

**IL MAESTRO DEI CAPITELLI
UN IGNOTO SCULTORE MERIDIONALE NELLA CATTEDRALE
DI TRAÙ DELL' ITALIA**

Pina Belli D'Elia

UDK 73.033.4:73.033.5 (497.13 Trogir) "12"

Izvorni znanstveni rad

Pina Belli D'Elia

Bari, Università degli Studi Bari

Autorica razmatra Radovanov portal i njegove dijelove koji ne pripadaju ruci samog Radovana, posebno različitost oblika i stila kapitela. Kod kapitela se posebno ističu oni s prepletom zmajeva i ptica koji se vezuju uz ciborij u Bariju i Bitontu, tj. južnoj Italiji koja je prožimala cijeli Mediteran. Stoga te kapitele autorica pripisuje majstoru koji ih je mogao izraditi između 1260. i 1270. godine.

Dopo molto tempo mi sono ritrovata a Trogir (Traù) due anni fà, in occasione del Convegno sul Maestro Radovan. Di quell'incontro, che mi aveva dato l'occasione per rivedere vecchi amici e farmene di nuovi, conservo un ricordo particolarmente vivido, tanto più dopo che la tempesta, di cui allora si percepivano chiaramente le minacciose avvisaglie, si è abbattuta, con una violenza superiore alle più fosche previsioni, sul dolce paese di Dalmazia.

Tra i tanti ricordi ne scelgo uno, per offrirne il frutto al caro Amico Prijatelj e spingere se possibile qualche altro studioso a interessarsi delle sorti di una terra e di una cultura che tanti vincoli legano alla nostra.

Le complesse vicende che hanno interessato per più di un secolo il portale monumentale della cattedrale di S. Lorenzo a Trogir sono state ampiamente analizzate nel contesto del Convegno e si spera che la pubblicazione degli Atti possa venire presto a darne conto.¹ Anticipando tuttavia alcune conclusioni sulla base del materiale documentario

¹ Il convegno dedicato alla cattedrale di S. Lorenzo a Trogir e al suo portale, nel 750° anniversario, si è tenuto nella chiesa di S. Giovanni Battista, alla fine di settembre del 1990. In attesa della pubblicazione degli Atti, ritardata per comprensibili ragioni, il testo del mio intervento è comparso in anteprima, col titolo *Presenze pugliesi nel cantiere della cattedrale di Traù: problemi e proposte*, in "Vetera Christianorum", 28, 1991, pp. 387-421. Ad esso rimando per tutte le questioni inerenti i rapporti con la tradizione pugliese.

esposto in quell'occasione a cura del gruppo di lavoro dell'Università di Zagabria diretto dal prof. Stošić² (con le tesi del quale mi trovo solo in parte a concordare), si può affermare che l'originale progetto di Radovan, la cui opera è vincolata alla data 1240 incisa sulla lunetta,³ ha subito una brusca interruzione probabilmente nel 1242, quando la città, nella quale si era rifugiato il re Bela IV, fu assediata dai Tartari. Né è probabile siano ripresi prima della conclusione vittoriosa della guerra con Split, scoppiata l'anno successivo, 1243. Non penso tuttavia che l'opera abbia potuto rimanere interrotta e accantonata per più di un decennio o due, anche perchè nel completamento delle parti rimaste interrotte si è potuto riconoscere ancora l'intervento di stretti seguaci del Maestro.⁴

Ma alla ripresa si registra un brusco mutamento nel progetto. L'opera, concepita inizialmente secondo una schema architettonico semplice, se pur sensibile alle novità padane e oltremontane che già avevano lasciato la loro impronta nel monumentale portale di S. Marco a Venezia, subisce un ampliamento e una trasformazione in senso "gotico". Le fasce concentriche ricoperte di rilievi che probabilmente senza soluzione di continuità salivano ai lati degli stipiti e circondavano la lunetta, accompagnate solo da due colonnine pure istoriate, vengono distanziate da due coppie di pilastri ottagonali e da altrettante cornici ad andamento semicircolare che separano la lunetta dal primo archivolt, ampliato a sua volta con l'inserimento di nuovi concetti figurati, e destinato ad essere accompagnato da una seconda fascia concentrica che sarà però realizzata o completata solo molto più tardi, non prima del XIV secolo inoltrato.⁵

- ² Per le interpretazioni e la ricostruzione delle vicende del portale ha fornito il gruppo di ricerca della Università di Zagabria guidato da Stošić, mi sono valsa della dispensa gentilmente fornita ai congressisti, che rappresenta una importante premessa rispetto alla stessa relazione Stošić al Convegno.
- ³ Su Radovan e la sua opera, il contributo fondamentale rimane, nella impossibilità di reperire il libro di Lj. Karaman, la monografia di C. Fisković recentemente ripubblicata anche in italiano (Zagreb 1989), alla quale rimando anche per quanto riguarda la bibliografia specifica.
- ⁴ Si pensi ad esempio al quarto gruppo di telamoni che fanno da base ai montanti. Sulle ragioni dell'abbandono del lavoro da parte di Radovan si sono avvicendate una ricca di supposizioni, nessuna delle quali ha trovato conferme documentarie. Alcuni, come il Fisković, hanno ipotizzato che lo scultore, ormai anziano (considerata la celebrità che attesta di avere raggiunto) fosse morto poco dopo aver siglato la propria opera. Di qui la proposta di riconoscerne il ritratto in una testa di vecchio isolata nel contesto del portale. Ma nel corso del convegno e nelle discussioni, particolarmente accese che ne sono seguite, è prevalsa la tesi di una interruzione dei lavori seguita alla invasione dei Tartari e forse ad un successivo trasferimento dello scultore al servizio del re Bela d'Ungheria.
- ⁵ L'esecuzione delle parti più tarde, tra cui la seconda fascia concentrica alla lunetta, sulla quale hanno trovato posto Scene della Passione, di chiara impronta nordica, deve essere avvenuta contestualmente al definitivo montaggio o rimontaggio del portale nell'ambito del portico, forse concepito sin dall'inizio, ma realizzato non prima della metà, circa, del Trecento. Ricordo che al sommo della facciata, al di sopra del rosone, nascosto alla vista dall'aggetto del portico e visibile solo dalla terrazza sovrastante, si riconosce lo stemma di Ludovico d'Angiò, re d'Ungheria, Dalmazia e Croazia, accompagnato dagli stemmi del vescovo Nikola Kažotić (1371) e del conte Jurjević. Non penso tuttavia che questa tarda datazione sia, come vorrebbe Stošić, vincolante per tutte le parti successive all'opera di Radovan, che per i loro caratteri stilistici fortemente diversi-



Trogir, Cattedrale, Capitelli del portale

Alle due coppie di salienti ideati e parzialmente eseguiti da Radovan con la raffigurazione dei Mesi (il 'tempo dell'uomo') ne vengono aggiunti altri due alle ali estreme, risolti nelle statue di Adamo ed Eva sostenute da leoni a loro volta sollevati su mensole, alla maniera pugliese. La macchina del portale assumeva così una struttura strombata, non solo tagliata nella profondità della muratura, ma per così dire, squadernata ai lati della porta e inquadrata da un timpano che, poggiando sulle statue colonna, concluderà, ma assai più tardi, l'intero insieme.

