica, è analogo a quello che caratterizza la personificazione del mese di Maggio e sempre lo stesso sovrano a Trani.

Ad essere ripetuti sono anche alcuni motivi zoomorfi e fantastici (cfr. quadrupedi, volatili e centauri, che popolano le fronde dell'albero in corrispondenza della rappresentazione della torre di Babele) ; ancora gli ornati che decorano i bordi di alcune *rotae*, linee spezzate, caratteri pseudo-cufici, racemi vegetali, tornano più volte sul pavimento idruntino e presentano tangenze con le cornici dei tondi tranesi e brindisini, così come gli schemi fogliati comuni ai pavimenti di Taranto e del Patirion. Queste raccolte di disegni dovevano contenere motivi, personaggi ed

---

[59] Sull'esistenza di raccolte di motivi e sull'organizzazione del cantiere, cfr. in generale BARGELLINI, 1974, p. 113-122 ; BARRAL i ALTET, 1986, p. 255-275 ; *Id.*, 1994, p. 480-498.

[60] CARRINO, 1997 b, fig. 2.

animali non legati probabilmente ad alcuna iconografia specifica, per cui la Bargellini ipotizza due possibilità : una raccolta di questi modelli potrebbe essere stata utilizzata ad Otranto o si può pensare che queste iconografie fossero il frutto di un mosaicista, specializzato in un determinato tipo di decorazione.

L'ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO E LE TECNICHE DI BOTTEGA

Osservazioni possono essere fatte anche relativamente all'organizzazione del lavoro e alle tecniche di bottega dei mosaicisti pugliesi. Sull'intero pavimento di Otranto si notano nell'abside e nel presbiterio delle linee di giunzione, non determinate come nella navata maggiore dai recenti restauri, in quanto queste aree non furono mai restaurate prelevando porzioni musive, per poi sistemarle su di un nuovo sottofondo. La presenza di queste linee consente di individuare 24 settori nella zona absidale e 23 nel presbiterio di circa un metro quadrato, corrispondenti questi ultimi alle 16 *rotae*, all'iscrizione e al fregio con gli animali, suddivisibile in 6 porzioni.

Linee di giuntura si notano anche a Trani (fra le *rotae*), a Taranto (fra i tondi della navata maggiore) e al Patirion (per tutta la lunghezza della navata maggiore). E' possibile che tali giunture indichino le unità di lavoro, esse sarebbero state determinate dall'uso di asticelle di legno utilizzate per contenere il sottofondo ancora fresco del mosaico ; una volta eliminate dopo la posa in opera delle tessere, determinavano un'allineamento di queste ultime lungo una fila continua, definendo le unità di lavoro.

Le iscrizioni presenti sul mosaico di Otranto indicano che esso fu realizzato in due anni, tuttavia il presbiterio, potrebbe essere stato ideato indipendentemente dalla navata maggiore, in quanto l'albero non è perfettamente in asse con quello della navata, nè mostra analoghe dimensioni ; di conseguenza il pavimento non fu il frutto di un progetto iniziale unitario, ma subì delle variazioni nel corso della realizzazione stessa, attingendo a nuove fonti iconografiche, che influenzarono la successiva produzione musiva del XII secolo[61].

I MATERIALI

Da quanto si è detto risulta evidente che la traduzione di schemi o immagini su questi pavimenti è affidata a maestranze locali ; anche i materiali adoperati sono reperiti *in loco*, inoltre le tessere rispettano in genere un modulo unitario nei vari edifici, con piccoli scarti da una località all'altra, il che rivelerebbe per lo meno un procedimento di botteghe uniforme[62].

---

[61] Per queste osservazioni cfr. nota 59.

[62] Le tessere misurano in S. Maria a Mare (Tremiti) circa 1 cm^2, eccetto dove il disegno richiede forme irregolari. I colori usati sono il nero, l'avorio, il bianco, il rosa. il rosso, il giallo per tre gradazioni, due tonalità di grigio chiaro e scuro, il verde e il viola (CARRINO, 1994, in c. di s.). Nella basilica nicolaiana le aree in *opus tessellatum* presentano tessere di 1 cm^2, 1,5 cm^2, 2 cm^2, di color nero, bianco, rosso e giallo (CARRINO, 1996 a, p. 39-48). La cattedrale di Taranto è pavimentata, invece, con tessere irregolari, la cui misura varia tra i 2,50 x 2,50 cm^2, 3 x 1,50 cm^2, 3 x 2,50 cm^2, 3,50 x 2 cm^2, 3 x 3,50 cm^2, 3 x 4 cm^2, 4 x 5,50 cm^2, che mostrano il ricorso ad una gamma cromatica varia giocata sui rosso scuri, sui verdi, sui gialli, sui grigi ardesia e chiari, sui bianchi, sui neri, sui rosati, sui beige (CARRINO, 1997 a, p. 491-512). Oltre alla grande varietà di misure e colori, per la realizzazione del mosaico idruntino si osserva anche l'utilizzo di differente materiale lapideo. L'esame delle tessere, a forma quadrata e rettangolare non regolare, evidenzia, in particolare, l'uso di

Per quanto concerne la provenienza dei materiali costituenti il mosaico di S. Maria a Mare (Tremiti) sono state determinanti le analisi di laboratorio eseguite sulle tessere bianche, gialle, rosse e nere[63], dalla dott.ssa Isotta Fiorentini Roncuzzi, con la collaborazione del dott. Cesare Fiori e del C.N.R.-IRTEC di Ravenna. I risultati dell'indagine, oltre ad evidenziare le componenti mineralogiche delle tessere litoidi, hanno consentito un'individuazione precisa delle zone di estrazione.

Dall'analisi si evince che le tessere bianche, la cui composizione è per la quasi totalità calcite $CaC0_3$, provengono dalla roccia della formazione organogena di S. Domino, una delle isole del gruppo delle Tremiti. Le tessere gialle, la cui costituzione è, anche in questo caso, per la quasi totalità calcite $CaC0_3$, presentano tracce di ossidi di ferro che danno il colore giallo e potrebbero provenire dai calcari della formazione dell'isola di S. Nicola, su cui la chiesa di S. Maria sorge. Le tessere rosse, la cui composizione è $CaMg\ (CO_3)_2$ dolomite, mostrano tracce di ossido di ferro di colore rosso, che conferiscono la colorazione al materiale e potrebbero provenire dalle rocce ciottolose detritico-torrentizie rosse, risalenti al Pleistocene, che si trovano nelle isole oppure a Pianosa. Le tessere nere, costituite in prevalenza da calcite $CaC0_3$, potrebbero provenire da filoni particolarmente ricchi di carbonio delle dolomie cristalline grigio scuro della zona, con formazione sull'isola di Capraia, appartenente, sempre, al gruppo delle Tremiti.

Questi risultati che attestano chiaramente una provenienza locale del materiale litoide, con il quale le tessere del mosaico isolano sono state realizzate, contrastano con le deduzioni fatte

