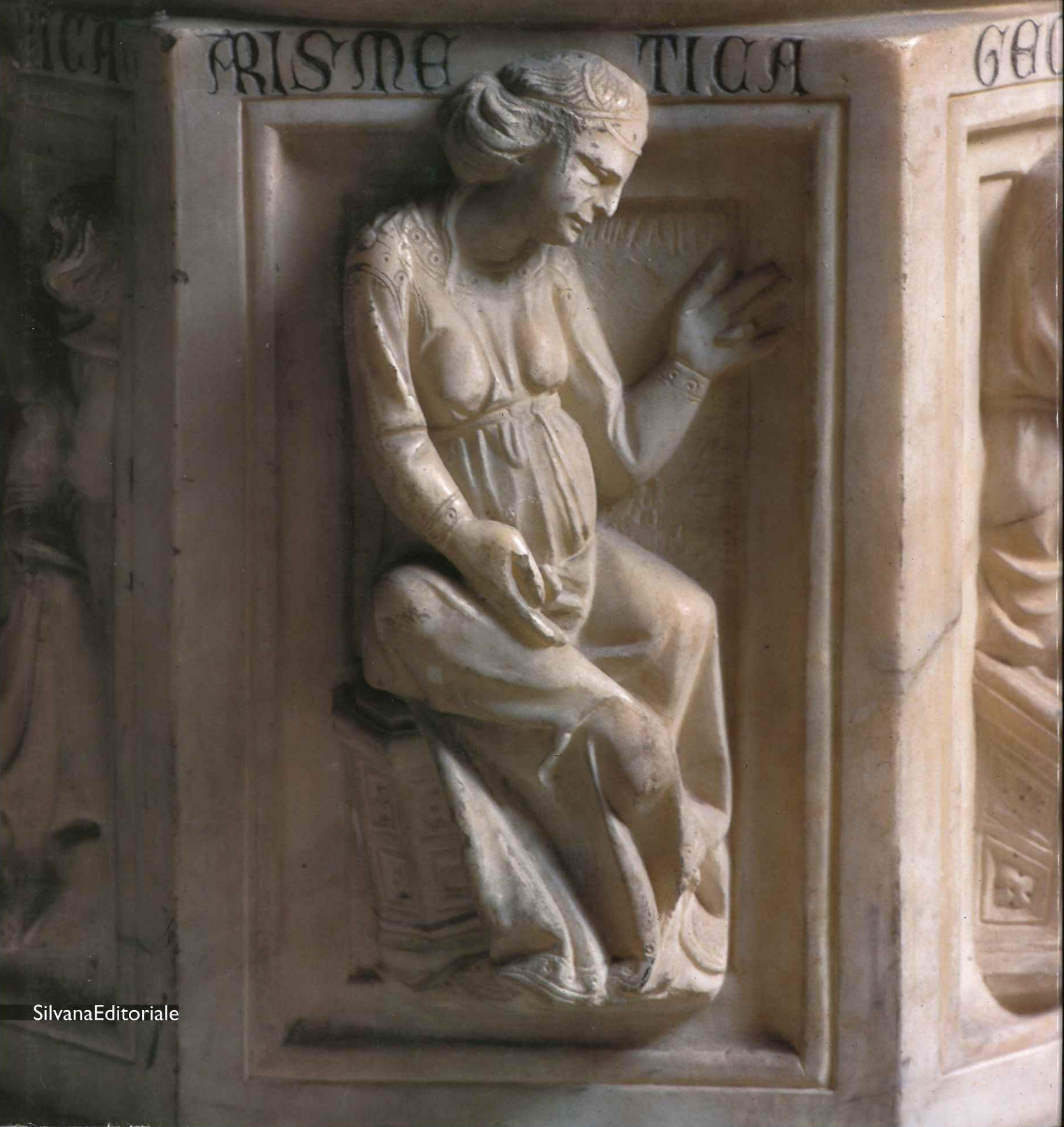


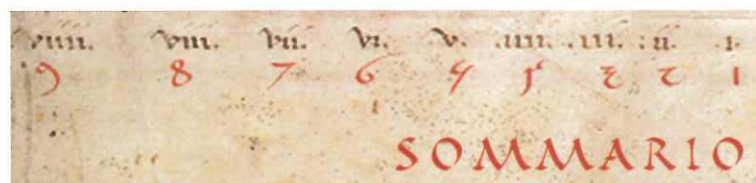
Fibonacci tra arte e scienza



Fibonacci tra arte e scienza

a cura di
Luigi A. Radicati di Brozolo

SilvanaEditoriale



Prefazione <i>Luigi A. Radicati di Brozolo</i>	11
Leonardo Pisano, primo matematico italiano? <i>Franco Conti</i>	15
L'eredità di Fibonacci nella teoria dei numeri <i>Enrico Bombieri</i>	35
L'eredità di Leonardo Fibonacci <i>Raffaella Franci e Laura Toti Rigatelli</i>	45
Da Biduino a Nicola "de Apulia". Geometria e calcolo nell'architettura pisana al tempo di Leonardo Fibonacci <i>Fabio Redi</i>	69
Matematica araba e pisana nella Piazza dei Miracoli <i>David Speiser</i>	85
"Arabitas" pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo <i>Antonio Milone</i>	101
Centri di formazione e diffusione culturali e scientifici nel medioevo arabo-islamico <i>Valentina Sagaria Rossi</i>	133
Considerazioni sulla simmetria <i>Luigi A. Radicati di Brozolo</i>	151
Nota paleografica e codicologica <i>Armando Petrucci</i>	163
Indice dei nomi	171



“Arabitas” pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo

Antonio Milone

Al centro virtuale del Mediterraneo

Nel duecentesco *Tesoretto*, Brunetto Latini dedica una parte della sua trattazione enciclopedica ai fiumi e ai mari del mondo. Dopo aver discusso dell'Oceano e delle colonne d'Ercole viene a parlare del Mediterraneo, «questo nostro mare,/ che cerchia, ciò mi pare,/ quasi lo mondo tutto,/ sì che per suo condotto/ ben pò chi sa dell'arte/ navicar tutte parte,/ e gire in quella guisa/ di Spagna infin a Pisa/ e 'n Grecia ed in Toscana/ e 'n terra siciliana/ e nel Levante dritto/ e in terra d'Igitto». Il periplo descritto dal retore fiorentino, nella sua icasticità, ripete rotte consolidate e offre il senso della *koiné* commerciale che si snoda lungo le sponde del Mediterraneo medievale. La descrizione, dopo la menzione del Mar Nero e dell'Adriatico, si chiude: «così ogn'altro mare/ che per la terra pare/ di traverso e d'intorno,/ si move e fa ritorno/ in questo mar pisano/ ov'è 'l mare Occiano». Il “mar pisano” dovrebbe essere il Tirreno ma per l'accennata relazione con l'Oceano, punto di partenza del discorso sui mari del mondo, la definizione sembra allargarsi a tutto il Mediterraneo occidentale, dalla Penisola alle coste del Maghreb alla Spagna: attestazione, agli occhi comunque di un toscano, del ruolo predominante di Pisa, già trasbordato nella tradizione letteraria.

Lungo le rotte marittime tra «Maometto e Carlo Magno», si rafforza la triangolazione culturale ai cui vertici troviamo l'impero bizantino, i domini arabi e le città italiane. Il Mediterraneo rappresenta un veicolo eccezionale per l'arte dei secoli del medioevo e l'Italia, al centro di questi traffici, è la terra che più ne ha beneficiato. Ci sono, poi, lungo la Penisola, città che rappresentano veri e propri fulcri di questo movimento. Le coste tirreniche e quelle adriatiche, le isole grandi e piccole disseminate tra Grecia, Africa e Spagna, hanno subito un incessante arrivo di oggetti che hanno costituito parte non secondaria dell'arte italiana del medioevo. Si può dire che non vi sia città importante del tempo che non conservi traccia di questi contatti: stoffe bizantine, tessuti arabi, bronzi islamici, porte di metallo costantinopolitane, avori,

cristalli di rocca arricchiscono musei e tesori di cattedrali dell'intera Penisola. Laici ed ecclesiastici hanno acquistato, depredato, si sono invaghiti di queste opere, sia che provenissero dai laboratori imperiali di Bisanzio, sia che provenissero dai *tiraz* dei centri musulmani disseminati per il Mediterraneo e nei territori del Medio Oriente.

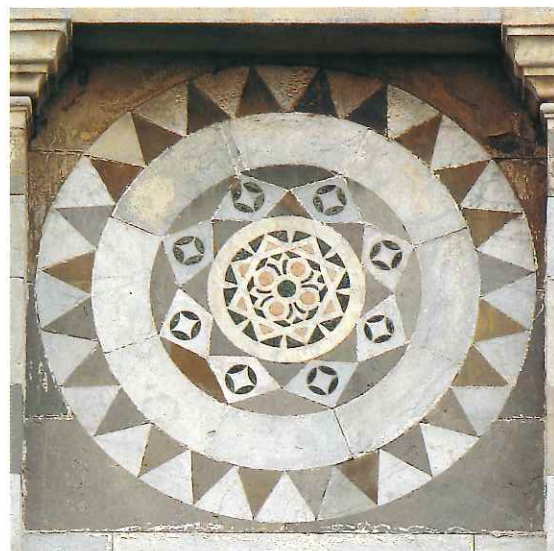
Nel quadro di questi intrecci di culture, un ruolo non minore nell'economia dei processi storico-artistici è rivestito dalla presenza degli artefici e delle loro botteghe: bizantini, musulmani e cristiani si muovono e operano interscambiandosi nelle città a cavallo tra cristianità e islamismo. Accanto alle opere si spostano gli uomini, come le merci accanto ai mercanti. La Sicilia del secolo XII è, sotto questo riguardo, esemplare: monumenti come la badia di Monreale, la Cappella Palatina di Palermo, il palazzo dei Normanni, sede del potere della neonata dinastia d'Altavilla che regnava sull'intero Mezzogiorno, costituiscono una testimonianza imprescindibile per comprendere la cultura e la produzione artistica di parte dell'Italia peninsulare di questi secoli centrali del medioevo: quando Ruggero II fece costruire un orologio idraulico per il palazzo nel 1142, l'opera fu accompagnata da un'epigrafe commemorativa trilingue latina, greca, araba.

Altrettanto significativa è la vicenda della basilica di Montecassino, riedificata sotto l'abate Desiderio. Amato, monaco del monastero, nell'*Historia Normannorum* (conservata in un volgarizzamento francese), narrando la vita e le imprese di Desiderio, suo contemporaneo, ricorda che «pour ce qu'il non trova in Ytalie homes de cert art, manda en Consteninnoble et en Alixandre pour homes grex et sarrazins; pour aorner lo pavement de la eglise de marmoire entaillé et diverses peintures». Dalla *Cronaca* di Leone Ostiense (della fine del secolo XI) apprendiamo maggiori notizie. Desiderio commissionò una porta bronzea per la chiesa a Costantinopoli, dopo aver visto nel 1066 un esemplare analogo realizzato per il duomo di Amalfi, città dove si era recato per acquistare tessuti serici orientali e un'idra d'argento e commissionare nuovi prodotti. Inoltre, quando intraprese il rifaci-

A fronte

1. Guido e Bonfilio, Leone, metà secolo XII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dalla facciata del duomo).

2-5. Pisa, duomo, fianchi nord e sud: oculi intarsiati con marmi policromi, metà secolo XII.



mento della chiesa, chiamò maestranze amalfitane e lombarde («peritissimis artificibus tam Amalfitanis quam Lombardis») e inviò messi a Costantinopoli per trovare artefici che realizzassero i mosaici e il pavimento dell'edificio. Leone riferisce che ormai da mezzo millennio queste arti si erano perdute in Italia (un *topos* che ritroveremo alle origini della storiografia artistica, nelle *Vite* di Vasari) e che grazie a Desiderio esse rinacquero e si diffusero perché il suo esempio fu imitato da altri committenti.¹

La vicenda della Montecassino desideriana e il suo significato per l'arte italiana del medioevo è cosa nota; tuttavia queste testimonianze rivestono nuova luce, quando apprendiamo che la strada è stata percorsa anche all'incontrario. La risposta musulmana all'arte cristiana fu, come scrive Oleg Grabar, di soggezione e ammirazione e presto tra gli arabi si fece largo l'idea di una superiorità *Rumi*, cristiana e bizantina, nelle arti. Non solo è visibile l'imitazione dei prodotti cristiani ma assistiamo a sistematici tentativi di utilizzare gli stessi artisti per le nuove costruzioni islamiche: i mosaicisti che decorarono, nel secolo VIII, la moschea di Damasco e, forse, anche quelli che lavorarono a Medina, provenivano da Bisanzio. Quando il califfo omayyade di Spagna al-Hakam II intraprese l'ampliamento della moschea di Cordova, intorno al 962, le cronache coeve ci tramandano che egli scrisse al re dei cristiani (l'imperatore bizantino) chiedendogli «un artefice capace nell'imitare quello che il califfo omayya-

de al-Walid aveva realizzato al tempo della costruzione della grande moschea di Damasco». I legati condussero da Costantinopoli un maestro con oltre 300 quintali di tessere di mosaico, dono dell'imperatore, e questi, come narrano i cronisti, appena giunto in Spagna intraprese l'opera e insegnò l'arte a numerosi apprendisti permettendo l'impiantarsi di una tradizione musiva. Nell'ingresso del grandioso complesso di Madinat al-Zahra (presso Cordova), eretto nel secolo X, Abd al-Ramahn, padre di al-Hakam, fece collocare ampie vasche, tra cui una in serpentino fatta arrivare da Costantinopoli per mezzo del vescovo *mozarabe* Recemundo e adornata con animali in metallo dorato; le cronache narrano, inoltre, che il marmo delle colonne dell'edificio califfale fu raccolto in tutte le regioni del Mediterraneo. Fonti coeve testimoniano che nel 1241 il sultano dell'isola di Roda in Egitto, Salih, fece costruire da prigionieri crociati un portale del palazzo. Anche i conquistatori musulmani ammassavano, come bottino di guerra, tessuti e oggetti preziosi: al-Mansur fece trasportare le campagne dalla chiesa di Santiago a Cordova sulle spalle di prigionieri cristiani per appenderle alla volta della Grande Moschea; nel 1291, Khalil, figlio del sultano Qalaun, trasportò il portale della chiesa di San Giovanni di Acri al Cairo per reimpiegarolo come portale per la tomba del fratello.²

Gli arabi conoscono nuovi luoghi sacri e ricchi palazzi, vengono ricevuti con grandi onori e sfarzo nelle

¹ Amato di Montecassino, *Storia de' Normanni volgarizzata in antico francese*, a cura di V. De Bartholomeis, Tipografia del Senato, Roma 1935, p. 175; Leone Ostiense, *Chronica Monasterii Casinensis*, ed. a cura di H. Hoffmann, *Die Chronik von Montecassino*, M.G.H., SS., XXXIV, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1980, pp. 385, 394-395.

