

Opere nobilissime, mirabili e preziose

Nelle due edizioni delle *Vite* di Vasari il duomo di Pisa è ricordato come capostipite di quegli edifici di maniera tedesca, che in tempi “vecchi ma non antichi” proliferavano in tutta Italia. Nonostante permanga nella seconda edizione (1568) una visione prevalentemente negativa, colpisce l’attestazione della grande novità di questa architettura:

Da total principio adunque cominciò a crescere a poco a poco in Toscana il disegno et il miglioramento di queste arti, come si vide l’anno mille e sedici nel dare principio i Pisani alla fabbrica del Duomo loro, perché in quel tempo fu gran cosa mettere mano a un corpo di chiesa così fatto, di cinque navate e quasi tutto di marmo dentro e fuori. Questo tempio, il quale fu fatto con ordine e disegno di Buschetto, greco da Dulicchio, architetto in quell’età rarissimo, fu edificato et ornato dai Pisani d’infinite spoglie condotte per mare [...] come ben mostrano le colonne, base, capitegli, cornicioni et altre pietre d’ogni sorte che vi si veggiono. E perché tutte queste cose erano alcune piccole, alcune grandi et altre mezzane, fu grande il giudizio e la virtù di Buschetto nell’accomodarle e nel fare lo spartimento di tutta quella fabbrica, dentro e fuori molto bene accommodata¹.

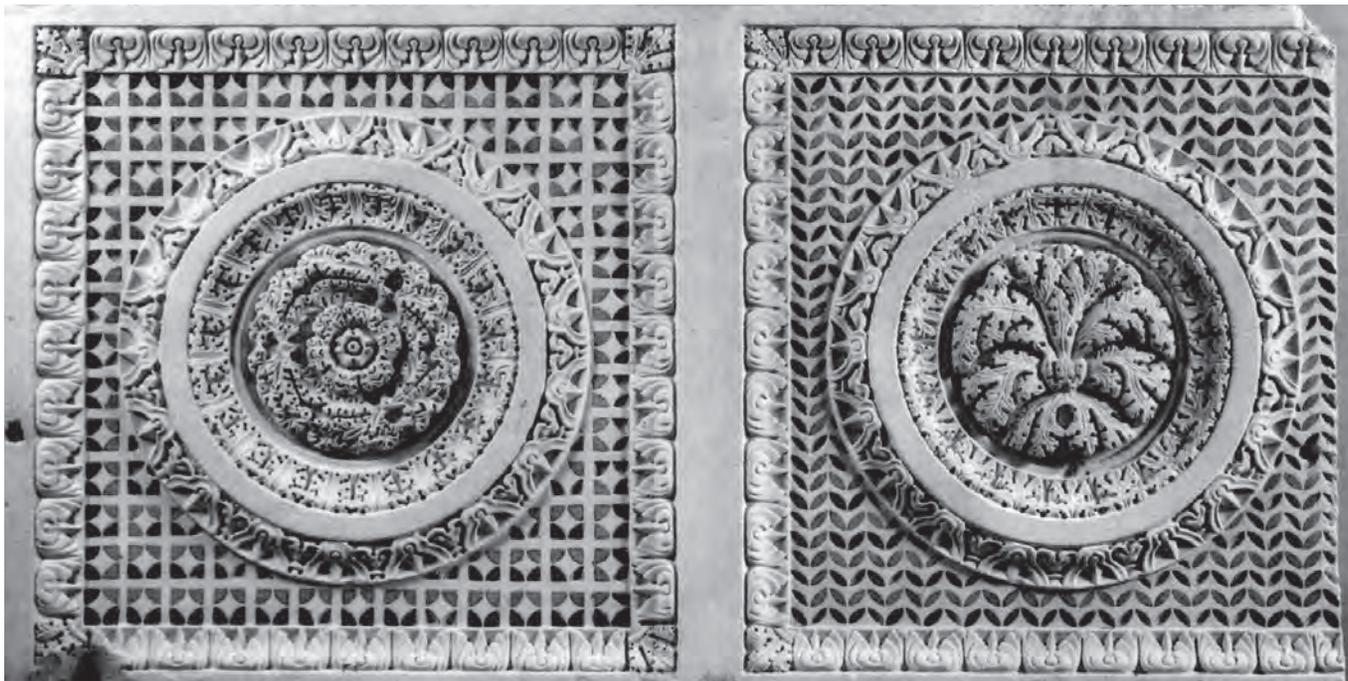
Oggi sappiamo che la data di fondazione della cattedrale non è il 1016 riportato da Vasari, bensì il 1064. Questo spostamento cronologico è dovuto ad un’erronea lettura di una delle incisioni di facciata, che lo storico aretino per il resto riporta piuttosto correttamente. Anche la seconda inesattezza si può forse imputare a un travisamento interpretativo della medesima epigrafe: Vasari ritiene che Buschetto provenga dalla città greca di Dulichio, poiché nei versi iniziali l’architetto è paragonato ad Ulisse, originario proprio di quel centro del Peloponneso. Come molte delle notizie che si trovano nelle *Vite*, questa informazione ha avuto vasto credito e diffusione tra i successivi esegeti della cattedrale, non ultimo per l’evidente richiamo ai prospetti dei templi greci.

La rinata chiesa primaziale genera un nuovo linguaggio architettonico, dettando ordini e proporzioni agli edifici che di lì a poco sarebbero sorti nell’antica area arcivescovile². Del resto il momento particolarmente felice per la Repubblica pisana sembrava non aver fine: la flotta vittoriosa di ritorno dalla battaglia di Al Mahdiya e Zawila (1087) in Tunisia fu accolta da un entusiasmo collettivo che portò alla fondazione della chiesa di



Taglia di Rainaldo, Formella intarsiata, metà del sec. XII, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo

Pagina a fronte: Maestranza pisana islamizzante, Lastra intarsiata, metà del sec. XII, Pisa, chiesa di Santa Maria del Carmine (terzo altare di sinistra)



Taglia di Guglielmo, Transenna presbiterale (recto), metà del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

San Sisto in Cortevecchia, il cui prospetto non risente ancora, per evidente contiguità cronologica, delle innovazioni apportate da Buschetto. Un'altra grande impresa militare fu l'assoggettamento delle Baleari, che si concluse nel 1115 e segnò la raggiunta egemonia pisana sul Mediterraneo. È nuovamente la facciata a celebrare, stavolta con gli occhi dei vinti, lo straordinario evento: su una piccola lastra di marmo è infatti inciso un epitaffio per la regina di Maiorca, fatta prigioniera e portata a Pisa, ove trovò la morte. La defunta sovrana racconta di essere stata strappata alla sua terra insieme con il figlio: "fui preda di guerra. – si legge nel testo – Fu mio il regno di Majorca. Ora, dopo la fine della mia esistenza, giaccio chiusa dentro a questa pietra, che vedi"³.

Appena tre anni dopo la conquista delle Baleari, si celebrò la solenne cerimonia di consacrazione della cattedrale alla presenza di papa Gelasio II. A questa data, quindi, il cantiere doveva essere in fase avanzata, mentre la decorazione scultorea era prossima all'esecuzione. Buschetto diresse i lavori certamente fino al 1110, ma non sappiamo se spetti a lui la pianta della chiesa nell'attuale lunghezza e di conseguenza l'ideazione dell'odierna facciata. L'utilizzo di una pietra più chiara rispetto al resto dell'edificio, ben visibile sulle fiancate in corrispondenza delle ultime cinque arcate cieche, secondo alcuni studiosi corrisponde al progetto di un nuovo capomastro che avrebbe prolungato l'asse longitudinale della chiesa⁴. In assenza di prove documentarie la soluzione di questo problema resta da chiarire, tuttavia l'attestazione di Buschetto a un momento così prossimo alla consacrazione dell'edificio lascia supporre che proprio a lui si debba ascrivere l'intero progetto architettonico con l'esclusione di gran parte della decorazione di facciata⁵.

Già nel matroneo si individuano alcuni capitelli scolpiti a imitazione di quelli classici, che testimoniano la presenza di una taglia formatasi nell'*atelier* di Buschetto per proseguirne l'opera⁶. Siamo assistendo ad un graduale passaggio di consegne tra l'artefice fondatore del duomo e alcuni tra i più importanti scultori del nuovo secolo. Il primo nome lo incontriamo su una delle formelle lavorate ad intarsio, collocata tra i compassi degli archi dell'ordine basamentale di facciata: si tratta di Rainaldo, definito "accorto artefice e maestro egli stesso" (*prudens operator et ipse magister*)⁷. Un'altra iscrizione evocativa, che cita il Salmo 21 (versetto 22) corre lungo i bordi superiore ed inferiore di una lastra intarsiata, oggi al Museo dell'Opera del Duomo, ove sono raffigurati due minacciosi unicorni che fronteggiano una figura umana che brandisce una croce. Alla taglia di scultori che lavorò a fianco di Rainaldo si ascrive unanimemente la decorazione degli archi ciechi a coronamento dei portali d'ingresso, ma il suo intervento si può individuare anche all'interno, in alcuni capitelli delle campate aggiunte e del matroneo⁸.

La riflessione sull'arte classica rimane un carattere di fondo che contribuisce a modellare queste pietre, ma Rainaldo e i suoi collaboratori guardano anche al mondo bizantino ed islamico da cui attingono motivi ornamentali e le tecniche con cui realizzarli. Lo dimostrano *in primis* le tarsie con lo sviluppo di semplici forme geometriche – cerchio, esagono e quadrato – in cui spesso fanno la loro comparsa animali reali e fantastici che richiamano plausibilmente la tradizione islamica. Inoltre, l'uso del trapano raggiunge livelli di estrema raffinatezza, tanto da rendere la pietra del tutto simile a un merletto, come mostrano alcune formelle dell'originaria transenna presbiteriale o del paliotto d'altare, poi smontate e oggi riutilizzate in parte



Taglia di Rainaldo, Formella per paliotto d'altare, prima metà del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

per l'altare del battistero e in parte conservate al Museo dell'Opera del Duomo⁹. Entro un disegno geometricamente armonico, giocato sulla reiterazione e l'intreccio dell'elemento circolare, prendono forma foglie e racemi intessuti da una fittissima trama di pieni e vuoti – “opera nobilissima, così mirabile e preziosa” (*opus eximium, tam mirum, tam pretiosum*). Anche il Cristo pantocratore al centro della formella è risolto con una marcata accentuazione lineare, tanto che la sua veste pare una figurazione astratta. Questa cultura d'oltremare non viene solo rievocata ma è una presenza quantomai tangibile nel cantiere

della piazza, di cui è testimonianza un capitello condotto a Pisa probabilmente come bottino di una delle tante battaglie e ricollocato nel transetto settentrionale. La scultura è firmata da Fath, artefice di analoghi esemplari per la moschea di Cordova e per quella di Medina Azzara entrambe in Andalusia¹⁰. Altra possibile fonte d'ispirazione fu la porta lignea, trafugata a Maiorca nel 1115 e adattata al portale laterale sinistro del duomo; l'opera è andata perduta nell'incendio del 1595, che causò ingenti danni all'edificio, distruggendo integralmente il tetto e compromettendo seriamente la facciata¹¹. All'indomani del



Taglia di Rainaldo, Capitello, secondo quarto del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

rovinoso evento furono promosse imponenti campagne di restauro che hanno portato al rifacimento dei portali principali; nel XIX secolo si è poi provveduto alla sostituzione della maggior parte dei marmi, oggi conservati nella quasi totalità presso il Museo dell'Opera del Duomo.

La successione delle diverse taglie di scultori, già così difficile da decifrare per la temperie culturale che accomunava le varie personalità, è resa ancor più ostica proprio dai massicci interventi conservativi promossi a seguito del drammatico evento. Solo attraverso la lettura delle sfumature si arriva ad ipotizzare l'attività di un maestro o di un gruppo di artisti piuttosto che di altri: si prendano ad esempio le semicolonne del portale maggiore ed uno dei rispettivi capitelli, che mostrano una più marcata meditazione della figuratività classica, rispetto agli ornati di Rainaldo. L'intreccio dei girali a larghe foglie fittamente trapanate cita in maniera esplicita prototipi romani, così come il capitello corinzio è esso stesso un esemplare classico rilavorato¹². L'accentuazione del riferimento all'antico è forse indice della supervisione di un diverso capomastro e quindi dell'avvenuto passaggio di consegne di Rainaldo e della sua taglia a nuove personalità. Significativo è il fatto che proprio il leone che stava alla destra del portale maggiore sia firmato da Bonfilio e Guido, artisti altrimenti sconosciuti¹³. In questa *koinè* culturale, ricca di suggestioni lontane, ma sviluppatasi nell'esperienza del classico, si forma Guglielmo, il secondo tra i grandi maestri del XII secolo¹⁴.