---

pietre calcaree locali, costituite da un materiale durissimo meglio noto come calcare compatto e brecciato, con diverse colorazioni in bianco, nero, grigio, grigioverde e varie tonalità di rosso e giallo ; sono presenti, anche se in minima parte, tessere di pasta vitrea dai colori verde, giallo, turchese ed oro (per l'identificazione del materiale litoide con cui le tessere sono realizzate cfr. SIGNORINI, 1990, p. 41-47 e ROBOTTI, MONTE, 1994, p. 569-578 ; la zona di provenienza di questo calcare è stata identificata nelle marine di Tricase, Castro e Santa Cesarea Terme). La misura delle tessere può variare da cm^2 0,5 x 0,5 a cm^2 1,9 x 1,4 ; lo spessore delle tessere bianche è di cm^2 0,3. Le tessere di uso più frequente, bianche, nere e rosse, sono leggermente più grandi, circa cm^2 1,9 x 1,5. Le pietre dai colori più brillanti usate talvolta per i dettagli decorativi nel presbiterio e nell'abside sono, invece, di dimensioni più piccole. Nella navata maggiore, nel presbiterio e nell'abside, le forme compatte sono costituite da tessere di un unico colore, mentre altri colori vengono usati per la delineazione esterna ed interna. I mosaici di Trani sono stati realizzati con pietra calcarea, probabilmente locale, di color nero, grigio, grigio-verde, rosso, bianco e varie tonalità di giallo e arancio. Alcune, in particolare quelle che adornano la corona di Alessandro, sono di vetro colorato (cfr. CARRINO, 1995, p. 203 s., nota 71). La loro misura varia da 0,5 cm^2 a 1 cm^2 a 2 cm^2 circa, inoltre non sono sono ordinate in corsi regolari. Relativamente alla cattedrale brindisina le tessere usate per i lacerti musivi sono di colore bianco, nero, verde, grigio, diverse tonalità di rosso, arancio e giallo, alcune sono in pasta vitrea. La loro misura varia da cm^2 0,9 x 0,5 a 1 x 0,5, 1,5 x 1,5 per i frammenti posti nella navata sinistra ed è mediamente di cm^2 0,7 x 0,5 per quelli disposti intorno all'altare ; lo spessore delle tessere è di cm 0,4 (CARRINO, 1997 b, p. 217). Nella cattedrale di Giovinazzo i frammenti musivi presenti nel braccio destro del transetto sono costituiti da ciottoli marini di colore marrone scuro e di formato irregolare, quelli collocati al centro del presbiterio sono realizzati con tessere quadrate di minori dimensioni, di colore nero, grigio, verde, rosso scuro, giallo, bianco, poste in filari regolari, che delineano con maggiore accuratezza i vari motivi ; sia i ciottoli che le tessere sono inseriti in uno spesso supporto di malta. La pavimentazione è attualmente protetta da lastre di vetro e si attesta a circa 55 cm al di sotto dell'attuale livello presbiteriale, è stato, quindi, impossibile attuare la misurazione delle tessere (CARRINO, 1996 b, p. 705-722). Lo stesso vale per la compagine bitontina, in quanto la cattedrale è ancora chiusa al pubblico, in attesa di una sistemazione organica delle evidenze archeologiche emerse, tuttavia un'analisi preliminare dei materiali è in BELLI D'ELIA, 1997, p. 35 ss.

[63] Le tessere mi sono state gentilmente fornite dal parroco di S. Maria ; infatti un certo numero di esse è conservato in sagrestia ; i risultati delle analisi sono in CARRINO, 1994, in c. di s.

genericamente, fino ad oggi, dagli studiosi che si sono occupati di questo pavimento, i quali parlano di materiali importati sulle isole Tremiti[64].

L'analisi mineralogica è stata, poi, condotta su un totale di 25 campioni provenienti dalle cattedrali di Taranto, Otranto, Trani e Brindisi ; le tessere, fornitemi dai sacerdoti dei vari edifici di culto e consegnate da me in laboratorio, sono state esaminate dal Dott. Fiori con la collaborazione del C. N. R. IRTEC di Ravenna e sottoposte, come nel caso della stesura isolana, a diffrattometria ai raggi X e ad osservazioni al microscopio stereoscopico. I risultati dell'indagine, oltre ad evidenziare le componenti mineralogiche delle tessere litoidi, hanno consentito un'individuazione preliminare delle zone di estrazione, ricerca quest'ultima che verrà ulteriormente approfondita.

Fra i 25 campioni esaminati prevalgono nettamente le rocce carbonatiche distinguibili in : 14 calcari micritici, 3 dolomie, 2 marmi, 2 calcari marnosi ; i rimanenti 4 campioni sono : 1 marna, 1 selce, 1 vulcanite basica (con leucite), 1 cotto ceramico.

Per quanto riguarda gli elementi o ossidi coloranti si può generalmente ritenere che : i colori rosso, rosa e giallo sono dovuti a tracce di ossidi e ossidi idrati di ferro trivalente ; i colori grigio scuro e nero sono dovuti a tracce di sostanze carboniose, eccetto che per la roccia vulcanica in cui il colore è dovuto a minerali fenici ; i colori verde-grigio sono dovuti a presenza di tracce minerali di ferro allo stato bivalente.

Dalla classificazione del materiale di provenienza per lo più locale, si deduce che in tutti gli edifici di culto considerati prevale l'uso di tessere costituite da pietra calcarea (calcite $CaC0_3$) ; la maggiore uniformità di materiale si osserva per le stesure musive di Otranto, Trani e Brindisi, mentre a Taranto vi è una maggiore varietà di minerali (marmo, marna, calcare micritico, calcare marnoso, selce) e si nota per il grigio chiaro il ricorso a tessere marmoree, così come anche ad Otranto. Ad Otranto, in particolare, per le tessere rosse non è stata usata solo calcite, ma anche cotto ceramico.

Va sottolineato, tuttavia, che per il marmo non si può parlare di provenienza locale, anzi è possibile che le tessere marmoree siano state ricavate da elementi di arredo scultoreo non più impiegato.

Analogo discorso può esser fatto per i tasselli in cotto ceramico per i quali è difficile stabilire una precisa provenienza.

Ulteriori avanzamenti della ricerca ci permetteranno una precisa individuazione dei luoghi di estrazione. Nel complesso l'indagine ha rivelato che vi è una certa correlazione tra le tecniche

---

[64] In particolare la BARGELLINI, 1987, p. 29, nota 1, riferisce che le tessere sono tagliate da pietre, che dovevano essere trasportate in mare dalla terraferma alle isole. Qualcuna, a sua avviso, dovrebbe provenire dai resti di antichi edifici ; la studiosa identifica, quindi come presenti sul pavimento, pietre calcaree, marmo pentelico, palombino di Subiaco, giallo di Siena e pietra nera, proveniente da Mattinata sul Gargano, in accordo con un architetto della Soprintendenza di Bari. Tutti gli altri studiosi, in accordo con questa tesi, propongono erroneamente un'analoga provenienza, parlando di materiale importato sulle isole ; gli stessi dati sono in BELLI D'ELIA, 1997, p. 35. Si può parlare, a mio avviso, di materiale importato o reimpiegato solo relativamente ai brevi tratti di *opus sectile* tuttora visibili.

di bottega, taglio e dimensioni delle tessere, e il materiale litoide con cui esse venivano realizzate[65].

CONCLUSIONI

Occorre, infine, sottolineare ulteriormente i punti di contatto e le divergenze esistenti all'interno della produzione musiva di XI e XII secolo in Puglia[66].

Considerazioni generali sulla compagine isolana ci permettono di osservare che, come si è già detto, lo schema complessivo del mosaico è a grandi compartimenti quadrati e rettangolari, che corrispondono alle partizioni architettoniche dell'edificio, la distribuzione delle porzioni musive, inoltre, obbedisce a criteri di centralità e di assialità. Va notato, infine, che alcune partizioni del mosaico sono particolarmente legate alla destinazione dell'ambiente, infatti alle figurazioni visibili nel deambulatorio, nell'area centrale e nella navata laterale, legate ad un simbolismo trionfale, si contrappongono quelle dell'area sacra, recante schemi vegetali su cui si stagliano animali pacifici, che suggeriscono un'ambientazione paradisiaca.

I criteri distributivi, dunque, non appaiono casuali, ma obbediscono ad un ordine preciso, che suggerisce un progetto di realizzazione unitario, elemento non sempre riscontrabile nella produzione del XII secolo.

Questa organizzazione delle aree musive, tipica del tardo antico, viene certamente influenzata, lo si è più volte sottolineato, dal mondo orientale e trova forse nel pavimento dell'abbazia di Montecassino il proprio referente principale. La disposizione a quinconce entro quadrato, visibile nell'area centrale, si rifà inoltre ad un tipo di decorazione orientale e non rappresenta un *unicum* in Puglia, in quanto lo stesso schema è visibile nella cattedrale di Bitonto, in cui la consueta disposizione a cinque cerchi è dominata al centro dall'immagine di un grifo, realizzato in settile e non in tessellato come l'omologo isolano. L'impiego delle *rotae*, *topos* ricorrente nell'universo romanico, ritorna nella decorazione della basilica nicolaiana, ma in una veste diversa, in quanto ad esse si sostituiscono ampi dischi marmorei, listati da cornici, includenti specchiature in *sectile*.

Viene, comunque, rispettato il principio dell'assialità, infatti un grande tondo domina in S. Nicola l'emiciclo absidale, così come anche in S. Maria delle Tremiti.

Unica novità è il prevalere del *sectile*, innovazione che non avrà attestazioni successive, in quanto tale tecnica verrà riassorbita nella produzione successiva, esclusivamente in tessellato.

I pavimenti prodotti nella seconda metà del XII secolo mostrano, allo stesso modo, vari gradi d'interdipendenza, per cui è possibile riunirli in un gruppo abbastanza coerente, in quanto essi condividono anche il ricorso ad un'unica tecnica, quella dell'*opus tessellatum*.

---

65 Questi risultati sono anche in CARRINO, 1996 a, p. 162-170.

66 Per tutte le stesure musive si faccia riferimento alla bibliografia riportata nella prima parte dell'articolo, in particolare a CARRINO, 1996 a, p. 1-217.

