



Trame forti e orditi deboli: storiografia e stereotipi sull'arte medievale del Basso Adriatico tra Ottocento e Novecento

Luisa Derosa

Università degli Studi di Foggia

luisa.derosa@unifg.it

ORCID 0000-0003-1964-7878

Strong Wefts and Weak Warps: Historiography and the Formation of Stereotypes in the Study of Medieval Art in the Lower Adriatic (19th–20th Centuries)

This article examines how the medieval art of Southern Italy, and of Apulia in particular, has been interpreted since the unification of Italy, within the broader context of the rise of nationalisms. It analyzes historiographical choices that reveal a confrontation among different cultural traditions, scholarly methodologies, and ideological positions. The diversity of Southern Italy's artistic heritage was in contrast with contemporary attempts to construct a unified Italian artistic identity, based on the search for a single stylistic model—typically the Lombard style—projected onto historically and culturally diverse regions. This plurality of perspectives reflects the experimental character of the emerging discipline of art history and engaged an entire generation of Italian and foreign art historians.

Keywords: Art Historiography, Medieval Art, Lombard Art, Apulia

How to cite: Luisa Derosa, *Trame forti e orditi deboli: storiografia e stereotipi sull'arte medievale del Basso Adriatico tra Ottocento e Novecento*, in G. Milanese, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 101-135.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: [10.54103/fenestella/29677](https://doi.org/10.54103/fenestella/29677)

© 2026 | Luisa Derosa



Quando nel 1901 venne pubblicato il primo volume de *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe* ad opera di Giovanni Teresio Rivoira, nell'ampio e complesso discorso interpretativo relativo all'arte romanica europea ed al ruolo guida che l'arte 'lombarda' avrebbe avuto al di fuori del ristretto ambito regionale, i monumenti del Mezzogiorno d'Italia e della Puglia in particolare non trovarono che uno spazio assai ridotto. All'elaborazione di quella sorta di sistema tolemaico dell'arte medievale lombarda - pertinente ad un territorio dai vasti confini - che di fatto riconduceva a un linguaggio unitario le molteplici istanze di matrice tardoantica, romana e quindi bizantina, il Sud della penisola appariva una terra sfuggente¹.

Non è casuale che a testimonianza della diffusione del linguaggio lombardo e della «superiorità dei lavori del secolo XI, di mano e stile lombardi, su quelli del secolo medesimo, di scalpello [...] pugliese e di stile [...] lombardo-pugliese»² venisse preso in considerazione da Rivoira un capitello nella navata di San Nicola, l'unico figurato nella chiesa superiore, sul quale campeggia una figurina a rilievo del santo tra fiori, foglie e piccoli rosoni goticeggianti, frutto in realtà di una sostituzione operata nel XV secolo per riparare ai danni del disastroso terremoto del 1456³.

La basilica di San Nicola fu l'unico monumento pugliese ad essere citato più volte dallo studioso piemontese. «Vi sono scrittori d'arte, i quali pensano che sulla basilica lombardo-normanna si foggiasse quella dei paesi conquistati dai Normanni nell'Italia meridionale e nella Sicilia. Tanto da far chiamar loro 'normanno' lo stile di tante chiese sorte in tali contrade nei secoli XI e XII»⁴.

Al contrario la chiesa pugliese, con la forma a spioventi della facciata, le volte a crociera sulle navate laterali e il soprastante matroneo, «l'alternanza lombarda dei sostegni maggiori e minori», «il motivo di un'arcata maggiore che ne protegge delle minori», alcuni dettagli come la forma delle finestre a strombo, l'apparecchiatura muraria con conci disposti a filari regolari, pareva rientrare perfettamente nel fenomeno 'migratorio' di quelle forme d'arte che dopo la travagliata elaborazione maturata tra Oriente ed Occidente, aveva trovato nello stile 'lombardo' le ragioni di una visione unitaria dell'arte medievale italiana.

L'analisi di Rivoira, che si poneva a conclusione di un lungo e articolato percorso di definizione dell'arte medievale italiana, secondo una linea già avviata dalle ricerche di Ferdinand de Darstein⁵ e di Raffaele Cattaneo⁶, era dunque una risposta, entro i confini di chiare sollecitazioni di natura politica e ideologica, alle molteplici idee di Medioevo che le diverse nazioni europee avevano proposto⁷. La convinzione dell'esistenza di una cultura figurativa omogenea definita dal termine romanico che, a fronte di spazi geografici lontani e non omogenei, basava il suo valore propulsivo su un modello assoluto identificato da specifiche tipologie architettoniche e caratteristiche di

1 Rivoira 1901. L'opera uscì dapprincipio in due volumi, rispettivamente nel 1901 e nel 1907. Nel 1908 ne venne fatta un'unica edizione, pubblicata successivamente in inglese grazie alla tradizione dell'amico antichista Gordon McNeil Rushforth, e poi ancora, con aggiornamenti ad opera dello stesso Rushforth, nel 1933 per la Clarendon Press di Oxford: Schapiro 1933.

2 Rivoira 1908: 263-264, fig. 257.

3 Belli D'Elia 1985: 149-151, fig. 218; Belli D'Elia 2004.

4 Rivoira 1908: 623-625.

5 de Darstein 1865-1882.

6 Cattaneo 1888.

7 Il tema è stato ampiamente affrontato in sede critica. Per l'ampia bibliografia di riferimento, si rinvia agli interventi di Quintavalle 2004; Quintavalle 2006; Gandolfo 2006; Barral i Altet 2008: 7-37; Lomartire 2010; Segagni Malacart, Schiavi 2013.

dettaglio, contribuiva a rafforzare la coscienza delle radici storiche di una nazione che solo nel 1861 aveva trovato la propria unità⁸.

Nella realtà, però, l'auspicata unità era nei fatti ancora molto lontana. In un'epoca di progressiva specializzazione dei saperi, in cui le vicende politiche avevano un peso determinante anche per gli studi di storia dell'arte, esistevano di fatto 'due Italie', quella dello sviluppo comunale del centro-nord e quella della monarchia del Mezzogiorno, su cui pesava ancora l'antica convinzione di Cesare Balbo che considerava la monarchia stessa un pericolo per la libertà⁹.

Il 'mito comunale', strettamente associato all'affermazione della borghesia, era nei fatti, tra Otto e Novecento, l'idea dominante negli studi sul Medioevo italiano¹⁰. Contestualmente prendeva avvio, proprio a cavallo dei due secoli, il secolare dibattito sulla questione meridionale e sulle sue radici medievali, portato avanti da personalità di grande rilievo come Giustino Fortunato, il cui pensiero influenzerà in maniera significativa Émile Bertaux¹¹.

La discussione che attraversa la storiografia occidentale in tutta la prima metà dell'Ottocento e anche oltre, in Francia prima di tutto, ma anche in Inghilterra, in Spagna, in Germania e in Italia, si articolava sul confronto tra un'arte nazionale e le varie arti regionali, ovvero sull'esistenza, in territori politicamente uniti, di sistemi omogenei come anche di modelli differenti¹². Se il Medioevo era considerato il periodo che anticipava la formazione degli Stati-nazioni d'Europa, e quindi contribuiva in modo determinante a rafforzare la coscienza collettiva delle radici culturali delle nuove realtà politiche, bisogna considerare che le diverse posizioni critiche nascevano da situazioni storiche differenti: c'erano infatti nazioni come la Francia che da lungo tempo avevano raggiunto una unità politica, diversamente dalla Germania, che pure aveva nell'Impero il suo modello sovranazionale. In Italia invece l'esistenza di un medioevo laico, quello dei comuni, si contrapponeva a quello religioso della chiesa romana. In questo quadro di complesse geografie storiche, la definizione dell'arte medievale pugliese in relazione alle teorie sugli stili nazionali e regionali dava origine a soluzioni spesso diversissime. Lo stesso Camillo Boito (1836-1914), le cui teorie erano state ampiamente recepite nel dibattito di storici e architetti locali impegnati nel campo della conservazione e del restauro, nel volume *Architettura del Medio Evo* nell'enucleare i vari stili nazionali, quali quello lombardo, romano, siculo, toscano, veneziano, aveva escluso la Puglia anche solo come riflesso di uno o dell'altro stile¹³.

In quei tempi l'intero Mezzogiorno era nei fatti un insieme di territori conosciuti principalmente attraverso la letteratura odepica, la cui arte appariva priva di originalità, riflesso di una elaborazione artistica generata sempre altrove e definita negli stessi studi locali arte saracena, arte bizantino-saracena, arte normanno-appula, o lombardo-appula. La Puglia in particolare, dalla Capitanata alla Terra d'Otranto,

8 Seguendo il modello francese inaugurato da Viollet Le Duc e Prosper Mérimée, il volume di Rivoira riporta in appendice un «Indice degli elementi costruttivi e decorativi dei monumenti» delle principali tipologie di dettagli architettonici citati nell'opera: Rivoira 1908: 783-785.

9 Balbo 1846-1847.

10 Corrao 2020.

11 Balestracci 2015; Carocci 2015; sul tema si rinvia, inoltre, ai vari interventi in Cordasco, Siciliani 2014, con ampia bibliografia. Sull'influenza del pensiero di Giustino Fortunato su Émile Bertaux, Papa Malatesta 2007: 148-176.

12 Quintavalle 2012.

13 Boito 1880. Sulla ricezione di tal idee in Puglia e sul dibattito che ne scaturì nell'ambito del restauro si veda Colonna, Di Tursi 2000: 43-74; Guarnieri 2007.

appariva un territorio eterogeneo, naturalmente proteso verso il Mediterraneo orientale, il cui patrimonio medievale era ancora in buona parte nascosto sotto secoli di restauri antichi, trasformazioni, riadattamenti, e in un pessimo stato di conservazione¹⁴.



1 San Nicola, Bari. Veduta del prospetto est alla fine del XIX secolo (da Belli D'Elia 1985).

Eppure, in questo contesto, la vicenda artistica del Mezzogiorno alla fine dell'Ottocento poteva già contare su un'opera di grande sintesi e di straordinaria modernità, i *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* di Heinrich Wilhelm Schulz (1898-1855), pubblicata nel 1860 ma frutto in realtà di ricognizioni avviate negli anni Trenta dell'Ottocento¹⁵. Con lo studioso sassone aveva preso avvio la storiografia dell'arte medievale dell'Italia meridionale, ovvero quell'alterità di studi, analisi e dibattiti basati sulla differente fisionomia artistica del Mezzogiorno rispetto al Centro-Nord della penisola¹⁶.

Schulz non era un erudito e tantomeno era mosso da interessi antiquari. Come studioso di storia politica¹⁷ era poco interessato alle logiche del mercato dell'arte, che pure muovevano gli interessi dei tanti viaggiatori stranieri che percorrevano in quegli anni, tra mille difficoltà, i territori inesplorati del Mezzogiorno, così come era distante dall'ambiente internazionale dei 'conoscitori' che, a partire proprio dagli anni Trenta dell'Ottocento, contribuirono ad alimentare una vera e propria dispersione dei patrimoni archeologici e artistici locali¹⁸. Spinto ad occuparsi dei monumenti dell'Italia

14 Derosa 2018.

15 Sulla figura di Schulz si vedano i vari interventi di Vinni Lucherini (Lucherini 2007; Lucherini 2018; Lucherini 2020).

16 Aceto 1993: 299-300.

17 Lucherini 2020: 148.

18 Milanese 2014.

meridionale da Carl von Rumohr, incontrato in Toscana nel 1832, condivise con lo storico dell'arte tedesco il metodo basato sull'uso storico-critico delle fonti e sull'analisi stilistico-formale delle opere in una prospettiva fortemente storicista¹⁹.



2 Heinrich Wilhelm Schulz (1855), litografia di George Weinold (da Zingarelli 2008).

3, 4 Nell'indagare i monumenti del Mezzogiorno, egli avvertì l'esigenza di produrre una documentazione visiva orientata al rilievo rigoroso e preciso delle architetture, confluita nell'*Atlas*, prezioso corredo alla sua opera²⁰. Le tavole dell'*Atlas*, affidate ad un disegnatore di straordinaria bravura come Anton Hallmann, sono un vero e proprio strumento di indagine e di studio²¹. In quegli anni esistevano già delle raccolte di materiali grafici sull'arte del Medioevo che accoglievano disegni dei monumenti meridionali e pugliesi, a partire dalle illustrazioni per la monumentale opera di Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au VI^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e* (1810-1823)²². Anche l'erudito Aubin-Louis Millin (1759-1818) durante il viaggio in Italia, effettuato su incarico del ministero dell'Interno francese tra il 1811-1813, fece realizzare un cospicuo *corpus* di disegni di « monumens inédits », in alcuni casi oggi scomparsi²³.