Guglielmo si firmava, alla base del pergamo da lui realizzato nel 1158-1162 per la cattedrale, dichiarandosi "nella sua arte superiore a tutti i contemporanei" (*prestantior arte modernis*)¹⁵. L'opera marmorea è stata smontata al momento della realizzazione del pulpito di Giovanni Pisano (1310) e spedita a Cagliari, allora colonia alfa, per essere rimontata in due diverse "cantorie" addossate alla controfacciata del locale duomo di Santa Maria¹⁶. Nella primigenia collocazione nella cattedrale di Pisa,



Fath, Capitello, settimo decennio del sec. X, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



In alto: Taglia di Guglielmo, Leone con preda, metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo (a sinistra);
 Taglia di Guglielmo, Leone con preda, metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo (a destra)
 In basso: Taglia di Rainaldo, Leone, metà del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

l'esemplare stava sulla destra della transenna presbiteriale, opera anch'essa realizzata, almeno in parte, dalla taglia di Guglielmo, come testimoniano le due formelle con girali a foglie d'acanto lavorate sul retro di un fregio proveniente dal Tempio di Nettuno al Pantheon¹⁷. Oggi la critica ritiene concordemente che il monumentale pergamo di Guglielmo fosse costituito da una cassa rettangolare sorretta da sette colonne, quelle anteriori poggianti su leoni stilofori e le altre proprio sul recinto del presbiterio¹⁸. Sulle facce esterne della cassa del pulpito, le storie cristologiche – a partire dall'*Annunciazione* per finire con

l'*Ascensione* – correvano tutt'attorno, suddivise in due registri¹⁹. Limitandoci all'osservazione dei soli panneggi, si nota una minore tendenza all'astrazione rispetto ai modi di Rainaldo e dei suoi collaboratori ed è soprattutto la profonda maturazione della plastica tardoantica a prevalere, tanto da assimilare morfologicamente il pulpito ad un immenso sarcofago. Numerose sono le citazioni dei rilievi classici, quali eroti e putti inseriti nei pennacchi o angeli simili a geni alati, ma Guglielmo mostra pure una buona conoscenza della cultura figurativa bizantina; basti citare, nella scena del *Battesimo*, la caratteristica



Guglielmo, Ricostruzione parziale del Pulpito (sec. XVII), 1158-1162, Cagliari, duomo di Santa Maria

maniera di rappresentare il Giordano come un cumulo di onde d'acqua. Al contempo l'uomo torna ad essere protagonista e le sue storie riconquistano le superfici di pietra, mentre le figure sono particolarmente aggettanti, anche grazie all'espedito di un fondo più scuro. Soluzioni che, oltre a Pisa, troveranno larga diffusione sulle pietre scolpite a Pistoia.

A partire dalla metà del XII secolo, il fenomeno di proliferazione della scultura con funzione decorativa si estende anche all'architettura, i cui elementi vengono ora ricoperti in gran parte da figure ed ornati. Ciò si riconosce in primo luogo negli ordini superiori della facciata della cattedrale, cantiere diretto proprio da Maestro Guglielmo, documentato al servizio dell'Opera del Duomo ancora nel 1165 in compagnia di un certo Riccio e di altri quattro collaboratori²⁰. Sono gli anni in cui nella piazza sorgono due nuovi edifici: il battistero, fondato

da Deotisalvi nel 1152, e la torre campanaria iniziata nel 1173, quando era capomastro Gerardo di Gerardo²¹. Queste architetture in marmo presentano una simile impostazione con archi ciechi alla base e loggette negli ordini soprastanti, ma soprattutto una ricca diffusione della decorazione scultorea su capitelli, colonne e cornici marcapiano. Siamo di fronte alla massima espressione della cosiddetta *romanitas pisana*, per riprendere la celebre definizione coniata da Scalia²².

Prima di riscoprire la trascrizione della firma di Guglielmo sul pergameno portato a Cagliari, ed oggi non più leggibile, si riteneva che buona parte delle opere a lui riferite fossero state realizzate da maestri provenzali. La singolare affinità tra il panorama scultoreo pisano e quello provenzale ben si spiega con la comunanza di radici nella cultura tardoantica, favorita da privilegiati rapporti commerciali tra queste zone del Mediterraneo. Ne è conferma un documento datato 1156 con il quale papa Adriano IV chiede ai canonici della cattedrale di Pisa di favorire il praticantato di alcuni monaci di Saint Ruf di Avignone nel cantiere di piazza, per imparare ad intagliare lapidi e colonne (*pro intaliando lapidus et columnellis*)²³. Anche se difficilmente ascrivibili a questi apprendisti scultori, rimangono alcune importanti testimonianze dell'operato in città di maestri francesi: innanzitutto il *David citaredo* conservato al Museo dell'Opera del Duomo²⁴. Questa statua, prima dell'incendio del 1595 si trovava nella bifora centrale del primo ordine di arcate e, dopo esservi ritornata nel 1641, fu trasferita nella prima finestra a sud dell'abside, sopra un piedistallo, dove la vide Alessandro Da Morrona²⁵. La piccola scultura è finemente lavorata da un maestro d'oltralpe, forse uno di quelli attivi nel chiostro di Saint Trophime ad Arles o Saint Gilles du Gard ed è databile al terzo quarto del XII secolo. Il re, assiso in trono nell'atto di suonare la cetra, rivela la sua forte ascendenza da modelli classici, soprattutto nel panneggio e nel trattamento della barba. È quantomai interessante poi il raffronto con l'altro esemplare di poco più tardo, entrato in Camposanto ai primi dell'Ottocento ed oggi esposto al Museo di San Matteo; questo secondo *David* mostra un più marcato gusto ornamentale, sia nel forte linearismo delle pieghe del manto e della tunica, che negli ornati del trono, traforati a motivi vegetali. Pur non conoscendone la provenienza, la critica ne ha assegnato la paternità ad una maestranza fiorentina della fine del secolo²⁶.

Un'altra significativa testimonianza dei rapporti con i maestri d'oltralpe è una scultura in legno policromo. Si tratta del monumentale *Cristo in deposizione*, vale a dire con il braccio destro già libero dal chiodo, che si trovava dietro l'altare maggiore della chiesa primaziale ed era accompagnato dalle altre figure che solitamente contraddistinguono i gruppi di tale iconografia. Con tutta probabilità queste statue inaugurarono una tradizione assai diffusa nella scultura lignea di area pisana e non solo²⁷. Rimasto isolato probabilmente dopo l'incendio del 1595, il *Crocifisso* è stato modificato girando il braccio per inchiodarlo alla corrispondente terminazione e



Guglielmo, Particolare della formella del *Battesimo di Cristo*, 1158-1162, Cagliari, duomo di Santa Maria

donato al Conservatorio di Sant'Anna; solo un recente restauro lo ha riportato alla sua *facies* originaria. L'opera colpisce per la grandiosità delle dimensioni (solo la croce misura 370 cm di altezza) e per l'elegante decorazione a foglie d'oro e argento del lungo perizoma del Cristo, su cui si staglia l'impronta della mano di Giuseppe d'Arimatea che sorregge il Nazareno durante la Deposizione. L'accentuato allungarsi delle membra, l'elegante curvatura del corpo e l'andamento ondulato, quasi simmetrico del perizoma contribuiscono ad assegnare il *Crocifisso* ad una maestranza della Francia sud-occidentale attiva nella seconda metà del XII secolo.

Il confronto tra linguaggi spesso distanti tra loro, continua a trovare in città una particolare sintesi figurativa nei lavori in bronzo di Bonanno e in pietra di Biduino, che prosegue la ricerca nel solco di Guglielmo e Rainaldo. In questo arco di tempo, nei primi due decenni della seconda metà del XII secolo, trova collocazione il bel

capitello, poi adibito ad acquasantiera, firmato dai maestri Giovanni e Leonardo ed oggi conservato al Museo di San Matteo²⁸. Quattro angeli con anfore, brocche, una lancia ed un libro stanno agli angoli, mentre sulle facce, all'incontro delle ali, sbocciano infiorescenze. Si tratta di una morfologia simile a quella di un altro capitello riutilizzato come sostegno di acquasantiera nella chiesa di San Biagio in Cisanello, ove ancora si trova, ma libero dalla vasca che lo sovrastava. Anche in questo caso i quattro angeli si sporgono dagli angoli, ma la lettura degli attributi è resa difficoltosa dalla frammentarietà della parte bassa del pezzo ed i volti sono fortemente caratterizzati da un'unica tipologia fisiognomica²⁹. Rifacendosi probabilmente al modello antico della chiesa di San Felice al Montino, entrambe queste realizzazioni portano avanti con un linguaggio autonomo le soluzioni appena elaborate da Rainaldo.



In alto: Maestranza franco provenzale, *David citaredo*, terzo quarto del sec. XII, Museo dell'Opera del Duomo (a sinistra); Maestranza fiorentina (?), *David citaredo*, fine del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo (a destra)
 In basso: Maestranza franco provenzale, *David citaredo*, terzo quarto del sec. XII, lastra storica Van Lint

Pagina a fronte: Maestranza franco-provenzale, *Cristo in deposizione*, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Note

- ¹ Vasari 1568, vol. I, p. 78.
- ² Sulle questioni di architettura romanica pisana si veda Raghianti 1968-1969, vol. III, coll. 64-65.
- ³ Banti 2006, pp. 48-49.
- ⁴ Peroni, 1995a, pp. 38-45.
- ⁵ Caleca 1989, pp. 18-20; Caleca 2003.
- ⁶ Peroni 1990. I capitelli dei matronei del duomo risalgono principalmente ai cantieri di Buscheto e di Guglielmo e Rainaldo (Biehl 1926, pp. 26-34; Baracchini 1992b, p. 81).
- ⁷ "HOC OPUS EXIMIUM TA(M) MIRU(M) TAM PRETIOSUM/ RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER/ CONSTITUIT MIRE SOLLERETER ET INGENIOSE" (A. Milone, *Scheda 56*, in Peroni 1995, pp. 344-345). "DE ORE LEONIS LIBERA ME DOMINE ET/ A CORNIBUS UNICORNII HUMILITATEM MEA[M]" (Baracchini 1986a).
- ⁸ Raghianti 1968-1969, vol. III, coll. 80-85.
- ⁹ Baracchini 1986a, p. 72; Baracchini - Filieri 1992; A. Milone, *Scheda 2*, in Baracchini 1993, pp. 145-146.
- ¹⁰ La traduzione della firma sul capitello pisano – "Opera di Fath, lo scultore suo servo" – è pressoché identica a quella di uno degli esemplari della moschea di Cordova ("Fath lo scultore servo"). Di Fath si conoscono in totale due capitelli a Cordova, uno nella moschea ed uno reimpiegato in un palazzo, uno a Granada ed uno conservato nel Museo d'arte islamica di Berlino, ma anch'esso proveniente da Cordova (Baracchini - Caleca 1995). Il capitello del duomo pisano era stato sistemato su una colonnina sopra il timpano del transetto settentrionale e qui rimase fino al 1918, quando Pèleo Bacci lo volle rimuovere per ragioni conservative; fu reimpiegato allora all'interno del battistero, al centro del fonte battesimale, come sostegno della statua bronzea del San Giovanni (C. Nenci, *Scheda 1863*, in Peroni 1995, pp. 611-612).
- ¹¹ Melzcer 1988.
- ¹² Baracchini 1986a, p. 68.
- ¹³ "IN NOMINE/ D(OMI)NI ET BEATE MA/RIE GENETRICEM EIUS/DEM D(OMI)NI IH(ES)U CHR(IST)I/ BONFILIO ET GUIDO PRO/ D(E)I AMORE FECER(UN)T ISTUM LEONE(M)" (A. Milone, *Scheda 1839*, in Peroni 1995, pp. 603-604).
- ¹⁴ Il sarcofago di Maestro Guglielmo, adiacente alla tomba di Buscheto, recava un'epigrafe – rimossa nel 1865 dallo zoccolo del pilastro angolare di sinistra di facciata ed oggi esposta al Museo dell'Opera del Duomo –, che legge: "+ SEPULTURA GUILIELMI / [M]AGISTR[I] QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E/ MARIE" (A. Milone, *Scheda 19*, in Peroni 1995, p. 340). Su Guglielmo si veda Serra 1996.
- ¹⁵ "HOC GUILLELMUS OPUS PR(A)ESTANTIOR/ ARTE MODERNIS QUAT(TU)OR ANNORUM SPATIO SED DO(MI)NI CENTUM DECIES/ SEX MILLE DUOBUS" (A. Milone, *Schede 1820-1829*, in Peroni 1995, pp. 598-599). L'iscrizione è andata perduta quando nel XVII secolo l'opera fu nuova-



Maestranza pisana, Capitello con *Santi Pietro e Paolo*, terzo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno

mente smontata per essere ricomposta nell'attuale sistemazione; in quell'occasione, tuttavia, fu trascritta da eruditi cagliaritari (S. Esquiro, *Santuario de Caller*, Caller 1624; F. de Vico, *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña*, vol. I, Barcelona 1639).

