quando iudices preerant facta est fames in o
in terra. Abiit ergo homo de bethleem iudæ
ut peregrinaretur in regione moabitide cum
uxore sua ac duobus liberis. Ipse uocabatur
elimelech. uxor autem eius noemi: et duo filii
eius alter maala: et alter chelion ephratei de
bethleem iuda. Ingressi q; regionem moabi
dem morabantur ibi. Et mortuus est elyme
lech maritus noemi: remansitq; ipsa cum filiis.
Qui acceperunt uxores moabitidas: quarum
una uocabatur orpha: altera ruth. Manserũt
ibi decem annis: et ambo mortui sunt: maa
lon uidelicet et chelion. Remansit mulier
orbata duobus liberis et marito. et surrexit
ut in patriam reuerteret cum utraq; nuru sua de
ta est eas. Quæ elevata uoce flere cœperunt et
dicere Tecum pergemus ad populum tuum. o
Quibus illa respondit. Reuertimini filiæ meæ
cur uenitis mecum. Num ultra habeo filios in u
tero meo ut uiros ex me sperare possitis? Re
uertimini filiæ meæ ite iam enim senectute
confecta sum: nec apta uinculo coniugali. Etiã
si possim hac nocte concipere et parere filios
si eos expectare uelitis donec crescant et an
nos implcant pubertatis: ante eritis uetulæ q̃
nubatis: Nolite quæso filiæ meæ facere hoc: qa
uestra angustia me magis premit: et egressa
est manus domini contra me. Elevata igit
uoce rursum flere cœperunt. Orpha oscula
ta est socrum ac reuersa ruth adhesit socru
sue. Cui dixit noemi. En reuersa est cogna
ta tua ad populum suum et ad deos suos ua
decreuisset secum pergere aduersari noluit
nec ultra ad suos reditum persuadere. Profecte

STORIE DI ARTISTI STORIE DI LIBRI

L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini

DONZELLI EDITORE

38

STORIE DI ARTISTI
STORIE DI LIBRI

L'Editore che inseguiva la Bellezza
Scritti in onore di Franco Cosimo Panini

DONZELLI EDITORE

Traduzioni: Francesca Bussi

© 2008 Franco Cosimo Panini Editore, Modena
© 2008 Donzelli editore, Roma
via Mentana 2b
INTERNET www.donzelli.it
E-MAIL editore@donzelli.it

ISBN 978-88-6036-297-1

Indice

p. IX Introduzione

3 Mosaici pavimentali come immagine del mondo.
L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia
Arturo Carlo Quintavalle

33 L'*Assunzione della Vergine* di Cimabue
e il significato del matrimonio nel tardo XIII secolo
Marilyn Aronberg Lavin

45 Due note a proposito del fregio di Berta e Milone
e del capitello degli Evangelisti nella cattedrale di Fidenza
Chiara Frugoni

51 Il *Pallio di San Lorenzo* per il Duomo di Genova:
strategie narrative e ipotesi di destinazione
Anna Rosa Calderoni Masetti

69 Il Duomo di Pisa. Arte e città nel XII secolo
Antonio Milone

85 Il Dodicesimo Apostolo.
Una nota sulla ricomposizione della tomba di Arrigo VII
Roberto Paolo Novello

95 Se ad Assisi, tra il buio e la speranza
Giuseppe Basile

101 Per un atlante storico della Basilica di San Francesco ad Assisi:
le campagne fotografiche Alinari
Marco Mozzo

ancora, tra *Lorenzo dispensa ai poveri la somma ottenuta con la vendita dei vasi sacri* e la *Disputa con l'imperatore Decio*, in alto a destra; tra il *Martirio di sant'Ippolito trascinato da cavalli feroci* e le due scene di *Seppellimento* concernenti Ippolito e Sisto in basso ancora a destra.

Facendo un po' di calcoli, se ne deduce, *grosso modo*, che la larghezza dell'altare avrebbe dovuto essere di 212 centimetri, e la sua profondità di 81,5. Inoltre, doveva essere piuttosto alto, dato che il pallio misura in verticale circa 125 centimetri.

La lettura del registro superiore del drappo sarebbe avvenuta, nel corso delle diverse cerimonie, girando dietro l'organismo, che andrebbe immaginato isolato, quale emerge anche da una recente ricerca archeologica; la lettura di quello inferiore si sviluppava invece, «come un libro», da sinistra a destra per tutta la larghezza del manufatto, cominciando sul fianco sinistro dell'altare[41].

Come mi suggerisce Gianluca Ameri, non si può escludere una complementarietà d'uso con il perduto *epithaphios*, che – nella liturgia bizantina, e forse anche a Genova – veniva portato in processione dall'ingresso della chiesa all'altar maggiore, nella cerimonia di consacrazione delle specie eucaristiche[42]. Forse quest'uso potrebbe avere qualche legittimità anche a livello iconografico, esponendo in parallelo il
78, 79 «martirio» di Cristo e quello dei santi Sisto, Lorenzo e Ippolito. In ogni caso, avrebbe potuto accompagnare l'accesso in Cattedrale dell'altro pallio con l'effigie imperiale, episodio che si rispecchia nella scena centrale del drappo purpureo con l'ideale entrata nell'edificio genovese di Michele VIII Paleologo, accompagnato dall'arcangelo Michele, individuando una sorta di 'polo' di arrivo nell'altar maggiore.

L'opera, impreziosita di oro e di colori, avrebbe riproposto all'interno dello spazio ecclesiale, addirittura intorno alla sacra mensa, e in maniera più distesa e dettagliata, le vicende del santo eponimo, che già sulla facciata dell'edificio si presentava ai fedeli nel momento più drammatico e significativo del suo martirio.

Sono sinceramente grata a Gianluca Ameri per l'aiuto costante fornitomi nel corso di questo lavoro; a Dario Cimorelli della Silvana Editoriale per avermi concesso di riprodurre le immagini del *Pallio* pubblicate da Clario di Fabio in *Genova e l'Europa mediterranea*, Cinisello Balsamo (Mi), 2005; a quest'ultimo per la generosa collaborazione nel reperimento di alcune illustrazioni.

[41] Qui si sarebbero succedute le scene con san Lorenzo che cura gli ammalati, converte e battezza il carceriere Tiburzio Callinico, viene martirizzato sopra una graticola, viene sepolto da sant'Ippolito; infine, passando alla *Vita* di quest'ultimo, quelle con sant'Ippolito che disputa con l'imperatore Decio, è lacerato con artigli di bronzo, è trascinato da cavalli al galoppo, viene sepolto insieme con san Sisto.

[42] Di Fabio, *op. cit*, p. 110.

Il Duomo di Pisa. Arte e città nel XII secolo

Antonio Milone

Cattedrale d'orgoglio

Il Duomo di Pisa, simbolo della gloria raggiunta dalla città sulle rotte commerciali del Mediterraneo tra Bisanzio, Islam e Spagna, tocca i 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 sulle vie per Santiago. 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[1].