² J. D. Dodds, *The Great Mosque of Cordoba*, in *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, catalogo della mostra a cura di J. D. Dodds, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 11-25, alle pp. 22, 24; R. Holod, *Luxury Arts of the Caliphal Period*, in *Al-Andalus*, cit., pp. 41-47, alle pp. 45-46; O. Grabar, *Arte islamica. Formazione di una civiltà*, Electa, Milano 1989 (ed. orig. 1973), pp. 100-103; J. D. Hoag, *Architettura Islamica*, Electa, Milano 1978, pp. 82-85; J. Yarza, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Catedra, Madrid 1987, pp. 69-80.



corti europee: il gusto occidentale vince i conquistatori allo stesso modo in cui i cristiani venivano ammaestrati dall'arte presente nelle città, nelle roccaforti e nei porti arabi che saccheggiavano. Al di là del *topos* letterario (che risale quantomeno all'oraziano «Graecia capta ferum victorem cepit») e delle leggende fiorite su questi scambi di maestranze, resta il dato incontrovertibile che in momenti chiave della produzione artistica medievale e in centri importanti del panorama mediterraneo, affiora sempre la triangolazione culturale con al centro, nel vertice più alto, Costantinopoli, erede più schietta della tradizione antica.

Arte islamica, arte italiana, arte pisana

Nel Museo Archeologico di Istanbul si conserva un mortaio in bronzo, reso noto alcuni decenni fa da Piero Sanpaolesi: in una bella iscrizione a lettere rilevate sul bordo si legge: «+ Ioanes de Gibertis me fecit fieri a magister Francisco Pisano». ³ In un latino approssimativo apprendiamo di un committente e di un artefice probabilmente pisano, esponente di quella categoria, i fonditori, che sono una spiccata prerogativa della città, nota in tutta Italia nel Duecento per la fusione di campane. Nulla si sa della provenienza e tra l'altro il Museo, specchio della dominazione ottomana, raccoglie oggetti provenienti da mezzo mondo. Per il nostro discorso è utile sottolinearne i caratteri tipologici: il fusto presenta due anelli retti da protomi leonine e una decorazione a goccia tipicamente isla-

mica. Infatti, questo esemplare, databile al secolo XII, è da confrontare con oggetti analoghi diffusi in tutta Europa, dal Galles alla Turchia e che sembrano provenire da prototipi iranici: sono perlopiù di produzione andalusa (in Spagna se ne conserva il maggior numero) e, tenendo comunque presente la persistenza dei modelli nei secoli per questi oggetti di uso comune, rivelano la veicolazione tra artefici di cultura e origine diversa di tipologie nate sotto il comune denominatore islamico. ⁴

Le presenze di arte islamica nella Penisola, mai disgiunte da quelle dell'arte bizantina, e il confronto tra modelli orientali (nell'accezione più ampia del termine) e le imitazioni eseguite nelle botteghe delle città italiane sono un *leit-motiv* della produzione artistica del medioevo italiano. Per fare un esempio, dai preziosi tessuti, bizantini e islamici, che recano raffigurazioni di animali entro ruote o losanghe deriva gran parte dell'apparato decorativo della scultura e della pittura che si snoda dalla Toscana alla Sicilia.

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, dalle opere islamiche andaluse alla porta costantinopolitana. Tuttavia, approfondendo il confronto tra le presenze straniere e la produzio-

³ P. Sanpaolesi, *Un mortaio pisano del XII secolo a Istanbul*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, voll. 3, De Luca, Roma 1961, I, pp. 287-289.

⁴ Su questo tipo di mortai, U. Scerrato, *Arte islamica in Italia*, in F. Gabrieli, U. Scerrato, *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Scheiwiller, Milano 1979, pp. 271-571, alla p. 544; A. Contadini, *40. Mortaio in bronzo*, in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra a cura di G. Curatola, Silvana, Milano 1993, p. 123.



6-7. Firenze, Battistero, facciata est: colonne di porfido donate, secondo la tradizione, dai pisani dopo la spedizione delle Baleari.

ne 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 secolo XII, nasce dall'imitazione degli esemplari costantinopolitani fusa con la riproduzione di un repertorio decorativo di chiaro stampo islamico, lo stesso utilizzato nella coeva scultura che decora le cattedrali e le chiese delle regioni meridionali. Anche la notevole tradizione eburnea

impiantatasi in Campania guarda con attenzione alla coeva produzione degli *atelier* musulmani. 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 islamiche.

Dal confronto tra gli oggetti islamici presenti a Pisa e le opere di chiara impronta arabeggianti realizzate in città appare un tentativo, più convinto e riuscito che altrove, di appropriarsi e di replicare i modi e le tipologie dell'arte araba. Le opere pisane non sono pedissequa 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. A Pisa si concentra il più alto numero di ceramiche islamiche esposte (i "bacini" che decorano gli esterni delle chiese cittadine) ma esse non vengono mai copiate nella pur numerosa produzione artistica locale che ha a riferimento i modi arabi. Nei monumenti cittadini non troviamo le consuete repliche dei tessuti 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. Nessuno definirebbe "arabizzanti" queste e altre repliche di cui è piena la Penisola, dalla Calabria in su; si è invece propensi a vedere una componente di chiaro stampo islamico nella produzione pisana del secolo XII. Allo stesso modo, 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.

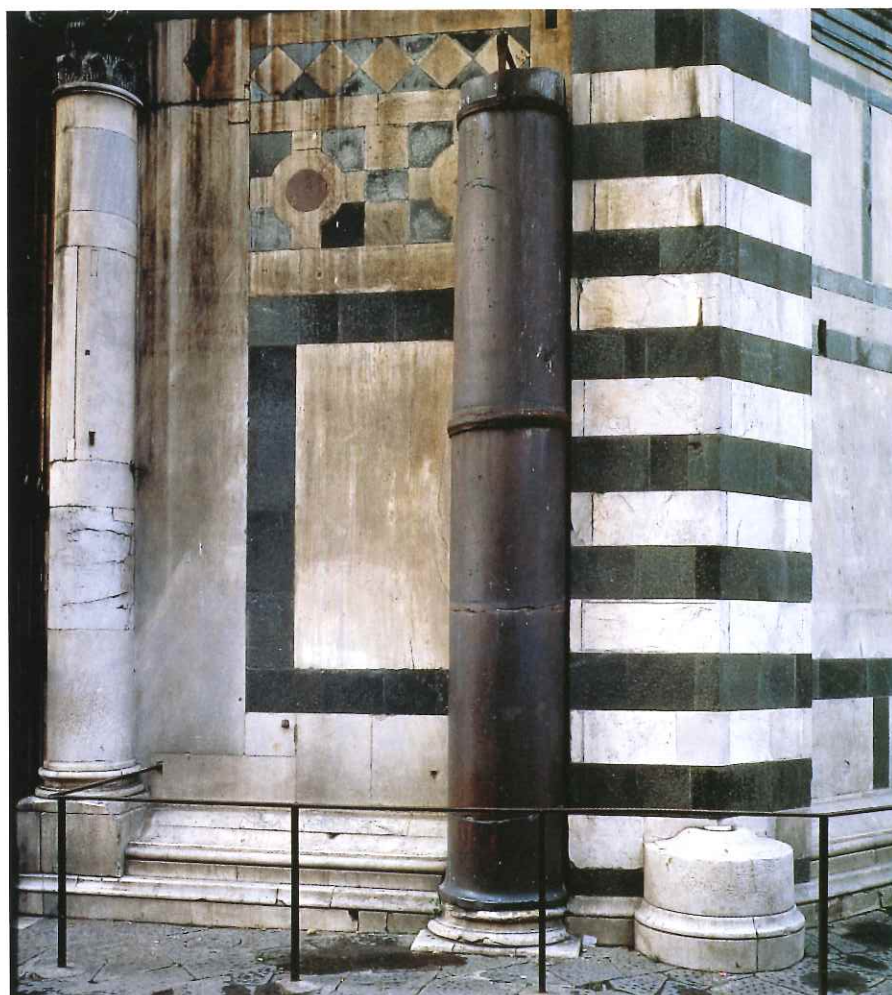
Opere arabe a Pisa

Il *Milione* di Marco Polo presenta un quadro del mondo in cui i domini religiosi cristiani e musulmani si distribuiscono a macchia di leopardo tra il Mediterraneo, l'Africa e l'Estremo Oriente: le fedi si

giustappongono, gli uomini convivono o si scontrano in nome del loro dio. In quest'ottica multiculturale assume rilievo una vicenda narrata a proposito di Samarcanda dove «sonvi cristiani e saracini». Ciagatai, fratello del Gran Can e signore della città, si convertì e i cristiani, felici, fondarono una chiesa in onore del Battista: «tolsono una molto bella pietra ch'era di saracini e puorsela in questa chiesa e missola sotto una colonna in mezzo la chiesa, che sosteneva tutta la chiesa». Morto Ciagatai, i musulmani reclamarono la pietra senza successo; allora il Gran Can ordinò ai cristiani di renderla: «La mattina che la pietra si dovea cavare di sotto alla colonna, la colonna si trovò alta di sopra alla pietra ben quattro palmi; e non toccava la pietra per lo volere del Nostro Signore».⁵

Il testo di Marco Polo ricalca eventi e atteggiamenti frequenti nell'incontro-scontro tra le civiltà e i popoli che frequentavano il Mediterraneo. Il tema delle spoglie è ricorrente anche nella letteratura pisana. Per il duomo, il principale monumento della piazza, fin dall'origine è stato supposto un legame con il bottino recuperato dall'impresa palermitana del 1064. Anche il Camposanto deve la sua nascita al trasporto di «terra santa» da Gerusalemme. La fondazione del Battistero coincise con un'intensa attività di ricerca di colonne per il giro interno dell'edificio, che portò i pisani a rastrellare i loro possedimenti nel Tirreno, dalla Sardegna all'Elba, per ottenere fusti monolitici di granito (unica eccezione il campanile, per il quale venne meno questo rito, propiziatorio dobbiamo pensare per gli accidenti capitati in seguito al monumento).

Accanto agli oggetti e prima di essi troviamo le testimonianze letterarie, dalle epigrafi sulla facciata del duomo ai testi dell'epica pisana, che celebrano le vittorie e le conquiste nel campo degli infedeli. «Sex capiunt magnas naves opibusque repletas/ unam vendentes, reliquas prius igne cremantes,/ quo pretio muros constat hos esse levatos»: l'epigrafe che narra della fondazione della cattedrale ricorda che i pisani, con l'impresa di Palermo, ricavarono ricchezze utilizzate per l'edificazione della chiesa. Con il bottino («maximam auri, argenti, palliorum et ornamentorum predam») della presa di Al-Mahdiya e Zawila (1087), compiuta insieme ai genovesi, «thesaurus



Pisanae Ecclesiae, et diversis ornamentis mirabiliter amplificaverunt, et Ecclesiam Beati Sixti in Curte Veteri aedificaverunt», come si legge nel *Chronicon pisanum*. Il *Carmen in victoria Pisanorum*, la più estesa narrazione dell'impresa del 1087, ricorda: «aurea vexilla mille traunt et argentea,/ que in Pisa gloriosa sunt triumphi premia» e che i pisani «per orbem universum sanctis mandant premia» e alla Madonna, nella personificazione civica e terrena della chiesa cattedrale, «donant cuncta preziosa et cuncta esimia,/ unde tua in eternum splendet ecclesia,/ auro, gemmis, margaritis et palliis splendida». Nei *Gesta Triumphalia* apprendiamo addirittura che, nella presa di Maiorca (1115), i pisani recuperarono anche «argenteis crucibus, atque divinis libris, aliisque ecclesiasticis ornamentis, quae ipsi pessimi Saraceni depredati fuerunt per provinciam, et alias Christianarum

⁵ Il *Libro di Marco Polo detto il Milione nella versione trecentesca dell'Ortino*, a cura di D. Ponchirolì, Einaudi, Torino 1954, p. 44 cap. XL.

A fronte

8. *Grifone bronzeo*, opera andalusina del secolo XI. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dal culmine esterno dell'abside del duomo).

⁶ Per questi testi, B. Maragone, *Annales Pisani*, ed. a cura di M. Lupo Gentile, Zanichelli, Bologna 1930 (dove sono contenuti anche i *Gesta Triumphalia per Pisanos facta e il Chronicon Pisanum*); G. Scalia, *Il Carme pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Liviana, Padova 1971, pp. 565-627; *Liber Maiolichinus de gestis Pisanorum illustribus*, ed. a cura di C. Calisse, Tipografia del Senato, Roma 1904.

⁷ Per una riproduzione delle due colonne, A. Paolucci (a cura di), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Panini, Modena 1994, p. 40; Ranieri Sardo, *Cronaca di Pisa*, ed. a cura di O. Banti, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1963, pp. 24-25. La storiografia attuale sottolinea la partecipazione globale della Tuscia all'impresa delle Baleari e tende naturalmente a dare poco credito alla notizia riguardante la custodia fiorentina di Pisa contro i lucchesi (M. Tangheroni, *Economia e navigazione nel Mediterraneo occidentale tra XI e XII secolo*, in "Medioevo. Saggi e Rassegne", 16 (1991), pp. 9-25, alle pp. 23-25).

⁸ Ranieri Sardo, *Cronaca di Pisa*, cit., p. 24. Il documento del 1391 è in L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Spoerri, Pisa 1897, p. 347. Per la descrizione, I. B. Supino, *Il pergamino di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, in "Archivio Storico dell'arte", V (1892), pp. 65-94, alla p. 76; P. Tronci, *Memorie storiche della città di Pisa*, Bonfigli, Livorno 1682, p. 56. L'opera, in origine nella prima loggia della facciata, sembra sia stata rimossa finendo nei magazzini dell'Opera.

regiones» e donarono alla loro chiesa «maximis et pretiosis muneribus, in palliis, et vestibus, et vasis argenteis, et eburneis quampluribus, atque crystallinis». Anche il *Liber Maiolichinus* si apre con la sottolineatura degli «spoliata subactaque regna» e si chiude menzionando la «multa suppelex» ricavata a scapito dei musulmani.⁶

Tra le imprese pisane, quella maggiormente ricordata in seguito fu proprio la presa di Maiorca. Giovanni Villani le dedica un lungo capitolo, nel quale si sottolinea il ruolo di Firenze, custode della città durante la lunga assenza dell'armata perché i pisani temevano un attacco da parte dei lucchesi. Tornati, i pisani, in segno di ringraziamento, «domandarò quale segnale del conquisto volessono, o le porte del metallo, o due colonne del profferito che avevano recate tratte di Maiolica. I Fiorentini chiedono le colonne, e' Pisani le mandaro in Firenze coperte di scarlatto; e per alcuno si disse che innanzi che le mandassero per invidia le feciono affocare». Di questa vicenda sembra si sia ricordato Dante nell'*Inferno*, quando Brunetto Latini gli presagisce il futuro presso i fiorentini che «vecchia fama nel mondo li chiama orbi» (c. XV, v. 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 di supposta provenienza pisana). L'episodio è narrato nella parte miscelanea della *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo, con maggiore dovizia di particolari: «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"!». ⁷

