



Fig. 1 Strombatura di sinistra. I Vizi

Sculture medioevali a Bronte

di Ada Aragona
e
Claudio Saporetti

I bassorilievi romanici della chiesa di Santa Maria di Maniace, scolpiti nei capitelli delle strombature del portale di accesso, presentano due teorie di raffigurazioni particolarmente interessanti.

Da una parte l'insieme di figure, che non possono essere rapportate ad alcuna tematica di tipo narrativo (storico o biblico o fabulistico), denuncia chiaramente un significato simbolico. Dall'al-

tra le scene bibliche facilmente interpretabili (Genesi) si risolvono poi in un altro tipo di raffigurazione di difficile interpretazione, forse collegabile con la prima teoria.

I problemi che si presentano sono dunque di due tipi:

1. Quale è il significato di quelle figure non rapportabili a scene bibliche?
2. Le due teorie costituiscono un

Malefemmine romaniche

La scena a sinistra è costituita da gruppi, quasi sempre legati

tutto omogeneo, o sono invece ciascuna motivo a sè, separato ed indipendente?

Nel tentativo di dare una risposta, sia pure necessariamente ipotetica a queste domande, sarà bene descrivere brevemente le scene, incominciando da quella di sinistra, perchè, nell'ipotesi che sia possibile una lettura in chiave di omogeneità dei rilievi, è più probabile che questa lettura vada cercata sulla falsariga di quella di un libro, cioè appunto da sinistra a destra.

l'uno all'altro, aventi come centro delle figure femminili (fig. 1).

Poichè le altre figure che ad esse afferiscono sono figure "negative" cioè simboli del Male, spesso mostruosi, ne deriva che anche le figure femminili svolgono qui un ruolo negativo.

Come appartenenti allo stesso

E se fossero bestie ghibelline?

Benedetto Radice ha descritto la scena dei capitelli facendo numerosi e ingenui errori. Nei capitelli di sinistra vede uomini, animali ed uccelli con volto di scimmia, ed un serpente che si attorciglia e snoda, e che morde la bocca a un mascherone, come figure che fungono da piccole cariatidi. Non riconosce dunque la presenza di figure femminili, non sottolinea il fatto che gli animali sono ibridi, non nota che gli uccelli con volto di scimmia sono in realtà dei "dragoni", nè che il serpente, invece di mordere la bocca del "mascherone", in realtà ne esce.

Nel primo capitello a destra, la donna è "tra due uccelli", e dunque non evidenzia che sono antropocefali. Il resto delle scene della strombatura è anch'esso frainteso: pur riconoscendo esattamente la "cacciata", vede in Adamo ed Eva condannati alla fatica una generica scena rappresentante il lavoro; di conseguenza, l'offerta di Caino e Abele non è altro che una scena che raffigura due persone che "abbicano covon. di grano".

La scena dell'uccisione di Abele è poi la rappresentazione della seminazione: un uomo sparge la semente (in realtà è Caino che colpisce) un altro con la zappa (sic!) la copre e "spiana le porche", cioè i solchi. Dal fatto che la scena non è stata compresa, possiamo dedurre che la rottura di parte delle figure è avvenuta prima del 1923. Le due scene successive rappresenterebbero la caccia (con un cinghiale atterrato, mentre un altro salta addosso ad una donna) e la guerra. L'interpretazione è dunque errata almeno nella prima parte (l'animale non è un cinghiale, ma probabilmente un cane e non è affatto atterrato). Purtroppo i numerosi errori tolgono alle parole di Radice la necessaria credibilità riguardo alla seconda parte, che ci è poco visibile dalla fotografia. Un altro accenno al portale è in G. Di Stefano, ma per l'interpretazione delle figure abbiamo solo l'ipotesi che "il capitello coi pennuti dal volto umano" possa essere una satira anticlericale. La stessa idea ("la lunga tradizione guelfa della storiografia locale ha voluto vedere allusioni anticlericali, di spirito ghibellino") è in S. Bottari.



Fig. 2 L'ira



Fig. 3 I Vizi



Fig. 4 Un vizio abbraccia due dragoni siamesi

sesso di Eva, rovina dell'umanità, la donna è dunque rappresentata come simbolo per eccellenza del Male. Le *donne-centro* delle scene sono cinque, ma poichè le figure femminili sono in tutto sei, si potrebbe avanzare l'ipotesi che ognuna di esse rappresenti un vizio capitale, con esclusione della Lussuria, rappresentata, come vedremo, nella parte opposta. Un vizio capitale è d'altronde ben riconoscibile nella figura del vecchio che si tira la barba (fig. 2), simbolo dell'Ira in altri esempi iconografici medioevali.