Elemento unificatore di tutta la composizione sono due blocchi scolpiti in forma di serie continua di capitelli che, interponendosi come una netta cesura tra i salienti e gli archivolti, li separano e allo stesso tempo li raccordano tra loro. Con essi entrano bruscamente in rapporto innanzitutto i due salienti lasciati incompiuti da Radovan.⁶ Gli altri due, occupati sulla fronte da una incompleta serie di Apostoli divisi in due gruppi di tre e nello sgancio da un complesso tralcio, abitato da una fauna fantastica, previsti nel primitivo progetto e forse già tagliati ma non scolpiti, sono invece conclusi nella parte superiore da una cornicetta, dimostrando di essere stati realizzati tenendo già conto della cesura tra montanti e archivolti.⁷ Le colonnine cilindriche istoriate da Radovan, interrotte a diversa

ficati si debbono ritenere eseguite in più di una campagna di lavori. In favore di una datazione di tutto il complesso nell'ambito della seconda metà del Duecento si è recentemente espresso *Joško Belamarić*, *Ciklus mjeseci Radovanovog portala na Katedrali u Trogiru*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30, (1990), pp. 95-143.

⁶ Quello a destra di chi guarda, è infatti bruscamente tagliato in corrispondenza della schiena di una figura di bovino; l'altro, sulla sinistra, appare invece letteralmente incastrato nel blocco, appositamente svuotato nella parte inferiore.

⁷ È questo uno dei motivi che mi induce a dissentire dalle tesi di Stošić, che ritiene almeno uno

altezza, sono state poi letteralmente infilate sui pilastrini poligonali, che hanno nei blocchi dei capitelli la loro sede perfettamente precostituita. E sono sempre questi due blocchi a indicarci come anche gli elementi estremi, per intenderci quelli con Adamo ed Eva, forse anche eseguiti o almeno montati assai più tardi, dovevano essere già stati previsti sin dall'inizio nel secondo progetto.⁸

La funzione delle due serie di capitelli appare quindi tanto essenziale nell'economia dell'insieme, che non mi pare azzardato riferirne l'esecuzione ad un'unica personalità di architetto e scultore, al quale spetterebbe l'intero progetto di trasformazione in senso romanico-gotico del portale tragurino. Ed è su questo punto che vorrei soffermarmi in questa sede.

I due elementi architettonici e plastici (che da ora in poi indicheremo per brevità semplicemente come capitelli), perfettamente gemelli dal punto di vista strutturale, realizzati in due blocchi unici dello stesso calcare compatto, molto affine al marmo, nel quale è intagliato l'intero portale, differiscono invece tra loro profondamente come tipo di lavorazione e come 'stile'. Il primo, a sinistra di chi guarda il portale, in corrispondenza con la figura di Eva, segue il tipo a *crochet* con doppio giro di foglie di acanto finemente lavorate disposte attorno ad un calato a campana dall'orlo svasato e decorato, con le nervature e la dentellatura delle foglie quasi cesellate e gli apici che si incurvano ad uncino aprendosi poi a ventaglio ai lati della nervatura, mentre in corrispondenza degli spigoli formano vere e proprie volute arricchite da una foglia pendula che avviluppano grappoli di bacche: una tipologia prettamente gotica, di discendenza più o meno mediata dall'Ile de France,⁹ con un possibile referente in alcuni capitelli delle sale superiori di Castel del Monte, sia pure assunti come *terminus post quem*.¹⁰ L'altro blocco, pur seguendo sempre il tipo a *crochet*, presenta invece uno schema semplificato nella struttura dei singoli elementi che non hanno più alcun referente di natura, ma sono lavorati completamente a giorno con una profusione di intagli minuti, fiori e foglioline ai lati di nervature a nastro, anch'esse cesellate, che formano i *crochet* dagli apici fioriti e si arrotondano in ridondanti volute angolari. Alla differenza, ma egualmente virtuosistica lavorazione si accompagnano altri particolari purtroppo oggi solo parzialmente leggibili per l'usura del tempo. Sui fogliami del capitello 'gotico' si

dei salienti con gli Apostoli riveniente da un portale ancora antecedente al progetto Radovan e l'altro eseguito a imitazione. Si può anche notare come le misure delle cimase dei due pilastri a differenza di quanto avviene per i due pilastri coi Mesi di Radovan, coincidano perfettamente con quelle delle basi dei rispettivi capitelli.

⁸ Non concordo infatti con la tesi di Stošić che propone di riconoscere nelle due statue il nucleo più antico superstite di un precedente portale. Stranamente i capitelli appaiono lesionati proprio in corrispondenza delle teste delle due figure.

⁹ Per la relativa campionatura, v. D. Jalabert, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris 1965. In particolare, interessanti per i confronti specifici mi sembrano le fasce continue di capitelli nel portale maggiore della cattedrale di Reims (1245-55) e quelli arricchiti di grappoli nelle volute a Notre Dame di Parigi (pl. 62-63) o con i *crochets* fioriti all'apice sui pilastri della navata sempre a Reims (pl. 74 B)

¹⁰ Per i capitelli di Castel del Monte, databili tra 1240 e 1449 circa, e si veda l'esauriente corredo illustrativo del volume *Castel del Monte. Il reale e l'immaginario*, Bari 1981.

inerpicano coppie di serpenti o draghi dal corpo di uccello e lunghe code serpentine intrecciate, mentre sui ricchi trafori del capitello *ajouré* si stagliano coppie di uccelli dalle code piatte aperte a ventaglio e incrociate che si rallungano, come i serpenti, a beccare le bacche agli apici delle volute.



Trogir, Cattedrale, Capitelli de portale

Stranamente queste parti del monumento tragurino non hanno attirato mai l'attenzione degli esegeti dell'opera. Le loro immagini non figurano nel ricco corredo illustrativo della monografia del Fisković. Stošić tende a considerarli funzionali all'ultima fase di ampliamento e montaggio dell'opera, datandoli di conseguenza nel contesto della realizzazione del portico, e cioè verso il terzo decennio del XIV secolo, e arriva ad attribuirli, di sfuggita, alla bottega dei Santi, che stava lavorando al Battistero incorporato nel portico stesso.¹¹ Ma la loro evidente qualità e le particolari caratteristiche morfologiche e stilistiche impediscono a mio avviso di liquidarli con tanta disinvoltura, anzi mi inducono ad accentrare su di essi una particolare attenzione.

¹¹ Occorre invece ipotizzare, a mio avviso, una fase intermedia, contenibile ancora nell'ambito del tardo Duecento, senza farsi troppo condizionare dalla presenza del basamento ad arcatelle sul quale insistono, oltre al portale, anche i pilastri di sostegno delle volte del portico e il portico intero. Si può notare infatti come nel lato aderente alla facciata della chiesa la zoccolatura segni solo in linea di massima l'area di appoggio del portale e dei pilastri, come fosse stata predisposta grosso modo in anticipo per accoglierli. Si consideri inoltre che lo stesso motivo sottolinea, all'interno della chiesa, il profilo dell'abside in corrispondenza del banco del coro, che non penso si possa ritardare sino al Trecento inoltrato.

La qualità di entrambi è, si è visto, eccezionalmente alta e legittima la ricerca non

dico di un nome, ma almeno di un preciso *milieu* culturale, in cui situarne l'autore: localizzazione che non mi sembra azzardato contenere entro gli ultimi decenni del Duecento e circoscrivere in ambito meridionale, svevo o meglio porto angioino.