Nella stessa *Cronaca*, raccontando dell'impresa delle Baleari, si ricordano altre opere di lì trasportate: «In del millescentosedici li Pisani reconno [di Maiolica] 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 rossetto, de la quale dicono li antichi che chiunque la vede, quel die non può essere tradito». Questa colonnetta è la stessa ricordata in un documento del 1391 come «virtuosam» e compare in una descrizione del duomo dopo l'incendio del 1595: «Sopra alla porta di mezzo era una antica finestra con colonnette nel mezzo, davanti alla quale era una statua di marmo che rappresentava il re Davit a sedere che sonava la cetra, e la colonnetta che era nel mezzo di detta finestra era circondata da più fili grossi di ferro e si diceva che quella colonnetta era stata in Jerusalemme in casa di Pilato et era a una finestra di quel luogo proprio dove Pilato mostrò Cristo nostro Signore a' Giudei quando disse Ecce homo». Qualche decennio dopo, Paolo Tronci ricorda l'oggetto: «un'altra colonna di porfido, la quale fu posta nel ballatoio sopra la porta grande di detta Chiesa, a perpetua memoria dell'ottenuta vittoria, la quale io ho veduta in detto luogo, e poi levata, e riposta nella Casa dell'Opera per collocarla in Chiesa al canto sinistro della Tribuna». ⁸ Come si può constatare, la tradizione con il passare del tempo non è univoca e molto spesso si giustappongono confondendosi supposte provenienze dai territori musulmani, recuperi a Gerusalemme o nei regni crociati, donazioni della corte bizantina. Sembra quasi che con la fine del medioevo l'interesse tenda a trasbordare gli oggetti dalle vittorie saracene al mito della "Gerusalemme liberata". Ritornando all'impresa delle Baleari, Villani e la *Cronaca di Pisa*, come il contemporaneo Fazio degli Uberti nel *Dittamondo* («Portaron i Pisan con altra preda/ di Maiolica le colonne e porte,/ di che Fiorenza poi e sé correda») ricordano le porte: di metallo per lo storico fiorentino, di legno per Ranieri Sardo che aveva conoscenza diretta del manufatto. Infatti, la cattedrale pisana possedeva in facciata «tre porti, magnifiche chose e meravigliose», come ricordava una descrizione della città di primo Quattrocento. In un altro passo della descrizione post-incendio sopra citata troviamo che «le tre porte dinanzi erano di legno ma coperte con grosse lame di metallo et ornate di ricche borchie di ottone. Ma il legno della Porta che era a man ritta all'entrare, era la Porta stessa che era in Jerusalemme alla Porta Aurea della Città, per la quale entrò Cristo nostro Signore con la pompa delle palme



A fronte

9. Capitello, Fath, opera andalusa della seconda metà del secolo X. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dal culmine del transetto nord del duomo).

e però era coperta molto più riccamente che l'altre dua». Più preciso, Raffaello Roncioni, descrivendo il duomo nelle *Istorie Pisane*, afferma che in facciata si vedeva la porta maggiore, opera bronzea di Bonanno Pisano, un'altra, «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»; la terza «nel modo che si vede oggi, la portarono i Pisani l'anno MCXIV dall'isola di Majorica». Ciò appare confermato da Pietro Marracci che nella relazione sui danni all'indomani dell'incendio aveva notato «essere del tutto abbruciato il legname delle tre porte dinanzi verso S. Giovanni, in parte guasto il bronzo e metallo delle due che vi erano».⁹

Quando Giorgio Vasari si occupa dei monumenti medievali di Pisa, in più luoghi menziona la presenza di "spolia" classici: «essendo state condotte in Pisa mediante le molte vittorie che per mare con lor galee e legni ebbero i Pisani, molte anticaglie e pili che ancora sono intorno al Duomo et al Campo Santo».¹⁰ Proprio la commistione di ricordi della classicità e delle imprese vittoriose contro i saraceni dà vita in età moderna a curiosi ibridi, come l'*Ercole* del pulpito di Giovanni Pisano, opera del primo Trecento. Andrea Cesalpino, docente nell'Ateneo pisano, nel *De Metallicis* ne apprezza il marmo, giudicandolo antico: «Lividum est Numidicum sed eximio splendore videre licet Pisis in templo Episcopali. Nam ex eo statua Herculis quam Pisani ex Numidia transtulerant vice columnae posita est sub marmoreo suggesto». Roncioni riferisce che «Ercole con la pelle del leone nemeo addosso... è talmente tenuto per cosa rara, che dà gran diletto ai riguardanti: ed hassi per fama passata e divulgata d'età in età, che questa figura fosse, con molte altre spoglie, portata l'anno MXXX di Cartagine». Anche nella descrizione anonima del duomo già menzionata, parlando del pergamo di Giovanni si nota che «era guardato con meraviglia un Ercole di marmo che mostrava grande antichità et era dilettevole a toccarlo perché era molto liscio; questo si diceva essere stato in Cartagine nella propria casa del famoso Annibale»;¹¹ l'anonimo autore mostra l'emozione ancora viva che poteva dare una statua antica e

ricorda la passione di Magister Gregorius (l'inglese del secolo XII che scrisse *De Mirabilibus Urbis Romae*) per una statua classica di Venere esposta nella città eterna ai suoi tempi.

Tra le spoglie arabe sopravvissute, l'opera più significativa è certamente il grifone bronzeo, uno degli esemplari più rappresentativi della metallistica islamica, oggi conservata nel Museo dell'Opera della Primaziale pisana. Quest'opera, posta fin dal medioevo sul timpano esterno sopra l'abside principale, aveva attirato da sempre l'attenzione e prova ne è la sua riproduzione in una veduta della parte orientale del duomo presente in una delle tarsie lignee del coro del duomo stesso (1493-1513), nella quale l'animale, fuori scala, sembra quasi librarsi sui tetti della chiesa.

La scultura era ben visibile e il punto dove fu collocata era tra i più eminenti dell'edificio, chiudendo la prospettiva a chi veniva dal centro cittadino e, percorsa via Santa Maria, giungeva al cospetto della cattedrale. In questa parte del duomo si trovavano i più importanti frammenti di reimpiego, tra cui il sarcofago della contessa Beatrice. Il grifone, sopra una colonna, sovrastava una mensola con un leone aggettante posta nel timpano. L'accoppiamento non sembra casuale, riscontrandosi di frequente nella plastica medievale la presenza parallela di leoni e grifoni, e intende sottolineare la superiorità della natura celeste (aquila) su quella terrena (il leone appunto) nell'animale fantastico.¹²

Il grifo, uno dei prodotti maggiori, anche per dimensioni, tra quelli superstiti della bronzistica islamica, viene ormai considerato opera ispano-araba del secolo XI ed è parte di una famiglia di oggetti che testimonia l'alto livello raggiunto dalle botteghe fusorie andaluse nella realizzazione di bronzi animalistici, anche di grande formato, a imitazione ed emulazione di esemplari iraniani anteriori.¹³ L'animale è rappresentato in posizione stante e reca sul dorso una gualdrappa con decorazione a cerchi, sui cui bordi corre un'iscrizione cufica (che continua sul petto): «Benedizione perfetta e benessere completo,/ gioia perfetta e pace perpetua,/ salute perfetta e felicità per il possessore». Penne a riccioli sono incise sul petto e sul collo fittamente giustapposte, più distese sulle ali,

⁹ 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. Dei portali della piazza si è occupato recentemente 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 K. Bergdolt e G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 59-66.

¹⁰ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino 1986, p. 158.

¹¹ A. Cesalpino, *De metallicis libri tres*, Norimberga 1602 (Roma 1596), p. 91; R. Roncioni, *Delle Istorie Pisane*, cit., p. 111; I. B. Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano*, cit., p. 74.

¹² Per la scultura del leone (copia ottocentesca di un originale romanico perduto), si veda C. Nenci, *Scheda 572*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, Panini, Modena 1995, p. 411; *Atlante*, pp. 218-219, 233.

¹³ Per l'opera si veda, in ultimo, C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche nell'arte a Pisa*, in *Arte islamica. Presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogo della mostra, Bandecchi e Vivaldi, Pisa 1995, pp. 51-63, alle pp. 60-61 e A. Milone, *Scheda 1864*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 612-613.





10. Pisa, duomo, facciata: formella intarsiata con epigrafe-firma, bottega pisana di Rainaldo, metà XII secolo.

che risultano inchiodate al corpo. L'animale è riccamente bardato, secondo una consuetudine rappresentativa dell'arte araba che voleva gli animali adorni di sontuosi tessuti, come si vede sui codici di zoologia. Sulle zampe sono presenti "gocce" contenenti ognuna un animale incorniciato: due leoni presso le zampe anteriori e due aquile sulle posteriori (la loro presenza allude alla doppia natura del grifo). Non sappiamo della sua destinazione originaria: la presenza di un'ampolla interna, il ventre cavo e aperto inferiormente e, soprattutto, i piccoli fori quadrati distribuiti su tutto il corpo suggeriscono che possa trattarsi di un bruciaprofumi.

In una posizione analoga al grifone era visibile fino a qualche decennio fa il "gallo-falco" (anch'esso un bruciaprofumi con analoghi fori sul corpo e apertura inferiore), posto sul culmine della facciata della basilica di San Frediano a Lucca, testimonianza ulteriore del valore e della funzione attribuiti a queste opere nei monumenti cristiani. Esse infatti furono oggetto di un vero e proprio processo di "cristianizzazione" che condusse al recupero e al riuso dei prodotti dell'arte degli infedeli. La reazione degli ambienti ecclesiastici fu di sottoporre a una radicale reinterpretazione gli oggetti e investirli di una funzione liturgica e di un significato teologico, cancellandone la storia precedente. Il reimpiego in ambito cristiano ha il doppio fine di simboleggiare la sconfitta dei musulmani e la possibilità di riscattare l'empietà dei loro prodotti artistici trasformandoli in messaggeri del Verbo, come il nostro grifone, fusione di due simboli divini: aquila e leone. A questo proposito, avanzo un confronto testuale, con le dovute cautele del caso. Nel *Carmen in victoriam Pisanorum*, il poema scritto per celebrare la vittoria pisano-genovese di Al-Mahdiya e Zawila (1087), i pisani, risoluti ad attaccare, con le scialuppe si avvicinano alla costa saggiando la profondità del mare con lunghe aste «sed emergunt ut leones, post-

quam terram sentiunt/ aquilis velociore super hostes irruunt»; come sottolinea Scalia, editore del componimento, l'immagine è di derivazione biblica; tuttavia il grifone islamico non poteva trovare una *interpretatio christiana* migliore del riferimento al componimento epico pisano.¹⁴

L'esposizione del grifone in una collocazione di assoluta preminenza è da mettere in relazione anche con la materia in cui era realizzato. Il bronzo, infatti, per tutto il medioevo, ha assunto un alto significato non solo per la preziosità e il valore ma anche e soprattutto per i riferimenti all'antichità imperiale. Già Carlo Magno aveva arricchito Aquisgrana con bronzi antichi e a Roma, nella piazza del Laterano, sede del potere papale, si poteva ammirare un gruppo di bronzi, quali la Lupa o i resti del Colosso, che richiamavano il passato imperiale della città e segnavano la continuità tra la Roma dei Cesari e quella dei Papi.¹⁵ Proprio l'emulazione di Roma da parte degli orgogliosi pisani è una delle chiavi per capire la funzione del grifone alla sommità del duomo. Pisa rinverdiva i fasti della città di Romolo non solo difendendo l'Occidente dai nuovi barbari ma anche riproponendo, nelle opere esposte nel suo monumento-simbolo, il fasto dell'età imperiale e per tutto ciò non si poteva trovare oggetto d'arte più consono. In altre città intenzionate a misurarsi con Roma assistiamo a un fenomeno analogo: ad esempio, a Milano, fin dal secolo XI, un serpente bronzeo di supposta provenienza costantinopolitana era collocato nella basilica di Sant'Ambrogio; a Genova, nel 1226, venne commissionato a maestro Oberto un grifone nello stesso materiale quale simbolo della città; a Perugia, il Comune fa realizzare la coppia di statue bronzee del leone e del grifone esposta dal 1301 sulla facciata del palazzo civico.

In discreta consonanza con il grifone bronzeo, sulle parti alte del duomo si trovava un'altra opera di sicu-

¹⁴ La citazione è da G. Scalia, *Il Carme pisano*, cit., p. 610. Sull'argomento della "cristianizzazione" si veda il quadro complessivo offerto nel recente volume di A. Shalem, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Lang, Frankfurt am Main 1998 (1996¹). Per notizie sul "gallo-falco" di Lucca si veda in ultimo, C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., pp. 52-53.

¹⁵ Sull'argomento si veda per uno sguardo complessivo, N. Gramaccini, *Zur Iconologie der Bronze im Mittelalter*, in "Städte-Jahrbuch", 11 (1987), pp. 147-170; sul tema più generale dell'esposizione di opere d'arte nel medioevo: M. Greenhalgh, «*Ipsa ruina docet*»: l'uso dell'antico nel Medioevo, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, voll. 3, Einaudi, Torino 1984-1986, I, pp. 113-167.



ra provenienza islamica: il capitello, con iscrizione cufica che lo dice «Opera di Fath lo scultore (*naqqas* in arabo) suo servo», oggi conservato nel Museo dell'Opera della Primaziale pisana. La scultura, da datare alla seconda metà del secolo X, è di provenienza andalusa, come confermano i confronti con un gruppo di capitelli provenienti da Cordova, Granada e dal notevole complesso di Madinat al-Zahra, costruzione califfale presso Cordova voluta da al-Hakam II, e la presenza del nome dello stesso artefice sopra altri capitelli datati tra 951 e 976.¹⁶

In un gioco di corrispondenze, non sappiamo se originario o frutto di modifiche successive, dopo l'animale fantastico sul culmine dell'abside, si poteva vedere (o meglio intravedere), procedendo nel percorso che conduceva dal centro cittadino alla facciata del duomo, il capitello andaluso; esso era posto al di sopra del timpano del transetto settentrionale su di un tronco di colonna e sottoposto a una croce pisana in metallo, significativo *pendant* dell'altra croce con capitello di reimpiego sul transetto meridionale. Un simile rispecchiamento si osserva anche tra il grifone e la corrispondente statua della Madonna al sommo del timpano di facciata. L'ubicazione e le rispondenze non sono casuali, segnando i quattro vertici esterni dell'edificio, posti in risalto a dialogare con la mole ellittica della cupola e tesi a esaltare la gloria divina (Madonna e grifone) commista a quella terrena (croce di Cristo ma anche simbolo di Pisa). Con la croce i pisani entrarono a Gerusalemme, secondo il racconto delle fonti cronachistiche locali: Cucco Ricucchi «portava lo stendardo della sua città, in cima del quale si vedeva una croce d'oro, molto risplendente... mentre che egli è tutto alla battaglia intento, e così gli altri suoi compagni; quel santo Crocefisso voltò la faccia verso la sua, girandoli l'asta in mano, e ad alta voce disse: "Seguitate, o cristiani, ché avete vinto"». ¹⁷ Si rinnovava il sogno di Costantino.

L'occasione e il tempo dell'arrivo delle opere islamiche collocate negli esterni del duomo non è facilmente definibile. Si delineano, comunque, dalle opere note o conservate, intensi rapporti di Pisa repubblicana con i territori islamici del Mediterraneo occidentale, tra Maghreb e Andalusia (il "mar pisano" cantato da Brunetto Latini). Sappiamo della frequentazione da parte di mercanti arabi della piazza pisana, come anche dei notevoli commerci realizzati dai pisani nei territori islamici. Tuttavia, l'impiego delle opere e il significato loro attribuito fa propendere per una conquista bellica: che ci sia stata o meno per gli oggetti in esame, quel che conta è che i pisani vogliono che le opere siano ritenute prede delle imprese d'oltremare. Tale volontà appare chiara dall'insistita ripetizione del tema nelle epigrafi e nei poemi celebrativi.