La prima compagine musiva in ordine di tempo, visibile all'interno della cattedrale di Taranto, mostra stringenti analogie con il pavimento della chiesa di S. Maria del Patir, a Rossano Calabro, parte integrante di un monastero italo-greco. Le epigrafi visibili sulla loro superficie confermano una datazione coeva, sottolineata dalla condivisione di un identico schema generale a *rotae* abitate ripetute, con forme fogliate utilizzate come riempitivi per gli spazi di risulta, che conferiscono ai mosaici l'aspetto di un tappeto riccamente decorato. Le figure, le iscrizioni e gli elementi decorativi, inoltre, vengono sempre profilati in entrambi i luoghi da una sola fila di tessere scure ; anche le scarsissime delineazioni interne sono sempre rese tramite un'unica fila di tessere, ad indicare dettagli indispensabili, come i tratti del viso e i particolari ornamentali.

Nonostante questi elementi comuni il pavimento del Patirion mostra un disegno meno complesso e un uso più ridotto della gamma cromatica, a Taranto, al contrario c'è una maggiore varietà di bordi, di schemi e di colori. Diverse sfumature si contrappongono in combinazioni variabili, con la *rota* di fondo in una tonalità, il suo bordo in un'altra e il quadrato che campisce l'intera composizione in un colore ancora diverso. Esiste, inoltre, un'altra importante differenza tecnica, relativa alla dimensione delle tessere, che a Taranto sono di grande formato, mentre al Patirion sono più piccole.

Quest'ultimo particolare, unitamente alle osservazioni di ordine stilistico, potrebbe indicare che i due pavimenti siano stati eseguiti da due botteghe diverse, che tuttavia utilizzarono un repertorio iconografico comune.

Risulta difficile, tuttavia, stabilire il tipo di relazione esistente tra i due pavimenti, ma il ruolo di intermediazione svolto per la diffusione di motivi iconografici dai monaci greci, provenienti dall'impero bizantino, porterebbe a considerare il mosaico del Patirion quale prototipo a cui si ispireranno i pavimenti dell'area pugliese, quando riprendono il modulo decorativo a clipei seriali.

I complessi musivi di Taranto e del Patirion formano un gruppo coeso, isolato dalle attestazioni precedenti, lontani anche da un punto di vista temporale ; nondimeno restano visibili su di essi alcune tracce dei mosaici delle Tremiti e della basilica nicolaiana, ravvisabili rispettivamente negli schemi fogliati e nell'uso di caratteri cufici ; comune è, inoltre, la presenza di *rotae* campite da animali.

Rispetto al mosaico isolano, infine, si nota anche una perdita di centralità e la subordinazione di alcuni elementi ad altri, in quanto al Patirion e a Taranto non c'è un preciso criterio nella scelta della disposizione di una particolare figura in una *rota*, anziché in un'altra, per cui il cambiamento è stilistico e nel contempo iconografico.

Il pavimento di Taranto attesta, tuttavia, il ritorno all'*opus tessellatum* in Puglia, dopo la parentesi delle stesure settili di area barese ; la sua organizzazione dello spazio *cum rotis* verrà, inoltre, ripresa, modificata e combinata con nuovi motivi.

Nel pavimento di Otranto, realizzato tra il 1163 e il 1165, Pantaleone incorporò, infatti, lo schema a *rotae* abitate spaziate in modo irregolare, in una composizione più ampia, nel presbiterio e al termine della navata maggiore.

Il centro narrativo del suo disegno fu, comunque, un grande albero centrale e unificante, attorno al quale dispose scene narrative e motivi zoomorfi vari, tutti collocati su uno sfondo bianco uniforme.

Fra queste sequenze narrative si notano rappresentazioni e personaggi veterotestamentari relativi ai cicli di Giona e della Genesi e alla figura di Sansone ed interpolazioni costituite dal ciclo dei mesi e da episodi leggendari tra cui spicca quello dell'*elevatio Alexandri*.

Il pavimento tarantino e quello idruntino condividono nel complesso le *rotae* campite da immagini varie, alcune decorazioni, intrecci e iscrizioni, sul bordo dei tondi e la rappresentazione del viaggio celeste di Alessandro, che ad Otranto viene riproposta in una versione più semplificata rispetto al prototipo tarantino, anche l'abito indossato dal sovrano non è più quello di un *basileus*, ma una semplice dalmatica.

La prima area del pavimento di Otranto ad essere realizzata fu il presbiterio su cui è inserita un'epigrafe con la data del 1163, pertanto non sorprende che proprio il disegno complessivo di questa porzione presenti analogie più stringenti con il mosaico di Taranto. Ad Otranto, però, le *rotae* contengono non soltanto figure isolate, ma anche immagini sequenziali di cicli, come il lavoro dei Mesi, o episodi desunti dal Vecchio Testamento, quali la rappresentazione del Peccato Originale e l'incontro tra re Salomone e la regina di Saba.

Si notano anche sequenze narrative non incorniciate, in tal caso gli episodi sono collegati solo dalla reciproca vicinanza.

Le affinità e le differenze sottolineate sollevano la questione del rapporto esistente tra i due artefici principali di queste compagini, *Petroius* e Pantaleone. Certamente Pantaleone pur essendo stato influenzato dalle scelte decorative di *Petroius*, si rivelò un maestro originale ed indipendente e realizzò un pavimento unico, volutamente diverso, da quello quasi contemporaneo, del vicino arcivescovado di Taranto.

Sul pavimento della cattedrale di Trani, realizzato dopo il 1165, ritroviamo le figure veterotestamentarie di *Rex Salomon* e di Adamo ed Eva, i riferimenti al ciclo eroico di Alessandro Magno e il richiamo alle tradizioni bestiarie espresse da leoni, grifi, elefanti, sirene, cervi e centauri. L'impaginazione di questo repertorio si ispira, relativamente all'inclusione dei soggetti in *rotae*, al mosaico idruntino, si differenzia invece quando il *pictor imaginarius* ricorre a semplici riquadri rettangolari funzionali alla campitura delle varie rappresentazioni.

L'esiguità dei frammenti impedisce una ricostruzione del programma iconografico svolto dal pavimento tranese, per cui non è possibile stabilire se le tangenze tematiche osservate fossero accompagnate da ulteriori spunti compositivi e contenutistici analoghi a quelli idruntini.

Nel 1178, tredici anni dopo l'inizio dei lavori ad Otranto, anche l'arcivescovo Guglielmo di Brindisi commissionò per la sua cattedrale un pavimento, che sebbene diverso nel disegno

generale, mostra la ripresa di alcuni spunti dai mosaici di Taranto e Otranto. L'artefice di quest'opera, di cui non conosciamo l'identità riuscì, tuttavia, a compiere una sintesi personale.

Le descrizioni e i disegni di porzioni distrutte del pavimento brindisino hanno indotto gli studiosi a sottolineare la sua dipendenza dal mosaico della cattedrale di Otranto. Questa dipendenza ha un riscontro concreto nel grande numero di elementi comuni, costituiti dalla presenza di un grande albero in due navate della cattedrale, fiancheggiato in quella centrale da elefanti, dalla ripresa di scene del Vecchio Testamento, iconograficamente simili a quelle di Otranto, dal ricorso a narrazioni leggendarie desunte dalla *Chanson de Roland*, piuttosto che dal ciclo arturiano. Le *rotae* abitate, che sopravvivono nella zona absidale e nella navata laterale sinistra, confermano l'influenza idruntina, anche se i motivi zoomorfi sono diversi ; la decorazione lineare dei bordi è, però, a tal punto simile da far ipotizzare l'intervento delle stesse maestranze, molti studiosi, infatti, ascrivono allo stesso artefice, Pantaleone, i due mosaici.

Se la composizione, la gamma cromatica e la misura delle tessere rivelano una chiara influenza del modello idruntino, diverso appare lo stile che informa l'intera stesura.

A Brindisi prevalgono le forme allungate, c'è poi una tendenza a sovrapporre ed intrecciare le immagini : gli animali si attorcigliano su se stessi o l'uno con l'altro o con il fogliame o con i bordi.

L'influenza culturale esercitata dai Normanni appare chiara soprattutto sui pavimenti di Otranto e di Brindisi negli episodi leggendari tratti dal ciclo arturiano e dalla *Chanson de Roland*.

A Brindisi ebbe certamente un ruolo determinante l'arcivescovo francese Guglielmo, committente dell'opera musiva, che fece includere nel programma decorativo scene che avevano pochi precedenti monumentali e che seguono abbastanza fedelmente il testo narrativo della leggenda ; le stesse titolature francesi, registrate dal Millin nei suoi disegni, confermano questo dato.