Il campo, si sa bene, è minato e richiede molte cautele; tanto più oggi, quando su tutta la questione si sono appuntate nuove attenzioni e riaperti inaspettati spazi di dibattito.¹²

Accantonando per un momento le discussioni sulla cronologia specifica, mi pare evidente che i nostri capitelli si collocano a ridosso di una ben nota serie di sculture, capitali per la storia del Duecento pugliese, riconducibili con molte approssimazioni a due filoni principali. Nel primo, che definiremo 'gotico', più vicino alle matrici oltremontane, rientrano appunto i capitelli di Castel del Monte e quelli superstiti delle residenze imperiali di Castel Maniace a Siracusa di Prato e Lagopesole. A questo sottogruppo, nel quale si tende a riconoscere l'intervento di scultori oltremontani al servizio dell'Imperatore, si possono aggregare vuoi i capitelli dei portali della cattedrale di Termoli e di S. Giovanni in Venere a Fossacesia, vuoi, in parte, quelli di Alfano per il ciborio della cattedrale di Bari¹³.

Parallelo si snoda il filone 'ornamentale' che muove dallo spettacolare capitello coi draghi per il monumentale ciborio già nella cattedrale di Bitonto, legato al nome Gualtieri da Foggia e si snoda lungo tutta la seconda metà del Duecento sino agli estremi esiti del pulpito di Ravello da un lato, dall'altro della tomba di Riccardo Falcone in S. Margherita a Bisceglie¹⁴ cui si ricollegano, già in pieno Trecento, le decorazioni della cattedrale di Conversano, una bifora nel duomo di Altamura e i blocchi d'imposta del portale del duomo di Bitetto¹⁵.

¹² Mi riferisco in particolare all'articolo di V. Aceto, "Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae": l'Abruzzo e la cerchia federiciana, in "Bollettino d'Arte", VI, 1990, 59, pp. 15-96. L'intervento, pur sempre da discutere, ha avuto l'indiscutibile merito di smuovere le acque sull'argomento, che sembrava essere ormai cristallizzato sulle posizioni raggiunte grazie ai sempre fondamentali studi dello Jacobs, del Buschhausen e della Calò Mariani, con qualche breve contributo anche da parte mia. v. P. Belli D'Elia, Scultura pugliese di epoca sveva in Federico II e l'arte del Duecento italiano, Atti della III Settimana di Studio di Storia dell'arte medievale, Univ. di Roma, Galatina 1980, I, pp. 265-287.

¹³ È la tesi di Aceto, che propone di individuare sia a Termoli che a Fossacesia e a Siracusa, nelle sculture databili entro il terzo decennio del secolo, i segni dell'intervento precoce di un maestro francese a capo di una maestranza pure di origine transalpina, proveniente da S. Clemente di Casauria. Il contatto, presumibilmente avvenuto nella città natale, con questo ambiente internazionale spiegherebbe anche l'esordio precoce di Alfano da Termoli.

¹⁴ Per la bibliografia sulla scultura del Duecento pugliese, vasta e articolata, si rinvia innanzitutto al contributo di: M. S. Calò Mariani, Aggiornamenti dell'opera di E. Bertaux, L'Art dans l'Italie Méridionale, a cura di Adriano Prandi, Rome 1978, V, ad v. e ai successivi contributi della stessa, La scultura in Puglia durante l'età sveva e protoangioina, in Civiltà e culture in Puglia. II, La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, Milano 1980, pp. 254-316; L'arte del Duecento in Puglia, Torino 1984; Archeologia, storia e storia dell'arte medievale in Capitanata, Saggio introduttivo al volume di H. Aseloff, Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, - Architettura sveva nell'Italia Meridionale, Bari 1992 con bibliografia aggiornata.

¹⁵ Per un punto sulla questione delle più tarde manifestazioni della 'corrente ornamentale' si veda,

Con l'uno il primo dei capiteli tragurini condivide la prorompente vitalità, una certa libertà compositiva e l'inclinazione al referente 'di natura', con l'altro il secondo ha in comune la raffinata sensibilità per l'intaglio prezioso, la predilezione per una interpretazione aniconica o quanto meno antinaturalistica delle stesse tematiche di origine gotica e quant'altro potremmo far risalire ad una remota matrice culturale islamico-bizantina e al tenace retaggio della 'stilistica ornamentale' romanica. Il tutto però, ed è il dato più interessante, all'interno di una stessa opera, concepita ed eseguita unitariamente e, ci scommetterei, da una stessa mano o quanto meno sotto la guida di un'unica mente, che adotta i diversi modi a seconda delle esigenze espressive.

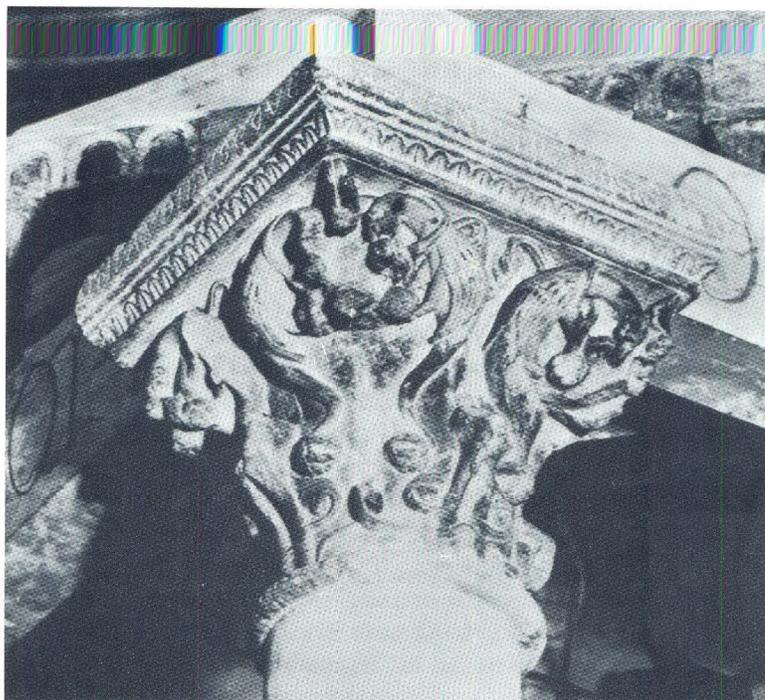
Come la letteratura locale riferisce tradizionalmente, nel grande poema della Redenzione cantato dal portale di Trogir, che ha il suo presupposto nel Peccato Originale e si conclude con la Resurrezione, alla selva di acanto popolato di vipere sarebbe affidata la rappresentazione del regno del Male, mentre al giardino fiorito e abitato da uccelli becchetanti spetterebbe l'incarico di raffigurare il Paradiso. Escludendo perciò i soliti 'distinguo' di mani e di personalità che in un caso come questo mi sembrano del tutto fuori luogo, dobbiamo considerare le stesse differenze formali alla stregua di scelte iconografiche, sulla base del significato metaforico attribuito alle forme. In altre parole, come nel coacervo della fauna reale ed immaginaria si potevano scegliere uccelli o serpenti, così nel repertorio di forme vegetali disponibili (ora enormemente arricchito e variato con le nuove acquisizioni dalla Francia), si poteva passare dall'acanto 'naturale' all'irreale e inverosimile vegetazione della fantasia, come si sceglie uno strumento adatto ad una melodia o si passa da una a un'altra tastiera. Senza, si badi bene, che questo implicasse un processo evolutivo e meno che mai l'appartenenza ad uno o all'altro fronte stilistico.