- ¹⁶ Il pergamo di Guglielmo ha subito numerose manomissioni: nei primi decenni del XIV secolo fu rimontato nella navata centrale della cattedrale cagliaritana, all'altezza della terza colonna di destra, come una struttura a cassa con otto formelle, sostenuta da colonne su leoni stilofori. Tuttavia nel 1669, durante una più ampia ristrutturazione dell'intera area presbiteriale, l'opera fu nuovamente smembrata e ricomposta in controfacciata nella forma di due pseudo-cantorie, rese inaccessibili allora come ora per la mancanza di scale (Calderoni Masetti 2000, pp. 33-37).
- ¹⁷ Baracchini 1986a, p. 73; G. Tedeschi Grisanti, *Schede 1801-1802 e*



Taglia di Guglielmo, Capitello con personaggi barbuti, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Maestranza pisana, Capitello con personaggi barbuti, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Giovanni e Leonardo, Capitello (da San Pietro in Vincoli), terzo quarto del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Maestranza pisana, Capitello-acquasantiera, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di San Biagio in Cisanello

A. Milone, *Schede 1866-1867*, in Peroni 1995, pp. 589-590, 613-614.

¹⁸ A. Milone, *Schede 1820-1829*, in Peroni 1995, pp. 598-599; Calderoni Masetti 2000. Una più recente interpretazione si legge in Tigler 2009.

¹⁹ Le otto scene rappresentano rispettivamente: *Annunciazione – Visitazione e Natività; Adorazione dei Magi e Ritorno dei Magi; Battesimo di Cristo e Presentazione al tempio; Magi da Erode e Erode che assiste alla strage degli innocenti; Ultima Cena e Cattura di Cristo; Marie al Sepolcro* (su due registri); *Ascensione* (su due registri); *Trasfigurazione* (su due registri).

²⁰ Calderoni Masetti 2001.

²¹ Carli 1973; Caleca 2002; Carletti 2003, pp. 190-195.

²² Scalia 1972.

²³ Caleca 1991; Caleca 1989, pp. 21-22.

²⁴ Baracchini 1986a, pp. 65, 73.

²⁵ Da Morrone 1812, vol. I, p. 317; Papini 1912, p. 72. Una testimonianza degli ultimi anni del XVI secolo ricorda la statua del David in facciata: "sopra alla porta del mezzo era un [sic] antica finestra con colonnette nel mezzo, davanti alla quale era una statua di marmo che rappresentava il re David 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" (Supino 1892, pp. 72-81). Nel 1641 l'Opera del Duomo ricompensava il muratore Simone di Ambrogio Stefanini per aver ricollocato "la statua del Re David nella facciata del Duomo" (A. Milone, *Scheda 1851-1853*, in Peroni 1995, pp. 606-608).

²⁶ Donato dal canonico Zucchelli, cappellano del duomo di Pisa, questo secondo esemplare di *David citaredo* è stato esposto in Camposanto a partire dal 1810-1815 e vi è rimasto fino al 1985, quando ha fatto ingresso nel Museo di San Matteo (A. Milone, *Scheda 11*, in Baracchini 1993, pp. 160-163).

²⁷ Caleca 1986; Burresi - Caleca 2000; Caleca 2004; Caleca 2005.

²⁸ L'iscrizione, che corre lungo la cornice superiore del capitello, legge: "MAGISTER IOHANNES CUM DISCIPULO SUO LEONARDO FE CIT HOC OPUS AD HONOREM DEI ET SANCTI PETRI APOSTOLI". L'opera si trovava nell'oratorio di San Pietro in Vincoli (oggi distrutto) a Capannoli, poi trasferito nel 1907 nella locale chiesa di San Pietro Belvedere. Il parroco la voleva vendere allo stato o a privati per incassare una discreta somma e nel 1947 Geza De Francovich la riconobbe sul mercato antiquario, permettendone il recupero da parte dello stato (A. Milone, *Scheda 19*, in Castelnuovo 1992, pp. 145-147).

²⁹ Testi Cristiani 2005, pp. 208-215.



Discepolo di Maestro Giovanni, Capitello con figure umane e angeli, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Maestranza pisana, Capitello-acquasantiera, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di San Biagio in Cisanello

Di pietra e d'acqua

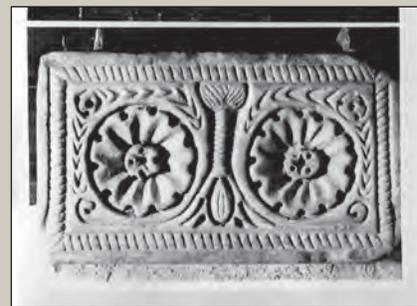
Le acquasantiere

L'aspersione collettiva, che rinnovava ed estendeva il rito del battesimo al termine della messa, a partire dal IX secolo fu affiancata e sostituita da appositi contenitori adibiti alla pratica individuale. Mentre il celebrante continuava ad utilizzare secchielli e recipienti di piccolo formato, all'ingresso delle chiese comparvero acquasantiere fissate alle pareti o impostate sul pavimento, comunque dotate di aspersorio¹. Le declinazioni morfologiche dell'acquasantiera in epoca medievale sono varie, pur nell'esiguità del *corpus* di opere superstiti. Capitelli antichi e colonne si dimostrarono funzionali ad accogliere piccoli invasi: un riuso particolarmente interessante si trova nella pieve di Vicopisano, ove in epoca recente è stato allestito un capitello corinzio rovesciato, a sostegno di una vasca cilindrica. Capitelli non più antichi, ma eseguiti sulla scia del linguaggio di Rainaldo, attorno al 1150, furono riutilizzati l'uno nella chiesa di San Biagio in Cisanello come base di una più moderna acquasantiera; l'altro, un tempo nell'oratorio di San Pietro in Vincoli a Capannoli ed oggi al Museo di San Matteo, fu adattato, scavandone l'interno a questo scopo.

Tipologia medievale assai diffusa è la vasca a forma di parallelepipedo, di piccole dimensioni, addossata alla parete; la decorazione della faccia a vista era generalmente declinata sugli elementi tradizionali della scultura coeva. Nell'acquasantiera della pieve di Cascina, ad esempio, due teste d'ariete rilette sugli angoli inquadrano un agnello, simbolo

religioso immediatamente decifrabile dai fedeli; la semplificazione plastica, risolta in un gioco di linee sinuose, porta a fissarne la datazione tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo². Altrettanto ridotto nelle dimensioni è un altro esemplare della pieve di Vicopisano, che presenta un ornamento dominato da due infiorescenze, separate da un albero con fusto a tortiglione; la cornice perimetrale è costituita da una striscia suddivisa da segmenti trasversali a simulare un cordone. Il ricorso puntuale all'uso del trapano, che disegna i boccioli e le estremità dei petali, permette di spostare la cronologia almeno alla fine del XII secolo³. Forma e dimensioni simili, nonché la compresenza di decorazioni, si riscontra in un esemplare a cassetta, ricavato da un'urna funeraria⁴, oggi al Museo Nazionale di San Matteo.

Altra morfologia particolarmente frequentata è la pila acquasantiera con tronco di colonna a sostenere l'invaso. Due opere analoghe per impianto e decorazione sono conservate entrambe nel territorio comunale di Cascina, l'una a San Miniato a Marciannella e l'altra a San Savino in Montione⁵. La reiterazione sull'esterno delle vasche del fusto d'albero con tronco, ancora una volta a torciglioni – alternato a piccole infiorescenze definite dai fori del trapano – lasciano pensare all'operato di un'unica maestranza attiva nell'arco del XII secolo. Anche a Pisa esistono varianti della stessa foggia non più *in situ*; in particolare, sempre al Museo Nazionale di San Matteo, si trovano altre acquasantiere a mortaio derivate con tutta probabilità da capitelli⁶. Assai singolare è il caso dell'acquasantiera, oggi al Museo di San Matteo, donata



In alto: Acquasantiera a cassetta, secc. XI-XII, Cascina, pieve di Santa Maria Assunta
In basso: Acquasantiera a cassetta, fine del sec. XII, Vicopisano, pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista

agli inizi dell'Ottocento dal collezionista Ranieri Pesciolini. Forse proveniente da San Vito, l'opera fu poi riutilizzata nella chiesa di San Carlo, presso gli Arsenali Medicei, e a questo periodo risale con tutta probabilità l'inserimento su una base costituita da capitello di tipo corinzio. La riduzione dell'apparato ornamentale, limitato alle colonne ed alle cornici delle specchiature, rende difficoltosa l'individuazione dell'autore e lascia incerta la datazione alla seconda metà del XII secolo⁷.



Acquasantiera a cassetta, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Pila-acquasantiera, secc. XI-XII, Cascina, badia di San Savino a Montione



In alto: Pila-acquasantiera, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo
In basso: Acquasantiera, sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

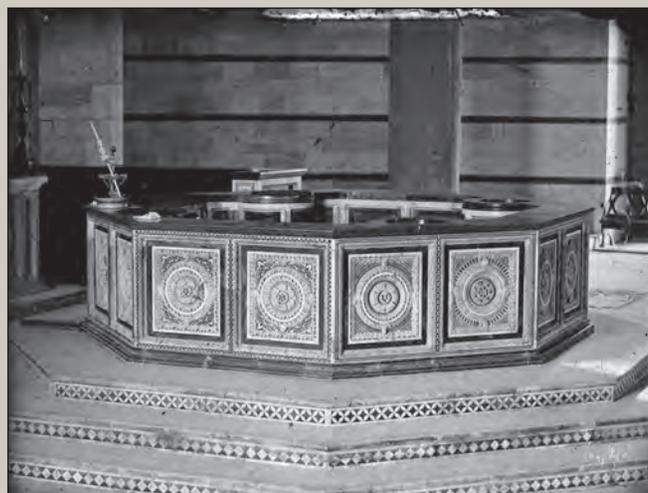


Fonte battesimale, secc. XI-XII, Cascina, pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo (a sinistra)

In alto: Fonte battesimale, prima metà del sec. XII, Calci, pieve dei santi Giovanni ed Ermolao (a sinistra)
Guido Bigarelli, Fonte battesimale, 1246, Pisa, battistero (a destra)

I fonti battesimali

I fiumi e le sorgenti furono i primi fonti dell'Occidente cristiano, in alcune zone addirittura per secoli: tali corsi d'acqua, vivificati dallo Spirito Santo, erano ritenuti «vivi»⁸. Quando in età tardo-antica le comunità cristiane presero a riunirsi in un luogo deputato, al suo interno si andarono a caratterizzare le aree della celebrazione eucaristica e del rito battesimale⁹. Si diffuse così la presenza di grandi vasche, in cui il sacramento veniva somministrato ancora per immersione, a ricordare il triplice bagno purificatore imposto dal Battista. Presso le cattedrali sorsero i primi battisteri, dal momento che il rito era prerogativa del vescovo; ma già nell'Alto Medioevo