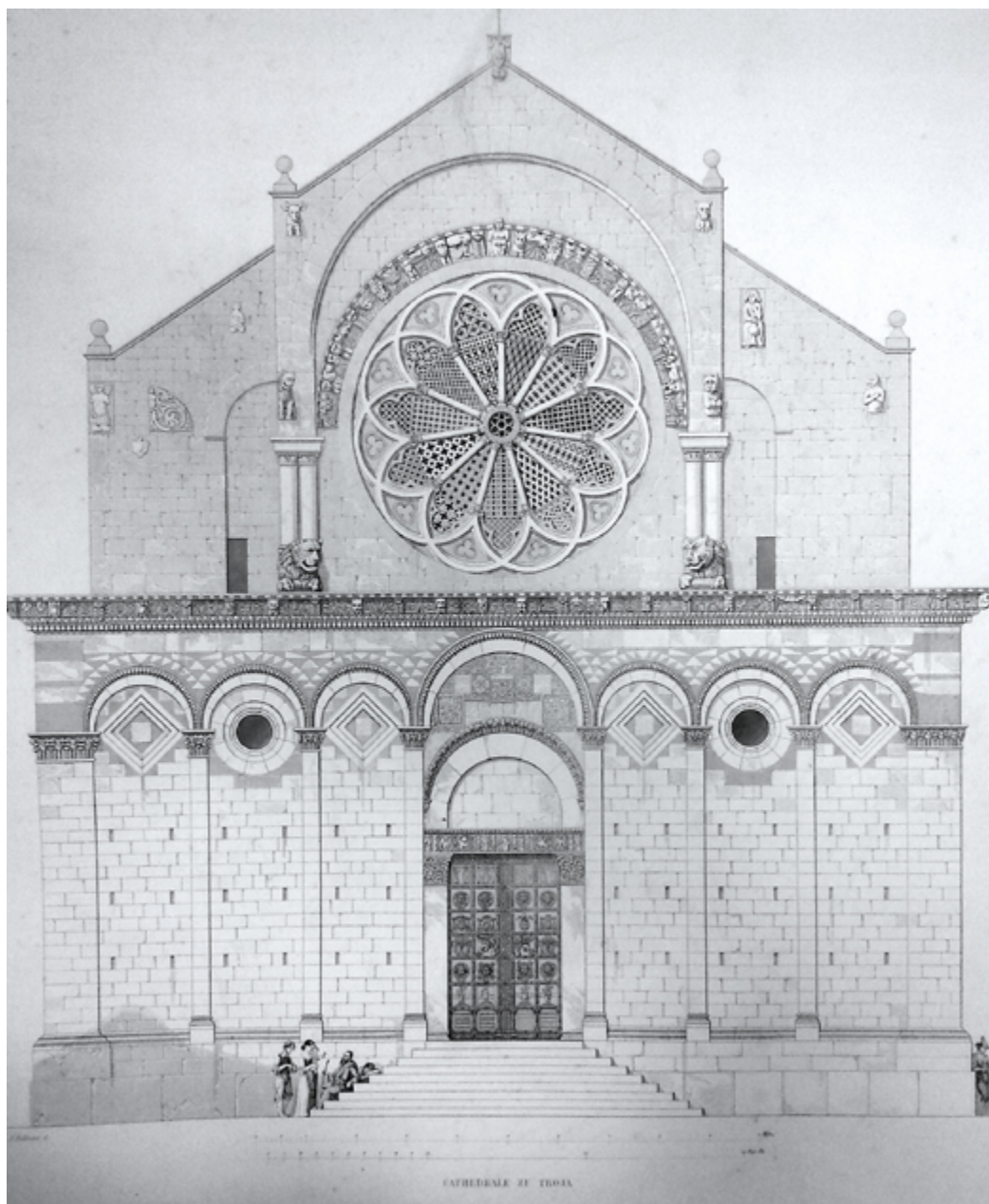
¹⁹ Lucherini 2007: 538-539. Sulle motivazioni della lunga permanenza in Italia Zingarelli 2002.

²⁰ Schulz 1860.

²¹ Lucherini 2007: 539-541.

²² Sui disegni pugliesi di Seroux d'Agincourt: Moretti 2018.

²³ D'Achille, Iacobini, Toscano 2012; D'Achille, Iacobini, Preti-Hamard, Righetti, Toscano 2012. Tra i materiali perduti anche la preziosa porta bronzea di Barisano da Trani eseguita per la basilica di San Nicola a Bari: Iacobini 2009.



3 Santa Maria Assunta, Troia. Prospetto principale, incisione (da Schulz 1860).

Pressoché contemporaneamente, Victor Baltard (1805-1874) eseguiva per Jean-Louis-Alphonse Huillard-Brèholles (1817-1871) le preziose tavole dei principali monumenti normanni e svevi del *Regnum Siciliae*²⁴. Tali memorie, ancora oggi prezioso supporto alle ricerche sul Mezzogiorno d'Italia, restituivano però una 'narrazione' visuale ancora di sapore erudito e di carattere antiquario. Non così i disegni di Schulz. Al centro degli interessi dello studioso è il monumento, raffigurato isolato dal contesto, e lo stretto rapporto tra testo e immagine che accompagna l'intero lavoro.

²⁴ Scungio 2018. L'itinerario eseguito da Victor Baltard per il duca de Luynes, munifico mecenate delle ricerche e delle pubblicazioni di Huillard-Brèholles, seguì quello compiuto nel 1935 da Schulz e Halmann l'anno precedente (1835), di cui il futuro architetto delle Halles di Parigi aveva visto a Roma i disegni: Schulz 1860: 11. La pubblicazione promossa dal Duca de Luynes costituì una fonte di grande amarezza per Schulz, per la pubblicazione di molte tavole di monumenti inediti, da lui precedentemente rilevati e non ancora pubblicati. Sul tema dei disegni e dell'ambiente degli stessi disegnatori nel Regno in quegli anni Zingarelli 2002.



4 San Nicola Pellegrino, Trani. Particolari del portale principale, incisione (da Schulz 1860).

Anche le raffigurazioni dei particolari scultorei, scontornati e improntati alla sperimentazione del valore espressivo della linea, sono eseguiti con lo stesso principio, supportati dalle indicazioni delle misure²⁵. È proprio il rilievo basato sull'analisi autoptica del monumento che consente a Schulz di leggere le architetture medievali, gli spazi interni degli edifici, gli arredi scultorei e liturgici, intuendone le forme 'originali'

²⁵ Fortemente debitore dell'opera di Schulz è l'ingegnere Pasquale Fantasia, di origini campane, scopritore del succorpo della cattedrale di Bari, che tra il 1889 e il 1890 diede alle stampe due articoli sul duomo barese con la riproduzione di sculture, iscrizioni, piante, sezioni, dettagli architettonici, che consentono di analizzare da un punto di vista essenzialmente filologico il monumento e la sua decorazione scultorea, mostrando di avere appreso appieno la lezione dello studioso sassone, di cui ricorda costantemente l'opera. Su Fantasia: Derosa 2020.

- 5 medievali sotto la veste barocca non ancora smantellata e distrutta²⁶. L'indagine poi sui documenti, ricercati nel Grande Archivio di Napoli, l'attenzione al dato epigrafico e dunque ai rapporti con la committenza, erano in fondo la conseguenza, sul piano interpretativo, delle tesi di Rumohr nella raccolta di saggi *Italianische Forschungen* circa l'importanza dei fattori socioeconomici per lo sviluppo artistico delle diverse realtà 'locali'. Non è un caso che Bertaux dirà di Schulz « il eut l'ambition d'être le Rumohr de l'Italie du Sud »²⁷.

La minuziosa descrizione delle opere, i cui confronti raramente si spingono oltre il ristretto ambito territoriale (e dunque ad uno spazio geograficamente e cronologicamente limitato), caratterizzano lo sguardo assolutamente moderno dello studioso, in un contesto in cui aveva da poco visto la luce *l'Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge* (1823-1824) di Arcisse de Caumont con la proposta di classificazione dei monumenti per scuole regionali secondo criteri formali²⁸. Schulz invece «non inseguiva teorie precostituite (ipotesi benedettine, frescanti girovaghi e vaganti dalle Alpi all'Appennino, pittori e scultori giunti attraverso le vie di pellegrinaggio o al seguito di ricchi cortei imperiali, o altro che dir si voglia)», come non considerava l'arte dell'Italia meridionale un riflesso di quanto era avvenuto «oltralpe o oltremare»²⁹.

Negli anni Sessanta del XIX secolo nella stessa Germania, in un contesto politicamente e culturalmente fortemente mutato, in cui l'interesse era rivolto all'identificazione di uno stile che definisse le relazioni tra l'arte e la realtà in rapido mutamento e che fosse capace di uniformare in un unico linguaggio i diversi dialetti regionali, la pubblicazione dell'opera di Schulz non ricevette l'attenzione che meritava³⁰. Non così fu per gli ambienti intellettuali del Mezzogiorno. In Puglia, l'esistenza di una lunga tradizione di studi storici proveniente dall'eruditismo di matrice ecclesiastica settecentesco, che all'indomani dell'Unità d'Italia aveva ridato vigore alle istanze del cattolicesimo liberale, accolse favorevolmente l'attenzione riservata da Schulz al dato documentario, e la sua opera costituì per molti versi un modello per una intera generazione di intellettuali che, soprattutto a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, seppe farsi protagonista del rinnovamento politico e culturale della regione³¹. Non fu però una generazione di storici dell'arte, bensì di 'conoscitori' locali, sempre aggiornati su quanto veniva pubblicato sul Mezzogiorno e non solo, ispettori o componenti nelle Commissioni Conservatrici provinciali cui venne affidato in prima

²⁶ Belli D'Elia 1999; Guarnieri 2007; Derosa 2018.

²⁷ Bertaux 1903: IV.

²⁸ Barral i Altet 2008: 20-31.

²⁹ Lucherini 2007: 544.

³⁰ A dimostrazione dello scarso interesse nei confronti dello studioso sassone ricordiamo che la preziosa biblioteca di Schulz venne venduta all'asta senza che la Reale Biblioteca di Dresda mostrasse il minimo interesse per l'acquisto. Ricordiamo che Schulz al suo rientro dall'Italia assunse il ruolo di Direttore delle Reali Collezioni di Antichità di Dresda. Fu, inoltre, consigliere di corte e di governo, oltre a ricoprire una serie di altri incarichi di prestigio presso la corte, per i quali, probabilmente, ritardò la pubblicazione dei *Denkmäler*, già concordata da lungo tempo con l'editore Brockhaus, che vide appunto la luce solo nel 1860 grazie all'architetto prussiano Ferdinand von Quast: Zingarelli 2002. Su von Quast, che fu tra l'altro traduttore e curatore dell'edizione tedesca delle opere di Seroux d'Agincourt: Lucherini 2007: 543.

³¹ Si pensi ad un'opera come *l'Historia di Bari* del padre gesuita Antonio Beatillo, pubblicata nel 1637, come anche il *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi dall'unione delle due sedi di Canosa e di Bari seguita l'anno di nostra salute 845*, di Francesco Lombardo, del 1697, che per l'argomento trattato e la quantità di informazioni costituisce ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per gli studi sul duomo barese. Tali opere riprese nel 1844 da Michele Garruba con la *Serie critica dei sacri Pastori baresi*: Dell'Aquila 1994: 446-447; Derosa 2009; Derosa 2020.



battuta il settore della tutela e conservazione dei beni culturali, argomenti dai quali, in questi decenni, alla luce del grande stato di abbandono del patrimonio artistico locale, le élites intellettuali pugliesi non poterono prescindere nella costruzione di qualsiasi discorso di natura storica³².



5 San Nicola, Bari. L'abside prima dei restauri degli anni Trenta del XX secolo (Archivio Fotografico Storico del Comune, Museo Civico, Bari, neg. n. 1990).

Personaggi anche di grande spessore culturale, quali Sante Simone (1823-1894) prolifico corrispondente della rivista fiorentina di Guido Carocci «Arte e Storia»; Arcangelo Prologo (1836-1889), brillante editore di documenti; Giovanni Beltrani (1849-1932) deputato parlamentare e attento indagatore di archivi; Giambattista Nitto de' Rossi (1835-1915), scopritore degli *Exultet* baresi e autore del primo volume della pionieristica serie del *Codice Diplomatico Barese* e molti altri, fondatori e collaboratori

³² Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1992; Derosa 2020.

di riviste importanti per la storia dei monumenti pugliesi come la «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti», l'«Archivio Storico Pugliese», la «Rassegna Tecnica Pugliese». Costoro, fedeli al principio metodologico della ricerca archivistica in funzione di quella storico-artistica, furono fortemente debitori dell'opera di Schulz, sia pure nell'ambito di studi di carattere regionali.

