



*Visibile parlare*  
*Le arti nella Toscana medievale*

*edifis*  
EDIZIONI FIRENZE



# *Visibile parlare*

## *Le arti nella Toscana medievale*

*a cura di*

Marco Collareta

*Saggi*

Valerio Ascani, Michele Bacci, Monica Baldassarri, Chiara Bozzoli, Antonino Caleca,  
Fulvio Cervini, Marco Collareta, Andrea Del Grosso, Annamaria Ducci, Marco Frati,  
Antonio Milone, Alessio Monciatti, Mauro Ronzani, Angelo Tartuferi, Guido Tigler, Michele Tomasi

*fotografie di*

Carlo Cantini

*edifir*  
EDIZIONI FIRENZE

#### *In copertina*

Chiusdino, pressi, abbazia di San Galgano, chiesa abbaziale, interno, particolare della navatella settentrionale

#### *In IV di copertina*

Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra, Antifonario, vol II, c. 114v

© Ente Cassa di Risparmio di Firenze

© 2013 by Edifir - Edizioni Firenze  
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze  
tel. 055 289639 - fax 055 289478  
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

ISBN 978-88-7970-611-7

*Realizzazione editoriale e progetto grafico*  
Edifir Edizioni Firenze  
Via Fiume, 8 - 50123 Firenze  
www.edifir.it - edizioni-firenze@edifir.it

*Responsabile editoriale*  
Elena Mariotti

*Fotolito e Stampa*  
Industrie Grafiche Pacini - Pisa

#### *Referenze fotografiche*

Campagna originale: Carlo Cantini

Le foto sono pubblicate su concessione di: Agenzia del Demanio, Direzione regionale Toscana e Umbria; Archivio di Stato di Siena; Archivio Storico Diocesano di Lucca; Arcidiocesi di Firenze; Arcidiocesi di Lucca, Ufficio per l'Arte Sacra e i Beni Culturali (Basilica di San Frediano, Lucca; Casa diocesana E. Bartoletti, Arliano; Chiesa di San Giorgio, Pieve di Brancoli, San Cassiano di Controne e Casoli, Val di Lima); Arcidiocesi di Pisa; Arcidiocesi di Siena, Colle Val d'Elsa, Montalcino; ASP Firenze; Comune di Montedomini; Complesso Museale e Archeologico della Cattedrale di Lucca; Comune di Castiglion Fiorentino; Comune di Firenze; Comune di Prato; Comune di Montedomini; Complesso Museale e Archeologico della Cattedrale di Lucca; Comune di Siena; Curia Vescovile di Pescia; Curia Vescovile Volterra; Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro; Diocesi di Fiesole; Diocesi di La Spezia; Diocesi di Pistoia; Diocesi di Pitigliano Sovana Orbetello; Diocesi di Prato; Diocesi di San Miniato; Fabbrica della Chiesa Cattedrale di Pienza; Fondo Edifici Culto; Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; Museo Civico Archeologico e della Collegiata, Comune di Casole d'Elsa; Museo d'Arte Sacra, Certaldo; Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona; Museo Guarnacci, Volterra; Opera della Metropolitana, Siena; Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze; Opera della Primaziale Pisana; Prefettura di Firenze; Propositoria di Certaldo; MiBACT, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Artistici, Storici ed Etnoantropologici per le province di Pisa e Livorno; MiBACT, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Arezzo; MiBACT, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze.

Le seguenti foto sono state fornite e pubblicate su concessione di: Abbazia di Villanova, Villanova San Bonifacio, Verona (fig. 16, p. 49); Archivio Scala (fig. 7, p. 163; fig. 26, p. 240); Archivio storico diocesano - Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro (fig. 10, p. 30); Centro di Documentazione francescana della Basilica e Sacro Convento di San Francesco in Assisi (fig. 4, p. 24; fig. 3, p. 249; fig. 7, p. 253); Comune di Colle Val d'Elsa, Museo civico e d'Arte Sacra (fig. 8, p. 42); Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro, foto di Riccardo Mendicino (fig. 15, p. 313); Diocesi di Montepulciano (fig. 5, p. 39; fig. 7, p. 41); Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze (fig. 9, p. 43; fig. 6b-c, p. 105; fig. 9a-b, p. 109; fig. 10c, p. 110; figg. 2-3, pp. 147-148; Irene Taddei (fig. 23, p. 287); Lensini foto (fig. 10b, p. 110; fig. 5, p. 150; fig. 9, p. 225; fig. 10, p. 256); MiBACT, Biblioteca Medicea Laurenziana (fig. 30, p. 59); Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca (fig. 6, p. 40; fig. 10, p. 44, fig. 11, p. 45; fig. 15, p. 48; fig. 29, p. 58; fig. 1, p. 98; fig. 2, p. 100; fig. 3b, p. 101; fig. 4a, p. 102; fig. 10d, p. 110; fig. 10, p. 226); RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) (fig. 1, p. 146); Silvia Frassi (fig. 6, p. 119); Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto (fig. 18, p. 49); Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto (fig. 11, p. 31; fig. 6, p. 151; fig. 11, p. 226; fig. 25, p. 239; fig. 2, p. 334); Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma (fig. 4, p. 250).

L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni

#### *Ringraziamenti*

Chiara Balbarini, Alessandro Bagnoli, Giuliana Baldocchi, Elena Barbucci, Claudia Bardelloni, Francesca Barsotti, Don Andrea Bechi, Licia Bertani, Nadia Bertoni Cren, Silvia Bianchi, Benedetto Bonazzi, Marianna Bressan, Mons. Paolo Cabano, Chiara Cantini, Lucia Cecchi, Claudio Cerretelli, Andrea Cinacchi, Andrea Coveri, Danilo D'Aco, Antonia D'Aniello, Mons. Giovanni De Vivo, Andrea Di Meo, Anna Maria Emanuele, Andrea Falorni, Renzo Fantappiè, Silvia Frassi, Paola Gepponi, Mons. Michelangelo Giannotti, Giuseppe Giari, Angelica Giorgi, Renato Gori, Diego Guidi, Salvatico Guidi, Agata Insana, Maria Mangiavacchi, Francesco Martini, Dario Matteoni, Don Bruno Meini, Vittoria Messere, Serena Nocentini, Patrizia Pepe, Benito Fausto Pesci, Julie Pasquier, Susi Piovanelli, Laura Ponticelli, Assunta Procopio, Imma Raimo, Padre Amedeo Riccardi, Don Alessandro Righi, Mons. Icilio Rossi, Severina Russo, Lucio Sabatini, Fabio Salvietti, Clara Sanelli, Ornella Savarino, Irene Taddei, Vincenzo Tinè, Gaia Elisabetta Unfer Verre, Paola Vannucchi, Silvia Verdoliva.

Tutti i Musei, le Istituzioni, i collezionisti privati, i parroci e religiosi che ci hanno permesso di fotografare opere di loro pertinenza.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.  
Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org.

# SOMMARIO

- 9      **Introduzione**  
*Marco Collareta*
- 11     **Il quadro storico (secoli VI-XIII)**  
*Mauro Ronzani*
- 21     **I paesaggi della Toscana medievale: città e campagne fra progetti e capolavori**  
*Marco Frati*
- 35     **Dal Tardoantico alle soglie del Mille. Il cammino delle arti nell'altomedioevo toscano**  
*Annamaria Ducci*
- 69     **Miniatura in Toscana dall'XI al XIII secolo**  
*Antonino Caleca*
- 97     **La monetazione nella Tuscia medievale: le "strategie" tra comunicazione politica, economia ed arte**  
*Monica Baldassarri*
- 113    **Tra Europa e Mediterraneo: architettura e scultura del XII secolo in Toscana**  
*Antonio Milone*
- 145    **Piccoli bronzi romanici**  
*Andrea Del Grosso*
- 155    **Oltre l'anno 1200: presenze lombarde in Toscana alle soglie del gotico**  
*Chiara Bozzoli*
- 171    **Una Toscana europea. La scultura lignea prima di Nicola Pisano**  
*Fulvio Cervini*
- 189    **Pitture murali, mosaici e vetrate**  
*Alessio Monciatti*
- 217    **La pittura su tavola dal XII secolo all'avvento di Giotto**  
*Angelo Tartuferi*
- 247    **L'oreficeria gotica**  
*Michele Tomasi*
- 267    **Architettura gotica**  
*Valerio Ascani*
- 297    **Citazioni classiche, suggestioni esotiche, uso di simboli religiosi e politici, allusioni iconologiche ed equivoci in Nicola e Giovanni Pisano**  
*Guido Tigler*
- 331    **Immagini e forme di reificazione del sacro nella Toscana medievale**  
*Michele Bacci*
- 345    **Dante e le arti del suo tempo**  
*Marco Collareta*
- 359    **Bibliografia**



# TRA EUROPA E MEDITERRANEO: ARCHITETTURA E SCULTURA DEL XII SECOLO IN TOSCANA

ANTONIO MILONE

## *Un'arte internazionale*

Nella geografia artistica del XII secolo, la Toscana riveste un ruolo peculiare, che trova forse la cifra più significativa nell'essere terra di tramiti, cerniera tra i flussi culturali provenienti d'oltralpe e gli apporti dalle rotte mediterranee. La regione costituisce infatti la porta dell'Italia sub-appenninica, raggiunta e attraversata dai principali assi viari che provengono dalla pianura padana e dall'Europa centro-occidentale, ma è anche snodo dei traffici tirrenici e passaggio obbligato verso Roma e i porti del Sud, da cui salpare per l'Oriente e la Terra Santa <sup>1</sup>.