Nella cattedrale pisana è possibile ripercorrere le tappe della tradizione scultorea della Toscana occidentale nel corso del XII secolo, dal cantiere di Buscheto alle maestranze di Rainaldo e Guglielmo fino agli esiti di Biduino e Bonanno. Nel micro-cosmo dell'edificio si ritrova il macro-cosmo della tradizione plastica dell'intera regione. I caratteri architettonici dell'edificio costituirono 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, a est, Arezzo (l'unica area veramente immune dalla 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[2].

[1] Il presente saggio prende spunto da quanto elaborato in *Il Duomo di Pisa*, a cura di Adriano Peroni, Modena 1995, terzo volume della collana diretta da Salvatore Settis, *Mirabilia Italiae*, ideata e voluta da Franco Cosimo Panini.

[2] Per una recente panoramica sul Romanico toscano e sulla scultura pisana: G. Tigler,

I Pisani vedevano nella nuova fabbrica del Duomo uno dei motivi di massimo orgoglio per la città che allora dominava su tutto il Mediterraneo, riversandovi tutta la loro attenzione. Sulle pareti esterne della cattedrale si dispiega un percorso che allude intenzionalmente ai trionfi dell'antica Roma: nelle parti 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 a un'attenta regia, campeggiano nomi di imperatori messi a bella posta in tutta evidenza, intervallate da sarcofagi classici impiegati come tombe di personaggi illustri, sia cittadini che stranieri, accompagnati da iscrizioni funerarie celebrative dove riaffiora il *leitmotiv* della *renovatio*[3].

80 Brillanti esempi spuntano dalle iscrizioni per i morti gloriosi che dovevano accompagnare le tombe, sicuramente sarcofagi antichi di reimpiego, disposti lungo le pareti esterne del Duomo a partire dal secolo XI. Abbiamo così il grande architetto Buscheto, il padre del Duomo, che viene paragonato a Ulisse e a Dedalo e li supera entrambi avendo costruito, a differenza loro, un *niveo de marmore templum* (l'espressione, sia detto per inciso, è un calco dell'*Eneide*); il console Enrico, messo a confronto con personaggi esemplari dell'antichità: *Cato fuit, Hector, Tullius alter / mente manu lingua par tribus unus homo* («fu un altro Catone, Ettore, Cicerone / un solo uomo fu pari a quei tre per ingegno, capacità e parola»), fino all'assimilazione ad Attilio Regolo, con il quale condivide il sacrificio per la patria attraverso le minacce del nemico, il carcere e il glorioso supplizio. La conservazione della memoria di questi eroi, reviviscenza delle glorie antiche, è un sacro e laico dovere per Pisa, novella Roma, la cui potenza militare è, agli occhi dei cittadini della nuova repubblica, pari a quella dell'imperiale *caput mundi*[4].

Toscana romanica, Milano 2006; A. Milone, *El reflejo de la catedral: la escultura en Pisa de Guglielmo a Bonanno*, in *El romànico y el Mediterràneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febbraio-18 maggio 2008) a cura di M. Castiñeiras e J. Camps, Barcellona 2008, pp. 81-97.

[3] 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, pp. 791-843 e S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in Idem (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., 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 *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 153-64 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, Monaco 1996, pp. 205-17.

[4] Il calco virgiliano deriva dal verso *Tum Phoebo et Triviae solido de marmore templum* (*Eneide*, VI, 69). Per la tomba e l'epigrafe di Buscheto, rinvio a A. Milone, *La tomba*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 336-37 (escluso l'ultimo paragrafo, opera di G. Tedeschi Grisanti); per l'iscrizione del console Enrico, C. Nenci, *Scheda 642*, in *Il Duomo di Pisa* cit., p. 416.

L'edificio non è però solo un monumento ma diventa esso stesso documento. Il valore storico della cattedrale è testimoniato soprattutto dalle epigrafi in facciata, 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 in facciata, 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 a ogni piè sospinto, nell'elevazione della loro cattedrale (si badi, sotto questo rispetto, che 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)[5].

La forza dei modelli antichi affiora prepotentemente dalle opere medievali realizzate nei cantieri degli edifici della piazza[6]. Nella composizione, nelle forme e nelle soluzioni tipologiche adottate sia dagli scultori operosi per la decorazione del Duomo e del campanile che dalle maestranze bizantineggianti e dalle botteghe padane attive per il Battistero nella prima metà del XIII secolo, non sfugge il richiamo all'antico, come rivelano i numerosi esempi di imitazione, deduzione iconografica di modelli e forme stilistiche. In ragione proprio di questo ininterrotto rapporto tra gli scultori medievali e l'antico a Pisa, che risale all'origi-

Recentemente, E. Stagni, *Fra epigrafi e cronache: Pisa, consoli e Pandette dal 1135 alla «Leggenda amalfitana» (1)*, in «Bollettino storico pisano» LXXIV, 2005, pp. 547-90, alle pp. 551-64 ha proposto un'identificazione dubitativa con il console morto nell'impresa di Amalfi del 1135. Per una recente rassegna delle iscrizioni cittadine, O. Banti, *Monumenta epigraphica pisana saeculi XV antiquiora*, Pisa 2000.

[5] A. Milone, *Il Duomo e la sua facciata*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 191-206.

[6] Per un primo tentativo di riconoscimento di queste derivazioni, M. Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» XIX, 1975, pp. 307-92, alle pp. 366-68 (ora *Il dialogo di Nicola Pisano con gli artisti dell'antichità*, in Idem, *Arte del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003, II, pp. 133-200).

ne dei monumenti della piazza e che si rivela anche presso botteghe di estrazione culturale non pisana attive in città, non possiamo esimerci dal pensare che un ruolo non secondario, nell'indirizzare gli artisti verso queste scelte, sia stato svolto dai promotori dell'elevazione degli edifici pisani. Infatti, scultori come quelli di provenienza padana, quando sono attivi in altre città della regione come Lucca o Pistoia, non sfoderano l'ampio repertorio classicistico palese nella decorazione del Battistero, ma si attengono alle soluzioni formali e iconografiche consuete nella loro tradizione artistica. Come i testi delle epigrafi e delle narrazioni storiche, nei quali continui e pressanti appaiono i richiami alla classicità, allo stesso modo le sculture romaniche rivelano frequentissimi calchi dalle opere antiche, la cui presenza assume un significato artistico ma, nel contempo, un rilevante risvolto ideologico.

Dalla curtis *alla piazza*

Sappiamo che l'edificio, dopo la sua consacrazione nel 1118, atto che segnò un primo sostanziale completamento della gran fabbrica iniziata nel 1064 e edificata sotto la sapiente guida di Buscheto, subì una significativa trasformazione con l'allungamento del corpo delle navate e l'erezione di una nuova facciata. L'evento è collocabile, almeno nel suo inizio, nel secondo quarto del secolo XII, quando una serie di avvenimenti viene a modificare radicalmente l'assetto della piazza del Duomo[7]. Tra 1130 e 1142 viene abbattuta la vecchia cinta muraria di età altomedievale 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 a insistere. Lo spazio contratto altomedievale 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 a un insieme monumentale: nasce così l'idea

[7] 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 e L. Riccetti, Firenze 1996, pp. 1-70; Idem, *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.

di ampliare la cattedrale ed elevare una facciata più imponente per dare un suggello di maestosità al *niveo de marmore templum*.