L'incertezza di vari particolari impedisce di vedere se un vizio è raffigurato come generato da una donna. In un caso, comunque, sembra chiaro che una donna culli un serpente come fosse suo figlio.

Altrove invece i vizi sono generati dalla bocca di figure adiacenti: sono un serpente ed un drago-

ne alato. A rigore si potrebbe pensare, per il drago, che la figura gli morda la coda; tuttavia il parallelo del serpente sembra indicativo, e porta ad escluderlo.

Che la donna sia la madre e la protettrice dei simboli del male è evidente dagli atteggiamenti delle figure femminili: quando non cullano, abbracciano (fig. 3); vuoi la coda del drago partorito dalla bocca, vuoi due dragoni siamesi (hanno la testa in comune fig. 4), vuoi due teste grottesche che sembrano essere teste di serpenti, a meno che non siano all'estremità di code di drago (fig. 5). I simboli mostruosi del male sembrano essere dunque due: il serpente, sia con la testa di rettile che di uomo (evidente allusione al serpente del libro della Genesi, che ha ispirato spesso raffigurazioni del tentatore in veste di serpente antropocefalo), ed il drago, ben noto nella

iconografia contemporanea.

In genere nell'iconografia romantica il drago assomma le caratteristiche degli animali "negativi": il pesce, il capro, il serpente, il gallo. Da ciò una duplice raffigurazione: quella femminile, cioè l'arpia o la sirena (donna con corpo di pesce o di serpente, talvolta raffigurata con due code di pesce in atteggiamento che vuole essere forse sguaiato, talvolta con orecchie leporine o asinine, talvolta con le ali), e quella del drago - maschio (testa e zampe anteriori di capro, corpo di serpente). È evidente l'influsso della Apocalisse sulla natura demoniaca del drago.

Qui a Maniace troviamo sia il drago - femmina (arpia) sia il drago - maschio. L'arpia è raffigurata con testa femminile, ali e coda di serpente (fig. 6). Il drago - ma-



Fig. 5 Un vizio abbraccia mostri e un'arpia



Fig. 6 Arpia partorita da un essere malefico



Fig. 7 Dragone scimmiocefalo

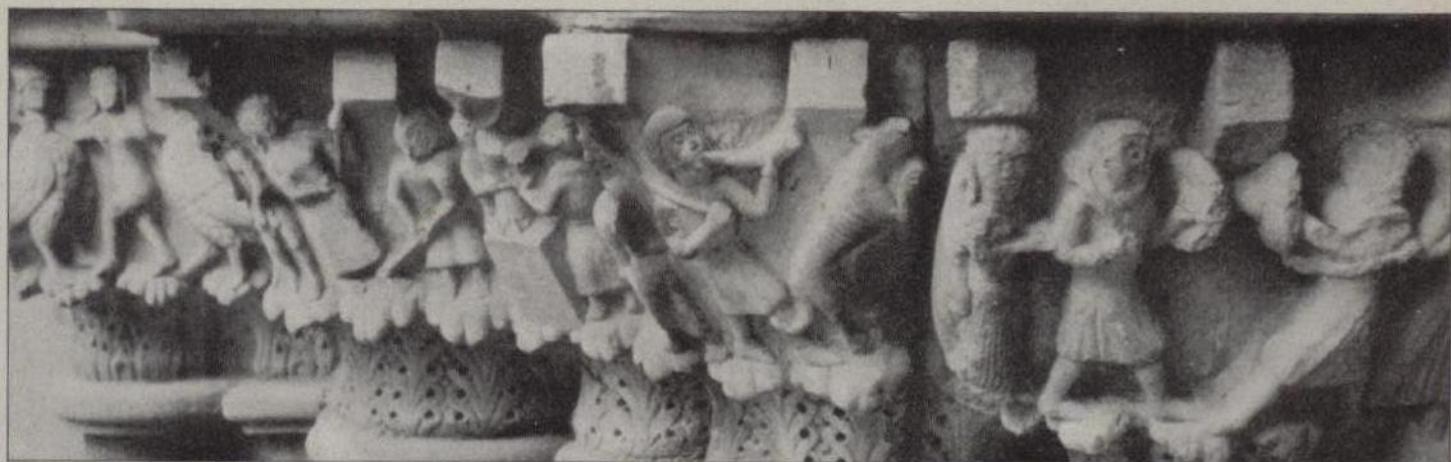


Fig. 8 Stombatura di destra. Storia della Genesi e raffigurazioni simboliche.