È un modo molto meridionale, e molto esistenziale, di concepire l'elaborazione artistica, inconciliabile sia con la linea strettamente evoluzionistica perseguita dalla tradizione critica francese, sia con quella più prettamente storica (ma di una storia intesa sempre essenzialmente come 'processo') che ha presieduto alla definizione delle *linee maestre dell'arte italiana*. E non c'è da stupire se tanti fenomeni, pur degni di qualche attenzione, ne sono rimasti esclusi, o almeno mal compresi, come appunto quelli di cui ci occupiamo, sull'una e l'altra sponda adriatica.

Ma anche il loro tardivo inserimento nel contesto presenta non poche difficoltà. Noi operiamo oggi, è superfluo ricordarlo, su una percentuale estremamente esigua di reperti, rispetto alla ricchezza della produzione originaria. E basta l'affiorare di un nuovo pezzo dal grande e indistinto deposito dei relitti del passato, per rimettere in crisi anche schemi che si potevano ritenere consolidati.

Nello studio di questi episodi 'periferici' uno dei problemi più rilevanti è rappresentato dalla difficoltà di datare i pezzi su base esclusivamente stilistica, ovvero fondandosi sul confronto con forme prodotte nei 'centri' di elaborazione del linguaggio. Non è strano

oltre alle solite voci in *Aggiornamenti...* V, cit., l'ultimo intervento di A. Pepe, Note sulla decorazione scultorea della cattedrale di Conversano, in *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina*, Atti del Convegno, (Bitonto, dicembre 1987), pp. 243-262I. Si veda inoltre il già citato contributo di P. Belli D'Elia, *Presenze pugliesi...* in *Vetera Christ*.



Bari, Cattedrale, Capitello del ciborio (Alfano da Termoli)

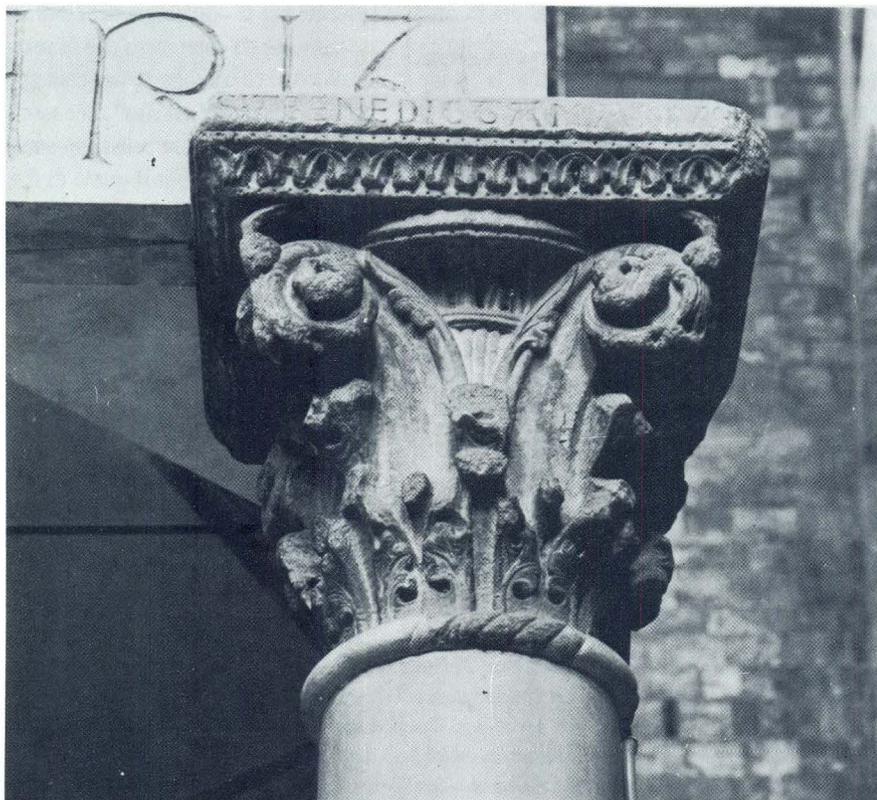
infatti che, adattando a realtà come queste un metro di giudizio elaborato per valutare fenomeni di tutt'altra portata, si finisca a volte in un inestricabile ginepraio.

È perciò della massima importanza disporre di un reticolo di riferimenti sicuramente documentati, ai quali correlare ogni nuova acquisizione. Ma può capitare che anche questi, ad una verifica più accurata, finiscano per rivelarsi instabili rimettendo tutto, o quasi, in discussione.¹⁶

Un caso emblematico è, a mio parere, la data del ciborio di Bari sulla quale si fonda la ricostruzione del percorso di Alfano da Termoli, nei suoi rapporti con gli altri rappresentanti della 'scuola di Foggia'. Gli estremi 1228-1233, entro i quali è normalmente collocata l'opera barese, si fondano su due documenti ben noti: uno è il testamento del barone Nicola Amerusio di Triggiano presentato in copia dall'arcivescovo Marino Filangeri, appunto nel 1228, per reclamare la somma legata nel 1187, alla cattedrale¹⁷ e destinata a dotarne

¹⁶ Un caso, giustamente messo in luce dall'Aceto, è il *terminus ante quem* costituito dal 1229, presunta data della distruzione di Troia da parte di Federico II, sul quale si è tradizionalmente fondata la cronologia dei capitelli troiani figurati (uno dei quali oggi nel Metropolitan Museum di New York). In realtà sulla base della rettifica della data della distruzione, è possibile trasferire anche l'esecuzione dei capitelli assai più avanti negli anni, sino almeno al quinto decennio del secolo, ricontestualizzandoli con la produzione federiciana più sensibile alle correnti oltremontane.

¹⁷ Codice Diplomatico Barese I, Le pergamene del Duomo di Bari, Bari 1897, p. 164, n. 94.



Bari, Cattedrale, Capitello del ciborio

l'altare di un ciborio; l'altro è la iscrizione mutila, ma integralmente riportata dagli storici baresi, che testimonia della consacrazione, avvenuta nel 1233, dell'altare dedicato alla Vergine Assunta, sempre identificato con l'altare maggiore, da parte di Bernardo Costa, passato dalla sede vescovile di Bari a quella di Palermo¹⁸. Ma da tempo Clara Gelao, in una nota evidentemente sfuggita all'attenzione dei più e che vale pertanto la pena di richiamare¹⁹,

¹⁸ Se ne veda la trascrizione in *F. Lombardi*, *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi*, Napoli 1697, I. p. 28 sgg. Per una completa ed esauriente disamina delle fonti e della bibliografia locale si rimanda all'articolo di *F. Schettini*, *L'anastilosi del ciborio di Alfano nella cattedrale di Bari*, in "Bollettino d'Arte" XXXVIII (1953), pp. 115-123. Per una sintesi delle diverse opinioni espresse in seguito, si rimanda alla voce curata da M. S. Calò Mariani, in *Aggiornamenti*.1978, V, pp. 835.

