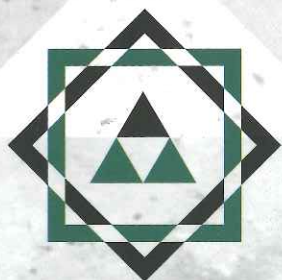


# ARTE MAGISTRI



INTARSIO  
MARMOREO  
IN TOSCANA  
NEL XII-XIII SECOLO

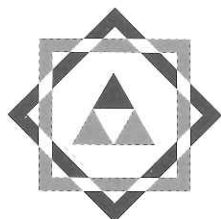
ATTI DEL CONVEGNO - EMPOLI, 30 OTTOBRE 2015



Editori dell'Acero

**AAM** ASSOCIAZIONE  
ARCHEOLOGICA  
VOLONTARIATO  
MEDIO VALDARNO

ARTE MAGISTRI  
INTARSIO MARMOREO IN TOSCANA  
NEL XII-XIII SECOLO



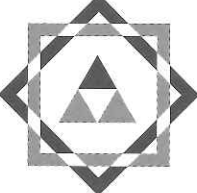
A cura di  
Nicoletta Matteuzzi  
Alessandro Naldi  
Leonardo Giovanni Terreni



*Editore dell'Acero*

**A&M** ASSOCIAZIONE  
ARCHEOLOGICA  
VOLONTARIATO  
MEDIO VALDARNO

ARTE  
MAGISTRI



INTARSIO  
MARMOREO  
IN TOSCANA  
NEL XII-XIII SECOLO

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI

EMPOLI 30 OTTOBRE 2015

Contributi di

Antonio Milone

Guido Tigler

Nicoletta Matteuzzi

Federico Cantini - Riccardo Belcari

Lorella Alderighi - Leonardo Giovanni Terreni

Alessandro Naldi



Associazione Archeologica Volontariato Medio Valdarno



Con il patrocinio del Comune di Empoli

*Coordinamento scientifico ed editoriale* Nicoletta Matteuzzi, Alessandro Naldi, Leonardo Giovanni Terreni

*Organizzazione e promozione* Associazione Archeologica Volontariato Medio Valdarno

*Si ringraziano per l'organizzazione del convegno i soci:* Silvia Bianconi, Marco Cerrai, Valeria Cobianchi, Claudia Colella, Keti Fantacci, Martina Filippi, Waler Maiuri, Sara Margheri, Roberto Michi, Mirko Montelatici, Giulia Semprepovi, Letizia Taviani.

*Si ringrazia inoltre* PromoCultura P.S. C. A.R.L., Fucecchio, per la disponibilità durante il Convegno

*Progetto grafico e impaginazione* Gianluca Pucci, Empoli.

*Ritocco digitale* Photochrome, Empoli.

*Stampa* Tipografia Bongi, San Miniato, Pisa.

© Editori dell'Acero, Empoli 2016 ISBN 978-88-86975-82-7

Foto fornite dagli autori

## INDICE

Presentazione	
Claudia Colella <i>Presidente dell'Associazione Archeologica Volontariato Medio Valdarno</i> .....	pag. 7
<b>Antonio Milone</b>	
Architettura e decorazione del Duomo di Pisa alla metà del XII secolo .....	“ 9
<b>Guido Tigler</b>	
Ricostruzione di pulpiti romanici toscani (1997-2011): sguardo d'insieme agli arredi di Guglielmo e dei suoi seguaci (1158-1194) .....	“ 36
<b>Nicoletta Matteuzzi</b>	
Pavimenti intarsiati fiorentini. Riflessioni sugli esemplari musivi e su alcune particolarità iconografiche .....	“ 82
<b>Federico Cantini, Riccardo Belcari</b>	
Tarsie in marmo e serpentino dallo scavo della pieve di San Genesio (San Miniato, Pisa) .....	“ 108
<b>Lorella Alderighi, Leonardo Giovanni Terreni</b>	
Marmi di età romana nel territorio empolesse .....	“ 126
<b>Alessandro Naldi</b>	
La facciata medievale della pieve di Sant'Andrea a Empoli. Per una analitica collocazione cronologica delle parti del rivestimento marmoreo: dal 'nartece bidimensionale' del maestro del 1113 ( <i>l'eximius magister</i> ) al timpanetto .....	“ 146

## ARCHITETTURA E DECORAZIONE DEL DUOMO DI PISA ALLA METÀ DEL XII SECOLO

### Il fascino di un'arte

*"Murus, qui chorum a navi ecclesie separat, ex opere moysaico, quemadmodum illa Pisarum, edificatus est"*; Giovanni Adorno, mercante di Bruges di famiglia originaria di Genova, visitando con il padre Anselmo, nel dicembre 1470, la cattedrale di Troia (FG) lungo la strada del ritorno dal pellegrinaggio in Terrasanta (1470-1471), osservava le analogie tra il recinto presbiteriale in marmi intarsiati del duomo pugliese e di quello di Pisa, città dove si era fermato due volte, all'andata, nell'aprile del 1470. La cui cattedrale gli era apparsa *"facta ex lapidibus, columnis marmoreis purpureis, serpentinis, cytrinis, albis, subrubeis, nigris, perpolitis, nudatis et mirabiliter incisis"*<sup>1</sup>.

La ricchezza dei marmi e le loro diverse varietà avevano indotto ad associare, nel ricordo, i plutei dei due cori e, in effetti, quel che si conserva dell'arredo interno di entrambe le cattedrali conferma la presenza di lastre di marmo con mosaici, intagli e intarsi policromi; quelle di Troia furono eseguite probabilmente nel corso del XIII secolo (fig. 1). Soprattutto, la viva memoria delle tarsie toscane, ben presenti ai due viaggiatori non distratti dal bagaglio accumulato di monumenti e tesori che avevano potuto ammirare nel viaggio ad oriente, testimonia la peculiarità e la preziosità della produzione pisana, la cui immagine, netta e incisa, non si era dileguata o confusa agli occhi dei due pellegrini fiamminghi che avevano corso in pochi mesi il multiforme mondo artistico del medioevo mediterraneo.

La forza d'attrazione degli intarsi policromi romanici che avvolgono gli esterni e illuminano l'interno degli edifici dell'intera Toscana è ben nota: senza scomodare l'attenzione prestata da tutta l'arte rinascimentale che ha saputo preservare e rinnovare la perizia dei lapicidi medievali, basti l'esempio, fuori tempo massimo, della collegiata di Empoli. Se l'interno della principale chiesa della città venne radicalmente trasformato tra 1735 e 1763 su progetto di Ferdinando Ruggieri, la facciata, serbatasi fino ad allora intatta o quasi, subì più tardi (1802-1803) solo una riprofilatura della parte alta per adeguarla alle nuove dimensioni dell'invaso della chiesa. In pieno Settecento, in una congerie artistica ormai priva o quasi di interesse per i prodotti dell'età medievale, il prospetto della pieve empolese, memoria vivente della storia della città con l'epigrafe che rammentava la fondazione e la cura del clero locale per la sua edificazione, simbolo e orgoglio della comunità presente nel sigillo del comune e nelle vedute, supera indenne la prova della riedificazione dell'intera chiesa: l'architettura disegnata con la pietra conserva ancora il suo fascino nell'età degli stucchi<sup>2</sup>.

La soluzione artistica di decorare i prospetti con intarsi policromi è diffusa, per tutta l'età romanica, nell'area fiorentina, come scorgiamo, ad esempio, nei principali edifici, dal Battistero a San Miniato al Monte fino alla preziosa realizzazione della Badia Fiesolana. La liscia parete prende vita 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 nella facciata di Santa Maria Novella.

Il gusto per la tarsia, mediato dalle presenze di oggetti di cultura araba, mai disgiunte da quelle dell'arte di Costantinopoli, portano a diffuse imitazioni eseguite anche dalle botteghe toscane fuori dell'area pisana. 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 impianti 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<sup>3</sup>.

### Un cantiere internazionale

Pisa e la sua cattedrale, tuttavia, rappresentano un caso davvero singolare. Il duomo, simbolo della gloria raggiunta dalla città sulle rotte commerciali del Mediterraneo tra Bisanzio, Islam e Spagna, tocca i massimi vertici dell'elaborazione architettonica tra le costruzioni del tempo, rivaleggiando con i complessi di Cluny, Venezia, Modena e le chiese di pellegrinaggio erette tra Francia e Spagna sulla via di Santiago. I caratteri dell'edificio costituiscono un modello duraturo fino alle soglie del gotico e oltre, diffondendosi non solo nella città e nel suo territorio ma anche nelle aree vicine, da Lucca a Pistoia, fino a raggiungere l'estremo meridione della Toscana come anche, ad est, Arezzo (l'unica area veramente immune alla forza del modello pisano sarà Firenze, che svilupperà una sua tradizione autonoma per tutta l'età romanica). Come la basilica di Saint-Sernin per la regione tolosana o il duomo di Modena per l'area padana, l'edificio principe dell'architettura e della scultura toscana ricapitola nella sua ontogenesi la filogenesi delle principali correnti artistiche della regione<sup>4</sup>.

La forza del modello si esplica, ad esempio, nella reiterazione anche dei particolari, come nel caso delle colonne con racemi che fiancheggiano il portale centrale della facciata, esemplate, naturalmente, su modelli antichi ma soprattutto sulle colonne del presbiterio di San Pietro in Vaticano. Le ritroviamo, dopo Pisa, 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.

L'edificio rappresenta il punto massimo della mediazione culturale tra antichità e medioevo, tra Oriente e Occidente, espressione, tra le più alte, della civiltà mediterranea: nella sua decorazione, oltre agli apporti locali, troviamo all'opera artefici di varia estrazione e origine e la realizzazione di sculture e arredi che rivelano linguaggi e esperienze provenienti dall'orbe medievale contemporaneo. Una serie di opere islamiche di reimpiego decorava l'esterno dell'edificio, dal superbo grifo bronzeo andaluso al capitello firmato dal «naqqas Fath» fino alla porta con intagli lignei (proveniente, secondo le cronache locali, dalle Baleari) inserita nel portale settentrionale di facciata, dove campeggiavano anche le valve bronzee di origine costantinopolitana donate, secondo la tradizione, da Goffredo di Buglione nel 1099, poste nell'altro ingresso minore (entrambe le opere andarono perdute con l'incendio del 1595)<sup>5</sup>. Proprio da Costantinopoli sembra provenire uno *spolium* collocato nel tamburo della cupola buschetiana: un rilievo con auriga, che potrebbe provenire dall'ippodromo dell'antica capitale imperiale<sup>6</sup>.

Della probabile presenza di una porta con intagli lignei di fattura araba si 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) 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.

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 del sud della Francia nel secondo quarto del secolo XII. Allo scultore possiamo attribuire un capitello del matroneo meridionale che raffigura scimmie involuppate in racemi intrecciati con foglie globulose e ripiegate, e la grande mensola con leone al culmine del timpano absidale del duomo, che, pur essendo una copia ottocentesca, rimanda alla stessa cultura artistica<sup>7</sup>.

Ad allargare il campo degli artisti in movimento in città, 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 ora aveva promosso l'opera. La scelta non fu certo casuale: più che pensare alle cave di marmo di Carrara, dobbiamo ritenere che meta precipua della spedizione dovesse essere proprio Pisa e, in particolare, il cantiere del duomo, per il quale era in corso un'intensa attività estrattiva di calcare di San Giuliano in concomitanza con l'erezione del prospetto<sup>8</sup>.

Eco di questo scambio appare essere la statua di *David citaredo* (oggi nel Museo dell'Opera), opera di uno scultore d'oltralpe, provenzale questa volta come rivelano i modi, la composizione e talune soluzioni tipologiche e iconografiche.

Per la statua possiamo ipotizzare una collocazione dell'opera *ab origine* nell'arcatella centrale della prima loggia di facciata in relazione con la sottostante porta centrale<sup>9</sup>. Una serie di elementi la possono giustificare: la prossima parafrasi in una delle lastre intarsiate del versetto davidico "*Salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam*" (che si rispecchia nella rappresentazione del re nell'atto di suonare), la presenza di un programma incentrato sulla vita della Madonna nella porta bronzea di Bonanno (1179-1180), l'attestazione, già agli inizi del Trecento, di un'immagine della Vergine nella lunetta. In questo contesto, l'assimilazione di David-Cristo, rivelata dal tetramorfo che contorna il trono e riecheggiata dalla citazione del Salmo 22(21) fortemente messianico nei contenuti, trova una forte rilevanza che palesa la volontà figurativa di comporre, presso il portale centrale e in connessione con altre parti della facciata, una genealogia di Cristo per *symbola*, un sintetico *Albero di Jesse*, iconografia che proprio negli anni della realizzazione e del completamento della facciata del duomo di Pisa si veniva diffondendo (di lì a qualche decennio la troveremo in forma canonica in una delle colonne del portico di San Martino a Lucca).

Una conferma è rintracciabile nel prospetto della chiesa di Sant'Iacopo ad Altopascio, opera di una bottega di cultura pistoiese della seconda metà del XII secolo chiaramente ispirata alla cattedrale pisana; troviamo qui, tra le colonnette del timpano, una statua del Redentore che sembra replicare la collocazione del David nella facciata del duomo<sup>10</sup>. 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 figure stanti 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.

Nonostante Pisa attraesse artefici da altre aree dell'orbe romanico anche in ragione della presenza di cave e cantieri, fin dal secolo XI abbiamo l'attestazione di arrivi di marmi di spoglio da Roma in ragione delle difficoltà di approvvigionamento di materiali di pregio in città e nella regione circostante. 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<sup>11</sup>.

Sappiamo, inoltre, della diffusione in tutta Europa delle botteghe romane specializzate nel commercio, riuso e rilavorazione dei marmi antichi, anche per la realizzazione *ex novo* di opere plastiche e di arredo architettonico. In diversi edifici toscani del XII secolo, oltre al duomo, dobbiamo registrare 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, o a Pisa, in San Pietro in Vincoli, dove troviamo un tipico schema cosmatesco: una *solea* centrale con quattro *rotae* legate da lunghi nastri a costruire un percorso che corre lungo tutta la navata centrale indirizzando dall'ingresso all'altare (fig. 2).

La presenza di artefici romani nel cantiere della cattedrale di 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 dove grandi dischi, con nastri circolari concentrici, si susseguono intrecciati a cerchi, di raggio minore, disposti a quadrato, secondo uno schema impiegato nei pavimenti intarsiati dell'Italia centro-meridionale, che prende spunto dagli '*omphalia*' bizantini (fig. 3). 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*, sul cui *verso* furono scolpite, dalla bottega di Guglielmo, formelle intarsiate, a riprova ulteriore del commercio di marmi antichi cui si si riferisce esplicitamente il "*de lapidibus vendendis*" del documento (figg. 4-5)<sup>12</sup>.