Dietro le molte iniziative editoriali di quei decenni ci fu l'editore-tipografo Valdemaro Vecchi (1840-1906), grande amico di Benedetto Croce, per il quale stampò numerose opere con la giovane casa editrice di Giovanni Laterza, come pure i primi numeri di «Napoli Nobilissima», rivista che ebbe come fondatore e 'redattore' l'andriese Giuseppe Ceci (1863-1938)³³. Parallelamente, l'arrivo in Puglia di personaggi come Ettore Bernich (1950-1914) e Adolfo Avena (1860-1937), fortemente interessati, attraverso il restauro, alla costruzione di una cultura del 'monumento' e della sua salvaguardia, contribuiva all'individuazione di un linguaggio autoctono della regione, come di fatto emerse dalla 'presentazione' dei monumenti pugliesi all'Esposizione di Torino del 1898 o a quella di Roma del 1911 o da innovative iniziative editoriali di carattere turistico, quali il volume *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale*³⁴.

Oltre ai *Denkmäler*, un'opera che negli ultimi decenni dell'Ottocento ebbe particolare successo nel dibattito sulle arti in Italia meridionale fu la pubblicazione dei due volumi di Demetrio Salazaro, *Studi sui Monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo* (1871-1872)³⁵. Salazaro, la cui opera fu ingenerosamente definita da Bertaux « plus luxueuse que sérieuse »³⁶, rivendicava nei fatti un ruolo all'arte del Mezzogiorno nel contesto della nuova nazione. La scoperta degli affreschi di Sant'Angelo in Formis, rivelatori della presenza di una pittura di elevata qualità artistica non più bizantina, che anticipava di fatto l'arte di Cimabue e di Giotto, ribaltava l'«idea preconcepita che le province meridionali fossero rimaste del tutto prive di sapere e dell'esercizio delle belle arti»³⁷. Nell'ambito delle costituenti strutture di tutela dello stato unitario, l'opera

33 De Francesco 2010: 52-56. La rivista napoletana accolse sempre con attenzione gli scritti degli intellettuali pugliesi, soprattutto dell'ambiente della giovane Deputazione di Storia Patria barese. Essa fu lo strumento per portare avanti una serie di iniziative volte a preservare il patrimonio storico-artistico di Napoli come del resto del Mezzogiorno dalla speculazione edilizia di quegli anni, 'giustificata' tra l'altro anche dalla necessità di conciliare la politica urbanistica, tesa a privilegiare gli aspetti igienici del tessuto urbano antico, con i problemi della conservazione, Papa Malatesta 2000: 31-44; Barrella 2003. In generale sulle riviste tra Ottocento e Novecento: Cioffi, Rovetta 2007. Sulla condizione dei beni culturali a Napoli negli anni in cui nacque la rivista Venturi 1927 (1991: 62-63). La grandissima stima che Croce ebbe per Vecchi è dimostrata dalla 'imposizione' della tipografia dell'editore toscano naturalizzato tranese a case editrici come la Sandron di Palermo, la Loescher di Roma oltre alla stessa Laterza: Pompilio 2004.

34 Oltre ai calchi fu realizzata una notevole campagna fotografica dei monumenti regionali più rappresentativi dei secoli XI-XIV, affidata a Enrico Bambocci, Angelo De Mattia e Romualdo Moscioni. Sull'Esposizione di Torino, Gelao, Iacobitti 1999. Il volume *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale* (1898) accolse le fotografie degli edifici presentati in occasione della mostra, come anche numerosi disegni realizzati da Bernich allo scopo di fornire un ampio catalogo per gli studiosi di architettura.

35 Salazaro 1871-1872.

36 Bertaux 1903: VIII. E più avanti afferma « Le patriotisme de Salazaro se refusait à reconnaître dans les provinces napolitaines des œuvres byzantines ou toscanes : tout était napolitain. Les grandes planches qui accompagnaient les deux volumes reproduisaient pour la plupart des aquarelles consciencieuses de Francesco Autoriello, que la chromolithographie avait gravement altérées. Cependant Salazaro, dans ses tournées d'inspection, avait retrouvé des édifices, des sculptures, des fresques fort curieuses qui avaient échappé à Schulz : il les signalait et il en reproduisait pour la première fois une partie ».

37 Bertaux 1903: I. Sul tema Speciale 2003; Speciale 2005.

di Salazaro, che seguiva un criterio topografico come quella di Schulz, ebbe il grande merito di tratteggiare un profilo complesso della produzione figurativa italomeridionale, attribuendone un ruolo all'interno della cultura italiana e portando l'attenzione su opere fino ad allora del tutto sconosciute agli studi sull'arte medievale del Mezzogiorno.



6 Santo Sepolcro, cappella superiore, Barletta. Particolare dell'Annunciazione, litografia a colori (da Salazaro 1877).

Negli anni in cui in Italia e in Europa la storia dell'arte medievale si presentava ormai come una disciplina metodologicamente fondata e istituzionalizzata nell'ambito degli studi universitari, negli ambienti intellettuali pugliesi, come in altre regioni del Mezzogiorno, l'arte medievale era quasi esclusivamente oggetto di trattazione storica e di rivendicazioni 'di tipo regionalistico'. In questo contesto giunse nel 1893 all'École française di Roma il giovane Émile Bertaux (1869-1917) che in Palazzo Farnese restò fino al 1897³⁸. Allievo di Eugène Müntz, lo studioso più autorevole del Rinascimento in Francia, che in quanto convinto fautore del primato del Rinascimento italiano probabilmente lo spinse a studiare l'arte della penisola, Bertaux è stato un personaggio chiave nello studio dell'arte medievale meridionale.

Nel 1903 venne pubblicata in Francia la monumentale opera *L'art dans l'Italie meridionale. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, frutto della sua tesi di dottorato, che per il successo immediato appena l'anno seguente ebbe una nuova ristampa. L'analisi di Bertaux si sviluppava intorno a due nodi cruciali, la cosiddetta « école bénédictine » legata alla conquista normanna e l'« art impérial » sotto Federico II³⁹.

Pur nei limiti della ricerca dell'influenza francese sull'arte del Mezzogiorno d'Italia, lo sguardo di Bertaux fu del tutto scevro dai nascenti nazionalismi che di lì a breve avrebbero preso il sopravvento anche negli studi di storia dell'arte, così come, con una

38 La figura di Bertaux, dagli aspetti biografici agli interessi scientifici, ai carteggi che testimoniano la fitta rete di relazioni dello studioso, è stata ricostruita dettagliatamente da Vittoria Papa Malatesta nella monografia del 2007, dalla quale sono tratte molte citazioni riportate di seguito nel testo.

39 Bertaux 1903. Fortemente interessato all'arte angioina, primo argomento delle sue ricerche in Italia, avrebbe dovuto pubblicare una seconda parte interamente dedicata al Trecento, mai portata a termine per i numerosi impegni assunti una volta rientrato in Francia, oltre che per la prematura scomparsa a soli 47 anni. Papa Malatesta 2007: 24-39.

diversa prospettiva storiografica, era stato per Schulz. La modernità dell'approccio dello studioso francese si può misurare dall'importanza che attribuiva alla moderna scienza della geografia umana, allargando i termini della ricerca di carattere storico-artistico alla società e all'ambiente, ben oltre i confini della storia politica⁴⁰. « Pour l'histoire politique, il subsiste seulement des documents et des témoignages, qui ne sont que les signes des faits : les faits eux-mêmes ne sont plus. L'histoire de l'art, se trouve en présence de faits qui, au lieu d'être abolis à jamais, sont présents et visibles comme des êtres vivants. Ces faits sont les monuments et les œuvres »⁴¹. Il valore essenziale e ineludibile dei dati materiali su cui si fonda la storia dell'arte era stato ribadito da Bertaux nel 1902, in occasione della *Prolusione* al suo primo corso universitario a Lione⁴². Un concetto su cui interverrà in modo fortemente critico Benedetto Croce per il quale la storia dell'arte «non potrà essere mai altro se non la coscienza della genialità», e non una *histoire de la civilisation* così come la intendeva Bertaux⁴³.



7 Ritratto di Émile Bertaux, pastello su carta di Ramon Casas (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

40 Papa Malatesta ricorda, attribuendo un grande rilievo a questo aspetto, che il giovane Bertaux aveva seguito presso l'École Normale, tra il 1888 e il 1891, le lezioni del fondatore della moderna geografia umana Paul Vidal de la Blache, le cui osservazioni metodologiche saranno recepite appieno nel campo delle scienze umane dalla scuola storica delle *Annales* di Lucien Febvre e Marc Bloch: Papa Malatesta 2007: 231-240.

41 Bertaux 1903, I: 17.

42 Bertaux 1902b: 274; Papa Malatesta 2007: 231ss.

43 Nella recensione al libro di Bertaux Croce asserisce «Bertaux crede che il fine supremo della storia dell'arte sia ciò che egli chiama la ricerca delle cause. [...] attendere ad analizzare e classificare le opere, e procedere oltre a cercare le influenze geografiche, commerciali, delle istituzioni religiose e politiche, e così via. Ma questa concezione a noi sembra propria piuttosto di una *histoire de la civilisation*, che non di una *histoire de l'art*», Croce 1904: 207. Sulla distanza di prospettiva metodologica tra il filosofo napoletano e Bertaux, come anche con Venturi, oggetto di notevoli critiche da parte di Croce e di Alfredo Gargiulo: Cioffi 2008.

In realtà per lo studioso francese il Mezzogiorno d'Italia rappresentava un *unicum* in quanto erano proprio le interazioni tra l'ambiente, lo spazio e la storia - legata alle prestigiose committenze dei sovrani normanni, svevi e angioini - che avevano creato la sua distinta individualità⁴⁴.

« [...] Il est superflu de rappeler que l'architecture de certains édifices a été déterminée par les matériaux que fournit le sol où ils sont fondés [...] »⁴⁵. Di qui l'attenzione, ad esempio, alle costruzioni in pietra a secco come i trulli, considerate fino a quel momento, con la sola eccezione del Lenormant, espressioni di una architettura troglodita e che invece Bertaux riconduceva all'ambiente geografico del Mediterraneo e all'adozione di pratiche costruttive che i diversi popoli avevano adattato e trasformato negli usi, determinando, come nel caso della Puglia, persistenze che erano giunte fino ai tempi moderni⁴⁶. E più avanti, parlando dei materiali con i quali fu realizzata l'architettura della regione, scriveva « L'immense table de pierre qui forme le sous-sol de l'Apulie est l'inépuisable carrière d'où sortent les cathédrales élevées par la piété et l'orgueil des villes »⁴⁷.

Come nel caso di Schulz, pochi sono i riferimenti di Bertaux all'arte lombarda. E nelle *Conclusioni* al suo lavoro asserisce « Des sculpteurs lombards qui appartenaient à deux générations différentes ont été travailler jusqu'à Capoue et au-delà de Bari. Au XII^e siècle un premier groupe de ces artisans a sculpté sur les portails de quelques églises de Campanie et d'Apulie les monstres dont la foule inutile s'agite sur les façades des églises de Pavie. Au XII^e siècle, et peut-être dès la fin du siècle précédent, des Lombards qui avaient connu de loin la grande sculpture religieuse des cathédrales françaises apprirent aux sculpteurs apuliens à disposer autour d'un portal quelques figures qui parlaient aux fidèles le langage des livres sacrés »⁴⁸, per concludere che « la leçon a porté peu de fruits » dal momento che proprio « à partir du XII^e siècle, l'art de l'Italie méridionale avait commencé à se dégager des influences étrangères pour prendre des formes nouvelles et vivantes. L'activité artistique se répandit jusque dans les régions les moins accessibles »⁴⁹, fino ad arrivare, nella matura età sveva e primoangiona ad osservare che « les marbriers campaniens et apuliens ont acquis une virtuosité qui égale et dépasse l'habileté des sculpteurs lombards »⁵⁰.

Nel delineare la geografia artistica dell'Italia meridionale, si limitava ad osservare identità 'condivise' - prima dell'arrivo dei Normanni - da fare risalire a comuni radici bizantine pervenute nel Mezzogiorno attraverso la Grecia piuttosto che dall'area ravennate⁵¹. La conoscenza della presenza bizantina nel Sud fu approfondita da Bertaux grazie ai viaggi intrapresi nel Mezzogiorno con il noto bizantinista Jules Gay, allievo di Louis Duchesne (all'epoca direttore dell'École), conosciuto già ai tempi dell'École normale, che introdusse il giovane amico nella Società napoletana di Storia patria.