¹⁹ *C. Gelao*, "Tecta depicta" di chiese medievali pugliesi, "Quaderni dell'Amministrazione Provinciale" 9, Bari 1981, pp. 12-14. Vale la pena di aggiungere che la testimonianza più importante, l'affresco frammentario con la figura della Vergine scoperto e segnalato dal Calzecchi sulla parete dell'abside minore destra, dove era accompagnata dalla iscrizione mutila che ne attestava la committenza dell'arcivescovo Bernardo Costa (l'*icona* menzionata nell'iscrizione) è scomparso (ma una copia eseguita su tela da M. Prayer è conservata nella Pinacoteca di Bari).

aveva avvertito che il documento non era in realtà vincolante per la cronologia del ciborio, vuoi perchè la consacrazione di un altare non è necessariamente da connettere con la realizzazione del baldacchino, vuoi perchè la lapide in questione si riferirebbe semplicemente alla consacrazione di un altare in onore della Beata Vergine “*iuxta icona ipsius*”, che molti inoppugnabili indizi condurrebbero a identificare non con l’altare maggiore bensì con quello di una cappella corrispondente all’abside laterale destra; lo stesso per il quale di lì a qualche anno Anseramo da Trani avrebbe realizzato, per conto dell’ Arcivescovo Romualdo Grisone, un altro ciborio, insieme ad un terzo dedicato a S. Giovanni, disposto alla sinistra dell’altare maggiore.²⁰

L’argomento non è naturalmente tale da spostare decisamente la data dell’opera di Alfano, che potrebbe, per assurdo, venire addirittura anticipata,²¹ ma almeno toglie al 1233 il valore di limite invalicabile, che farebbe necessariamente del capitello barese coi draghi un precedente non solo nei confronti di quello di Gualtieri, ma anche rispetto a tutte le più note espressioni della ‘scuola di Foggia’.²²

La questione non è marginale, perchè ad Alfano e alla sua opera barese si vorrebbe legare, secondo le più recenti proposte, proprio l’invenzione del tema iconografico dei draghi o serpenti alati che viene esaltato nel capitello bitontino legato al nome di Gualtieri da Foggia (1240).²³

La Gelao se ne chiede le ragioni. Conoscendo lo Schettini, si può ben pensare che i frammenti siano stati eliminati come scomoda prova. Anche le citazioni dagli storici locali sono dallo stesso Schettini ‘pilotate’ escludendo i punti in cui si faceva esplicito riferimento ad una cappella fondata dal vescovo per la propria devozione. Una rilettura integrale dell’epigrafe, contenente le disposizioni da seguire pre e post mortem del prelado da parte del clero della cattedrale, conferma nell’impressione che ci si riferisca ad un altare particolare e non a quello maggiore che, ciborio a parte, doveva essere stato già consacrato da tempo.

²⁰ V. Calò Mariani, in *Aggiornamenti...*, ad v. Il ciborio dell’altare della Vergine venne abbattuto nel 1613 in seguito al crollo di una delle torri campanarie; l’altro venne spazzato via, come l’altare maggiore, in seguito alla trasformazione barocca della cattedrale, nel XVIII secolo. I frammenti di entrambi, mescolati, sono conservati nel Museo Diocesano.

²¹ In realtà la stessa committenza del ciborio, passata dall’Amerusio, che non ricompare più, a un rappresentante della famiglia Effrem e addirittura a un suo nipote (EFFREM LIGAVIT/COMPLEVIT CURA NEPOTIS, recita l’iscrizione su uno dei capitelli), autorizza a pensare a tempi ben più lunghi di realizzazione, sia pure rimanendo nell’ambito dell’episcopato del Filangeri (1226-1251), che aveva ripreso l’iniziativa.

²² La precoce datazione del ciborio di Bari si è infatti ripercossa sulla cronologia della cripta della cattedrale di Foggia (Jacobs, 1968, pp. 42-48), ha contribuito a rafforzare le tesi di Aceto sulla priorità della facciata termolitana rispetto a quella foggiana e via di seguito. Qualora la opinione della Gelao venisse, come penso doveroso, registrata ufficialmente, potrebbe nascere un bello scompiglio!

²³ È la tesi sostenuta appunto da V. Aceto nell’articolo citato. In realtà il tema è ampiamente diffuso nell’ambiente, nel campo della scultura come in quello della miniatura, senza dimenticare le famose travi dipinte. Ma la esplicita menzione che ne vien fatta nelle iscrizioni apposte ai capitelli (ASCENDIT VIPERA RAMOS. scrive Alfano), fa pensare che gli si annessesse al momento un particolare valore.

Sull’opera bitontina legata al nome di Gualtieri si rimanda alla relativa Voce redatta da M. S.



Bitonto, Museo diocesano, Capitello dal ciborio (Gualtieri da Foggia, 1240)

Ma il ruolo di precoce innovatore assegnato ad Alfano è, a mio avviso, difficilmente sostenibile, non solo per i dubbi avanzati sulla sua cronologia, ma anche per le caratteristiche della sua opera, che sembra piuttosto partecipe delle tendenze naturalistiche e della ridondanza formale che connotano la più matura produzione deucesca che di quelle ancora tardo romaniche dominanti sino almeno agli anni '40 del secolo.

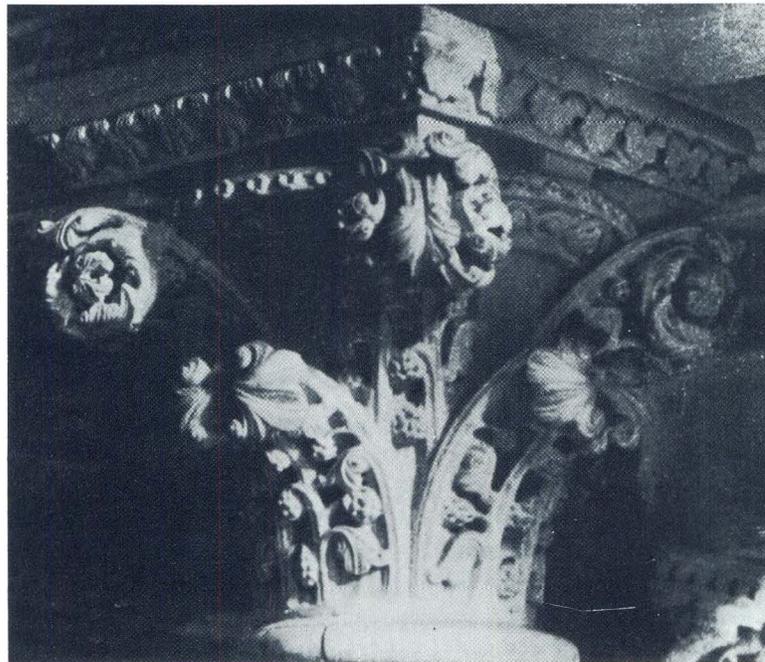
Non mi sembra sostenibile, inoltre, che il capitello di Gualtieri debba automaticamente essere posto a rimorchio di quello di Alfano, solo perchè uno precederebbe di qualche anno l'altro, e in entrambi figurano dei draghi!