In quest'ottica diventa sicuramente meno significativo stabilire con precisione l'evento; anzi non è affatto necessario che sia accaduto realmente: il grifone, il capitello, la porta possono essere stati nella realtà semplici acquisti ma una volta entrati a far parte del monumento pisano per eccellenza, il duomo, essi non potevano che apparire quali frutto delle spoliazioni a danno degli infedeli. Anche l'indicazione cronachistica precisa della provenienza (Maiorca) della porta lignea di facciata e delle colonne di porfido è forse da ritenere solo una verità "a posteriori", come la relazione tra la fondazione del duomo e l'impresa di Palermo: quel bottino era giunto dopo l'inizio della edificazione (e non ne poteva certamente essere la premessa). Le opere d'arte islamiche della cattedrale potrebbero avere avuto una ben più pacifica origine; tuttavia, appena assurgevano al ruolo di simboli, come tali finivano per valicare, annullare la realtà effettuale delle cose.

La presenza di "spolia" e il rilievo loro assicurato nell'economia espositiva del duomo pisano hanno una storia lunga: pur collocate in punti lontani della chie-

¹⁶ Il capitello fu recuperato da Pelco Bacci e collocato al centro del fonte battesimale del Battistero pisano (P. Tronci, *Il duomo di Pisa*, a cura di P. Bacci, Mariotti, Pisa 1922, p. 3 nota 4) e dal 1986 è esposto nella sede attuale; dell'opera si occupò, in un articolo fondamentale per l'arte islamica a Pisa, U. Monneret de Villard, *Le chapiteau arabe de la cathédrale de Pise*, in "Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes Rendus", 1946, pp. 17-23; si veda anche C. Nenci, *Scheda 1863*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 611-612 (nell'*Atlante*, pp. 249-253, si può vedere il contesto originario del duomo da cui proviene il capitello); C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., pp. 51-52. Tra i numerosi capitelli di questa omogenea produzione scultorea, uno in particolare mostra analogie molto stringenti con il capitello pisano; esso reca inciso il nome di al-Hakam II ed è conservato al Musée de Cluny a Parigi.

¹⁷ L'episodio è narrato da R. Roncioni, *Delle Istorie Pisane*, cit., pp. 143-144. Nel tesoro della cattedrale si conservava la "Croce dei Pisani" (oggi nel Museo dell'Opera della Primaziale pisana) che, secondo una tradizione tarda, era ritenuta la medesima che i pisani portarono sul loro stendardo alla presa di Gerusalemme.

¹⁸ G. Rohault De Fleury, *Les monuments de Pise au Moyen-Age*, Morel, Paris 1866-1868, p. 44.

¹⁹ Le epigrafi furono scoperte con i restauri all'edificio del 1859 che liberarono le pareti da una spessa intonacatura e vennero pubblicate da Michele Amari, *Nuovi ricordi arabici su la storia di Genova*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", V (1867), pp. 549-635, alle pp. 591, 632-633 (proprio a proposito dell'impresa del 1087 si noti che in un codice degli *Annali Genovesi* di Cafaro, fonte storica risalente al secolo XII, si attribuisce anche ai genovesi la fondazione di una chiesa a Genova in onore di San Sisto con i proventi della vittoria). Per le altre questioni genovesi, si veda 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.

²⁰ Sull'opera, D. Amaldi, *Note su un bacino islamico di Pisa*, in "Egitto e Vicino Oriente", XIII (1990), pp. 193-195 e C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., pp. 58-60.

²¹ Sull'opera e sulla chiesa, G. Casini, *Contributi per la storia di Ghezzano*, in "Comune di Pisa. Rassegna periodica di informazioni", IV (1968), n. 4, pp. 35-38; C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., p. 61. Secondo F. Barsotti, *Una mostra di arte sacra (1897). L'ambiente culturale e politico a Pisa alla fine dell'Ottocento*, in "Bollettino Storico Pisano", LXVIII (1999), pp. 63-88, alla p. 82, il vaso, presentato alla Mostra pisana del 1897 come «mesciacqua con lavori di ageminatura», fu l'unica testimonianza del secolare rapporto tra Pisa e il mondo arabo in quell'esposizione.

²² Dell'iscrizione sembra aver dato per primo notizia G. B. Pellegrini, *Il Fosso Caligi e gli arabismi pisani*, in "Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche", s. VIII, XI (1956), pp. 142-176, alle pp. 145-146; si veda anche C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., p. 54.

sa, apparentemente poco visibili, essi dovevano essere sempre presenti agli occhi dei cittadini e dei visitatori: il loro ricordo, il significato che veniva loro attribuito non scema con il passare del tempo. Per questi uomini, la sola presenza degli oggetti nel perimetro della cattedrale, che fossero più o meno visibili, che stessero più o meno vicini, era sufficiente a garantirne la funzione simbolica: non occorre la presenza, bastava l'esistenza.

Anche il monumento in cui esporre le opere non era scelto a caso. 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. Per la decorazione della cattedrale, accanto alle "supposte" prede belliche, quali il grifo bronzeo e il capitello islamici, posti sui tetti della chiesa, o la porta con intagli lignei, messa nell'accesso settentrionale della facciata, esposero i doni, come la porta bronzea costantinopolitana, secondo la tradizione regalata da Goffredo di Buglione e collocata nel portale meridionale. Inoltre, nei punti cruciali disseminarono le opere classiche, che dovevano sottolineare la spinta emulativa di Pisa "Roma altera" nei confronti dell'antica capitale dell'impero.

L'edificio non è però solo un monumento ma diventa esso stesso documento. Il suo valore, da questo punto di vista, 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 (vedi i continui riferimenti all'antichità e il confronto-emulazione con essa, presenti ad esempio nell'elogio di Buschetto) e i bottini di guerra (le imprese vittoriose dei pisani nel Mediterraneo contro i musulmani sono oggetto di una lunga epigrafe e ricordi di esse compaiono in quasi tutte); 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 e africane; come affermò Georges Rohault de Fleury nella sua opera su Pisa nel Medioevo, «Aucun monument ne garde sur ses pierres d'histoire aussi précises de son origine».¹⁸

Anche nella emula Genova troviamo esempi di "spolia" in mostra, come nella chiesa di Santa Maria di

Castello, dove un'epigrafe del secolo XI contenente un testo coranico fu inserita a rovescio ma in bella vista tra le arcate della navata centrale; di supposta provenienza nord-africana, è stata messa in relazione con l'impresa del 1087 (accanto a questa si trova una seconda lastra islamica ma «è sì corrosa che appena se ne discerne una o due lettere finali in ciascuno dei cinque righe»): secondo Michele Amari, che le pubblicò, esse potrebbero essere «trofeo riportato da qualche moschea di Spagna o d'Affrica». Sotto questo riguardo si noti che anche nel capoluogo ligure 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).¹⁹

Dal "tesoro" della cattedrale pisana non sono affiorati significativi oggetti di produzione islamica. Recentemente è stato ritrovato nei depositi un ampio bacile bronzeo dal bordo dentellato, del diametro di un metro circa, oggi esposto nel Museo dell'Opera della Primaziale pisana. Esso presenta una ricca decorazione interna: al centro una stella di David intersecata da cerchi e, lungo la circonferenza, una tipica iscrizione benaugurante, in caratteri nashki: «Potenza perenne, successo, governo, incolumità, salute, prosperità, vittoria perenne, successo sempre per il proprietario». L'opera, databile tra XII e XIII secolo, è ben riconoscibile negli antichi inventari del duomo: nel 1339 viene definita «Conca una addentellata magna de ottone»; più tardi, nel 1368, «Concham unam octonus factam ad Damaschum adentellatam» e, nel 1371, «Concham unam seu bacinum magnum ad modum ultramarinum laboratam sive laboratam de octone».²⁰ Da sottolineare la coscienza dell'oggetto negli estensori degli inventari dell'oggetto, ai quali appare chiara l'origine islamica; l'attribuzione a Damasco è topica e da collegare con il tipo di decorazione che, molto presto, venne identificata nella lingua italiana con la città, tra i principali centri della produzione metallistica islamica.

Sembra accostabile a questo bacile il vaso in bronzo ageminato, conservato nella chiesa di San Giovanni



Battista a Ghezzano (frazione del comune di San Giuliano Terme), presso Pisa, edificio fondato nel secolo XII come attesta un'iscrizione del 1131. L'opera, confrontata con oggetti di produzione siriegiana del periodo mamelucco (secoli XIII-XIV), è tutta incisa e presenta intorno al fusto un'iscrizione (il manico è un'aggiunta).²¹

Nella stessa Pisa, in un'altra chiesa, anch'essa altamente significativa per il nostro discorso, la San Sisto fondata con il bottino del 1087, è stata rinvenuta, durante i restauri degli anni venti del Novecento, una lastra tombale del 1385.²² Si deve trattare di un reimpiego manifesto che, tuttavia, va oltre i limiti cronologici di questo saggio. Esso è forse da mettere in relazione con

la guerra contro gli ottomani, che impegnò gli europei per tutta l'età moderna e che aveva in Pisa, sede dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, il centro nevralgico per tutto il Granducato di Toscana (nella vicina piazza dei Cavalieri, nella chiesa dell'Ordine, Santo Stefano, erano visibili in bella mostra "spolia" dalle navi turche sconfitte in mare).

Arte islamica e medioevo pisano

Nel trattato sulle tecniche di Teofilo (secolo XII) *Diversarum artium schedula*, un alto valore viene attribuito ai metalli, in quanto materiali preziosi, e alla lavorazione degli stessi. La *Premessa al libro I* contiene una sorta di geografia della produzione arti-



11. *Bacile* bronzeo, opera islamica dei secoli XII-XIII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dal tesoro del duomo).



12. Tarsia con animali affrontati, bottega pisana di Rainaldo, metà secolo XII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dalla facciata del duomo).

stica del tempo, dove vengono menzionati in primo luogo: il patrimonio della Grecia (l'Oriente bizantino) «in diversorum colorum generibus et mixturis»; le conoscenze della «Ruscia» «in electrorum operositate seu nigelli variegata» e quelle dell'«Arabia» per quanto riguarda «ductili, fusili seu interrabili opere». In queste parole si coglie il riconoscimento, per le arti della metallurgia e degli smalti, del ruolo fondamentale dei paesi d'Oriente e, in particolare, degli arabi e degli slavi.

A Pisa, in età medievale, non poche sono le presenze islamiche, come abbiamo visto nel paragrafo precedente. Oggetti di produzione araba sono diffusi anche nella vita quotidiana: gli scavi restituiscono frammenti di ceramica d'uso proveniente dall'Africa o dalla Spagna: così, nella biografia di san Ranieri troviamo menzionato come oggetto comune un «urceolum opere saraceno factum». D'altro canto, i noti bacini ceramici di produzione islamica decoravano gli esterni di gran parte delle chiese cittadine, un mezzo sicuramente economico per ravvivare le facciate e i fianchi in cotto imitando l'effetto coloristico delle tarsie marmoree policrome degli edifici più importanti come il duomo, San Paolo all'Orto, San Niccolò o San Paolo a Ripa d'Arno. L'uso è diffusissimo a Pisa, dove si concentra il più alto numero di esemplari impiegati, ma si riscontra contemporaneamente in altre città dell'Italia centro-settentrionale da Pavia a Roma.

Ma quale significato ha assunto l'arte islamica per la produzione artistica locale tra XII e XIII secolo? Non

tutte le opere arabe sono state altrettanto importanti per la nascita e lo sviluppo di una tradizione scultorea, architettonica e pittorica in città, come mostra l'esempio negativo dei "bacini" ceramici. Non sono direttamente percepibili anche gli effetti della presenza di un'opera come il grifone o la supposta porta della facciata del duomo, ormai perduta. Tuttavia, carpando i riflessi del bronzo islamico sulla notevole produzione fusoria in città (che va dalla tradizione campanaria al fulgido esempio di Bonanno), possiamo ipotizzare un forte spirito di emulazione nei confronti del mondo arabo. Questo aspetto appare evidente in tutta l'arte pisana tra XI e XIII secolo, che nasce e si sviluppa al centro virtuale del Mediterraneo, fondendo le componenti essenziali della civiltà artistica di quel tempo, senza disdegnare il confronto con il passato. La tradizione classica, i filoni contemporanei della produzione bizantina e di quella islamica costituiscono i modelli per una rielaborazione di forme, modi e tipologie che a Pisa vengono fusi in un insieme nuovo e inscindibile nel periodo che va dalla costruzione della cattedrale alla scuola dei Pisano.

Un'operazione analoga opererà un figlio illustre di questo tempo e della Pisa repubblicana, Leonardo Fibonacci, vissuto tra XII e XIII secolo. Come il giurista Burgundio, come i pisani che seppero ritrovare nelle *Pandette* strappate ad Amalfi le radici del diritto classico, il matematico pisano getta un ponte tra la cultura orientale, quella islamica ma anche quella della più lontana India, e il mondo occidentale. Nell'arte e



nelle scienze, Pisa rivela, con i suoi artisti come con i suoi uomini di cultura, il ruolo privilegiato di snodo al centro del Mediterraneo, oggetto di un intenso traffico, nel tempo come nello spazio, tra età antica e contemporaneità, tra Oriente e Occidente, collaborando a impiantare le basi del mondo moderno.

Le suggestioni islamiche sull'architettura romanica pisana sono ormai un dato consolidato della storiografia artistica. Lo stesso bicromismo dei conci delle arcate che si estende agli altri elementi dell'articolazione strutturale e della decorazione degli edifici è un prestito dall'architettura califfale andalusa, che tuttavia rielabora modelli costruttivi tardo-romani e bizantini. La tipologia dei portali pisani con lunetta inscritti entro arcate più alte (come si vede in tante facciate a partire da quella della cattedrale) è la ripresa del doppio arco inscritto della grande moschea di Cordova, imitato anche nel duplice ordine delle navate del duomo.