44 Sulla modernità di tale approccio Toscano 1990.

45 Bertaux 1903: 18.

46 Si veda il brano di Bertaux riportato da Papa Malatesta 2007: 237. Bertaux (1903: 391) riprese il tema dell'architettura dei trulli quando affrontò il problema delle chiese a cupole che ritenne, sia pure con una certa cautela, originate dal modello delle architetture rurali 'senza tempo' (trulli, specchie, muretti in pietra a secco). Questa idea nasceva dalla convinzione, errata, che tutte le cupole pugliesi fossero false cupole, ovvero costruite come i trulli con la tecnica della posa in opera delle pietre in filari orizzontali, posti in aggetto l'uno sull'altro.

47 Bertaux 1903: 811.

48 Il riferimento (Bertaux 1903: 472-476), è alle chiese campane di Alife, Capua, Salerno e ad alcune sculture pugliesi di Bari (San Nicola), Barletta e Monopoli. Pace 1982; Belli D'Elia 2003.

49 Bertaux 1903: 810-811; Calò Mariani 2004.

50 Bertaux 1903: 812.

51 Bertaux 1903: 70-76; 98-103.

Gay racconta dell'entusiasmo di Bertaux nel viaggiare nelle sconosciute terre del Mezzogiorno nonostante le difficoltà, per poi, tornato a Roma « jeter aux pieds de son directeur ébloui des gerbes d'or moissonnées où étincelaient les fleurs éclatantes »⁵².

A introdurlo agli studi sulla *question byzantine* del Mezzogiorno era stato anche un altro studioso alsaziano, con il quale Bertaux aveva stretto un rapporto di grande amicizia, Charles Diehl, autore del primo manuale di arte bizantina, che nel 1894 aveva dato alle stampe il volume *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, una sistematica indagine sulle testimonianze artistiche della Terra d'Otranto, della Basilicata e della Calabria⁵³. Lo studio dell'Italia meridionale, nel contesto dello stimolante ambiente dell'École, portava molti studiosi a introdurre entro più ampie e organiche analisi quell'« Italie inconnue »⁵⁴, ridimensionandone di fatto l'originalità e la portata in una direzione ben diversa dagli studi condotti in quegli anni negli ambienti dei cultori delle patrie memorie⁵⁵.

Non era probabilmente senza conseguenza in questo dibattito anche il ribaltamento di prospettiva storiografica - ancora privo di implicazioni ideologiche - proposto da Josef Strzygowsky nel suo *Orient oder Rom?*, pubblicato a Leipzig nel 1900, che spostava, in opposizione alle idee di Alois Riegl e di Franz Wickhoff, le origini dell'arte occidentale da Roma ai grandi centri dell'arte orientale, la Turchia, la Grecia, l'Armenia, la Persia⁵⁶.

I presupposti metodologici di Bertaux erano però di altra natura. Per lo studioso francese l'arte dell'Italia meridionale, analizzata non più secondo il criterio topografico invalso fino a quel momento ma piuttosto per quadri ambientali, trovava la sua identità piuttosto in una sorta di dimensione mediterranea « un terrain d'expériences où les civilisations d'Orient et d'Occident se sont mesurées en des rencontres multiples »⁵⁷. Lo dimostra l'approccio che egli ebbe nei confronti delle componenti islamizzanti dell'arte pugliese. Ancora valide le sue osservazioni sull'interpretazione dei rilievi delle ante bronzee della porta del mausoleo di Boemondo, « un véritable turbeh funéraire, d'une donnée toute orientale [...] », firmate da *Rogierius melfiae campanarium*, che lo studioso riconduce ad un fonditore amalfitano piuttosto che lucano⁵⁸.

52 Papa Malatesta 2007: 17. L'opera di Gay *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile Ier jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071)* costituisce ancora oggi un testo di riferimento per gli studi bizantini. Il volume venne tradotto pochi anni dopo (1917) in italiano a Firenze, grazie anche all'interessamento di Giustino Fortunato.

53 Diehl 1894. Bertaux ebbe come compagno di viaggio anche il giovane studioso di storia economica Georges Yver, all'École negli stessi anni, che pubblicò, sempre nel 1903, il volume *Le commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIII^e et au XIV^e siècle*. Queste notizie in Papa Malatesta 2007: 71-72.

54 Frutto dei viaggi nel Mezzogiorno compiuti con Yver furono una serie di articoli che i due studiosi scrissero quale omaggio ad un altro grande viaggiatore che li aveva preceduti François Lenormant: Bertaux, Yver 1898 e Bertaux, Yver 1899.

55 Derosa 2020. Le posizioni di Bertaux spesso non furono accolte positivamente dagli ambienti intellettuali pugliesi. Si veda ad esempio, la polemica con Nitto de' Rossi sulle pagine di «Napoli Nobilissima». Critiche analoghe furono espresse da Enrico Rocchi su «L'Arte» (1898: 121-137).

56 Le critiche di Strzygowski erano nate nello specifico come risposta al testo *Die Wiener Genesis* (1895) di Franz Wickhoff. Nel 1901 Riegl pubblicò il volume *Spätrömische Kunstindustrie*, in cui ribadiva la centralità dell'arte romana rispetto alla linea orientalista dello studioso polacco. Sulla questione una sintesi del dibattito che coinvolse Rivoira e Strzygowski in Wharton 1995: 6-8; inoltre Bernabò 2003: 79-83; Gasbarri 2015: 104-105.

57 Bertaux 1903: 810.

58 Bertaux 1903: 413. Per lo studioso una stessa origine aveva lo scultore che realizzò il trono ligneo di Montevergine, le cui decorazioni di gusto orientaleggiante erano assimilabili alla porta di Canosa (Bertaux 1903: 440-441). L'origine amalfitana del fonditore di Canosa è giustificabile per lo studioso dai rapporti mercantili sviluppati tra la città costiera e la Sicilia come anche con i rapporti del vicino oriente musulmano.



8 Mausoleo di Boemondo, Canosa (L. Derosa)



9 Mausoleo di Boemondo, Canosa. Porta bronzea (L. Derosa)



Bertaux considera le componenti arabe della scultura pugliese, come di quelle di altre aree del Mezzogiorno quali la Campania *in primis* e la Calabria, un riflesso della cultura siciliana. Una cultura di 'importazione', le cui tracce permangono in tessuti, pavimenti musivi, avori, procedimenti tecnici e disegni geometrici applicati anche alle architetture⁵⁹. Così, per restare alla Puglia, circa i frammenti musivi del pavimento nel coro di San Nicola di Bari, pur ipotizzando una influenza siciliana del motivo decorativo del monogramma cufico, conclude che si tratta sempre di una influenza bizantina, ricordando quanto scrive Leone Ostiense: [...] *quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra tam annis magistra Latinitatis intermiserat*⁶⁰.

Il principale apporto critico di Bertaux⁶¹ è nell'idea che non esiste un unico centro di produzione artistica, ma una molteplicità dinamica di realtà che avevano connotato le diverse identità regionali. Il Mezzogiorno era il prodotto di una pluralità di esperienze politiche, sociali, economiche che si riverberavano nella varietà dei paesaggi artistici, frutto di intrecci culturali e sperimentazioni diverse, elemento di forza come anche di debolezza nel secolare scontro tra Occidente e Oriente. Questo per lo studioso francese impediva di ricondurre ad unità una realtà così eterogenea, come lui stesso asseriva « il est clair que la moitié méridionale de l'Italie n'a point de centre unique, point de cœur où doive nécessairement affluer la vie »⁶².

Per Bertaux l'arte lombarda è dunque una manifestazione artistica relativa ad una precisa area geografica, che sviluppa uno stile che non influisce sull'arte meridionale. Nell'*Introduzione* all'opera, dopo avere delineato la geografia dei territori dell'antico *Regnum Siciliae*, chiariva con grande acume il suo approccio metodologico: « Les faits qu'a pu dégager une analyse sommaire de la topographie et de l'histoire de l'Italie méridionale renferment en eux une réponse à la question préliminaire que nous avons du nous poser. Tout a concouru à nous montrer comment, jusqu'à la révolution nationale qui a rendu à la péninsule l'Unité autrefois instituée par l'Empire romain, il y a eu deux Italies. L'une a toujours été maintenue dans le concert des pays d'Occident ; l'autre a été longtemps comme attirée vers l'Orient. Il est donc légitime d'étudier, à part de la Lombardie ou de la Toscane, un groupe de régions aussi rigoureusement séparé de l'Italie du Nord que l'a été, pendant plus de dix siècles, l'ancien royaume de Naples »⁶³.

C'era però un momento in cui nell'analisi di Bertaux l'arte italiana si manifestava per la prima volta quale elemento di unificazione tra le due Italie, ed era con Nicola di Pietro *de Apulia*, che nella ghibellina Toscana divenne Nicola Pisano: « Il a attesté, en achevant une œuvre d'une supériorité incomparable, la supériorité que l'art de l'Italie méridionale avait, au milieu du XIII^e siècle, sur l'art du reste de l'Italie »⁶⁴.

59 Bertaux 1903: 486, 618. Sull'assenza della Sicilia dal lavoro di Bertaux: Papa Malatesta 2007: 251-271. Non è improbabile che all'idea che la Sicilia fosse stata un'area di elaborazione e diffusione dei linguaggi di matrice musulmana abbia contribuito l'opera di Michele Amari (1854-1868), più volte citata nel testo.

60 Il brano, per il quale si rinvia ad Aceto, Lucherini 2001: 56-57, viene citato nell'articolo del 1895 che Bertaux dedica proprio alle influenze musulmane sull'arte meridionale (Bertaux 1895: 442 e nota 2).

61 Ricordiamo che l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Bari, in collaborazione con l'École française di Roma ne intraprese, sotto la direzione di Adriano Prandi, l'*Aggiornamento*, portato a termine in dieci anni (1978).

62 Bertaux 1903: 12.

63 Bertaux 1903: 18. Sono idee che vengono rafforzate dai rapporti con il migliore meridionalismo italiano e che lo portarono a scrivere sui conflitti sociali e sugli squilibri del Mezzogiorno all'indomani dell'Unità. Bertaux 1897: 827-850. Bertaux fu anche molto attivo nella difesa del patrimonio artistico del Mezzogiorno, valga per tutti la critica sulle pagine di «Napoli Nobilissima» dei restauri in corso nel duomo di Canosa e di Taranto: Bertaux 1897: 15-16.

64 « Enfin il a comme résumé et achevé l'histoire de l'art dans l'Italie méridionale, pendant les siècles

Comprendere l'arte di Nicola, nel contesto della grande fucina di sperimentalismo e elaborazione artistica della corte di Federico II, nutrita della rinascenza dell'Antico, significava ribadire l'essenza di un mestiere, l'ambito specifico del vero conoscitore e storico dell'arte, basato sulla necessità di « *toucher les marbres du doigt* »⁶⁵.

Un approccio metodologico che non poteva non trovare d'accordo Adolfo Venturi, con il quale intrattenne un rapporto epistolare sin dalla sua venuta in Italia. Venturi chiese ed ottenne in bozze il libro di Bertaux per il terzo volume della sua *Storia dell'Arte italiana* pubblicato nel 1904⁶⁶. Come sottolinea Gandolfo, la lettura dell'*Art* portò lo studioso modenese a dare un ampio spazio al medioevo meridionale, alla questione benedettina, alla funzione guida dell'arte plastica campana e pugliese rispetto al resto della penisola meridionale, nonché a riservare uno spazio assai limitato all'arte lombarda⁶⁷. Venturi non fu un medievista ma fu attento a comprendere le novità che iniziavano a prendere piede in quegli anni nell'ambito degli studi sull'arte medievale e di conseguenza fu anche attento a promuoverne gli studi. Nei confronti di Bertaux, per il quale recensì molto positivamente l'*Art*, fu però molto critico nei confronti della teoria sulle influenze francesi nell'arte di Nicola Pisano che « *resta sempre italianissimo nel fondo della sua arte* »⁶⁸.

L'opera di Bertaux costituì un punto di riferimento anche per Pietro Toesca, che non poteva non essere d'accordo con lo studioso francese quando questi scriveva che « [...] il doit être clair dès maintenant, pour quiconque sait voir, que, sans le témoignage des monuments, les indications tirées des archives et des textes risquent de tromper le chercheur [...] »⁶⁹.