L'ultima testimonianza è costituita dal pavimento della cattedrale di Giovinazzo, che condivide, in parte, con quello di Brindisi la dislocazione delle scene in registri paralleli all'altare e non più lo sviluppo verticale, che troviamo applicato ad Otranto e nella stessa cattedrale di Brindisi.

Un legame con i mosaici precedenti è dato ancora dalla presenza delle *rotae* nell'area presbiteriale (cfr. Tremiti, Otranto, Trani, Brindisi). Le rappresentazioni a Giovinazzo hanno poi un'ambientazione più complessa, infatti fondali urbici fanno da sfondo ad alcune delle immagini ; è questa una novità che non trova paralleli in Puglia, ma che richiama la coeva produzione musiva dell'Italia settentrionale.

Possiamo cogliere, in conclusione, un'evoluzione stilistica di questi pavimenti. Da una decorazione statica, basata su colori contrastanti, si passò a rappresentazioni più mosse ed articolate, in cui l'elemento narrativo divenne prevalente.

I pavimenti di Otranto, Trani, Brindisi e Giovinazzo sono i principali esempi del nuovo stile descrittivo, anche se mostrano, soprattutto nell'uso di campi di *rotae*, tracce di un ritorno al passato.

Il ricorso nel XII secolo ad una diversa organizzazione delle immagini, ad un nuovo repertorio iconografico, ad un contenuto didattico più pregnante, fa dei mosaici pugliesi un importante veicolo di trasmissione di contenuti, ruolo che appare certamente più marginale nella produzione del secolo precedente.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ACETO, 1997 = F. ACETO, *s. v.* "Montecassino", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, 1997, p. 534-543.

AMBROSI, 1979 = A. AMBROSI, "Il complesso conventuale di Santa Scolastica in Bari. (Comunicazione sui lavori di restauro in corso)", *Continuità. Rassegna Tecnica Pugliese* XIII, 1979, p. 89-110.

AMBROSI, 1983 = A. AMBROSI, "Bari. Complesso conventuale di Santa Scolastica", in *Restauri in Puglia 1971-1983*, Fasano (BR) 1983, II, p. 91-94.

ANTONACI, 1992 = A. ANTONACI, *Otranto*, Galatina (LE) 1992.

ANTONUCCI, 1942 = G. ANTONUCCI, "Il musaico pavimentale del duomo di Taranto e le tradizioni musive calabro-sicule", *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* XII, 1942, p. 121-133.

AQUAFREDDA, 1937 = V. AQUAFREDDA, *Bitonto attraverso i secoli*, Bitonto 1937.

ASCOLI, 1886 = E. ASCOLI, *La storia di Brindisi*, Rimini 1886.

AVENA, 1902 = A. AVENA, *I monumenti dell'Italia meridionale*, Roma 1902.

BABUDRI, 1941 = F. BABUDRI, "Il monogramma di Allah nel pavimento absidale superiore in S. Nicola a Bari", *Japigia* XII, 1941, p. 149-178.

BARGELLINI, 1974 = C. BARGELLINI, *Studies in Medieval Apulian Floor Mosaics*, Dissertation, Cambridge - Massachusett 1974.

BARGELLINI, 1975 = C. BARGELLINI, "Isole Tremiti-S. Nicola. Mosaico pavimentale", in *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo* (a c. di P. Belli D'Elia), Bari 1975, p. 182-187.

BARGELLINI, 1987 = C. BARGELLINI, "The Tremiti Mosaic and Eleventh-Century Floor Decoration in Eastern Italy", *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, p. 29-40.

BARRAL i ALTET, 1985 = X. BARRAL i ALTET, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985.

BARRAL i ALTET, 1986 = X. BARRAL i ALTET, "Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavement au Moyen Age", in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (a c. di X. Barral i Altet), Paris 1986, p. 255-275.

BARRAL i ALTET, 1988 = X. BARRAL i ALTET, "Volte e tappeti musivi in Occidente e nell'Islam", in *Il mosaico* (a c. di C. Bertelli), Milano 1988, p. 165-224.

BARRAL i ALTET, 1994 = X. BARRAL i ALTET, "Il mosaico pavimentale", in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, p. 480-498.

BARRAL i ALTET, 1997 = X. BARRAL i ALTET, "Genesi, evoluzione e diffusione dei pavimenti romanici delle chiese di Venezia", in *Storia dell'arte marciana : i mosaici* (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia 1994, a c. di R. Polacco), Venezia 1997, p. 46-55.

BASILE, BARRACANE, 1995 = M. BASILE, G. BARRACANE (a c. di), *La Cattedrale di Bari*, Bari 1995.

BEATILLO, 1637 = A. BEATILLO, *Historia di Bari principal città della Puglia nel regno di Napoli*, Napoli 1637 (rist. anast. Bari 1965).

BELLI D'ELIA, 1975 = P. BELLI D'ELIA (a c. di), *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, Bari 1975.

BELLI D'ELIA, 1980 = P. BELLI D'ELIA, "Il Romanico", in *La Puglia tra Bizanzio e l'Occidente* (a c. di C. D. Fonseca), Milano 1980, p. 117-196.

BELLI D'ELIA, 1985 = P. BELLI D'ELIA, *La basilica di S. Nicola a Bari. Un monumento nel tempo*, Galatina (LE) 1985.

BELLI D'ELIA, 1987 a = P. BELLI D'ELIA, *La Puglia. Italia Romanica*, Milano 1987.

BELLI D'ELIA, 1987 b = P. BELLI D'ELIA, "La Basilica tra Puglia e Occidente. Variazioni su un tema obbligato", in *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione* (a c. di G. Otranto), Milano 1987, p. 259-303.

BELLI D'ELIA, 1997 = P. BELLI D'ELIA, "I pavimenti musivi medievali pugliesi nel quadro della cultura artistica adriatica", in *Storia dell'arte marciana : i mosaici* (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia 1994, a c. di R. Polacco), Venezia 1997, p. 30-45.

BELLI D'ELIA, CALO MARIANI, TODISCO, 1990 = P. BELLI D'ELIA, M. S. CALO MARIANI, L. TODISCO, "Architettura e arti figurative : dai Bizantini agli Svevi", in *Storia di Bari. Dalla conquista normanna al ducato sforzesco* (a cura di F. Tateo), Bari 1990, p. 277-370.

BERTAUX, 1903 = E. BERTAUX, "Les pavements historiés du XIIe siècle en Calabre et en Apulie", in *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, p. 483-494.

BERTELLI, 1981 = G. BERTELLI, "Per una storia di Bari paleocristiana : note sul mosaico sotterraneo della Cattedrale", *Vetera Christianorum* 18, 1981, p. 393-421.

BERTELLI, 1992 = G. BERTELLI BUQUICCHIO, *s.v.* "Bari", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, 1992, p. 82-91.

BERTELLI, 1994 = G. BERTELLI, *S. Maria que est episcopio*, Bari 1994.

BERTELLI, 1996 = G. BERTELLI, "Rivestimenti pavimentali in Puglia nell'alto Medioevo", in *Studi in onore di Michele d'Elia* (a c. di C. Gelao), Matera-Spoleto 1996, p. 75-84

BLANDAMURA, 1923 = G. BLANDAMURA, *Il duomo di Taranto nella storia e nell'arte*, Taranto 1923.

BLOCH, 1946 = H. BLOCH, "Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages", *Dumbarton Oaks Papers* 3, 1946, p. 166-224.

BLOCH, 1986 = H. BLOCH, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma 1986, II, p. 689-694.

BRENK, 1994 a = B. BRENK, "La simbologia del potere", in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200* (a c. di M. D'Onofrio), Venezia 1994, p. 193-198.

BRENK, 1994 b = B. BRENK, *s.v.* "Committenza", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* V, 1994, p. 203-218.

CAILLET, 1993 = J.-P. CAILLET, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges*, Rome 1993 (Collection de l'École Française de Rome - 175).

CARABALLESE, 1900 = F. CARABALLESE, "Della storia dell'arte in Puglia e più particolarmente nella Terra di Bari fino ai primi anni del sec. XIII", in *La Terra di Bari*, I, Trani 1900, p. 67-121.

CARDAMONE, 1979 = E. CARDAMONE, "Note cronologiche del convento di S. Scolastica", *Continuità. Rassegna Tecnica Pugliese* XIII, 1979, p. 123-131.

