

Grandi Opere

Enrico Castelnovo
Artifex bonus
Il mondo dell'artista medievale



 *Editori Laterza*

Michele Bacci Enrico Castelnuovo
Marco Collareta Fabrizio Crivello
Francesca Dell'Acqua
Maria Monica Donato Sylvia Greenup
Antonio Milone Alessio Monciatti
Roberto Paolo Novello Enrica Pagella
Chiara Piccinini Michele Tomasi

Artifex bonus

Il mondo
dell'artista medievale

a cura di Enrico Castelnuovo

 *Editori Laterza*

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'ottobre 2004
Poligrafico Dehoniano -
Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-7421-4
ISBN 88-420-7421-7

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno
o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo
per uso personale *purché non danneggi l'autore*.

Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto
di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza
di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione
i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce
questa pratica commette un furto
e opera ai danni della cultura.

Indice del volume

<i>Introduzione. «Artifex bonus»: il mondo dell'artista medievale</i> <i>di Enrico Castelnuovo</i>	v
San Luca: il pittore dei pittori <i>di Michele Bacci</i>	3
Eadfrith: l'arte libraria nelle isole britanniche <i>di Fabrizio Crivello</i>	12
Ursus «magester»: uno scultore di età longobarda <i>di Francesca Dell'Acqua</i>	20
Tuotilo: l'artista in età carolingia <i>di Fabrizio Crivello</i>	26
I miniatori nella Spagna cristiana dell'alto Medioevo <i>di Fabrizio Crivello</i>	35
Bernoardo di Hildesheim: il committente come artista in età ottoniana <i>di Fabrizio Crivello</i>	42
Teofilo, «qui et Rugerus»: artista e teorico dell'arte <i>di Marco Collareta</i>	50
Gerlachus: l'arte della vetrata <i>di Francesca Dell'Acqua</i>	56
Wiligelmo, Lanfranco, Aimone: i costruttori di cattedrali <i>di Enrica Pagella</i>	64
Mateo: una firma e una leggenda per i pellegrini di Santiago <i>di Antonio Milone</i>	73
Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura <i>di Antonio Milone</i>	82

Mateo: una firma e una leggenda per i pellegrini di Santiago

di Antonio Milone

Nell'anno dall'incarnazione del Signore 1188 Era 1226, nel giorno del 1° di aprile, gli architravi dei portali principali (*superliminaria principalium portaliuum*) della chiesa di San Giacomo furono collocati per opera di maestro Mateo, che aveva condotto l'erezione degli stessi portali fin dalle fondamenta (*qui a fundamentis ipsorum portaliuum gessit magisterium*).

La lunga firma, aperta dalla doppia datazione, corrente e nel computo dell'Era Ispanica (che partiva dall'adozione del Calendario giuliano in Spagna, nel 38 a.C.), fu posta nell'intradosso dell'architrave del portale centrale d'ingresso alla cattedrale di Santiago de Compostela, in Galizia, all'estremità occidentale dell'Europa cristiana (fig. 1).

La chiesa, secondo la tradizione, conservava le reliquie dell'apostolo Giacomo, il «barone» dantesco, «per cui là giù si visita Galizia» (*Paradiso*, c. XXV, vv. 17-18; il poeta, nella *Vita nuova*, cap. XL, pone in relazione il termine «pellegrino» con il viaggio a Santiago dandone la seguente spiegazione: «chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepoltura di sa' Iacopo fue più lontana de la sua patria che d'alcuno altro apostolo»). Essa presenta i caratteri precipui di un gruppo di edifici sparsi tra Francia e Spagna, le «chiese di pellegrinaggio», che si riconoscono per le ampie dimensioni; gli accessi principali dislocati per tutta la costruzione; le navatelle (con tribune superiori), il transetto e la zona terminale dell'abside, che conserva nel coro la tomba del santo, percorribili ininterrottamente. Queste chiese sono legate ad una delle principali dimensioni del cristianesimo medievale, il viaggio per luoghi santi. Sulle rotte che conducono ai sepolcri più venerati si muovono, con gli uomini, i commerci e la cultura, costituendo uno dei principali motori degli scambi e del progresso nei secoli dell'età di mezzo.

La presenza della firma di Mateo assume notevole significato, anche in risposta all'idea corrente di un'arte medievale senza nomi, che trova una sponda nella rara frequenza di firme sulle sculture e sugli edifici europei

del XII secolo. A differenza di quanto si registra per l'Italia, la notevole produzione plastica e architettonica delle regioni più significative del panorama artistico di quello scorcio di Medioevo tra romanico e gotico è spesso anonima.

L'artista si presenta come architetto e sovrintendente della chiesa di Santiago, secondo l'investitura ricevuta direttamente dal re Fernando II qualche decennio prima, nel 1168. Come si apprende dal documento, il sovrano concedeva al maestro, che deteneva «primatum» e «magisterium» dell'Opera della chiesa, un cospicuo salario vitalizio, che doveva servire anche per la paga degli operai attivi nella chiesa cui sovrintendeva. Si tratta di una tradizione, questa dell'investitura regia, che accompagna la monarchia spagnola e la storia di alcuni tra i principali edifici della penisola iberica a partire dagli inizi del XII secolo: tra gli altri, Esteban, maestro dell'Opera di Santiago, riceve nel 1101 una donazione per l'attività svolta a Santiago e a Pamplona; Raimondo, nel 1129, per l'opera prestata per la cattedrale di Lugo.