La regione rappresenta un polmone per l'arte romanica italiana ed europea: assorbe modi e forme alloctoni, incamerando oggetti d'arte nei tesori, esponendo manufatti presso i monumenti, ospitando artefici stranieri nei suoi cantieri; rielabora gli apporti esterni alla luce di una solida tradizione ricavando linfa vitale per l'arte, non solo toscana.

Innumerevoli gli esempi che si possono annoverare nel variegato panorama artistico regionale a riprova di un quadro di relazioni culturali che abbraccia l'intero orbe romanico e che possiamo immaginare come un triangolo i cui vertici sono: la cultura araba, nelle sue numerose accezioni dalla Spagna califfale all'Egitto fatimide; il mondo bizantino, con la produzione artistica e il prestigio imperiale della sua capitale, Costantinopoli; l'Europa occidentale e la stessa penisola, con gli apporti paralleli, sia d'oltralpe, dalla penisola iberica del *Camino de Santiago* alle regioni romaniche della Francia, sia dal frammentato quadro italiano: pianura padana, Roma, Italia meridionale.

In Toscana, baricentro di questo triangolo ideale, si intersecano le mediane che veicolano modi e forme. Mai come nel XII secolo, la regione saprà di essere una fucina multiculturale. Proprio l'essere avveza al dialogo le permetterà di fare suo il linguaggio di Nicola Pisano che aprirà la strada dell'arte italiana, guida per l'Europa dopo essere stata guidata dall'Europa e dal Mediterraneo. Il secolo più internazionale dell'arte toscana si rivelerà, allora, la culla dell'arte più internazionale di ogni tempo: la scia che, da Nicola a Michelangelo, muterà i cieli tra medioevo e età moderna.

## *L'oriente islamico e bizantino: soluzioni per il romanico toscano*

Nella facciata del duomo di Pisa si conservava una porta bronzea ad agemina con la raffigurazione di episodi della vita di Cristo, dalla tradizione locale attribuita alla committenza di Goffredo di Buglione ma più verosimilmente fatta eseguire a Costantinopoli nei primi decenni del secolo XII, ai tempi dell'accordo commerciale della città con la corte bizantina (1111), in concomitanza e in concorrenza con l'abbellimento del San Marco veneziano con analoghi manufatti della



1. Rainaldo, pluteo figurato, Pisa,  
Museo Opera Duomo



stessa provenienza. A quest'opera guardò Bonanno Pisano nell'elaborazione delle sue porte (due delle quali abbellivano la cattedrale della sua città): per la tecnica adottata, per lo schema compositivo a riquadri istoriati con didascalie (come nelle porte costantinopolitane a San Paolo fuori le mura e al Gargano) e per le spesse cornici con rosette. Quando, più tardi, si eseguiranno a Firenze imposte bronzee, la lezione del XII secolo rimarrà viva fino a Donatello.

Opere islamiche decoravano gli esterni degli edifici, come il capitello, di provenienza andalusa, firmato dal «naqqas [scultore] Fath» (sec. X), già sugli spalti del duomo pisano (ora nel Museo dell'Opera). Capolavori della metallistica islamica come il grifone bronzeo, già sull'abside del duomo di Pisa (oggi nel Museo dell'Opera) o il falco, posto sul culmine della facciata della basilica di San Frediano a Lucca (ora ricoverato nella chiesa), venivano collocati in posizione di assoluto rilievo a testimonianza ulteriore del valore e della funzione attribuiti a queste opere nei monumenti cristiani<sup>2</sup>.

Nella facciata della cattedrale pisana era presente un'altra porta, lignea, che già le fonti medievali volevano di origine islamica. Perduta anch'essa, se ne conserva chiaro riflesso nelle realizzazioni artistiche attribuibili a Rainaldo, operoso nel cantiere del duomo nel secondo terzo del XII secolo. I tappeti vegetali di certi plutei figurati dell'arredo presbiteriale (oggi nel Museo dell'Opera) (fig. 1)



rimandano direttamente a manufatti arabi, dagli stucchi ai *minbar* lignei ai preziosi contenitori in avorio. I tre plutei, fittamente scolpiti, si richiamano all'esperienza artistica islamica, come rivela il fondo arabescato, la presenza di particolari, quali uccelli in posizioni contorsionistiche, protomi leonine o umane angolari dalle quali si sviluppano racemi: raffigurazioni minime che annaspano affondate tra i tralci, unite anzi ad essi a formare un formicolante insieme.

Le presenze di arte araba, mai disgiunte da quelle dell'arte di Costantinopoli, portano a diffuse imitazioni eseguite nelle botteghe toscane. Per fare un esempio, dai preziosi tessuti bizantini e islamici che recano raffigurazioni di animali entro ruote o losanghe derivano le repliche su lastre marmoree di cui sono piene, ad esempio, Firenze o Lucca, nelle facciate delle chiese, nei pavimenti intarsiati, nella decorazione degli arredi presbiteriali. Gli impiantiti fiorentini, dal battistero alla basilica di San Miniato al Monte, sapranno replicare la preziosità dei tessuti e la delicatezza delle figurazioni orientali offrendo un modello per le più tarde realizzazioni rinascimentali fino al capolavoro delle tarsie del duomo di Siena.

Le suggestioni islamiche sull'architettura romanica toscana si rivelano a partire dal bicromia dei conci delle arcate che si estende agli altri elementi dell'articolazione strutturale e della decorazione degli edifici: si tratta di un prestito dall'architettura califfale andalusa, che a sua volta rielabora modelli costruttivi tardo-romani e bizantini. Esso trova forse la prima sperimentazione negli alzati del duomo pisano, divenendo poi un *leitmotiv* dell'architettura della regione tra romanico e gotico. Anche la tipologia dei portali pisani con lunetta inscritti entro arcate più alte (come si vede in tante facciate a partire dalla cattedrale), che si rivelerà caratteristica replicata nell'intera regione, è la ripresa del doppio arco inscritto, come si vede, ad esempio, nel fulgido esempio della grande moschea di Cordova, imitato anche nel duplice ordine delle navate del duomo. L'esempio principe è, infine, la cupola estradossata della cattedrale pisana, esemplata sui modelli bizantini e arabi con la sua caratteristica forma ad uovo: fulcro dell'edificio, rappresenterà un esempio insuperato nel panorama costruttivo del romanico, capostipite di una serie, tutta italiana, che attraverserà i secoli da Brunelleschi a Michelangelo.

#### *Artisti itineranti*

La pratica artistica del pieno XII secolo rivela numerosi esempi della presenza di artisti alloctoni nei cantieri. Sembra quasi che l'arte romanica, non solo toscana, sia legata agli spostamenti e alla presenza fuori contesto degli artefici; non è sempre possibile sceverare tra presenze volontarie, frutto di chiamata diretta da parte di committenti, e casuali, dovute agli itinerari di lavoro percorsi dalle botteghe o a veri e propri viaggi<sup>3</sup>.

Sappiamo della diffusione in tutta Europa delle botteghe romane specializzate nel commercio, riuso e rilavorazione dei marmi antichi, nella realizzazione *ex novo* di opere plastiche e di arredo architettonico. In alcuni edifici toscani del XII secolo registriamo la presenza di queste maestranze, in particolare per la realizzazione di litostrati a intarsi policromi, come nel presbiterio della chiesa di San Frediano a Lucca (fig. 2) o a Pisa, in San Pietro in vincoli o nel coro del duomo.

La presenza di artefici romani a Pisa è attestata da un atto del 1158 «de lapidibus vendendis, reducendis seu hedificandis» tra maestri romani, tra cui Pietro di Ranuccio, e l'arcivescovo della città. Questi scultori dovettero realizzare l'impiantito della zona del coro mentre, contemporaneamente, si veniva completando, ad opera del cantiere pisano, l'arredo presbiteriale; infatti, per il recinto troviamo reimpiegato un frammento del fregio della romana *Basilica Neptuni* (testimone significativo del commercio di marmi antichi cui si deve riferire il «de lapidibus vendendis» del documento), sul cui *verso* furono scolpite, dalla bottega di Guglielmo, formelle intarsiate (figg. 3-4)<sup>4</sup>.