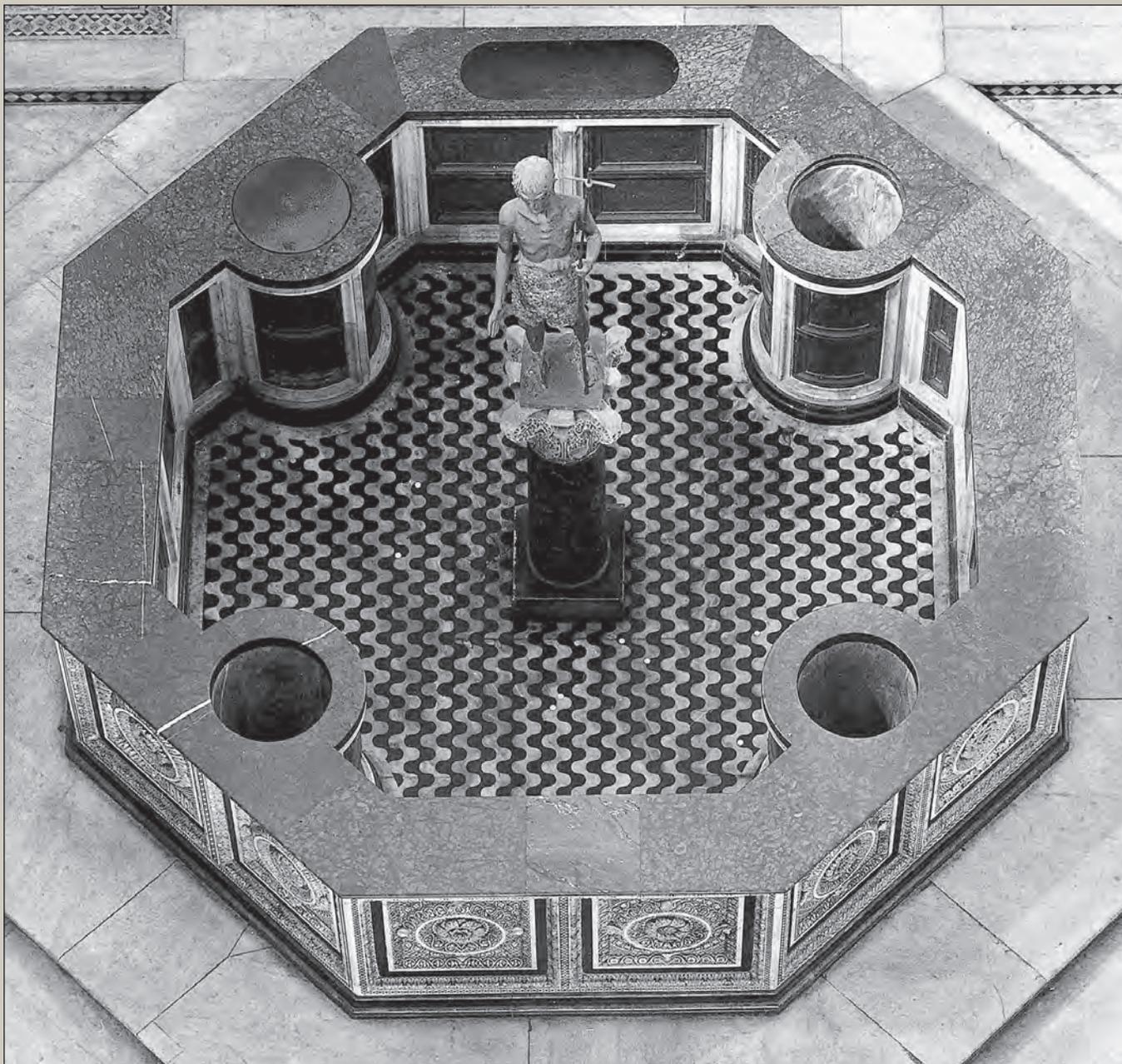


l'affermarsi del credo in luoghi periferici favorì la delega episcopale al pievano e rese necessaria la presenza di fonti anche in zone remote, dunque all'interno delle pievi. Alla pratica sempre più frequente di battezzare i bambini corrispose una maggiore caratterizzazione del sito e della cerimonia: la vasca si elevò dal pavimento e si assistette al passaggio graduale dal battesimo per immersione a quello per infusione o aspersione. La nuova modalità, che divenne prevalente nel corso del XIV secolo¹⁰, determinò successivamente profonde modificazioni morfologiche alla struttura del fonte e comportò una riduzione della capienza della vasca ed un suo ulteriore innalzamento¹¹. Non era invece stabilita la sua collocazione nel corpo dell'edificio ecclesiastico.

Nella provincia di Pisa si conservano circa 90 fonti di cui otto di età medievale e tra questi ben metà è di forma ottagonale. Tale figura geometrica affonda le sue radici nella tradizione ambrosiana: il distrutto battistero milanese di San Giovanni, così come il suo fonte, avevano entrambi pianta ottagonale e la ragione di tale conformazione era esplicitata in un'iscrizione attribuita allo stesso Ambrogio, riportata all'esterno della vasca, secondo cui ai sette giorni della vita terrena segue l'ottavo, giorno della Resurrezione, a rappresentare la vita spirituale¹². Da un punto di vista morfologico i fonti ottagonali in esame mostrano un notevole grado di uniformità: gli esemplari di Caprona, San Lorenzo alle Corti e San Casciano a Settimo sono accomunati, oltre che da analoga pianta, dall'assenza di decorazione e sono databili tra l'XI e il XII secolo. Più tardi e di dimensioni mo-

numentali è il fonte del battistero di Pisa, firmato e datato 1246 da Guido Bigarelli da Como. La struttura imponente, rialzata su tre gradini, è scandita da specchiature riccamente decorate e impreziosite da intarsi di marmi policromi; l'ornato a cornici concentriche disegna infiorescenze inquadrata da protomi umane ed animali. Soluzione non dissimile da quella già introdotta da suo fratello maggiore Lanfranco nel battistero di Pistoia.

Gli altri due fonti presentano pianta rettangolare e l'esemplare superstite più antico si conserva nella pieve di San Marco a Rigoli¹³. Tuttavia è nella pieve di Calci che si incontra la variante tipologica più significativa, soprattutto per l'apparato decorativo ed iconografico: l'unica faccia scolpita presenta al centro la figura di Cristo ed ai suoi piedi un personaggio che versa dell'acqua a simboleggiare il fiume Giordano, mentre alla destra compaiono un angelo e la Madonna sopra un animale ed alla sinistra il Battista e un altro angelo che sovrastano un cinghiale. Queste figure sono inquadrare entro archetti sorretti da colonnine, decorati con ornamentazioni floreali a mo' di sarcofago classico. La paternità dell'opera, un tempo assegnata a Biduino, è oggi dibattuta perché di recente ne è stata proposta l'assegnazione al maestro pistoiese Gruamonte, attivo nel settimo decennio del XII secolo¹⁴. Secondo una tradizione locale è assai probabile che questo fonte non sia stato eseguito per la pieve di San Giovanni ed Ermolao, ma sia stato qui portato da altra sede, forse dal battistero di Pisa, nel momento in cui Guido Bigarelli realizzò la sua opera ben più imponente.



Guido Bigarelli, Fonte battesimale, 1246, Pisa, battistero

¹ Per questo tipo di manufatti in epoca medievale si veda Bassan 1991.

² Testi Cristiani 2005, p. 161.

³ Salmi 1958, p. 18; Burrese 2000a, pp. 48-49.

⁴ A. Milone, *Scheda 19*, in Baracchini 1993, p. 176.

⁵ Carletti 2004, pp. 136, 176.

⁶ A. Milone, *Scheda 21*, in Baracchini 1993, pp. 178-179. Derivata da capitello, ma di dimensioni più ridotte rispetto a quelle a mortaio, è un'altra acquasantiera conservata al Museo di San Matteo (A. Milone, *Scheda 20*, in Baracchini 1993, p. 177). Ancora diverso è l'esemplare rappresentato da una vasca circolare sulla cui cornice

esterna corre l'iscrizione con la data del 1233 (A. Milone, *Scheda 22*, in Baracchini 1993, p. 180).

⁷ A. Milone, *Scheda 18*, in Baracchini 1993, pp. 174-175.

⁸ Rèau 1957, p. 298; Righetti 1964, p. 33. Nei regni anglosassoni, ancora nel VII secolo, il rito collettivo del battesimo si svolgeva nei fiumi (Foot 1992).

⁹ Gatti 2003.

¹⁰ Nel 1311 il sinodo di Ravenna stabilì che il battesimo fosse somministrato «sub trina aspersione vel immersione» (Righetti 1964, p. 110).

¹¹ Maddalo 1992.

¹² «Debet ergo fons esse lapideus: nam et de

silice aqua in baptismi presagium emanavit. Sed et Christus qui est fons vivus est lapis angularis et petra» (Guglielmo Durando, *Rationale divinarum officiorum*, Venezia 1519, p. CXI). All'interno del battistero ottagonale di San Giovanni in Laterano a Roma si legge: «FONS HIC EST VITAE, QUI TOTUM DILUIT ORBE SUMENS DE CRISTI VULNERE PRINCIPIUM» (Frugoni 2010, p. 130). Per una storia dei fonti battesimali si veda Bassan 1994; per una più generale disamina sugli arredi liturgici in età medievale Quintavalle 2003.

¹³ Ducci 1995.

¹⁴ Ducci 1999; Testi Cristiani 2005, pp. 208-215.

Ricordi d'oltremare

Disparate sono le tracce delle relazioni che Pisa intrattene con popolazioni lontane sin dalla visita in città del geografo berbero El Edrisi (1099-1164) e, di converso, dal viaggio di formazione che spinse il pisano Fibonacci a studiare matematica in Algeria, Egitto ed in Oriente¹. E ancora, alla vicenda leggendaria del mercante Ranieri, convertitosi in Terra Santa, risponde il viaggio letterario del Petrarca da Pisa fino alla Palestina. Tuttavia, la straordinaria raccolta di bacini ceramici di manifattura islamica e bizantina è la più significativa testimonianza materiale dell'importazione, sin dall'Alto Medioevo, anche di pregiati manufatti.

Della continua migrazione di uomini, merci ed opere si hanno ricordi tangibili in alcune sculture, anche se in molti casi non è possibile discernere le modalità del loro arrivo, se cioè siano state acquistate, donate o piuttosto razziate². Tra gli oggetti di svariata natura giunti d'oltremare, nella pieve di Vicopisano si conserva una croce pettorale porta-reliquie, che giunse probabilmente dalla zona del Mar Nero. L'incolpio in argento niellato, lavorato con incrostazioni di oro giallo (cm 8,1x6,5), presenta sul recto il *Crocifisso* fra Maria e Giovanni, cir-

condato da *Annunciazione*, *Natività*, *Presentazione al Tempio* e *Battesimo*; sul verso *Maria orante tra gli apostoli* è sormontata dall'*Ascensione*, mentre in basso è raffigurata la *Discesa agli Inferi*. Per i caratteri stilistici e in particolare per l'essenzialità grafica delle figure, la critica ha finora ritenuto la piccola croce una produzione bizantina del X secolo³. Nella stessa diocesi di Pisa, ma stavolta nella collegiata di San Cristoforo a Barga, si trova un piccolo porta-profumi reimpiegato come pisside-reliquiario della testa di Sant'Orsola; la presenza di sigilli del vescovo Ranieri Alliata non attesta necessariamente lo spostamento in provincia di quest'opera durante il suo episcopato (1806-1836). Di forma cilindrica e con chiusura bombata, essa è realizzata in marmo con una decorazione a intarsio di paste vitree e cristallo di rocca. Mentre una simile tipologia si riscontra in manufatti diffusi in tutta l'area mediterranea dal X al XII secolo⁴, sorprende l'uso del marmo laddove in genere si adoperava l'avorio, ma le affinità con un'esemplare yemenita della fine dell'VIII secolo confermerebbero la provenienza mediorientale dell'oggetto⁵.

Un cofanetto, stavolta eburneo, che faceva parte, insieme ad altri nove, del tesoro della cattedrale, è ricordato nel 1456 tra gli arredi della sacrestia: "chassette decem eburnee inter magnas et parvas". Un secolo e mezzo

dopo questi manufatti si trovavano abbandonati in una soffitta dell'Opera, assieme a trappole per topi, grattugie ed altro materiale di scarto⁶. L'unico superstite, di forma rettangolare e con coperchio a tronco di piramide, ha una superficie riccamente intagliata: cornici esterne a rosette inquadrano placchette con un cerbiatto tra due leoni sulla faccia anteriore, un leone e un animale mostruoso ai lati e, sul retro, due pavoni affrontati e un leone e un grifo che assalgono una lepre. Se questi animali richiamano forme di cultura siriana, le figure che suonano e danzano nella copertura rielaborano temi di tradizione greca. La convivenza di tali caratteri rende particolarmente difficile l'individuazione dell'area geografica di produzione, che spazia tra l'impero bizantino – stabilendo come confronto il cofanetto a rosette del Victoria & Albert Museum – e la Palermo islamica degli inizi dell'XI secolo. Tanto da far pensare ad un bottino di guerra a seguito della conquista del 1064⁷. Toesca, per primo, lo giudicò un lavoro dell'Italia meridionale, mettendolo in relazione con un esemplare ravennate e giustificando così la compresenza delle due inflessioni⁸.

Anch'esso ritrovato nei depositi dell'Opera, il grande bacile bronzeo (quasi un metro di diametro) è ornato soltanto nella faccia interna ed ha i margini dentellati



Maestranza bizantina, Encolpio (verso e recto), sec. X, argento niellato, Vicopisano, pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista

con piccoli fori che sarebbero serviti per sostenerlo dall'alto. La decorazione è articolata in una stella a sei punte inscritta in un cerchio, avvolto da una cornice composta da quattordici medaglioni al cui interno sono raffigurate coppie di uccelli; nell'ultimo anello si sviluppa una lunga iscrizione in caratteri cufici, che è stata così interpretata: "potenza perenne - successo - governo - incolumità - salute - prosperità - vittoria perenne - successo sempre per il proprietario"⁹. Ancora problematica risulta l'individuazione dell'area di produzione e la relativa cronologia, anche se la critica è propensa a riconoscervi l'intervento di una manifattura siriano-egiziana attiva all'incirca nella seconda metà del XII secolo. L'analogia del disegno del bacile pisano con un esemplare argenteo rinvenuto in Bulgaria, databile all'epoca dell'imperatore bizantino Manuele I Comneno (1143-1180), verrebbe a confermare tale datazione¹⁰. Più tardi, forse di inizio Trecento e ulteriormente impreziosito dall'ageminatura in argento, è il piccolo vaso, acquistato probabilmente per uso quotidiano e reimpiegato a fini liturgici, oggi nella chiesa di San Giovanni Battista a Ghezzano. Anche qui la decorazione è preponderante e vede fasce orizzontali sovrapposte con rosette a sei petali e volatili con le ali spiegate, nonché la solita iscrizione in caratteri cufici ad invocare la protezione divina¹¹.