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 a una distanza adeguata per far dialogare i due monumenti che si rispecchiano con i loro prospetti di analoga conformazione architettonico-decorativa; 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 esplode in una configurazione che vuol essere segno tangibile della potenza e della ricchezza raggiunte dalla città[8].

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 al 1140, dopo che era trascorso qualche decennio dall'innalzamento del prospetto primitivo. La sua edificazione dovette continuare, contemporaneamente all'erezione delle prime parti del Battistero, almeno fino a tutti gli anni sessanta, 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 facciata, quindi, non è opera di Buscheto ma deve risalire al capomaestro Rainaldo; tantomeno possiamo determinare se e in che termini essa derivi da quella primitiva. Tuttavia, l'impronta del primo architetto della cattedrale è evidente 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.

La tipologia architettonica e icnografica delle chiese romaniche, soprattutto di quelle della Penisola, impostate sullo schema basilicale, ha privilegiato l'uso, come sostegni, di colonne con basi e capitelli, disposti

[8] A completare il quadro della piazza, occorre ricordare il chiostro del capitolo dei canonici (rimosso agli inizi del XIII secolo) impiantato sul fianco meridionale del Duomo, all'incrocio tra il corpo delle navate e il transetto meridionale, come conferma anche la numerosa presenza di epigrafi funerarie proprio lungo quel tratto delle pareti esterne.

sotto arcate, e la cattedrale pisana, sotto questo riguardo, rappresenta forse l'esempio di maggior rilievo. La colonna diventa, quindi, l'elemento caratterizzante più significativo negli edifici del tempo e il suo uso viene profuso nelle dimensioni più varie. Probabilmente la colonna *mensura Christi* diventa, agli occhi dei contemporanei, sinonimo di chiesa e, quindi, di edificio di riguardo e, nel contempo, saldissimo legame, monumentale e ideologico, con la classicità e con la Chiesa delle origini. La funzione ideologica della colonna è messa in evidenza nei prospetti antichizzanti. Le vestigia riecheggiano il richiamo alla classicità nel tema reiterato del sostegno, con la *varietas* tipica del gusto dell'età di mezzo, come anche rappresentano un'eco mai sopita dei portici delle chiese romane dei primi secoli.

Sotto questo aspetto, il campanile del Duomo, edificato per ultimo tra i monumenti romanici della piazza, riassume una serie di caratteristiche che indirizzano alla continua e suggestiva pratica dell'antico nel cantiere pisano. Il monumento svolge la funzione di architettonico *pendant* rispetto alla parte del Duomo con l'importante ingresso di San Ranieri e l'abside, come mostra anche il rispecchiamento, nella decorazione scultorea, tra quel segmento della cattedrale e il suo campanile. Infatti, un rilievo antico con navi che si vede reimpiegato nello stipite di una
81, 82 delle monofore dell'esterno del corpo absidale riappare, nel suo riflesso medievale, nel pianterreno del campanile, opera della bottega dello scultore Biduino, responsabile della decorazione della parte più antica del campanile, fondato nel 1173[9].

Acquisisce, inoltre, un valore estetico-formale la sua pianta circolare, che gioca con le curve delle due absidi. Le ragioni della rotondità, certamente una forma non usuale nella Toscana occidentale, si spiegano nel gioco di specchi e contrapposizione con la parte del Duomo limitrofa e con la grandiosa macchina del Battistero, e appare come una nuova, profonda meditazione sul tema degli ordini e dell'uso della colonna, che associa tutti gli edifici romanici della piazza del Duomo e rivela, ancora una volta, le strette relazioni che intercorrono tra le soluzioni adottati dagli architetti pisani del XII secolo e i monumenti classici.

Opus pretiosum

Le due maestranze, di Rainaldo e di Guglielmo, si trovano a operare nel cantiere del Duomo, tra secondo e terzo quarto del XII seco-

[9] Per il rilievo antico del Duomo, G. Tedeschi Grisanti, *Scheda 435*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 400-401.

lo; con maggiore precisione, possiamo limitare questo intervento tra gli anni quaranta e sessanta. 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 maestranza (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 pulpito della responsabilità del cantiere della piazza[10]. In ragione di ciò viene riconosciuta una priorità 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 dové essere lui a idearla; a Guglielmo, *præstantior arte modernis*, va, invece, l'intera paternità del pulpito e dell'assetto presbiteriale, cui collaborò anche Rainaldo[11].

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 potevano competere con la distesa di candida pietra che rivestiva il monumento simbolo dell'orgoglio pisano[12]. L'edificio ideato da Buscheto si arricchiva di un *opus eximium ta(m) mirum ta(m) pretiosum* ideato 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 por-

[10] Sul documento si veda in ultimo, A. R. Calderoni Masetti, *I maestri Guglielmo e Riccio in un documento del 1165*, in «Bollettino storico pisano» LXX, 2001, pp. 237-44. Sul tema del cantiere, A. Peroni, *«Opera», cantieri, architetti nelle cattedrali dell'Italia centrosettentrionale: qualche spunto di ricerca*, in *Gli spazi economici della Chiesa nell'Occidente mediterraneo* (Atti del XVI convegno internazionale di studi del Centro italiano di studi di arte e storia di Pistoia), Pistoia 1999, pp. 557-80.

[11] Sulla facciata, sono da richiamare i contributi di P. Sanpaolesi, *La facciata della cattedrale di Pisa*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte» V-VI, 1956-57, pp. 248-394; Idem, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975; per uno sguardo complessivo più aggiornato, A. 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. 445-57; Idem, *Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa*, in K. Bergdolt, G. Bonsanti (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 59-66.

[12] Per le tarsie si veda anche 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; Eadem, *Sulla facciata del Duomo di Pisa*, in «Ricerche di storia dell'arte» 47, 1992, pp. 65-80; C. Nenci, *Scheda 246*, *Scheda 258*; A. Milone, *Schede 1832-1850*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 362-71, 601-606.

tali 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. 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.

Secondo un procedimento consueto nell'arte medievale, gli scultori del Duomo prendono a modello per le loro opere oggetti e tipologie di tecniche diverse, oreficeria e metallistica, sicuramente di maggiore pregio agli occhi degli uomini del tempo. Nel vasto mare della produzione
83 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 *cloisonnés*, e 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 nella Sicilia arabo-normanna, dove si riscontrano prodromi possibili delle scelte fatte a Pisa. Lastre marmoree a intarsio policromo con raffigurazioni, come l'*Icona di santa Eudossia*, costantinopolitana (sec. X), oggi conservata nel Museo Archeologico di Istanbul; marmi con santi scavati e colmati di tessere di mosaico, come il frammento di architrave da Salonicco (sec. X) oggi nel Museo Bizantino di Atene. Altre soluzioni confrontabili affiorano nella produzione islamica siciliana: in una lapide sepolcrale plurilingue del 1049 e nelle iscrizioni a intarsi policromi con porfido e serpentino, conservate nella Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo[13].