Si assiste, quindi, ad una significativa compresenza tra le maestranze di origine romana e le botteghe già attive nel cantiere del duomo. I lapicidi dell'Urbe non si limitano a fornire materiale e a realizzare il litostrato del coro (di cui si conservano ampi tratti) ma vengono coinvolti nella decorazione delle parti dell'edificio allora in completamento: gli viene chiesto, infatti, di realizzare uno dei lacunari esterni, il primo del terzo livello a ridosso della facciata sul fianco settentrionale, che presenta mosaici intarsiati con stelle dorate come nel pavimento all'interno del duomo, opera che rappresenta



una prova ulteriore della presenza fisica degli artefici romani a Pisa e della datazione di quella parte dell'edificio agli anni intorno al 1160 (fig. 6). Dal canto loro, gli artefici pisani impiegano le lastre marmoree di reimpiego condotte da Roma decorandone un lato con intarsi con tessere lapidee di porfido e serpentino provenienti anch'esse dalle cave a cielo aperto dei monumenti dell'antica Roma, conservando un'autonomia espressiva che è una delle costanti della tradizione artistica pisana medievale: la capacità di assorbire e rielaborare modi e forme alloctoni, cogliendone l'essenza e riformulandola secondo i propri canoni espressivi e stilistici.

Dopo la parentesi dei primi decenni del Duecento, durante i quali operano, tra Pisa e Lucca, maestranze di provenienza e cultura padana, che eseguono intarsi prevalentemente bicromi, usando spesso il niello invece della pietra, l'interesse per le decorazioni intarsiate policrome, riprende vigore nel cantiere del battistero pisano che, a metà del secolo, riceve un forte impulso con il completamento dell'arredo interno. In questo giro di anni si realizzano: il fonte battesimale, opera di Guido Bigarelli firmata e datata 1246, dove si riaffaccia, sull'esempio degli altri monumenti della piazza, il gusto per le tarsie policrome; il coro; il pergamo di Nicola (1260) e contemporaneamente si esegue la ricca pavimentazione intarsiata del recinto presbiteriale.

L'impiantito ad intarsi marmorei, opera del secondo quarto del XIII secolo, rivela una matrice culturale ancora diversa. L'opera, pur avendo subito radicali interventi di restauro alla metà dell'Ottocento, conserva lo schema originale, distinto in tre parti. Si incrociano e confrontano due generi: un *pattern* di chiara ascendenza islamica, con una stella centrale dalla quale si dipartono e confluiscono linee spezzate, contornate da una sottile striscia di pietruzze quadrate; sul fondo pietre policrome intarsiate a formare composizioni sempre diverse: minute scaglie dorate a dare un senso di infinita frammentazione (fig. 7). Nella lastra centrale, sul retro dell'altare, si presenta una composizione più distesa con grandi dischi e nastri circolari concentrici (fig. 8). Nelle due ali laterali del tappeto intarsiato si sviluppa, quindi, un disegno 'senza fine' a linee spezzate che ripete schemi consueti della decorazione di stampo islamico e che, non frequente nelle pur ricche e numerose pavimentazioni degli edifici romanici toscani, è diffuso nelle costruzioni arabo-normanne di Sicilia dei secc. XII-XIII, a partire dalla Cappella Palatina di Palermo e dalla basilica di Monreale: si tratta del c.d. 'Kassettenstil' molto frequente negli intagli lignei islamici, come si può vedere su porte e arredi superstiti delle moschee medievali.

Allo stesso ambito culturale sembra riferibile un frammento di mosaico con un volatile in un viluppo vegetale inalveolato in una lastra marmorea, che appare confrontabile con la produzione musiva dell'isola di stampo islamico e ricorda realizzazioni analoghe per la decorazione delle ricche residenze di Sicilia in età normanna (fig. 9). Non sarà un caso se, 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 pergamo, rivelando una ulteriore relazione con quella parte d'Italia anche negli aspetti rituali<sup>13</sup>.

Lo schema a linee spezzate presente nell'arredo presbiteriale del Battistero diventa modello presso la bottega di Nicola Pisano e dei suoi allievi; gli artefici operosi nei cantieri toscani manifestano un rinnovato approccio ai modi e alle tipologie dell'arte musulmana, fondendo al sostrato mediterraneo le istanze rivoluzionarie del gotico d'oltralpe. Lo stesso accostamento di schemi contrastanti presente nell'impiantito del coro si ritrova in una lastra intarsiata oggi nel Museo dell'Opera della Primaziale Pisana, la cui provenienza è ignota ma che, proprio in ragione della forma e del disegno che contiene si può mettere in relazione con l'arredo interno del Battistero e datare al secondo terzo del Duecento (figg. 10-11). La lastra, per la forma, doveva essere impiegata come parapetto di una scala, probabilmente quella che saliva al coro, aperta e visibile sui due lati (si noti, nella parte di diretta ispirazione islamica, il tema di fondo del cerchio che racchiude le segmentazioni in corrispondenza con la stella centrale).

Le linee spezzate presenti nell'arredo presbiteriale del Battistero ritornano nel parapetto della scala del pergamo di Guglielmo nella chiesa di San Giovanni Forcivitas a Pistoia, datato per una iscrizione-firma perduta al 1270. La forza dei modelli ritrova rinnovato vigore nelle botteghe che aprono l'arte toscana alle istanze culturali dell'Europa gotica. Una commistione inestricabile di modi, tipologie, stili e materie caratterizza queste opere: i vetri dipinti e dorati che appaiono nella lastra di parapetto pistoiese, impiegati già da Nicola nel pergamo del Battistero, rivelano nuovi echi che risuonano tra la Francia e l'Oriente, senza escludere la mediazione dei lidi pugliesi, come sembrano suggerire gli inserti vitrei dell'arredo presbiteriale della cattedrale di Bitonto (1229 circa) da attribuire a *Nicolaus sacerdos* (fig. 12)<sup>14</sup>.

### Un organismo in fieri

La cattedrale di Pisa è un edificio *in fieri*: ciò vale per ogni grande organismo architettonico medievale, ma assume un significato e un valore ancora più grandi nel caso del duomo pisano. Anche l'edificio originario progettato da Buschetto nasce con caratteristiche che poi si modificano nel tempo: ciò si rivela, ad esempio, nelle parti esterne, con un evidente cambio di materiale: dalla banchina di Livorno, presente nel paramento murario esterno delle parti più antiche (nei pressi della crociera) al calcare di San Giuliano (il "*niveo de marmore*" dell'epigrafe di fondazione), con cui sarà edificato tutto il resto.

Le pareti dell'organismo buschetiano rivelano un parco uso degli inserti policromi con la nota dominante della bicromia bianco-grigio che pervade tutti gli esterni. Proprio per questo, dobbiamo ritenere che gli intarsi policromi che decorano le lunette delle arcate cieche e le monofore del paramento esterno del transetto e dell'abside centrale siano il frutto di un intervento di completamento o rilavorazione in parallelo con la decorazione del nuovo prospetto secondo le soluzioni ideate da Rainaldo: una volontà di rendere omogeneo l'effetto coloristico dell'intero edificio che coinvolgerà, sia pur in misura minore, le costruzioni successive della piazza, come il battistero e il campanile.

Nel Battistero, fondato nel 1152 ma i cui esterni sono da riferire agli ultimi decenni del XII secolo, il gusto decorativo e coloristico sembra scemare, riaffacciandosi timidamente nei portali riccamente scolpiti che rivelano lo sviluppo di programmi iconografici come nelle cattedrali padane o nel vicino San Martino di Lucca (fig. 13). Scarsa attenzione agli intarsi policromi viene dedicata anche dalla bottega che attende all'arredo plastico-ornamentale del campanile del duomo (fig. 14), eretto a partire dal 1173, diretta, come rivelano i modi e lo stile, da Biduino, scultore attivo tra Pisa e Lucca nell'ultimo trentennio del secolo. Le note di colore dovevano essere concentrate presso il portale d'ingresso (purtroppo radicalmente restaurato nell'Ottocento); infatti, l'architrave reca un disegno geometrico ad esagoni e stelle di diverso formato intarsiati con pietre di vario colore (oggi in opera è una copia, mentre l'originale, senza intarsi, è esposto nel Museo dell'Opera del Duomo) (fig. 15). A riprova del fatto che questa volontà artistica sia riferibile proprio al pieno XII secolo, dobbiamo osservare che, con lo scorrere del tempo, si ritornerà ad un gusto prossimo alla tenue bicromia buschetiana, come si rivela nelle parti alte del campanile e del battistero e lungo le pareti del Camposanto, edificati tra XIII e XIV secolo.

Una netta cesura tra l'intervento dell'allungamento e il corpo buschetiano si rivela anche nell'uso dei riempieghi di frammenti antichi: notevole e frequente, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto epigrafico, nelle parti più antiche è quasi nullo nelle campate aggiunte e in facciata, dove potevano trovarsi nei portali, perduti con i restauri post-incendio. Allo stesso modo, nelle campate interne dell'allungamento troviamo un maggior impiego di capitelli figurati, attribuibili alle botteghe di Rainaldo (specie nei matronei) e di Guglielmo (nelle navate) e l'assenza o quasi di esemplari antichi (con un caso di evidente rilavorazione), a differenza di quanto si registra nel corpo delle navate e nella zona presbiteriale, parti riferibili alle fasi costruttive più antiche della cattedrale.

Sulle pareti esterne della parte più antica della cattedrale si dispiega un percorso che allude intenzionalmente ai trionfi dell'antica Roma: nelle aree maggiormente frequentate, lungo il tragitto dalla via di Santa Maria alla Porta di San Ranieri e all'abside e, quindi, al fianco settentrionale e all'ingresso di sinistra della facciata, si susseguono epigrafi romane reimpiegate sulle quali, grazie ad un'attenta regia, campeggiano nomi di imperatori messi a bella posta in tutta evidenza, intervallate da sarcofagi classici-tombe di personaggi illustri, sia cittadini che stranieri, accompagnati da iscrizioni funerarie celebrative dove riaffiora il leitmotiv della *renovatio*<sup>15</sup>.

Nelle parti dell'allungamento e nel nuovo prospetto, invece, vediamo dispiegate tarsie e sculture a rappresentare una nuova forma di comunicazione: all'evocazione della storia e dell'antico rappresentata dalle iscrizioni e dai frammenti reimpiegati, apparsa fino ad allora agli occhi dei pisani quale strumento quasi unico di manifestazione artistica, si sostituisce o, meglio, si aggiunge un *medium* nuovo, in linea con quanto accadeva nell'orbe romanico contemporaneo, nel quale la scultura sempre più si manifestava come linguaggio di comunicazione vincente nella decorazione architettonica; a Pisa, però, questa volontà veniva arricchita della componente della preziosità.

Il nuovo prospetto tuttavia conserva un *trait-d'union* tra le due età della cattedrale nella meditata riesposizione delle epigrafi coeve all'edificazione, amalgama concettuale tra gli avvenimenti del recente passato e il richiamo all'età greco-romana, tra gli *spolia* classici e le prede di guerra; da questo punto di vista, la cattedrale e la sua facciata svolgono lo stesso ruolo della coeva letteratura che canta le gesta eroiche dei pisani alle Baleari o sulle coste spagnole, africane e del

meridione d'Italia. Il più significativo gruppo di iscrizioni risulta intenzionalmente esposto tra la prima e la terza arcata presso il portale settentrionale, il quale, decorato da una porta lignea di produzione araba, era l'accesso più frequentato trovandosi in prossimità dell'asse principale che attraversava la piazza. Tutti quelli che giungevano alla facciata dovevano fermarsi e, se potevano, leggere il gruppo di iscrizioni che celebrava le imprese dei pisani, novelli romani, contro gli infedeli. Avrebbero colto così, nei continui richiami alla classicità di cui grondavano le epigrafi, lo spirito di emulazione dei pisani nei confronti dell'antica Roma e, infine, sarebbero venuti a conoscenza dei principali artefici e dei committenti dell'edificio nonché del contributo fondamentale dei cittadini, ricordati ad ogni piè sospinto, nell'elevazione della loro cattedrale; sotto questo rispetto, la lode tributata agli artisti non nasceva dalla volontà di celebrarli per le loro capacità ma doveva servire a dare ancora più lustro alla costruzione e, di conseguenza, ai pisani che l'avevano voluta<sup>16</sup>.

I cambi di indirizzo hanno determinato, talvolta, interventi anche in parti dell'edificio già completate, come nel caso della porta di San Ranieri del transetto meridionale. Essa, infatti, mostra una tipologia e soluzioni stilistiche confrontabili, più che con i prossimi ingressi dell'area presbiteriale, con i portali del prospetto occidentale e appare, quindi, il frutto di un reintervento in occasione della collocazione delle porte bronzee di Bonanno eseguite intorno al 1180 sia per la facciata che per l'ingresso del transetto meridionale (perduta quella del prospetto per l'incendio del 1595, si conserva ora solo quella della porta di San Ranieri). Questo riadattamento rivela la volontà, nei costruttori dell'edificio, di assimilare il transetto (in particolare quello meridionale) e tutta la zona del duomo prospiciente la strada di Santa Maria (la via principale di collegamento della cattedrale con la città) al nuovo prospetto rivelando la chiara intenzione di rendere omogenee e confrontabili questi parti distanti sia nell'economia spaziale della chiesa che per cronologia, come accadeva nelle grandi cattedrali francesi o nelle chiese di pellegrinaggio nelle quali agli importanti valichi del coro rispondeva la magnificenza della facciata: un caso, Santiago de Compostela, per tutti.