L'emulazione della produzione islamica è un aspetto caratterizzante anche per la produzione scultorea delle botteghe attive nel cantiere del duomo, in particolare di quelle che fanno capo a Rainaldo e a Guglielmo, le cui opere sono da riferire, complessivamente, al secondo terzo del secolo XII, ai tempi della realizzazione dell'allungamento della cattedrale e dell'innalzamento dell'attuale facciata, che vide, per un certo periodo, l'operosità contemporanea delle due "taglie" nel cantiere del duomo, impegnate anche, più o meno negli stessi anni, nel completamento dell'arredo inter-

no del presbiterio.²³ 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.²⁴

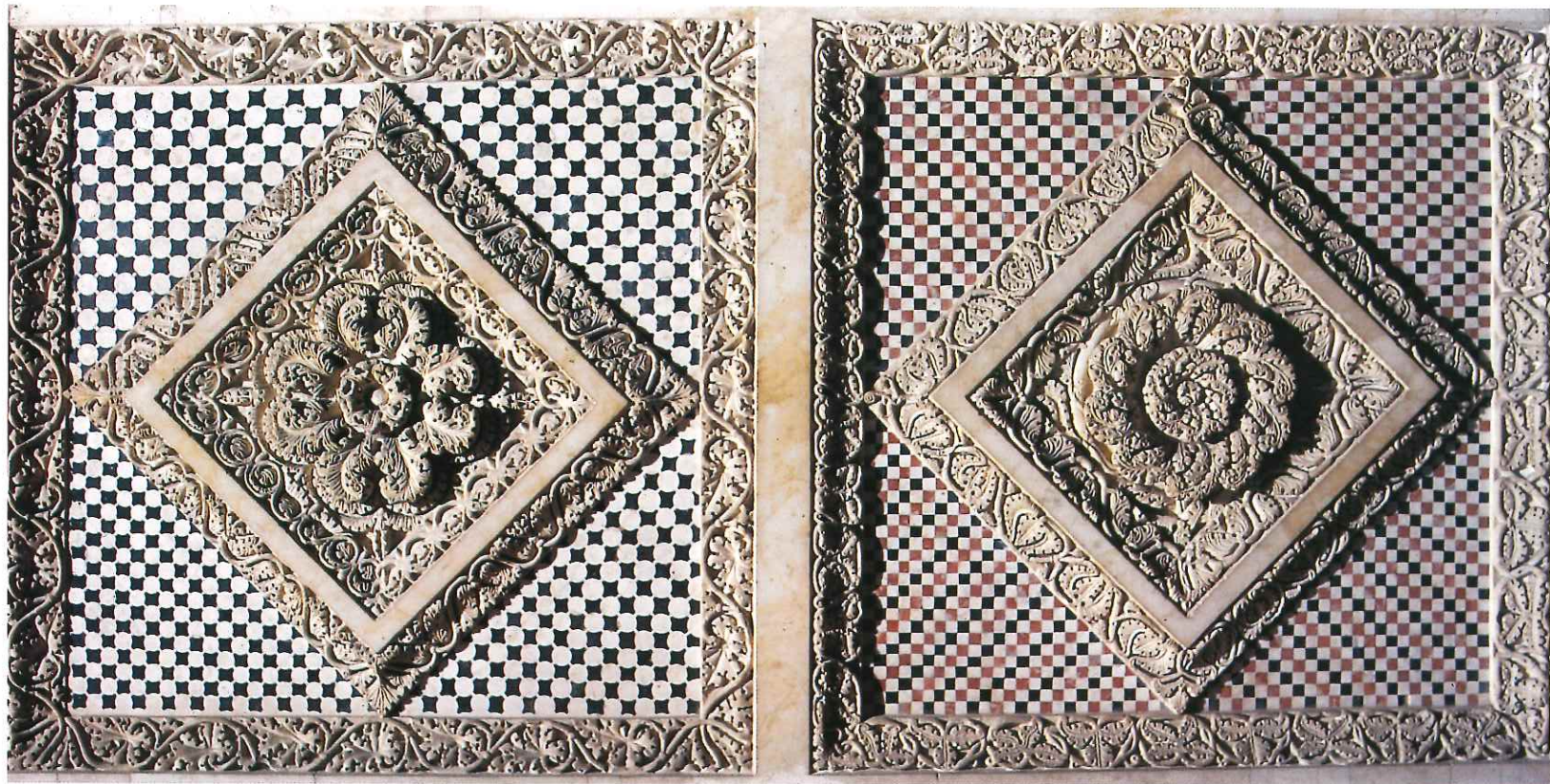
La scelta dei disegni geometrici e degli intrecci nelle tarsie (tarsia, non lo dimentichiamo, è un diretto calco dall'arabo) ha una lunga storia che parte dalla tradizione antica e passa attraverso le soluzioni ideate nell'arte bizantina e replicate dagli artefici islamici con un'inventiva quasi ossessiva, al punto da farne la nota più caratteristica della loro arte (in italiano denotiamo questi moduli rappresentativi proprio con il termine "arabesco"). 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.

Riguardo, invece, alla policromia dell'intarsio, le soluzioni adottate nel cantiere del duomo pisano assumono assoluto rilievo nel panorama mediterraneo, venendo a ricreare modi e tecniche già sperimentate tra Bisanzio e l'Islam in una forma nuova. Infatti, confrontando le opere pisane con quelle presenti lungo la Penisola, cogliamo differenze di fondo: fuori di Pisa, in genere, le lastre o i rilievi intarsiati figurati

13. Tarsia con figura umana e unicorni, bottega pisana di Rainaldo, metà secolo XII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dalla facciata del duomo).

²³ Per questi problemi si veda A. Milone, *Il duomo e la sua facciata*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 191-206; 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*, cit.

²⁴ Per le tarsie, oltre agli studi citati nella nota precedente, si veda A. R. Calderoni Masetti, *Formelle intarsiate sulla facciata del duomo di Pisa*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 97-103; Eadem, *Sulla facciata del duomo di Pisa*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1992, n. 47, pp. 65-80; C. Nenci, *Scheda 246, Scheda 258*, A. Milone, *Schede 1832-1850*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 362-371, 601-606.



14-15. Pisa, Battistero, altare maggiore: plutei intarsiati con disegni geometrici, bottega pisana, metà XII secolo (dal recinto presbiteriale del duomo).

o con disegni geometrici presentano una soluzione bicroma; spesso, anziché di veri e propri intarsi, con l'inserimento di pietre o marmi negli alveoli, troviamo il più economico niello con paste vitree o opache come nelle chiese pugliesi, abruzzesi o marchigiane. Abbiamo, inoltre, una serie di opere che fonde il rilievo con il mosaico, una tecnica tipicamente bizantina, che si ritrova nella Montecassino desideriana, come in Puglia e in Campania.

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 sant'Eudossia, costantinopolitana e databile al secolo XI, oggi conservata nel Museo Archeologico di Istanbul; marmi con santi scavati e colmati di tessere di mosaico, come il frammento di architrave da Salonicco oggi nel Museo Bizantino di Atene, che replica la tecnica dell'agemina delle porte bronzee. 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.²⁵

La novità degli intarsi pisani nasce anche 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. 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 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.

Le tarsie rainaldesche costituiscono un tassello importante per la decorazione dell'edificio e anche il tappe-

²⁵ Per tutte queste opere si vedano rispettivamente: S. Bettini, *La scultura bizantina*, voll. 2, Nemi, Firenze 1944, vol. II, pp. 13, 30; U. Scerrato, *Arte islamica*, cit., p. 158, figg. 173, 175-176.



to 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, inoltre, le iscrizioni a lettere bronzee delle cattedrali del Meridione retaggio della classicità. L'articolata firma, da non disgiungere dalla sottoposta lastra con il versetto dei *Salmi* né dai leoni custodi del portale maggiore (uno dei quali accompagnato da un'altra doppia firma degli artefici Guido e



16. Pisa, Duomo, facciata: ghiera del portale sinistro con draghi e uomini entro tralci, bottega pisana di Rainaldo, metà secolo XII.

²⁶ La citazione è tratta da S. Ciampi, *Osservazioni sopra l'opera del Sig. Alessandro Da Morrona che ha per titolo Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1812, p. 68. Per tutti questi plutei si veda in ultimo A. Milone, *Schede 1865-1867*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 613-615; C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., pp. 54-55.

²⁷ Per il riconoscimento di questa derivazione, M. Seidel, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIX (1975), 3, pp. 307-392, alle pp. 366-368; sulle relazioni tra un sarcofago murato in San Paolo a Ripa d'Arno e la maestranza rainaldesca si veda P. Sanpaoloesi, *Ispirazioni da un modello di scultura classica in Pisa nel XII e XIII secolo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII (1953), pp. 280-282.

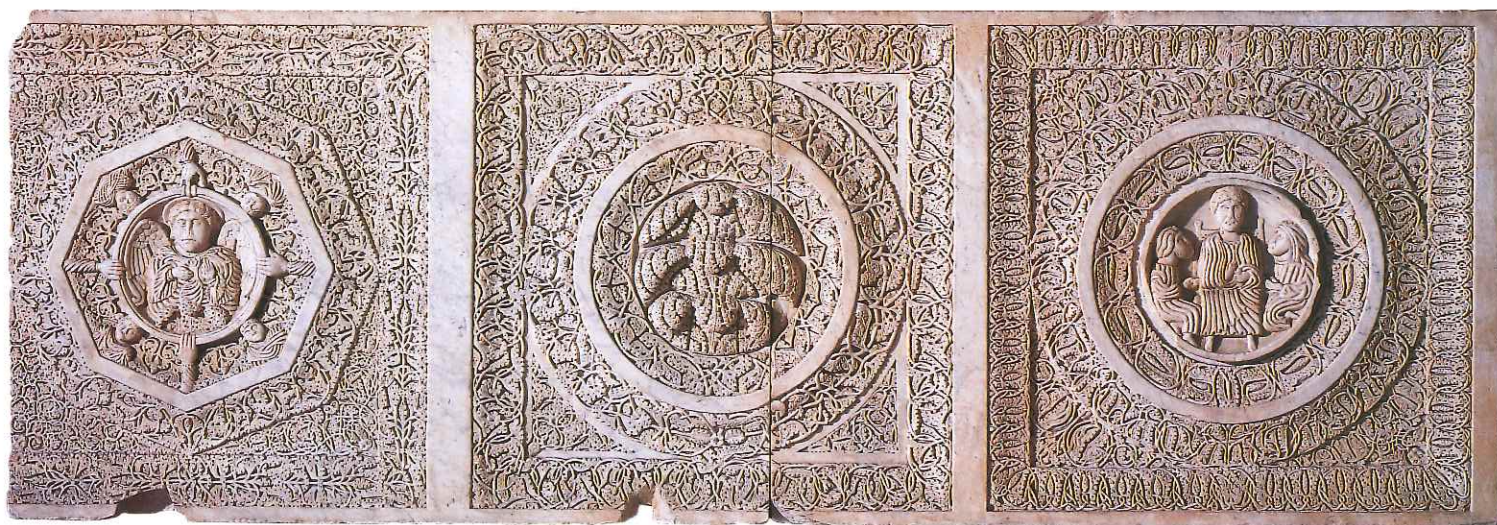
Bonfilio), trova una giustificazione proprio nelle lastre intarsiate policrome. Il «niveo de marmore templum» ideato da Buscheto si arricchiva ulteriormente di un «opus eximium ta(m) mirum ta(m) pretiosum» ideato dall'artefice «mire, sollerter et ingeniose»: una definizione per questa nuova facciata che pone in primo piano proprio la preziosa nota cromatica delle tarsie.

Altro aspetto da considerare in questa partita doppia Pisa-Islam riguarda la decorazione scultorea che si concentra nei punti salienti della facciata e dell'interno: capitelli, portali, pilastri e ghiera, plutei del coro. Nella facciata, i pochi frammenti originali rivelano la derivazione da esemplari di arte islamica. Così, quelle figurette, replicate nella ghiera dell'arcata centrale della facciata (originali per minima parte), 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 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 delle opere, che siano tessuti, avori, legni intagliati o metalli sbalzati, fusi o incisi. Dell'arredo originario del duomo romanico si conserva una serie di plutei che rivela, negli schemi compositivi adottati, negli intarsi policromi, nelle scelte stilistiche e tipologiche, ennesimi confronti e relazioni con la produzione artistica islamica. Essi dovevano far parte del recinto presbiteriale e dopo l'incendio del 1595 furono in parte reimpiegati nel nuovo altare del Battistero (dove troviamo formelle con schemi polilobati di chiara ascendenza islamica) o conservati nei depositi dell'Opera (da dove furono recuperati da Lasinio ed esposti in Camposanto; oggi sono nel Museo dell'Opera della Primaziale). Tra di essi, spicca

per la fattura e per la presenza di scene figurate un gruppo omogeneo di tre plutei, che, tra l'altro, presenta lievi differenze dalle restanti tredici nelle dimensioni e nella composizione, oltre che per l'assenza di intarsi e di disegni geometrici. Le ipotesi possibili sono due: o anche essi facevano parte del recinto presbiteriale, collocati però in una posizione isolata e privilegiata, oppure, da soli, costituivano il fronte di un altare.

I tre plutei sono 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 annaspiano affondate tra i tralci, unite anzi a essi a formare un formicolante insieme. Sebastiano Ciampi, agli inizi dell'Ottocento, discutendo dei plutei bocciava «le figure umane così strane e mal fatte» esaltando «tutto il resto di sottilissimi rabeschi ed intagli, che ora sgomenterebbero qualunque artista per la diligenza, e per la fatica».²⁶

Dal punto di vista iconografico, le sculture non sono di facile comprensione. Nel pluteo di sinistra compare un angelo in un clipeo e, fuori del cerchio, una serie di busti-telamoni e braccia che lo sostengono: si tratta di una chiara derivazione da modelli classici, in particolare, da un sarcofago presente a Pisa, quello con le stagioni, dove i geni dell'estate e dell'inverno reggono l'immagine a clipeo di una coppia adagiata su un cespo.²⁷ La composizione di destra presenta tre figure racchiuse nel medaglione centrale. Al centro, un personaggio con una lunga veste sta seduto su una sedia intagliata: la capigliatura è a boccoli e il volto è rugoso come quello di un vecchio; nella mano sinistra sembra stringere un piccolo oggetto, a mo' di scettro, mentre la destra è alzata. Lo affiancano due figure inginocchiate a mani giunte, di profilo e con la testa all'insù rivolta al personaggio seduto posto più in alto:



a destra, una donna con la testa velata, a sinistra un uomo con barba. Dai pochi elementi sembra si tratti di una cerimonia di investitura-benedizione, impartita da un anziano, detentore di un generico potere, a una coppia (tutti i personaggi sono laici).

Per queste sculture i confronti con l'arte islamica e, in particolare, con la produzione dell'età califfale andalusina, si sprecano: gli stucchi del palazzo di Madinat al-Zahra, i capitelli di Cordova, figurati e non, i rilievi marmorei scolpiti, ricamati verrebbe da dire, tutto di quell'età e di quell'arte sembra essere confluire nelle lastre in esame. Per quali vie gli artefici pisani che realizzarono i plutei, gli stessi che hanno scolpito le tarsie e i capitelli della facciata, abbiano potuto conoscere così a fondo le sottigliezze dei modi delle botteghe attive in Spagna tra X e XI secolo non è facile da spiegarci. Viene innanzitutto da pensare alla porta lignea portata da Maiorca che doveva trovarsi collocata nella nuova facciata. C'è tuttavia una categoria di oggetti che nel gioco dei confronti è stata un po' lasciata in disparte e che forse potrebbe rivelarsi una chiave utile nella comprensione del fenomeno; mi riferisco alla notevole produzione di intagli eburnei riferibili sempre all'età califfale andalusina, 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.²⁸

In una di queste cassette, oggi nel Museo di Pamplona ma proveniente da Leyre, il lato frontale reca uno sfondo vegetale da cui affiorano tre medaglioni che con-

tengono gruppi di persone, in uno dei quali si vede il sovrano seduto, di proporzioni maggiori, e due servi che lo affiancano; una composizione analoga è nella pisside oggi al Louvre, dove il gruppo a tre di musicisti è anch'esso disposto come nel pluteo pisano. Da questo punto di vista occorre notare che i gruppi di tre sono consueti nella pur rara rappresentazione figurativa islamica, come si intuisce dalla reiterazione di tale soggetto, oltre che negli avori chiamati a confronto, nelle pitture, come quelle del soffitto della Cappella Palatina a Palermo (anche la postura dell'uomo barbato nel pluteo, con i piedi incrociati, è tipicamente musulmana). Inoltre, gli elementi caratterizzanti delle formelle pisa-

17. Plutei figurati, bottega pisana di Rainaldo, metà secolo XII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dall'arredo presbiteriale del duomo).

Sotto e alla pagina seguente 18-22. Pisa, Duomo, facciata e fianchi nord e sud: draghi e protomi umane, bottega pisana di Rainaldo, metà secolo XII.

²⁸ Per un'ampia rassegna delle opere di questo gruppo di avori si veda R. Holod, D. Walzer, *Schede 1-6*, in *Al-Andalus*, cit., pp. 190-203.