L'emulazione della produzione islamica è un aspetto caratterizzante per la produzione scultorea delle botteghe attive nel cantiere del Duomo, in particolare di quelle che fanno capo a Rainaldo e a Guglielmo. Dal confronto tra gli oggetti islamici presenti a Pisa e le opere di chiara impronta arabeggiante realizzate in città appare un tentativo, più con-

[13] Per le opere, S. Bettini, *La scultura bizantina*, 2 voll., 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; U. Scerrato, *Arte islamica in Italia*, in F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Milano 1979, pp. 271-571, alla p. 158, fig. 173, 175-176. Sulla tecnica, C. Metzger, *Exemples d'iconographie de mosaïque appliqué à la sculpture*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen-Age» 92, 1980, 1, pp. 545-61.

vinto e riuscito che altrove, di appropriarsi e di replicare i modi e le tipologie dell'arte araba. Le opere pisane non sono pedisseque imitazioni di esemplari islamici o bizantini, ma ne emulano lo spirito, ne colgono i caratteri artistici essenziali, ne replicano l'arte innestandola e irrobustendola con la propria tradizione.

Tra i resti dell'arredo interno 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 a 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, siano essi tessuti, avori, legni intagliati o metalli sbalzati, fusi o incisi.

Per queste sculture i confronti con l'arte islamica e, in particolare, con la produzione dell'età califfale andalusa sono molto chiarificatori: tutto di quell'età e di quell'arte sembra essere confluito nelle lastre in esame.

C'è tuttavia una categoria di oggetti che potrebbe rivelarsi una chiave utile nella comprensione del fenomeno; mi riferisco alla notevole produzione di intagli eburnei riferibili sempre all'età califfale andalusa, uno dei momenti di massimo splendore dell'arte islamica. In questo gruppo, disperso tra musei di mezzo mondo e tesori di chiese, troviamo elementi stilistici, tipologici, compositivi e iconografici di indubbio rilievo per le soluzioni adottate nei tre plutei pisani. Nella cassetta di Leyre 84
(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[14].

[14] Sull'intera questione, 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 (Mi) 2002, pp. 101-31. 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 a cura di J. D. Dodds, New York 1992, pp. 190-203.

Artisti itineranti

L'aspetto più importante da sottolineare dell'attività in facciata delle due maestranze sopra analizzate è la contemporaneità della loro azione, specie nel livello dei portali. 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 a 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 dei modi, l'accavallamento di opere. 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 precedente in confronto con la seconda, 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 doveva dare minor peso alle differenze stilistiche tra le opere.

Sotto questo riguardo, assume altrettanto rilievo la presenza di artisti alloctoni attivi nel cantiere del Duomo. Occorre segnalare, in primo luogo, che nella decorazione dell'edificio, oltre agli apporti locali, troviamo all'opera artefici di varia estrazione e origine e la realizzazione e l'impiego di sculture, oggetti e arredi che rivelano linguaggi ed esperienze culturali provenienti dall'orbe medievale contemporaneo.

[15] 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), Pontedera 1995, pp. 51-63; A. Milone, *«Arabitas» pisana* cit., *passim*. Sulle relazioni con l'Islam segnalo il recente contributo di Giuseppe Scalia, *Pisa all'apice della gloria: l'epigrafe araba di S. Sisto e l'epitafio della regina di Maiorca*, in «Studi Medievali» 48, 2007, pp. 809-28, dove si sottolinea che l'iscrizione funeraria di San Sisto, secondo quanto dimostrato dallo studioso spagnolo Josè Barral, ricorda l'emiro al-Murtada, primo re delle Baleari, morto nel 1094, e sarebbe, quindi, da mettere in relazione con l'impresa pisana delle Baleari (1113-1115) e la destinazione della chiesa cittadina quale luogo della celebrazione delle vittorie contro i musulmani, ospitando un frammento arabo preso dalla tomba del re Mortade (come viene chiamato nel *Liber Maiorichinus*) secondo la consuetudine di depredare anche iscrizioni o blocchi lapidei nelle città sconfitte (in modo analogo, nelle pareti della navata della chiesa di Santa Maria a Castello a Genova, troviamo murate due epigrafi arabe: A. Milone, *«Arabitas» pisana* cit., p. 112).

Una serie di opere islamiche decorava l'esterno dell'edificio[15], dal superbo *Grifo* bronzeo[16] al capitello firmato dal *naqqas Fath* fino alla porta con intagli lignei (proveniente, secondo le cronache locali, dalle Baleari) inserita probabilmente nel portale settentrionale di facciata[17], nella quale campeggiavano, poste nell'altro ingresso minore, anche le valve bronzee di probabile origine costantinopolitana ed eseguite con la tecnica dell'agemina, donate, secondo la tradizione, da Goffredo di Buglione nel 1099[18]. Nell'edificio si venerava un crocefisso di provenienza borgognone[19] e per la celebrazione del Sabato santo si leggeva, come nelle grandi chiese dell'Italia meridionale, un rotolo di *Exultet* dall'alto del pulpito (se ne conservano ben tre esemplari, databili tra XI e XIII secolo)[20].

Per la pavimentazione a intarsi policromi del coro furono chiamati, intorno alla metà del secolo, artefici romani. Conserviamo, infatti,

[16] Sulla destinazione originaria dell'opera, in A. Contadini, R. Camber, P. Northover, *Beasts that roared: the Pisa Griffin and the New York Lion*, in *Cairo to Kabul. Afghan and Islamic Studies presented to Ralph Pinder-Wilson*, Londra 2002, pp. 65-83 è stata avanzata l'ipotesi che si trattasse di un oggetto atto ad emettere suoni (l'esistenza di esemplari analoghi è provata da numerose fonti relative al mondo arabo e bizantino). Resto tuttavia del parere che l'oggetto fosse un bruciaprofumi, come rivela la presenza di una coppa nel ventre cavo e di fori quadrangolari su tutto il corpo, tracce dei chiodi distanziatori probabilmente, non richiusi per favorire la fuoriuscita degli odori; caratteristiche analoghe presenta il rapace bruciaprofumi proveniente dagli esterni della chiesa lucchese di San Frediano che rivela, inoltre, significative tangenze stilistiche con il grifone pisano (A. Milone, *«Arabitas» pisana* cit., pp. 108-110).

[17] Anche a Genova fonti storiche cinque-seicentesche tramandano notizie riguardanti opere islamiche prede di guerra: con la presa di Almeria (1147) sarebbero state trafugate due porte bronzee, poi collocate nella chiesa di San Giorgio, ancora visibili nel Quattrocento, e il grande lampadario bronzeo della Cappella del Battista in Cattedrale rubato nel 1693 (C. Di Fabio, *La scultura bronzea a Genova nel medioevo e il programma decorativo della cattedrale nel primo Trecento*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXIV, 1989, n. 55, pp. 1-44, in partic. alle pp. 1-4; A. Milone, *«Arabitas» pisana* cit., pp. 111-12).

[18] Perdute nell'incendio del 1595. 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).

[19] Per il crocefisso, A. Milone, *Scheda 1869*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 615-16 e M. Burresi, A. Caleca, *Scheda 1*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 aprile 2001) a cura di M. Burresi, Milano 2000. La leggenda tarda del suo rinvenimento nel 1099 tra le rovine della chiesa della Natività (*sic*) di Nazareth è da mettere in relazione con le fonti cronachistiche coeve alla presa di Gerusalemme che testimoniano di ritrovamenti di oggetti e reliquie in luoghi nascosti (come il recupero, ad opera del patriarca Arnolfo di Chocques, dei resti della Vera Croce nascosti in un posto segreto da santi uomini, come racconta Fulcherio di Chartres nelle *Gesta Francorum*: J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995, pp. 34-35).