L'interesse della Corona per Santiago trova anche una ragione politica. Con la morte di Alfonso VII re di Castiglia-León (1157), il regno fu diviso. A Fernando II (1157-88) tocca il rinato Regno di Galizia-León; il nuovo sovrano intraprende un'ampia azione a favore della città, centro spirituale e, di conseguenza, politico dello Stato. La città vive un nuovo periodo di gloria dopo i fasti del tempo di Gelmírez, arcivescovo degli inizi del XII secolo e promotore della gran fabbrica della cattedrale. Il sovrano interviene pesantemente nel governo della sede arcivescovile facendo eleggere Pedro Gudesteiz, il prelado che dà inizio alla campagna occidentale della chiesa coronata con il Portico della Gloria. La chiesa diventa strumento del potere regio e manifesto della monarchia.

Alla luce di questi eventi va, quindi, considerata l'apposizione della firma di Mateo a suggello dell'edificazione della cattedrale. Menzionando l'artista e le sue capacità tecniche (viene in mente l'elogio di Buscheto, architetto del duomo di Pisa, abile costruttore di congegni per sollevare le altissime colonne monolitiche di quell'edificio) si celebra la committenza, ecclesiastica e regia; con il nome di Mateo si tramanda l'opera di chi aveva voluto dare nuova e completa veste all'edificio simbolo della cristianità spagnola in lotta per la *Reconquista* e la liberazione della Penisola dagli Arabi, una delle mete principali del pellegrinaggio medievale, lungo il percorso della *Via Lattea* di buñueliana memoria.

L'erezione della cattedrale, come tutte le grandi fabbriche del Medioevo, si è prolungata per oltre un secolo, a partire dal 1075, quando fu iniziata per volere di re Alfonso VI con parte del bottino di una spedizione nel territorio musulmano di Granada. Secondo il *Liber Sancti Jacobi* o *Codex Calixtinus* (dalla falsa attribuzione al papa Callisto II), opera che nar-

ra le vicende della chiesa di Santiago (1145-60 circa), la costruzione fu iniziata da Bernardo il Vecchio «magister mirabilis» e da Roberto. Il grande impulso fu però dato dal vescovo Diego Gelmírez, attivo a Santiago dal 1093 al 1140, in qualità dapprima di amministratore, poi vescovo e, dal 1120, arcivescovo, con l'opera, tra gli altri, del già menzionato Esteban. In questo periodo si dà forma alla chiesa, erigendo il corpo delle navate, i transetti e l'abside e facendo decorare con un complesso apparato scultoreo gli ingressi principali del transetto, quello nord (perduto) e quello sud (la superstite *Puerta de las Platerias*). Queste opere rappresentano uno degli apici della scultura romanica e, inoltre, vengono descritte da una preziosissima fonte dell'epoca, la *Guida del pellegrino* del poitevino Aymeric Picaud (contenuta nel *Codex Calixtinus*), che testimonia l'importanza dell'edificio e il significato della sua decorazione. La chiesa, tuttavia, fu lasciata incompleta, in dimensioni non congrue con il ruolo ormai svolto da Santiago e senza un prospetto principale completo, secondo una procedura consueta per gli edifici ecclesiastici del tempo che si iniziavano sempre dalla zona del coro e si completavano nella facciata. Sotto la reggenza degli arcivescovi Pedro Gudesteiz (1167-73) e Pedro Suárez de Deza (1173-1206), la cattedrale di Santiago assume la veste romanica definitiva, con l'allungamento della sezione occidentale, il completamento della decorazione esterna e il riallestimento dell'arredo presbiteriale, dopo il quale avviene la solenne consacrazione, nel 1211, per opera dell'arcivescovo Pedro Muñiz.

I lavori, dunque, riprendono con Gudesteiz, amministratore della diocesi prima che arcivescovo, a partire dal 1162. Responsabile dell'intero cantiere è maestro Mateo, che dirige tutte le attività e le figure coinvolte nella costruzione, dai lapicidi agli scultori. Mateo, quindi, non è solo, come vuole un'inveterata tradizione storiografica, il grande scultore del Portico della Gloria, opera somma della produzione artistica medievale, ma è, anche e soprattutto, l'architetto e soprintendente della fabbrica di Santiago nella sua parte conclusiva e vi opera per molti decenni, da prima del 1168 al completamento del Portico (1188) e probabilmente anche in seguito; infatti si riconosce alla sua bottega la realizzazione del coro presbiteriale, eseguito negli anni a cavallo tra XII e XIII secolo, di cui, però, si conservano frammenti troppo sparuti per averne una sufficiente idea d'insieme.

L'allungamento del corpo delle navate di tre arcate diede alla chiesa proporzioni (il rapporto di 2/3 tra larghezza e lunghezza) che l'avvicinavano alle dimensioni ideali del corpo umano, secondo uno dei fondamenti dell'estetica cristiana medievale: se l'uomo è immagine di Dio, anche le sue creazioni, soprattutto quelle architettoniche, devono essere concepite a sua somiglianza. Sotto la direzione di Mateo fu realizzata anche la struttura del prospetto occidentale, complessa invenzione che veniva a sanare