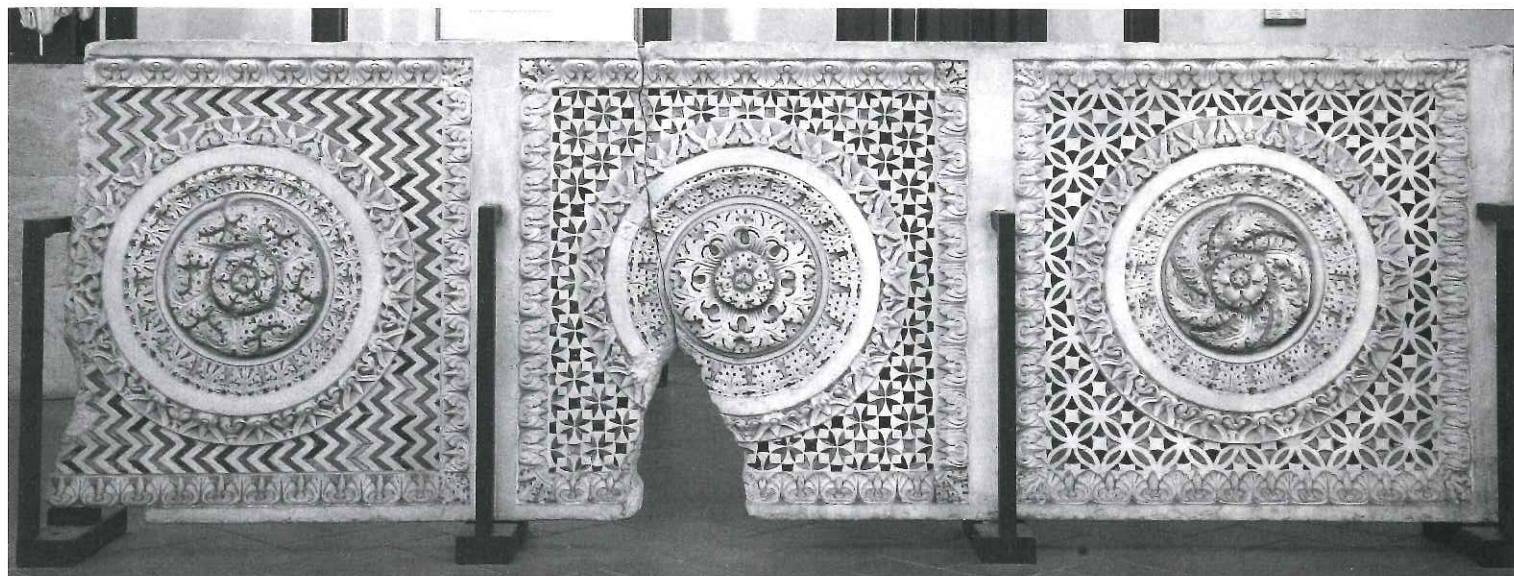
2. Pavimento "cosmatesco",  
Lucca, chiesa di San Frediano,  
interno

Anche a Lucca, nella chiesa di Sant'Alessandro troviamo un capitello figurato, che trova significativi paralleli in esemplari ancora conservati a Roma, come nel caso di un capitello con sfingi in San Piero a grado (presso Pisa): riprova ulteriore del commercio di marmi antichi nel corso del XII secolo, già testimoniato in precedenza dal *Breve recordationis* (1046 circa) di Bono primo abate di San Michele in borgo a Pisa, nel quale si racconta dell'acquisto di colonne a Roma per la nuova chiesa e da Luni e dall'Elba per il monastero.

Diversa appare la matrice culturale del più tardo impiantito ad intarsi del battistero pisano: il disegno a linee spezzate ripete schemi consueti della decorazione di stampo islamico; non frequente nelle pur ricche e numerose pavimentazioni degli edifici romanici toscani, è diffuso nelle costruzioni arabo-normanne di Sicilia dei secoli XII-XIII, a partire dalla cappella Palatina di Palermo e dalla basilica di Monreale. Inoltre, nella cattedrale pisana, come nelle grandi chiese dell'Italia meridionale, per la celebrazione del sabato santo si leggeva l'*Exultet* in un rotolo dall'alto del pulpito, rivelando una relazione con quella parte d'Italia anche negli aspetti rituali<sup>5</sup>.

Intorno al 1204, data incisa sulla lunetta del portale della chiesa pisana di San Michele degli Scalzi (oggi nel Museo di San Matteo), una maestranza di chiara cultura bizantina esegue la decorazione scultorea, oltreché dell'edificio menzionato, del battistero pisano. Un'altra opera dello stesso *milieu* culturale si trova nel prospetto di San Paolo a ripa d'Arno: una lastra con *Madonna orante*, ennesima replica di un tipo diffuso nell'intera penisola da Messina ad Ancona a Venezia,





posta in genere ad ornare le facciate delle chiese. La bottega dà vita ad una notevole composizione iconografica nel portale est del battistero (fig. 5), replicandovi le colonne a racemi della facciata del duomo ma introducendo stipiti figurati, con il ciclo degli *Apostoli* in parallelo con quello dei *Mesi* e, nell'architrave, *Storie del Battista*, con composizioni che ricordano gli animati gruppi dei sarcofagi antichi, mentre in un'originale cornice dal profilo inclinato, che sembra preso di peso dall'iconostasi di una chiesa bizantina, vediamo la *Deisis* memore dell'iconografia orientale e, nella ghiera, i *Vegliardi dell'Apocalisse* entro clipei.

Le soluzioni stilistiche di questi artefici rimandano alla coeva produzione scultorea bizantina e trovano una significativa coincidenza, non senza riflessi e interazioni, con i modi e le forme adottati dai cosiddetti Guidi, scultori di origine padana e di cultura tardo-antelamica, attivi in Toscana tra XII e XIII secolo. Essi sono un'altra significativa tessera di questo mosaico interculturale, che trova un'anticipazione nella decorazione dei portali con capitelli figurati della pieve di Sant'Andrea a Carrara (secondo quarto del XII secolo) (fig. 6), dove si palesano chiare tangenze con le realizzazioni plastiche coeve del duomo di Parma. Nella stessa chiesa,

3. Maestranza di Guglielmo, plutei intarsiati, Pisa, Museo Opera Duomo

4. Arte romana, rilievo della Basilica Neptuni di Roma, Pisa, Museo Opera Duomo



5. Pisa, battistero, portale centrale istoriato





6. Carrara, duomo, portale  
centrale facciata





l'ingresso meridionale rivela cogenti confronti con il portale di San Giovanni del duomo di Genova, a segnalare la fortissima interazione della Toscana nord-occidentale con le aree limitrofe. Tutti questi esempi rivelano chiaramente una relazione duratura e consolidata tra i due versanti dell'Appennino sia nel XII che nel XIII secolo <sup>6</sup>.

La produzione scultorea nei decenni a cavallo tra XII e XIII secolo sull'asse Pisa-Lucca rivela significativi interscambi tra le maestranze alloctone e la tradizione regionale: come gli artefici di cultura bizantina rielaborano elementi formali locali, così gli scultori padani fanno interagire spunti stilistici provenienti dalle opere toscane e orientali. In Lucchesia, da Diecimo a Barga, le pievi presentano nei portali architravi con racemi appiattiti a foglie aperte, secondo una morfologia tipica delle maestranze padane, e figure umane panneggiate nello stile delle realizzazioni pisano-lucchesi dell'ambito della bottega di Biduino.

Nella decorazione del duomo pisano si riconosce l'intervento di un artefice di cultura tolosana, quasi certamente un artista itinerante, che rivela di aderire ai modi presenti nella città francese nel secondo quarto del secolo XII. Allo scultore possiamo attribuire un capitello del matroneo meridionale che raffigura scimmie involupate in racemi intrecciati con foglie globulose e ripiegate, come la grande mensola con leone al culmine del timpano absidale del duomo, che, pur essendo una copia, rimanda alla stessa cultura artistica <sup>7</sup>.

Tra le opere della cattedrale di Pisa, un posto di rilievo assume il monumentale crocefisso (metà del secolo XII) di provenienza borgognone (in origine parte di una *Deposizione*) venerato nella cattedrale pisana. Allo stesso modo, la statua di *David citaredo* (entrambi nel Museo dell'Opera) è riferibile anch'essa ad un artista d'oltralpe, provenzale questa volta come rivelano i modi, la composizione e talune soluzioni tipologiche e iconografiche, a confermare l'ampiezza delle relazioni culturali intessute dalle città toscane.

Per la statua possiamo ipotizzare una collocazione dell'opera *ab origine* nell'arcata centrale della prima loggia in relazione con la sottostante porta centrale. Una conferma è rintracciabile nella facciata della chiesa di Sant'Iacopo ad Altopascio, opera di una bottega di cultura pistoiese della seconda metà del XII secolo, chiaramente ispirata al prospetto della cattedrale pisana; troviamo qui, tra le colonnette del timpano, una statua del Redentore che sembra replicare la collocazione del David nella facciata del duomo.

La presenza dell'opera nella facciata pisana si associa ad una pratica che si va diffondendo nell'arte toscana del XII secolo, la decorazione dei prospetti con statue di personaggi divini: dal San Michele della pieve di Groppoli (presso Pistoia) al primo, frammentario, simulacro del San Martino a cavallo da collocare presso la cattedrale lucchese al tronco di statua della chiesa di Altopascio o alla statua della Vergine, lontanamente biduinesca, oggi nel Museo di Villa Guinigi a Lucca. Tutte queste opere appaiono, piuttosto che la declinazione dell'idea della statua classica, rilievi adagiati alla parete di cui appaiono parte integrante sempre innestati nel tessuto architettonico, senza mai potere né volere assumere il valore, anche solo ideologico, della statuaria antica.

Ad allargare il campo degli artisti in movimento, una lettera (1156) di papa Adriano IV indirizzata ai canonici pisani nella quale si chiede a questi ultimi collaborazione e aiuto per la venuta nella loro città di un gruppo di canonici dell'abbazia di Saint-Ruf presso Avignone, «pro incidendis lapidibus et columnellis» da utilizzare nell'esecuzione o completamento del chiostro del monastero agostiniano di cui era stato abate lo stesso papa, che aveva promosso l'opera. Meta della spedizione poteva essere, oltre che Carrara, la stessa area pisana, interessata, proprio in quel periodo, da un'intensa attività estrattiva di calcare di San Giuliano in concomitanza con l'erezione dei monumenti della piazza del duomo <sup>8</sup>.