#### **La nuova facciata e l'allungamento: maestranze all'opera**

Nell'approccio all'attuale facciata, che racchiude un capitolo importante della tarsia romanica di ambito pisano, il primo nodo da dirimere riguarda l'eventuale innalzamento di un prospetto precedente e più arretrato rispetto a quello odierno. Siamo certi della presenza di una lunga struttura sotterranea, che corre trasversale al corpo delle navate e che appare indiscutibilmente come una fondazione, collocata a circa m 15 dall'attuale facciata, all'altezza della quinta lesena dei due fianchi. Ad essa corrisponde una vistosa linea di giustapposizione nel paramento murario, che sale per tutta l'altezza dell'edificio e demarca il mutamento delle cornici e della decorazione di ghiere e losanghe, segno di un allungamento dell'edificio avvenuto durante il secolo XII. La datazione di questa supposta primitiva facciata, che probabilmente non venne mai del tutto completata, è da collocare ai primi anni del secolo XII. A questi anni sono databili le iscrizioni più antiche, rimurate nell'attuale facciata, che, insieme alla porta costantinopolitana e a quella lignea di importazione araba e alla tomba di Buscheto (morto non molto dopo il 1110), si dovevano trovare nella primitiva facciata; una conferma giunge dalla rifilatura, con una leggera dissimmetria, del sarcofago strigilato di reimpiego impiegato per la sua sepoltura per adeguarlo alle misure delle sottostanti iscrizioni e dalla ripetizione dei distici dell'elogio dell'architetto del duomo (presenti in origine sulla tabella del sarcofago), sul listello incastonato tra il sepolcro murato e il timpano (che contiene una seconda epigrafe in onore di Buscheto), nel quale il testo viene ripresentato con lettere di dimensioni maggiori<sup>17</sup>. Nel secondo quarto del secolo XII una serie di avvenimenti modificano radicalmente l'assetto della piazza del duomo. Tra 1130 e 1142 viene abbattuta la vecchia cinta muraria di età alto-medievale e l'area della cattedrale si salda finalmente al nucleo cittadino; nel 1141 viene elevato nel luogo attuale il palazzo vescovile, in origine ubicato probabilmente presso la cattedrale: sorgono due assi viari rettilinei e paralleli che delimitano l'intera piazza determinando l'allineamento prospettico dei monumenti che in essa vengono ad insistere. Lo spazio contratto alto-medievale che vedeva i principali edifici (cattedrale, battistero e palazzo vescovile) concentrati nella ristretta area tra il fianco nord dell'attuale duomo e il perimetro del Camposanto, viene assumendo una più ampia dimensione e si offre, finalmente, la possibilità di dare vita ad un insieme monumentale: nasce così l'idea di ampliare la cattedrale e elevare una nuova facciata per dare un suggello di maestosità al "*niveo de marmore templum*"<sup>18</sup>.

Poco dopo, due eventi mutano ulteriormente il volto della piazza rivelandosi comunque in stretta relazione con l'impresa dell'ingrandimento della cattedrale: la fondazione (1152) del battistero, di pianta circolare, eretto isolato ma sul prolungamento dell'asse longitudinale del duomo ad una distanza adeguata per far dialogare i due monumenti

che si rispecchiano con i loro prospetti di analoga conformazione architettonica; l'inizio dell'edificazione della nuova cinta (1154) che, partendo proprio dalla piazza con il tratto relativo al lato nord e alla Porta del Leone, viene a chiudere entro le mura il complesso monumentale, dominato dalla coppia di costruzioni allineate, cui, più tardi si aggiungerà, in prosecuzione, il campanile mentre, nel corso del Duecento, i due edifici paralleli dell'Ospedale e del Camposanto chiuderanno definitivamente le quinte della piazza: la curtis altomedievale del potere ecclesiastico esplose in una configurazione che vuol essere segno tangibile della potenza e della ricchezza raggiunta dalla città.

Da questo quadro dell'evoluzione urbanistica della piazza del duomo emerge la necessità di collocare l'ideazione del secondo prospetto e del corrispondente allungamento intorno alla metà del secolo XII e di certo non prima del 1141. La sua edificazione dovrà continuare, contemporaneamente all'erezione delle prime parti del Battistero, almeno fino a tutti gli anni '60, culminando poco più tardi con l'esecuzione e la posa in opera della porta bronzea per l'accesso principale eseguita da Bonanno nel 1179/1180 (oggi perduta), mentre nel 1173 si dava inizio alla costruzione del campanile, la cui decorazione scultorea è da riferire a Biduino, artefice formatosi quasi certamente nella piazza del duomo ma i cui modi non si riconoscono in modo evidente nelle opere eseguite nella fase dell'allungamento, una prova, sia pur debole, della necessità di anticipare al 1173 il completamento della facciata, realizzato ancora sotto la guida di Guglielmo che molto probabilmente scompare prima dell'inizio dell'edificazione della Torre pendente.

La facciata, quindi, non è opera di Buschetto ma deve risalire al capoamastro Rainaldo, tantomeno possiamo determinare se e in che termini essa derivi da quella primitiva. Tuttavia, l'impronta del primo architetto della cattedrale è evidente anche nella struttura e nella composizione del nuovo prospetto, che ritrova come elementi comuni denominatori la colonna e l'arcata, reiterato modello per le realizzazioni successive nella stessa piazza, dal Battistero al campanile, come anche nelle architetture fuori di Pisa che si richiamano al modello del duomo.

Due sono le maestranze che si trovano ad operare nel cantiere del duomo, tra secondo e terzo quarto del XII secolo, i cui rispettivi capomastri sono Rainaldo e Guglielmo; con maggiore precisione, possiamo limitare questo intervento tra il quinto e il settimo decennio. I due gruppi di scultori rivelano una strettissima collaborazione, un'attività comune nella decorazione di alcuni parti, mentre in altre ritroviamo interventi autonomi, dell'una o dell'altra bottega (gli ultimi lavori, poi, furono eseguiti certamente solo da quella di Guglielmo). Una traccia per l'avvicendamento tra le due maestranze potrebbe essere individuata nel contratto tra l'Opera e gli scultori Guglielmo e Riccio (e i loro allievi, rispettivamente tre e due) del 1165, che dovrebbe segnare il definitivo passaggio all'autore del pergamino della responsabilità del cantiere della piazza. In ragione di ciò, grazie all'incisione delle epigrafi che ricordano gli artefici intervenuti nell'edificazione sullo stesso monumento, viene riconosciuta una priorità per il prospetto a Rainaldo, *prudens operator et ipse magister*, che da solo firma la facciata, alla cui realizzazione collaborò con pari dignità la bottega di Guglielmo, perché dovrà essere lui ad idearla; a Guglielmo, *præstantior arte modernis*, va, invece, l'intera paternità del pergamino (come ricorda anche l'iscrizione funeraria) e dell'assetto presbiteriale, cui collaborò anche Rainaldo<sup>19</sup>.

Il tema degli intarsi nella cattedrale pisana si cala pienamente in questa fase cruciale dell'edificazione e della decorazione della gran fabbrica, ne rappresenta uno snodo, rivelandosi un elemento capace di dare vita ad una osmosi tra le due botteghe, un punto di fusione tra due maestri che, pur attingendo ad una cultura comune, impregnata dello stigma dell'emulazione dell'antico, rivelano, per molti aspetti, linguaggi diversificati e scelte anche di stile e di tecnica che rivelano una propria autonomia pur sempre in un cantiere per lungo tempo comune.

La diffusa presenza di opere d'intarsio sia nei settori dell'allungamento e del prospetto che dell'arredo presbiteriale interno rivela un bagaglio artistico versatile nel quale si riversa l'originalità dell'invenzione ad opera di Rainaldo cui va il merito dell'introduzione in città di questa particolare forma d'arte, che palesa una certa originalità nel panorama dell'intarsio policromo medievale, ma anche di aver ideato la facciata e averne condotto l'elevazione fino alla prima loggetta, di essersi occupato della decorazione della stessa e delle campate dell'allungamento, oltretutto della realizzazione di parti del coro, con notevoli inserti di opere plastiche, dai capitelli figurati del prospetto e dei matronei, alle ghiere animate dei portali fino alle lastre figurate dell'arredo interno.

Un aspetto importante da sottolineare dell'attività delle due maestranze è la contemporaneità della loro azione. Rispetto alle posizioni della critica precedente che voleva una successione tra le due botteghe, l'odierna analisi della facciata, in connessione con lo studio delle opere scultoree dell'interno attribuibili ad esse, permette di riconoscere un'attività parallela dei due gruppi di scultori, che, naturalmente, prevede la collaborazione tra di essi, lo scambio di artefici, le

influenze incrociate nei modi. Tale acquisizione è ancora più importante se si tiene presente che il succedersi nel tempo delle due botteghe veniva postulato sulla base di considerazioni di carattere stilistico: una di esse, quella di Rainaldo, rivelava modi più arcaici e stilizzati e quindi doveva ritenersi antecedente rispetto a quella di Guglielmo, che presentava soluzioni più aggiornate e una resa complessiva più naturalistica. Tutto ciò dimostra che agli occhi dei contemporanei le differenze tra i due modi di lavorare, sebbene fossero manifeste, non dovevano apparire determinanti e Rainaldo, il più attardato secondo i correnti metri di giudizio storico-artistici, poteva benissimo attribuirsi la paternità della facciata, cui collabora, in maniera decisiva la bottega di Guglielmo; uno spettatore del XII secolo era attento maggiormente all'aspetto simbolico, contenutistico delle manifestazioni artistiche e dando minor peso alle differenze stilistiche tra le opere.

#### Dal marmo al colore: tarsie in Italia e a Pisa

La decorazione con intarsi delle architettura di età romanica è una soluzione frequente negli edifici realizzati nell'Italia centro-meridionale tra la fine dell'XI e i primi decenni del secolo XIII. Abbiamo esempi con pietre tagliate a comporre disegni geometrici nel quadriportico del duomo di Salerno come nelle absidi di Monreale o negli esterni della cattedrale di Casertavecchia. A Pisa, tuttavia, come nelle facciate romane o nella ricca decorazione delle chiese siciliane, si impiegano con gran profusione marmi e pietre policrome: schegge di porfido e di serpentino ad offrire una nota di preziosità all'insieme architettonico.

La peculiarità pisana trova riscontri anche in ambito pugliese, ad esempio, nella decorazione delle cattedrali di Troia e Foggia (edificate tra XII e XIII secolo), che presentano portali con doppia arcata e logge cieche secondo soluzioni diffuse nel romanico della Capitanata fino al pieno Duecento e che appaiono per certi versi confrontabili con il modello toscano, con il quale mostrano soluzioni in parallelo anche nel tessuto di intarsi nel paramento murario. Altro monumento con qualche analogia è la chiesa di San Benedetto a Conversano (edificata nel corso del XII secolo), dove troviamo intarsi policromi alle pareti esterne (qui, come a Troia, non scovre da restauri in età moderna e contemporanea), con lastre con figurazioni animali scolpite a rilievo con il fondo intarsiato con tessere policrome (fig. 16), secondo soluzioni diffuse nella regione e di origine bizantina che si riflettono anche nella lastra frammentaria, già duecentesca, con grifi e, forse, l'*Ascesa al cielo di Alessandro Magno* del Museo Nicoliano di Bari che presenta tarsie lapidee policrome anziché la più consueta decorazione ad incrostazione di mastice (fig. 17)<sup>20</sup>.

Ritornando all'ambito toscano, una delle differenze più profonde tra le tarsie pisane e la diffusa produzione dell'areale fiorentino e lucchese è propria la ricchezza e la diversità dei materiali impiegati: i marmi policromi richiamano la lucentezza degli smalti e quella suggestione, insieme allo splendore delle imposte bronzee, al candore dei marmi e dei calcari, alla sottigliezza degli intagli lignei faceva apparire il duomo come una macroscopica opera di oreficeria: non sarà un caso che, in piena età gotica, il basamento fu impreziosito dalle 'gradule' figurate, replica diretta delle cornici dei reliquiari a forma di chiesa conservati nei tesori ecclesiastici, e fu confezionata la 'cintola', un sottile nastro di damasco intarsiato da lastre di argento dorato, con cui veniva adornata la cattedrale in occasione delle festività dell'Assunta.

La presenza e la disponibilità di materiale policromo nei cantieri cittadini appare evidente dalle testimonianze dei viaggiatori che, come Adorno, restavano colpiti dalla ricchezza della cattedrale, fornita "*columnis marmoreis purpureis, serpentinis, cytrinis, albis, subrubeis, nigris*", o dalle ammirate descrizioni della città di tutta l'età moderna, ma trova un primo significativo riscontro già nelle cronache e nella letteratura del pieno medioevo: penso alle parole di Bernardo Maragone, annalista pisano del secolo XII, il quale, a proposito dell'innalzamento delle colonne del Battistero, ne segnala l'arrivo, una per una, quasi si trattasse di importanti ambascierie o del ritorno di pisani vittoriosi, con un orgoglio nemmeno sotteso<sup>21</sup>.

Allo stesso modo, nella trecentesca *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo, raccontando dell'impresa delle Baleari, si ricordano opere di lì trasportate: "*le porte del legno che sono in duomo et una picciola colonna la quale è in del frundispizio, cioè di sopra alla porta di duomo, cioè alla maggiore; è grande forse due braccia, di colore rossecto, de la quale dicono li antichi che chiunque la vede, quel die non può essere tradito*", come anche "*due colonne che, come si dice, erano belle et sì per li saracini incantate che chi faceva alcuno furto v'era dentro veduto, et, arsicciate, le mandonno a Fiorenza che aveva guardato Pisa, et poi le colonne non ebbero più vertude. Et però si dice Fiorentini ciechi <e Pisani traditori>*"<sup>22</sup>

Proprio il noto episodio delle colonne di porfido donate ai fiorentini, ripreso da tutta la tradizione letteraria e

storiografica cittadina rivela la percezione, comune in tutta la regione, di Pisa come luogo di approvvigionamento di marmi e materiali preziosi. A metà Trecento, Fazio degli Uberti nel *Dittamondo* scriverà "Portaron i Pisan con altra preda/ di Maiolica le colonne e porte,/ di che Fiorenza poi e sé correda" e di questa vicenda sembra si sia ricordato Dante quando Brunetto Latini gli presagisce il futuro presso i fiorentini che "vecchia fama nel mondo li chiama orbi" (If, XV, 67), proprio perché si erano lasciati ingannare dai pisani che, in cambio del grande servizio, avevano consegnate loro due colonne rotte: i due splendidi esemplari, invero danneggiati e probabilmente di reimpiego, che ancora vediamo ai fianchi del portale principale del Battistero (monumento nel quale sono presenti altri frammenti antichi, anch'essi di supposta provenienza pisana) (fig. 18).

Pisa, come Amalfi o Palermo, rappresenta uno dei luoghi dove più evidente è la fusione e la compresenza delle principali componenti culturali del medioevo mediterraneo. I monumenti della piazza del duomo galleggiano, verrebbe da dire, in questo mare: conservano o conservavano oggetti provenienti dai quattro angoli di quel mondo. Tuttavia, approfondendo il confronto tra le presenze straniere e la produzione artistica dei vari centri italiani, possiamo cogliere delle differenze. In Sicilia, ad esempio, appare preponderante l'attività di artefici bizantini o musulmani che decorano chiese e palazzi per cui siamo in presenza di opere islamiche o costantinopolitane eseguite nell'isola; nulla o quasi la relazione tra gli artefici locali e la produzione delle maestranze esterne: i due linguaggi percorrono strade parallele. Nella terraferma, dalla Campania alla Puglia, maggiore è lo spirito di emulazione rispetto all'arte straniera. La realizzazione di porte bronzee, che si snoda lungo tutto il XII secolo, nasce dall'imitazione degli esemplari costantinopolitani, mentre la riproduzione di un repertorio decorativo di chiaro stampo islamico si ritrova nella coeva scultura che decora le cattedrali e le chiese delle regioni meridionali. Anche la notevole tradizione eburnea impiantatasi in Campania guarda con attenzione anche alla coeva produzione degli *atelier* musulmani e della corte imperiale. L'uso dello stucco o della terracotta (materie primigenie dell'arte islamica) per opere plastiche con figurazioni e decorazioni, insieme al niello con paste multicolori, si estende in un ampio raggio, dalla Calabria alla Puglia all'Abruzzo e alle Marche, in un serrato confronto tra artisti locali e opere bizantine e islamiche.