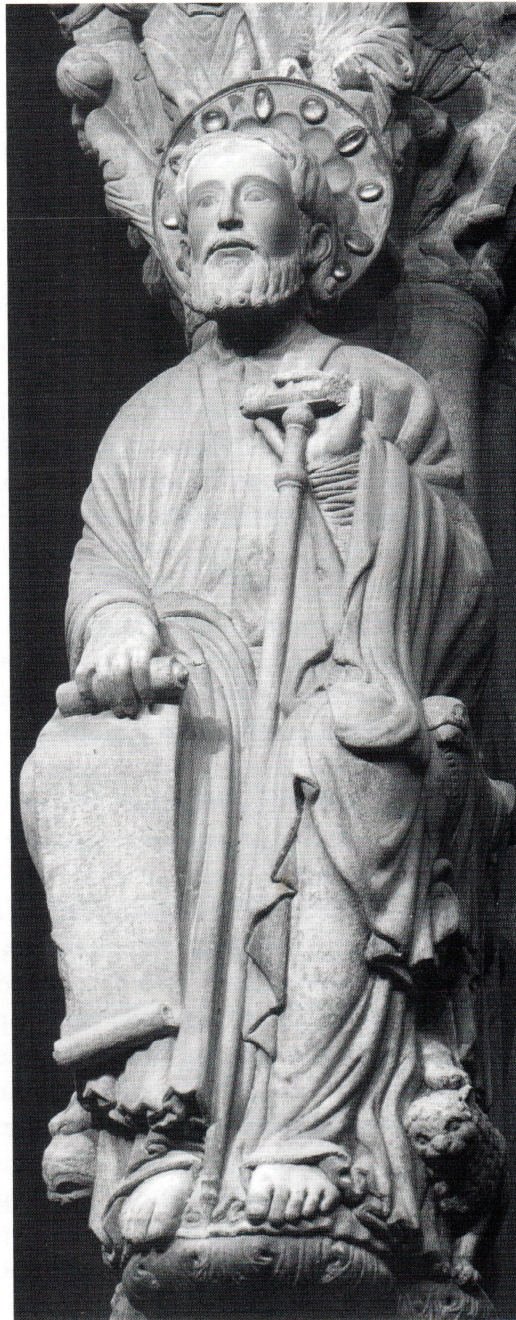
1. Mateo, *Portico della Gloria*; scultura in granito policromato, 1188. Santiago de Compostela, cattedrale di San Giacomo.

2. Mateo, *Portico della Gloria*, Apostoli; scultura in granito policromato, 1188. Santiago de Compostela, cattedrale di San Giacomo, portale centrale.

3. Mateo, *Portico della Gloria*, Daniele; scultura in granito policromato, 1188. Santiago de Compostela, cattedrale di San Giacomo, stipite sinistro del portale centrale.



4. Mateo, *Portico della Gloria*,
i Vegliardi dell'Apocalisse;
scultura in granito policromato,
1188. Santiago de Compostela,
cattedrale di San Giacomo,
ghiera del portale centrale.



5. Mateo, *Portico della Gloria*,
san Giacomo; scultura in
granito policromato, 1188.
Santiago de Compostela,
cattedrale di San Giacomo,
pilastro del portale centrale.

il dislivello naturale del piano su cui fu costruita la chiesa. Sorgevano così due strutture sovrapposte, entrambe servite da un'animata doppia scala d'accesso. Quella inferiore, la *Catedral Vieja*, presenta volte quadripartite e capitelli dal ricco fogliame, che richiamavano esempi più o meno coevi della Borgogna, come la sala capitolare di Vézelay o la chiesa di Saint-Lazare di Avallon, o della stessa Spagna, come San Vicente di Ávila. Su queste fondamenta fu eretta la vera e propria facciata: due torri gemelle che racchiudono il prospetto con portico a tre arcate voltato e aperto, elevato su quattro piani con il pronao, le finestre e un rosone centrale (del prospetto, modificato radicalmente in età moderna, si conservano disegni e sparute reliquie). Nel pronao, si corrispondono i due ingressi: quello del prospetto e il Portico della Gloria, uno dei più ricchi complessi figurativi dell'arte medievale. L'opera più nota della bottega di Mateo si apriva, monumentale, sulle navate replicando, nelle forme e nelle dimensioni, la triplice arcata del prospetto esterno.

Anche l'idea mateana di una prominente, maestosa facciata occidentale trova confronti nelle grandi chiese francesi poste lungo il percorso del *Camino de Santiago*, ma gli elementi presenti riflettono anche le soluzioni tipologiche e architettoniche visibili nella parti più antiche dell'edificio di Santiago, riferimento sempre presente agli occhi del grande architetto. Non a caso, l'iscrizione con la data e il nome di Mateo compare sull'architrave, monolitico e di notevoli dimensioni, dal profilo pentagonale ricorrente nei portali della basilica eretti nei decenni a cavallo tra XI e XII secolo.

Il prospetto anteriore accoglieva lo spettatore che si accingeva ad entrare nella basilica anticipando alcuni temi del Portico della Gloria, come la punizione dei peccati e la presenza di figure bibliche (oggi perdute o disperse in Musei e collezioni private). Il *coup de théâtre* era costituito dal vano su cui si affacciavano le sculture del Portico della Gloria, centro visivo dell'intera composizione: Apostoli, Profeti e altri personaggi, come il Battista, Barlaam, Virgilio e la Sibilla, in un insieme che rappresentava la più ampia serie statuaria schierata in un solo portale (ventitré vi si vedono oggi, ma in origine erano ben trentasette) (figg. 1-2). L'idea trova confronti anteriori, ad esempio, nella Sala Capitolare di Saint-Étienne a Tolosa e un riflesso nella Camara Santa di Oviedo, ma il risultato è certamente inaspettato. Probabile fonte del programma è l'*Ordo Prophetarum*, un dramma musicale che è tra i testi fondamentali delle rappresentazioni liturgiche del Medioevo, dove a turno i numerosi protagonisti annunciano la venuta del Messia. La disposizione delle figure e lo spiegamento del programma iconografico in una sorta di spazio teatrale è la cifra essenziale dell'opera, con l'immanenza dei personaggi che avvolgono lo spettatore. La scena rituale del Portico, vera e propria «Sacra Conversazione», travalica lo spa-

zio angusto e reale del pronao fondendo e superando la dimensione presente in quella, imperante, del messaggio religioso.