Nel cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo (presso Montalcino, Siena) è operoso l'anonimo Maestro di Cabestany, cui tracce sono riconoscibili anche in altre aree della Toscana. Egli vi appare in veste





7. Sant'Antimo, chiesa abbaziale,  
interno



Nella pagina successiva  
8. Pisa, duomo, interno

di artista itinerante più che di artefice guida del cantiere, collaborando con le altre maestranze attive nella decorazione della chiesa. La sua opera è evidente nel capitello con *Daniele nella fossa dei leoni* della navata, in prossimità della facciata; riflessi della sua attività sono direttamente riconoscibili in un capitello con leoni (ora nella collezione Bardini a Firenze), nella coppia di slanciati leoni stilofori erratici, oggi in controfacciata, e in alcune delle sculture del prospetto<sup>9</sup>.

Tra i riflessi più significativi dell'importante dimensione assunta dal fenomeno del pellegrinaggio in Toscana, in campo artistico troviamo echi della *Chanson de geste* nella presenza di cavalieri armati dai nomi epici sui portali della collegiata di Barga. Sembra, inoltre, richiamarsi alle vicende della *Chanson de Roland* l'episodio di una regina di Maiorca rapita con il figlio dai pisani e celebrata con un epitaffio sulla facciata del duomo; nella sua figura appare il riflesso di Bramimonda, moglie del re di Saragozza, capo dei saraceni di Spagna, sconfitto da Carlo Magno che la prende prigioniera e la porta in Francia con il solo desiderio di salvarle l'anima e convertirla<sup>10</sup>.

In questo discorso assume rilevanza la ricostruzione, nel secondo terzo del XII secolo, del complesso abbaziale di Sant'Antimo, tesa a offrire un volto più magniloquente all'edificio custode delle reliquie del santo martire anche per attirare i pellegrini che transitavano lungo il percorso per Roma. L'intenzione è quella di dare vita ad un ampio complesso che si offra come chiesa di pellegrinaggio, nel rispetto dei canoni delle celebri basiliche romane dei primi secoli del cristianesimo, ma in una forma nuova, aggiornata sulle caratteristiche dei grandi santuari dell'Europa romanica. Nella pianta e nell'alzato spiccano gli elementi dell'architettura contemporanea lungo l'asse Tolosa-Santiago: la forma del coro sopraelevato circondato da sostegni e con cappelle radiali, la stretta e alta navata centrale, i matronei che corrono per l'intera chiesa, gli spazi interamente percorribili dall'ingresso al coro senza soluzione di continuità (fig. 7).

La chiesa dell'abbazia di Sant'Antimo va letta quale felice connubio tra Roma e il romanico. La scelta delle colonne nell'invaso delle navate al posto dei più consueti pilastri, delle capriate invece delle volte, offre una soluzione di mediazione tra l'immagine delle grandi chiese di pellegrinaggio europee e il riflesso della tradizione romana, paleocristiana e medievale italiana. Questa volontà manifesta è ancora più evidente quando osserviamo che nell'area senese accadeva prevalentemente l'opposto: qui, infatti, è molto frequente la presenza, nelle architetture romaniche, di pilastri e fasci polistili.

#### *Le soluzioni dell'architettura*

La tipologia architettonica delle chiese romaniche, soprattutto di quelle della nostra penisola impostate sullo schema basilicale, ha privilegiato l'uso, come sostegni, di colonne sotto arcate e molti edifici in Toscana replicano il modello. La colonna diventa, quindi, un elemento caratterizzante e il suo uso viene profuso nelle dimensioni e collocazioni più varie; quale *mensura Christi* diventa, agli occhi dei contemporanei, sinonimo di chiesa e, nel contempo, saldissimo legame, monumentale e ideologico, con la classicità e con il cristianesimo delle origini.

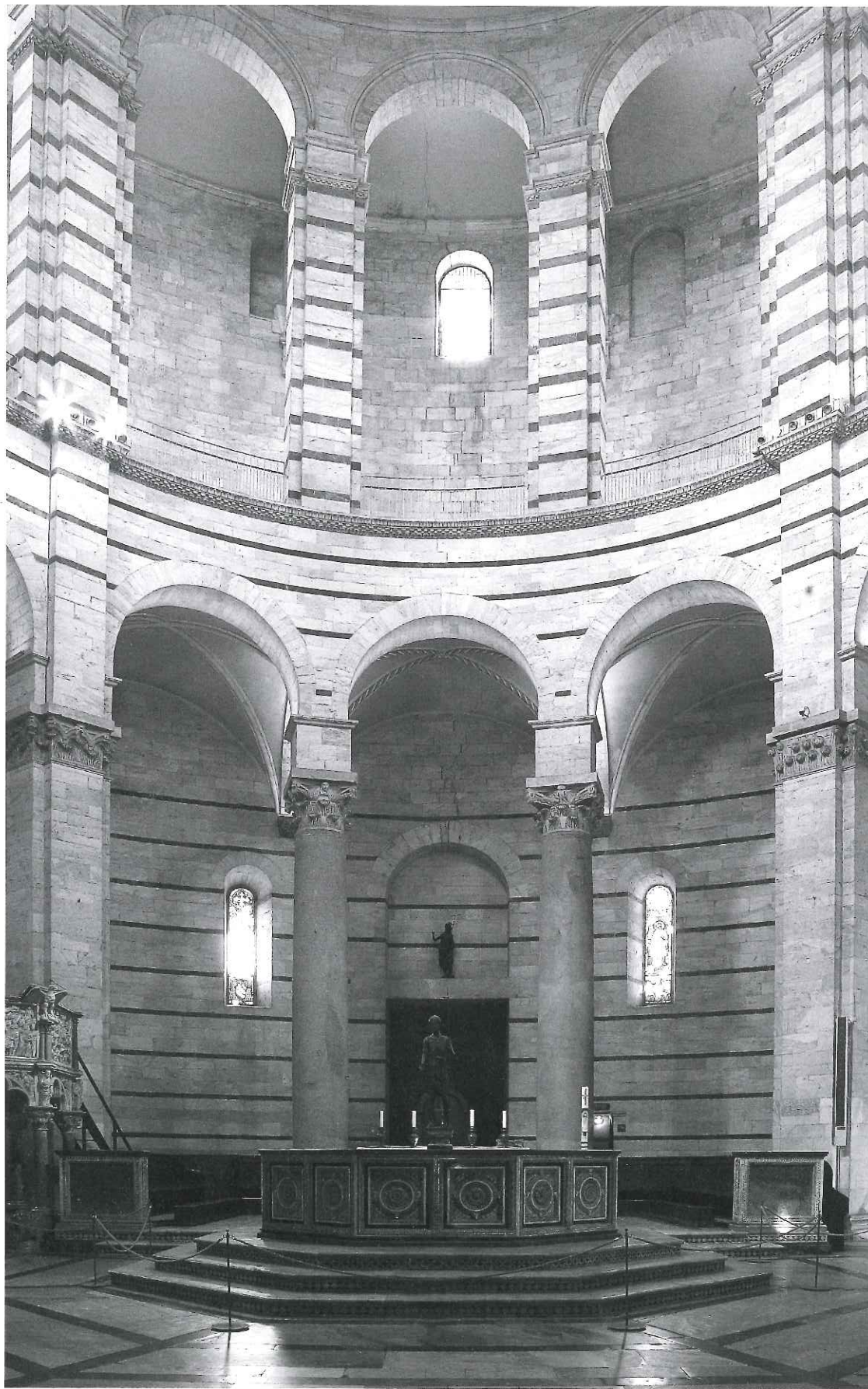
Sotto questo aspetto, il duomo pisano e gli altri edifici della piazza eretti nel XII secolo riassumono una serie di caratteristiche che indirizzano alla continua e suggestiva pratica dell'antico. La chiesa (fig. 8) ha cinque navate di una spazialità tardo-antica, con l'invaso centrale molto più ampio delle navatelle laterali, divise da una selva di colonne monolitiche in granito d'Elba (estratte dalle cave antiche dell'isola), con capitelli per la gran parte di reimpiego, alcuni dei quali rilavorati; il transetto ha una conformazione particolare con i bracci allungati e coronati da absidi che costituiscono vere e proprie chiese nella chiesa, affrontate e con tre navate divise da colonne. L'edificio è legato al nome dell'architetto Buschetto, attivo nei decenni a cavallo tra XI e XII secolo, che, per i meriti acquisiti, sarà sepolto in facciata in un sarcofago antico







9. Pisa, battistero, interno





accompagnato da iscrizioni con richiami alla classicità e che elogiano le capacità dell'artista nella messa in opera dei pesanti sostegni.

Anche la fondazione del battistero (1152) (fig. 9) coincise con un'intensa attività di ricerca di colonne per il giro interno dell'edificio, che portò i pisani a rastrellare i loro possedimenti nel Tirreno, dalla Sardegna all'Elba, per ottenere fusti monolitici di granito. L'enfasi del ruolo della colonna è evidente nella presenza, in alcuni edifici della Toscana, di esemplari scolpiti con racemi abitati che si richiamano ai modelli antichi ma soprattutto alle esemplari colonne poste da Costantino per decorare l'altare di San Pietro in Vaticano. Le ritroviamo dapprima ai fianchi del portale centrale del duomo pisano, in una fattura di forte derivazione classica, per poi rivederle nel portico della cattedrale di Lucca, con soluzioni più appiattite che richiamano i coevi codici miniati; nell'ingresso principale del battistero pisano, come anche nel prospetto della chiesa di Sant'Iacopo ad Altopascio, fino alla replica nella gotica facciata del duomo senese, ad opera di Giovanni Pisano.