CARILE, 1995 = A. CARILE, "I ceti dirigenti bizantini sui pavimenti delle chiese", *Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* XLII, 1995, p. 153-174.

CARITO, BARONE 1981 = G. CARITO, S. BARONE, *Brindisi cristiana. Dalle origini ai Normanni*, Brindisi 1981.

CARRINO, 1994 = R. CARRINO, "Il pavimento musivo medievale di Santa Maria delle Tremiti (Puglia)", in *Actes du VIIème Colloque International pour l'Etude de la Mosaïque Antique* (Tunis 1994), in c. di s.

CARRINO, 1995 = R. CARRINO, "Il mosaico pavimentale medioevale della Cattedrale di Trani", *Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* XLII, 1995, p. 175-214.

CARRINO, 1996 a = R. CARRINO, *I pavimenti musivi policromi dell'XI e XII secolo in Puglia,* tesi 1996.

CARRINO, 1996 b = R. CARRINO, "Il pavimento musivo presbiteriale della Cattedrale di Giovinazzo. Analisi preliminare", in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Bordighera 1995), Bordighera 1996, p. 705-722.

CARRINO, 1997 a = R. CARRINO, "Il mosaico pavimentale della Cattedrale di Taranto", in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo 1996), Ravenna 1997, p. 491-512.

CARRINO, 1997 b = R. CARRINO, "Il mosaico pavimentale della Cattedrale di Brindisi", *Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* XLIII, 1997, p. 193-221.

CASSANO, 1976 = R. MORENO CASSANO, "Mosaici paleocristiani di Puglia", *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, 88/1, 1976, p. 277-373.

CASSANO, 1992 a = R. CASSANO, "La basilica di S. Leucio", in *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa* (a c. di R. Cassano), Venezia 1992, p. 841-856.

CASSANO, 1992 b = R. CASSANO, "Il battistero di S. Giovanni", in *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa* (a c. di R. Cassano), Venezia 1992, p. 857-866.

CASSANO, CARLETTI, 1992 = R. CASSANO, C. CARLETTI, "Trani", in *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa* (a c. di R. Cassano), Venezia 1992, p. 901-906.

CASTELLANO, 1993 = A. CASTELLANO, *Bitonto. Chiese Battesimali e Cattedrale. Antiche e nuove testimonianze*, Bitonto 1993.

CASTELLANO, MORETTI, 1991 = A. CASTELLANO, F. MORETTI, "Bitonto : tre cattedrali e una città", *Studi Bitontini* 52, 1991, p. 73-78.

CASTELLANO, MUSCHITIELLO 1994 = A. CASTELLANO, M. MUSCHITIELLO, *Storia di Bitonto narrata e illustrata. Dalle origini al sec. X*, I, Bitonto 1994.

CIONGOLI, 1987 = G. P. CIONGOLI, "Otranto, (Lecce), Cattedrale", *Taras. Rivista di Archeologia* VII, 1987, p. 178-179.

CIONGOLI, 1988 = G. P. CIONGOLI, "Otranto (Lecce), Cattedrale", *Taras. Rivista di Archeologia* VIII, 1988, p. 182-184.

CIONGOLI, 1989 = G. P. CIONGOLI, "Otranto (Lecce), Cattedrale", *Taras. Rivista di Archeologia* IX, 1989, p. 261-262.

CIONGOLI, 1990 = G. P. CIONGOLI, "Otranto (Lecce), Cattedrale", *Taras. Rivista di Archeologia* X, 1990, p. 400-402.

CIVITA, 1993 = M. CIVITA, *Stagioni di una cattedrale. Ruvo di Puglia*, Fasano (BR) 1993.

CONTADINI, 1993 = A. CONTADINI, "La Spagna dal II/VIII al VII/XIII secolo", in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia* (a c. di G. Curatola), Milano 1993, p. 105-132.

COSCARELLA, 1997 = A. COSCARELLA, "La chiesa di S. Maria del Patir (Rossano) e il suo mosaico pavimentale", in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo 1996), Ravenna 1997, p. 429-442.

CUOZZO, 1994 = E. CUOZZO, "L'organizzazione sociopolitica", in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200* (a c. di M. D'Onofrio), Venezia 1994, p. 177-181.

CUSCITO, 1989 = G. CUSCITO, "Vescovo e cattedrale nella documentazione epigrafica in Occidente. Italia e Dalmazia", in *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétiennne* (Lyon 1986), III, Città del Vaticano 1989, p. 735-778.

D'ANGELA, 1973 = C. D'ANGELA, "La santa visita dell'Arcivescovo Lelio Brancaccio alle chiese urbane di Taranto", *Cenacolo* III, 1973, p. 59-65.

D'ANGELA, 1986 = C. D'ANGELA, "Per una storia della cripta della cattedrale di Taranto", in *La cripta della cattedrale di Taranto* (a c. di C. D'Angela), Taranto 1986, p. 7-35.

D'ANGELA, MASSAFRA, 1977 = C. D'ANGELA, P. MASSAFRA, *La santa visita di Lelio Brancaccio arcivescovo di Taranto. Localizzazione e descrizione degli edifici sacri*, Bari 1977.

DE CILLIS, 1989 = E. DE CILLIS, *La Cattedrale di Giovinazzo, restauri e rinvenimenti*, in *Cultura e Società in Puglia in età Sveva e Angioina* (a c. di F. Moretti), Atti del Convegno di Studi (Bitonto 1987), Bitonto 1989, p. 327-364.

DELLA MONACA, 1674 = A. DELLA MONACA, *Memoria historica dell'antichissima e fedelissima città di Brindisi*, Lecce 1674 (rist. anast. Bologna 1972).

DELOGU, 1988 = P. DELOGU (a c. di), "I Normanni. Conquiste e regni nell'Europa medievale", *Storia Dossier* 24, 1988, p. 12-19.

DELOGU, 1992 = P. DELOGU, "Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda", in *Committenti e produzione artistico letteraria nell'Alto Medioevo occidentale*, (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXIX, Spoleto 1991), Spoleto 1992, p. 303-340.

DELOGU, 1994 = P. DELOGU, "La committenza degli Altavilla : produzione monumentale e propaganda politica", in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200* (a c. di M. D'Onofrio), Venezia 1994, p. 188-192.

DE SIMONE, 1879 = L. DE SIMONE, "Gli studi storici in terra d'Otranto", *Archivio Storico Italiano* IV, 1879, p. 122-129, 320-334.

DE VINCENTIIS, 1878 = D. L. DE VINCENTIIS, *Storia di Taranto*, Taranto 1878 (rist. anast. Taranto 1983).

DIEHL, 1894 = C. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris 1894.

DIEHL, 1931 = C. DIEHL, "Chiese bizantine e normanne in Calabria", *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* II, 1931, p. 141-150.

D'ONOFRIO, 1994 = M. D'ONOFRIO (a c. di), *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200*, Venezia 1994.

EYICE, 1963 = S. EYICE, "Two mosaic pavements from Bithynia", *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, p. 373-383.

VON FALKENHAUSEN, 1982 = V. VON FALKENHAUSEN, "L'Italia meridionale bizantina (IX-XI sec.) ", in *I Bizantini in Italia* (a c. di Pugliese Carratelli), Milano 1982, p. 47-136.

FARIOLI, 1982 = R. FARIOLI CAMPANATI, "La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo", in *I Bizantini in Italia* (a c. di G. Pugliese Carratelli), Milano 1982, p. 137-426.

FARIOLI, 1996 = R. FARIOLI CAMPANATI, "La datazione del mosaico pavimentale della seconda fase della cattedrale di Pesaro : l'identificazione del committente", in *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Bordighera 1995), Bordighera 1996, p. 457-466.

FARIOLI, 1997 = R. FARIOLI CAMPANATI, "Il pavimento di San Marco a Venezia e i suoi rapporti con l'Oriente", in *Storia dell'arte marciana : i mosaici* (Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia 1994, a c. di R. Polacco), Venezia 1997, p. 11-19.

FELD, 1975 = O. FELD, "Myra, eine lykische Metropole", *Istanbuler Forschugen* XXX, 1975, p. 360-397.

FONSECA, 1977 = C. D. FONSECA (a c. di), "Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale", in *Atti del secondo convegno internazionale di studi* (Taranto-Mottola 1973), Taranto 1977.

FONTANA, 1993 = M. V. FONTANA, "L'influsso dell'arte islamica in Italia", in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia,* Milano 1993, p. 455-498.

FORNARO, 1979 = A. FORNARO, "Ricerche archeologiche nel complesso di S. Scolastica in Bari (Relazione preliminare sugli scavi in corso)", *Continuità. Rassegna Tecnica Pugliese* XIII, 1979, p. 111-122.