Amplificava l'effetto la ricca policromia, scintillante di ori e lapislazzuli e smeraldi che facevano riflettere la ricchezza e lo splendore dell'opera. Recenti restauri ne hanno riportato alla luce ampi tratti, specie nelle vesti, dove si registra un notevole uso di azzurri e verdi. In una lettura complessiva dell'opera, infatti, non bisogna dimenticare il ruolo svolto dalla policromia. Lo spettatore del tempo restava colpito, oltre che dai soggetti rappresentati, proprio dallo sfavillio dei colori che gli rappresentavano la simbologia del potere divino e l'estetica della luce.

Nel Portico della Gloria si celebra la vittoria sulla morte ad opera di Cristo. Vi si rappresenta l'*Anastasis*, la Discesa agli inferi (ghiera del portale sinistro), la *Parusia*, la Seconda venuta di Cristo dei testi apocalittici, che trionfa nel timpano centrale e che darà inizio al Giudizio Universale, visibile nell'arco del portale di destra. Cristo, secondo la premonizione di un Salmo davidico, è «Rex Gloriam»: «Sollevate, o porte, i vostri architravi, apritevi, o porte eterne, deve entrare il Re della Gloria» (Salmi, 23, 7). Il figlio di Dio, nelle vesti di giudice e redentore, è contornato dagli «arma Christi», i simboli della Passione. La nuova attenzione per questa iconografia, non molto frequente al tempo, è da riportare, specie per la presenza del Cristo che mostra le piaghe, ad una nuova concezione della redenzione, non più simboleggiata dal Cristo *Pantocrator* (come, ad esempio, nel portale di Moissac) ma da un Cristo più umano. La sottolineata presenza degli «arma Christi» è da collegare, inoltre, alla ripresa del culto delle reliquie gerosolomitane nel tempo del regno di Gerusalemme, durato per tutto il XII secolo, dopo la presa del 1099.

San Giacomo compare sul pilastro centrale, a coronamento dell'Albero di Jesse, rappresentazione della Genealogia di Cristo, tra le prime nella scultura spagnola (fig. 5). L'inserimento del Santo si deve alla credenza, diffusa a Santiago, che Giacomo fosse «frater Domini», parente prossimo del Salvatore. L'apostolo tiene tra le mani il baculo pastorale, simbolo del potere dell'arcivescovo di Santiago. Occorre notare che proprio nel Portico si definisce la tipologia del san Giacomo in cattedra, che di lì a qualche anno verrà adottata, come immagine ufficiale di culto, sull'altare maggiore della chiesa. A Santiago, infatti, era aliena la rappresentazione del santo in veste di pellegrino, consueta in tutto il resto d'Europa.

Nel giudizio sulle sculture del Portico della Gloria, non possiamo non tenere conto delle radici romaniche e spagnole delle statue, come rivelano certi aspetti dell'anatomia, della costruzione della figura, le incertezze nella postura o nell'esecuzione delle chiome. Nel museo della cattedrale di Santiago si conservano fusti marmorei classicheggianti con racemi abitati,

provenienti dalla porta Nord dell'edificio realizzata nei primi decenni del XII secolo, che sono testimonianza inequivocabile delle relazioni stilistiche e tipologiche tra la bottega di Mateo e le sculture della fase gelmireziana dell'edificazione della chiesa.

Note di un naturalismo incipiente sono presenti in vari punti del complesso, come ha sempre sottolineato la critica. Per dare qualche esempio, il volto di Daniele che, secondo il dettato biblico (Dan. 14, 19), sorride tra i profeti degli stipiti (fig. 3); le anime accompagnate dagli angeli al Giudizio; i Vegliardi dell'Apocalisse in serrato dialogo, intenti a suonare strumenti medievali riprodotti alla perfezione (fig. 4). Questi modi, che hanno fatto evocare gli spiriti del nascente gotico, manifestatosi qualche tempo prima nella regione francese dell'Île-de-France, trovano, invece, significativi e utili riscontri nella superstite plastica delle grandi chiese disposte lungo il *Camino francés*. Più che a una volontà stilistica, possiamo pensare alla naturale conseguenza della scelta di proiezione tridimensionale delle figure statuarie nella scena rituale del Portico, secondo un canone rappresentativo che si ripete, seppur in forma minore, in molti altri complessi figurati della Penisola iberica.

Ancora una volta, come agli inizi del XII secolo, Santiago si rivela perno e volano di modi comuni. Nella bottega di Mateo ritrova una nuova ragione d'essere quella *koinè* linguistica, nella quale si innestano e fondono alcuni tra gli aspetti più innovativi della produzione scultorea del tempo. Forse aveva ragione Arthur Kingsley Porter, autore di saggi fondamentali sull'arte romanica agli inizi del Novecento, quando vedeva tramutarsi il *Camino de Santiago* in «un grande fiume che sfocia nel mare a Santiago, formato da molti affluenti, che hanno le loro sorgenti nelle lontane regioni d'Europa».