Il duomo, il battistero e il campanile pisani interagiscono fondendo i caratteri essenziali del loro linguaggio e rimodulandoli sulla cifra della reiterazione per raggiungere la giusta proporzione nella distribuzione e nel rapporto tra i singoli elementi: colonna, arco, cornice. Acquisisce un valore estetico-formale l'adozione della pianta circolare. Le ragioni della rotondità, certamente una forma non usuale in Toscana, si spiegano nel gioco di specchi e contrapposizione tra gli edifici. La scelta rivela una nuova, profonda meditazione sul tema degli ordini e dell'uso della colonna, che associa tutti gli edifici romanici della piazza. Ancora una volta, appaiono le strette relazioni che intercorrono tra le soluzioni adottate dagli architetti pisani del secolo XII e i monumenti classici e che diverranno ben presto pietra di paragone per le realizzazioni dell'intera regione tra XII e XIII secolo <sup>11</sup>.

I caratteri architettonici del duomo, infatti, costituirono un modello duraturo fino alle soglie del gotico, diffondendosi, a partire dalla metà del XII secolo, nelle aree vicine, da Lucca a Pistoia, fino a raggiungere l'estremo meridione della Toscana come anche la regione senese-aretina, con i significativi esempi del duomo di Massa Marittima e della pieve di Santa Maria di Arezzo. L'unica area veramente immune alla forza del modello pisano sarà Firenze, che in architettura svilupperà sempre scelte autonome.

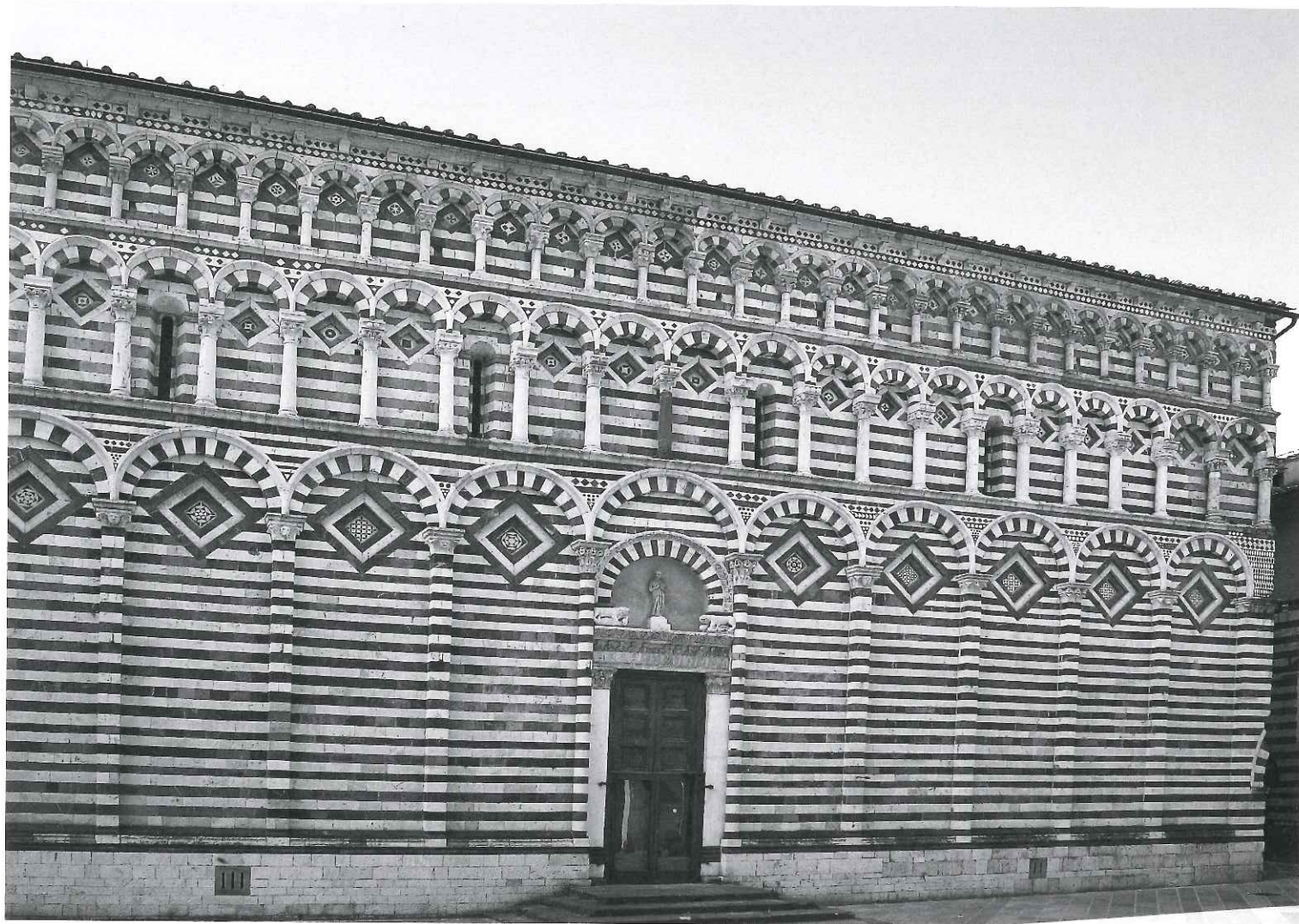
Le soluzioni adottate a Pisa vengono riproposte negli esterni delle principali chiese pistoiesi della seconda metà del XII secolo, dalla facciata di Sant'Andrea, dove troviamo uno dei primi esempi di programma iconografico sull'architrave e sui capitelli del portale centrale (1166) con scene evangeliche (*Annuncio a Zaccaria*, *Annunciazione*, *Magi davanti ad Erode*, *Adorazione dei magi*) eseguite dalla bottega di Gruamonte, Adeodato e Enrico (fig. 10). Nel fianco-prospetto di San Giovanni Forcivitas (fig. 11), il modello pisano viene declinato con un forte accento sulla bicromia, impiegando l'alternanza del bianco e del verde nell'intera parete come anche nei pilastri e nei fusti delle colonne. Queste soluzioni, esperite anche per contiguità con i monumenti fiorentini, si ritrovano in aree limitrofe: nel chiostro della collegiata di Prato e nella facciata della chiesa di Altopascio.

Nel territorio lucchese, la tradizione architettonica rivela un suo carattere peculiare negli alzati con murature a corsi di pietra pseudo-isodoma, che si diffonde negli edifici cittadini e della Lucchesia nei decenni a cavallo tra XI e XII secolo, partendo probabilmente da un modello ormai perduto: la cattedrale di San Martino ricostruita tra 1060 e 1070. La costruzione doveva apparire mirabile, secondo quanto ricorda il vescovo Rangerio (1098-1112) nella *Vita metrica* di Anselmo da Baggio, presule cittadino (1057-1073) e nel contempo papa (Alessandro II, 1061-1073), promotore della riedificazione della cattedrale: le «columnas / ordine quas gemino ducit utrumque latus» scandivano lo spazio interno diviso in cinque navate (come a Pisa), la «structura lapidum, quas arte decora / docta manus posuit» esaltava, nella sapiente dispo-









sizione delle pietre, le cortine murarie. Proprio questa attenzione sui materiali e sulla tecnica costruttiva rivela la particolarità del duomo lucchese, che possiamo apprezzare sopravvissuta in tanti edifici dell'area, dalle chiese cittadine di San Frediano e Sant'Alessandro (fig. 12) alle pievi diocesane di San Pietro a Valdottavo e della Brancoleria <sup>12</sup>.

Anche questa soluzione si richiama direttamente ai modelli della classicità volendo esaltare la lucida stereometria del calcare locale, assimilabile visivamente al marmo bianco antico, e volendo replicare la compattezza e la precisione esecutiva dei monumenti antichi, anche per richiamare ideologicamente il glorioso passato cittadino. Le pareti delle chiese lucchesi vengono eseguite secondo il medievale *opus quadratum* o *romanum* che prevedeva l'impiego di conci squadrati e lisci e non più di ciottoli di risulta o pietre sbozzate come nelle murature *en petit appareil* di tante costruzioni anteriori ma anche coeve. La romana e tardoantica Luca, ancora nell'alto medioevo *caput Tusciae*, doveva rivivere nelle chiese del secolo dell'anno Mille, preservando nelle strutture architettoniche e negli apparati decorativi delle nuove costruzioni la severità degli edifici pubblici del passato, di cui dovevano conservarsi ancora significativi resti, come nel caso dell'anfiteatro.