Ma prima che venisse pubblicato il lavoro di Toesca *Il Medioevo* - il volume che costituisce l'avvio della storia dell'arte medievale italiana - il Mezzogiorno era stato oggetto di una acuta indagine relativa alla scultura dei secoli XI e XII da parte di Martin Wackernagel (1881-1962), uno studioso svizzero allievo di Heinrich Wölfflin. Wackernagel fu uno dei più stretti collaboratori di Arthur Haseloff (1872-1955), che giunto in Italia nel 1904, inaugurò l'anno seguente una sezione di Storia dell'arte presso l'Istituto Storico Prussiano di Roma avviando, per circa dieci anni, il progetto di ricognizione, inventariazione e studio dei monumenti svevi dell'Italia meridionale⁷⁰. Il progetto sull'Italia meridionale nasceva anche dall'intento

où l'art y a été vivant et florissant. Presque tous les arts connus au moyen âge (l'art musulman excepté) ont été combinés par lui en un chef-d'œuvre unique, de même que l'art byzantin et l'art germanique, l'art musulman et l'art lombard, l'art antique et l'art français s'étaient trouvés réunis dans la moitié de l'Italie qui s'avance entre l'Occident et l'Orient » : Bertaux 1903: 813.

⁶⁵ Bertaux 1903: 795. Inoltre, Papa Malatesta 2007: 110-112.

⁶⁶ Gandolfo 2008: 93-94. Le lettere tra Bertaux e Venturi, conservate presso l'Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa, sono state pubblicate da Papa Malatesta 2007: 284ss, 372-374, 387, 403-406, 409-410, 414-415.

⁶⁷ Gandolfo 2008: 94. L'assenza dell'arte medievale della Lombardia dalla sintesi di Venturi fu colmata da Toesca durante gli anni di insegnamento a Milano con il volume del 1912 sulla pittura e la miniatura lombarda.

⁶⁸ Bertaux 1903: 91-120; Venturi 1900: 36. Circa il presunto nazionalismo di Venturi si veda Dalai Emiliani 2008.

⁶⁹ Bertaux 1902b: 270.

⁷⁰ Allievo, come Rudolf Wittkover e Erwin Panowsky, di Adolph Goldschmidt, Haseloff lavorava dal 1901 come assistente e collaboratore nei Musei Statali di Berlino. L'invito a venire in Italia gli fu rivolto da Paul Fridolin Kehr (1860-1940) da poco meno di un anno alla guida dell'Istituto, con l'intento di inaugurare a Roma una sezione di storia dell'arte, di fatto avviata grazie al cospicuo finanziamento ottenuto dall'imperatore di Germania e re di Prussia Guglielmo II, che di Federico II si considerava idealmente il successore. La vicenda è stata ricostruita da Houben 2004. Inoltre, si rinvia a Matheus 2015: 63-81. Sul progetto dei castelli Willemsen 1992. All'inizio del XX secolo la specializzazione delle singole discipline era già progredita a tal punto che Kehr mise a disposizione di Haseloff uno specialista per gli studi archivistici. Si trattava di Eduard Sthamer (1883-1938) al quale si devono le ricerche fondamentali sull'amministrazione dei castelli federiciani.

di costruire una alternativa alle ricerche condotte dall'École, perché, come scrisse lo stesso Haseloff, «la storia dell'arte dell'Italia meridionale, il cui fondatore è Heinrich Wilhelm Schulz, ultimamente è stata completamente 'sequestrata' dai francesi»⁷¹. Le indagini di Wackernagel non erano orientate però allo studio della scultura sveva, anche se nelle ricognizioni in Puglia e Basilicata supportava Haseloff nel rilevamento delle opere e nella raccolta della documentazione fotografica. La sua presenza era utile ad affrontare temi e cronologie studiate dallo stesso Bertaux, che non erano inserite nel progetto di Haseloff, soprattutto per quanto riguardava l'architettura sacra⁷².

Nonostante gli studi di Wackernagel sulla Puglia, soprattutto il volume *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, pubblicato a Leipzig nel 1911, siano conosciuti e ampiamente citati, il suo approccio innovativo allo studio delle testimonianze artistiche non è mai stato oggetto di approfondimenti⁷³.

Questo probabilmente è dipeso dal fatto che dopo avere lasciato l'Istituto, dove non aveva una posizione stabile, e avere conseguito l'abilitazione all'insegnamento presso l'Università di Halle, Wackernagel, passato a insegnare prima a Leipzig e a Münster, si dedicò piuttosto a tematiche di storia sociale, all'architettura barocca tedesca e soprattutto al Rinascimento fiorentino, pubblicando nel 1938 il volume *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, a cui è principalmente legata la sua fama di studioso⁷⁴.

Dalle poche notizie che abbiamo sul suo soggiorno in Italia, emerge il difficile rapporto con lo stesso Haseloff, che lo definiva «privo di conoscenze approfondite sul Medioevo»⁷⁵. In realtà il giovane studioso svizzero 'raccontava' una storia dell'arte di diverso tenore rispetto agli studi di Schulz e Bertaux, i cui studi restavano comunque un costante punto di riferimento per lo stesso Haseloff. Wackernagel si mostrò sin dall'inizio insofferente alla 'storia dell'arte senza nomi' seguita anche da Wölfflin. Il suo approccio fu piuttosto vicino alla lezione di Adolph Goldschmidt, che ricordò nella prefazione al volume sulla scultura pugliese scrivendo «Manche Anregung verdankt der Verfasser auch Prof. A. Goldschmidt in Halle»⁷⁶. L'analisi di Wackernagel era incentrata sullo studio meticoloso delle qualità stilistiche e formali delle opere poste in relazione con lo stesso contesto⁷⁷. La *Detailforschung* seguita da Goldschmidt gli consentì di individuare, analizzare e classificare opere di autori fino ad allora del tutto sconosciuti, come nel caso dello scultore *Acceptus*.

71 La lettera citata, insieme a molte altre, è conservata nel fondo archivistico dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Alcune missive sono riportate in traduzione in Fulloni 2006: 133-134, da cui si cita.

72 Interessante è anche il resoconto, spesso molto ironico, del viaggio in Basilicata, pubblicato nel 1910 da Wackernagel e riedito in Albrecht 2005: 51-72.

73 Anche nel volume *Festschrift M. Wackernagel* (Koln - Graz 1958) non sono ricordati i suoi studi pugliesi.

74 Il volume, tradotto per la prima volta in italiano nel 1994, è stato riedito nel 2001 con l'introduzione di Enrico Castelnuovo.

75 Fulloni 2006: 137.

76 Wackernagel 1911: III.

77 Il metodo di studio comparativo si giovava dell'uso delle fotografie, divenute ormai uno strumento di indagine fondamentale per lo studio della storia dell'arte (ricordiamo che proprio Wölfflin utilizzava il doppio proiettore per le sue lezioni). Per il progetto di Haseloff furono eseguite circa 3000 fotografie, oggi a Kiel (Istituto di Storia dell'Arte della Christian-Albrechts-Universität) dove Haseloff si trasferì quando l'Istituto venne chiuso in conseguenza della Prima guerra mondiale. La vicenda è ricostruita da Matheus 2015: 225-226. Già da questi primi studi su *Acceptus*, sul ruolo dell'artista - identificato, sia pure dubitativamente, anche come possibile «dilettierenden Leiter einer großen Bildhauerwerkstatt vorstellen» (Wackernagel 1909: 37) - e sui rapporti con la committenza, si intravede l'influenza degli studi di Aby Warburg, a cui fa riferimento lo stesso Wackernagel nell'*Introduzione* al volume sul Rinascimento (E. Castelnuovo, in Wackernagel 2001: 15).

- 10 I numerosi frammenti di arredi liturgici, i cui resti erano sparsi tra Monte Sant'Angelo e Siponto, reimpiegati in diverse zone degli edifici come materiali da costruzione, furono da Wackernagel per la prima volta collegati al pulpito della cattedrale di Canosa⁷⁸. L'emblematica figura di *Acceptus*, attorno alla quale si muoveva una generazione di maestri e scalpellini, come evidenziato dal titolo della prima pubblicazione dello studioso *La bottega dell'«Archidiaconus Acceptus» [...]*, diventò un punto fermo per qualsiasi tentativo di ricostruzione della produzione scultorea dell'XI secolo pugliese, visto che alle sue opere principali si legavano anche le uniche date conosciute di quella straordinaria stagione artistica precedente all'arrivo dei Normanni.
- 11 Lo scultore *Acceptus*, nell'analisi di Wackernagel, era un individuo reale, a capo di una bottega le cui opere, attraverso disegni e fotografie, furono poste in relazione le une con le altre, ricostruendo contesto e committenza attraverso l'attenta analisi dell'epigrafia e delle firme⁷⁹.



10 Monte Sant'Angelo. Rinvenimento del lettorino del pulpito di *Acceptus*, 1041 (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).

Per lo studioso svizzero, la scultura pugliese dell'XI secolo derivava da influenze di varia natura fuse e rielaborate secondo caratteri originali⁸⁰. Nell'ambito della *Byzantinische Frage* la posizione di Wackernagel era sostenuta dalle vicende storiche che avevano interessato il Mezzogiorno d'Italia. Nel segno di una continuità tra l'arte greco-romana e quella medievale, nell'arte pugliese le influenze bizantine erano state costantemente rielaborate in un contesto permeabile per natura, capace di una perfetta fusione tra le suggestioni che derivavano dal mondo arabo, attraverso la mediazione normanna, dal passato altomedievale o 'longobardo' e dagli elementi nordici variamente identificati ma sostanzialmente di influenza 'cluniacense'.

78 Per la ricostruzione della vicenda, come anche della sua difficile accettazione, si rinvia a Belli D'Elia 1975: 36-41, 58-67, 80-86.

79 Wackernagel 1908.

80 Wackernagel 1910: 152; Wackernagel 1909. Il testo del 1910 è la traduzione di sintesi, eseguita da Giambattista Guarini, della pubblicazione del primo capitolo della tesi di abilitazione, dato alle stampe grazie al sostegno Università di Halle nel 1909.



11 Museo lapidario, San Michele Arcangelo, Monte Sant'Angelo. Gruppo scultoreo del pulpito di Acceptus, 1041 (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).

Per tutte le generazioni di storici dell'arte stranieri che si occuparono del Mezzogiorno normanno-svevo, il ruolo della scultura, o dell'arte in generale ' lombarda', ebbe dunque un ruolo assai marginale se non inesistente.

Una analoga posizione, sia pure diversa per le conseguenze, fu quella di Arthur Kingsley Porter (1883-1933). La sua prima opera, *Lombard Architecture* (1915-1917), forse la ricerca più ampia e complessa sull'arte lombarda, mostra nell'analisi lenticolare delle architetture e di ogni altro elemento degli edifici indagati, dalle sculture alle pitture, agli arredi sacri, ai mosaici, un approccio all'arte medievale ancora oggi insuperato, dando un contributo determinante per la datazione e comprensione di numerosi edifici, analizzati però entro i confini della Lombardia storica⁸¹. Il modello interpretativo di Porter, basato sulle cronologie attestate dei monumenti e su una indagine diretta delle opere, finiva di fatto per sottrarre alla Francia il primato nell'"invenzione" del romanico. La considerazione dell'antiorità delle architetture lombarde rispetto a quelle d'Oltralpe, diede origine ad aspre polemiche con importanti esponenti della cultura accademica francese come Émile Mâle e Camille Enlart⁸². Nel volume *Lombard Architecture*, l'arte pugliese conservava una sua autonomia e gli unici riferimenti registrati dallo studioso erano limitati alla Porta dei Leoni di San Nicola, per la presenza del fregio con i cavalieri, o alle finestre con transenne traforate delle chiese di San Gregorio a Bari o della cattedrale di Barletta⁸³. Perlustrando in lungo e in largo l'Europa intera, ovvero quei territori che si consideravano eredi della grande tradizione del romanico europeo, dalla Francia, alla Spagna, all'Italia e all'Irlanda, Porter maturò una visione ben diversa dalle seriazioni tipologiche e dai criteri evolucionistici che avevano delineato un quadro dell'arte medievale legata a specifiche aree culturali egemoni. Una posizione agli antipodi della storiografia precedente, che aveva come punti di riferimento le sintesi di De Dartein e di Rivoira, ma diversa anche dalle recenti ricerche di Puig i Cadafalch che partendo da una idea simile a quella di Porter di una circolazione di maestranze, architetti e artisti, adottava nei fatti una visione nazionalistica che assegnava alla Catalogna un ruolo di assoluto rilievo nel contesto dell'arte europea⁸⁴.

Una idea che maturò ulteriormente quando l'interesse dei suoi studi fu rivolto alla scultura monumentale. Nell'opera *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road* (1923) un volume di testo corredato da nove fascicoli di documentazione fotografica, Porter, ispirandosi agli studi di filologia romanza relativi alla circolazione della coeva poesia, come anche alla diffusione del culto dei santi, costruì la sua analisi intorno ad una nuova geografia, legata questa volta al concetto della strada e del viaggio, individuando attraverso la serrata e analitica successione cronologica, specifici rapporti tra i luoghi, derivati dallo spostamento delle maestranze e degli artisti lungo le vie di pellegrinaggio⁸⁵. Lo studio diretto delle opere e il rigore metodologico nell'analisi

⁸¹ Tosco 1995; Quintavalle 2006: 38-39.