[20] Per gli *Exultet*, 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. 151-74, 457-76.

un atto del 1158 *de lapidibus vendendis, reducendis seu hedificandis* tra maestri romani, tra cui Pietro di Ranuccio, e l'arcivescovo della città[21]. Questi scultori dovettero realizzare l'impiantito della zona del coro mentre, contemporaneamente, si veniva completando, a opera del cantiere pisano, l'arredo presbiteriale; infatti, per il recinto troviamo reimpiegato un frammento del fregio della romana *Basilica Neptuni* (testimone significativo del commercio di marmi antichi cui si deve riferire il *de lapidibus vendendis* del documento), sul cui *verso* furono scolpite, dalla bottega di Guglielmo, formelle intarsiate[22]. Agli stessi fu chiesto di realizzare la decorazione di uno dei lacunari esterni, il primo del terzo livello a ridosso della facciata, che presenta mosaici intarsiati con stelle dorate come nel pavimento all'interno del Duomo, opera che rappresenta una prova ulteriore della presenza degli artefici romani a Pisa e della datazione di quella parte dell'edificio agli anni intorno al 1160.

Nella decorazione del Duomo possiamo individuare anche l'intervento di un artefice di cultura tolosana, cui possiamo attribuire due opere, che mostrano decise differenze rispetto alla coeva produzione dei cantieri pisani. In primo luogo, il capitello del matroneo meridionale, all'inizio del tratto dell'ampliamento in corrispondenza di un altro capitello del livello inferiore, l'esemplare detto «dell'amazzone», assegnabile alla maestranza di Guglielmo[23]. La scultura, che raffigura quattro scimmie inviluppate in racemi intrecciati con foglie globulose e ripiegate, trova confronti palmari con esemplari tolosani e, in particolare, con i capitelli analoghi del portale occidentale della basilica di

[21] Per l'intervento dei maestri romani e i resti del pavimento intarsiato del Duomo, E. Tolaini, *Il mosaico pavimentale del Duomo di Pisa*, in «Bollettino storico pisano» 60, 1991, pp. 323-327 e C. Nenci, *Scheda 1373*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 517-22. Sugli artefici romani, P. C. Claussen, *Magistri doctissimi romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stoccarda 1987, pp. 36-43.

[22] Il doppio fregio è oggi nel Museo della Primaziale (cfr. G. Tedeschi Grisanti, A. Milone, *Schede 1801-1802, 1865-1868*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 589-90, 613-14). Dall'arredo presbiteriale deve provenire anche l'iscrizione del console Rodolfo e del nipote Bonifacio (databile ai primi decenni del secolo XII), che risulta reimpiegata come cornice recando sul *verso* un bordo dall'intricata vegetazione con rosette eseguito secondo soluzioni stilistico-tipologiche consuete nella bottega guglielmesca autrice dell'intero recinto del coro. L'iscrizione, quindi, rimossa qualche decennio dopo la sua posa in opera (potrebbe provenire dall'antica facciata o da una parte dell'edificio modificata nel corso dell'intervento che portò all'allungamento e alla costruzione del nuovo prospetto), finì a disposizione dei maestri del cantiere che la tagliarono e reimpiegarono per il recinto presbiteriale (la provenienza dal Battistero, attestata da Alessandro da Morrona nel 1812, si spiega con il riutilizzo, in quest'ultimo edificio, di alcune parti del coro romanico dopo l'incendio del 1595: sull'opera, A. Milone, *Scheda 1881-1882*, in *Il Duomo di Pisa* cit., p. 620).

[23] Per il capitello con le scimmie si veda A. Peroni, *Scheda 1668*, in *Il Duomo di Pisa* cit., p. 571; il capitello sottostante è stato oggetto di un recente contributo: A. Peroni, *Il capitello dell'amazzone nel Duomo di Pisa*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 49, 2005, pp. 1-24.

Saint-Sernin di Tolosa. Allo stesso artefice va riferita anche la grande mensola con leone collocata al culmine del timpano absidale del Duomo, posta sopra una colonna in immediata relazione con il *Grifo* bronzeo. L'opera (finora mai esaminata e di cui conserviamo purtroppo solo la copia, ottocentesca ma fedele sicuramente all'originale) rivela, come il capitello con scimmie, riferimenti immediati alla plastica tolosana: la forma del muso, la cornice polilobata, l'intaglio della criniera trovano sicuri riscontri nella produzione artistica della città francese[24].

Questo scultore, quasi certamente un artista itinerante, rivela di aderire alla cultura presente a Tolosa negli anni del completamento della costruzione e dell'arredo della basilica di Saint-Sernin, con la realizzazione del prospetto occidentale e del chiostro, opere collocabili nel secondo quarto del secolo XII[25]. Dalla posizione delle sculture nella fabbrica del Duomo e dalla datazione della coeva produzione tolosana, non possiamo stabilire con certezza se l'artefice del Languedoc sia intervenuto nella fase finale del primo completamento del Duomo, culminata nelle consacrazioni del 1118-1120, o all'inizio dell'ampliamento, intorno al 1140: propendo per questa seconda data, soprattutto per la collocazione del capitello con scimmie in corrispondenza di un esemplare della bottega di Guglielmo; di conseguenza, dobbiamo ipotizzare un completamento della decorazione dell'abside in occasione dell'allungamento delle navate o anche di un'integrazione, in concomitanza ad esempio dell'esposizione del *Grifo* bronzeo, con il quale il leone trova notevole assonanza simbolica.

Tra le opere presenti nella decorazione della cattedrale, un posto di rilievo assume la statua di *David citaredo*, oggi nel Museo della Primaziale, riferibile, anch'essa, a un artista d'oltralpe, provenzale questa volta come rivelano i modi, la composizione e talune soluzioni tipologiche e iconografiche, a confermare l'ampiezza delle relazioni culturali intessute dalla città di Pisa[26]. Una nota testimonianza di fine Cinquecento riferisce che «sopra alla porta di mezzo [della facciata] era un'antica finestra con colonnette nel mezzo, davanti alla quale era una statua di

[24] Per l'inquadramento dello scultore, A. Milone, *El reflejo de la catedral* cit., pp. 89-90; Idem, *El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento*, in *El románico y el Mediterráneo* cit., pp. 181-191, alle pp. 188-189. Per una rapida menzione della mensola con il leone, C. Nenci, *Scheda 572*, in *Il Duomo di Pisa* cit., p. 411.

[25] Per uno sguardo aggiornato sulle vicende tolosane, Q. Cazes, *La escultura en Toulouse entre 1120 y 1180*, in *El románico y el Mediterráneo* cit., pp. 69-79.