A Lucca, nel corso del secolo XII, si diffonde anche il modello pisano. Esso trova piena realizzazione a San Michele in Foro, a Santa Maria Forisportam, nel prospetto della cattedrale, so-

11. Gruamonte, facciata laterale, Pistoia, San Giovanni Forcivitas,

Nella pagina precedente  
10. Gruamonte-Adeodato, portale centrale, Pistoia, chiesa di Sant'Andrea, facciata









13. Arezzo, pieve di Santa Maria, facciata

*Nella pagina precedente*  
12. Lucca, Sant' Alessandro, facciata





14. Firenze, battistero, interno

prattutto per quanto riguarda l'inserimento delle losanghe nelle arcate e il tema delle loggette sovrapposte. Le arcatelle a ridosso del prospetto troveranno rinnovata adesione nelle realizzazioni del primo duecento, con Guidetto che firma nel prospetto del duomo di Lucca (1204) ed è attivo anche nel cantiere della collegiata di Prato. Si assiste all'arricchimento della policromia e del repertorio figurato che si espande su ogni singolo elemento, fino ai fusti delle colonne con fiere e animali in lotta o affrontati, come appare evidente anche nel prospetto della pieve di Santa Maria ad Arezzo (fig. 13), coevo e lontano riflesso di queste nuove soluzioni, come dimostra la presenza di colonne scolpite e figurate o con cariatidi nelle loggette.

A Firenze troviamo soluzioni ancora diverse per le architetture cittadine; anche in questo caso è evidente il richiamo alla classicità, vero *leitmotiv* del romanico toscano nelle sue accezioni principali. Il monumento più significativo, il battistero (fig. 14), completato alla metà del XII secolo, appare





ispirato ai monumenti di Roma, cui Firenze, come altre città della regione, intendeva idealmente collegarsi. La chiesa, all'interno, rivela di essere una replica del Pantheon (nel medioevo chiesa di Santa Maria Rotunda), mentre per l'esterno vuole richiamare il Colosseo. La ricca articolazione dei due edifici antichi, con le esedre e la sovrapposizione delle colonne, la successione degli ordini, la decorazione policroma, la volta cassettonata, viene tradotta in un'architettura intarsiata, dove il grafismo e la bicromia degli inserti ripropone gli effetti chiaroscurali e volumetrici delle superfici del tempio romano, ravvivata dalla successione degli ordini, presa in prestito dall'Anfiteatro flavio, con pilastri cui si sovrappongono semicolonne e, nell'attico, paraste.

L'idea di un'architettura disegnata viene riproposta nei prospetti delle chiese cittadine e dell'intera area fiorentina, come scorgiamo nella collegiata di Empoli, alla Badia Fiesolana o a San Miniato al Monte (fig. 15), costruzioni tutte del pieno XII secolo. La liscia parete prende vita

15. Firenze, chiesa di San Miniato al Monte, facciata

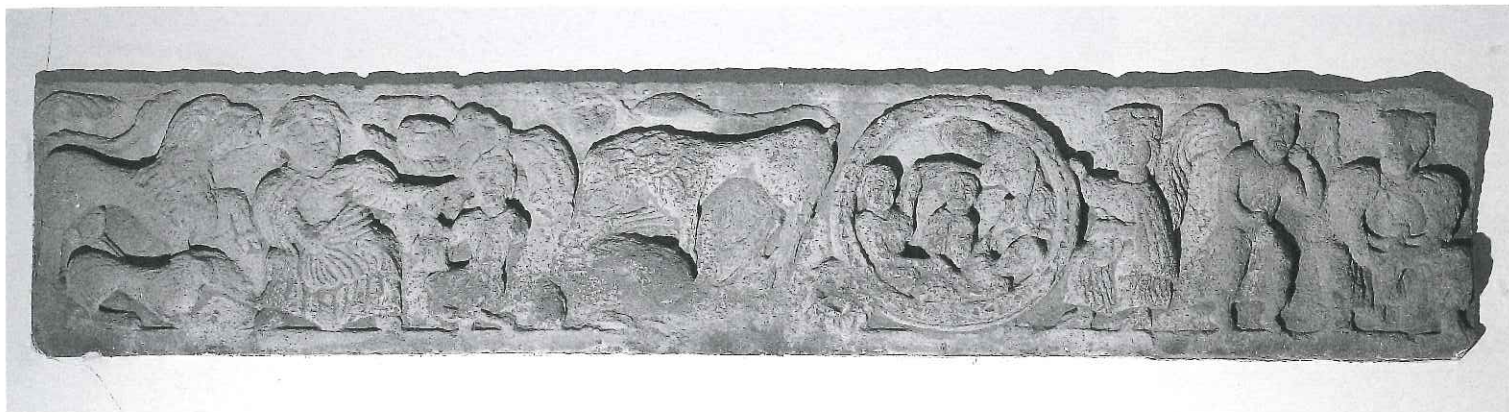




16. San Quirico d'Orcia, pieve,  
portale di facciata

con l'inserito dei listelli di verde di Prato che disegnano geometrie e reticoli; lo sfondo intarsiato, compostamente scandito da cornici architravate, è inframezzato dai portali classicamente modanati e dalle finestre con timpani. Queste soluzioni, che perdureranno per tutta l'età gotica, non moriranno con il medioevo ma saranno oggetto di meditazione per Alberti che riproporrà, con altro respiro, le soluzioni policrome romaniche nella facciata di Santa Maria Novella. Nel resto della regione assistiamo alla compresenza dei modi derivati dalle principali correnti, che si sviluppano e si diffondono nelle micro-aree territoriali. Una tipologia di un certo interes-





17. Architrave istoriato, Pienza, duomo, sotterranei

se, incentrata sulla forma e sulla funzione dell'ingresso principale, si ritrova nei prospetti della Toscana meridionale interna, tra le diocesi di Volterra e di Arezzo: il portale centrale sovrasta, con la lunetta, le arcate che lo affiancano. Nella facciata del duomo di Volterra tale enfasi è sottolineata anche con l'impiego di materiale diversi: marmo e pietra verde che si contrappongono alla trachite; nella chiesa di San Pietro in Villore (presso San Giovanni d'Asso, Siena), la differenziazione è posta in evidenza dalla presenza delle figurazioni sugli stipiti e nella lunetta. Tra gli esempi più significativi, il portale di facciata della collegiata di San Quirico d'Orcia (fig. 16), che domina l'intera facciata con il protiro schiacciato, eco di soluzioni emiliane e d'oltralpe riscontrabili nella chiesa di Santa Maria della stessa cittadina e nella vicina Sant'Antimo: punteggiato da protomi e retto da leoni stilofori, presenta animali fantastici affrontati sull'architrave e nel fregio della strombatura e la statua del santo titolare in trono incassata nella lunetta.

La rilevanza dei portali è data anche dalla presenza di figurazioni nella lunetta e sugli architravi, come possiamo constatare nelle chiese romaniche di Corsignano (la rinascimentale Pienza): nella pieve di San Vito, affiancata da un campanile a pianta circolare che richiama modelli aretini, gli architravi recano rappresentazioni fantastiche, come sirene e altri mostri marini, ma anche episodi della vita di Cristo. Interessante, sotto questo riguardo, l'architrave erratico dell'antica chiesa cittadina di Santa Maria (distrutta per fare spazio al duomo), con episodi della vita del profeta Daniele (fig. 17), personaggio biblico replicato nell'area, ritrovandosi a Sant'Antimo e nei capitelli dell'interno del duomo di Sovana (fig. 18), dove constatiamo la presenza di altri episodi veterotestamentari.

#### *Le trame della scultura*

I decenni centrali del secolo XII sono un periodo cruciale per la produzione artistica dell'intera Europa. Mentre nell'Île-de-France nasce, dalla costola del romanico locale, quel linguaggio che prenderà il nome di "opus francigenum", nelle regioni che si affacciano sul Mediterraneo assistiamo, nel campo della scultura, ad una fioritura su scala regionale e per vie parallele: molte botteghe di scultori rivelano modi e formule che mostrano notevoli richiami all'arte antica che appare vera e propria maestra di stile. Gli artefici presentano raffinatezza tecnica ed elevate capacità acquisite con uno studio più attento e una comprensione più ampia delle soluzioni, non solo prettamente iconografiche, ma anche anatomico-figurale della scultura romana.

Questo nuovo fenomeno trova terreno fertile in Toscana e città-guida diventa Pisa. La forza dei modelli antichi affiora prepotentemente dagli edifici della piazza. Come i testi delle epigrafi e delle narrazioni storiche, nei quali continui e pressanti appaiono i richiami alla classicità, allo stesso modo le sculture romaniche rivelano frequentissimi calchi dalle opere antiche, la cui presenza assume un significato artistico ma, nel contempo, un rilevante risvolto ideologico. Nella composizione, nelle



18. Sovana, duomo, interno





forme e nelle soluzioni tipologiche adottate sia dagli scultori operosi nel corso del XII secolo che dalle maestranze bizantineggianti e dalle botteghe padane attive per il battistero nella prima metà del XIII secolo, non sfugge il richiamo all'antico, come rivelano i numerosi esempi di imitazione, deduzione iconografica di modelli e forme stilistiche dai sarcofagi disseminati sugli spalti del duomo<sup>13</sup>.