⁸² Mâle 1918. Enlart (1920: 194) giudicando il lavoro di Porter poco meditato e frettoloso, scriverà « si l'impossibilité d'aller vite ne force pas à mieux voir », ironizzando, come farà più tardi Longhi parlando della « storia dell'arte in Rolls-Royce » sull'uso dell'automobile utilizzata dallo studioso americano nelle sue peregrinazioni in Europa.

⁸³ Porter 1917: 67, 292.

⁸⁴ Quintavalle 2004: XX; Barral i Altet 2003; Barral i Altet 2008: 32-34.

⁸⁵ Quintavalle 2006: 41-43. Porter (1923a: 15-16, cit. a p. 16) ad esempio, contestava a Bertaux la datazione intorno al 1200 delle sculture dell'architrave del portale della cattedrale di Troia per le analogie rilevate con il portale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo asserendo che « I am struck not by the resemblances of which M. Bertaux speaks, but by the complete difference. It is only necessary to compare the faces to be persuaded that the Troia relief is three quarters of a century earlier, and indeed dates from precisely the time the documentary evidence would lead us to believe ». Per lo studioso americano se i battenti

stilistica comparata che consentiva di fare emergere precise filiazioni stilistiche e figure di artisti, mostra come, con una buona dose di pragmatismo, lo studioso americano fosse piuttosto ispirato al modello tedesco di Vöge e di Goldschmidt.

Il quadro che ne derivò fu quello di una lettura unitaria dell'arte dell'Occidente intesa come un sistema di officine le cui relazioni erano da studiare entro territori molto più vasti. Un'idea di certo innovativa, ancora oggi per certi versi discussa⁸⁶, che influenzò profondamente gli studi accademici d'oltreoceano, ma che finiva di fatto con generare una serie di aporie legate alla rigida applicazione del dato cronologico quale elemento incontrovertibile di analisi. Così, se l'analisi delle opere dello scultore *Acceptus* elaborata da Wackernagel consentiva di creare correttamente una sequenza di eventi e di recepire appieno le novità dello stile delle opere al punto da domandarsi se «Did stone sculpture in northern Europe attain at this period the same high merit?»⁸⁷, nel caso della celebre Cattedra dell'abate Elia Porter assunse come riferimento la data del concilio di Bari del 1098 - svoltosi *intus in ecclesia* - quale data di completamento del presbiterio della basilica di san Nicola e di sistemazione della sedia marmorea, la *mirifica sedes* ricordata dalla cronaca di Lupo Protospata⁸⁸.

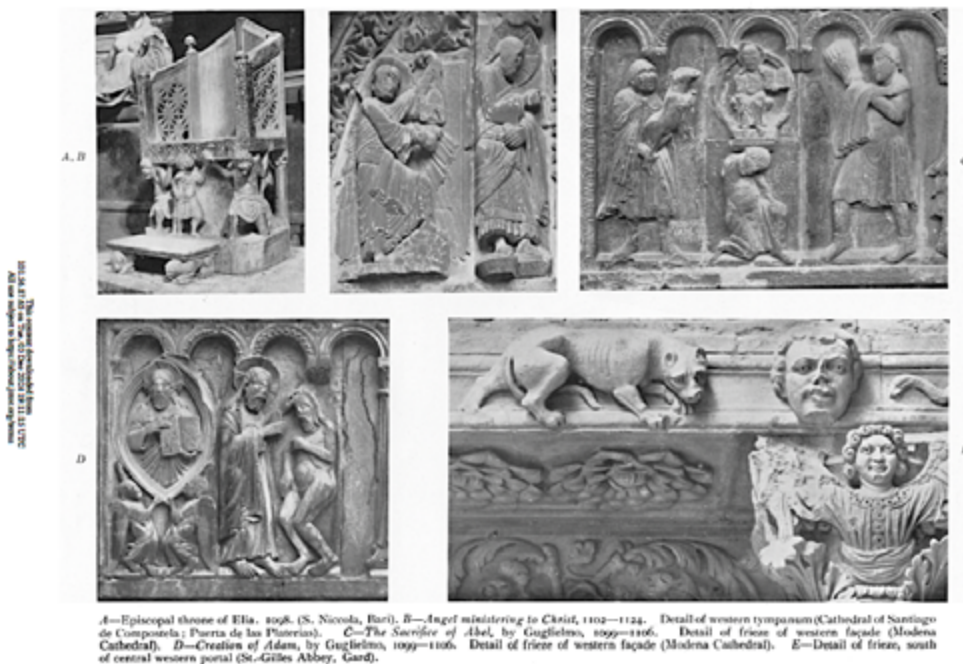


Plate I. Bari Modena and St.-Gilles

12 Tavola I dell'articolo *Bari Modena and St.-Gilles* di A.K. Porter (da Porter 1923).

Sull'opera barese ritornò nello stesso anno con un articolo su «The Burlington Magazine» dal titolo *Bari Modena and St.Gilles*, riproponendo le stesse tesi. Attribuendo al Maestro della Cattedra anche l'arco della Collegiata di Monopoli (1107), Porter sostenne di conseguenza l'antecedenza dell'opera pugliese rispetto ai rilievi di Wiligelmo a Modena, alla decorazione della Cattedrale di Cremona, alla tomba di San Alberto a Pontida, e alle sculture della facciata di St. Gilles, che si sarebbero trovate

bronzei di Oderisio erano datati al 1119, il portale che li conteneva doveva essere anteriore, come confermava la data stessa di fondazione dell'edificio.

⁸⁶ Barral i Altet 2008: 101-115.

⁸⁷ Barral i Altet 2008: 32.

⁸⁸ Barral i Altet 2008: 59-70. All'opera di Bari Porter dedica un intero capitolo del volume.

- 12 a dipendere tutte da Bari⁸⁹. Un'idea che ebbe pochi anni dopo come fiero antagonista Géza De Francovich, che avviò un vero e proprio revisionismo della cronologia dell'opera, ancora oggi oggetto di discussione⁹⁰. De Francovich, partendo dall'idea che la *mirifica sedes* fosse con ogni probabilità un seggio di legno intagliato e dorato, spostava verso il 1105 l'esecuzione dell'opera, riconfermando la priorità delle sculture di Wiligelmo e quindi indirettamente anche dalla scultura aquitanica, cui già Wackernagel
- 13 l'aveva collegata⁹¹. La Cattedra di Elia diveniva così la prova tangibile della dipendenza del romanico pugliese dal romanico settentrionale, nella fattispecie questa volta emiliano, e il 1105 diveniva in sintesi la data di inizio del romanico pugliese⁹².



13 San Nicola, Bari. Cattedra di Elia (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).

Circa la teoria di Porter, aveva espresso le sue perplessità anche Pietro Toesca (1877-1962), che nel 1927 diede alle stampe il già ricordato volume *Il Medioevo*. Condividendo l'ipotesi di Wackernagel sulla possibile provenienza dello scultore dalla Francia meridionale, Toesca respinse le parentele stilistiche di Porter ancorate alla data del 1098, parlando piuttosto di analogie spiegabili con la «comune derivazione da prototipi classici» e assegnando al Maestro, con l'impareggiabile acutezza dello sguardo che lo contraddistingueva, anche il capitello della cosiddetta iconostasi di San Nicola⁹³.

⁸⁹ L'affermazione che la sedia sarebbe stata *intus in ecclesia* entro il 1105 è in realtà anche in netto contrasto con il fatto che i gradini del presbiterio riportano il nome del successore di Elia, l'abate Eustachio. Da notare come nell'opera di Porter (1923a: 61, fig. A e 62, fig. H), viene pubblicata quale foto della Cattedra quella del calco realizzato per l'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, un tempo conservato nella Gipsoteca barese ed attualmente scomparso.

⁹⁰ De Francovich 1940: 252-257. A fronte della copiosa bibliografia sull'opera, anche recente, per una sintesi storiografica della vicenda si rinvia a Belli D'Elia 1974 e Aceto 2009.

⁹¹ Wackernagel 1911: 257.

⁹² Belli D'Elia 1974: 2. Tra i sostenitori di questa ipotesi Salvini 1963: 787.

⁹³ Sul capitello, notato per la prima volta da Bertaux (1903, fig. 190), si rinvia alle osservazioni di Belli D'Elia 1974: 5, fig. 27; Belli D'Elia 1984.



Il volume di Toesca, pubblicato inizialmente in dispense tra il 1913 e il 1924, inaugurò una nuova metodologia di approccio all'arte medievale, che superava la ricognizione descrittiva del metodo di Venturi, ma anche l'idea delle scuole regionali care alla critica francese, per indagare secondo una lucida cronologia interna ed entro i confini di aree dalla geografia culturale ben definita, le componenti e le relazioni tra le opere, e soprattutto i loro aspetti identitari rispetto alle stesse realtà territoriali. La capacità di integrare la tradizione di studi italiani con quella europea lo portava a riconoscere un posto di rilievo anche agli studi di Rivoira, soprattutto in relazione al ruolo centrale di Roma nell'elaborazione dell'arte cristiana, spogliando però le sue osservazioni da ogni determinismo⁹⁴. Con lo stesso approccio adottava anche suggerimenti di matrice morelliana, secondo la migliore *connoisseurship* italiana, da Lanzi a Cavalcaselle. Roberto Longhi, suo allievo, in *Omaggio a Pietro Toesca* (1950) ricorda la frase dello studioso ligure che rappresenta il manifesto del suo pensiero critico: «prima conoscitori, poi storici»⁹⁵. Percorrendo in lungo e largo la penisola, prendendo appunti, disegni e foto delle opere che gli interessavano in contesti culturali topograficamente e cronologicamente ben individuati, lo studioso rivolse le sue analisi, sia pure molto cautamente, anche verso alcuni aspetti iconografici. Lontano dalle teorie purovisibiliste come da quelle legate alla storia sociale dell'arte che pure animavano il dibattito critico⁹⁶, Toesca, rivendicando la specificità dell'approccio professionale, scriveva nell'*Introduzione* che «il metodo per la preparazione dei materiali che servono a costruire la Storia dell'Arte concorda sostanzialmente con quello delle altre discipline storiche, ma ha dei procedimenti suoi propri»⁹⁷. Convinto sostenitore di una estetica avversa ai concetti di 'progresso' e di 'decadenza' dell'arte, Toesca traeva dalla lezione crociana l'avversione ad una concezione lineare della storia dell'arte e al primato euristico dell'opera d'arte.

Il quadro dell'arte pugliese che emerge dalle sue analisi non è molto dissimile da quello di Bertaux, soprattutto in relazione all'idea dell'unità mediterranea della cultura artistica del Mezzogiorno, data dal «confluire di civiltà differenti, dall'Oriente bizantino e musulmano, e dall'Occidente che allora vi estendeva anche il suo dominio politico: «[...] In molti luoghi penetrarono e si rifletterono le forme lombarde, riconoscibili dalla robustezza plastica; in molte opere lo stile francese - prima romanico, e specialmente nei modi aquitanici; poi gotico - s'improntò tanto da attestare anche nell'arte i rapporti continui che erano nelle vicende politiche, favoriti dagli ordini religiosi, dai pellegrinaggi, da svariate influenze di cultura»⁹⁸. Entro questo schema che è frutto di una «attività collettiva retta da formule prestabilite» l'arte lombarda è quella di «scultori dell'Italia settentrionale» che lavorarono nella cattedrale di Barletta⁹⁹ o quella dei «seguaci dell'Antelami» che affiorava nei modellati a piani larghi e robusti dei volti nel finestrone della cattedrale di Bari¹⁰⁰. Lo studioso riconosceva però una propria autonomia all'arte pugliese nella capacità di rielaborare e trasformare modelli diversi in modo originale. Un esempio al proposito è quando parla del tema del protiro, che lo studioso definisce piuttosto «proiezione piana del protiro» per la ridotta sporgenza, distaccandosi così dal modello di area padano-emiliana e finendo per assolvere al compito di semplice riquadratura di porte e lunette¹⁰¹.

⁹⁴ Toesca 1927: 497-498, nota 11.

⁹⁵ Longhi 1950: VI.

⁹⁶ Ruffini 2000.

⁹⁷ Toesca 1927: 3.

⁹⁸ Toesca 1927: 867.

⁹⁹ Toesca 1927: 871.

¹⁰⁰ Toesca 1927: 874.

¹⁰¹ Toesca 1927: 675.