Fino al 1520, la chiesa cattedrale di Santiago non ha avuto porte ed è rimasta sempre aperta, notte e giorno, come la Gerusalemme Celeste dell'Apocalisse. Con la fine del Medioevo, l'importanza del luogo e, di conseguenza, l'interesse per le opere d'arte che contiene scema, e assistiamo a notevoli manomissioni all'edificio romanico e allo stesso prospetto principale. Tuttavia le modifiche non sono radicali e ancora oggi possiamo apprezzare l'aura medievale che emana dal complesso ed esclamare, come il vescovo armeno Martire, in visita alla chiesa alla fine del Quattrocento, che nel Portico della Gloria si vede la rappresentazione di tutto quanto è avvenuto a partire da Adamo e di tutto quello che dovrà succedere fino alla fine del mondo, il tutto «di una bellezza tale che è impossibile da descrivere».

Nel corso dell'Ottocento, la facciata, da muta quinta della scena finale della *Favorita* di Donizetti (1840), si trasforma in un caposaldo per la nascente storiografia artistica: nel 1866 il londinese South Kensington (non

ancora Victoria & Albert) Museum ne ordina il monumentale calco. Nella nuova temperie romantica, Mateo riaffiora da una storia dimenticata. Grazie al racconto *Historia de una cabeza* (1850), dello scrittore galiziano Antonio Neira de Mosquera, in una scultura del Portico, la figura in ginocchio a tergo del pilastro centrale, viene riconosciuto l'autoritratto dello scultore. L'invenzione letteraria, con la stessa forza prorompente che pone all'attenzione dell'Europa quel complesso artistico, diventa in un baleno leggenda e viene assunta come un'immemorabile tradizione popolare che, ancora oggi, circola tra i visitatori che si accostano al sacro consesso medievale del Portico della Gloria.

BIBLIOGRAFIA

Sulla chiesa di Santiago de Compostela e sull'opera di maestro Mateo si segnalano: A. López Ferreiro, *Historia de la Santa Apóstolica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 voll., Imp. y enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago 1898-1911; A.K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Marshall Jones, Boston 1923; J.K. Conant, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1926; J. Yarza, *El Portico de la Gloria*, Madrid 1984; *Actas do Simposio Internacional «O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo»*, atti del convegno (Santiago de Compostela, 1988), Xunta de Galicia, A Coruña 1991; S. Moralejo, *L'omelia di pietra*, in «FMR», XII, 1993, 97, pp. 82-102; Id., *Santiago de Compostela: origini di un cantiere romanico*, in *Cantieri medievali*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 1995, pp. 127-43; M.A. Castiñeiras González, *El Pórtico de la Gloria*, Ed. San Pablo, Madrid 1999; Id., *La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual*, in *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, a cura di M. Núñez, Consorcio de Santiago, Santiago 2000, pp. 39-96.

Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura

di Antonio Milone

Nel 1180 vennero collocati nella Porta reale, la maggiore della facciata del duomo di Pisa, i battenti in bronzo realizzati da Bonanno. L'opera è andata perduta in un incendio ma è nota per l'iscrizione con la firma, menzionata anche nelle *Vite* (1568) di Giorgio Vasari, che, erroneamente, crede l'artista architetto del campanile del duomo, la nota «torre pendente», aprendo la strada alla notevole fortuna storiografica dell'artista pisano. La porta, come recitava l'epigrafe, era stata realizzata da Bonanno in un solo anno di lavoro:

Si completò la porta, realizzata con multiforme bellezza [*vario constructa decore*] nell'anno 1180 [secondo il calendario pisano, ovvero fra il marzo 1179 e il marzo 1180], da quando Cristo discese nel grembo della Vergine. Io Bonanno pisano completai questa porta grazie alla mia perizia [*mea arte*] in un solo anno al tempo dell'operaio Benedetto.

Nell'iscrizione le qualità estetiche dell'opera sono esaltate, ne è sottolineato lo splendore ma soprattutto sono rimarcate le alte capacità tecniche di chi l'aveva realizzata.

Il bronzo, per tutto il Medioevo, ha assunto un alto significato non solo per la sua preziosità ma anche e soprattutto per i riferimenti all'antichità imperiale. Già Carlo Magno aveva arricchito la sua capitale, Aquisgrana, con bronzi antichi e a Roma, nella piazza del Laterano sede del potere papale, si poteva ammirare un gruppo di bronzi, quali la Lupa o i resti del Colosso, che richiamava il passato imperiale della città e mostrava la continuità tra la Roma dei Cesari e quella dei papi. Nelle città intenzionate a misurarsi con Roma assistiamo ad un analogo ricorso al bronzo: a Pisa troviamo esposto, sui tetti del duomo, un grifone islamico; a Milano, fin dall'XI secolo, un serpente bronzeo di supposta provenienza costantinopolitana era collocato nella basilica di Sant'Ambrogio; a Genova venivano mostrati, come prede di guerra, due porte e un grande lampadario prove-

nienti dal bottino della presa di Almeria (1147), mentre nel 1226 venne commissionato a maestro Oberto un grifone nello stesso materiale quale simbolo della città.