Lo splendido pezzo bitontino è concepito in quella chiave di *stilistica ornamentale* a suo tempo messa in luce per la scultura francese che siamo soliti definire romanica.²⁴ La

Calò Mariani, in *Aggiornamenti*. V, pp. 840-842; Inoltre si vedano i puntuali interventi di *C. Gattagrisi*, L'iscrizione sul capitello del ciborio della cattedrale di Bitonto, in *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina*, Atti del Convegno (Bitonto, dicembre 1987) Bitonto 1989, pp. 199- 213; e di *A. D'Itollo*, L'iscrizione sull'architrave del ciborio della cattedrale di Bitonto, *ibidem*, pp. 213-226.

²⁴ Sempre illuminante rimane il libro di *J. Baltrusaitis*, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris 1931.

disposizione dei corpi dei draghi, allacciati al collo e con le code intrecciate, striscianti tra steli fioriti, segue un gioco di linee ascendenti e curve, di alternanze e specularità di assoluta coerenza, all'interno di un astratto schema che conserva solo nell'intelaiatura un legame con il capitello classico. Non ha quindi nulla o ben poco in comune con il capitello di matrice 'gotica' a *crochet* che è invece presente, almeno come pensiero sottinteso, nell'esemplare di Alfano. Anzi in almeno due dei capitelli da lui firmati a Bari: quello con pesanti volute angolari e l'altro, nel quale, al centro della campana, si stagliano coppie di draghi alati (le vipere cui lo scultore orgogliosamente allude nell'iscrizione) che rivelano nella sgusciante posizione e qualità dei corpi almeno una aspirazione a una dinamica "di natura"; ma senza rinunciare al principio di simmetria, ancora troppo connaturato con la tradizione della scultura applicata, nell'ambito della quale l'opera di Alfano si inseriva pur sempre.



Ravello, Duomo, Capitello dell'ambone (Nicola di Bartolomeo, 1272)

Ma ritorniamo al tema iconografico delle 'vipere'. Si può ben dire che, con varianti nella composizione, nelle dimensioni e nel contesto, ricorra con sensibile frequenza nelle sculture collegabili al *milieu* federiciano, o almeno alla cerchia dei cosiddetti Magistri foggiani, alternato all'altro degli uccelli, più o meno caricati di significati paradisiaci.²⁵ Come

²⁵ Come nota lo stesso Baltrusaitis, la *déformation ornementale crée des monstres...* "La technique ornementale qui réduit les corps les plus variés a la meme formule favorise l'échange de leurs parties..." ed è così che "l'oiseau se rapproche de la forme du serpent". Per quanto riguarda il significato morale e simbolico delle stesse 'icone', v. G. Clerc de Normandie, *Le Bestiaire Divin*, Repr. Genève 1970.



Ravello, Duomo, Capitello del pulpito (Nicola di Bartolomeo, 1272)

è stato già più volte segnalato, draghi striscianti compaiono anche in una delle chiavi di volta di Castel del Monte, e, in un momento non facilmente precisabile del '200, sui capitelli di alcuni semipilastrini in S. Maria Maggiore a Montesantangelo, prima del loro trapianto in terra dalmata. Pochi esempi superstiti e comunque rilevati tutti, mi pare opportuno sottolinearlo, in ambiente chiesastico dove venivano presumibilmente caricati di messaggi morali o spirituali assai diversi da quelli che dovevano connotare la produzione di corte; anche se non è escluso il legame con le arti sontuarie di destinazione profana che dovevano essere concentrate nelle residenze imperiali.²⁶ Si può rilevare tuttavia che le iscrizioni apposte agli esemplari di Bari e Bitonto, pongono l'accento prevalentemente sul virtuosismo degli scultori e insieme, in modo esplicito, sulle loro capacità inventive, che consentono di trasferire la lode dal piano materiale delle *artes mechanicae* a quello intellettuale.²⁷

²⁶ Si vedano le osservazioni in proposito in P. Belli D'Elia, *Scultura pugliese di epoca sveva*, cit.

²⁷ La recente interpretazione, dovuta a Clelia Gattagrisi, della iscrizione mutila sul capitello di

Nei capitelli del portale di Trogir il tema è invece più coerentemente e 'ideologicamente' svolto ponendo in alternativa ai draghi-serpenti, come si è detto, coppie di uccelli che per la loro tipologia e posizione, con le code piatte e i corpi incrociati possono richiamare anche remoti precedenti in area orientale, islamica e bizantina²⁸. Ma anche la composizione simmetrica ci porta lontano dagli esempi gotici, nei quali le fronde paradisiache sono popolate a volte di uccellini liberamente disposti e saltellanti; e ci ricorda quanto la scultura meridionale del Duecento, pur adottando un lessico formale rammodernato, non si possa se non in parte inserire nel contesto occidentale, gotico e classico e continui in perfetta coerenza a mantenere vivo, come si è visto, il legame con il mondo mediterraneo, e con le radici medievali.

A quel ceppo apparterebbe dunque pienamente, a mio avviso, anche l'ignoto maestro che a Trogir, oltre a scolpire i capitelli in serie e a popolarli di mostri alati, presumibilmente intorno agli anni '60 - '70 del '200, aveva trasformato in senso più decisamente occidentale il portale ideato tanti anni prima dal Maestro Radovan.

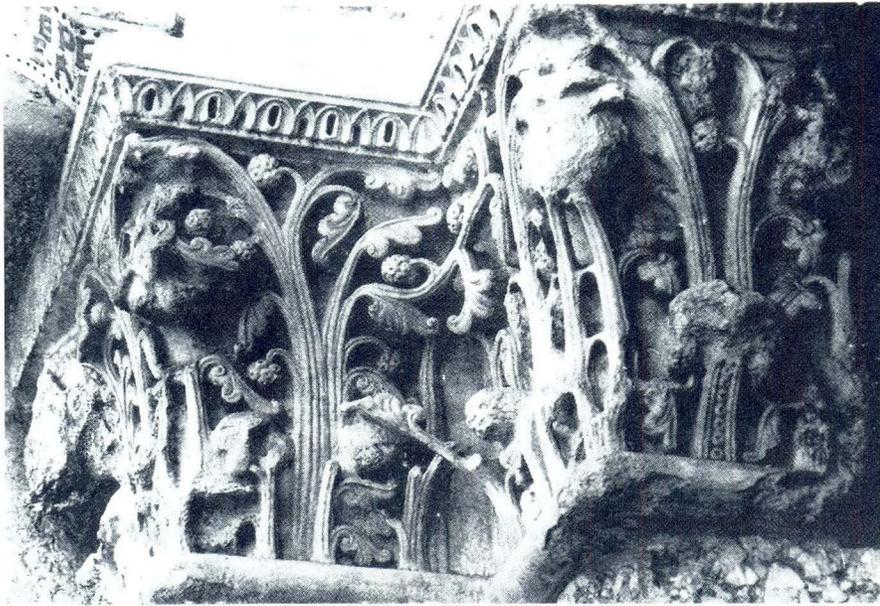
Tuttavia la sua interpretazione del tema appare più libera e 'naturale'. Lacci e pastoie non avvincono draghi e uccelli che ubbidendo solo ad un elementare vincolo di simmetria strisciano tra le foglie e si allungano verso i frutti dolci o avvelenati. Molto più vicini, quindi, ai modelli gotici che non alle interpretazioni in chiave preziosa e ornamentale realizzate nell'arco di pochi decenni sulle due sponde dell'Adriatico: da Bari a Dubrovnik, da Bisceglie a Bribir, a Split e nella stessa Trogir,²⁹ sino a trionfare, trapiantate in altro ambiente, nella lussureggiante esuberanza del pulpito di Nicola di Bartolomeo a Ravello.