La dimensione regionale dell'indagine di Toesca in quegli stessi anni venne ulteriormente approfondita dagli studi di Mario Salmi, destinato a succedergli nella cattedra di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma. Se Toesca aveva nelle sue indagini ricostruito una geografia artistica dell'Italia basata sul recupero delle identità territoriali, le indagini di Salmi impressero al suo lavoro una precisa svolta, orientata ad una attenta ricognizione dei territori, nei quali, nonostante l'attività del suo predecessore, ancora molto restava da indagare. L'interesse per la microstoria, intesa come riscoperta di una realtà considerata fino ad allora minore, ma non per questo meno importante rispetto all'ambiente artistico dei centri urbani, fu alla base di studi come *Chiese romaniche in Casentino e Valdarno superiore*, pubblicato proprio nella rivista di Venturi «L'Arte» nel 1912¹⁰². Anche le indagini sulla Puglia dello studioso toscano ebbero un certo rilievo, soprattutto perché consentirono di aprire nuovi scenari allo studio del medioevo della regione¹⁰³. Il contributo sui frammenti scultorei del duomo di Bari ha permesso, ad esempio, di poter identificare con certezza la provenienza di molte opere venute alla luce a partire dai primissimi restauri ottocenteschi, di cui si era persa ogni memoria, aiutando a capire l'originaria distribuzione e cronologia degli arredi liturgici dell'edificio¹⁰⁴. Una metodologia che in quegli anni nasceva, tra l'altro, dalle esperienze di molti storici dell'arte che prima di accedere all'insegnamento universitario avevano lavorato presso le soprintendenze regionali, orientando gli interessi di studio e ricerca verso il territorio.

Con il volume di Toesca, per la Puglia si chiuse una stagione di studi. Nei primi anni Trenta, dopo i lavori condotti da Adolfo Avena ed Ettore Bernich, iniziava la grande stagione dei restauri, o piuttosto ripristini, secondo i caratteri di uno stile storicamente definito, ritenuto rappresentativo di un territorio in rapporto al passato, che finiva per escluderne automaticamente anche tutti gli altri e rendere ancora più complessa la lettura di quella 'originalità' che pure era stata riconosciuta all'arte pugliese in quasi un secolo di studi¹⁰⁵. I nomi dei protagonisti di quegli studi furono quelli dei Soprintendenti del tempo, Calzecchi Onesti, Quintino Quagliati e primo fra tutti Carlo Ceschi¹⁰⁶. Sotto i picconi vennero demolite le trasformazioni cinquecentesche e le aggiunte barocche, le superfetazioni a volte di età remota, a volte risalenti ad appena cinquanta o cento anni prima¹⁰⁷. Sotto una nuova veste, lontana dal peso di una storia secolare, ne uscirono a Bari la cattedrale e il San Nicola che oggi conosciamo, con le pareti risarcite e i campanili sveltanti privi di contrafforti posticci e con le arcate cieche lungo i fianchi, 'liberate' dalle cappelle che per seicento anni le avevano occupate¹⁰⁸.

¹⁰² Gandolfo 1991.

¹⁰³ Ricordo che fu lo stesso Salmi - il cui ruolo nell'ambito della storia dell'arte italiana è stato lucidamente ricostruito da Argan 1991: 1-3 - che presiedeva un comitato per la riorganizzazione delle raccolte d'arte della Pinacoteca Provinciale di Bari, a volere organizzare una grande mostra che avrebbe dovuto coprire, come in effetti fu, un ampissimo arco cronologico, dal VI al XVIII secolo, affidandone il compito a un giovanissimo Michele D'Elia. Fu così che nacque la *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, punto di arrivo di un lungo lavoro di esplorazione dei territori pugliesi, dove per la prima volta venivano mostrate al grande pubblico una serie di opere diverse per varietà dei materiali, tecniche, tipologie oltre che per cronologia.

¹⁰⁴ Salmi 1918. Oltre agli studi sulle influenze venete dell'arte pugliese per il medioevo un importante contributo riguardò il tesoro della Basilica del Santo Sepolcro di Barletta: Salmi 1923.

¹⁰⁵ Belli D'Elia 1999.

¹⁰⁶ Guarnieri 2007.

¹⁰⁷ Derosa 2008.

¹⁰⁸ Non è un caso che dopo la campagna di restauri di Ceschi il giovane Richard Krautheimer (1934) scrisse il celebre articolo sulla basilica di San Nicola, che, al di là delle ipotesi in parte superate e in parte ancora discusse, rimane una insuperabile lezione di metodo.



14 San Sabino, Bari. Interno durante i lavori di restauro diretti da Carlo Ceschi, 1934 (da Derosa 2009).

Da quegli eventi, cristallizzatisi nella costruzione dello stereotipo dei 'castelli' e delle 'cattedrali' - che sanciva nei fatti l'egemonia politica e culturale della Terra di Bari sulle altre provincie pugliesi - il dibattito critico sull'arte pugliese fu sostanzialmente legato agli aspetti conservativi del patrimonio artistico e alle sue architetture. Una situazione che non muterà dopo la Seconda guerra mondiale e almeno fino agli anni Sessanta. A partire dal 1943 con l'operato di Francesco Schettini prenderà avvio una straordinaria e discutibile campagna di restauri-ripristinati, che per la scultura riguarderà principalmente la cattedrale di Bari¹⁰⁹, e che si concluderà con il volume di Alfredo Petrucci *Cattedrali di Puglia*, appassionata difesa di un'arte chiusa entro i confini di una improbabile autoreferenzialità.

Bisognerà attendere il 1964, con l'allestimento nelle sale della rinnovata Pinacoteca Provinciale della *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, voluta da Mario Salmi e affidata a Michele D'Elia, in cui le opere medievali, le sculture, le arti sontuarie, i codici miniati, furono riconsiderate nell'ottica di una visione policentrica ed euromediterranea, scevra da visioni totalizzanti o da rivendicazioni campanilistiche.

Nel mezzo, il pregiudizio sulle influenze dell'arte lombarda fu nuovamente riportato all'attenzione degli studi da Stefano Bottari, che negli ultimi anni Cinquanta dedicò all'argomento due brevi quanto celebri articoli, uno rivolto più specificamente alla architettura campana, l'altro a quella pugliese. Quest'ultima avrebbe mutuato gli elementi lombardi proprio dalla Campania, grazie ad un allargamento del raggio di influenza di Montecassino e dei non mai abbastanza citati artefici lombardi e amalfitani chiamati da Desiderio di Montecassino¹¹⁰, riportando in auge ancora una

¹⁰⁹ Schettini 1953.

¹¹⁰ Bottari 1955; Bottari 1961; Belli D'Elia 2004: 536-538.

volta quel binomio Puglia-Lombardia che pareva riaffiorare come una ineludibile verità, benaccolta ancora una volta in una serie di studi¹¹¹.

Alla fine di un lungo percorso, l'esigenza di comprendere negli edifici di origine medievale, che rappresentano il sostrato 'forte' del discorso - come fili di una vera e propria trama della tessitura - l'ordito 'debole'¹¹², costituito dai condizionamenti di categorie stilistiche e di periodizzazioni dettate dalla ricerca di sistemi omogenei, ha finito per relegare l'arte lombarda, nel quadro della storiografia europea, ad un evento regionale, ma con la consapevolezza che la portata delle sue premesse e la complessità dei dibattiti che ne sono scaturiti, le scoperte che ne sono derivate e le interpretazioni che ne hanno accompagnato il percorso, hanno indirizzato e orientato la pluralità di approcci che attualmente caratterizza la storia dell'arte. Una 'pluralità' che si concretizza, ad esempio, nei più recenti studi sull'arte normanna del Mezzogiorno, nel concetto dei *transfert culture*¹¹³, in cui lo scambio o il rapporto tra aree geografiche diverse è considerato non tanto un 'marcatore' identitario proprio di un determinato gruppo etnico o sociale, quanto un elemento che si manifesta nella produzione artistica in più identità 'variabili', con risultati di assoluta originalità¹¹⁴. Così, non deve meravigliare che scultori 'lombardi', come altri artisti provenienti da diversi contesti geografici, si siano trovati a lavorare nel Mezzogiorno, attirati da una committenza che seppe «utilizzare le migliori forse di lavoro, già attive in una società in espansione lungo il secolo»¹¹⁵. Le testimonianze sopravvissute, analizzate caso per caso, sono spesso rivelatrici di un immaginario figurativo che si è stratificato in differenti culture d'immagini, creando un vero e proprio sincretismo culturale¹¹⁶.

Un contesto in cui l'arte dell'Italia meridionale medievale si configura sempre più come un fenomeno di perfetta integrazione culturale.

111 Belli D'Elia 2004: 553, nota 8.

112 La metafora è ripresa da P. Belli D'Elia, in Derosa 2018: 261.

113 Bates, Bauduin 2016.

114 A proposito si veda Pace 2022.

115 Pace 2020: 493.

116 Derosa 2021.

Bibliografia

- Aceto F., *Pittura e scultura dal Tardo-antico al Trecento*, in G. Galasso, R. Rome (eds), *Storia del Mezzogiorno*, XI, Napoli 1993: 299-366.
- Aceto F., *La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano 2009: 132-143.
- Aceto F., Lucherini V., *Leone Marsicano. Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, Milano 2001.
- Albrecht U. (ed.), *Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien. Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen (1905-1915)*, Kiel 2005.
- Amari M., *Storia dei Musulmani in Sicilia*, 3 voll., Firenze 1854-1868.
- Argan G.C., *Ricordo di Mario Salmi*, in M. Serio (ed.), *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, atti delle giornate di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991: 1-4.
- Balbo C., *Sommario della storia d'Italia*, Firenze 1846-1847.
- Balestracci D., *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna 2015.
- Barral i Altet X. (ed.), *J. Puig i Cadafalch, Escrits d'aquitectura, art i política*, Barcellona 2003.
- Barral i Altet X., *Contro l'arte romanica? Saggi su un passato reinventato*, Milano 2008.
- Barrella N., *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di Napoli Nobilissima*, in G.C. Sciolla (ed.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano 2003: 87-101.
- Bates D., Bauduin P., *Pour conclure : singularité et diversité des 'mondes normands', 911-2011*, in *Penser les mondes normands médiévaux*, actes du colloque (Cerisy-la-Salle, 29 septembre-2 octobre 2011), Caen 2016 : 503 -515.
- Belli D'Elia P., *La Cattedra dell'Abate Elia. Precisazioni sul Romanico pugliese*, «Bollettino d'Arte» 59 (1974): 1-17.
- Belli D'Elia P., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, catalogo della mostra (Bari, giugno-dicembre 1975), Bari 1975 (seconda ed., Bari 1987).
- Belli D'Elia P., *L'officina barese. Scultori a Bari nella seconda metà del XII secolo*, «Bollettino d'Arte» 69 (1984): 13-48.
- Belli D'Elia P., *La basilica di San Nicola a Bari. Un monumento nel tempo*, Galatina 1985.
- Belli D'Elia P., *Puglia romanica cent'anni dopo. Ovvero come passa il tempo*, in C. Gelao, G. Iacobitti (eds), *Castelli e Cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, catalogo della mostra (Bari, 13 luglio-31 ottobre 1999), Bari 1999: 3-9.
- Belli D'Elia P., *Puglia romanica*, Milano 2003.
- Belli D'Elia P., *La "questione lombarda" e la prima architettura romanica nella Puglia storica*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 536-556.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni, la nascita del servizio di tutela dei monumenti d'Italia (1860-1880)*, Firenze 1992.
- Bernabò M., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.

- Bertaux É., *Pei monumenti meridionali. Barbarie recenti nei Duomi di Canosa e di Taranto*, «Napoli Nobilissima» 6/1 (1897): 15-16.
- Bertaux É., *Sur les chemins des pèlerins et des émigrants*, «Revue des deux mondes» 143/5 (1897): 827-850 (trad. it. *Sulle vie dei pellegrini e degli emigranti*, «Rassegna pugliese» 14/11-12 [1898]: 345-350; 368-375).
- Bertaux É., *Étude d'un type d'habitation primitive: trulli, caselle e specchie des Pouilles*, «Annales de Géographie» 39/8 (1899): 207-230.
- Bertaux É. (a), *Magister Nicholas Pietri de Apulia*, in *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris, 7e section: Histoire des arts du dessin*, Paris 1902: 91-120.
- Bertaux É. (b), *L'histoire de l'art et les oeuvres d'art*, «Revue de synthèse historique» 4 (1902): 261-275.
- Bertaux É., *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1903.
- Bertaux É., Yver G., *L'Italie inconnue (voyages dans l'ancien royaume de Naples)*, «Le tour du monde» n.s., 4/51 (1898): 601-612; 4/52 (1898): 613-624; 5/23 (1899): 265-276; 5/24 (1899): 277-288.
- Boito C., *Architettura del Medio Evo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano 1880.
- Bottari S., *Un quesito sugli elementi lombardi nell'architettura campana e pugliese*, «Arte Lombarda» 1 (1955): 9-13.
- Bottari S., *Elementi campani nell'architettura pugliese*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura» 31-48 (1961): 93-98.
- Calò Mariani M.S., *La Puglia e l'Europa nel XII secolo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 574-592.
- Carocci S., *Signorie di Mezzogiorno. Società rurali, poteri aristocratici e monarchia (XII-XIII secolo)*, Roma 2014.
- Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1888.
- Cioffi R., *Adolfo Venturi a Napoli: un'occasione mancata*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 69-73.
- Cioffi R., Rovetta A. (eds), *Percorsi di critica per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, 30 novembre-1° dicembre 2006), Milano 2007.
- Colonna A., Di Tursi M., *Architetture dell'ecllettismo in Puglia nel XIX secolo*, Bari 2000.
- Cordasco P., Siciliani M. (eds), *Il Mezzogiorno normanno-svevo fra storia e storiografia*, atti delle XX giornate normanno-sveve (Bari, 8-10 ottobre 2012), Bari 2014.
- Corrao P., *Le "due Italie" nella medievistica dell'Otto-Novecento*, in R. Delle Donne (ed.), *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, Napoli 2020: 325-367.
- Croce B., (recensione a) Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, «La critica» 2 (1904): 204-209.
- D'Achille A.M., Iacobini A., Preti-Hamard M., Righetti M., Toscano G. (eds), *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie / Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Roma 2012.