I succitati manufatti sono solo alcuni dei numerosissimi oggetti che i Pisani importarono a seguito di scambi commerciali pacifici e non formalizzati da accordi scritti. Diverso è il caso di quelle opere razziate durante le imprese militari della Repubblica, come la porta lignea intarsiata giunta dalle Baleari e collocata nella facciata del duomo (ma andata distrutta nell'incendio del 1595) e ancora l'epigrafe in caratteri cufici ricollocata sulla controfacciata destra della chiesa di San Sisto in Cortevecchia¹². Anche per il celebre grifo, conservato al Museo dell'Opera del Duomo, si presuppone l'arrivo in città come bottino di guerra delle Baleari (1113-1118)¹³. Il prezioso manufatto si trovava, fino ai primi dell'Ottocento, all'esterno della Cattedrale, su un capitello al culmine del timpano dell'abside, ove poi è stato sostituito da una copia. La lunga iscrizione che corre sui fianchi e sul petto dell'animale è parzialmente leggibile ed è così interpretata: "Benedizione perfetta e benessere completo - Gioia perfetta e pace perpetua - Salute perfetta e felicità per il possessore". A ricordare le origini fantastiche del grifo sono raffigurati, entro una goccia finemente disegnata all'attaccatura delle zampe, un leone (sulle anteriori) e un'aquila (sulle posteriori); la



In alto: Maestranza islamica, Pisside-reliquiario, sec. VIII-XII, marmo intarsiato, ottoni e cristallo di rocca, Barga, Collegiata di San Cristoforo
In basso: Maestranza meridionale, Cofanetto, sec. XII, avorio intagliato, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



In alto: Maestranza islamica, Bacile, bronzo, fuso e inciso, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo
In basso: Maestranza islamica, Vaso, inizi del sec. XIV, bronzo ageminato, Pisa, chiesa di San Giovanni Battista a Ghezzano

sua esposizione alla sommità del tempio cristiano rappresentò una dimostrazione di superiorità, come già per i Greci il Grifone era simbolo di potenza che vegliava sui tesori di Apollo nel deserto di Scizia. Questo riferimento all'antichità remota pare evocato da Roncioni alla fine del XVI secolo, che parla di "uno ippogrifo di bronzo tutto intagliato di lettere egiziache" e ne riconosce il pregio¹⁴; similmente, nel 1765 Flaminio Dal Borgo lo definisce "idolo della gentilità" e ne propone l'esposizione in Camposanto¹⁵. Ma, soprattutto, qualche anno più tardi, Alessandro Da Morrona riafferma la classicità dell'opera, ipotizzando che sia stata rinvenuta nelle fondamenta del duomo tra i resti del Palazzo di Adriano e conclude:

Credo possa valutarsi un monumento egizio della seconda epoca, meno aspra, o etrusco dello stile ancor secco [...] da reputarsi d'indubitata antichità da vedersi, con sorpresa per i tanti suoi lavori d'incavo, e da celebrarlo raro più per grandezza che per buona forma¹⁶.

Alla luce delle nuove conoscenze della produzione artistica islamica, l'interpretazione romantica di Da Morrona non trova alcun fondamento. Tuttavia, né le funzioni originarie della scultura – per alcuni un elemento di fontana, per altri un brucia-profumi – né la sua datazione e provenienza sono univocamente accolte, anche se l'ipotesi più accreditata è quella di una produzione ispano-araba del periodo Taifa (1031-1086).



Maestranza islamica, *Grifo*, sec. XI, bronzo fuso e inciso, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Maestranza islamica, Lapide sepolcrale, sec. XI, Pisa, chiesa di San Sisto (controfacciata)

¹ Radicati di Brozolo 2002.

² Ascani 2005.

³ Bucci - Stefanini 1953, pp. 16-17; Testi Cristiani 2005, pp. 102-111.

⁴ Sievernich - Budde 1989; Dodds 1992.

⁵ Baracchini - Caleca 1995, pp. 61-62; L. Carletti, *Scheda 236*, in Tangheroni 2003, p. 441.

⁶ Baracchini 1986b, p. 115.

⁷ Scalia 1986.

⁸ Toesca 1927, p. 1142.

⁹ Amaldi 1990.

¹⁰ Baracchini - Caleca 1995, pp. 59-60.

¹¹ L. Carletti, *Scheda 238*, in Tangheroni 2003, p. 441.

¹² Scalia (2007) chiarisce l'annosa diatriba sulla cronologia della lapide, datandola alla fine dell'XI secolo.

¹³ Raghianti 1960, pp. 64-65; A. Milone, *Scheda 1*, in Baracchini 1993, pp. 143-144; Baracchini - Caleca 1995, pp. 52-53; Tedeschi Grisanti 1996; Milone 2002.

¹⁴ Bonaini 1844, p. 114.

¹⁵ Dal Borgo 1765, p. XVI.

¹⁶ Da Morrona 1812, vol. I, pp. 190-195.



Tra maestri lombardi e scultori greci

Le vicende artistiche di Guglielmo e di Bonanno si intrecciano in maniera del tutto singolare nella narrazione vasariana. Nel 1568, nel proemio alla *Vita di Arnolfo di Lapo*, lo storiografo parla dei primi “grandissimi e magnifici” edifici che, pur non essendo “né di bella né di buona maniera [...] sono degni nondimeno di qualche considerazione” poiché cominciano ad affrancarsi dalla lingua tedesca¹. Tra questi la chiesa di Sant’Andrea a Pistoia, che Vasari assegna a Bono, maestro di cui tuttavia ignora le origini; oltre al progetto architettonico, attribuisce a questo misterioso artista anche l’“architrave di marmo che è sopra la porta, pieno di figure fatte alla maniera de’ Gotti”, opera che, a leggere meglio l’iscrizione, oggi sappiamo essere stata realizzata da due discepoli di Guglielmo, Gruamonte e Adeodato. Seguendo il percorso dell’arte nel corso del XII secolo, il racconto si sofferma proprio sulla figura di Guglielmo “di nazione, credo io, tedesca”, autore di costruzioni più imponenti “e d’un poco migliore maniera”. L’esempio principe di tale avanzamento è rappresentato dal Campanile del duomo di Pisa, che egli fondò, “secondo che si dice, l’anno 1174 insieme con Bonanno scultore”. Relativamente alla torre, l’unico elemento certo è la data di fondazione, che si evince dall’iscrizione posta a fianco della porta d’ingresso².

Quanto ai nomi dei due scultori che avrebbero progettato l’originale architettura, Vasari pare aver fatto una collazione tra diverse iscrizioni: una è la già menzionata epigrafe funeraria che si trovava in facciata e che ricorda Maestro Guglielmo come esecutore del vecchio pergamino, l’altra era la firma di Bonanno sulla porta principale del duomo, datata 1180 e andata distrutta nell’incendio del 1595³. Fatto sta che l’invenzione vasariana ha dato vita ad una vera e propria tradizione che, pur con innumerevoli variazioni sul tema, si è protratta fino agli inizi del secolo scorso⁴. A ristabilire i parametri di una verità storicamente attestata sono intervenuti alcuni importanti studi che, sulla base dei documenti, hanno riscoperto il ruolo di Gerardo di Gerardo, operaio del campanile già nel 1172, quindi poco prima della fondazione⁵. D’altro

canto l’affinità stilistica della torre con il battistero, fondato da Deotisalvi nel 1152 – pianta centrale, loggette esterne e scala elicoidale ricavata nel paramento murario –, ha fatto sì che Raghianti per primo avanzasse l’ipotesi di una partecipazione dell’architetto anche alla progettazione del campanile⁶. Del resto Deotisalvi diresse i lavori di altri importanti edifici, quali la chiesa del Santo Sepolcro a Pisa, sul campanile della quale lasciò inciso il suo nome, e a Lucca della chiesa di San Cristoforo, anche qui con epigrafe laudativa, e della parte absidale del San Michele⁷.

Era questo un periodo particolarmente felice per la città, che vedeva attivi nella sola piazza del duomo due straordinari cantieri, mentre si andava costruendo la nuova cinta muraria⁸. L’espansione mercantile pisana, accompagnata da una politica di aggressione militare, ne aveva accresciuto enormemente ricchezza e potenza politica⁹. In una testimonianza araba della metà del XII secolo, i Pisani sono ricordati come bravi commercianti “di terra e di mare”, che “vanno fino ai limiti della Siria, fino ad Alessandria e all’Egitto, alle estremità del Maghreb e in Al-Andalus [...] da loro arrivano la trementina, il rame, lo zafferano e il cotone”. Nel documento in questione vengono sottolineate, quasi con timore, altre terribili qualità degli abitanti della Repubblica, definita centro “più importante di Genova”: i Pisani “sono di una grande bravura in guerra e per lo più ingegnosi marinai. Essi sono tra i migliori costruttori di mangani, torri e strumenti di fortificazioni; sono combattenti temibili sul mare, esperti nel lanciare la nafta. Sono gente perfida e nefasta, piena di violenza e di malvagità”¹⁰. Quasi in un gioco di specchi, un’orgogliosa rivendicazione di tale carattere guerresco risuona nell’epitaffio del console Ugo Visconti, rinvenuto nel pavimento della gradinata esterna del duomo: spinto dall’audacia del suo cuore, il console “aveva combattuto gli Ispani fin quasi a distruggerli; dei Mauri fece strage con furiosi colpi di spada, e trasse dietro di sé le superbe cervici dei loro capi prigionieri”¹¹. In realtà, in città ed anche altrove, quando



Bonanno Pisano, *Porta di San Ranieri*, 1180, bronzo, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Biduino, Sarcofago del giudice Giratto, 1170 ca., Pisa, Camposanto (da San Paolo a Ripa d'Arno e poi chiesa di San Donnino)

ragioni economiche non rendevano necessaria l'imposizione militare, dominava una pacifica convivenza e lo scambio tra popoli e culture diverse, come testimonia Donizone, che già agli inizi del secolo rammentava la presenza di pagani, turchi, libici, parti e caldei¹². Questa osmosi di diversi saperi non riguardava solo il bacino del Mediterraneo, ma ugualmente si estendeva al Nord

Europa, calamitando a Pisa le già ricordate maestranze provenzali e chissà quanti altri artisti forestieri. Nelle principali fabbriche di quella che all'epoca veniva riconosciuta come *altera Roma*, si raccoglievano opere realizzate altrove, giunte per lo più come bottino di guerra – si veda tra tutti il celebre *Grifo* esposto all'esterno della cattedrale¹³ – e allo stesso tempo dalle botteghe cittadine partivano capolavori verso altre prestigiose destinazioni.

Subì questa sorte anche la porta del duomo di Monreale, realizzata da Bonanno nella sua bottega pisana tra il 1185 ed il 1186¹⁴. Si tratta dell'esemplare più grande d'età medievale ancora superstite, commissionato allo scultore dal re normanno Guglielmo II, dopo che la fama di Bonanno si era diffusa per le due porte bronzee della chiesa primaziale di Pisa. E qui ritorna in ballo Vasari, che però ne ricorda solo una, quella reale, eseguita nel 1180 ed oggi non più esistente, mentre tace di quella di San Ranieri, portata a termine immediatamente dopo¹⁵. I battenti bronzei, conservati al Museo dell'Opera del Duomo, rappresentano una sintesi tra il linguaggio figurativo bizantino e la coeva tradizione scultorea del maestro pisano-pistoiese Guglielmo, che aveva mostrato una rinnovata attenzione alla costruzione delle figure e delle composizioni. La porta è scandita da venti formelle che illustrano, dal basso verso l'alto e da sinistra a destra, episodi della vita di Cristo dall'*Annunciazione* fino alla *Resurrezione* per terminare con la *Dormitio Virginis*; alle estremità due rettangoli ad andamento orizzontale ospitano in basso la teoria di profeti ed in alto il Cristo e la Vergine in maestà. Cornici cordonate spartiscono i battenti in quattro zone,



Particolare del Sarcofago del giudice Giratto

mentre ogni scena è riquadrata da rosette che nascondono i chiodi di fissaggio all'anima di legno. L'originale cifra stilistica di Bonanno attinge alla plastica di Guglielmo nel disegnare le pieghe cadenzate delle vesti e nel ritrovato gusto narrativo, e ancor più profondamente rielabora soluzioni presenti nei sarcofagi classici della piazza. Tuttavia, il risultato è di estrema eleganza grafica, ottenuta anche grazie alla tecnica dell'incisione a freddo, che avvicina l'insieme ad una coeva tavola dipinta, ove le didascalie di regola accompagnano, come in questo caso, i singoli episodi¹⁶.