schio sostituisce alla testa femminile una testa barbata. Nella barba è forse possibile ritrovare un ricordo del capro, né è escluso che la figura rechi tracce di corna. Stranamente tutte le raffigurazioni dei dragoni hanno però le zampe anteriori (le posteriori mancano, per via dell'estremità di serpente) a foggia leonina (il leone è un ani-

male "positivo").

È indubbio comunque che tutta la scena rappresenti una sarabanda di esseri malvagi, così come sono malvagi i due identici ibridi animali che aprono a sinistra la teoria: due dragoni con volti grottescamente scimmieschi (fig. 7). Si tratta di una delle scene più vaste che abbiano questo carattere di

simbolismo del Male e che presentino simili personaggi. E certamente, in quella coerenza che rivela nella sua composizione (i gruppi delle donne), potrebbe rivelarsi tra quelle più significative, se la nostra conoscenza della simbologia medioevale fosse più approfondita.



Fig. 10 La cacciata dal Paradiso Terrestre



Fig. 11 La cacciata e la condanna al lavoro



Fig. 9 Altra raffigurazione della Lussuria e la cacciata del Paradiso Terrestre

Immagini licenziose

L'iconografia medioevale della "Lussuria" non è fissa. Secondo R. Salvini, la Lussuria è rappresentata in un capitello di S. Saturnino a Tolosa sotto forma di una donna che cavalca un leone [cf. il Portale degli Orefici a Santiago di Compostella]. Più certa è la raffigurazione a Fidenza [parte destra del Duomo, sulla torre], dove un soldato attenta alla virtù di una vergine. Altrove [transetto nord della Cattedrale di Lund, nel fonte battesimale di Valleberga, nella Puerta del las Platerias a Santiago di Compostella] la Lussuria è rappresentata da una coppia che si abbraccia. Ad Amiens e a Chartres la donna ha in mano uno scettro ed uno specchio, che dobbiamo considerare dunque simboli specifici della Lussuria.

Nel mosaico di Moissac la Lussuria è seminuda. A Notre Dame di Parigi è raffigurata da una donna che si guarda allo specchio. A Maniace la Lussuria è riconoscibile sia per la nudità e l'atteggiamento della donna, sia per gli animali che abbraccia [sul gallo simbolo dell'impudicizia cf. W. Molsdorf, *Cristliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926].



Fig. 12 Eva e Adamo condannati al lavoro

Nessun dalla mente mi leva che il pomo d'Adamo

La doppia scena che inaugura i rilievi che si trovano nella strombatura di destra (fig. 8) può fornire la chiave che spiega quale sia il rapporto fra le due fasce. È rappresentata infatti per due volte, con una insistenza che sembra dunque voluta, con una donna nuda che afferra, con passo di danza, due galli antropocefali per il collo, o meglio li abbraccia (fig. 9).

Non dovrebbe esservi difficoltà nell'interpretare la scena come una rappresentazione simbolica della Lussuria. Se così fosse, si vedrebbe subito il rapporto con il resto della fascia. La scena che segue immediatamente è infatti quella che rappresenta la cacciata dal Paradiso Terrestre, la cui entrata è rappresentata da una porta a volta, davanti a cui sta l'angelo con la spada. L'angelo spinge Adamo per una spalla (fig. 10). Poco più oltre è Eva in atteggiamento di afflizione (il capo posato su una mano, fig. 11).

Dunque per l'ignoto autore dei rilievi il peccato originale, inizio di ogni male per l'uomo, sembra sia stato un peccato di lussuria. Il capitello che dà il via alla fascia di destra sembra dunque il *trait-d'union* con le scene dei vizi, che qui continuano con la raffigurazione di un altro di essi. Le scene del Genesi rappresentano allora sia la conseguenza patita dalla umanità a causa di uno di questi



Fig. 13 Il sacrificio di Caino e Abele, l'uccisione di Abele

vizi (la Lussuria), sia l'attuazione pratica di uno di essi (l'Invidia, o l'Ira, nel caso di Caino).