FRUGONI, 1968 = C. SETTIS FRUGONI, "Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto", *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 80, 1968, p. 213-256.

FRUGONI, 1970 = C. SETTIS FRUGONI, "Il mosaico di Otranto : modelli culturali e scelte iconografiche", *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 82, 1970, p. 243-270.

FRUGONI, 1973 = C. SETTIS FRUGONI, *Historia Alexandri Magni elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Studi Storici, 80/82).

FRUGONI, 1980 = C. SETTIS FRUGONI, "Il mosaico della cattedrale di Otranto", in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, p. 197-205.

GARUFI, 1907 = C. A. GARUFI, "Il pavimento a mosaico della Cattedrale di Otranto", *Studi Medievali* II, 1907, p. 505-514.

GAY, 1917 = G. GAY, *L'Italia meridionale e l'impero bizantino. Dall'avvento di Basilio I alla resa di Bari ai Normanni (867-1071)*, Firenze 1917 (rist. anast. Sala Bolognese 1980).

GIANFREDA, 1965 = G. GIANFREDA, *Il Mosaico Pavimentale della Basilica Cattedrale di Otranto*, Casamari (FR) 1965.

GIANFREDA, 1992 a = G. GIANFREDA, *Il mosaico di Otranto. Biblioteca medioevale in immagini*, Lecce 1992.

GIANFREDA, 1992 b = G. GIANFREDA, *Otranto e il primato dell'Umanesimo Occidentale*, Lecce 1992.

GIANFREDA, 1994 = G. GIANFREDA, *Iconografia di Otranto tra Oriente e Occidente*, Lecce 1994.

GLASS, 1980 = D. F. GLASS, *Studies on Cosmatesque Pavements,* British Archeological Reports, International Series 82, Oxford 1980.

GUERRIERI, 1846 = V. GUERRIERI, *Articolo storico su' vescovi della chiesa metropolitana di Brindisi*, Napoli 1846 (rist. anast. Bologna 1970).

GUIGLIA GUIDOBALDI, 1984 = A. GUIGLIA GUIDOBALDI, "Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi", *Bollettino d'Arte* 26, 1984, p. 57-72.

GUIGLIA GUIDOBALDI, 1994 = A. GUIGLIA GUIDOBALDI, "L'opus sectile pavimentale in area bizantina", in *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Ravenna 1993), Ravenna 1994, p. 643-663.

JURLARO, 1968 a = R. JURLARO, "Studio sulla cattedrale di Brindisi", *Arte Cristiana* 56, 1968, p. 234-244.

JURLARO, 1968 b = R. JURLARO, "Epigrafi medievali brindisine", *Studi Salentini* XXXI-XXXII, 1968, p. 231-277.

KIER, 1970 = H. KIER , *Der Mittelalterliche Schmuckfussboden*, Düsseldorf 1970.

KEHR, 1936 = P. F. KEHR, *Italia Pontificia. Regesta Pontificum Romanorum*, Berlin 1936.

LAVERMICOCCA, DE TOMMASI, 1988 = N. LAVERMICOCCA, DE TOMMASI, "Santa Maria del Buon Consiglio", in *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo* (a c. di G. Andreassi, F. Radina), Bari 1988, p. 551-558.

LAVERMICOCCA, DEPALO, 1993 = N. LAVERMICOCCA, M. R. DEPALO, "Bitonto : una basilica ritrovata. Scavi e ricerche nella Cattedrale. Notizie preliminari", *Studi Bitontini* 55-56, 1993, p. 17-28.

LECCISOTTI, 1949 = T. LECCISOTTI, "Le relazioni tra Montecassino e Tremiti e i possedimenti cassinesi a Foggia e Lucera", *Benedictina* III, 1949, p. 203-215.

MARTIN, 1997 = J. M. MARTIN, *La vita quotidiana nell'Italia meridionale al tempo dei Normanni*, Milano 1997.

MARZIANI, 1878 = L. MARZIANI, *Istorie della città di Giovinazzo*, Bari 1878.

MATTHEW, 1997 = D. MATTHEW, *I Normanni in Italia*, Bari 1997.

MATTHIAE, 1937 = G. MATTHIAE, "Architettura medioevale nel Molise", *Bollettino d'Arte* III, 1937, p. 93-116.

MATTHIAE, 1977 = G. MATTHIAE, *Pittori, committenti, fruitori nell'Italia altomedievale*, Roma 1977.

MELCHIORRE, 1988 = V. A. MELCHIORRE, "L'emirato arabo", in *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo* (a c. di G. Andreassi, F. Radina), Bari 1988, p. 527-530.

MILELLA, 1987 = N. MILELLA, "Storia dei restauri", in *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione* (a c. di G. Otranto), Milano 1987, p. 212-258.

MOLA, 1981 = R. MOLA, "Chiesa di S. Maria. Isole Tremiti - S. Nicola", in *Insediamenti benedettini in Puglia* (a c. di M. S. Calò Mariani) II, Bari 1981, p. 1-20.

MOLAJOLI, 1935 = B. MOLAJOLI, "Monumenti e opere d'arte nell'isola di S. Nicola delle Tremiti", *Japigia* VI, 1935, p. 396-418.

MONGIELLO, 1952 = G. MONGIELLO, *La Cattedrale di Bitonto*, Caserta 1952.

MONTE, 1993 = A. MONTE, "La cattedrale di Otranto : alcune osservazioni sul restauro del pavimento musivo", *Antiqua* XVIII, 1993, p. 92-94.

MONTE, 1994 = A. MONTE, "Otranto : il mosaico tardo-romano (sec. IV-V d.C.)", *Lu Lampiune* 1, 1994, p. 60-63.

MUNTZ, 1876 = E. MUENTZ, "Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie : les pavements historiés", *Revue Archéologique* 32, 1876, p. 400-413.

MUSCA, 1987 a = G. MUSCA, "Il secolo XI", in *Storia della Puglia. Antichità e Medioevo*, I, Bari 1987, p. 221-236.

MUSCA, 1987 b = G. MUSCA, "Il dominio normanno", in *Storia della Puglia. Antichità e Medioevo*, I, Bari 1987, p. 237-255.

MUSCA, 1987 c = G. MUSCA, "Saraceni e Bizantini", in *Storia della Puglia. Antichità e Medioevo*, I, Bari 1987, p. 161-178.

NITTO DE ROSSI, 1897 = G. B. NITTO DE ROSSI (a c. di), *Codice Diplomatico Barese. Le pergamene del Duomo di Bari*, I, Bari 1897.

NITTO DE ROSSI, NITTI DE VITO, 1899 = G. B. NITTO DE ROSSI, F. NITTI DE VITO (a c. di), *Codice Diplomatico Barese. Le pergamene di Giovinazzo, Canosa e Putignano sino al 1266*, II, Bari 1899.

ORSI, 1929 = P. ORSI, *Le chiese basiliane della Calabria*, Firenze 1929.

PAGLIA, 1700 = L. PAGLIA, *Istorie della Città di Giovinazzo*, Napoli 1700.

PANTONI, 1973 = A. PANTONI, *Le vicende della Basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Monte Cassino 1973.

PELLEGRINO, LAVERMICOCCA, DEPALO, 1992 = E. PELLEGRINO, G. LAVERMICOCCA, M. R. DEPALO, "Bitonto (Bari), Cattedrale", *Taras. Rivista di Archeologia* XII, 2, 1992, p. 315-317.

PETRUCCI, 1960 a = A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960.

PETRUCCI, 1960 b = A. PETRUCCI, *Codice Diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005-1237)*, voll. 3, Roma 1960.

PICASSO, 1983 = G. PICASSO, "Montecassino e la Puglia", in *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia* (a c. di C. D. Fonseca), I, Galatina (LE) 1983, p. 37-53.

PIRACCI, 1957 = R. PIRACCI, *Guida del Duomo di Trani*, Trani 1957.

RASH FABBRI, 1971 = N. RASH FABBRI, *Eleventh and Twelfth Century Figurative Mosaic Floors in South Italy*, Dissertation, Bryn Mawr College, Philadelphia 1971.

RASH FABBRI, 1974 = N. RASH FABBRI, "A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi", *Gesta* 13, 1974, p. 5-14.

RIBEZZO, 1952 = F. RIBEZZO, "Lecce, Brindisi, Otranto nel ciclo creativo dell'epopea normanna e della Chanson de Roland", *Archivio Storico Pugliese* V, 1952, p. 192-215.