In ragione proprio di questo ininterrotto rapporto tra gli scultori medievali e l'antico a Pisa, che si rivela anche presso botteghe di estrazione culturale non pisana attive in città, non possiamo esimerci dal pensare che un ruolo non secondario, nell'indirizzare gli artisti verso queste scelte, sia stato svolto dai promotori dell'elevazione degli edifici cittadini. Infatti, gli scultori di provenienza padana, quando sono attivi in altre città della regione, come Lucca o Pistoia, non sfoderano l'ampio repertorio classicistico palese nella decorazione del battistero ma si attengono alle soluzioni formali e iconografiche consuete nella loro tradizione artistica. In questo discorso, che investe anche le altre aree della regione sia pur in misura meno rilevante, i sarcofagi rappresentano la tipologia-limite per la quale i confini tra antico e medioevo si assottigliano, fino quasi a scomparire. Tali opere costituiscono un *trait d'union* tra le due culture artistiche e lo testimonia una lunghissima serie di imitazioni ed emulazioni fino al calco di Biduino per il sarcofago del giudice pisano Giratto (1176 circa), oggi in camposanto. La lezione dei rilievi antichi appare ripresa, ad esempio, nell'architrave istoriato del portale laterale della pieve di San Giovanni a Campiglia Marittima, opera della seconda metà del XII secolo che riprende l'iconografia e lo stile delle rappresentazioni di cacce al cinghiale sui sarcofagi antichi<sup>14</sup> (fig. 19).

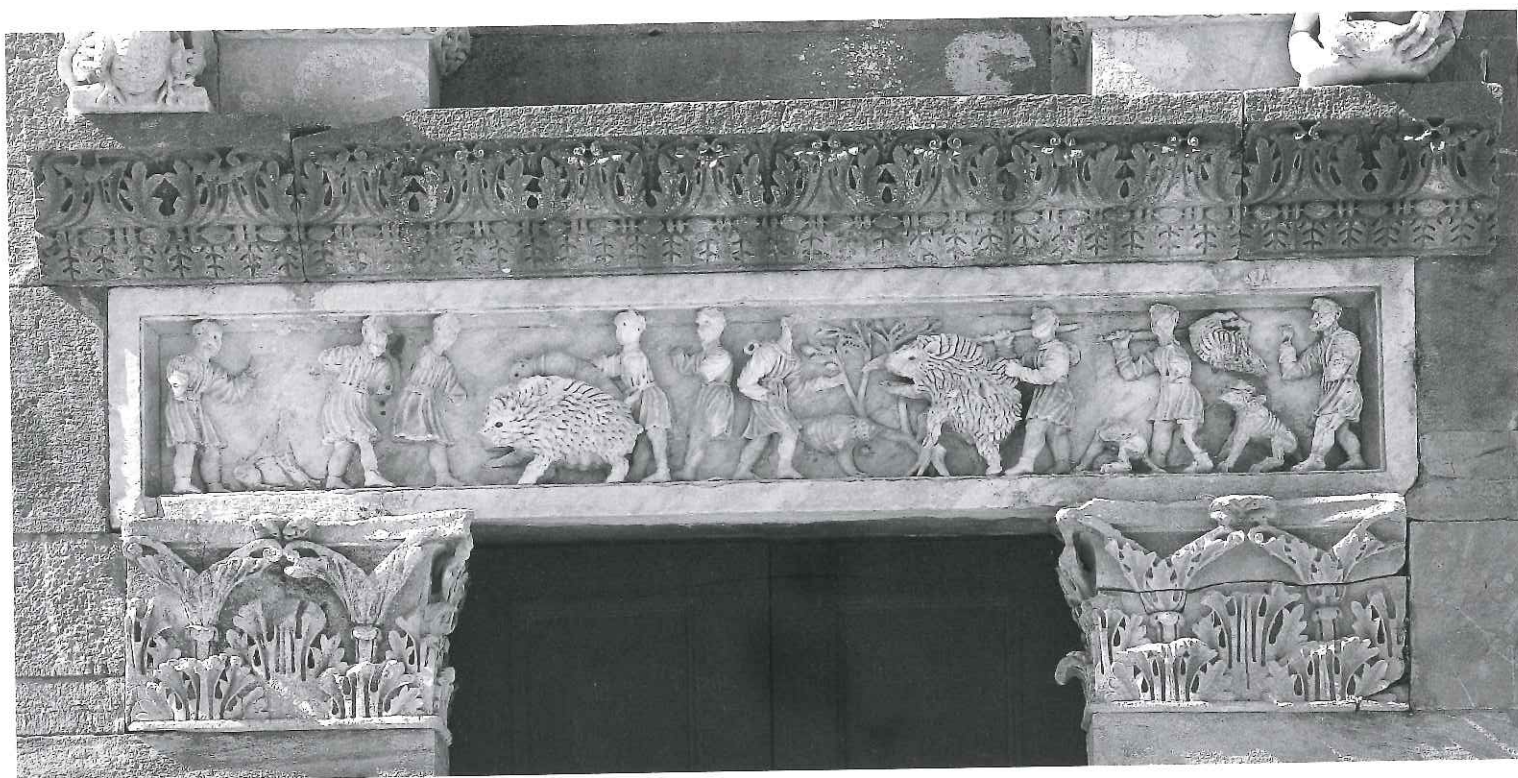
Lo sguardo sull'arte antica si estende anche alla civiltà etrusca, soprattutto nelle aree che ne conservavano più forte l'impronta. La chiesa della badia del Salvatore e dei Santi Giusto e Clemente di Volterra presentava significativi esempi nel prospetto, risalente al secondo quarto del XII secolo (i resti oggi sono nei musei cittadini). Una delle lunette della cornice marcapiano raffigura un uomo assalito da cani che riprende l'iconografia di Atteone, frequente sulle urnette cinerarie etrusche; l'architrave del portale centrale reca la rappresentazione del Redentore tra i santi Pietro e Paolo, affiancati dai sarcofagi dei due santi dedicatari della chiesa, evangelizzatori della città, sovrastati dagli angeli che vi appaiono distesi come i defunti sulle urne<sup>15</sup> (fig. 20).

La fontana (o fonte battesimale) di Roberto in San Frediano a Lucca (fig. 21), opera databile nell'ultimo quarto del XII secolo, si rivela una complessa macchina scenica che segue e amplifica i modelli dei sarcofagi, come appare dalla serie di figure *sous arcades* che occupa una parte del perimetro figurato. Esse trovano un parallelo nel coevo e stilisticamente prossimo fonte battesimale della pieve di Calci, che ha un modello diretto nel *Sarcofago con Muse* del camposanto pisano (già presso gli spalti del duomo). Nel prosieguo della rappresentazione, come in un fregio continuo troviamo episodi salienti della vita di Mosè; nel programma iconografico si rivela un significativo precedente nei cicli delle grandi basiliche paleocristiane di Roma mentre nelle singole scene, come nel *Passaggio del Mar Rosso*, possiamo apprezzare soluzioni ricalcate dai sarcofagi<sup>16</sup>.

In Toscana, la decorazione scultorea si concentra sui capitelli, per i quali si elaborano tipologie corinzie di forte aderenza ai canoni classici come anche serie figurate con protomi e personaggi; sui portali, con le ghiera e le cornici arricchite da teorie animalistiche e cacce; sugli architravi che divengono luogo deputato della narrazione istoriata. Per l'arredo interno, l'attenzione degli scultori si concentra sui pannelli del recinto presbiteriale, e sul monumento principe del romanico regionale, il pulpito, che diventa il *medium* per eccellenza del messaggio figurato cristologico.

La regione si caratterizza, nel panorama europeo, proprio per la foggia dei pulpiti, in genere casse parallelepipedo sostenute da colonne su leoni stilofori con i parapetti che squadernano storie cristologiche (e, raramente, episodi del Vecchio Testamento). Questa complessa tipologia ha il suo archetipo nell'esemplare del duomo di Pisa ora a Cagliari (1162 circa), realizzato





19. Matteo (?), architrave istoriato, Campiglia Marittima, pieve San Giovanni Battista, portale laterale

20. Architrave istoriato, Volterra, Museo Guarnacci (da Badia San Giusto)

Nella pagina successiva  
21. Roberto, fontana, Lucca, San Frediano



dalla bottega di Guglielmo; lo scultore definito nell'epigrafe sul pulpito «praestantior arte modernis» verrà sepolto, per i suoi meriti, presso la facciata del duomo pisano. Nell'arredo presbiteriale della chiesa, addossato al coro e sostenuto da quattro possenti leoni, calchi riuscitissimi di esemplari classici, il pulpito diventa il punto focale dell'allestimento <sup>17</sup>.

Le scene, rappresentate sul doppio registro secondo il modello dei sarcofagi, sono intervallate da gruppi scultorei reggileggio, una soluzione introdotta da Guglielmo che troverà notevole seguito in Toscana per tutto il Medioevo: per la lettura del Vangelo, il *Tetramorfo* (Angelo, Toro, Leone, innaturalmente eretti, e l'Aquila reggilibro); per l'Epistola, *Paolo con i discepoli* (Tito e Timoteo) (figg. 22-23). La doppia scala, con le grandi figure che affiancano le scene di dimensioni minori, rimanda alle tavole dipinte coeve che affollavano gli altari, con Cristo, la Vergine o i santi affiancati dalle rappresentazioni agiografiche più piccole. L'icona suscita timore e venerazione, la storia insegna e costituisce un esempio per gli uomini.







22-23. Guglielmo, pulpito di  
Guglielmo, Cagliari, duomo







Il modello di Guglielmo si diffonde ben presto e troverà numerose varianti nelle versioni realizzate in tutta la regione tra XII e XIII secolo. Un esempio significativo è il pulpito a cassa con scene evangeliche, oggi nella chiesa di San Leonardo ad Arcetri (ultimo quarto del XII secolo). Il fatto che sia istoriato è indice della forza dell'invenzione di Guglielmo perché l'opera, già nella chiesa di San Piero a Scheraggio, rappresenta una significativa eccezione per la tradizione artistica fiorentina in età romanica che mostra scarso interesse per la scultura narrativa, prediligendo, per la decorazione degli edifici e per il loro arredo interno, intarsi policromi o singole rappresentazioni di uomini o animali <sup>18</sup>.