Gualtieri DOCTORIS STUDIUM LAUDES PENSANDO.. U; HAS/TRICATAS IN ME STUDUIT FORMARE FIGURAS, consente di riproporre anche su questo piano il confronto con l'opera di Alfano e le famose iscrizioni sui suoi capitelli, nelle quali ricorrono parole affini e analoghi concetti, come d'altra parte nella epigrafe del ciborio bitontino studiata dal d'Itollo (cit.). Anche per l'analisi dei termini ricorrenti nelle iscrizioni del tempo rinvio all'intervento citato della Gattagrisi.

²⁸ Penso ad esempio ai capitelli datati sul IX secolo che fiancheggiano le porte laterali della basilica di S. Marco a Venezia. v. *J. Kramer-U. Peschlow* ed., *Corpus der Kapitelle zu San Marco, Venedig, Wiesbaden 1981*; Ma per il ruolo che gli antichi e rinnovati rapporti con Bisanzio potevano avere avuto sugli sviluppi del linguaggio gotico a Venezia, v. anche *O. Demus*, *Bisanzio e la cultura del Duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Firenze 1966, pp. 141-155.

Anche la variante iconografica più tarda, che vede gli animali serpentiformi avvinti da legacci attorno al collo può avere ascendenze orientali piuttosto che nordici. Un esempio precoce si trova anche in Spagna, a Nuestra Señora de la Vega di Salamanca (*R. Bernheimer*, *Romanische Tierplastik, München 1931*, tv. XXIII, n. 73).

²⁹ Per le sculture e i frammenti legati al cantiere della cattedrale di Dubrovnik e alla sua suppletibile duecentesca, in rapporto con quella del Duomo di Spalato, siamo tutti debitori degli studi di *C. Fisković*, *Contribution sur les relations artistiques entre Dubrovnik et la Dalmatie d'une part et l'Apulie de l'autre*, in "Zbornik za likovne umetnosti", 10 (1974) pp. 325-331. Particolarmente interessanti mi sono parsi, in quell'articolo, gli stralci di documenti riferiti alla presenza di maestri pugliesi a Split, ingaggiati per costruire volte. Si veda anche il più recente contributo dello stesso Accademico *C. Fisković*, *U tragu za splitskom romanikom*, in "Bulletin" 1980, 2, pp. 81-106. L'argomento dei rapporti con la corrente ornamentale e in particolare con



Termoli, Cattedrale, Capitelli del portale

In un certo senso il nostro maestro di Trogir potrebbe contribuire a colmare anche sul piano temporale lo spazio che si frappone appunto tra Alfano e Nicola fungendo quasi de ponte tra i due.³⁰

Non è certo un caso che anche su uno dei capitelli, il meno noto, del pulpito ravellese, nella zona inferiore si ripropongano, stiscianti e viscidati, i draghi serpente, mentre i fiori e le bacche che a Traù disegnavano un reticolo prezioso quanto astratto, i fiori dai petali a corona, che punteggiano come borchie il calice del capitello di Gualtieri, tutte le forme del repertorio prezioso elaborato decenni prima, forse a Termoli, forse nel cantiere del palazzo imperiale di Foggia riproposti negli altri capitelli, sembrano riprendere vita. Ma una vita del marmo, che non ha referenti nella natura, nemmeno quella già filtrata dall'antico, e che continua a germinare e riprodursi su se stessa. Una via ormai chiusa.

A Traù invece gli spunti che venivano dai capitelli del portale dovevano essere ripresi e portati alle estreme conseguenze, con una esuberanza formale che sa di barocco

Anseramo e Facitolo da Bari, è affrontato anche da A. Pepe, Note sulla decorazione scultorea della cattedrale di Conversano. in *Cultura e società...*, cit. pp. 243-262, con interessanti osservazioni.

³⁰ Sulle affinità tra l'opera ravellese di Nicola e quella di Alfano a Bari si sofferma anche F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli e un riesame dell'arte federiciana*, Roma 1969. Per Nicola tuttavia, oltre al contatto diretto con i maestri francesi, bisognerà pensare anche ad un periodo di esperienze tra Campania costiera e Roma, dove poteva essere avvenuta la sua maturazione di marmorarius, come si definisce usando un termine mai impiegato, che io sappia, da uno scultore 'federiciano'.

antilettera, nelle suppellettili monumentali della stessa cattedrale.³¹ Non solo il pulpito, tanto citato quanto poco conosciuto, ma anche il ciborio, sconosciutissimo forse anche per le obiettive difficoltà di vederlo, immerso com'è nella semioscurità del presbiterio e custodito con gelosa intransigenza. Un'altra splendida opera da recuperare al contesto dell'ultimo Duecento. Un episodio periferico ma non provinciale, nel quale pure le premesse del linguaggio maturato nei cantieri di Capitanata e di Terra di Bari raggiunge il proprio estremo limite di sviluppo, recuperando da un lato tutte le possibilità offerte dalla 'stilistica ornamentale', nell'intreccio ritmico e contrapposto di corpi e di lacci turgidi e carnosì, di una violenza plastica irrefrenabile e feroce;³² dall'altro aprendosi al tema 'antico' dei busti classici che sbocciano, sotto spoglie angeliche,³³ tra irreali fogliami che dan-

³¹ Il problema fondamentale per la suppellettile del duomo di Trogir è la mancanza di sicure indicazioni sulla sua cronologia, che ha potuto variare dalla metà del Duecento (sulla base della tradizionale attribuzione alla scuola di Radovan) all'avanzato Trecento. Questa datazione, fondata sulla estensione operata dal C. Fiskovic, *Le maitre Maurus de Trogir*, in "Anali Historijskog Instituta u Dubrovniku", 12 (1970) pp. 58-80- della paternità del maestro Maurus che firma le statue dell'Angelo e dell'Annunciata sul ciborio al ciborio stesso e di conseguenza al pulpito coi suoi straordinari capitelli, accolta sia dalla Pepe che dall'Aceto, ha posto per così dire fuori gioco quelle opere. Ma basta considerare che le due statue, firmate sul basamento, sono solo appoggiate all'architrave del ciborio e che nessuna relazione si può istituire, sul piano formale, tra quelle figure (di chiaro impianto gotico veneziano) e i capitelli in questione, legati invece, e non solo iconograficamente, ai cibori di Split e Dubrovnik (per quanto ne rimane) e, per l'esemplare coi busti angelici, al contesto della scultura federiciana e angioina di ispirazione classica, per rimettere tutto in gioco, restituendo alla suppellettile tragurina, databile penso entro gli ultimi decenni del Duecento, tutta la sua importanza, storica.

³² Questa violenza espressiva che supera nettamente i compiacimenti virtuosistici dell'invenzione di figure e di intrecci ostentati dagli scultori pugliesi, si può mettere forse in relazione con le forti tensioni causate dalla lotta alle sette ereticali dei Bogomili, nella quale era impegnata la chiesa tragurina. Se ne vedano i riflessi negli Statuti della città, che prevedevano il rogo per i colpevoli di eresia.