D'Achille A.M., Iacobini A., Toscano G., *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma 2012.

de Dartein F., *Étude sur l'architecture lombarde e sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.

De Francesco T., *Uomini e istituzioni culturali in Terra di Bari fra XIX e XX secolo*, Bari 2010 (Società di Storia Patria per la Puglia, Monumenta 4).

de Francovich G., *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» 6 (1939): 225-294.

Dell'Aquila M., *I centri, i livelli, le specificazioni della cultura letteraria e scientifica*, in M. Dell'Aquila, B. Salvemini (eds), *Storia di Bari nell'Ottocento*, Roma-Bari 1994: 446-447.

Dalai Emiliani M., *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 25-30.

Derosa L., *"Senza commetter falsi...": le vicende della cattedrale tra storiografia e restauri (1860-1960)*, in P. Belli D'Elia, E. Pellegrino (eds), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari*, Bari 2009: 5-25.

Derosa L., *L'invenzione del Romanico pugliese: riscoperte, restauri, ripristini dal XVII secolo agli anni Venti del Novecento* (con una premessa di P. Belli D'Elia), «Arte Medievale» 8 (2018): 261-276.

Derosa L. (a), *Il Medioevo al museo: memorie di un antico libro di pietre*, in L. Derosa, A. Leonardi (eds), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020: 120-139.

Derosa L. (b), *Dall'autentico alla copia. Il Medioevo pugliese tra Ottocento e Novecento*, in L. Derosa, A. Leonardi (eds), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020: 200-219.

Derosa L., *L'Italie méridionale et les 'mondes normands' : le cas de Brindisi et les Pouilles*, in P. Bauduin, L. Bourgeois, S. Leboutellier (eds), *Les transferts culturels dans les mondes normands médiévaux (VIII^e-XII^e siècle) : objets, acteurs et passeurs*, Turnhout 2021 : 305-334.

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

Enlart C., *L'architecture lombarde d'après M. A.-K. Porter*, « Le Moyen Age » 31 (1920) : 179-194.

Esch A., *L'Istituto Storico Germanico e le ricerche sull'età sveva in Italia*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il medio evo» 96 (1990): 11-17.

Fonseca C. D., *Huillard Bréholles, Jean-Louis-Alphonse*, in *Federico II. Enciclopedia Fridericiana*, I, Roma 2005: 824-827.

Fulloni S., *Il progetto di Arthur Haseloff sui castelli normanno-svevi (1905-1915). Cento anni di archeologia e storia dell'architettura medievale nel Mezzogiorno d'Italia*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» 71 (2006): 127-146.

Gandolfo F., *Mario Salmi e la "civiltà aretina": le ragioni per una storia locale dell'arte*, in *Mario Salmi storico dell'arte umanista*, atti delle giornate di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991: 93-98.

Gandolfo F., *Mito e realtà dell'arte "lombarda"*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 357-366.

Gandolfo F., *Gli allievi medievisti*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 93-99.

Gay J., *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile Ier jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071)*, Paris 1904 (trad. it. *L'Italia meridionale e l'Impero bizantino. Dall'avvento di Basilio I alla resa di Bari ai Normanni. 867-1071*, Firenze 1917 [rist. anast. Bologna 2001]).

Gasbarri G., *Riscoprire Bisanzio: lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma 2015.

Gelao C., Iacobitti G. (eds), *Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, catalogo della mostra (Bari, 13 luglio-31 ottobre 1999), Bari 1999.

Guarini G., *L'arte nell'Italia meridionale*, «Nuova antologia» 39/780 (1904): 3-16.

Guarnieri A., *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma 2007.

Houben H., *Hundert Jahre deutsche Kastellforschung in Süditalien*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 84 (2004): 103-130.

Iacobini A., *"Barisanus ...me fecit". Nuovi documenti sull'officina di Barisano da Trani*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010: 190-206.

Krautheimer R., *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 9 (1934): 5-42.

L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi, 3 voll., Roma-Bari 1978.

Lomartire S., *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei maestri comacini nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo*, in S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi (eds), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), Como 1997: 139-154.

Lomartire S., *Comacini, Campionesi, Antelami*, «Lombardi». *Problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas, J. Camps (eds), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, simposi internacional (Gerona, Barcellona, 25-26 novembre 2005), Barcellona - Gerona 2010: 9-31.

Longhi R., *Omaggio a Pietro Toesca*, «Proporzioni» 3 (1950): VIX.

Lucherini V., *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano 2007: 537-553.

Lucherini V., *Die Totalität der Ansicht. Heinrich Wilhelm Schulz e i monumenti della Puglia medievale*, «Arte medievale» 8 (2018): 229-238.

Lucherini V., *La genesi storiografica di un nuovo Kunstlandschaft: l'arte medievale dell'Italia meridionale*, in R. Delle Donne (ed.), *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, Napoli 2020: 133-169.

Mâle É., *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane, à propos d'un livre récent*, « Gazette des Beaux-Arts » 14 (1918) : 35-46.

Matheus M., *Germania in Italia. L'incontro di storici nel contesto internazionale*, Roma 2015.

Milanese A., *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze 2014.

Moretti S., *Seroux D'Agincourt e l'arte medievale in Puglia*, «Arte Medievale» 8 (2018): 81-90.

Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale a cura del comitato per la Mostra di Arte pugliese alla Esposizione di Torino, Trani 1898.

Nitto de' Rossi G., *Una risposta ad Emilio Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese nella Puglia ai tempi di Federico II*, «Napoli Nobilissima» 7 (1898): 129-140.

Nitto de' Rossi G., *Ancora per l'arte pugliese. Replica ad una risposta*, «Napoli Nobilissima» 8 (1899): 40-45.

Pace V., *Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna*, in Quintavalle A.C. (ed.), *Romanico padano. Romanico europeo*, atti del convegno internazionale (Modena-Parma, 1977), Parma 1982: 225-256.

Pace V., *Identità e integrazione: committenza, progetti e artefici nella Brindisi protonormanna*, in *Oltre l'alto medioevo: etnie, vicende, culture nella Puglia normanno-sveva*, Atti del XXII congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Savelletri di Fasano, 21-24 novembre 2019), Spoleto 2020: 473-492.

Pace V., *Auftraggeber und Kunst der frühen normannischen Epoche in Süditalien*, in V. Skiba, N. Jaspert, W. Rosendahl, B. Schneidmüller (eds), *Die Normannen. Eine Geschichte von Mobilität, Eroberung und Innovation*, Ausstellungskatalog (Mannheim, 18. September 2022 bis 26. Februar 2023), Regensburg 2022: 300-314.

Papa Malatesta V., *Alle origini di "Napoli Nobilissima": i verbali della redazione dal 1891 al 1893*, «Napoli Nobilissima» s. V, 1 (2000): 31-44.

Papa Malatesta V., *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de l'Art dans l'Italie méridionale*, Rome 2007.

Pompilio A. (ed.), *Benedetto Croce e Giovanni Laterza. Carteggio 1901-1910*, Bari 2004.

Porter A.K., *Lombard Architecture*, I, New Haven 1917.

Porter A.K. (a), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road*, Boston 1923.

Porter A.K. (b), *Bari Modena and St.-Gilles*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 43/245 (1923): 58-67.

Quintavalle A.C., *Le vie del Medioevo. Da Chateaubriand a Viollet le Duc, da Ruskin a Hugo fino a Bédier, Porter, Mâle*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Le vie del Medioevo*, atti del convegno internazionale (Parma, 27 settembre-1° ottobre 1998), Milano 2000: 3-9.

Quintavalle A.C., *Arte lombarda, Medioevo e idea di nazione. Dalla storia dell'arte al romanzo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: XI-XXIV.

Quintavalle A.C., *Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 29-46

Quintavalle A.C., *Lombardia, Medioevo e idee di nazioni*, in Fernand de Dartein, *la figura, l'opera, l'eredità (1838-1912)*, Firenze 2012: 220-234.

Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno internazionale (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013.

Rivoira G.T., *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, 2 voll., Roma 1901-1907 (seconda ed., Milano 1908).

Rocchi E., *Castel del Monte*, «L'arte» 1/3-5 (1898): 121-137.

Ruffini M., *Sul metodo di Pietro Toesca: saper vedere e ricerca storica*, in N. Barbolani, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini (eds), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma 2000: 117-127.

Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, 2 voll., Napoli 1871-1877.

Salmi M., *Il Duomo di Bari e la sua antica suppellettile*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna» 5 (1918): 129-134.

Salmi M., *Il tesoro della chiesa del Santo Sepolcro a Barletta*, «Dedalo» 24 (1923): 87-98.

Salvini R., *Romanico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia - Roma 1963: 750-864.

Schapiro M., (review of) G.T. Rivoira, *Lombardic Architecture: Its Origin, Development and Derivatives*, London 1910, «The Burlington Magazine» 64/370-375 (1934): 44-45.

Schettini F., *L'anastilosi del ciborio di Alfano nella cattedrale di Bari*, «Bollettino d'arte» 38 (1953): 115-124.

Schulz H.W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von Heinrich Wilhelm Schulz, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, Dresden 1860.

Scungio E., *Huillard-Brèholles e lo studio dei monumenti della Puglia normanna e sveva*, «Arte Medievale» 8 (2018): 217-228.

Speciale L., *Sant'Angelo in Formis: i primi restauri (1869-1902)*, in M.I. Catalano, G. Prisco (eds), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 14-16 ottobre 1999), volume speciale del «Bollettino d'Arte», 2003: 287-300.

Speciale L., *Il discorso di Demetrio Salazaro, Sulla coltura artistica dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo, e una nota a margine*, in F. Abbate (ed.), *Interventi sulla «questione meridionale»*, Roma 2005: 411-420.

Strzygowsky J., *Orient oder Rom?*, Leipzig 1900.

Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912.

Toesca P., *Il Medioevo*, Torino 1927 (ed. cit. Torino 1965).

Toscano B., *Geografia artistica*, in E. Castelnuovo, B. Toscano (eds), *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino 1990: 532-540.

Tosco C., *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, «Arte Lombarda» 112/1 (1995): 74-84.

Venturi A., *Memorie autobiografiche*, Milano 1927 (ed. cit., con prefazione di G.C. Sciolla, Torino 1991): 5-20.

Venturi A., *Notizie di Francia. Congresso internazionale di storia comparata a Parigi*, «L'Arte», 3/9 (1900): 336.

Wackernagel M., *La bottega dell'«Archidiaconus Acceptus» scultore pugliese dell'XI secolo*, «Bollettino d'Arte» 2 (1908): 143-150.

Wackernagel M., *Die apulische Skulptur um die Mitte des 11. Jahrhunderts*, Halle 1909.

Wackernagel M., *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig 1911.

Wackernagel M., *La scultura pugliese verso la metà dell'XI secolo*, «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti» 25/5-7 (1910): 151-161.

Wackernagel M., *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938 (ed. it. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, con una introduzione di E. Castelnuovo, Roma 2001).

Willemsen C.A., *Presentazione*, in A. Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 1992: CIII-CXI.

Wharton A.J., *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*, Cambridge 1995.

Zingarelli L., *Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz*, in R. Giura Longo, G. De Gennaro (eds), *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, Bari 2002: 231-330.

Zingarelli L., *La biblioteca del viaggiatore: materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)*, in L. Derosa, C. Gelao (eds), *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia 2011: 402-409.