Nella metallistica medievale, un posto d'onore tocca proprio alle porte bronzee. In Occidente si realizzano ininterrottamente dall'età carolingia alle soglie del Rinascimento, mentre nel mondo bizantino non si avverte quasi soluzione di continuità tra la produzione di età romana e quella eccelsa che si snoda dall'età giustiniana alla caduta dell'Impero. D'altronde, nella chiesa che fu pietra miliare del nascente gotico, Saint-Denis, l'abate Sugerio alla metà del XII secolo fece inserire in facciata un portale dai battenti in bronzo dorato. In nome della teologia della luce dello Pseudo-Dionigi, l'ecclesiastico così celebra l'opera:

Chiunque tu sia, se vuoi celebrare la gloria di queste porte, non ammirare né l'oro né la spesa, ma il lavoro dell'opera [*aurum nec sumptus, operis mirare laborem*]. Riluce la nobile opera, ma l'opera che nobilmente riluce illumina le menti [*Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret clarificet mentes*] per modo che esse possano procedere, attraverso vere luci, alla luce vera dove Cristo è la vera porta. Come esista nelle cose del mondo lo dimostra l'aurea porta: la cieca mente si innalza al vero attraverso ciò che è materiale e da oscurata che era si leva a vedere questa luce.

Nel secolo dell'anno Mille, l'Europa si ricopre di una «candida veste di chiese», secondo la nota ed efficace immagine del cronista Rodolfo il Glabro, e nel contempo si comincia, con una certa frequenza per gli edifici di maggiore prestigio, a far realizzare porte bronzee nello spirito di emulazione dell'età antica. Questa storia si apre con due episodi lontani: da una parte le valve fatte fondere dal vescovo Bernoardo a Hildesheim; dall'altra, la diffusione nell'Italia centro-meridionale di esemplari costantinopolitani, per volontà, in particolare, di committenti amalfitani. Dall'esempio di Bernoardo si sviluppa la produzione dell'area germanica, che si fonde con quella di altre aree dell'Europa centro-settentrionale, dando vita ad una tradizione che durerà per tutto il XII secolo e oltre, espandendosi dalla Francia (Parigi è il limite occidentale di diffusione delle porte bronzee, del tutto assenti nel resto di quella nazione e in Spagna) ai territori dell'attuale Polonia (Gniezno e Płock) fino alla Baviera (Augusta) e al Nord Italia, come testimoniano alcune delle formelle della porta di San Zeno a Verona. In Italia si individuano tracce di un percorso più complesso e multiforme, che tocca alcuni centri nevralgici della produzione artistica e culturale del tempo. Una linea, specie dell'Italia meridionale, si rifà, per gli aspetti tecnici, per gli elementi tipologici e decorativi, alle porte prodotte a Costantinopoli ed esportate anche a Venezia nel corso del XII secolo. Così, ritroviamo l'agemina nelle porte del mausoleo di Boemondo a Ca-

nosa, opera di Ruggero di Melfi, e nelle varie imposte eseguite da Oderisio da Benevento, attivo in Campania e in Puglia nella prima metà del XII secolo. Parallelamente si palesa una tradizione stilistica con maggiori affinità con la contemporanea produzione plastica: è il caso di una delle botteghe rintracciabili nelle formelle della porta di San Zeno a Verona o dell'autore della porta del duomo di Benevento.

In questo quadro si inserisce l'attività di Bonanno Pisano, tra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo. La sua produzione si interseca e confronta con quella di Barisano da Trani, operoso in tutta l'Italia meridionale e in Sicilia. Si conservano le sue tre porte per le cattedrali di Trani, Ravello (1179) e Monreale, nelle quali l'artista replica gli stessi modelli dal rilievo schiacciato racchiusi entro una vivace riquadratura dalla fitta decorazione vegetale e animalistica mutuata anche dalla tradizione islamica: epigono e virtuoso innovatore nel contempo, per lui possiamo parlare di opera fusoria piuttosto che di plastica bronzea.

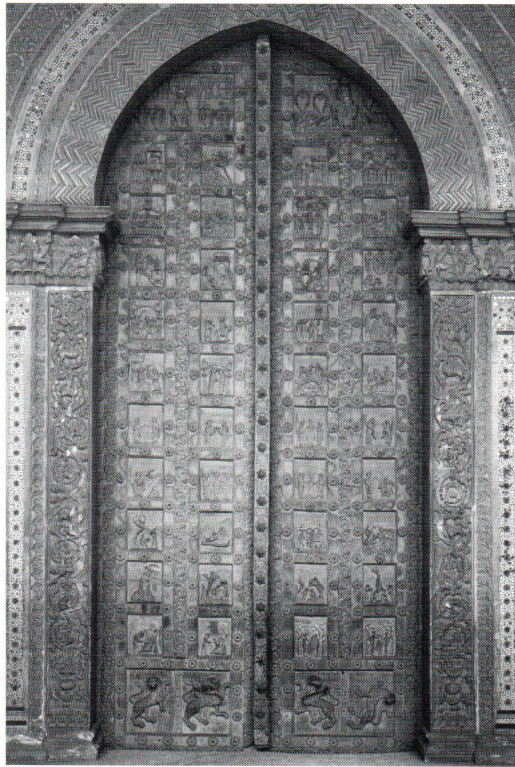
Dall'analisi della produzione italiana, che rivela tracce anche di altre botteghe nella Cappella Palatina di Palermo, nell'abbazia di San Clemente di Casauria e nella stessa Roma con i due fratelli Uberto e Pietro, attivi alla fine del sec. XII, si possono ricavare alcune osservazioni fondamentali: la produzione è limitata a centri e aree ben definiti e a committenti di altissimo rango, gli unici a potersi permettere opere tra le più dispendiose del tempo; le botteghe capaci di tali produzioni sono poche, individuabili per i nomi spesso posti in rilievo sulle stesse opere, e ripetono gli esemplari anche per luoghi lontani tra loro, come nel caso di Bonanno e Barisano. Tutto ciò induce a pensare che gli artefici debbano possedere innanzitutto le necessarie capacità tecniche, frutto di una tradizione nell'arte fusoria ben salda. Questi elementi sono presenti nella città di Pisa, conosciuta nel mondo arabo per il commercio del ferro dell'Elba. Inoltre, in città era viva l'attività dei fonditori; Pisa era nota in tutta Italia per la fusione di campane; ad artefici cittadini si rivolge, ad esempio, frate Elia per la campana della basilica di Assisi.