Tuttavia, dal confronto tra gli oggetti islamici presenti a Pisa e le opere di chiara impronta arabeggiante realizzate in città appare un tentativo, più convinto e riuscito che altrove, di appropriarsi e di replicare i modi e le tipologie dell'arte orientale. Le opere pisane non sono pedissequi imitazioni di esemplari bizantini o islamici ma ne emulano lo spirito, ne colgono i caratteri artistici essenziali, ne replicano l'arte innestandola sulla propria tradizione e irrobustendola con una autonoma rielaborazione. A Pisa si concentra il più alto numero di ceramiche islamiche esposte (i 'bacini' che decorano gli esterni delle chiese cittadine) ma essi non vengono mai copiati nella pur numerosa produzione artistica locale che ha a riferimento i modi arabi. Nei monumenti cittadini non troviamo le consuete repliche dei tessuti bizantini o islamici con animali, di cui sono piene, ad esempio, le vicine Firenze o Lucca, nelle facciate delle chiese, nei pavimenti intarsiati, nella decorazione degli arredi presbiteriali. Bonanno rifonde in un linguaggio personale l'alto esempio della porta di metallo di probabile origine costantinopolitana presente nella facciata principale del duomo e si confronta con spirito nuovo con il bronzo andaluso posto alla sommità della cattedrale, replicandone e accentuandone lo slancio nei grifoni della porta di Monreale ravvivati da una virtuosistica torsione.

### **Opus eximium tam mirum tam pretiosum**

L'emulazione della produzione islamica e bizantina è un aspetto caratterizzante per la produzione scultorea delle botteghe attive nel cantiere del duomo e, in particolare, di quelle che fanno capo a Rainaldo e a Guglielmo. Alla maestranza rainaldesca sono riferibili in primo luogo gli intarsi policromi delle parti esterne, che sembrano nascere da una precisa esigenza: impreziosire il "*niveo de marmore templum*" di Buscheto perché solo marmi pregiati e di diversa materia e colore potevano competere con la distesa di candida pietra che rivestiva il monumento simbolo dell'orgoglio pisano. L'edificio ideato da Buscheto si arricchiva di un "*opus eximium ta(m) mirum ta(m) pretiosum*" ideato ed eseguito dall'artefice "*mire, sollerter et ingeniose*": una definizione per questa nuova facciata che pone in primo piano proprio la preziosa nota cromatica delle tarsie.

Rainaldo, artefice principale della bottega che eseguì tutta la decorazione a tarsie policrome presente in facciata e nei fianchi e molti dei capitelli e delle formelle presenti nella zona dei portali e, all'interno, nei matronei, nelle navate e nel presbiterio se ne attribuisce il merito firmando in una lastra collocata sopra la ghiera dell'arcata del portale centrale. Nel

pennacchio tra la quarta e la quinta arcata, a destra del portale centrale, una lastra molto lunga contiene due disegni geometrici (a sinistra, una croce pisana, a destra un semplice intreccio), che racchiudono l'iscrizione in tre esametri (le cui lettere ad intarsio furono ampiamente integrate durante i restauri ottocenteschi): "*Hoc opus eximium ta(m) miru(m) tam pretiosum/ Rainaldus prudens operator et ipse magister/ constituit mire sollerter et ingeniose*".

Le tarsie rainaldesche costituiscono un tassello importante per la decorazione dell'edificio e anche il tappeto di policromi disegni geometrici presenti nelle arcate e nei lacunari della zona absidale sono probabilmente da porre in relazione con l'ambizioso programma coloristico della facciata. Non è quindi un caso che la firma di Rainaldo venga eseguita con lettere intarsiate, le quali, agli occhi dell'artista e dei pisani, dovevano ricordare, con la loro lucentezza, le iscrizioni a lettere bronzee dell'antichità, replicate, ad esempio, nelle cattedrali del meridione come quella di Salerno, a riprova ulteriore del forte retaggio della classicità sempre vivo a Pisa. L'articolata firma trova una giustificazione proprio nelle lastre intarsiate policrome. L'iscrizione a lettere intarsiate, in una facciata di marmi incisi, sembra essere una proposizione d'intenti e vuole affermare la paternità dell'intera serie di lastre figurate intarsiate collocate in tutta la zona dell'ampliamento, sia nella facciata che nei fianchi.

Le opere di maggiore interesse per il nostro discorso sono la serie di lastre intarsiate e figurate poste nei pennacchi del primo ordine in facciata, oggi per la gran parte sostituite durante i restauri ottocenteschi e conservate, ormai prive o quasi delle tessere di marmi policromi, nel Museo dell'Opera della Primaziale Pisana (sono visibili ancora due originali nei pennacchi dei fianchi, uno dei quali figurato, con aquila e sirene): tra le ghiere delle arcate si alternano tarsie con intrecci e disegni geometrici e lastre figurate. La scelta dei disegni geometrici e degli intrecci nelle tarsie ha una lunga storia che parte dalla tradizione antica e passa attraverso le soluzioni ideate nell'arte bizantina e replicate dagli artefici islamici con un'inventiva quasi ossessiva, al punto da farne la nota più caratteristica della loro arte. Questi schemi si possono riscontrare un po' dappertutto, nei rilievi scultorei bizantini come nelle decorazioni a stucco arabe, fonti d'ispirazione per gli artisti operosi in Italia, dalla Puglia alla Sicilia alla Toscana, tra XI e XIII secolo<sup>23</sup>.

Le lastre intarsiate figurate presentano un fondo involuppato di elementi vegetali su cui si stagliano figure umane in lotta o in balia di fiere e animali mostruosi, come un drago da cui spuntano cinque teste. Occorre segnalare anche la meditata esposizione delle lastre figurate, come si rivela nel gruppo presso il portale maggiore (fig. 19): le due tarsie sono simmetriche, con animali mostruosi e minacciosi affrontati a replicare e amplificare il messaggio contenuto nella lastra di destra, che contiene una parafrasi del versetto 22 del Salmo 22(21) ("*Salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam*"): "*De ore leonis libera me Domine et/ a cornibus unicornium humilitatem mea(m)*" ripresa da un'antifona della domenica di Pasqua. L'invocazione salvifica, elevata dalla figura che alza con il braccio una croce, è in linea con la firma di Rainaldo e a ridosso del semi-leone con la firma di Guido e Bonfilio i quali "*pro D(e)i amore(m) [sic] fecer(un)t istu [sic] leon(em)*" (a completare l'articolata composizione, di lì a poco vi sarebbe stata collocata la statua di re David, l'autore del Salmo che aveva ispirato l'accorata preghiera del cristiano)<sup>24</sup>.

Secondo un procedimento consueto nell'arte medievale, gli scultori del duomo prendono a modello per le loro opere oggetti e tipologie da tecniche diverse, oreficeria e metallistica, sicuramente di maggiore pregio agli occhi degli uomini del tempo. Nel vasto mare della produzione coeva, le figure ricavate nel marmo da Rainaldo incidendo, scavando le lastre, colmando i vuoti con tasselli di colore rilucenti, trovano i confronti più convincenti negli smalti 'cloisonné' e nella tecnica dell'agemina, presente di certo nella porta minore bronzea di facciata di probabile origine costantinopolitana. Le strisce di marmo bianco, che contornano le figure e racchiudono le tessere di marmi e pietre colorate, ripetono l'effetto delle sottili linee dorate degli alveoli delle oreficerie, bizantine e islamiche ma anche occidentali. La scelta quindi degli intarsi policromi deriva dalla precisa volontà di imitare gli smalti.

Per ritrovare opere assimilabili alla produzione pisana delle tarsie policrome e figurate da ascrivere alla bottega di Rainaldo dobbiamo spostarci a Bisanzio o in Italia meridionale, dove si riscontrano prodromi possibili delle scelte fatte a Pisa: lastre marmoree ad intarsio policromo con raffigurazioni, come l'*Icona di San Eudossia*, costantinopolitana (secolo X), oggi conservata nel Museo Archeologico di Istanbul (fig. 20); marmi con figure di santi scavati e colmati di tessere di mosaico, come il frammento di architrave da Salonicco (secolo X) oggi nel Museo Bizantino di Atene, modelli sia per le opere pisane che per gli intarsi presenti nelle chiese pugliesi ricordati prima. Altre soluzioni confrontabili affiorano nella produzione islamica siciliana: le iscrizioni arabo-normanne a intarsi policromi (secolo XII) con le lettere in porfido e serpentino dei palazzi reali di Palermo (conservata a Palazzo Abbatellis) (fig. 21) e di Messina (nel Museo

cittadino) costituiscono un parallelo e precedente molto stringente per la firma di Rainaldo e rivelano, come le tarsie iscritte pisane, anche la ripresa di modelli epigrafici di origine bizantina<sup>25</sup>.

L'analisi degli elementi stilistici e compositivi delle figurazioni delle tarsie attribuibili alla bottega di Rainaldo permettono di aprire uno squarcio sulla produzione di questo artefice e dei suoi collaboratori nel cantiere della fase finale del duomo pisano. Caratteristiche principali della produzione riferibile all'artista sono la resa anatomica della figura, soprattutto umana, poco naturalistica e dai volti rigonfi ed espansi e i panneggi dalle pieghe profonde e ripetute: elementi che derivano dall'osservazione delle sculture antiche, pratica diffusa tra questi scultori, che trovano nei frammenti di reimpiego e nei monumenti classici presenti presso gli edifici della piazza, i sarcofagi in primo luogo, non solo materiale da rilavorare o da riusare ma una utile fonte di confronto e di ispirazione per la realizzazione dei rilievi figurati.

Tra i resti dell'arredo interno assimilabili alla produzione della bottega di Rainaldo sopravvissuti spicca per la fattura e per la presenza di scene figurate un gruppo omogeneo di tre plutei, fittamente scolpiti secondo moduli compositivi che si richiamano direttamente all'esperienza artistica islamica, come rivela il fondo arabescato, la presenza di particolari, quali uccelli in posizioni contorsionistiche, protomi leonine o umane agli angoli dei plutei e dalle quali si sviluppano racemi: tutte raffigurazioni di proporzioni minime che annaspano affondate tra i tralci, unite anzi ad essi a formare un formicolante insieme e rimandano all'*horror vacui* tipico della rappresentazione figurata islamica, dove gli uomini e gli animali si confondono tra i tralci o si perdono nell'infinita ripetizione degli schemi geometrici che modulano le superfici figurate delle opere d'estrazione araba, che siano tessuti, avori, legni intagliati o metalli sbalzati, fusi o incisi. (fig. 22).

Per queste sculture, come per i personaggi umani e gli animali chiusi e confusi tra intricati involucri vegetali nell'arcata sopra il portale minore settentrionale e alle estremità della cornice che corona il primo piano delle loggette, i confronti con l'arte islamica e, in particolare, con la produzione dell'età califfale andalusa sono molto chiarificatori, in particolare una categoria di oggetti che potrebbe rivelarsi una chiave utile nella comprensione del fenomeno; mi riferisco alla notevole produzione di intagli eburnei. In questo gruppo, disperso tra musei di mezzo mondo e tesori di chiese, troviamo elementi stilistici, tipologici, compositivi e iconografici utili per le soluzioni adottate nei tre plutei pisani. Nella cassetta di Leyre (1005), oggi nel Museo di Pamplona, il lato frontale reca uno sfondo vegetale da cui affiorano tre medaglioni che contengono gruppi di persone, in uno dei quali si vede il sovrano seduto, di proporzioni maggiori, e due servi che lo affiancano (fig. 23)<sup>26</sup>.

Potrà sembrare azzardato attribuire alla stessa maestranza, quella di Rainaldo, tarsie policrome e opere di scultura come i plutei figurati ora menzionati o altre tra i capitelli, le ghiere e le cornici del prospetto e della parte dell'allungamento della cattedrale, per cui è necessario fare alcune precisazioni. Innanzitutto credo sia utile ritornare sulla figura di Rainaldo, del quale abbiamo la sola testimonianza documentaria dell'epigrafe; qui compare con la qualifica di "operator", espressione 'ipercorretta' per "operaio", il capo delle maestranze dell'Opera (istituzione civica dedicata all'edificazione e alla manutenzione degli edifici della piazza), carica rivestita anche da Buscheto. Egli non può e non deve essere ritenuto semplicemente l'architetto del prospetto ma, in ragione dell'organizzazione di un cantiere del tempo e, soprattutto, per il significato dei termini con cui viene elogiata la sua opera nell'iscrizione d'encomio, deve essere considerato anche l'ideatore e l'esecutore degli intarsi policromi che costituiscono la nota più rilevante e nuova del corpo dell'allungamento del duomo pisano.

Superati i dubbi sulla paternità comune di tarsie e prospetto, veniamo al problema dell'attribuzione alla stessa bottega delle lastre policrome e di una parte delle sculture eseguite per l'ampliamento, sia in facciata che nell'interno. A mio parere, i modi di costruire e scolpire figure umane e animali nelle due tipologie artistiche si confrontano benissimo tra loro, rivelando una cultura, un bagaglio tecnico e uno stile condiviso sia dalle formelle che dai rilievi: i personaggi scolpiti sui plutei o sui capitelli dell'interno (fig. 24) hanno conformazione fisica e tratti fisionomici simili a quelli del fedele nella lastra con l'invocazione (fig. 25) e analogo è il modo di rendere il panneggio, sebbene venga espresso in *media* artistici così differenti. I corpi degli animali intarsiati (fig. 26) presentano sagome e profili paragonabili con gli esemplari plastici dei capitelli (fig. 27) e delle cornici (fig. 28) rivelando forme che derivano da iconografie orientali e che appaiono lontane dai medesimi esemplari eseguiti dalla contemporanea bottega di Guglielmo che sceglie, sia nella trattazione della figura umana che nella realizzazione degli animali, maggiore aderenza ai modelli dell'arte classica.

Nulla di certo e assoluto, sicuramente ma, alla luce anche dei tempi, delle fasi di costruzione e delle forze in campo nel



cantiere della cattedrale, non mi sembra si presentino all'orizzonte soluzioni diverse da quella prospettata a meno che non si voglia immaginare una nuova, fantomatica bottega, la cui comparsa avrebbe inoltre il dono dell'antieconomicità: in attesa di prove di diverso avviso, *tertium non datur*.