²⁹ Per l'opera di Guglielmo si veda R. Coroneo, A. Milone, *Schede 1820-1829*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 598-601; A. R. Calderoni Masetti, *Il pergamo di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Bandecchi e Vivaldi, Pisa 2000; per il capitello di Pescia, C. Baracchini, M. T. Filieri, *12. Capitello a fogliami*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, Edizioni Colombo, Genova 1992, p. 140.

ne, con la presenza di decorazione vegetale su cui si stagliano medaglioni figurati, è componente essenziale del gruppo di avori andalusi. Quindi, non solo per lo stile e la composizione ma addirittura per l'iconografia troviamo notevoli rispondenze, sebbene la composizione con la figura centrale seduta e quelle laterali più piccole sia già presente nell'arte antica. Anche nelle sculture dei plutei si rivela la manifesta volontà degli artefici e, in primo luogo, dei loro committenti di accrescere il pregio delle sculture ispirandosi a oggetti di maggiore valore, quali metalli o avori. Chi sta scolpendo i plutei non è un maestro arabo del

secolo XII ma è uno scultore pisano che sta imitando un'opera, quasi certamente un avorio, riproponendone la finezza tecnica, le sottigliezze dell'intaglio, lo spirito dell'oggetto che gli è stato offerto come pietra di paragone e modello imprescindibile. Suo fine è riportare su scala più grande quell'opera preziosa, replicarne i modi, emularne le soluzioni formali: il suo successo è ancora sotto i nostri occhi.

In maniera più convenzionale, il manto policromo delle tarsie si ritrova nella parte superiore della facciata con dischi contornati da racemi o accompagnati da disegni geometrici, vero e proprio *leit-motiv* della produzione pisana del secolo XII che attraversa tutte le botteghe operose nel cantiere del duomo. Troviamo così in alcune delle superfici di fondo delle lastre istoriate del pergamo di Guglielmo (opera firmata e data 1162), oggi nel duomo di Cagliari, le stesse rosette niellate che vediamo nei fregi delle parti alte della facciata. Si tratta ancora una volta di una nota caratteristica da considerare sempre nell'ottica dell'impreziosimento e della trasformazione, almeno nell'aspetto, delle "povere" sculture in pregiate oreficerie. Il confronto con l'arte islamica, quindi, è presente anche nelle opere che fanno capo alla bottega di Guglielmo, che, dapprima accanto a Rainaldo e poi da sola, interviene in facciata e contemporaneamente all'interno, nella realizzazione della decorazione scultorea e dei capitelli della zona dell'allungamento, delle lastre del recinto presbiteriale e, soprattutto, del pergamo.

Nel pergamo sono molteplici i motivi che si richiamano a esperienze orientali. Fanno pensare a meditate riflessioni sull'arte islamica i capitelli con foglie rovesciate e appuntite posti a sostegno delle casse. Rovesciando il naturalistico cespo di acanto, l'artefice pisano ha dato vita a una tipologia nuova con le foglie stilizzate, elegantemente striate e lavorate quasi a giorno, che si piegano mollemente, con un che di metallico o della preziosità degli intagli eburnei. Queste

forme non sono evidentemente la diretta e sterile replica di tipologie islamiche ma risultano il frutto di una emulazione che coglie aspetti fondanti del linguaggio arabo e li rifonde in un linguaggio occidentale: le foglie di acanto dal profilo appuntito, rovesciate e ricurve, ricordano il senso della sospensione e dei riflessi cangianti delle *muqarnas* dei soffitti e dei portali delle costruzioni musulmane (la formula fu replicata per il pergamo della cattedrale di Pescia, dove si conserva un capitello della stessa tipologia, non riscontrabile in altri complessi).²⁹

Guglielmo abbandona la rappresentazione del drago secondo la tipologia tipicamente orientalizzante, che si ritrova nelle parti basse della facciata, per aderire a modelli "romanici". Le soluzioni adottate per il drago nella bottega di Rainaldo mostravano, in particolari quali le fauci dalle labbra ricurve, una palese derivazione da prototipi dell'estremo Oriente, mediati attraverso tessuti o avori islamici (una soluzione analoga è nell'architrave della chiesa di San Benedetto a Brindisi, derivato chiaramente da avori o sculture lignee di produzione araba). Nel pergamo tuttavia troviamo ancora accolte formule orientalizzanti (per queste differenze stilistico-tipologiche dobbiamo pensare alla compresenza di scultori afferenti alle due distinte maestranze). Infatti, in uno dei leoni che sostenevano il pergamo troviamo la ripetizione degli elementi morfologici e l'impostazione della testa per parti giustapposte, con il muso, le narici, gli occhi e la fronte fortemente articolati e trasformati quasi in cifra astratta, puro disegno senza appigli alla realtà anatomica. Tali caratteristiche sono presenti nei contemporanei leoni custodi della porta centrale della facciata (uno dei quali appare firmato dagli scultori Guido e Bonfilio) e risultano riprese da altri linguaggi, sicuramente di origine orientale, con riferimenti alla metallistica islamica.

Riguardo alla facciata del duomo, è stato sottolineato da più parti che il programma sotteso alle epigrafi traslascia uno degli episodi più gloriosi della "guerra" condotta dai pisani contro i saraceni, l'impresa del 1087, letta 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





24. Pisa, Campanile del duomo: architrave e lunetta del portale d'ingresso, bottega pisana di Biduino, 1173 circa (rifatto nel secolo XIX).

Pagina precedente

23. Pisa, piazza del duomo, Porta del Leone: Leone marmoreo, di reimpiogo.

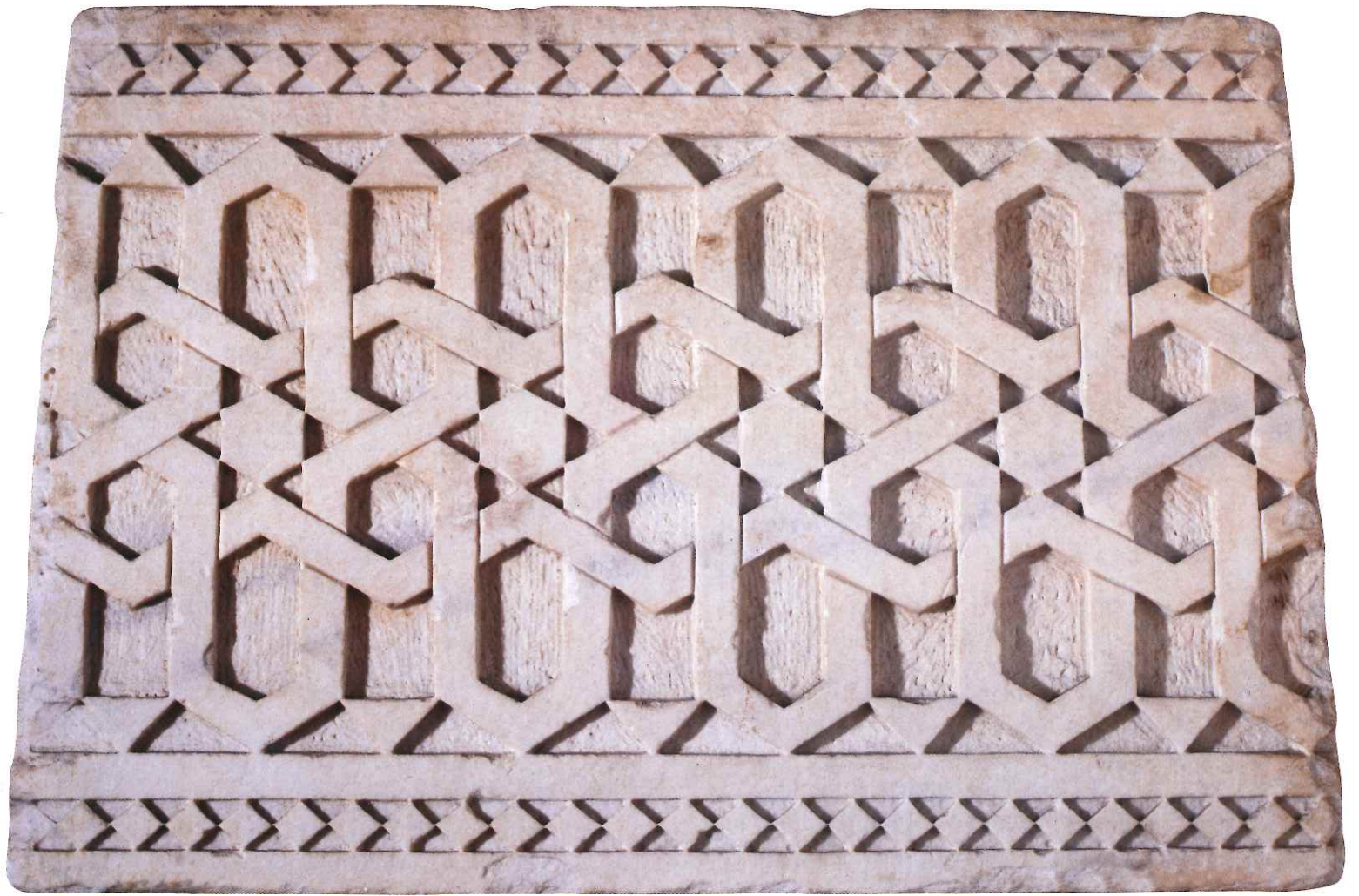
³⁰ Le varie rappresentazioni del drago sono visibili in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., *Atlante*, pp. 46, 50, 81, 98-103, 275; per l'epigrafe cfr. A. Peroni, *Architettura e decorazione*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., pp. 13-147, alla p. 123 e C. Nenci, *Scheda 714*, in A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., p. 419; del tema iconografico dei draghi a Pisa si è occupato recentemente A. Peroni, *I draghi antropofaghi nella facciata del Duomo di Pisa*, in *Iconographica. Melangés P. Skubiszewsky*, Poitiers 1999, pp.175-182.

XI, ricordano imprese sicuramente minori senza menzionare 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 ai decenni della fondazione della cattedrale: il messaggio doveva avere un carattere univoco richiamando in primo luogo il tempo degli inizi della cattedrale, i protagonisti della costruzione (i cittadini, il vescovo, l'architetto), le imprese che l'hanno preceduta e che le hanno fatto corona, come la fortuita e fortunata presa del porto di Palermo. Eppure, credo si possa ritrovare una eco della vittoria del 1087 se analizziamo le frammentate presenze iconografiche confrontandole con il *Carmen in victoria Pisanorum*, intensa narrazione epica di quella impresa. I confronti possibili sono numerosi ma occorre mantenere una certa cautela, perché sia il testo poetico che la facciata del duomo presentano riferimenti troppo generici e fonti, come la Bibbia, di tale ampiezza da risultare quasi inutilizzabili essendo patrimonio comune di ogni uomo di cultura del tempo.

Abbiamo già ricordato, parlando del grifone, dell'assimilazione dei pisani ad aquile e leoni presente in un

passo nel *Carmen*. 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 lastre intarsiate e alle estremità del fregio delle cacce, nella cornice marcapiano della prima loggia. Qui, addirittura, il drago è accompagnato da una iscrizione, oggi conservata solo in parte: «Hic lacerare cupit... timet», che sottolinea la malvagia disposizione dell'animale nei confronti degli uomini e il timore di questi ultimi.³⁰ 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*.

Sembra riportare al poema anche la presenza dei leoni a custodia della porta maggiore, da leggere anche in connessione con l'invocazione del salmista («De ore leonis libera me domine et/ a cornibus unicornium humilitatem meam»), sostegno valido per tutti gli uomini sottoposti alle tentazioni del peccato. 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. 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 a essere realizzata fu quella in corrispondenza della piazza del duomo; attraverso di essa passava la strada che dal centro cittadino conduceva verso il Nord toccando la cattedrale. L'ingresso ebbe come guardiano proprio un leone; come racconta Maragone negli *Annales Pisani*, fonte quasi coeva, nel 1156 (st. pis.), «Pisani



consules... compleverunt murum civitatis a turre, ubi posuerunt leonem marmoreum», lo stesso ancora visibile presso la porta omonima tra il Battistero e il Camposanto. A proposito del leone, pezzo di reimpiego, si è supposta «per la forma allungata e la postura eretta» una «provenienza anatolica e precisamente tardo-ittita, pervenuto a Pisa, come altri pezzi, da porti mediterranei»: altro *spolium orientale*?³¹

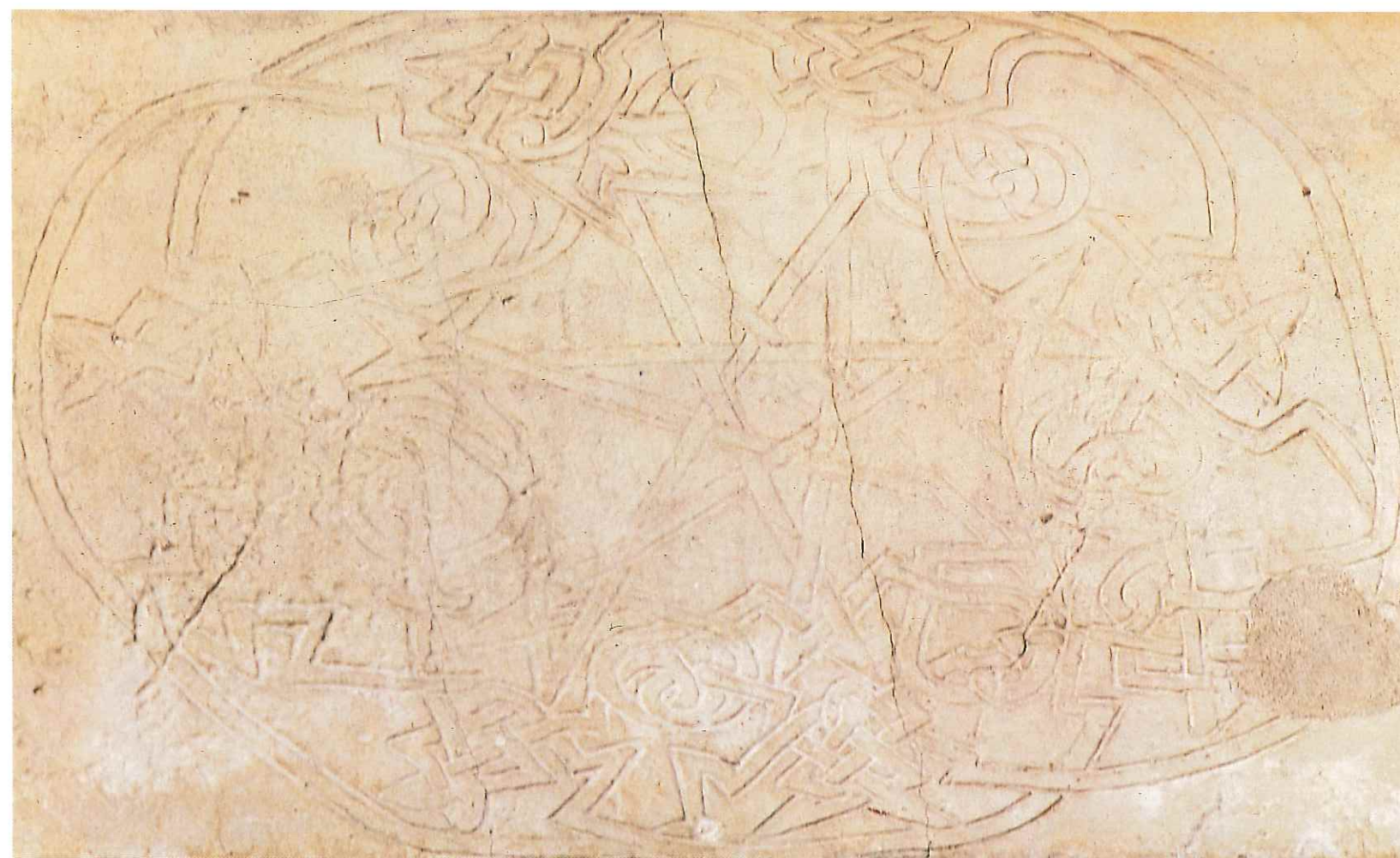
Nel discorso del presule Benedetto per incitare i pisani all'attacco, tra gli esempi portati per vincere il timore dei soldati, viene citato David che sconfisse Golia (e la statua del re d'Israele era molto probabilmente in facciata ma nella veste di musico e non di guerriero). E quando i pisani intraprendono 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).