La conseguenza principale della cacciata a causa del vizio della Lussuria è raffigurata subito dopo: la fatica del lavoro, rappresentata da Eva che fila ed Adamo che zappa, vestiti (temi iconografici ben noti anche altrove fig. 12).

Inizia poi la storia del secondo peccato: l'assassinio di Abele. Si vede infatti che i due figli di Adamo, Caino ed Abele, offrono il rispettivo sacrificio, su di un medesimo altare (fig. 13): Caino le

spighe, ed Abele un animaletto (forse un agnello, il rilievo è rovinato). L'atteggiamento di Abele, che guarda in su, è una trovata ingenua e spontanea per sottolineare la sua maggiore devozione, gradita a Dio. Tracce rimaste sulla mensoletta che sovrasta la scena sono sicuramente quanto resta della mano di Dio rivolta verso Abele.

Il mistero della caccia

La scena successiva è evidentemente l'omicidio di Abele (fig. 14), e fin qui la comprensione è facile. Più difficile il seguito. La fascia termina infatti con due scene che sono una rappresentazione di caccia (fig. 14) ed un duello (fig. 15). Non è immediatamente agevole riconoscerci un proseguimento delle storie del Genesi anche se possiamo ritenerci liberi, sulle orme di tanti esempi iconografici medioevali, di immaginare saltati interi capitoli del libro biblico. La supposizione che viene più spontanea è quella di vedere nella scena della caccia la rappresentazione di Nemrod (*Genesi* 10,8 - 9), anche se verrebbe a costituire un *unicum*.

Ma la scena del duello? La rissa tra i pastori di Abramo e quelli di Lot? Ma anche questa scena (*Genesi* 10, 7) sarebbe un *unicum*; né servirebbe molto a provarla il fatto che la figura di destra potrebbe essere un suonatore di piffero (ci sono infatti ai lati dei due duellanti, due figure: quella di sinistra non è chiaro dalla foto se sia un angelo o una donna; quella di destra ha la testa rotta, e si può capire solo che tiene con la mano qualcosa che le esce dalla testa: o la lingua o un piffero).

Se inserite in una certa logica, dovremmo pensare che le scene della caccia e del duello rappresentino, come quelle precedenti, una conseguenza negativa del peccato originale, cioè due azioni malvage compiute a causa dei vizi acquisiti dall'umanità dopo la caduta. La scena del duello non rappresenterebbe, a questo proposito, difficoltà di interpretazione (potrebbe raffigurare la Discordia, che si trova accostata alla Lussuria nei bassorilievi medioevali, oppure il vizio dell'Ira, intendendo



Fig. 14 Scene di caccia



Fig. 15 Combattenti (La "Fortezza"?)

l'uccisione di Abele come il vizio dell'Invidia), ma più difficile sarebbe interpretare in questa chiave la scena della caccia, di per sé anonima ed innocente.

Se però la nostra interpretazione di fondo dovesse rivelarsi giusta (a sinistra simboli dei vizi, a destra il vizio che ha dato adito a tutto il male per l'uomo, seguito dalle conseguenze dolorose e da altri vizi ancora) è possibile rinvenire un vizio: quello della Superbia. Parte della critica vede infatti nella figura di Nemrod un potente cacciatore che fu tale contro la volontà di Dio, (... *era un valente cacciatore a dispetto di Jahveh*"), P. E. Testa, *Genesi*, Torino 1969, 415 sg.) e non è escludibile dun-

que che sia stato visto in questa luce anche dall'anonimo esecutore, o meglio dall'ispiratore dei rilievi di Maniace.

Dobbiamo dire però che l'interpretazione delle due scene come raffigurazioni di vizi non ci convince: i due guerrieri che si affrontano non sono infatti due soldati quali vediamo duellare in altre raffigurazioni medioevali, o a cavallo, con spade o lance; ma fanno parte di una iconografia particolare, ben altrimenti nota.

Sono due persone che si affrontano, con due piccoli scudi, eventi ciascuno con un tondo umbone, avanzati fin quasi a toccarsi. Dalle tracce che rimangono (specie per l'uomo a sinistra) è chiaro

inoltre che l'arma offensiva non è una spada, ma una mazza, formata da un manico terminante con un palla rotonda.