Anche gli artefici che fanno capo a Guglielmo si devono misurare con la tecnica dell'intarsio che diventa *trait-d'union* tra le due botteghe, per molti aspetti diverse. La bottega diretta dal celebrato autore del pergamo del Duomo (1159-1162: oggi a Cagliari) si caratterizza per la raffinatezza della tecnica ed elevate capacità, acquisite con uno studio più attento e una comprensione più ampia delle soluzioni, non solo prettamente iconografiche, ma anche anatomico-figurali della scultura antica; raggiungimenti che permettono agli artefici di eseguire opere ad altorilievo, con una resa della figura e delle proporzioni umane sostanzialmente corrette, sia nelle piccole proporzioni che in dimensioni maggiori.

L'arredo presbiteriale è frutto dell'opera delle botteghe di Rainaldo e Guglielmo. Nelle opere eseguite per il recinto del coro, in alcuni parti è visibile l'attività autonoma delle due maestranze, come nelle formelle rainaldesche ricordate sopra o in quelle riferibili a Guglielmo lavorate sul *verso* del fregio romano con delfini; in altre, invece, troviamo una commistione di modi, per cui il fitto intaglio si accompagna a fregi di derivazione classica o a racemi dalla resa più aderente ai modelli classici (fig. 29). Nelle cornici e nei capitelli del pergamo con grovigli floreali molto fitti si palesa l'affermarsi ma anche l'evolversi verso forme più 'naturalistiche' di morfologie presenti nelle formelle rainaldesche; questa ricezione e mutamento di tali soluzioni fitomorfe si ritrova nelle parti dove le due botteghe hanno lavorato vicino: la controfacciata, i capitelli dell'ampliamento, il livello dei portali della facciata, ma quasi sempre è possibile distinguere tra le forme meno sicure e precise degli scultori rainaldeschi e quelle ormai pienamente imbevute dei modelli classici e dimentiche delle fonti orientali della maestranza di Guglielmo.

Anche nel pergamo, opera firmata da Guglielmo, vari elementi stilistici e tipologici ci rimandano alla maestranza rainaldesca, a cominciare da uno dei leoni, quello che lotta con il drago, nella cui testa sono ancora visibili, nelle linee di costruzione del muso e della fronte, nei baffi arricciati ben in evidenza, nella stilizzazione della chioma, le soluzioni adottate nella coppia di leoni sopra le colonne a racemi del portale centrale, uno dei quali, quello di destra è da attribuire agli scultori Guido e Bonfilio (dei nuovi tipi creati da Guglielmo grazie all'osservazione e quasi perfetta imitazione di esemplari classici, lo scultore del leone in esame risente solo nella costruzione del corpo, risolto in maniera molto plastica).

Una divergenza tra le botteghe si registra nel caso dei fondi delle scene, che nei parapetti istoriati del pergamo di Guglielmo vengono trattati in modo diversificato: a volte lisci (come negli episodi con architetture o con molti personaggi), quando viene scelta la soluzione di decorarli con elementi vegetali (come per le tarsie rainaldesche con il gusto per l'*horror vacui*) o con fiori aperti (marchio di fabbrica della bottega di Guglielmo), si opta o per il bassissimo rilievo e, in misura residuale, per l'intarsiatura con pietre nere mentre la niellatura con mastice scuro sembra destinata solo nei casi degli alveoli di dimensioni minori (fig. 30)<sup>27</sup>.

Anche la niellatura, che si manifesta contemporaneamente nella produzione plastica di molte delle regioni del romanico sia della Penisola che d'oltralpe, rivela di avere quali fonti primarie l'arte orafa. Le soluzioni adottate nelle opere mosane o limosine esportate in tutta Europa sono quelle che si attagliano meglio al tipo adottato da Guglielmo, perché presentano il fondo niellato e le sculture in rilievo. Allo stesso modo, l'impronta della maestranza dell'autore del pergamo si rivela negli intarsi presenti nei quattro ordini di loggette (pesantemente restaurate nell'Ottocento), in special modo quando troviamo quelli con i fiori aperti su campo nero, un transfert diretto dai fondi delle formelle del pergamo di Guglielmo senza trovare più possibilità di confronto con le tarsie rainaldesche, se non nella tecnica dell'intarsio.

Infatti, se la tecnica introdotta da Rainaldo nelle tarsie figurate sopravvive nella nuova temperie culturale rappresentata dalla realizzazione del pergamo del duomo di Pisa, monumento cardine nello sviluppo della plastica romanica in Toscana, ciò accade a costo di un notevole adattamento. Guglielmo, nel riproporre il rilievo antico come poteva osservarlo sui sarcofagi classici presenti sugli spalti del duomo, mostra la nuova esigenza di far stagliare le sue figure, ormai di dimensioni significative, dal fondo che non può essere più l'intrico avvolgente di pietre lucenti ma deve essere lo scenario neutro su cui si muovono i personaggi scolpiti degli episodi biblici narrati sui parapetti del pergamo.

#### **Un programma iconografico per la facciata?**

Riguardo alla facciata del duomo è stato sottolineato da più parti che il programma sotteso alle epigrafi tralascia uno

degli episodi più gloriosi della lotta condotta dai Pisani contro i saraceni, l'impresa del 1087, considerata dagli storici come una sorta di Crociata *ante litteram*. Infatti, le iscrizioni, risalenti ai primi decenni del secolo XII o, al massimo, agli ultimi anni del secolo XI, ricordano imprese sicuramente minori ma non menzionano la presa pisano-genovese di Al-Madhiya e Zawila. Tra le ragioni di questa vistosa assenza - e proprio perché così vistosa sicuramente voluta - credo sia da annoverare la volontà, da parte degli estensori del programma epigrafico della facciata, di fermare in un certo senso il tempo agli anni della fondazione della cattedrale (1064): il messaggio doveva avere un carattere univoco richiamando in primo luogo gli inizi del duomo, i protagonisti della costruzione (i cittadini, il vescovo, l'architetto), le imprese che l'hanno preceduto e che le hanno fatto corona, come la fortuita e fortunata presa del porto di Palermo; una controprova si potrebbe scorgere nel lungo elogio dedicato a Buscheto, nel quale compare il giorno e il mese della scomparsa mancando proprio l'anno.

Eppure, credo si possa ritrovare una eco della vittoria del 1087 se analizziamo le frammentate presenze iconografiche e le confrontiamo con il *Carmen in victoria Pisanorum*, intensa narrazione epica di quella impresa. Nel poema, i pisani, risolti ad attaccare, con le scialuppe si avvicinano alla costa saggiando la profondità del mare con lunghe aste "*sed emergunt ut leones, postquam terram sentiunt/aquilis velociores super hostes irruunt*"; come sottolinea Scalia, editore del componimento, l'immagine è di derivazione biblica; tuttavia il grifone islamico già allora con grande probabilità presso la cattedrale non poteva trovare una *interpretatio christiana* migliore del riferimento al componimento epico pisano.

Altro aspetto da considerare è l'insistita ripetizione della figura negativa del drago nelle parti basse della facciata e, in particolare, nella ghiera sopra il portale minore di sinistra che conteneva la supposta porta lignea proveniente da Maiorca, affiancata dalle epigrafi commemorative. Il drago è visto in atto di minaccia o di assalto e gli uomini lo combattono in una selva intricata; appare, inoltre, nelle cornici alle estremità del fregio delle cacce, marcapiano della prima loggia (fig. 31). Qui, addirittura, il drago è accompagnato da una iscrizione, oggi conservata solo in parte: "*Hic lacerare cupit... timet*" ("*Costui desidera ferire [colui il quale lo] teme*" può essere una soluzione del senso dell'iscrizione), che sottolinea la malvagia disposizione dell'animale nei confronti degli uomini, soprattutto di chi lo tema. Appare dunque meno un caso che, agli inizi del *Carmen*, il re saraceno di Al-Madhiya, venga presentato come "*Saracenus impius/similatus Anticristo, draco crudelissimus*" (vv. 18-19). Al di là del *topos* e della normale rappresentazione della lotta tra il male e il bene, la presenza insistita del drago, accompagnato significativamente da un'epigrafe, potrebbe trovare un riferimento testuale nel *Carmen*<sup>28</sup>.

Sembra riportare al poema anche la presenza dei leoni a custodia della porta maggiore. Dopo la presa di Al-Madhiya, i cristiani si dirigono verso il porto di Zawila, dove trovano asserragliato il re Timinus che "*iussit portas aperire et leones solvere, ut turbarent Christianos pugnantes improvide, sed conversi sunt leones ad honorem glorie: nam vorarunt Saracenos in laude victoriae*" (vv. 161-164); come nel salmo, Dio salva i fedeli dalle grinfie dei felini. In facciata troviamo due semi-leoni di dimensioni monumentali, poggiate sulle colonne a racemi, una delle quali, posta presso la tarsia con l'invocazione davidica è accompagnata dalla firma-preghiera di due artefici Guido e Bonfilio. Così, nel fianco meridionale, una isolata tarsia figurata presenta, con un'aquila bicipite, figure mostruose di sirene bicaudate (fig. 32) a rimarcare un tema di fondo dell'iconografia dell'intera facciata: i pericoli incombenti cui potrebbe cedere il fedele, se non intervenisse l'aiuto divino, qui simboleggiato dal rapace, termine di paragone, nel passo citato in precedenza, per i pisani intenti allo sbarco che "*aquilis velociores super hostes irruunt*".

Ancora riguardo ai leoni e al loro ruolo di custodi, occorre sottolineare che quando, a metà del secolo XII, fu iniziata la cinta muraria cittadina, la prima porta ad essere realizzata fu quella in corrispondenza della piazza del duomo; attraverso di essa passava la strada che dal centro cittadino conduceva verso nord toccando la cattedrale. L'ingresso ebbe come guardiano proprio un leone; come racconta Maragone negli *Annales Pisani*, nel 1156 (st. pis.) "*Pisani consules... compleverunt murum civitatis a turre, ubi posuerunt leonem marmoreum*", lo stesso di reimpiego ancora visibile presso la porta omonima tra il Battistero e il Camposanto<sup>29</sup>.

Nel discorso del presule Benedetto per incitare i pisani all'attacco, tra gli esempi portati per vincere il timore dei soldati, viene citato David che sconfisse Golia. E quando viene intrapresa la battaglia, all'invocazione di Maometto da parte degli arabi, risponde Dio: "*nam intonuit de celo sonus terribilior./ Michael cecinit tuba ad horum presidium, sicut fecit pro dracone cum commisit prelium*" (vv. 130-132). Un altorilievo con l'arcangelo Michele che trafigge il drago fu posto al vertice del timpano, sul culmine della facciata (oggi si vede una copia mentre il frammentario originale è nel Museo

dell'Opera della Primaziale Pisana), come anche, nel fianco meridionale, un capitello figurato del terzo ordine presenta figure angeliche distese.

I rimandi possibili, come si vede, sono numerosi e di certo pertinenti, tuttavia di fronte alle proposte di un programma iconografico per una facciata e un edificio come il duomo di Pisa nel quale sembra si faccia ancora fatica a programmare immagini in serie o scene e episodi concatenati come accadeva con maggiore naturalezza in altre regioni del romanico contemporaneo e verrà fatto anche a Pisa negli stessi anni ma per il pergamo dell'interno del duomo, occorre mantenere una certa cautela, anche perché sia il *Carmen* celebrativo che le sculture figurate del duomo presentano riferimenti comuni alle menti degli spettatori medievali e sottendono fonti, come la Bibbia, di tale ampiezza e diffusione da risultare quasi inutilizzabili come riferimenti precisi, utili a legare opere d'arte e testi letterari, risultando infatti patrimonio globale della cultura del tempo.

Tuttavia, la serie di elementi figurati, come il capitello con angeli, la tarsia con le sirene, il rilievo con il drago e l'iscrizione, che potevano apparire eccezionali ma che presi in considerazione nel loro insieme appaiono meno delle singolarità, rivela l'intenzione, sia pur larvale, di manifestare messaggi in relazione tra loro con un denominatore comune nel tema salvifico. Inoltre, la loro presenza (che possiamo ipotizzare un po' più nutrita in origine) va considerata in parallelo con l'analisi dei capitelli figurati dell'interno nella zona dell'allungamento, che ripetono e amplificano i soggetti rappresentati in facciata con protomi leonine ruggenti che minacciano figure umane, personaggi involuppati nei virgulti e teste che spuntano dalle foglie o da cui spuntano racemi, aquile ad ali spiegate e leoni addossati a capitelli. Tutto ciò, dunque, sembra consolidare l'ipotesi di voler costruire almeno una rete iconografica che si estenda in punti diversi della parte nuova dell'edificio in un gioco di rimandi tra esterno e interno che accompagna il fedele, ammonendolo e rincuorandolo, nel tipico percorso di ingresso alla chiesa cattedrale.