L'interesse per le tarsie e la decorazione policroma degli esterni non si ferma alla cattedrale ma si diffonde in città presso gli edifici di maggiore pregio. Se nel Battistero, fondato nel 1152 ma i cui esterni sono da riferire agli ultimi decenni del secolo XII, il gusto decorativo e coloristico sembra scemare, maggiore attenzione agli intarsi policromi viene dedicata dalla bottega che attende all'arredo plastico-ornamentale del campanile del duomo, eretto a partire dal 1173. Dall'analisi dei fregi scolpiti e dei capitelli figurati, il cantiere appare sotto la responsabilità di Biduino, scultore attivo tra Pisa e Lucca nell'ultimo trentennio del secolo. Le note policrome sono concentrate presso il portale d'ingresso (purtroppo radicalmente restaurato nell'Ottocento). L'architrave reca un disegno geometrico a esagoni e stelle di diverso formato intarsiati con pietre di vario colo-

25. Architrave intarsiato, bottega pisana di Biduino, 1173 circa. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dal portale d'ingresso del Campanile del duomo).

³¹ H.B. Maragone, *Annales Pisani*, cit., p. 16; per la supposta provenienza orientale si è espresso P. Sanpaolesi, *La facciata della cattedrale di Pisa*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", VI-VII (1956-1957), pp. 248-394, alle pp. 355-358; sul problema S. Ferri, *Leoni anatolici e leoni romani*, in "Studi classici e orientali", 1961, pp. 244-246 ha segnalato che l'esame del leone merita di essere approfondito sottolineando che la supposta provenienza non è accettabile: la testa «rientrerebbe se mai, nei noti canoni barocco-drammatici di falsa ferinità dell'arte pergamena». M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet*, cit., p. 151 ritiene il leone «preso da qualche sito in Oriente».



26. Pisa, San Paolo a Ripa d'Arno, portale destro della facciata: architrave con disegni geometrici, XII secolo.

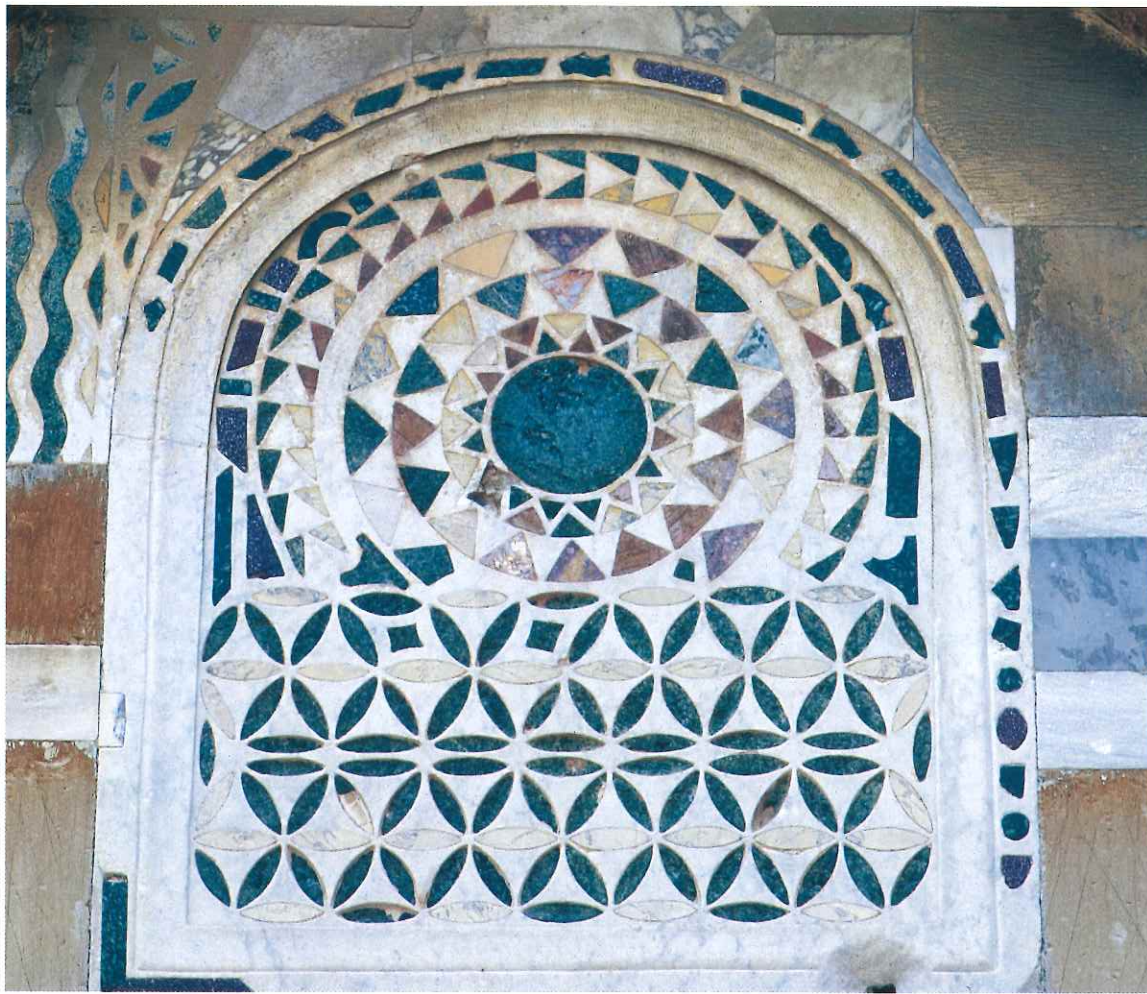
re (una fascia policroma si ripete nella lastra marmorea inscritta nella lunetta che reca al centro una croce pisana). Se quest'ultima decorazione appare un ornamento neo-medievale ottocentesco, l'architrave, anch'esso di restauro, conserva il disegno originale, come rivela un frammento originale, purtroppo senza intarsi, esposto nel Museo dell'Opera della Primaziale pisana.

Anche in un altro complesso riferibile alla maestranza di Biduino, la pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo (comune di Cascina), nella cui facciata è presente un architrave con l'*Entrata in Gerusalemme* firmato dallo scultore e datato 1180, troviamo, nel grande oculo intarsiato sopra il portale centrale, una serie di cerchi concentrici con decorazione a raggiera e, in mezzo, una tarsia policroma, confrontabile, per schema e disegni, all'architrave del campanile del duomo, con la sovrapposizione di due quadrati sfalsati e la stella centrale.

Dello stesso tenore, la lastra intarsiata inserita nella lunetta del portale centrale della facciata della chiesa di

San Nicola (riferibile alla seconda metà del secolo XII ma notevolmente trasformata in seguito). Sullo sfondo di un reticolo a listelli di marmo verde campeggia la lastra intarsiata con uno schema complesso giocato sul contrasto tra cerchi e quadrati: una decorazione circolare centrale inscritta da due quadrati circondati a loro volta da una serie di cerchi inanellati racchiusi in una circonferenza racchiusa in un quadrato.

Tra gli edifici cittadini, un posto di rilievo per il nostro discorso occupa la chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, di fondazione altomedievale ma eretta nella veste romanica nel corso del secolo XII (la consacrazione del 1149 deve essere relativa solo a una parte dell'edificio, probabilmente la zona absidale). Nelle pareti esterne, che ricalcano l'assetto del duomo, troviamo tarsie, perlopiù bicrome. In facciata si nota la diversità nell'impostazione delle arcate laterali, secondo il principio della dissonanza talvolta adottato dagli architetti medievali: le ghiere di destra sono a tutto sesto mentre a sinistra risultano leggermente archiacute con una



27. Pisa, San Paolo a Ripa d'Arno, portale d'ingresso al transetto: tarsia centinata con disegni geometrici, secolo XII.

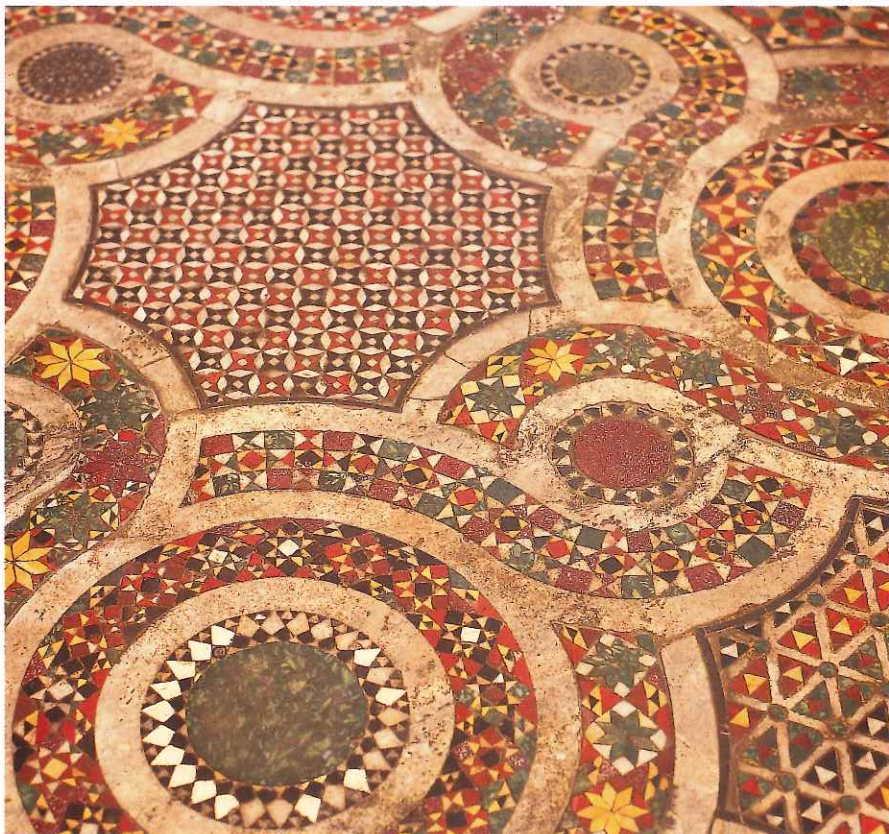
profonda strombatura nella lunetta del portale e con una cornice a doppia risega di chiaro stampo islamico nell'arcata superiore, inconsueta per la Toscana ma relativamente frequente nelle architetture arabo-normanne del Meridione. L'architrave maggiore e quello di sinistra presentano intarsi. Quello del portale di destra reca un disegno marmoreo inciso, di grande interesse per il nostro discorso. Esso fu già notato da Rohault de Fleury alla metà dell'Ottocento: «on découvre encore légèrement tracé à la pointe un dessin parfaitement arabe».³² Il *ductus* farebbe pensare a un oggetto di provenienza araba più che a un intarsio non finito;³³ il disegno, dal tracciato incerto, contiene al centro una stella contornata da cerchi e linee racchiusi in una circonferenza (lo schema è confrontabile con la tarsia policroma nella lunetta del portale centrale della chiesa pisana di San Nicola sopra menzionata). L'idea di uno *spolium* appare corroborata da altre presenze negli esterni di San Paolo. Nel pennacchio a sinistra dell'arcata del portale centrale, troviamo una

lastra con Madonna orante di produzione bizantina o diretta imitazione di esemplari costantinopolitani, ennesima replica di un tipo diffuso sull'intera Penisola da Messina ad Ancona a Venezia, posto in genere a ornare le facciate delle chiese. Inoltre, nel transetto sinistro, entro l'arcata del portale d'ingresso, figura un sarcofago di reimpiego incastonato nella parete, che presenta geni reggifiaccola che costituiscono un probabile modello per la maestranza di Rainaldo nell'esecuzione dei cacciatori nel capitello con leoni presso il portale di sinistra della facciata del duomo.

Nella lunetta dello stesso portale troviamo inserita una lastra intarsiata policroma che rivela nella forma la diretta derivazione da modelli islamici. Essa mostra un profilo centinato che ricalca l'andamento della ghiera della lunetta a conci bicromi che la racchiude. Per la forma non trova riferimenti nella pur vasta produzione a intarsio pisana e anche il disegno, con una base a crocette e un oculo superiore con disco centra-

³² G. Rohault de Fleury, *Les monuments*, cit., p. 124 nota 1; C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., p. 55.

³³ Per un disegno di tarsia non eseguito, dove è evidente il tracciato sicuro e preciso che doveva costituire la base per gli incavi dove inserire i tasselli policromi, si veda A. Peroni (a cura di), *Il duomo di Pisa*, cit., *Atlante*, p. 203.



le, accentua la derivazione islamica dello schema con l'arco oltrepassato in bella vista; le fasce decorate all'esterno della lastra intarsiata rivelano un programma decorativo più ambizioso, realizzato parzialmente, che intendeva probabilmente replicare l'effetto dei tappeti cromatici delle arcate del primo ordine della zona absidale del duomo.

Dopo la parentesi dei primi decenni del Duecento, durante i quali operano, tra Pisa e Lucca, maestranze di provenienza e cultura padane, che replicano stancamente e senza inventiva gli intarsi del secolo precedente soprattutto nella loro versione bicroma di stampo fiorentino, l'interesse per le decorazioni intarsiate policrome e per gli schemi geometrici di ispirazione islamica riprende vigore con l'attività della bottega di Nicola Pisano e dei suoi allievi.

Siamo proprio negli anni in cui Leonardo Fibonacci sta elaborando le nozioni acquisite nella permanenza con il padre a Bugia, sulla costa algerina. Mentre un nuovo capitolo della matematica occidentale si apre con i testi del Pisano, che fanno tesoro della cultura araba e del suo ruolo di mediazione con i saperi orientali, 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.

A Pisa, il fulcro di questa nuova sperimentazione è il cantiere del Battistero 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 data 1246, dove si riaffaccia, sull'esempio degli altri monumenti della piazza, il gusto per le tarsie policrome; il coro; il pergamo di Nicola (1260). Contemporaneamente si esegue la ricca pavimentazione intarsiata del recinto presbiteriale.

L'impiantito, pur avendo subito radicali interventi di restauro alla metà dell'Ottocento, conserva lo schema originale. Esso è 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. Nella lastra centrale, sul retro dell'altare, si presenta una composizione più distesa: grandi dischi, con nastri circolari concentrici, che si susseguono intrecciati a cerchi, di raggio minore, disposti a quadrato, secondo uno schema impiega-

to nei pavimenti intarsiati dell'Italia centro-meridionale, che prende spunto dagli *omphalia* bizantini e già realizzato, alla metà del secolo XII, nel pavimento del duomo pisano e nella chiesa di San Pietro in Vinculis. Nelle due ali laterali del tappeto intarsiato si sviluppa, quindi, un disegno "senza fine" a linee spezzate che

28-30. Pisa, Battistero:
pavimento intarsiato del coro,
metà secolo XIII.