Non daremo una spiegazione noi a questa scena. Tuttavia vogliamo sottolineare alcuni punti che potrebbero dare l'avvio a ulteriori indagini, da svolgere non solo in direzione di Maniace, ma anche di Otranto, di Trani, di Ravello e di Monreale (si veda l'articolo sulla iconografia dei combattenti).

Anzitutto, notiamo che la scena dei combattenti segue, a Maniace, quella della caccia, e potrebbe essere allora significativo il fatto che accanto ai combattenti delle porte di Barisano da Trani ci siano degli arcieri. Questi arcieri costituiscono anzi il *pendant* fisso dei combattenti, essendo con essi nella zona inferiore delle porte, mentre nella zona superiore ci sono raffigurazioni di personaggi (Cristo, Santi).

Anche ad Otranto c'è qualcosa di simile: appena sopra i due combattenti, c'è ugualmente un arciere (anzi, una arciera, o meglio una amazzone) che trafigge un cervo. Si tratta dunque, anche qui, di una scena di caccia. Naturalmente ci si è sbizzarriti anche qui per dare una spiegazione a questa amazzone (che tale appare dallo squarcio nel vestito, che le rivela il seno destro). Willemsen l'ha associata a Diana, al pari di Gianfreda (che vi vede l'immagine dell'idolatria che uccide il cervo simbolo di Cristo), mentre la Settis Frugoni ha messo in relazione questa figura con Alessandro Magno (rappresentato nel mosaico nel suo volo verso il cielo), per via delle sue avventure con le Amazzoni. Ma il volo di Alessandro non appartiene al riquadro dei combattenti e dell'Amazzone, e la relazione ci sembra allora incerta. Non è escludibile dunque che la raffigurazione dei combattenti con parma e mazza fosse quasi sempre in rapporto con una scena di caccia, anche se i combattenti costituiscono un motivo iconografico fisso, quasi invariabile, mentre la caccia era variamente intesa: nelle porte di Trani-Ravello-Monreale un arciere, a Otranto un'amazzone che trafigge un cervo, a Maniace un cacciatore con corno.

L'iconografia dei combattenti

Conosciamo guerrieri identici al tema iconografico di Maniace in quattro rappresentazioni: nelle porte di Barisano da Bari e Trani e Ravello, nel mosaico pavimentale di Otranto (prima zona a sinistra del grande albero), nel mosaico pavimentale della chiesa di San Savino a Piacenza nel quarto capitello orientale del chiostro di Monreale. A questi esempi ed altri eventuali si può ora aggiungere con sicurezza il nostro Maniace.

Possono giovare le altre raffigurazioni a dare una spiegazione alla nostra? Sì e no.

Intanto noteremo subito che negli altri esempi questi combattenti non sono mai in relazione con scene bibliche, tanto meno del *Genesi*.

C'è poi, sembra, un suggerimento per la soluzione che proviene dal mosaico di San Savino [Piacenza]. Ai lati di una figura in trono recante i simboli del sole e della luna sono ritratte quattro scene: un re, con la scritta REX IUDEX, un uomo davanti ad una scacchiera, un uomo che rifiuta di bere, infine i due combattenti con piccolo scudo [questa volta oblungo] e mazza.

Con buona probabilità l'interpretazione che è stata data a queste raffigurazioni coglie nel segno. Esse dovrebbero rappresentare le quattro virtù cardinali: il re la Giustizia [ha accanto anche una figura che reca un libro con la scritta LEX], il giocatore di scacchi la Prudenza; l'astemio la Temperanza; i nostri combattenti la Fortezza.

Stranamente solo Willemsen, sembra, ha accostato questo significato all'iconografia dei due combattenti, quando si trovano altrove: più precisamente quelli di Otranto. Ma non con assoluta certezza, se più genericamente parla poi di una virtù che combatte contro il vizio, e se coinvolge in questo simbolismo anche un cavallo che appare sotto i combattenti, sempre a Otranto, in posizione araldica.

Prima di Willemsen, ci si era limitati a fornire altri paralleli, ma senza alcun aiuto per l'interpretazione: Schultz ha ricordato una scena nel timpano della parte

posteriore dell'ingresso del Castello di Trani, dove però c'è un solo soldato, e Crozet aveva fatto presente una raffigurazione della chiesa di St. Pierre l'Isle.