[26] Per la scultura, A. Milone, *Scheda 1851*, in *Il Duomo di Pisa* cit., pp. 606-607; G. Tigler, *Un documento del 1156, e scultori di Toscana e Provenza*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 1996, pp. 64-79. Sulla proposta di collocazione originaria dell'opera nella lunetta del portale centrale, A. Peroni, *Il portale maggiore del Duomo di Pisa* cit. e Idem, *Portali e porte nel Duomo e nel battistero di Pisa* cit.

marmo che rappresentava re Davit a sedere che sonava la cetra». Ne abbiamo ora una più antica dello stesso tenore: il domenicano e letterato fiorentino Giovanni Caroli (1429-1503), priore di Santa Maria Novella, nella inedita *Vita Simonis Saltarelli Archiepiscopi Pisani* (1460-1480) 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, ac nonnullæ ejus Templi columnæ: nec non et æneæ portas ex Hierosolymis, ut ferunt, delatae*[27].

Non possiamo quindi escludere una collocazione dell'opera *ab origine* nell'arcatella centrale della prima loggia in relazione con la sottostante porta centrale. Una serie di elementi la possono giustificare: la prossima citazione del versetto del *Salmo* davidico *De ore leonis libera me Domine* (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* 21 fortemente messianico nei contenuti (il quale viene a sua volta richiamato nell'iconografia del David citaredo), 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). Un'ulteriore conferma della proposta è rintracciabile nella decorazione della facciata della chiesa di Sant'Jacopo ad Altopascio, opera di una bottega di cultura pistoiese della seconda metà del XII secolo, chiaramente ispirata, sia nei particolari che nel disegno complessivo, al prospetto della cattedrale pisana; troviamo qui, tra le colonnette del timpano, una statua del *Redentore* che potrebbe replicare la collocazione del *David* nella facciata del Duomo[28].

[27] A. Milone, *Pisa officina dei primitivi*, Pisa 2004, pp. 92-93. La descrizione cinquecentesca è pubblicata in I. B. Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, in «Archivio Storico dell'arte» V, 1892, pp. 65-94, alla p. 76; il passo di Giovanni Caroli (citato da C. Gaetani, *Sanctiss. D. N. Gelasii II... Vita a Pandulpho Pisano eius familiari conscripta...*, Roma 1638, testo inserito nelle *Vitæ nonnullorum Pontificum Romanorum* edite in *RR. II. SS.*, III, Milano 1723, p. 402) è parte delle *Vitæ nonnullorum fratrum Beatæ Mariæ Novellæ* (S. I. Camporeale, *Giovanni Caroli e le Vitae Fratrum S. M. Novellae. Umanesimo e crisi religiosa (1460-1480)*, in «Memorie domenicane» 12, 1981, pp. 141-268).

[28] Per una ricognizione complessiva su Sant'Jacopo: 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, 21 settembre 1996-6 gennaio 1997) a cura di A. Cenci, Altopascio 1996, pp. 167-83; Tigler, *Toscana romanica* cit., pp. 265-68.

La pratica artistica del pieno XII secolo rivela numerosi esempi della presenza di artisti alloctoni nei cantieri. Sembra quasi che una delle caratteristiche della scultura romanica del tempo sia proprio legata agli spostamenti e alla presenza fuori-contesto degli artefici, ed è forse utile ricordarne alcuni tra i principali esempi, per i quali non è sempre possibile sceverare tra presenze volontarie, frutto di chiamata diretta da parte di committenti, e casuali, sia quelle dovute agli itinerari di lavoro percorsi dalle botteghe, sia le presenze relative a veri e propri viaggi. Nella scultura e nell'architettura in Terrasanta, frequenti sono le presenze di artefici di origine francese, rilevabili anche nelle terre vicine, come l'isola di Cipro o la Siria, e nei loro lunghi tragitti sembra abbiano compiuto tappe anche lungo la penisola italiana, specie sul versante adriatico, dove prestano la loro opera e lasciano tracce artistiche del loro passaggio. Allo stesso modo, oggetti e maestranze si muovono dall'impero bizantino verso l'Italia, la Germania o la Spagna musulmana. Sappiamo della diffusione in tutta Europa delle botteghe romane specializzate nel commercio di marmi (come rivela il caso pisano sopra menzionato del fregio della *Basilica Neptuni*), nel riuso e nella rilavorazione dei marmi antichi, nella realizzazione *ex novo* di opere plastiche e di arredo architettonico, che troviamo presenti, con loro realizzazioni, dalla Toscana alla Sicilia fino alla corte d'Inghilterra. Botteghe di cultura padana si muovono verso la Toscana a partire dagli ultimi decenni del secolo XII come, nella seconda metà dello stesso secolo, maestranze di cultura pisana (o comunque di estrazione culturale dalla Toscana occidentale) operano nella realizzazione e nella decorazione di importanti complessi ecclesiastici in Sardegna.

La presenza di artisti stranieri nei cantieri medievali attende ancora un'esauriente disamina che sarà sicuramente foriera di significativi apporti nel dibattito sull'arte romanica, storiograficamente polarizzato tra i fautori delle scuole regionali o gli assertori di influenze sovranazionali[29]. Infatti, l'analisi della loro presenza, che non va enfatizzata tantomeno sottovalutata, può offrire nuovi elementi d'indagine per la conoscenza della risposta locale alla comparsa di artisti alloctoni, utili a dipanare il tema del rapporto presenza/influenza nella scultura romanica.

[29] E. Castelnuovo, *L'artista itinerante è l'equivalente dell'esperimento di laboratorio (P. Frankl). Qualche considerazione in margine ai viaggi di artisti*, in *Le vie del medioevo*, Atti del convegno (Parma, 28 settembre - 1° ottobre 1998) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 319-22; si veda anche A. Milone, *El Maestro de Cabestany* cit., pp. 186-90.

Gli esempi toscani e, in primo luogo, pisani possono essere utili al riguardo perché rivelano esiti divergenti. Come abbiamo visto, sia lo scultore tolosano attivo nel cantiere del Duomo pisano nella prima metà del XII secolo, sia l'esecutore della statua di *Re David citaredo* operano senza alcuna interazione con le botteghe locali, analogamente a quanto accade per il Maestro di Cabestany (o comunque uno scultore della sua stessa estrazione culturale e dai modi a lui molto vicini) nel cantiere di Prato, guidato da un artista locale, probabilmente di origine pistoiese, il *marmorarius* Carboncetto (documentato a Prato già nel 1146, è ricordato in un documento del 1163 quale forte creditore della chiesa, cui aveva prestato la sua opera eseguendo significativi interventi di plastica e architettura nella pieve, tra i quali il chiostro)[30]. Genera tutt'altra risposta l'attività delle botteghe di artefici (locali e d'oltralpe) attive nell'erezione e nella decorazione della chiesa e del chiostro dell'abbazia di Sant'Antimo nel secondo terzo del secolo XII, complesso che rivela una forte impronta transalpina, sia nell'architettura che nella scultura, dovuta alla guida di artefici di cultura tolosana sotto la cura del decano del monastero, il lucchese Azzo dei Porcari (a meno che la sua designazione quale *auctor* dell'edificio nell'epigrafe che lo commemora sull'architrave di facciata non voglia significare, come nel caso di Pantaleone de Maurone Comite sulla porta bronzea del santuario del Gargano, il finanziatore o promotore dell'opera). Il riflesso dei modi esplicati nell'architettura e nella scultura del complesso, sia nella sua accezione locale che nelle manifestazioni della bottega d'oltralpe, è riscontrabile in una vasta area della regione tra Arezzo, Siena e Grosseto, per la quale l'abbazia diventa una sorta di monumento-guida per tutto il XII secolo[31].