31-32. Pluteo intarsiato bifacciale, metà secolo XIII. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale pisana (dall'arredo presbiteriale del battistero).

³⁴ Per l'impiantito e per la lastra si veda, tra l'altro, R. Meoli Toulmin, *Pisan geometric patterns of thirteenth century and their islamic sources*, in "Antichità Viva", XVI (1977), fasc. 1, pp. 3-12; A. Milone, *Pluteo romboidale bifronte*, in *I marmi di Lasinio. Le collezioni di sculture medievali e moderne del Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra a cura di C. Baracchini, S.P.E.S., Firenze 1993, pp. 149-150; C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche*, cit., pp. 57-58.

³⁵ Per queste opere si veda C. Bertelli, *Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII*, in "Journal of Glass Studies", XII (1970), pp. 70-78; U. Scerrato, *Arte islamica*, cit., pp. 484-486.

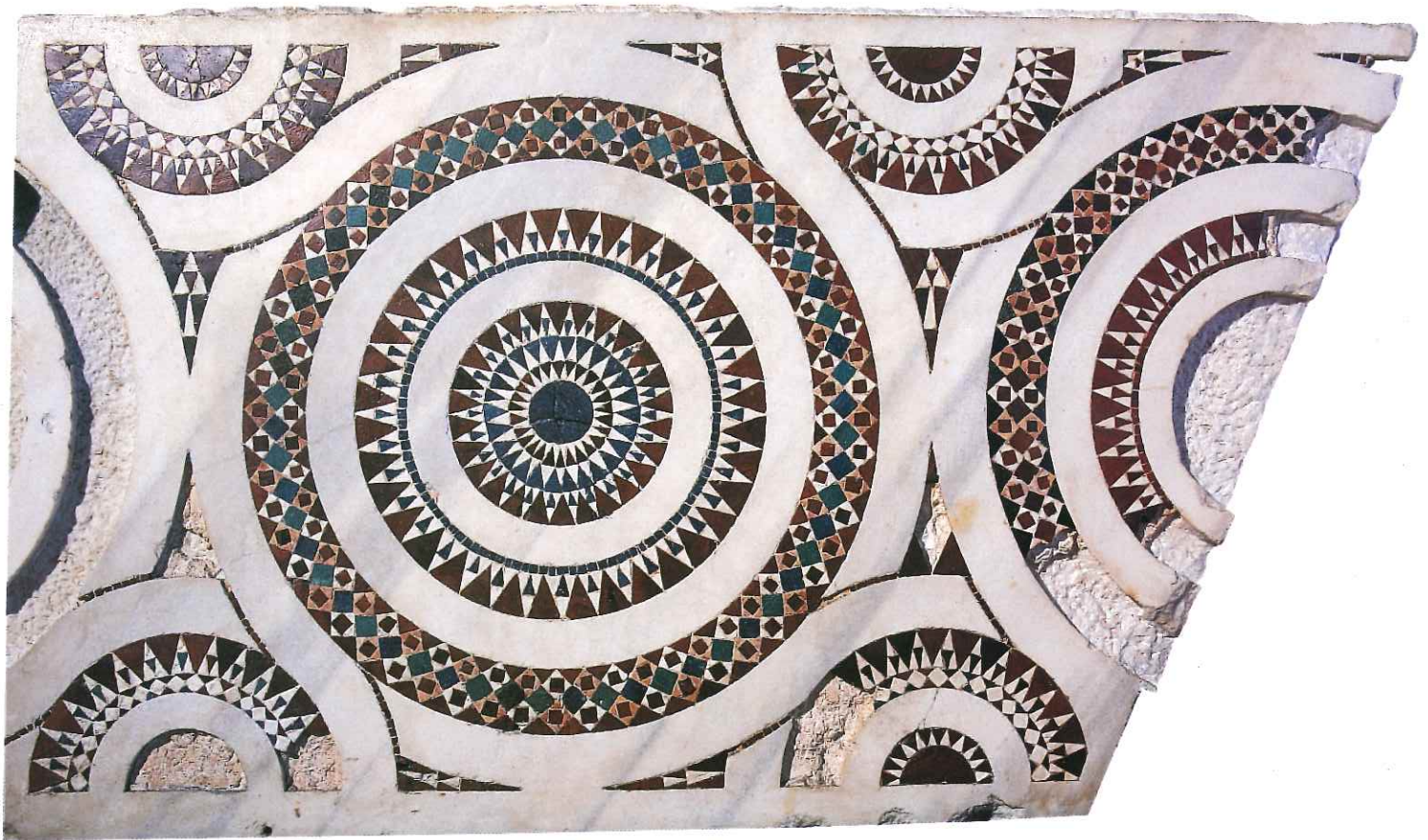
ripete schemi consueti della decorazione di stampo islamico e che, non frequente nelle pur ricche e numerose pavimentazioni degli edifici romanici toscani, è diffuso nelle costruzioni arabo-normanne di Sicilia dei secoli XII-XIII, a partire dalla Cappella Palatina di Palermo e dalla basilica di Monreale: si tratta del cosiddetto *Kassettenstil* molto frequente negli intagli lignei islamici, come si può vedere su porte e arredi superstiti delle moschee medievali.

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. 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).³⁴

Questo schema a linee spezzate presente nell'arredo presbiteriale del Battistero diventa modello per il 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 islamici 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 della seconda metà del Duecento: i vetri dipinti e dorati che appaiono nella lastra di parapetto pistoiese, impiegati già da Nicola nel pergamo del Battistero, rivelano echi che si muovono tra la Francia e l'Oriente.³⁵ Anche in questa cruciale fase di transizione, che segna l'origine della nostra cultura nazionale, l'arte islamica si rivela componente irrinunciabile dell'arte italiana.

Pisa e la scoperta dell'arte islamica

John Ruskin rincorse per tutta la vita una definizione dell'arte medievale italiana e maturò le sue suggestioni riguardo alla Toscana in *Val d'Arno*, un densissimo



testo del 1874: «Ecco l'Etruria con i suoi pisani e i suoi fiorentini, l'Etruria che da tutti riceve e a tutti resiste e su tutti regna: che s'impadronirà dei marmi dei saraceni, incatenerà i vescovi francesi a ceppi d'argento, farà rovinare a pezzi le torri della tirannia alemana». Nella metaforica prosa dello studioso inglese l'arte dei comuni toscani, diretti eredi della democrazia greca, trionfa sul gotico d'oltralpe affermando un linguaggio artistico espressione della «più eccelsa, più infervorata, più pura delle nazioni».³⁶

Non sembri scontato il riferimento all'arte islamica: l'importanza di questa componente della cultura medievale, come dell'altra non meno significativa corrente bizantina, era un'acquisizione recente della novella storiografia artistica. Sull'onda della riscoperta del medioevo, la ricerca sempre più approfondita delle fonti, le nuove conoscenze riguardo ai monumenti dell'area mediterranea e mediorientale conducevano lentamente ma con decisione a un ampliamento del quadro dell'arte dell'età di mezzo che superava la statica visione eurocentrica. Non a caso, Carlo Cattaneo con la consueta lungimiranza saprà porre

sullo stesso piano arte classica e musulmana: «La beltà d'una patera etrusca o d'un pavimento romano non sarà mai ragione per negare vaghezza ai multiformi intrecci dell'ornato arabesco» (come abbiamo visto, già nel 1812 l'erudito pistoiese Sebastiano Ciampi parlava, per le opere pisane del secolo XII, di «sottilissimi rabeschi e intagli, che ora sgomenterebbero qualunque artista per la diligenza, e la fatica»).

In questo processo, ruolo non secondario svolgerà Pisa con i suoi monumenti della piazza del duomo, «forse il gruppo di edifici più notevole e bello che ci sia al mondo» a detta di Dickens, meta incessante degli intellettuali europei. Da una pagina del diario del botanico e antiquario inglese Dawson Turner, a Pisa nell'ottobre 1825, apprendiamo che il conservatore del Camposanto, l'incisore Carlo Lasinio, indicava ai visitatori i bacini di ceramica incastrati nelle facciate delle chiese pisane riferendo che era un uso del tempo che i pisani di ritorno dalle crociate si fermassero a Maiorca per impossessarsi delle ceramiche come una sorta di trofeo, prova delle loro vittorie (solo qualche decennio prima, nella meticolosa Pisa

³⁶ J. Ruskin, *Mattinate fiorentine. Val d'Arno, Il gotico fiorentino*, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 2001, p. 11.

illustrata nelle arti del disegno, lo storico pisano Alessandro Da Morrona, discorrendo di San Piero a Grado, menzionava superficialmente i «soliti vasetti inverniciati».³⁷ Niccolò Tommaseo, in visita alla città nel 1831 con il pittore e restauratore fiorentino Antonio Marini e con Gaetano Cioni, contemplando la facciata del duomo osserva che «quell'architettura, trasportata sotto il sole d'oriente e tra le nebbie britanniche, armonizzerebbe del pari. Il bello è congiunto al magnifico: ma il bello prevale». Lo storico Jules Michelet, visitando nel 1830 l'interno della cattedrale, annota nel *Journal* la «légèreté arabe» del Cristo in maestà a mosaico dell'abside «idéal du genre byzantin»; Valery, conservatore delle biblioteche reali di Francia, in Italia tra 1826 e 1828 e autore dei fondamentali *Voyages historiques et littéraires*, passeggiando in un'atmosfera di decadenza specchio delle vicende storiche della città e dell'Italia nell'età moderna, registra in quei monumenti arenati «à l'extrémité de la ville», una storia di navi, di scali lontani, d'Oriente, lontana contraddittoria eco della *Storia delle repubbliche italiane* di Sismondi, *livre de chevet* di molti «scopritori» del medioevo artistico italiano, da Rumhor a Ruskin.³⁸

Si può ripercorrere la lunga strada verso il riconoscimento dell'arte islamica attraverso le vicende di un monumento, il grifone bronzeo del duomo di Pisa.³⁹ Il manufatto viene menzionato per la prima volta alla fine del Cinquecento da Raffaello Roncioni, padre della moderna storiografia pisana, che, nella descrizione del duomo, ricorda: «nella sommità sua è posto uno ippogriffo di bronzo, tutto intagliato di lettere egiziache: cosa invero molto bella da vedere»; un'altra eco dell'opera sembra avvertirsi nel *Journal de Voyage* di Montaigne, a Pisa nel 1581, che, discorrendo della cattedrale, noterà «diverse spoglie di Grecia e d'Egitto». Nulla sulla provenienza né sullo stile: si badi che il riferimento all'Egitto è da intendersi alle figure di animali incise sul corpo del grifone assimilate ai geroglifici egiziani e non certo all'individuazione delle scritte arabe (analogamente, il contemporaneo Paolo Tronci ricorda i rilievi del secolo XII nel pianterreno del campanile come «certe figure al costume degli Egittij»).

Non scema l'interesse intorno all'opera e il canonico Giuseppe Martini, autore agli inizi del Settecento della prima «monografia» sulla cattedrale pisana, discorre delle varie ipotesi sull'identificazione: drago, grifo o aquila simbolo evangelico, ipotesi verso cui propende anche perché riconosce presso l'abside sculture raffiguranti il resto del tetramorfo (leone, toro, angelo). Lo storico Dal Borgo, stilando una nota dei monumenti pisani da preservare in un inderogabile «museo patrio» inserisce l'Ippogrifo, ritenendolo un «idolo della Gentilità» (sottolineava inoltre, ricordando Roncioni, che «da vicino ci potrem meglio accertare della verità: e quando pure caratteri vi siano, procurar d'intenderne il significato»: anche dall'incomprensione si può arrivare al giusto!). Stessa idea è espressa da Da Morrona nella *Pisa Illustrata* che lancia l'ipotesi che possa essere stato ritrovato nel fare le fondamenta del duomo, tra i resti del palazzo di Adriano: «monumento egizio della seconda epoca meno aspra, o Etrusco dello stile ancora secco... da reputarsi d'indubitata antichità, da vedersi con sorpresa per i tanti suoi lavori d'incavo e da celebrarlo raro più per grandezza».

Nuovo interesse per l'opera nasce dalla polemica tra Da Morrona e Ciampi che critica la tradizionale identificazione con l'ippogrifo (nata probabilmente sulla scorta dell'*Orlando Furioso*) e, una volta calata l'opera per restauri nel 1812, fu chiaro a tutti che si trattasse di un grifone e si notarono per la prima volta le iscrizioni che furono maldestramente copiate.⁴⁰ Se ne occupa anche Cicognara nella *Storia della scultura* facendo balenare, sulla scorta di Ciampi, una sua possibile realizzazione in età medievale.

L'importanza sempre maggiore assunta dal monumento reclamava una più attenta conservazione. Nel 1828 l'opera fu esposta in Camposanto e finalmente fu possibile riconoscerne, dopo il soggetto, anche la vera origine, grazie all'intuito di uno dei maggiori arabisti italiani, il marchigiano Michelangelo Lanci, che già nel 1826 aveva tentato di decifrare l'iscrizione cufica e, quindi, nel 1829, nella sede più comoda della raccolta pisana, per primo trascriverà e tradurrà il testo. Pietro Serri, descrivendo il duomo nella *Guida di Pisa* (1833), accoglie immediatamente la novità: «Lasciato da parte qualunque altro parere, noi

³⁷ Per un quadro della fortuna dei bacini pisani, G. Berti, L. Tongiorgi, *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1981, pp. 9-13.

³⁸ Per un quadro d'insieme sul tema, L. Mascilli Migliorini, *Suggerimenti pisane del 'Grand Tour'*, in *Leopardi a Pisa*, catalogo della mostra a cura di F. Ceragioli, Electa, Milano 1997, pp. 32-36.

³⁹ Sulle vicende e sulla fortuna dell'opera si veda A. Milone, *I. Grifone*, in *I marmi di Lasinio*, cit., pp. 143-144.

⁴⁰ Carlo Lasinio riepiloga, non senza astio, la vicenda in una nota manoscritta inedita: «Sul alta cima del tempio verso Levante s'innalza una colonnetta con suo capitello e sopra vi è affogato un monumento egizio detto Grifo da noi veduto e mille volte chiesto per conservarsi [nel Campo-Santo] ed ammirarsi come cosa degna e rara in mitologia, ma l'uso l'ha sempre voluto a consumarsi la sù per esser ammirato più dagli animali che dagli uomini virtuosi. Ciò fu nel 1812 quando fu calato per sostituire un nuovo capitello e che fu quando si videro le zampe di leone incassate nel marmo, e non di altro animale come voleva il Ciampi; ma per ridur la questione più oscura credero bene que' barbagiani... di farle ripor nel marmo fino quasi al ginocchio che pare un gofo animale, che non è, vedendolo al di sotto».



ci atterremo al più probabile, qual si è di asserirlo lavoro Arabo, forse trasportato dai Pisani nella loro città dopo il conquisto delle Baleari». Una riproduzione dell'opera campeggerà nelle pagine dell'opera principale di Lanci, il *Trattato delle simboliche rappre-*

sentanze arabe e della varia generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati, pubblicato a Parigi in due volumi (1845-46), probabilmente il primo tentativo di presentare un quadro storico della produzione artistica islamica.

33. Pisa, San Pietro in Vinculis: pavimento intarsiato della navata, secolo XII.

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite nello Stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo (Milano)

Finito di stampare nel novembre 2002

€ 24,00