Sono questi gli anni in cui è attivo Biduino, attestato tra il 1180 ed il 1194¹⁷. La prima data compare assieme al suo nome sull'architrave del portale maggiore della pieve di San Casciano a Settimo, l'altra corrisponde alla realizzazione del pulpito di Groppoli (Pistoia), che gli viene comunemente attribuito. Ma è assai probabile che egli guidasse una taglia di scultori impegnati nella decorazione del campanile di Pisa fin dalla sua fondazione nel 1173. A questa precoce cronologia si avvicina anche il sarcofago del giudice Giratto, ove già compare la sua firma nel contesto di un'iscrizione di per sé estremamente importante, perché tra le prime attestazioni della lingua volgare¹⁸. Portato in Camposanto da Lasinio nel 1813, il sarcofago mostra una meditazione della scultura antica, tanto che le strigilature contrapposte che caratterizzano la parte frontale dell'opera hanno fatto pensare ad un possibile intervento dello scultore su un esemplare romano; sui due lati, i leoni che artigliano le fiere sono uno dei soggetti con i quali l'artista si confronta più spesso. Li ritroviamo, infatti, sulla facciata della pieve di San Casciano, alla cui estremità fanno da sentinelle; sugli archi-



Taglia di Biduino, Leone, ottavo decennio del sec. XII, Cascina, pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo

travi laterali si sviluppa poi un magnifico bestiario, con una scena di caccia a sinistra e, sul lato opposto, due grifi che artigliano un orso. Sul già citato architrave centrale si trova per lo più il corteo dell'*Entrata a Gerusalemme*, che si conclude a destra con un gruppo di giovani arrampicati su un albero, più disegnato che scolpito, così come disegnati finemente sono i mantelli dei vari personaggi. Nell'altra metà sono concentrate le scene della *Guarigione dei due ciechi a Gerico* e della *Resurrezione di Lazzaro*, il quale emerge da un sarcofago sorretto da



Maestra pisana, Leoni, seconda metà del sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo all'Orto





Biduino, Architrave di sinistra (in alto) e Architrave centrale (in basso), 1180, Cascina, pieve dei Santi Ippolito e Cassiano a San Casciano a Settimo

esili colonnine su cui Biduino lascia la sua firma nell'anno 1180¹⁹.

A Biduino si può ascrivere la direzione dell'intero cantiere della pieve di San Casciano, in cui non si intravedono grandi innovazioni in campo architettonico e analoga grammatica delle forme si riscontra nella parte basamentale della chiesa di San Paolo all'Orto, ove ricordi islamizzanti riportano ad un lessico di pochi decenni precedenti. La stessa osservazione può essere estesa anche alla fabbrica del campanile della primaziale di Pisa, i cui caratteri si rifanno ancora al lessico introdotto nel secolo precedente da Buschetto²⁰. Nei capitelli della torre – sostituiti con copie fedeli – si può leggere la progressione cronologica dell'attività della taglia di Biduino dagli anni Settanta

nell'ordine basamentale, fino ai primi anni Novanta nel quarto ordine²¹. In particolare, il capitello con scimmie contrapposte (oggi in collezione privata allo Schloss Glienicke di Berlino) trova preciso riscontro con un esemplare del portale di San Leonardo al Frigido, presso Massa, che è stato smontato e poi trasportato negli Stati Uniti nel 1962 (The Cloisters Collection, New York)²². Com'è noto, proprio al momento della costruzione del quarto ordine, il campanile cominciò ad affondare nel terreno ed i lavori si interruppero per qualche decennio, provocando l'abbandono di Biduino e della sua taglia²³.

Per contro, la critica attribuisce a questo gruppo di artisti una lunga serie di opere nei territori di Pisa, Lucca e Pistoia. Alcune di esse mostrano un'indiscutibile affinità



Taglia di Biduino, Capitello, inizi del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo



Taglia di Biduino, Capitello, fine del sec. XII - inizi del sec. XIII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Taglia di Biduino, Capitello, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di Sant'Andrea Forisportam



Taglia di Biduino, Capitello, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, chiesa di Sant'Andrea Forisportam (particolare)

con i modi del maestro e, per rimanere in città, si evidenzia una prolifica attività di bottega che talvolta risente degli stimoli portati da altre taglie, in particolar modo da quella dei Guidi. A questo filone appartengono due capitelli con protomi animali ed umane conservati nella chiesa di Sant'Andrea, che paiono fortemente connotati per le tipologie fisiognomiche biduinesche. Agli angoli sono scolpiti volti di uomini e leoni che incorniciano nelle facce piene altri animali, principalmente lupi e tori; la conformità d'impianto delle due sculture denota un'ideazione unitaria, anche se si intravedono lievi difformità di tratto²⁴. Altri capitelli riconducibili a quest'ambito si trovano al Museo dell'Opera, in Camposanto e nel Museo di San Matteo²⁵. Proprio qui sono esposti due esemplari, rispettivamente con San Cristoforo e figure umane e mostruose e con un corteo funebre che, sebbene partecipino dello stesso clima figurativo della fine del secolo, mostrano evidenti differenze qualitative²⁶. Ulteriore declinazione del linguaggio di Guglielmo e Biduino è rappresentata dall'architrave che un tempo si trovava sul portale centrale della chiesa di San Silvestro e che ben mostra quel gusto narrativo rinato alla metà del XII secolo. Su due affollati registri si dipanano le storie di Costantino e di papa Silvestro ed i personaggi sono scolpiti senza mai raggiungere l'effetto del tutto tondo e con un trattamento dei panneggi codificato in alcune soluzioni limitate²⁷. A quest'ultima opera la critica avvicina i due

reggileggio di pulpito con tetramorfo, provenienti dalla chiesa di San Paolo all'Orto (oggi Museo di San Matteo): è indubbio che per i grafismi delle vesti e per i tipi facciali con i grandi fori degli occhi e le barbe scanalate, questi due rilievi rientrano, assieme alle ultime opere citate, in un gruppo omogeneo della fine del XII secolo. Infine, una personalità periferica ma certamente attiva negli stessi anni è Bonusamicus, che firma il paliotto d'altare raffigurante il *Redentore*, i simboli degli *Evangelisti* e l'*Agnus Dei*, opera proveniente da una zona di confine con la terra di Siena. In rapporto con il più importante maestro di questa età, egli viene felicemente definito "Biduino dimezzato"²⁸.

Alle soglie del Duecento, il panorama scultoreo locale assiste all'arrivo di pittori e scultori bizantini. Costantinopoli era allora la capitale dell'Impero d'Oriente e il principale centro culturale del mondo cristiano, ma anche un mercato rinomato e frequentatissimo con cui Pisa aveva un legame forte ed antico. Dopo la I crociata (1098-1099), l'arcivescovo Daiberto, che guidava la flotta pisana, fu nominato patriarca di Gerusalemme e di lì a pochi anni, nel 1111, l'imperatore Alessio I Comneno concesse ai Pisani la tutela delle persone e delle merci in tutti i suoi territori e un intero quartiere a Costantinopoli. La condizione privilegiata di cui beneficiava la Repubblica rimase più o meno immutata fino al 1204, anno in cui i Veneziani, durante la IV crociata, conquistarono la



Maestranza pisana, Capitello con *San Cristoforo e figure umane*, seconda metà sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

città. In concomitanza con questo drammatico evento, giunsero a Pisa opere ed artisti d'oltremare, che lasciarono il segno nella cultura figurativa locale.

La data del sacco di Costantinopoli compare a fianco di un rilievo con *Cristo Pantocratore* proveniente dalla lunetta del portale maggiore della chiesa di San Michele degli Scalzi, accompagnato da una teoria di nove angeli sull'architrave²⁹. La rigida impostazione frontale del Redentore a mezzo busto, così come il particolare del gesto benedicente con l'incrocio di medio ed anulare, tipico della tradizione bizantina, tradiscono la cultura greca dell'artista. La volontà del committente di eternare la memoria della moglie e la sua a distanza di secoli si è poi rivelata di straordinaria importanza: attorno a questo preciso riferimento cronologico, infatti, si sono potute datare una serie di opere, anche pittoriche, che mostrano una chiara impronta costantinopolitana³⁰. La più immediata assonanza si trova nei marmi dei portali del battistero. Quello principale presenta un complesso programma iconografico dalle forme elegantemente semplificate: sull'architrave sono narrati episodi della *Vita di San Giovanni*, sovrastati dalle figure a mezzo busto del *Cristo Pantocratore* tra la *Madonna* e il *Battista* e quattro tra *Apostoli* e *Arcangeli* per parte. Anche l'arcata è riccamente decorata con motivi vegetali, mentre la ghiera più esterna presenta ventiquattro medaglioni di *Profeti* con, al centro, l'*Agnus Dei*. Sulla faccia interna dei semipilastri laterali si dispiegano infine undici riquadri per lato: sulla destra compaiono alcune scene e personaggi sacri, sulla sinistra è scolpito il ciclo dei *Mesi*, in cui agosto e settembre sono riuniti assieme.

Il portale guarda ad est e si specchia in quello del Duomo, riecheggiandone alcuni temi quali le semicolonne a sostegno dell'arcata, decorate a girali d'acanto. Ma la reinterpretazione di modelli già affermati da parte dei maestri bizantini è evidente soprattutto nel *Ciclo dei Mesi*, tema diffuso in Italia settentrionale ed anche a Lucca nel portico di San Martino³¹. Un momento successivo di tale contaminazione si può quindi osservare negli altri due portali: quello occidentale è una versione semplificata del maggiore, su quello settentrionale, invece, si trova un'altra decorazione figurata. Sull'architrave, entro archetti sorretti da colonnine tortili, è inscenato l'*Annuncio della nascita del Battista* tra profeti ed arcangeli, ulteriore evoluzione di maestranze bizantine che hanno acquisito una certa dimestichezza con la "parlata" locale o, viceversa, di maestri autoctoni ormai padroni della lingua greca³². Testimonianza meno nota, ma di indubbia pertinenza a questo ambito figurativo, è il rilievo con Orante della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno. Ad un gruppo di scultori pisani, anch'essi di inflessione senza dubbio bizantina, va riferita invece la *Deposizione* lignea della cattedrale di Volterra (1228) e forse gli altri gruppi affini di Vicopisano e di San Miniato³³.

Scrivendo Vasari che fino alla metà del XIII secolo "non si usavano altre sculture né pitture che quelle le quali un residuo di vecchi artefici di Grecia facevano". E continua



Maestranza pisana, Capitello con funerale, seconda metà del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

dicendo che essi, "com'è migliori, essendo soli in queste professioni, furono condotti in Italia dove portarono insieme col musaico la scultura e la pittura in quel modo che la sapevano, e così le insegnarono agli Italiani – goffe e rozamente"³⁴. Nel racconto dello storiografo aretino si deve attendere l'avvento di Nicola Pisano per una prima rinascita della scultura; eppure, questi si sarebbe formato, secondo lui, oltre che con i sarcofagi classici proprio sotto i maestri "greci che lavoravano le figure e gli altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni".

Mentre si decoravano i portali, all'interno di quest'ultimo edificio, un'altra taglia era impegnata a scolpire i capitelli delle otto colonne e i quattro pilastri dell'interno, nonché i dodici peducci che sorreggono le volte a vela della navata anulare del battistero. Si tratta in questo caso di scultori di origine lombarda che, a partire dagli anni Ottanta del XII secolo, operarono in molti cantieri della Toscana Occidentale, in particolare a Lucca, eredi di quella tradizione padana che trova una delle massime realizzazioni nelle sculture del Duomo di Modena. La personalità a cui oggi viene riconosciuto il ruolo di capofila è Guidetto, che nel 1204 si firma nella prima loggetta della facciata della cattedrale di Lucca, città ove lasciò notevoli testimonianze³⁵. È grazie a Guidetto e al suo immaginario nordico che sui capitelli del Battistero compare un bestiario ancora più ricco di quello già frequentato da Biduino: sirene, draghi, centauri, tritoni, aquile, cavalli, creature dal volto femminile e il corpo di serpente alato sono ritratti mentre lottano tra loro e contro uomini coraggiosi. L'orso compare in alcuni capitelli: in uno, in particolare, è raffigurata una femmina ritta sulle zampe, intenta ad allattare un cucciolo ed a leccarne un altro. Tale atto, secondo la tradizione medievale, serviva a plasmare la specie poiché i neonati nascevano infirmi dopo una gestazione di soli trenta giorni. In un altro capitello compare invece un esemplare maschio in lotta con due cani, mentre viene trafitto alle spalle da un cacciatore³⁶. Lontano dal tumulto dei combattimenti il



Maestranza pisana, *Imposta figurata d'arco* (?), prima metà del sec. XIII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

linguaggio è fermo, quasi didascalico, ed anche le scene più movimentate sono risolte senza affollamenti, poiché ogni figura trova spazio secondo una struttura metrica ben precisa. Questo avviene soprattutto nel pergamano

della pieve di Santa Maria a Monte, una cassa rettangolare poggiante su due leoni stilofori, rimontata in questa sede ma proveniente da una cappella all'interno della rocca. Il nuovo assetto permette di apprezzare la varietà decorativa delle tarsie bicrome, con gigli, grifi ed un cane che azzanna un cervo; il parapetto superiore si distingue per una certa semplicità formale con archetti sorretti da colonne e due draghi che si affrontano come unico elemento figurato³⁷.