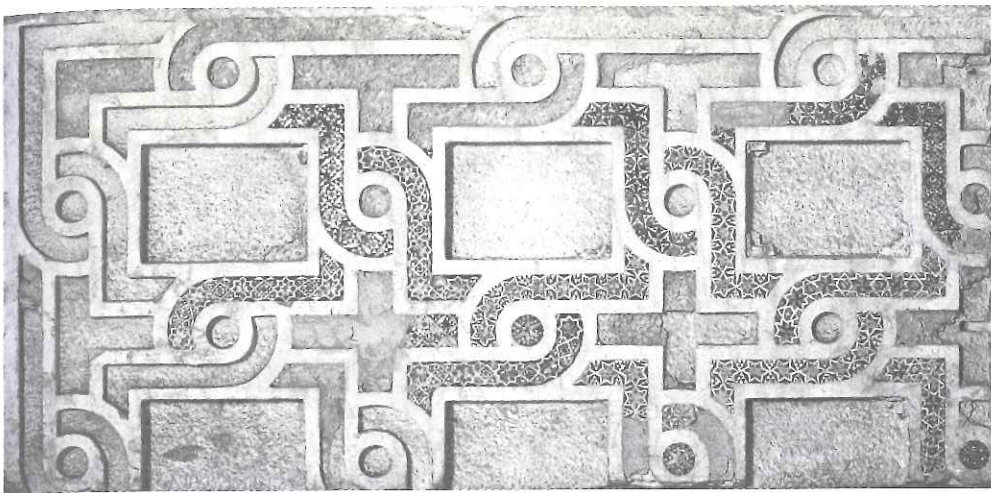


Fig. 1

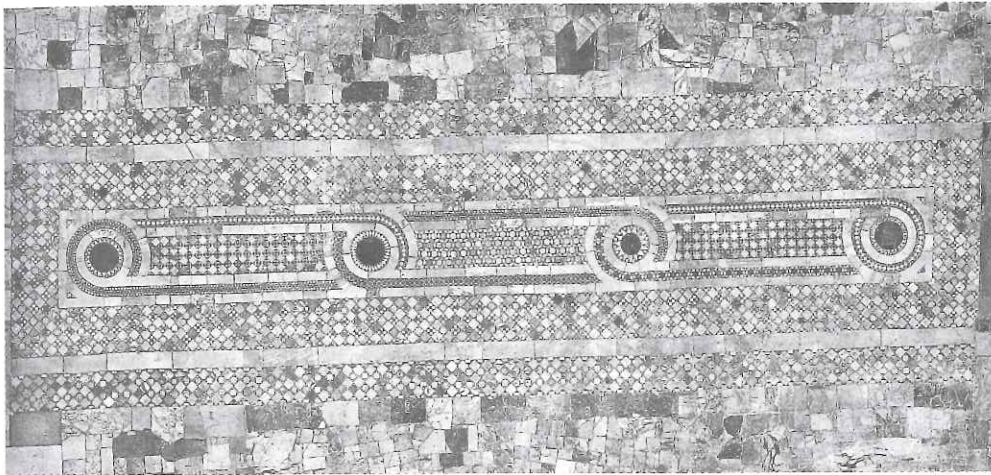


Fig. 2

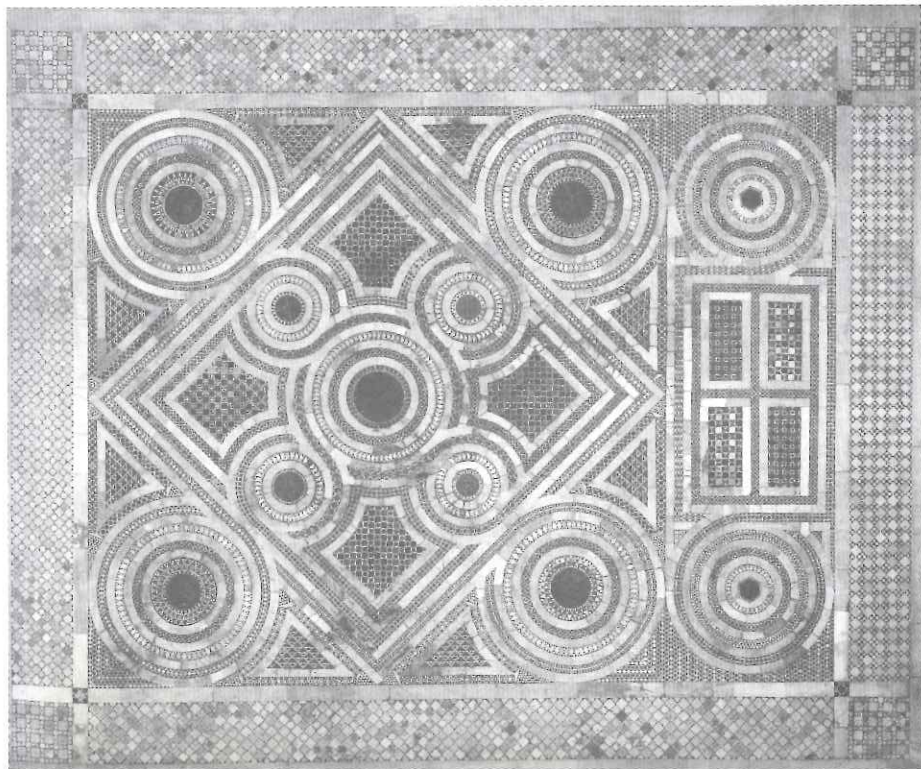


Fig. 3

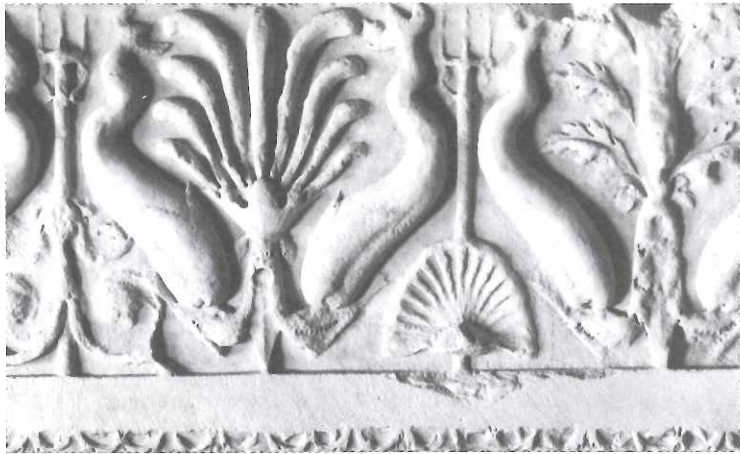


Fig. 4

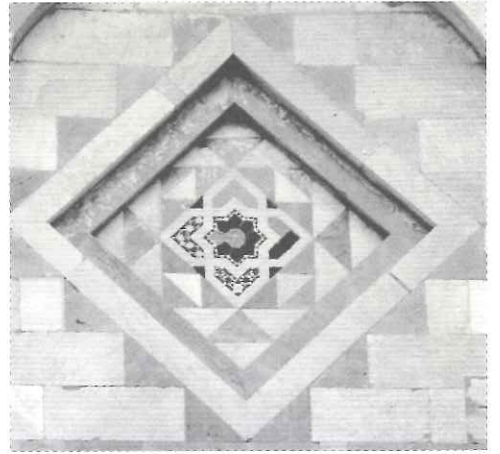


Fig. 6

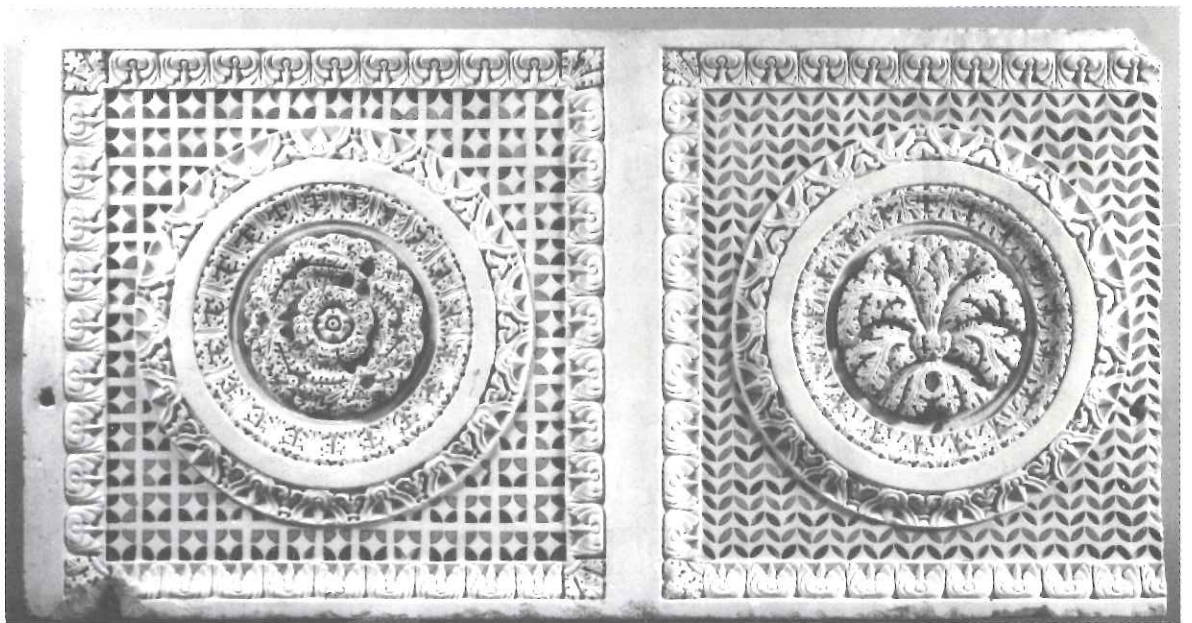


Fig. 5

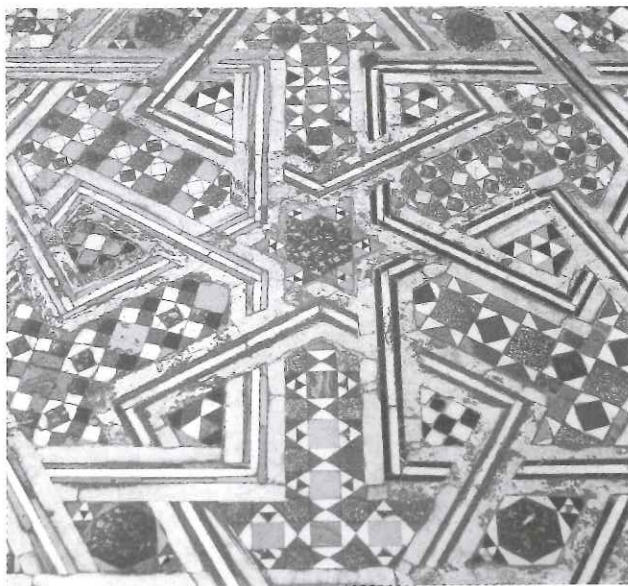


Fig. 7



Fig. 8

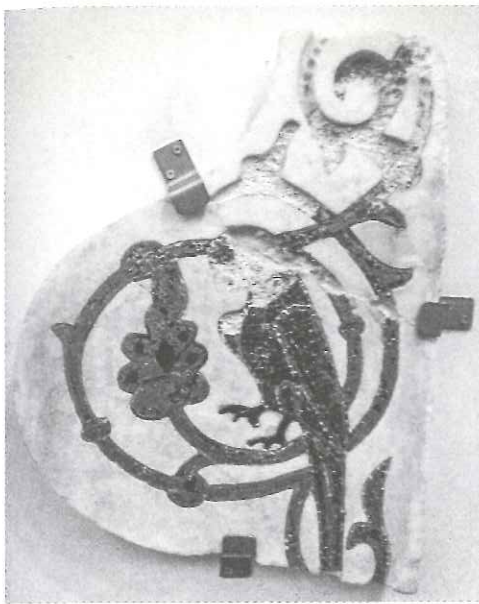


Fig. 9a

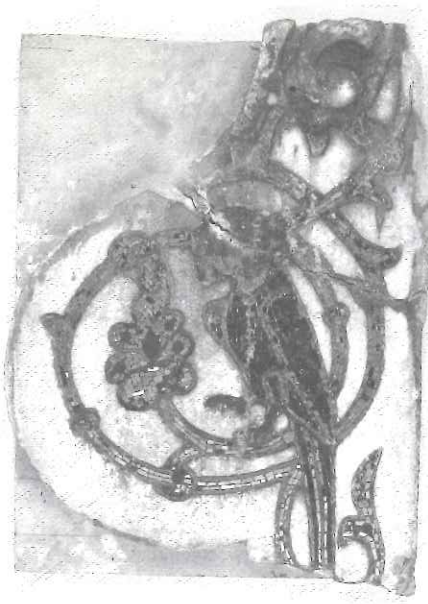


Fig. 9b

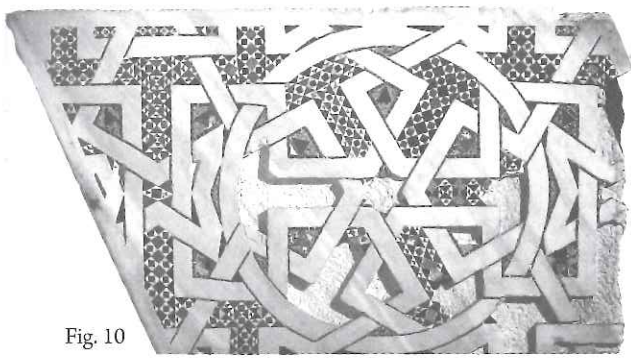


Fig. 10

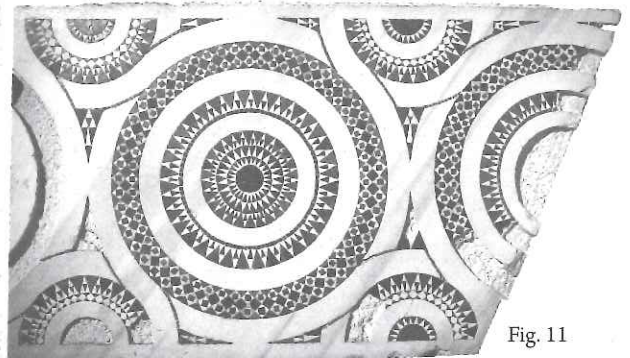


Fig. 11

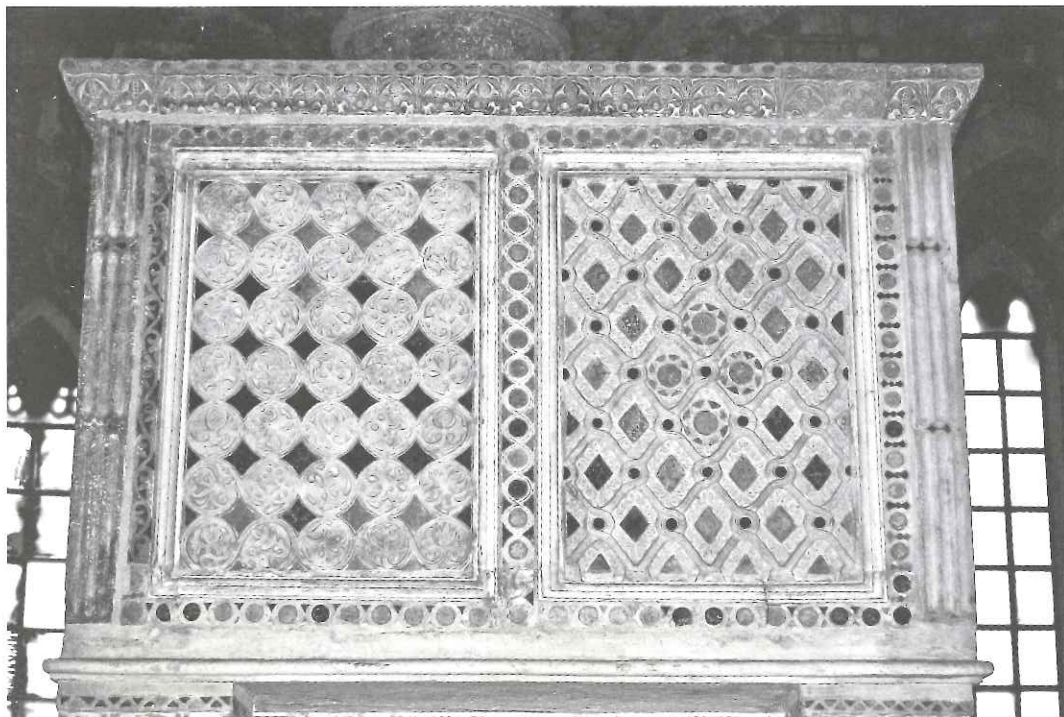


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

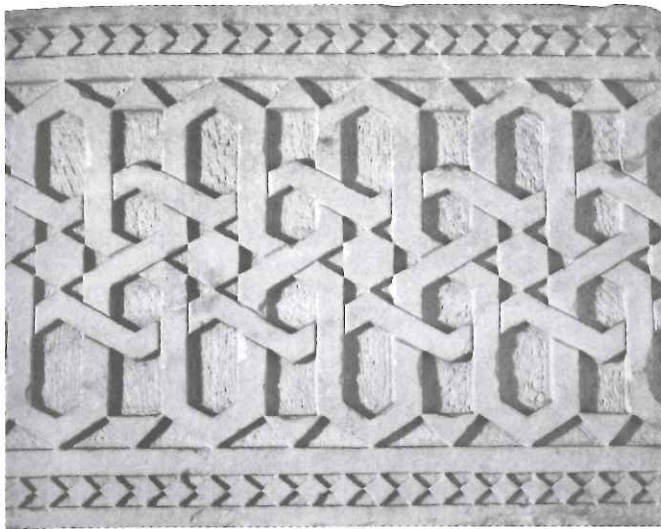


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17a



Fig. 17b

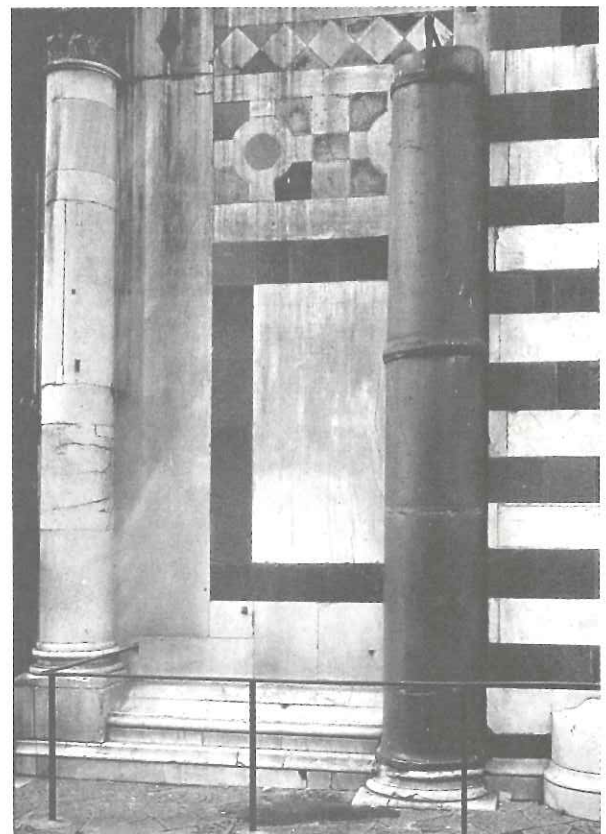


Fig. 18





Fig. 19



Fig. 21a



Fig. 20



Fig. 22

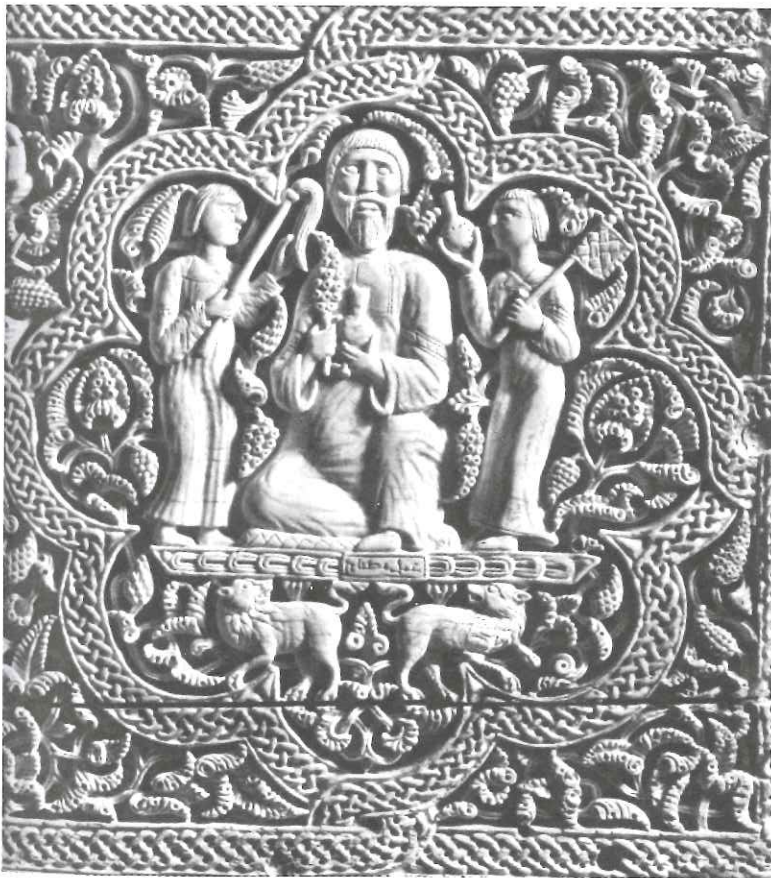


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

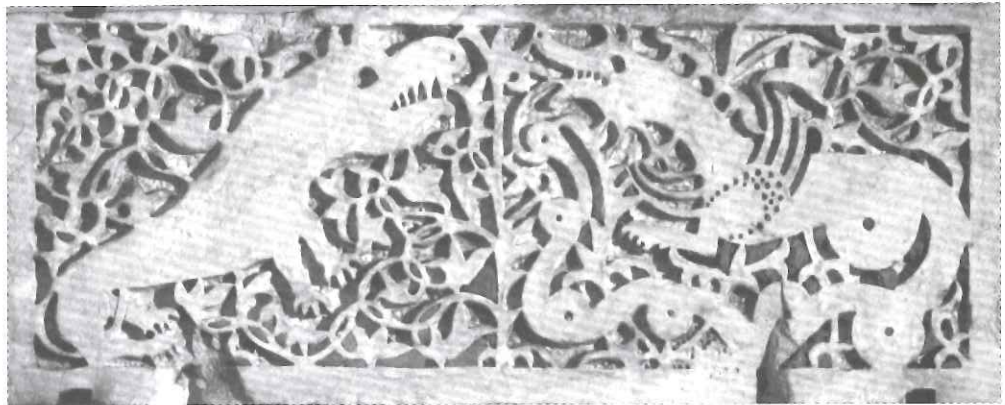


Fig. 26

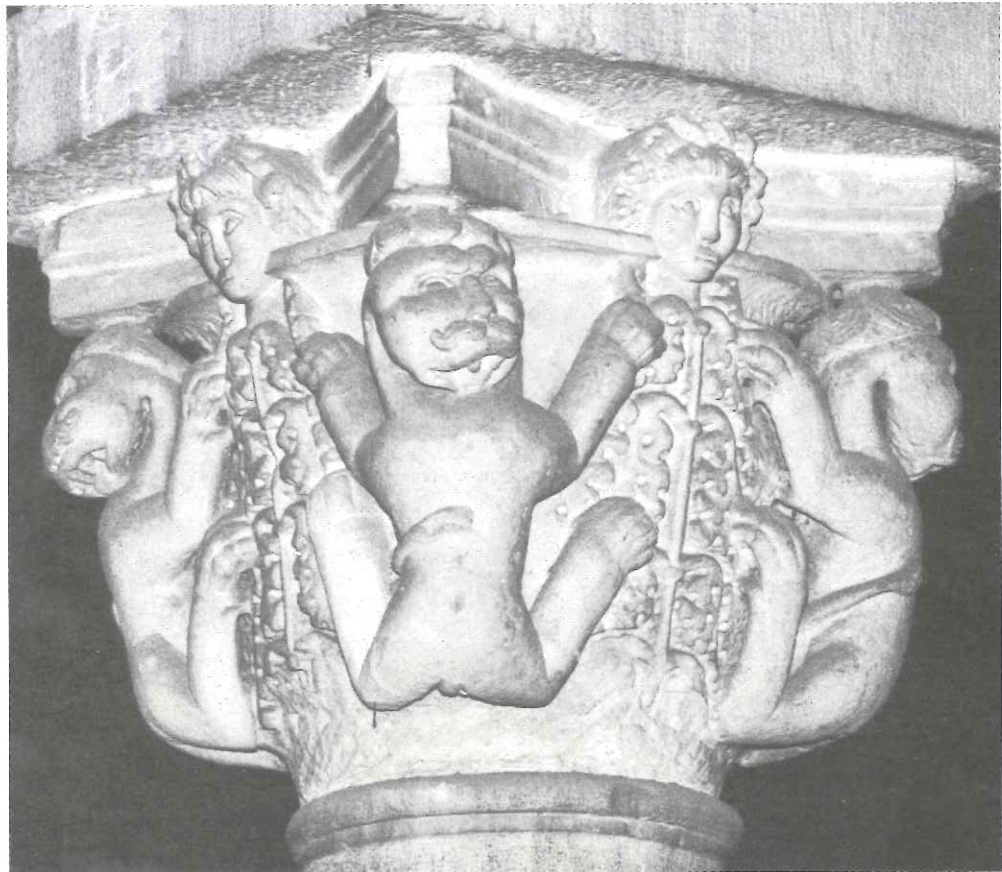


Fig. 27

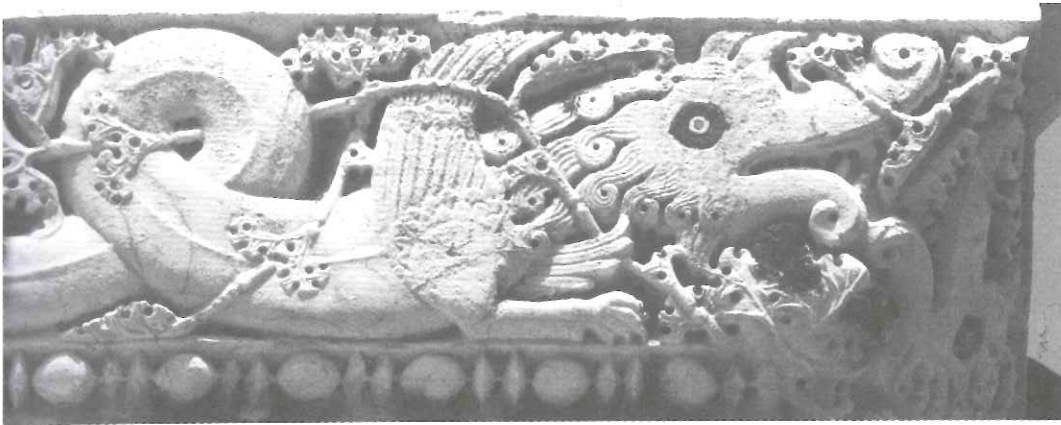


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

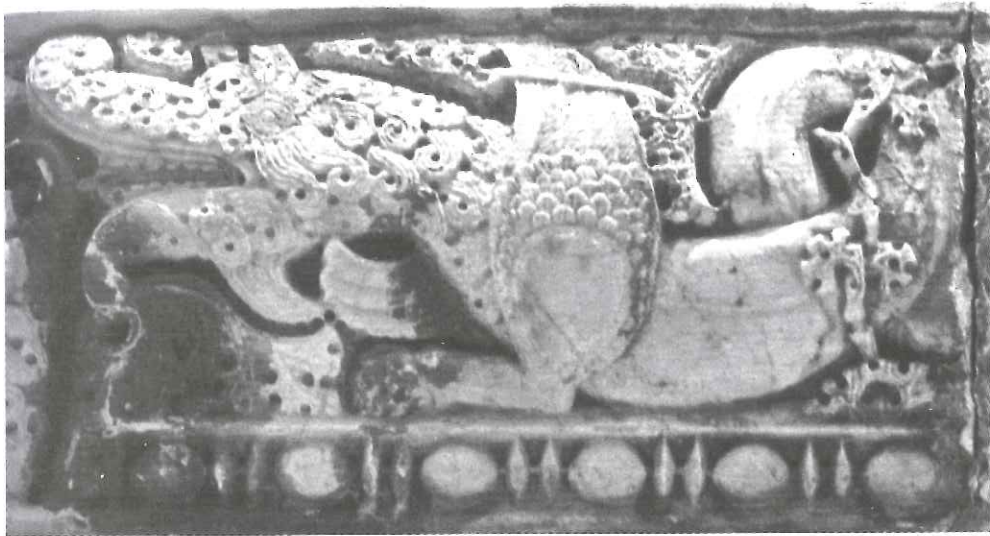


Fig. 31

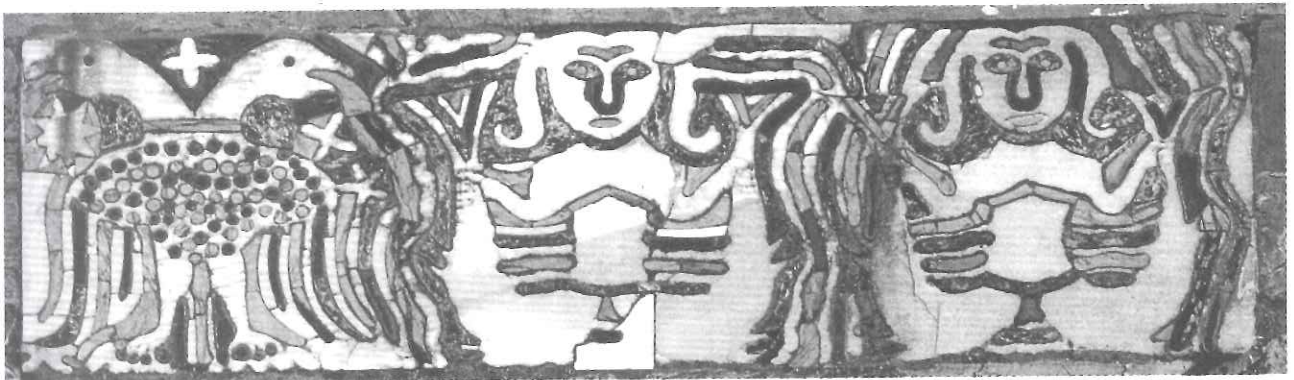


Fig. 32

## NOTE

- 1 *Itinéraire d'Anselme Adorno en Terre Sainte (1470-1471)*, edizione a cura di J. Heers - G. De Groer, Paris 1978, pp. 402-403, 460-465. Il resoconto del viaggio (19 febbraio 1470-4 aprile 1471) di Anselmo e Giovanni Adorno fu redatto al ritorno (aprile-settembre 1471) dal figlio che, nel 1510, volle completare con nuove note il diario: l'itinerario li portò per due volte a Pisa all'andata, mentre la Puglia fu visitata durante il ritorno. Sui frammenti erratici dell'arredo scultoreo del presbiterio ancora conservati nella cattedrale di Troia, M.S. Calò Mariani, *L'ornato e l'arredo*, in *Federico II. Immagine e potere*, Catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-30 aprile 1995) a cura di M.S. Calò Mariani - R. Cassano, Venezia 1995, pp. 384-389.
- 2 Sulla pieve e la sua facciata: A. Naldi, *La facciata medievale della pieve di Sant'Andrea a Empoli*, in "Milliarium. Periodico di informazione archeologica", X, 2013, pp. 18-37 (e gli aggiornamenti sulla questione dello stesso nel presente volume); G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 296-297; G. Galletti, I. Moretti, A. Naldi, *La collegiata di Sant'Andrea a Empoli. La cultura romanica, la facciata, il restauro*, Fucecchio 1991.
- 3 Per uno sguardo aggiornato sul romanico in Toscana: A. Milone, *Tra Europa e Mediterraneo: architettura e scultura del XII secolo in Toscana*, in M. Collareta, *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze 2013, pp. 113-144; Tigler, *Toscana romanica* cit. (con esauriente bibliografia).
- 4 Sul duomo e sul romanico pisano, G. Tigler, *Il ruolo di Pisa nella geografia artistica della Toscana romanica*, in *Itinerari del romanico*, atti del convegno (Cagliari, 7 dicembre 2007) a cura di R. Coroneo, Cagliari 2010, pp. 99-118; A. Milone, *Il duomo di Pisa. Arte e città nel XII secolo*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 69-84; A. Milone, *El reflejo de la catedral: la escultura en Pisa de Guglielmo a Bonanno*, in *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febbraio-18 maggio 2008) a cura di M. Castiñeiras e J. Camps, Barcelona 2008, pp. 81-97; Tigler, *Toscana romanica* cit., 41-54; M. Collareta, *Una 'rinascita' dell'architettura cristiana dopo il Mille. Riflessioni sugli edifici della piazza del duomo, in Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno (Parma, 24-28 settembre 2003), Milano 2006, pp. 438-440; A. Milone, *Pisa, l'alba del Rinascimento*, Pisa 2005; A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, Modena 1995.
- 5 Il canonico pisano Raffaello Roncioni, che compone le *Istorie* nei decenni tra XVI e XVII secolo, descrivendo la facciata menziona, tra le porte, una, "pure di bronzo...", dove era intagliata la vita tutta di Gesù Cristo, nostro Signore, con le figure effigiate di puro argento, fu donata ai Pisani, l'anno MC, da Goffredo Buglione, e quivi messa" (R. Roncioni, *Delle Istorie pisane Libri XVI*, ed. a cura di F. Bonaini, in "Archivio Storico Italiano", VI, 1844, t. 1, pp. 1-975, alla p. 110).
- 6 Sulle opere di arte araba presenti in città, G. Scalia, *Pisa all'apice della gloria: l'epigrafe araba di S. Sisto e l'epitafio della regina di Maiorca*, in "Studi medievali", s. III, XLVIII, 2007, 2, pp. 809-828; A. Milone, "Arabitas" pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo, in L. Radicati di Brozolo (a cura di), *Fibonacci tra arte e scienza*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 101-131; C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche nell'arte a Pisa*, in *Arte islamica. Presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogo della mostra (Pisa, 28 maggio-30 giugno 1995) a cura di M. Burresti e A. Caleca, Pontedera 1995, pp. 51-63. Per il reimpiego costantinopolitano, S. Settis, *Scheda 722*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 420-423.
- 7 Per l'inquadramento dell'artefice, A. Milone, *El reflejo...*cit., pp. 89-90; A. Milone, *El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento, in El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febbraio-18 maggio 2008) a cura di M. Castiñeiras e J. Camps, Barcelona 2008, pp. 181-191, alle pp. 187-188, alle pp. 188-189.