[30] Per le sculture pratesi, si veda in ultimo, M. Burrini, *Scheda 71*, in *El romànico y el Mediterràneo* cit., pp. 338-39 e A. Milone, *El Maestro de Cabestany* cit., pp. 189-90.

[31] Sulla decorazione e l'architettura del complesso di Sant'Antimo, A. Tigler, *Toscana romanica* cit., pp. 193-203 e A. Milone, *Esculturas de la abadía de Sant'Antimo*, in *El romànico y el Mediterràneo* cit., pp. 318-20; Idem, *El Maestro de Cabestany* cit., pp. 188-89.

Il Dodicesimo Apostolo.
Una nota sulla ricomposizione della tomba di Arrigo VII

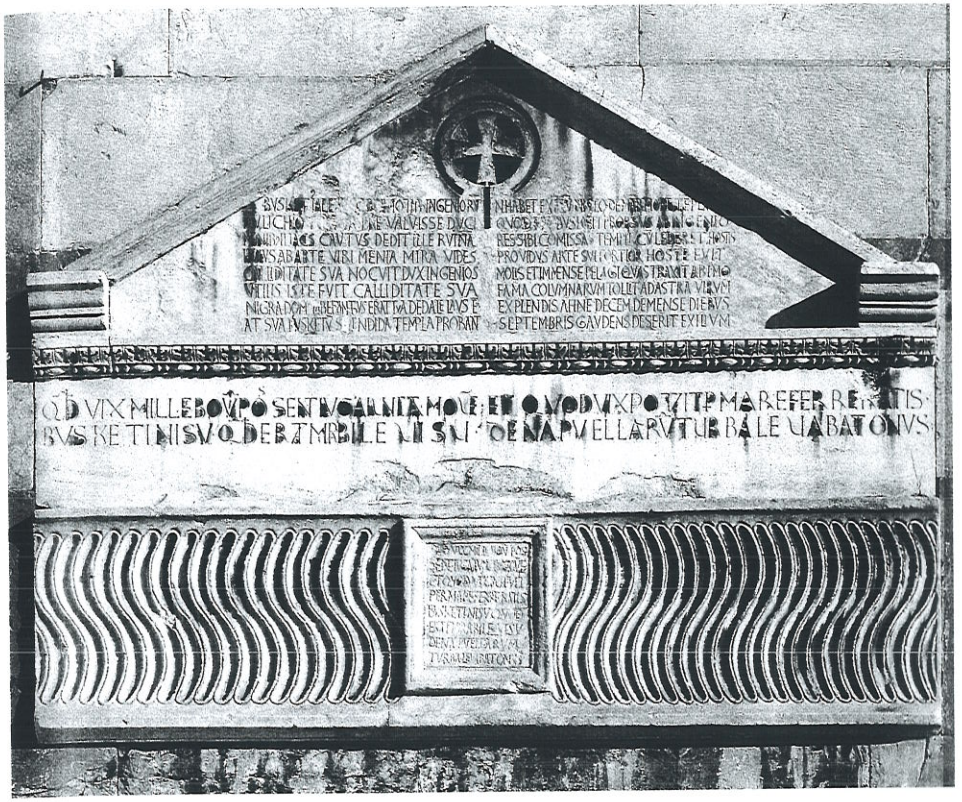
Roberto Paolo Novello

Nel corso degli ultimi cento anni, a partire da un noto intervento di Bertaux[1], il monumentale sepolcro realizzato nel 1315 dallo scultore senese Tino di Camaino nell'abside del Duomo pisano per l'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, morto nel 1313, ha catalizzato l'attenzione di un numero sempre crescente di studiosi di scultura medievale. Già smembrato nel 1494, e sottoposto a una serie successiva di spostamenti, il monumento, che tutti ritengono fondamentale per lo sviluppo del modello di sepolcro signorile italiano del Trecento, sfida le capacità di analisi degli studiosi moderni proprio per le difficoltà di ricomporlo in maniera convincente anche in un semplice ma attendibile schema grafico. Nel 1995, per il volume dedicato al Duomo di Pisa nella collana *Mirabilia Italiæ*, curato da Adriano Peroni e tenacemente voluto (come l'intera collana) da Franco Cosimo Panini, chi scrive ebbe l'incarico di curare i testi relativi alla scultura gotica pisana. A corredo del saggio dedicato alla scultura trecentesca fu possibile pubblicare a confronto (il primo di questo tipo) ben sei diverse proposte ricostruttive dell'insieme del sepolcro elaborate da varî studiosi[2]. A pochissimi anni di distanza, nella sua recente e ben costruita monografia dedicata a Tino[3], Francesca Baldelli ha potuto riprodurne addirittura dieci, comprensi-

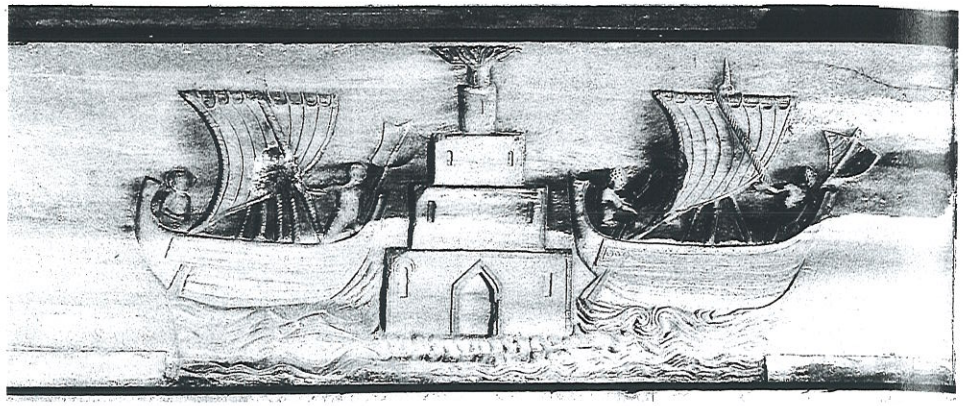
[1] E. Bertaux, *Le mausolée de l'Empereur Henri VII^e à Pise*, in *Mélanges Paul Fabre*, Parigi 1902, pp. 365-79; in questo saggio Bertaux per primo collegava alla tomba di Arrigo VII il gruppo di statue raffiguranti l'Imperatore in trono coi suoi Consiglieri, allora conservato nel Camposanto.