Il repertorio formale di Guidetto e della sua numerosa famiglia si diffonde nella Toscana occidentale fino a Pistoia, ma mantiene delle propaggini nel Nord Italia, ad esempio nella cattedrale di Trento. In questa variegata progenie si formano capimastri, architetti, scultori, ma anche tagliapietre e semplici carpentieri, che a volte possono assumere il ruolo di veri e propri imprenditori, dal momento che all'interno della taglia era praticata una rigida divisione del lavoro. Ciò è testimoniato anche dalla volontà di tramandare di padre in figlio lo stesso nome, quasi a voler eternare le capacità tecniche acquisite, che costituiscono una sorta di marchio di fabbrica, quello dei Guidi³⁸. Anche per questo si nota una reiterazione di schemi in cui le singole personalità emergono in brani sporadici e sono accomunate da un sapiente lavoro con scalpelli a punta, a taglio dentato e con il trapano³⁹. L'uso virtuosistico di quest'ultimo strumento è una cifra stilistica dell'autore del fonte del battistero di Pisa, Guido Bigarelli, anch'egli esponente di una famiglia di scultori lombardi, specificamente originari di Arogno, sul Lago di Lugano⁴⁰. Sul bordo della vasca egli incise il suo nome e la data di realizzazione, 1246 stile pisano⁴¹. Di lui sono documentate poche altre tappe successive: nel



Maestranza pisana, Architrave con *Storie di Costantino e San Silvestro* (nella sua collocazione in Camposanto), fine del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo, foto storica



Maestranza pisana, Due reggileggio di pulpito (da San Paolo all'Orto), fine del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

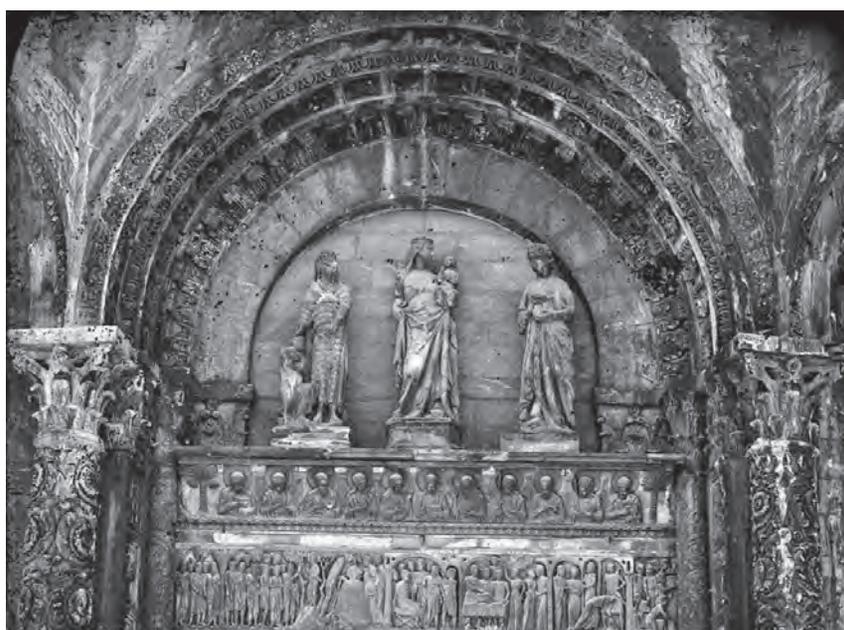


Maestranza bizantina, Rilievo con *Cristo Pantocratore* (da San Michele degli Scalzi), 1204 (stile pisano), Pisa, Museo nazionale di San Matteo

1250 firma il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, mentre nel 1257 risulta già morto. La critica è tuttavia concorde nel riconoscergli una importante attività lucchese.

Collocato al centro esatto del battistero, il fonte di Pisa è di forma ottagonale e come su un piedistallo, la vasca in marmo bianco di Carrara con intarsi in calcare ros-

so e nero, poggia su un basamento di analoga pianta, costituito da tre gradini decorati nell'alzata con intarsi in marmo bianco e pietra verde. Un raffinato gioco cromatico caratterizza anche l'interno, con marezzature del pavimento che richiamano il colore ed il movimento dell'acqua. Agli angoli del quadrato iscritto nell'ottogono si trovano quattro pozzetti cilindrici "fatti per uso dei



Veduta della lunetta del portale maggiore del battistero di Pisa, foto storica Van Lint



Maestranza bizantina, particolare del ciclo dei mesi (portale maggiore del battistero di Pisa), foto storica Van Lint

battezzatori”, gli stessi che Dante ricorda nel distrutto fonte del battistero fiorentino nei quali i bambini venivano immersi a capo all’ingiù⁴². Sulle facce esterne si trovano sedici lastre, due per ogni lato, intagliate ed intarsiate ciascuna con un fiorone centrale circondato da una corona a motivi vegetali, che quattro protomi umane ed animali ricordano alla cornice. Animali e uomini compaiono quasi sempre a coppia e, oltre agli Evangelisti della lastra che guarda la porta d’ingresso, gli accostamenti sottendono complessi significati teologici: l’abbinamento della donna al leone, ad esempio, evoca la chiesa gloriosa, mentre quello del volto maschile con lupo, asino e scimmia, richiama i costanti pericoli del vizio⁴³. Nelle sue declinazioni formali e tecniche, Guido Bigarelli da Como riassume in quest’opera le due lingue parlate all’inizio del secolo nel tempio di San Giovanni, all’interno da Guidetto e all’esterno dagli scultori greci.

Pisa era stata da poco scomunicata (1241) da papa Gregorio IX, perché colpevole dell’assalto e della cattura dei prelati dell’Italia settentrionale e della Francia, partiti da Genova e diretti a Roma per un concilio che non poté aver luogo. Quattro anni dopo, le opere del battistero – tanto sfarzose nei materiali e nelle tecniche, quanto contenute nel rigore formale – sembrano voler riaffermare la potenza della città, nonché l’orgoglio del suo primato anche in campo artistico.



Taglia di Guidetto, Peduccio e capitelli figurati, fine del sec. XII, Pisa, battistero



Bonusamicus, Fronte d'altare, ultimo quarto del sec. XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

Note

¹ Vasari 1568, vol. I, p. 89.

² L'iscrizione è riportata correttamente anche da Vasari: "AN[NO] D[OMINI] MCLXXXIII CA[M]PANILE HOC FUIT FU[N]DATU[M] M[EN]SE AUG[USTI]" (*ibidem*, p. 90). La notizia dell'inizio dei lavori alla torre è inoltre confermata da un passo degli *Annales* di Bernardo Maragone, in cui si ricorda che il 9 agosto del 1174 (stile pisano) "fu fondato il Campanile rotondo di Santa Maria" ed un anno più tardi "fu fatto intorno tutto un gradino" (Maragone (sec. XII) 1930, p. 59).

³ In questa iscrizione, Bonanno celebrava la sua abilità tecnica per aver realizzato la porta in un solo anno: "MEA ARTE HANC PORTAM UNO ANNO PERFECI" (C. Baracchini, *Schede 393-419*, in Peroni 1995, p. 389).

⁴ Carletti 2002. La leggenda generata dal racconto di Vasari, è stata rinfocolata nel 1838-1839 con il rinvenimento, durante i lavori alla base della torre, di un lacerto di iscrizione che legge "PISANUS CIVIS BONANNO NOMINE". Il fatto che le lettere incise sul frammento di stucco siano speculari, fa pensare che si tratti di un calco da lastra metallica (Torri 1841).

⁵ Si fa riferimento in particolare al testamento di Berta di Bernardo, che nel 1172 lascia 60 scudi all'Opera del Campanile lapideo di Santa Maria, in cui Gerardo compare come testimone in qualità di maestro dell'Opera (Caleca 2002, pp. 9-11).

⁶ Raghianti 1986; Carli 1989, pp. 219-226; Raghianti 1995.

⁷ Raghianti 1968-1969, vol. III, coll. 71-80; Benassi-Pierotti 2001.

⁸ Ronzani 1997.

⁹ Tangheroni 2000.

¹⁰ Renzi Rizzo 2003, pp. 1-2. Il "mangano" è una macchina da guerra che serviva per scagliare le pietre nelle città assediate.

¹¹ Banti 2006, pp. 51-52. La lastra, risalente alla seconda metà del XII secolo, oggi si trova nei depositi del Museo dell'Opera del Duomo, ma fu rimossa dalla gradinata esterna al tempo del suo rifacimento nel XIX secolo; in origine si trovava sopra il sarcofago del defunto.

¹² "Chi va a Pisa vi vede i mostri che vengono dal mare: questa città è sordida di pagani, di Turchi, di Libici ed anche di Parti, gli oscuri

Caldei frequentano le sue spiagge" (*Donizonis Vita Mathildis*, inizio del XII secolo).

¹³ A. Milone, *Scheda 1*, in Baracchini 1993, pp. 143-144; Baracchini - Caleca 1995; Contadini 2002.

¹⁴ "ANNO DOMINI MCLXXXVI INDICIONE III BONANUS CIVIS PISANUS ME FECIT" (Melcer 1987; Milone 2004).

¹⁵ "E il sopraddetto Bonanno, mentre si faceva il detto campanile, fece l'anno 1180 la porta reale di bronzo del detto Duomo di Pisa, nella quale si veggiono queste lettere: EGO BONANNUS PIS. MEA ARTE HANC PORTAM UNO ANNO PERFECI/ TEMPORE BENEDICTI OPERARII" (Vasari 1568, vol. I, p. 90).

¹⁶ Caleca 1989, pp. 22-23; Wight 1992. Le affinità maggiori si riscontrano con la cosiddetta *Croce n°20* del Museo di San Matteo, attribuita a maestro pisano-greco.

¹⁷ Ascani 1992.

¹⁸ Sull'orlo superiore si legge: "BIDUINUS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM A [D] D(OMI)N[u]M GIRATTUM"; sul bordo inferiore, invece, con caratteri diversi: "HO[MO] KE VAI P(ER) VIA: PREGA D(E)O DELL'ANIMA MIA: SI COME TU SE' EGO FUI: SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE". Poiché Giratto era già morto nel 1176, si presuppone che l'opera risalga all'incirca a quell'anno (A. Milone, *Scheda 17*, in Baracchini 1993, pp. 172-174). Per le questioni linguistiche si veda Stussi 1990.

¹⁹ "HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT" (Testi Cristiani 1987, pp. 216-231; Dalli Regoli 2001; Carletti 2008, pp. 13-22).

²⁰ Caleca 2002, pp. 14-16.

²¹ Tra i capitelli provenienti dalla torre si segnala l'esemplare con protomi animali ed umane: A. Milone, *Scheda 32*, in Baracchini 1993, pp. 190-191.

²² Sull'architrave del portale oggi ai Cloisters è riproposto lo stesso tema dell'*Entrata a Gerusalemme* (Gómez-Moreno 1964-1965; Kobler 1968).

²³ È possibile datare attorno al 1190 la prima interruzione del cantiere della torre, grazie ad una pergamena conservata all'Archivio Capitolare di Pisa. Vasari fornisce la sua personale interpretazione della vicenda: "Ma non avendo questi due architetti [Guglielmo e Bonanno] molta pratica di fondare in Pisa e perciò non palificando la platea come dovevano, prima ch'è' fussero al mezzo di quella fabrica ella inchinò da un lato e piegò in sul più debole, di maniera



Maestranza pisana, Mensola e capitelli, fine del sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo all'Orto

che il detto campanile pende sei braccia e mezzo fuor del dritto suo, secondo che da quella banda calò il fondamento; e se bene ciò nel disotto è poco e all'altezza si dimostra assai, con fare star altrui maravigliato come possa essere che non sia rovinato e non abbia gettato peli, la ragione è perché questo edificio è tondo fuori e dentro è fatto a guisa d'un pozzo vòto e collegato di maniera con le pietre che è quasi impossibile che rovini, e massimamente aiutato dai fondamenti che hanno fuor della terra un getto di tre braccia, fatto, come si vede, dopo la calata del campanile per sostentamento di quello. Credo bene che non sarebbe oggi, se fusse stato quadro, in piedi, perciò che i cantoni delle quadrature l'arebbono, come

spesso si vede avvenire, di maniera spinto infuori che sarebbe rovinato. E se la Carisenda, torre in Bologna e quadra, pende e non rovina, ciò adiviene perché ella è sottile e non pende tanto, non aggravata da tanto peso a un gran pezzo quanto questo campanile, il quale è lodato non perché abbia in sé disegno o bella maniera ma solamente per la sua stravaganza, non parendo a chi lo vede che egli possa in niuna guisa sostenersi" (Vasari 1568, vol. I, p. 90).

²⁴ Testi Cristiani 2005, pp. 225-227.