- 8 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. Per il crocefisso, la statua e Saint-Ruf, A. Milone, *El Maestro...* cit., pp. 187-188; A. Milone, *El reflejo...* cit., pp. 81-82; M. Burresti, A. Caleca, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le deposizioni di Volterra*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, 2000-2001), a cura di M.G. Burresti, Milano 2000, pp. 24-43, alla p. 24; G. Tigler, *Un documento del 1156 e scultori di Toscana e Provenza*, in "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", 1996, pp. 64-79; A. Milone, *Schede 1851, 1869*, in A. Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 606-608, 615-616.
- 9 Una testimonianza quattrocentesca attesta la presenza della statua in facciata: il domenicano e letterato fiorentino Giovanni Caroli (o di Carlo dei Berlinghieri) (1429-1503) priore di S. Maria Novella, nella *Vita Simonis Saltarelli Archiepiscopi Pisani* (1479) esalta il ruolo e la potenza di Pisa chiamando a testimoni proprio alcune opere d'arte, tra cui "Prophetæ David Regale Simulacrum, quod supra Templi majoris portam cernitur mediam": G. Caroli, *Vita fratris Simonis Salterelli, pisani quondam Antistitis, cum prafatione ad insignem virum Georgium Antonium Vespuccium*, in Fr. Io. Caroli Vitae nonnullorum fratrum domus S. Mariae Novellae (datato st. fior. 8 novembre 1479), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 89 inf. 21, c. 66v (il passo non compare nell'edizione della vita pubblicata in L. Alberti, *De viris illustribus ordinis Praedicatorum libri sex in unum congesti*, Bologna 1517, pp. 86-94; A. Milone, *Pisa officina dei primitivi*, Pisa 2004, p. 93).
- 10 Su Altopascio: A. Milone, *Rilievo di San Giacomo di Altopascio*, in *Compostela e l'Europa. La storia di Diego Gelmírez*, catalogo della mostra *Compostela e l'Europa* (Parigi, 16 marzo-16 maggio 2010; Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 3 giugno - 1° agosto 2010; Santiago de Compostela, 15 agosto-15 ottobre 2010) a cura di M. Castiñeiras, Milano 2010, pp. 358-361; G. Tigler, *Toscana...* cit., pp. 265-268; M.T. Filieri, L. Badalassi, *La chiesa di Sant'Iacopo (sec. XII): l'arredo presbiteriale e la decorazione di facciata*, in *L'ospitalità in Altopascio. Storia e funzioni di un grande centro ospitaliero. Il cibo, la medicina e il controllo della strada*, catalogo della mostra (Altopascio 1996-1997), a cura di A. Cenci, Altopascio 1996, pp. 167-183; G. Tigler, *Una statua romanica ad Altopascio (per il problema della scultura monumentale nel medioevo)*, in "Arte medievale", IV, 1990, 2, pp. 123-133.
- 11 Sul vasto argomento rimando ai classici contributi di G. Scalia, «Romanitas» pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo, in "Studi Medievali", s. III, XIII, 2, 1972, 791-843 e S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in Idem* (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, voll. 3, Torino 1984-1986, vol. III, pp. 373-486, alle pp. 392-402. Specificatamente sul duomo, G. Tedeschi Grisanti, *Il reimpiego di materiali di età classica*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 153-164 e A. Peroni, *Spolia e architettura nel duomo di Pisa*, in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di J. Poeschke, München 1996, pp. 205-217. Tra gli interventi recenti, G. Tedeschi Grisanti, *Disiecta membra del Portico di Ottavia in San Paolo fuori le Mura e nel duomo di Pisa*, in "Bollettino. Monumenti musei e gallerie pontificie", XIX, 1999, pp. 87-98; G. Tedeschi Grisanti, *Menadi romane sul duomo di Pisa*, in "Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, s. IX, XVIII, 2007, pp. 99-117.
- 12 Per gli artefici romani e il loro intervento in Toscana e per il duomo, Milone, *Tra Europa e Mediterraneo...* cit., pp. 115-116; Milone, *Il duomo...* cit., p. 83; E. Tolaini, *Il mosaico pavimentale del duomo di Pisa*, in "Bollettino storico pisano", LX, 1991, pp. 323-327; C. Nenci, *Scheda 1373*, in Peroni *Il duomo...* cit., pp. 517-522; sul fregio rilavorato, G. Tedeschi Grisanti, *Scheda 1801*; A. Milone, *Scheda 1865*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 589-590, 613-614.
- 13 Il frammento di mosaico su marmo (oggi nel Museo di San Matteo, ma in precedenza esposto nel porticato dell'Ospedale di Santa Chiara per cui possiamo ipotizzare una ubicazione originaria nell'area della piazza del duomo di Pisa: Baracchini-Caleca, *Presenze islamiche...* cit., pp. 55-57) ricorda produzioni analoghe realizzate per la decorazione delle ricche residenze di Sicilia in età normanna. Gli *Exultet* pisani sono ben tre, databili tra XI e XIV secolo (A.R. Calderoni Masetti, *Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 1, 2, 3*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, catalogo della mostra a cura di G. Cavallo, Roma 1994, pp. 151-174, 457-476).

- 14 Per queste opere si veda Umberto Scerrato, *Arte islamica in Italia*, in Francesco Gabrieli, Umberto Scerrato, *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Milano 1979, pp. 271-571, alle pp. 484-486; Carlo Bertelli, *Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII*, in "Journal of Glass Studies", XII, 1970, pp. 70-78; P. Belli D'Elia, *Puglia romanica*, Milano 2003, pp. 151-169, 177; A. Milone, *Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 73, Roma 2013.