Quando erano state date, le spiegazioni non erano state molto convincenti: Haug aveva fatto presente che il combattimento con clava e mazza era nel MedioEvo una forma arcaica per dirimere questioni giudiziarie, la Settis - Frugoni aveva pensato ad un soldato macedone intento a debellare un nemico, Garufi aveva addirittura sbagliato vedendo un solo combattente, Gianfreda, rifacendosi ad un passo di San Paolo (che parla di scudi - è vero - ma anche di spade, non di mazze) vi aveva rinvenuto un simbolo del buon cristiano.

Meno ancora si trova nella critica alle porte di Barisano da Trani. Palmarini li chiama semplicemente combattenti, Sarlo pensa, con incertezza, alla lotta tra la chiesa militante ed i suoi nemici spirituali, mentre, Boeckeler li chiama "Gladiatoren". Lo stesso per Monreale.

R. Salvini, in Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia, infatti scrive: "(il capitello) presenta figure panneggiate di giovani duellanti (a quanto si può capire in qualche caso, perchè la maggior parte delle figure è ormai acefala) con vecchi, il che potrebbe avere qualche significato allegorico, per esempio la battaglia tra la vecchia e la nuova sede, fra l'Antico ed il Nuovo Testamento".

Una diretta osservazione del capitello di Monreale rivela che la scena dei combattenti è scolpita da una parte e dall'altra.

Da un lato i combattenti sono chiaramente giovani, ed hanno a destra ed a sinistra due figure acefale non identificabili. Dall'altro lato invece i due combattenti hanno la barba; anch'esse hanno a destra ed a sinistra due figure acefale, ma qui siamo più fortunati: a destra si riesce a vedere che si tratta di un vecchio che si tira la barba [l'Ira, già vista anche a Maniace]; a sinistra invece la figura, che sembra maschile [non ci sono tracce di capelli sulla schiena] tiene in mano un pomo [la Discordia?].

I paralleli espressi vanno considerati solo e semplicemente come spunti per ulteriori indagini. Ci soffermiamo brevemente, allora, solo sulla scena dei due combattenti di Maniace, per ricordare ancora che essa reca ai lati altre due figure. E magari fossero interpretabili! Invece di cercare lumi altrove, sarebbe Maniace a darli! Ma purtroppo non c'è modo di definirle: abbiamo già detto che quella a sinistra potrebbe essere una donna o un angelo, mentre quella di destra potrebbe essere un pifferaio, un demone che si afferra la lingua, o altro. Nel caso del demone, ci sono riscontri, e verrebbe automatico interpretare come angelo la prima figura. Saremmo allora davanti a due guerrieri incoraggiati uno da un angelo, e l'altro dal demone: un contorno che ci confermerebbe che si tratti di una lotta tra Bene e Male.

Ma non dobbiamo dimenticare tuttavia, la descrizione di Radice che vede nella figura di sinistra un animale che assale una donna.

Se è così (non possiamo certo escluderlo perché quella che dalla foto sembra un'ala potrebbe essere l'animale, fig. 14) vediamo che

la scena della caccia risulta allora intimamente collegata a quella dei combattenti, tanto da costituire con essa un'unità narrativa, come se le due scene facessero parte di uno stesso racconto. La donna, assalita alle spalle dall'animale inseguito dal cacciatore, e rivolta verso uno dei combattenti a cui tocca un braccio, sarebbe il *trait-d'union* tra due rappresentazioni afferenti ad una medesima tematica.

Questa fluidità delle scene tradisce la presenza di un vero e proprio racconto, e trova conferma nel capitello del chiostro di Monreale, dove si vedono i soliti due combattenti, prima giovani e poi vecchi con la barba, con due figure laterali.

Non è nostra intenzione, per concludere, dare un giudizio sulla estetica di queste raffigurazioni.

Sottolineamo almeno qualche particolare che ci sembra degno di nota nei rilievi del portale: il gesto naturale e sconcolato di Eva, l'accurata esecuzione di alcuni particolari come le piume dei galli antropocefali ed il vestito dell'arcangelo nella cacciata, la felice riuscita della scena dell'offerta di Cai-

no e Abele, difficile da eseguire perché complicata dal problema della collocazione prospettica dell'ara, soprattutto la realizzazione della scena dell'uccisione di Abele, purtroppo rovinata. Forse la figura di Abele è la migliore di tutte, così china nell'atto di soccombere con quelle mani aperte in un gesto di accettazione e di sacrificio.