³³ Per il tema iconografico e compositivo dei capitelli con figure di angeli a mezza o tutta figura e le sue radici ellenistiche, rimane sempre fondamentale l'articolo di M. Calò Mariani, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, in *Atti delle Seconde giornate federiciane*, (Oria 1971), Bari 1972, pp. 151-184. Negli esempi più noti, ricollegabili ai modelli antichi, i busti o le teste-ritratto sono per lo più disposti al centro delle facce del capitello. Gli spigoli sono invece occupati da figurine (generalmente angeli ad ali spiegate), librate sugli apici dei fogliami. Il tema, particolarmente diffuso nel XII secolo (ciborio di S. Nicola a Bari, capitelli del chiostro di Monreale), è ripreso proprio da Alfano nel capitello del ciborio della cattedrale cui è affidata la memoria dei committenti. Ma i pupazzetti alati e i piccoli personaggi (i due Effrem) tenuti da questi per mano, non partecipano affatto della vitalità che caratterizza, negli altri capitelli, le forme aniconiche, o animali e vegetali, quasi che il tema della figura umana raggelasse la fantasia dello scultore. Non credo siano state mai rilevate tuttavia le strette affinità che sembrano collegare, almeno sul piano iconografico, gli angeli del ciborio con i committenti per mano, al frammento di stele funeraria antica reimpiegato come gradino dell'altare e ritrovato dallo Schettini, *L'anastilos...* cit., p. 119 fig. 5. L'ignoto autore del ciborio di Trogir fonde le due varianti del tema, disponendo i suoi angeli a mezzo busto sugli spigoli, protesi in avanti quasi fossero volute sbocciate dai fogliami.

zано aprendosi in onde e ventagli. Busti impostati con classica fermezza, monumentali pur nelle modeste dimensioni, capaci da soli di ricordare, in terra dalmata e croata, che da quelle stesse premesse, più o meno nello stesso tempo, non tanto lontano da lì, era sboccia-
to anche il frutto di Nicola Pisano e si era innervato uno dei più robusti rami della futura storia dell'arte italiana.

MAJSTOR KAPITELA NEPOZNATI JUŽNOTALIJANSKI MAJSTOR U TROGIRSKOJ KATEDRALI

Pina Belli D'Elia

U svezi sa simpozijem o Radovanu u Trogiru 1990. godine, autorica raspravlja o nekim njezinim viđenjima nastanka Radovanova portala, odnosno o slijedu nastanka pojedinih dijelova nakon početnog rada samog Radovana 1240. godine. Ona smatra da upad Tatara 1242. i rat između Trogira i Splita nije mogao prekinuti rad za desetljeće ili dva jer su u cjelini neposredni suradnici samog Radovana. Međutim, prva zamisao, koja ima odraza i u monumentalnom portalu Sv. Marka u Mlecima, doživljava povećanje i promjenu prema jednom gotičkom osjećaju: tada se dodaju novi koncentrični dijelovi oko lunete, posebno oktogonalni stupići, te drugi koncentrični friz s prizorima Pasije, koji nije mogao nastati prije polovine 14. stoljeća, a koji imaju nordijskih odraza. Dva stupa s prizorima mjeseci, koji su zamišljeni i dijelom izvedeni od Radovana, završavajući zajedno s Adamom i Evom koje podržavaju lavovi, izrazita je apulska kompozicija. Sve je to sada objedinjeno dvostrukim kapitelima koji su izrađeni iz jednog kamena. Adam i Eva su izvedeni, ili barem postavljeni, mnogo kasnije, ali su svakako bili već zamišljeni u drugom projektu. U tome odlučujuću ulogu imaju serije kapitela za koje autorica pretpostavlja da su djelo majstora koji je ujedno zamislio novi cjelovit novi projekt portala u smislu romaničko-gotičkog objedinjavanja.

Kapiteli se među sobom razlikuju po tipu izrade i stila. Lijevo kapitel (iza Eve) ima potpuno gotički oblik, koji podsjeća na one zamišljene u Ile de France, a ujedno podsjeća na neke od kapitela gornjih sala Castella di Monte, koji se datiraju između 1240. i 1249.

Druga cjelina kapitela ima karakteristične preplete sa zmajevima i pticama s razvijenim repovima. Njima autorica pridaje posebno značenje, suprotno mišljenju J. Stošića koji ih pripisuje mletačkoj radionici dei Santi u trećem deceniju 14. stoljeća. Ona ih smješta u posljednja desetljeća 13. stoljeća, a pripadaju južnoitalskom, odnosno protoanžuvinskom razdoblju. To je najznačajnije razdoblje za apulsku skulpturu 13. stoljeća. U tom su krugu značajni kapiteli u Castellu di Monte i oni zaostali iz kraljevskih palača u Castel Maniace u Siracusi di Prato i Lagoposole. Ovome se mogu dodati kapiteli portala katedrale u Termoliju i u S. Giovanni in Venere u Fossacesiji, a dijelom i oni Alfanovi za ciborij katedrale u Bariju. Ovi pripadaju grupi koja se može nazvati "gotička" s izrazitim utjecajima sjevera.

Druga grupa bi se mogla nazvati “ornamentalna”, a počinje od značajnog kapitela sa

zmajevima s nekadašnjeg ciborija iz katedrale u Bitontu, vezan uz ime Gualtierija da Foggia. Taj se tip provlači i kroz drugu polovinu 13. stoljeća, sve do propovjedaonice u Ravelli i grobnice Riccarda Falconea u S. Margheriti u Biscegliu. Tome se povezuje ukras na katedrali u Conversanu, već sasvim u 14. stoljeću, bifora u katedrali u Altamuri i imposti portala katedrale u Bitettu.

U trogirskim se kapitelima u isto vrijeme nazire sloboda komponiranja, s naglaskom oponašanja prirode i razvijena osjetljivost vrsnom rezbarenju kao i jednoj prastaraj islamsko-bizantijskoj tradiciji, odnosno romaničkoj ornamentici. To se ujedno povezuje i s hrvatskom bibliografijom koja je u Radovanovu portalu prepoznala Kristovo spasenje, od Istočnog grijeha do Uskrsnuća, pa tako i kontrast Dobra i Zla, što se na kapitelima izražava zmajevima i pticama.

Kod ovoga postoji poteškoća datacije i slijeda stilskog razvoja. U tome okosnicu čini ciborij u Bariju koji se datira između 1228. i 1233. godine. Po tome kapiteli na ciboriju u Bariju predstavljaju prvi primjer kapitela sa zmajevima. Dapače, u novije se vrijeme baš Alfano pripisuje zamisao tog tipa kapitela, koji je motiv dostigao vrhunac u kapitelima ciborija u Bitontu Gualtierija da Foggia (1240. g.). Svi ovi primjeri, u kojima je naglašena simetričnost kompozicije, izdvajaju se kao poseban tip karakterističan za južnu Italiju, prožimajući se na području Mediterana.

Ovom bi dakle krugu trebao pripadati majstor koji je izradio kapitele s temom zmajeva i ptica u prepletu na Radovanova portala, i to između 1260. i 1270. godine. Trogirskog bi majstora autorica smjestila između majstora Alfana i Gualtierija da Foggia.

Tako po njoj postaju tijesne veze na ovu temu između Barija, Bisceglie i Bitonta s onim primjerima u Dubrovniku, Splitu, Bribiru i Trogiru.