Nella cattedrale pisana, presso il transetto sud, è visibile una seconda porta bronzea, detta di San Ranieri, unica opera attribuibile a Bonanno sopravvissuta a Pisa, inserita in un portale databile al tempo dell'esecuzione della facciata del duomo (fig. 1); pertanto è probabile anche una sostanziale contemporaneità delle due porte fuse da Bonanno per la cattedrale. Si può ritenere che dapprima sia stata realizzata e collocata in opera quella perduta di facciata e che quindi si sia posta mano a quella del transetto, a conferma del rispecchiamento formale e ideologico tra il prospetto verso il Battistero e questo angolo rivolto al centro della città, da sempre considerato la vera facciata del duomo per chi giungeva da quella direzione. La Porta di San Ranieri è quindi collocabile tra la Porta reale pisana (1179-

80) e i monumentali battenti inviati a Monreale (1185-86) (fig. 2), permettendo quindi di ipotizzare una quasi ininterrotta attività della bottega di Bonanno tra gli ultimi anni dell'ottavo decennio e la metà di quello successivo.

Nel duomo pisano, prima di Bonanno, era già presente, in facciata, una porta bronzea, secondo la tradizione donata ai Pisani da Goffredo di Buglione nel 1100, «dove era intagliata la vita tutta di Gesù Cristo, nostro Signore, con le figure effigiate di puro argento», vale a dire in agemina, come tramanda lo storico pisano cinquecentesco Raffaello Roncioni. Si trattava verosimilmente di un esemplare di produzione costantinopolitana, e da esso Bonanno dovette trarre ispirazione per lo schema generale e l'impostazione per riquadri degli episodi biblici raffigurati – come si vede nella superstite Porta di San Ranieri e nell'esemplare monrealese – e l'idea delle iscrizioni a caratteri cubitali poste in alto nello sfondo della scena, dove tra l'altro si scorgono importanti tracce del coevo volgare pisano (come nelle porte bizantine di San Paolo fuori le Mura a Roma e del santuario di San Michele al Gargano). Dal presunto dono di Goffredo pare provenire inoltre la disposizione delle rosette secondo una sequenza di otto e l'utilizzo della cordonatura quale elemento divisorio, e ne deriva, infine, anche la soluzione, poco frequente e presente sia a Pisa che a Monreale, di non inserire nelle valve bronzee battenti con anelli per lo spostamento delle ante.

Bonanno è un caso significativo nel panorama della plastica bronzea romanica. Egli realizzò le sue opere con modi legati, per stile e soluzioni tipologiche e formali, alla coeva tradizione scultorea pisano-pistoiese che trova la sua massima espressione in Guglielmo, l'autore del pulpito del duomo di Pisa (1159-62) oggi a Cagliari. La caratteristica più evidente del modo di lavorare di Bonanno è l'incisione e la modellatura a freddo delle figure, che lo differenzia, ad esempio, dal coevo Barisano. Come è apparso anche dopo una recente pulitura, tutta la superficie delle formelle mostra continue tracce di ritocchi, modellature, e non sono pochi i brani di vera e propria scultura: l'artista, anziché plasmare la cera per la fusione, si rivela piuttosto intento a togliere materia per dare vita ai personaggi come avrebbe fatto uno scultore. La relazione con Guglielmo si palesa nel trattamento e nella costruzione delle figure, nella composizione delle scene. I personaggi appaiono racchiusi in vesti dalle fitte striature e con il corpo gradatamente aggettante dal fondo, secondo formule mutuare dalla scultura classica e già sviluppate pienamente nelle opere della bottega del conterraneo. Anche per l'iconografia, la scelta di accoppiare scene della vita di Cristo con episodi biblici in dimensioni minori (si veda la formella della Porta di San Ranieri con la *Cavalcata dei Re Magi* e *Storie di Adamo ed Eva* [fig. 3]) ripete soluzioni presenti nelle opere delle botteghe pisano-pistoiesi di poco anteriori, e anche nelle porte appare un'attenta riproposi-



1. Bonanno Pisano, Porta di San Ranieri; fusione in bronzo, tra il 1180 e il 1185. Pisa, cattedrale.

2. Bonanno Pisano, porta principale; fusione in bronzo, 1185-86. Monreale, cattedrale.

3. Bonanno Pisano, Porta di San Ranieri, particolare della *Cavalcata dei Re Magi* e *Storie di Adamo ed Eva*; fusione in bronzo, tra il 1180 e il 1185. Pisa, cattedrale.



4

4. Bonanno Pisano, Porta di San Ranieri, particolare dell'*Assunzione della Vergine*; fusione in bronzo, tra il 1180 e il 1185. Pisa, cattedrale.