* Gli autori sono veramente grati ad Alvise Spadaro, Carlo Majorana e Salvatore Conti per aver loro offerto l'occasione di visitare il castello e la chiesa di Maniace, presso Bronte, e per l'invito di esprimere un parere sulle sculture romaniche. Questo parere, purtroppo, è stato espresso su fotografie, sicché qualche punto rimane oscuro, perché alcuni particolari sono poco visibili, ed altri possono essere sfuggiti.

Bibliografia

- B. Radice, *Chiese, conventi, edifici pubblici di Bronte. Note tradizionali e storiche*. (Bronte 1923) - B. Radice, *Memorie storiche di Bronte* (Bronte 1928) - G. Di Stefano, *L'architettura religiosa in Sicilia nel XIII secolo*, "Archivio storico per la Sicilia" (Palermo 1938) p. 62 e segg. - S. Bottari, *Monumenti svevi in Sicilia*. "Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura" (Palermo 1955) p. 15 - G. De Luca, *Storia della città di Bronte* (Milano 1883) p. 85 e segg. - S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi sull'Arte, la Letteratura, il Linguaggio* (Torino 1963) p. 185 e segg. - R. Tassi, *Il Duomo di Fidenza* (Parma 1973) p. 92 - A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* (London 1939, repr. Neldem 1968: Tav. IV, Tavv. XVII - XIX) - R. Salvini, *La scultura romanica in Europa* (Milano 1956) fig. 29 - G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo* (Milano - Firenze 1952) p. 339 e 340 - W. Weinsenbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst* (Eisiedlen - Zurich 1945) p. 116 - W. Molsford, *Cristliche Symbolik der mitteralterlichen Kunst* (Leipzig 1926) p. 185 n. 1019 - P. E. Testa *Genesi* (Torino 1969) p. 415 e segg. - R. Salvini, *Il Chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia* (Palermo 1962) p. 208, p. 258 - O. Siliprandi, *Mosaici medievali reggiani* (Dputazione di Storia Patria per l'Emilia e Romagna, Studi e Documenti, Modena 1937) p. 18 - E. Cecchi Gattolin, *I tessellati romanici della Basilica di San Savino* in R. Salvini, *La basilica di San Savino e le origini del romanico a Piacenza* (Modena 1978) cap. VII, p. 115 e segg., p. 122, p. 125 - C. A. Willemsen, *L'enigma di Otranto* (1980) p. 113 e segg., p. 121 e segg. - H. W. Schultz, *Der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (Dresden 1860) p. 264 - R. Crozet, *Le chasseur et le combattant dans la sculpture romane en Saintogne* (Mélanges Lejeune I, Gembloux 1977) p. 675 e segg. - W. Haug, *Das Mosaik von Otranto* (Weisbaden, 1977) p. 110 n°17 - C. Settis Frugoni, *Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto* "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e l'Archivio Muratoriano" (1968) p. 213 e segg.; 82 (1970) p. 250 - C. Settis Frugoni, *Il Mosaico di Otranto. Modelli culturali e scelte iconografiche* (1970) p. 227 nota 1, p. 243 e segg. - C. A. Garufi, *Il pavimento a mosaico della Cattedrale di Otranto* (1907) p. 508 - G. Gianfreda, *Il mosaico pavimentale della Basilica Cattedrale di Otranto* (Casamari 1965) p. 51 e 53; cf anche in "Fede e Arte" 11 (1963) p. 386 e segg. - I. M. Palmarini, *Barisano da Trani e le sue opere di bronzo*, "L'arte" 1 (1968) pag. 15 - F. Sarlo, *Barisano da Trani e le sue fusioni in bronzo* (Firenze 1905) p. 8 - A. Di Gaetano, *Possibilità di parziali ripristini di antiche strutture architettoniche nella Chiesa Madre delle S. S. Trinità di Bronte*, in "Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura". (Palermo 1955) p. 3 e segg. - A. Boeckler, *Die Bronzentüren des Bonannus von Pisa und des Barisanus von Trani* (Berlin 1953) - M. Cagiano De Azevedo, *Restauri a porte di Bronzo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" 9-10 (1952) p. 23 - G. Beltrami, *Innanzi alle porte di Barisano nostro* (Trani 1907) - H. L. Nickel, *Deutsche romanische Bildteppiche* (Leipzig 1976) P. 25