- 15 Sul vasto argomento, rimando ai classici contributi di G. Scalia, «Romanitas» pisana tra XI e XII secolo. *Le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo*, in "Studi Medievali", s. III, XIII, 1972, 2, pp. 791-843 e S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Idem* (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, voll. 3, Torino 1984-1986, vol. III, pp. 373-486, in particolare alle pp. 392-402. Specificatamente sul duomo, G. Tedeschi Grisanti, *Il reimpiego di materiali di età classica*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 153-164 e A. Peroni, *Spolia e architettura nel duomo di Pisa, in Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di J. Poeschke, München 1996, pp. 205-217.
- 16 A. Milone, *Il duomo e la sua facciata*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 191-206.
- 17 Sulle iscrizioni e sulla tomba, O. Banti, *Monumenta epigraphica pisana saeculi XV antiquiora*, Pisa 2000, pp. 42-49; A. Milone, *Schede 8-9*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 335-339.
- 18 M. Ronzani, *Dall'edificatio ecclesiae all'Opera di S. Maria: nascita e primi sviluppi di un'istituzione nella Pisa dei secoli XI e XII*, in *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna*, Atti della tavola rotonda (Firenze, 3 aprile 1991) a cura di M. Haines-L. Riccetti, Firenze 1996, pp. 1-70; M. Ronzani, *La formazione della Piazza del Duomo di Pisa (secoli XI-XIV)*, in *La Piazza del Duomo nella città medievale (nord e media Italia, secoli XII-XVI)* Atti della giornata di studio (Orvieto, 4 giugno 1994) a cura di L. Riccetti ("Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XLVI-XLVII, 1990-1991), Orvieto 1997, pp. 19-129.
- 19 Per questi problemi si veda Milone, *Il duomo e la sua facciata...* cit.; A. Peroni, *Il portale maggiore del duomo di Pisa*, in A. Cadei (a cura di), *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, pp. 445-457; A. Peroni, *Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa, in Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 59-66.
- 20 Per gli edifici romanici pugliesi, Belli D'Elia, *Puglia romanica*, Milano 2003, passim. Sulla produzione di opere con riempimento con paste di diversa natura, F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006; C. Barsanti, *Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo*, in *La sculpture byzantine: VIIe-XIIIe siècles*, Atti del congresso (2000) a cura di C. Pennas, C. Vanderheyde, Atene 2008, pp. 515-557.
- 21 Bernardo Maragone, *Annales Pisani*, a cura di Michele Lupo Gentile, Bologna 1930, p. 14; sul prestigio dei monumenti medievali pisani agli occhi dei contemporanei, Milone, *Pisa officina...* cit., pp. 31-63.
- 22 Ranieri Sardo, *Cronaca di Pisa*, ed. a cura di Ottavio Banti, Roma 1963, pp. 24-25; sull'episodio, Milone, *Arabitas* cit., pp. 105-107.
- 23 Per le tarsie, A. R. Calderoni Masetti, *Formelle intarsiate sulla facciata del duomo di Pisa*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 97-103; A. R. Calderoni Masetti, *Sulla facciata del duomo di Pisa*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1992, 47, pp. 65-80; C. Nenci, *Scheda 246*, *Scheda 258*, A. Milone, *Schede 1832-1850*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 362-371, 601-606.
- 24 Sulla citazione del salmo e i leoni romanici, R. Favreau, *Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales*, in "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", CXXXV, 1991, 3, pp. 613-636; W. Deonna, «Salva me de ore leonis». *A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève*, in "Revue belge de philologie et d'histoire", XXVIII, 1950, 2, pp. 479-511.
- 25 Per le opere bizantine, S. Bettini, *La scultura bizantina*, voll. 2, Firenze 1944, vol. II, pp. 13, 30; S. Gerstel, *Schede 8.A-B*; M. Chatzidakis, *Scheda 9*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 11 marzo-6 luglio 1997) a cura di H.E. Evans e W.D. Wixom, New York 1997, pp. 41-43. Per le iscrizioni arabe, Scerrato, *Arte...* cit., alla p. 158, fig. 173, 175-176; J. Johns, *Le iscrizioni e le epigrafi in arabo. Una rilettura*; M. A. Mastelloni, «...per me Ruggero raggiungerà le stelle...» *Le iscrizioni in porfidi e marmi bianchi di Messina*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di sete dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra (Palermo-Wien, dicembre 2003-giugno 2004) a cura di M. Andaloro, Palermo 2006, II, pp. 46-75.
- 26 Sull'intera questione, Milone, "Arabitas" cit., pp. 101-131. Per un'ampia rassegna delle opere di questo gruppo di avori si veda R. Holod, D. Walzer, *Schede 1-6*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra (Granada-New York, marzo-settembre 1992) a cura di J. D. Dodds, New York 1992, pp. 190-203.
- 27 Coden, *Corpus...* cit., pp. 503-504.
- 28 Le varie rappresentazioni del drago sono visibili in Peroni, *Il duomo...* cit., Atlante, pp. 46, 50, 81, 98-103, 275; per l'epigrafe cfr. A. Peroni, *Architettura e decorazione*, in Peroni, *Il duomo...* cit., pp. 13-147, alla p. 123 e C. Nenci, *Scheda 714*, in Peroni, *Il duomo...* cit., p. 419; del tema iconografico dei draghi a Pisa si è occupato A. Peroni, *I draghi antropofaghi nella facciata del Duomo di Pisa*, in *Iconographica. Melangés P. Skubiszewsky, Poitiers 1999*, pp. 175-182.
- 29 Bernardo Maragone, *Annales...* cit., p. 16. Sul leone della porta omonima, G. Tedeschi Grisanti, *Il leone romano delle mura medievali di Pisa*, in S. Bruni, T. Caruso, M. Massa, *Archaeologica pisana. Scritti per Orlanda Pancrazzi*, Pisa 2004, pp. 370-377.



Finito di stampare nel mese di dicembre 2016  
dalla Tipografia Bongi in San Miniato (PI)  
per conto di Editori dell'Acero sas  
Via R. Sanzio 164 - 50053 Empoli (FI)  
Tel. e fax 0571 530079  
ed.acero@libero.it