ROBOTTI, MONTE, 1994 = C. ROBOTTI, A. MONTE, "Il mosaico dell'albero della vita in Otranto. Nuovi ritrovamenti e problemi di conservazione", in *Atti del II Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma 1994), Bordighera 1995, p. 569-578.

ROMA, 1977 = G. ROMA, "Il pavimento normanno della cattedrale di Rossano Calabro (Cosenza) ", in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo 1996), Ravenna 1997, p. 413-428.

ROSCINI, 1964 = F. ROSCINI, *Storia della sede vescovile di Giovinazzo*, Giovinazzo 1964.

RUSSO, 1964 = F. RUSSO, "Storia e arte al Patirion rossanese", *Fede e Arte* 12, 1964, p. 308-312.

SCACCIA SCARAFONI, 1936/37 = E. SCACCIA SCARAFONI, "Note su fabbriche ed opere d'arte medioevale a Montecassino", *Bollettino d'Arte* XXX, 1936/37, p. 97-121.

SCHETTINI, 1955 = F. SCHETTINI, *Mostra documentaria sulla ricostruzione della suppellettile marmorea della cattedrale di Bari*, Bari 1955.

SCHETTINI, 1967 = F. SCHETTINI, *La basilica di S. Nicola*, Bari 1967.

SCHULZ, 1860 = H. W. SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860.

SIGNORINI, 1990 = C. SIGNORINI, "Il restauro del mosaico pavimentale : cenni tecnici e nuovi ritrovamenti", in *Atti del Convegno Regionale Pugliese di arte sacra* (Otranto 1989), Galatina (LE) 1990, p. 41-47.

UGHELLI, 1721 = F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adiacientium*, VII, Venetiis 1721.

VACCA, 1954 = N. VACCA, *Brindisi ignorata. Saggio di topografia storica*, Trani 1954.

VALENTE, 1901 = G. VALENTE, *La cattedrale di Bitonto descritta e documentata*, Bitonto 1901.

VAROLI PIAZZA, 1994 = R. VAROLI PIAZZA, "La produzione di manufatti tessili nel palazzo reale di Palermo : 'tiraz' o 'ergasterion'", in *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200* (a c. di M. D'Onofrio), Venezia 1994, p. 288-290.

ZARNECKI, 1997 = G. ZARNECKI, *s.v.* "Normanni", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* VIII, 1997, p. 734-743.

WILLENSEN, 1980 = C. A. WILLENSEN, *L'enigma di Otranto*, Galatina (LE) 1980.

WILLENSEN, ODENTHAL, 1967 = C. A. WILLENSEN, D. ODENTHAL, *"Calabria". Destino di una terra di transito*, Bari 1967.

WILLENSEN, ODENTHAL, 1978 = C. A. WILLENSEN, D. ODENTHAL, *Puglia. Terra dei Normanni e degli Svevi*, Bari 1978.

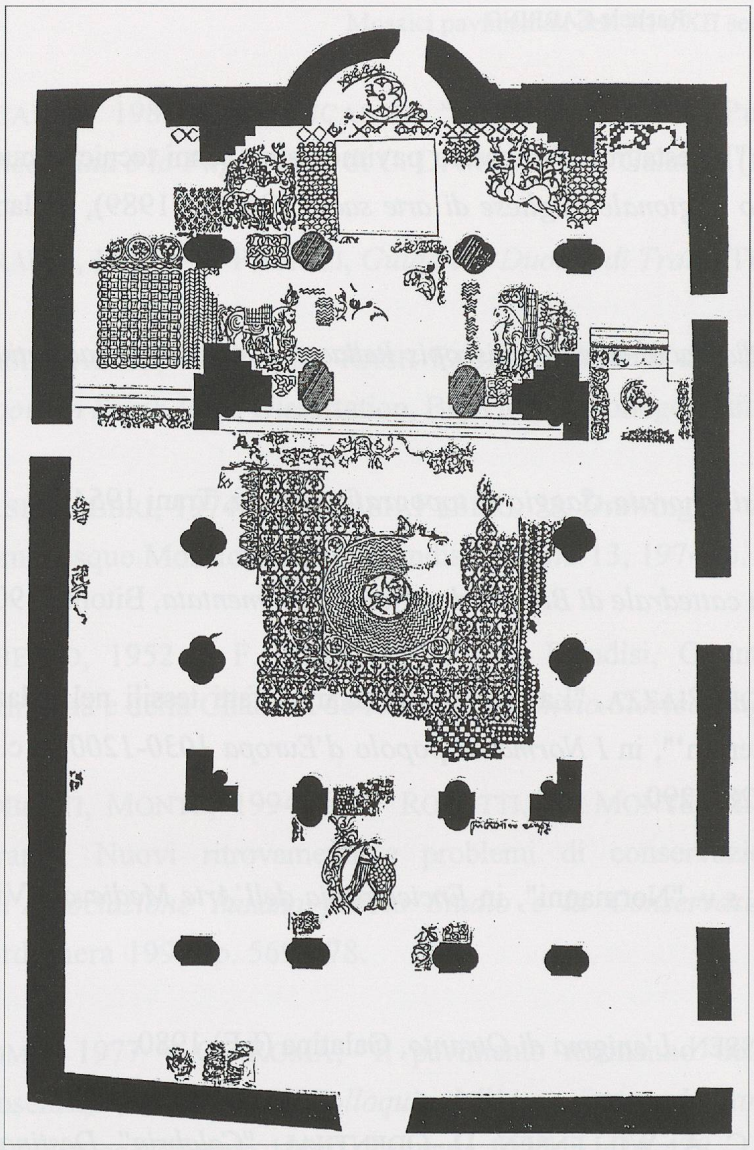

Fig. 1 - Isole Tremiti, Chiesa di S. Maria a Mare. Ricostruzione della stesura pavimentale (da C. Bargellini).

Fig. 2 - Bitonto, Cattedrale. *Rota* includente un grifo (Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni AAAS di Bari).

Fig. 3 - Bari, Basilica di S. Nicola. Il monogramma di Allah nell'emiciclo absidale (foto dell'Autore).

Fig. 4 - Bari, Cattedrale. Pannello musivo pertinente all'impianto absidale originario (foto dell'Autore).

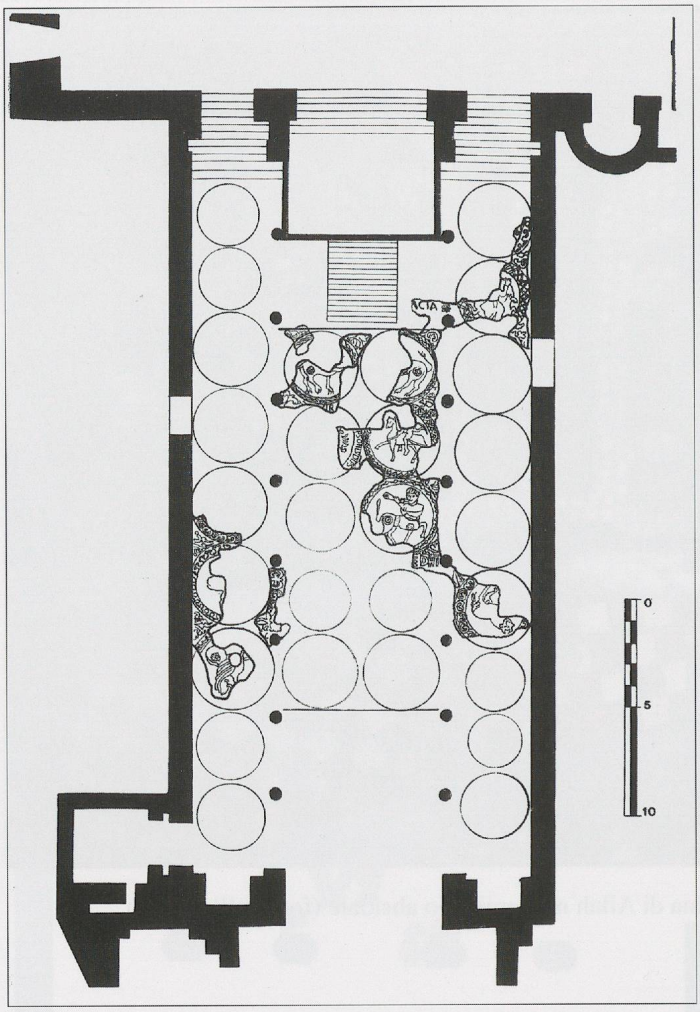

Fig. 5 - Taranto, Cattedrale. Ricostruzione dell'Autore e di A. Arvisti della pavimentazione musiva con i lacerti superstiti (disegno di A. Arvisti).