L'importanza della scultura lapidea è evidente anche nell'opera del fonditore pisano Bonanno, la cui sapienza artistica giungerà fino alla cattedrale di Monreale (PA), per la quale realizzerà la porta di facciata (1186). Le imposte bronzee (fig. 24), pur essendo opere di fusione (un campo prestigioso e autonomo dagli altri *media* artistici altrove), mostrano di dipendere dalla coeva tradizione plastica pisano-pistoiese, di cui riprendono modi e soluzioni tipologiche e formali.



24. Bonanno, porta bronzea,  
Monreale/Pisa, duomo







Nel complesso gioco delle interazioni, le soluzioni adottate da Bonanno in manufatti che apparivano agli occhi dei contemporanei di maggior valore vengono recepite a loro volta nella produzione plastica coeva; si pensi, ad esempio, alle sculture di Biduino, la cui bottega è attiva tra Pisa e Lucca negli stessi anni, o alle *Storie del Battista* del portale del battistero. Vi troviamo, infatti, architetture con cupole e pilastri che dominano la scena, che appaiono una trasposizione nel marmo delle forme affusolate nel bronzo di Bonanno. Probabilmente, il prezioso modello veniva indicato dagli stessi committenti che aspiravano a veder realizzate sculture in pietra che apparissero come opere fuse in metallo<sup>19</sup>.

Nell'ampia area tra Firenze, Siena e Arezzo si sviluppano forme autonome che dialogano conservando le loro peculiarità. I linguaggi locali si confrontano con gli esempi derivati dalla cultura pisano-pistoiese che estende, con i suoi artefici, la presenza in gran parte della regione. Frequenti appaiono gli scambi, favoriti dalla intersecata geografia ecclesiastico-politica, e spesso ritroviamo i modi della Toscana occidentale: nella decorazione della Badia Berardenga (comune Castelnuovo Berardenga, Siena) o in alcuni capitelli della pieve aretina di Santa Maria, che presentano formule che rimandano a Bonamico, artefice di cultura pisana operoso nella pieve di Mensano (Siena).

25-26. Capitelli figurati, Gropina, pieve, interno



27-28. Mesi, Arezzo, pieve di Santa Maria, facciata, portale centrale



In questa dinamica entrano in gioco anche maestranze d'oltre-appennino: da piccoli gruppi di scultori itineranti (anche stranieri) alle famiglie di artefici che muovono dalle valli prealpine. Gli scultori attivi nell'area vengono in contatto con i modi e i linguaggi diffusi dell'area padana, in particolare dell'Emilia tra Niccolò e Antelami. Nei capitelli figurati di Gropina (metà del secolo XII) (figg. 25-26), si rivela una maggiore vicinanza alla corrente emiliana che scaturisce dalla lezione di Niccolò, mentre l'imbotte con i *Mesi* della pieve di Arezzo mostra un'approssimazione al linguaggio di derivazione antelamica del secondo quarto del XIII secolo <sup>20</sup> (fig. 27-28).

Proprio la pieve aretina, con la sua decorazione plastica, è uno dei più significativi esempi della ricchezza di modi e soluzioni vivi nella regione agli inizi del XIII secolo. L'edificio, simbolo delle prerogative del libero comune in opposizione al vescovo, venne ricostruito a partire dalla metà del secolo XII e agli inizi del duecento se ne decise l'abbellimento con l'arricchimento dell'abside e del prospetto.





Nei due portali laterali, le lunette recano il tema dei tralci di vite e la rappresentazione del *Battesimo di Gesù* (1221) eseguita da Marchionne. Lo scultore firma, nell'articolato ingresso centrale, il portale (1216) (fig. 29) con l'*Incoronazione della Vergine* orante e contornata dagli angeli che le reggono la veste e la incoronano e, alla base, sull'architrave una teoria di figure divine scandite da colonne. Per l'iconografia e il gusto decorativo e compositivo, il linguaggio dell'artefice rivela prestiti dalla cultura bizantina che in quegli anni si andava diffondendo nella regione, ma palesa anche, come altri artefici della Toscana orientale, evidenti legami con le soluzioni stilistiche padane, in particolare nella loro declinazione niccoliana.

All'ambito di Marchionne è riferibile anche il rilievo erratico, all'interno della pieve, con l'*Adorazione dei Magi*, frammento di un ipotizzabile pontile, smembrato nel Cinquecento, che prende a modello gli analoghi complessi delle cattedrali emiliane. Se così fosse, ancora una volta la Toscana, attraverso l'esempio aretino, mostrerebbe di essere al centro di un interscambio artistico grazie al quale la regione recepisce e fonde rielaborandole istanze culturali alloctone.

29. Marchionne, Lunetta con Incoronazione della Vergine, Arezzo, pieve di Santa Maria, facciata, portale centrale



## NOTE

- <sup>1</sup> Per uno sguardo aggiornato sul romanico in Toscana (con esauriente bibliografia cui si rimanda): TIGLER 2006.
- <sup>2</sup> Sulle relazioni artistiche della Toscana con il mondo arabo, MILONE 2002; ASCANI 2007; CALDERONI MASETTI 2011.
- <sup>3</sup> Sull'argomento CASTELNUOVO 2000; MILONE 2008a, pp. 186-190; MILONE 2008d, pp. 78-84.
- <sup>4</sup> Per gli artefici romani e il loro intervento per il duomo, CLAUSSEN 1987, pp. 36-43; TOLAINI 1991; C. Nenci, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, pp. 517-522; sul fregio rilavorato, G. Tedeschi Grisanti, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, pp. 589-590; A. Milone, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, pp. 613-614.
- <sup>5</sup> Gli *Exultet* pisani sono ben tre, databili tra XI e XIV secolo (CALDERONI MASETTI 1994).
- <sup>6</sup> Sul tema dibattuto delle maestranze padane in Toscana si veda in ultimo GANDOLFO 2004b; GANDOLFO 2009, TIGLER 2009c; e CAVAZZINI 2010. Sulla pieve (oggi duomo) di Carrara, TIGLER 2006, pp. 31-38.
- <sup>7</sup> Per l'inquadramento dell'artefice, MILONE 2008a, pp. 188-189; MILONE 2008b, pp. 89-90.
- <sup>8</sup> Per il crocefisso, la statua e Saint-Ruf, A. Milone, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, pp. 606-607, 615-616; M. Buttesi, A. Caleca, in *SACRE PASSIONI* 2000, p. 24; TIGLER 1996b; MILONE 2008a, pp. 187-188 e MILONE 2008d, pp. 81-82. Su Altopascio: FILIERI-BADALASSI 1996; TIGLER 2006, pp. 265-268.
- <sup>9</sup> Sull'anonimo scultore e su Sant'Antimo, TIGLER 2006, pp. 193-203; MILONE 2008a; MILONE 2008c; *NUOVE RICERCHE* 2008; ANGELELLI-GANDOLFO-POMARICI 2009.
- <sup>10</sup> Sull'epigrafe, SCALIA 2007.
- <sup>11</sup> Sul duomo e sul romanico pisano, *NIVEO DE MARMORE* 1992; *IL DUOMO DI PISA* 1995; MILONE 2005; COLLARETA 2006; TIGLER 2010b.
- <sup>12</sup> Sul romanico lucchese si vedano i recenti TADDEI 2005; TADDEI 2008; BOZZOLI-DUCCI 2011.
- <sup>13</sup> Per un primo tentativo di riconoscimento di queste derivazioni, SEIDEL 1975; per l'ampio tema del riuso e del richiamo all'antico, SETTIS 1986.
- <sup>14</sup> Sulla pieve di Campiglia e sul romanico della Toscana tirrenica, BELCARI 2009.
- <sup>15</sup> Sull'arte romanica a Volterra, *MEDIOEVO A VOLTERRA* 2002. Le spoglie di san Clemente, nel 1140, furono depositate in una urnetta etrusca, oggi nel Museo Guarnacci (BONAMICI 1984).
- <sup>16</sup> Sull'opera di Roberto e sulla chiesa di San Frediano, SILVA 2010.
- <sup>17</sup> Sui pulpiti in Toscana, MILONE-TIGLER 1999; MELCHER 2000; MILONE-NOVELLO 2006. Per l'opera di Guglielmo si veda R. Coroneo, A. Milone, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, pp. 598-601; MILONE 1999, pp. 55-59; CALDERONI MASETTI 2000; TIGLER 2008; TIGLER 2009b.
- <sup>18</sup> Sul pulpito, TIGLER 1997.
- <sup>19</sup> Sull'opera di Bonanno, si veda in ultimo MILONE 2004.
- <sup>20</sup> Sull'arte romanica aretina: GABBRIELLI 1990; ANGELELLI-GANDOLFO-POMARICI 2003; ANGELELLI-GANDOLFO-POMARICI 2009; TIGLER 2006, pp. 173-192, 303-305; TIGLER 2007b, pp. 78-81; MILONE 2010; CURZI 2010.



Finito di stampare in Italia nel mese di dicembre 2013  
da Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)  
per conto di Edifir-Edizioni Firenze





ISBN 978-88-7970-611-7



9 788879 706117

€ 77,00