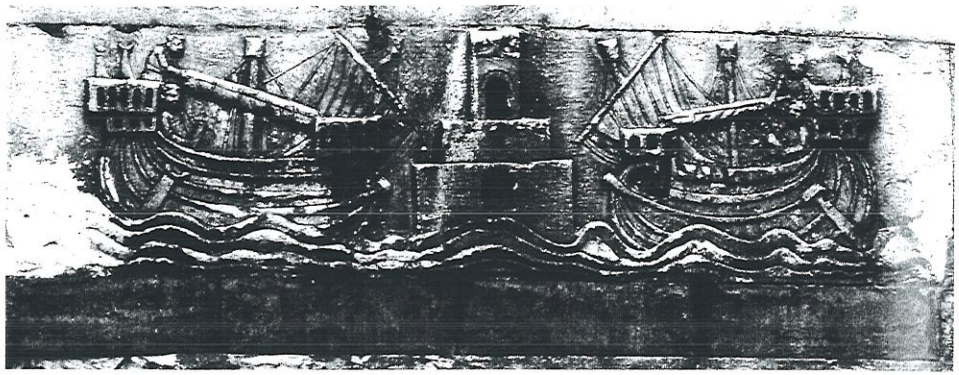
[2] R. P. Novello, *La scultura del Trecento*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, vol. III (Saggi/Schede), pp. 207-23; la parte dedicata a Tino di Camaino occupa le pp. 211-15; lo schema citato è a p. 213. Nello stesso volume, riguardano il monumento imperiale anche le schede 236-237, p. 361; 935, 937-940, pp. 466-68; 1929-1942, pp. 628-30, tutte redatte da chi scrive.

[3] F. Baldelli, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore 2007; a questo testo rimandiamo in generale per una bibliografia aggiornata sulla scultura di Tino e sul monumento imperiale, per il quale cfr. le pp. 105-40, 398-401. Le ricostruzioni della tomba imperiale sono riprodotte alle pp. 120-21.



79. Genova, Museo di Sant'Agostino. *Pallio di san Lorenzo*, particolare, *Martirio di san Lorenzo*.
80. Pisa, Duomo, facciata. Tomba di Buscheto (inizi del XII secolo).

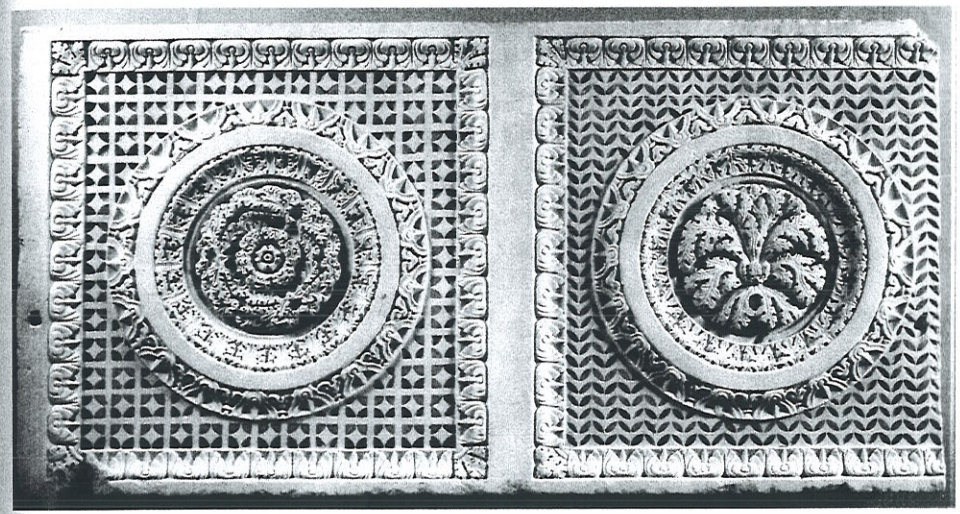




81. Pisa, Duomo, abside. Rilievo con navi e porto (età romana).
82. Pisa, Campanile del Duomo. Rilievo con navi e faro (bottega di Biduino, 1173 circa).

83. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale. Pluteo con rilievi figurati, dall'arredo interno del Duomo (bottega di Rainaldo, metà del XII secolo).

84. Pamplona, Museo della Navarra. Cassetta di Leyre (1005), particolare.



85. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale. Fregio con delfini, dalla *Basilica Neptuni* di Roma (II secolo d. C.).

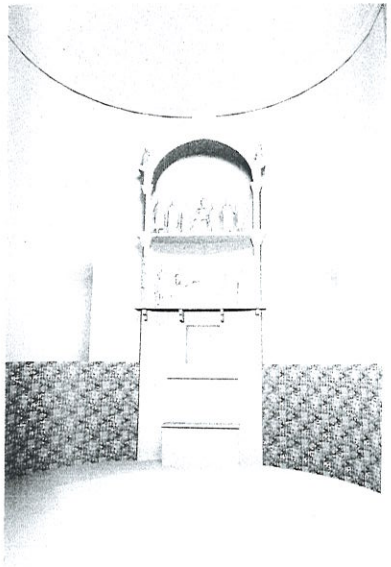
86. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale. Pluteo con intarsi, *verso* del *Fregio con delfini*, dall'arredo interno del Duomo (bottega di Guglielmo, metà del XII secolo).

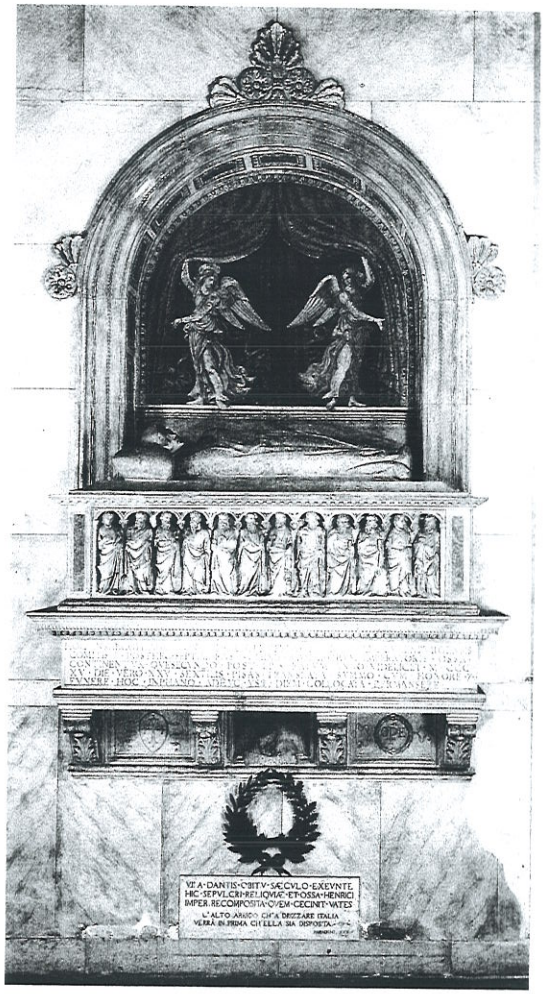
87. Pisa, Duomo. Matroneo sud, capitello con scimmie (scultore tolosano, secondo quarto del XII secolo).

88. Tolosa, Basilica di Saint-Sernin. Portale occidentale, capitello con scimmie (scultore tolosano, secondo quarto del XII secolo).

89. Pisa, Duomo, timpano dell'abside. Mensola con leone (copia ottocentesca di originale del XII secolo di scultore tolosano).

90. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale. *Re David citaredo* (scultore provenzale, seconda metà del XII secolo).





91. Cinzia Nenci, Andrea Brogi, Roberto Paolo Novello, *Proposta di ricostruzione del monumento funerario dell'imperatore Arrigo VII nell'abside del Duomo di Pisa*, 2004.

92. Tino di Camaino, lapicidi carraresi e restauratori novecenteschi, *Tomba dell'imperatore Arrigo VII* (1315, 1494, 192). Pisa, Duomo, transetto sud.