5

5. Bonanno Pisano, porta principale, particolare della *Trasfigurazione*; fusione in bronzo, 1185-86. Monreale, cattedrale.

zione di motivi antichi tratti dai sarcofagi sparsi per la città di Pisa. Controprova di tutto ciò è il fatto che le soluzioni stilistiche e tipologiche adottate da Bonanno vengono recepite nella produzione plastica coeva: ad esempio da Biduino, la cui bottega è attiva tra Pisa e Lucca negli stessi anni. Negli architravi firmati dall'artista troviamo architetture che dominano la scena con cupole e pilastri, trasposizione nel marmo delle forme affusolate nel bronzo di Bonanno. È probabile che il prezioso modello venisse indicato allo scultore da-committenti che aspiravano a veder realizzate in pietra sculture che apparissero come fusioni in metallo.

Nel 1186 viene collocata nella facciata principale del duomo di Monreale la porta di Bonanno (fig. 2), la più monumentale di tutta l'età medievale, datata e firmata da un'iscrizione posta sul bordo dell'opera: «Nell'anno del Signore 1186 indizione terza, Bonanno cittadino pisano mi realizzò» (l'indizione del 1186 è la quarta; l'errore nasce probabilmente dalla confusione tra la datazione pisana e quella corrente; si potrebbe quindi trattare anche del 1185).

Nel 1174 la costruzione dell'edificio voluto da Guglielmo II (1166-89) era già iniziata e dalla bolla di papa Lucio III del 1182 apprendiamo che il re, in poco tempo, aveva eretto «templum Domino multa dignum admiratione»: un'opera simile non veniva fatta da un re dai tempi antichi.

La porta di Bonanno, per quanto eseguita a Pisa e montata a Monreale, rivela notevoli differenze con quella pisana superstite (figg. 4-5). Le figure non sono più aggettanti ma i corpi sono legati al fondo quasi come *appliques*. Assistiamo inoltre ad una diffusa normalizzazione iconografica: ricompaiono le aureole, assenti nell'opera precedente dove si ripetevano soluzioni antichizzanti in linea con l'ideologia artistica delle botteghe pisane, le architetture perdono quasi di profondità e appaiono ricoperte di una fitta decorazione di cesello che ne smorza la plasticità. In altre parole, la composizione e le figure del Bonanno siciliano appaiono in un vigore attenuato, con un modellato più piatto per una costruzione della scena bidimensionale e ricca di ornati. Queste novità fanno supporre precise indicazioni da parte della committenza e pongono in primo piano il confronto con l'altra porta bronzea presente nel complesso, quella firmata da Barisano da Trani e non datata, collocata nel fianco settentrionale della chiesa. Infatti, alla luce del linguaggio di Barisano si possono spiegare le nuove soluzioni adottate dall'artista toscano, che mostra di adattarsi alle scelte stilistiche e formali dello scultore pugliese che, dal canto suo, opera solo mutamenti minimi nella composizione della scena, inserendo archi con colonne a racchiudere alcuni dei personaggi. Tale preminenza stilistica dell'opera di Barisano lascia pensare che Bonanno sia stato chiamato per sostituirlo e che, di conseguenza, il pugliese abbia eseguito la sua opera per Monreale prima del 1185.

Nel 1329, a Firenze, si decide di ornare il Battistero, maggiore tempio cittadino, di porte di bronzo; la città ha ormai un ruolo importante nel panorama italiano e può ergersi a emula di Roma, riproponendo nelle opere cittadine il fasto dell'età imperiale. I committenti, la potente corporazione dei mercanti, deliberano che «le porte della chiesa di San Giovanni si facciano di metallo o ottone, più belle che si può e che Piero d'Iacopo vadia a Pisa a vedere quelle che sono in detta città e le ritragga, e di poi vadia a Venezia a cercare di maestro che le faccia». L'autore, come è noto, sarà Andrea Pisano, che impiegherà vari anni per portare a termine l'opera; non senza invidia e ammirazione per il suo predecessore Bonanno che, in un solo anno, aveva realizzato i battenti per la facciata del Duomo. Come quelle di Pisa, anche le valve del Battistero non avranno battagli all'esterno e ancora un secolo dopo, nel realizzare con Michelozzo le due porte di accesso alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Donatello sembra si sia ricordato degli esemplari pisani: appaiono come loro eco la collocazione delle scene per riquadri e altre scelte decorative e tipologiche. Se il Medioevo, soprattutto per l'arte del bronzo, non aveva mai abbandonato l'antichità, per il rinnovamento promosso nell'età del Rinascimento non si potrà prescindere dai modelli degli artefici dell'età di mezzo.

BIBLIOGRAFIA

Sulle porte bronzee e sull'opera di Bonanno si segnalano gli ultimi significativi contributi: U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Hirmer, München 1983; N. Gramaccini, *Zur Iconologie der Bronze im Mittelalter*, in «Städte-Jahrbuch», XI, 1987, pp. 147-70; W. Melczer, *La porta di Bonanno a Monreale. Teologia e poesia*, Novecento, Palermo 1987; *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, atti del convegno internazionale (Trieste, 1987), a cura di S. Salomi, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1990; W. Melczer, *La porta di Bonanno nel duomo di Pisa. Teologia ed immagine*, Pacini, Pisa 1988; *La porta di Bonanno nel duomo di Pisa e le porte bronzee medioevali europee. Arte e Tecnologia*, atti del convegno internazionale di studi (Pisa, 1993), a cura di O. Banti, Baldecchi e Vivanti, Pisa 1999; C. Baracchini, *Bonanno, Porta di S. Ranieri*, in *Il duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Franco Cosimo Panini, Modena 1995, pp. 384-98. Per il valore del bronzo si veda anche M. Gramaccini, T. Raff, *Iconologia delle materie*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II. *Del costruire*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino 2002, pp. 395-416 (398-406).