²⁵ A. Milone, *Schede 30-31*, in Baracchini 1993, pp. 188-190. Altri capitelli figurati di ambito culturale affine si trovano nella chiesa di Sant'Andrea Forisportam (Salmi 1928, p. 95).



Taglia dei Guidi, Leone stiloforo, fine del sec. XII - inizio del sec. XIII, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

²⁶ Biehl 1926, p. 115; Salmi 1928, p. 94; A. Milone, *Schede 28-29*, in Baracchini 1993, pp. 184-188.

²⁷ A. Milone, *Scheda 16*, in Baracchini 1993, pp. 169-172.

²⁸ A. Milone, *Scheda 12*, in Baracchini 1993, pp. 163-165. Alla base del paliotto si legge: "OPUS QUOD VIDETIS BONUSAMICUS FECIT P[RO] EO ORATE".

²⁹ Nicco Fasola 1946, pp. 99-100; Carli 1974, pp. 14-15; M. Burresi, *scheda 38*, in Castelnovo 1992, p. 196.

³⁰ La formazione orientale dell'artefice di questo rilievo pare confermata anche dall'iscrizione che si trova sul libro aperto: "EGO SUM A ET Ω". Una lunga iscrizione si sviluppa dietro le spalle del Cristo, ricordando il nome del probabile committente, il medico Montanino Zechia, che pagò 102 libbre "PRO ANIMA SUA ET EXORIS SUE" (L. Carletti, *Scheda 5*, in Burresi - Caleca 2005, pp. 106-107). Le consonanze con la pittura sono di nuovo principalmente con la già citata *Croce n° 20* del Museo di San Matteo (Ragghianti 1968-1969, vol. III, Roma 1969, coll. 662-664).

³¹ Baracchini - Caleca 1973, p. 24.

³² Caleca 1991, pp. 39-69.

³³ Per i gruppi di Deposizione si veda Burresi - Caleca 2000. Un'ascendenza bizantina caratterizza un'altra statua lignea, stavolta datata 1250; si tratta della *Madonna in trono col bambino* della pieve di Santa Maria a Monte, attribuita a scultore toscano (A. Caleca, *Le statue della Madonna in trono*, in Burresi 2000, pp. 44-50).

³⁴ Vasari 1568, vol. I, p. 80.

³⁵ Garzelli 1969, pp. 37-48; Baracchini - Caleca 1973, pp. 22-32; Ascani 1996, pp. 160-165.

³⁶ Frugoni 2010, pp. 219-222.

³⁷ Tavenor-Perry 1910, pp. 103-104; Dalli Regoli 1986, pp. 74, 119, 127.

³⁸ Testi Cristiani 2005, pp. 308-325.

³⁹ Dalli Regoli 1992, p. 163-164.

⁴⁰ Ragghianti 1968-1969, vol. III, coll. 667-677.

⁴¹ "A[NNI] D[OMINI] MCCXLVI SUB IACOPO RECTORE LOCI GUIDO BIGARELLI D[E] CUMO FECIT OPUS HOC" (Caleca 1991, p. 71).

⁴² "Io vidi per le coste e per lo fondo/ piena la pietra livida di fóri,/ d'un largo tutti e ciascun era tondo./ Non mi parean men ampi né maggiori/ che que' che son nel mio bel San Giovanni,/ fatti per loco d'i battezzatori;/ l'un de li quali, ancor non è molt'anni,/ rupp'io per un che dentro v'annegava:/ e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni" (Dante Alighieri, *Inferno* XIX).

⁴³ Garzelli 2006. Immediatamente a ridosso del fonte è il recinto presbiteriale, realizzato pochi anni dopo, che presenta soluzioni simili ma semplificate. Da sottolineare come i campi circolari e romboidali, tipici della cultura cosmateca di derivazione romano-classica, si incontrino con le stelle a sei punte di tradizione islamica (Caleca 1991, pp. 72-73).



Maestranza pisana, *Deposizione*, primo quarto del sec. XIII, legno scolpito e dipinto, Vicopisano, pieve di Santa Maria e San Giovanni Battista



Guido Bigarelli, Pluteo del Fonte Battesimale, 1246, Pisa, battistero



Guido Bigarelli, Pluteo del Fonte Battesimale, 1246, Pisa, battistero

Lavori di commesso e tarsie

Nel *Proemio delle Vite* (1550), Vasari dedica il capitolo VI al “modo di fare i pavimenti di commesso”, rintracciandone le origini nell’età classica:

Tutte le cose che trovar si poterono, gli antichi, ancora che con difficoltà in ogni genere, o le ritrovarono o di ritrovarle cercarono [...]. Trovarono fra l’altre cose belle i pavimenti di pietre ispartiti con varii misti di porfidi, serpentini e graniti, con tondi e quadri et altri spartimenti onde s’immaginarono che fare si potessero fregi, fogliami et altri andari di disegni e figure¹.

Più avanti Vasari si sofferma sulle tecniche di lavorazione, che così descrive:

[...] facevasi sotto un piano di stucco fresco di calce e di marmo, tanto grosso che bastasse per tenere in sé i pezzi commessi fermamente, sinché, fatto presa, si potessero spianar di sopra, perché facevano nel seccarsi una presa mirabile et uno smalto meraviglioso che né l’uso del camminare né l’acqua non gli offendeva².



Maestranza cosmatesca, Tarsie pavimentali, metà del sec. XII, Pisa, chiesa di San Pietro in Vinculis

Questa tecnica è apparentemente simile a quella del *mosaico*, che si basa sul fissaggio di elementi decorativi di piccole dimensioni su un supporto rigido fino alla sua completa copertura. Ma le *tarsie* prevedono la creazione di alvei all’interno della superficie, secondo disegni pre-stabiliti, ed il loro riempimento, attraverso un collante, con pietre sagomate di colore diverso, in modo da rendere visibile il motivo decorativo. Sostanziale differenza tra i due procedimenti è, dunque, il fatto che nelle tarsie il supporto

rimane a vista e costituisce l’elemento unificante dell’intero impianto; le diverse pietre sono sagomate per occupare gli spazi predisposti, creando una perfetta adesione che rende quasi invisibili le commettiture. Il risultato finale è una superficie liscia, resa ancor più uniforme dalle operazioni di spianatura e lucidatura cui fa cenno anche Vasari.

Il vocabolo, che deriva dall’arabo *tarsī* e sta a significare “decorazione preziosa” o meglio “incrostazione”, nel XIII secolo entrò nell’uso comune volgare. In parti-



Maestranza pisana islamizzante, Lastra intarsiata, prima metà del sec. XIII, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo (già recinto presbiterale del battistero?)



Maestranza pisana islamizzante, Tarsie pavimentali, metà del sec. XIII, Pisa, battistero

colare a Pisa ciò corrisponde ad un recupero di motivi ornamentali e iconografici del mondo islamico, tipico di quella *koinè* culturale cittadina dei tempi della Repubblica. La principale testimonianza di tale lavorazione è rappresentata dal pavimento dell'area presbiteriale all'interno della cattedrale, anche se il suo aspetto attuale è frutto di una risistemazione seicentesca, realizzata a seguito dell'incendio del 1595. Si tratta di una serie di riquadri di diverse dimensioni, situati a differenti livelli con decorazioni

geometriche in marmi policromi di tipo cosmatesco, eseguiti cioè da maestranze di marmorari impegnati a Roma e nei dintorni tra XII e XIII secolo. Il riquadro più ampio del duomo pisano è situato in corrispondenza della crociera: il disegno presenta un grande rombo il cui perimetro è scandito all'esterno dalla successione di quattro fasce circolari in marmo bianco, porfido e serpentino, che all'interno diventano cinque. Questo tipo di ornato, detto *quincux*, è caratteristico dei pavimenti cosmateschi e

solitamente contrassegnava particolari luoghi liturgici, come si vede nella *Schola cantorum* di Santa Maria in Cosmedin a Roma. Le notizie relative all'originaria estensione delle tarsie pavimentali pisane sono assai scarse; tuttavia, sembra che si estendessero su tre livelli dell'area presbiteriale, quello delle navate, quello del coro, di poco superiore, e quello del piano dell'altar maggiore, il più alto dei tre.

Gli elementi decorativi sopra descritti trovano riscontro in una serie di opere

eseguite nell'Italia centrale da alcune importanti famiglie di marmorari romani sul finire del XII secolo. Due di questi, Ianni di Pietro Boccellate e Pietro di Ranuccio, stipularono nel 1158 una convenzione con l'arcivescovo di Pisa Villano per la vendita, il taglio e la messa in opera di pietre. È assai probabile, dunque, che questi maestri fossero attivi nella seconda fase costruttiva della cattedrale, negli stessi anni in cui Guglielmo realizzava il pulpito e le formelle della transenna presbiteriale, alcune delle quali a diffusi intarsi di marmi e pasta vitrea. Furono forse le stesse maestranze del duomo a lavorare nella chiesa di San Pietro in Vinculis (detta San Pierino), il cui pavimento presenta una raffinata decorazione ad anelli concatenati, di forma oblunga, alle estremità dei quali si trovano dei cerchi; la superficie interna degli anelli è scandita da un'alternanza di pietre policrome di forma romboidale ed ottagonale. La stella a sei punte, motivo di poco più tardo e di chiara ascendenza islamica, caratterizza invece il pavimento del battistero, che pare essere frutto di una contaminazione tra la tradizione cosmatesca e la cultura di maestri giunti più di recente d'oltremare³. Entro uno degli archetti esterni dell'abside del transetto meridionale del duomo torna la stella, disegno realizzato a tarsia con marmi bianchi e verdi. La reiterazione di decorazioni geometriche, derivata dal divieto coranico di raffigurare esseri umani, dette vita ad un repertorio di forme – ampiamente studiato dai matematici arabi – basato sulla ripetizione di triangolo e quadrato, che generavano rispettivamente poligoni stellati, a sei o ad otto punte⁴.

Gli intarsi marmorei animano molte facciate delle chiese medievali pisane, ripetendo figure geometriche, dalla tipica losanga, ai cerchi a più articolati intrecci e finanche figure zoomorfe ed antropomorfe. Per la particolare raffinatezza si distinguono, su tutte, le tarsie delle chiese di San Nicola, di San Paolo a Ripa d'Arno e di San Paolo all'Orto; indiscutibilmente il modello si conferma quello della cattedrale, su cui si snoda una ricca galleria di soluzioni, tra cui formelle bicrome con animali affrontati, ottenuti grazie ad un raffinato gioco di linee. A San Nicola, a fianco delle caratteristiche decorazioni geometriche che accompagnano le losanghe, si possono osservare formelle con eleganti disegni risolti con intrecci di quadrati, cerchi e motivi arabeggianti o in-



Maestranza pisana islamizzante, Tarsie del transetto meridionale, inizi del sec. XIII, Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta



Maestranza pisana islamizzante, Frammento erratico di lastra intarsiata, metà del sec. XII, Pisa, corte dell'Hotel Victoria

fiorescenze nell'intradosso delle lunette e, ancora, cornici circolari giocate sulla bicromia di intersezioni di triangoli. Più ricche e fantasiose le tarsie di San Paolo all'Orto che, oltre ad oculi e losanghe profilate, presentano a destra del portale maggiore due tarsie con disegni ad infiorescenza di ascendenza islamica, simili a quelli di alcune formelle intarsiate della facciata del duomo. Una formella erratica con analoghe decorazioni è visibile nella corte posteriore dell'Hotel Victoria⁵.

Non mancano, infine, manufatti in cui la tarsia convive con il mosaico: è questo il caso di un piccolo frammento marmoreo in cui tessere vitree e dorate, alternate a frammenti di porfido, disegnano un pappagallo. L'opera, conservata oggi al Museo di San Matteo, fu reinserita sul fronte della corte degli Spedalinghi e trova il suo più diretto confronto con simili esemplari dell'abbazia di Montecassino, cui lavorarono artisti greci e saraceni chiamati dall'abate Desiderio. Lo stretto legame tra Desiderio e Matilde di Canossa, figura centrale nelle vicende costruttive del duomo di Pisa, fornisce di per sé una valida chiave di lettura per comprendere il volo intrapreso dal pappagallo.



Maestranza meridionale islamizzante, Lastra erratica frammentaria, secc. XI-XII, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

¹ Vasari 1568, vol. I, p. 29.

² *Ibidem*.

³ Meoli Toulmin 1977.

⁴ Tolaini 1991.

⁵ Baracchini - Caleca 1995, p. 55.



Tarsie, sec. XII, Pisa, chiesa di San Nicola



Tarsie, sec. XII, Pisa, chiesa di San Nicola



Tarsie, sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo all'Orto



Tarsie, sec. XII, Pisa, chiesa di San Paolo all'Orto



Tarsie, inizi del sec. XIII, Pisa, chiesa di san Paolo a Ripa d'Arno



Tarsie, inizi del sec. XIII, Pisa, chiesa di san Paolo a Ripa d'Arno