Fig. 6 - Otranto, Cattedrale. La decorazione della navata centrale (da G. Gianfreda).

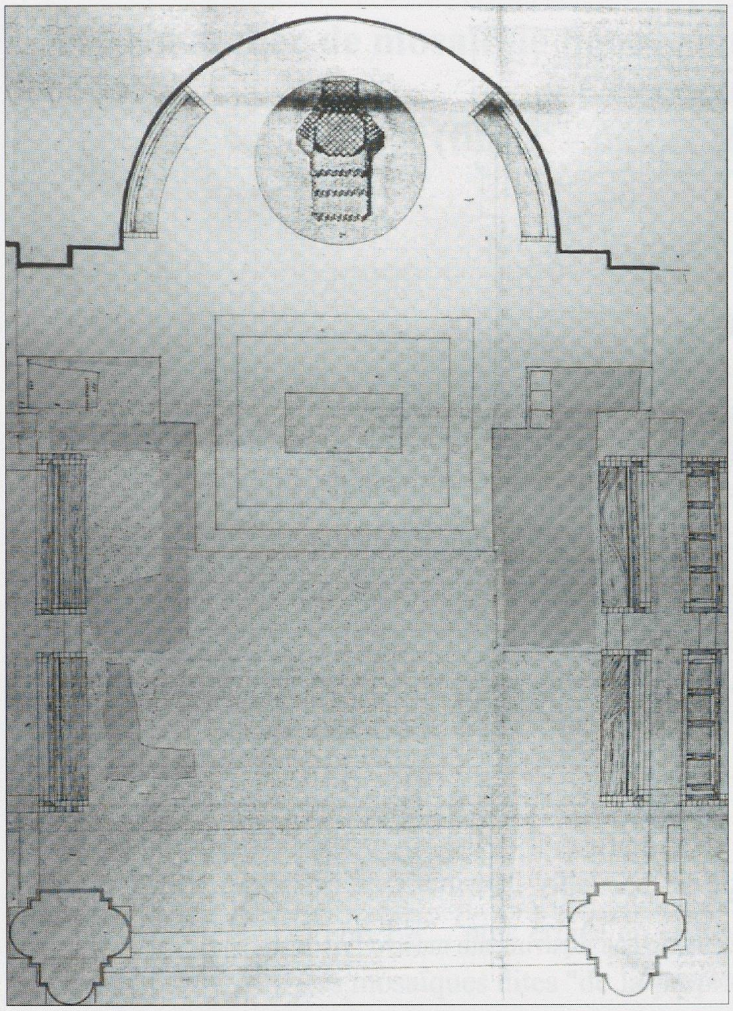

Fig. 7 - Trani, Cattedrale. Pianta del presbiterio con indicazione delle aree musive (Archivio della Soprintendenza ai Beni AAAS di Bari).

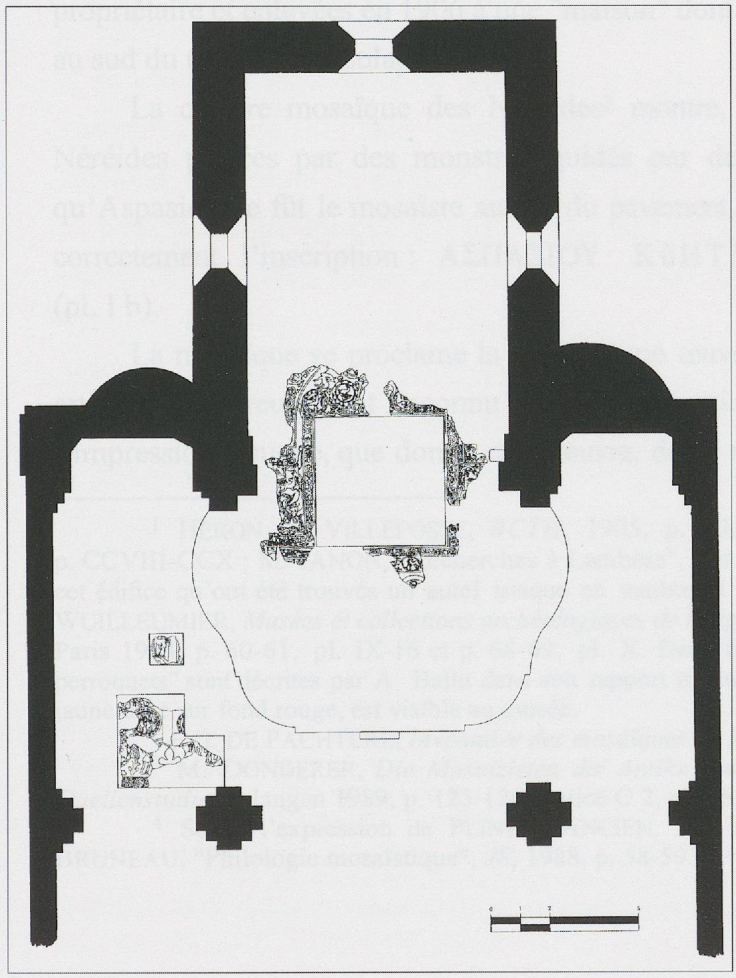

Fig. 8 - Brindisi, Cattedrale. Ricostruzione dell'Autore e di A. Arvisti della pavimentazione musiva con i lacerti superstiti (disegno di A. Arvisti).

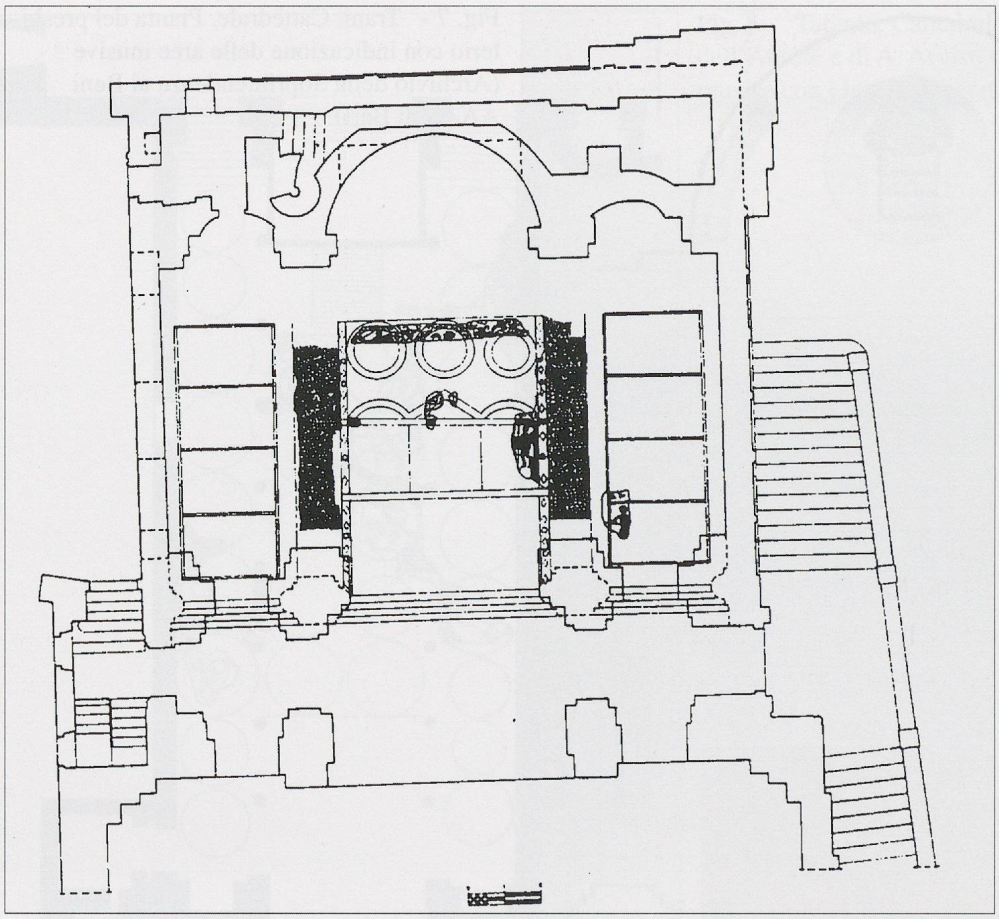

Fig. 9 - Giovinazzo, Cattedrale. Pianta del presbiterio con il pavimento musivo : ricostruzione dell'Autore e di A. Arvisti (disegno di A. Arvisti).