

Arte medievale

2018

IV serie - anno VIII, 2018 Spedizione postale gruppo IV 70%



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

IV serie - anno VIII, 2018



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno VIII, 2018 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Marina Righetti

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409-49913949

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

www.artemedievale.it

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo: artemedievale@uniroma1.it.

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi.

Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Ignazio Aveta, particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: l'arcivescovo Turpino, Oliviero (?) e Orlando. Parigi, BnF, Estampes, Gb 63 Fol (© BnF).

**Distribuzione****Silvana Editoriale**

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01

Fax 02.453951.51

www.silvanaeditoriale.it

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Coordinamento e grafica

Piero Giussani

Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)

Stampa e rilegatura: Grafiche Aurora, Verona

Finito di stampare nel dicembre 2018

Comitato promotore

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

Comitato direttivo

M. Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini, A. Tomei

Comitato scientifico

F. Aceto, M. Andalaro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, G. Bonsanti, B. Brenk,
C.A. Bruzelius, S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, F. Gandolfo,
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni,
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

Redazione

R. Cerone, A. Cosma, C. D'Alberto, V. Danesi, B. Forti, M.T. Gigliozzi,
F. Manzari, S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio, M. Tabanelli

ANVUR: A

*Il 7 luglio scorso è venuta a mancare l'amica e collega Pina Belli D'Elia (1934-2018).
Un anno e mezzo fa aveva partecipato al nostro convegno tenendo la sua relazione
con il piglio e la passione che la contraddistinguevano.
Per ricordarla vogliamo dedicarle questo numero di «Arte medievale»,
che tratta della regione dell'Italia meridionale da lei più amata.*



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

{BnF | Bibliothèque
nationale de France



Medioevo ritrovato Le Moyen Âge retrouvé

Il patrimonio artistico della Puglia e dell'Italia meridionale
prima e dopo Aubin-Louis Millin (1759-1818)

Le patrimoine artistique des Pouilles et de l'Italie méridionale
avant et après Aubin-Louis Millin (1759-1818)

Convegno internazionale a cura di
Colloque international sous la direction de

Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini

Sapienza Università di Roma,
Odeion del Museo dell'Arte Classica
25-26 maggio 2017

La pubblicazione degli Atti di questo convegno conclude un grande progetto di ricerca d'Ateneo, finanziato dalla Sapienza nel 2015, dedicato allo studio dei disegni e della documentazione del viaggio in Italia meridionale di Aubin-Louis Millin.

L'iniziativa è stata realizzata con il patrocinio della Bibliothèque nationale de France e dell'École française de Rome. Il nostro primo ringraziamento va quindi al Magnifico Rettore della Sapienza Eugenio Gaudio, alla Presidente della BnF Laurence Engel e alla Direttrice della EFR Catherine Virlouvet.

Ci siamo inoltre avvalsi della generosa collaborazione di studiosi, colleghi e amici, ai quali esprimiamo la nostra gratitudine: Xavier Barral i Altet, Manuel A. Castiñeiras, Michela di Macco, Michel Gras, Arturo C. Quintavalle, Pierre Savy, Elisabetta Scungio.

Un grazie speciale a Marina Righetti e Gennaro Toscano, con i quali, molti anni fa, abbiamo iniziato questa bella avventura scientifica.

Se questa impresa è andata in porto, lo si deve anche alla disponibilità di Elisa De Nicola, Giacinto Giuliani, Fabrizio Mancini, Antonella Murri del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo.

Infine, un affettuoso grazie va alle nostre giovani e valide allieve che hanno fatto parte dello staff del convegno: Agnese Bertazzoli, Manuela Borello, Federica Capitani, Chiara Cianni, Elisa Cirillo, Letizia Stocchi.

Come talora accade, non sempre tutti i relatori riescono a consegnare i loro testi per la pubblicazione.

Sono rimasti fuori da questo volume – e ce ne dispiace – tre contributi importanti:

quello di Taco Dibbits (Rijksmuseum, Amsterdam) sui viaggiatori olandesi accompagnati al Sud dal pittore Louis Ducros; quello di Emma Condello (Sapienza) sul rapporto di Millin con l'epigrafia antica e medievale; quello di Maria Rosaria Rinaldi (Sapienza) sui monumenti del Medioevo pugliese nella fotografia tra Ottocento e Novecento.

Anna Maria D'Achille e Antonio Iacobini

SOMMARIO

- 11 Premessa
Marina Rigbetti
- 12 Millin, sempre un riferimento
Michel Gras
- 13 Aubin-Louis Millin (1759-1818), histoire d'une redécouverte
Laurence Engel
- 17 Millin: un'introduzione
Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini
- 37 L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli
Gennaro Toscano
- 55 Les dessins et les relevés du voyage en Italie d'Aubin-Louis Millin conservés à la Bibliothèque nationale de France: reconstitution virtuelle d'un corpus
Corinne Le Bitouzé
- 61 Normanni, Svevi e Angioini nella storiografia europea del Seicento e del Settecento
Kristjan Toomaspoeg
- 73 Paesaggi di luce e di pietra in Puglia. La letteratura di viaggio dal XV al XVIII secolo
Fulvia Fiorino Dotoli
- 81 Seroux d'Agincourt e l'arte medievale in Puglia
Simona Moretti
- 91 Antolini, Desprez, Marvuglia e gli altri. L'Italia del Sud nei disegni per l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt
Iaria Miarelli Mariani
- 99 Seroux d'Agincourt e la pittura medievale a Napoli nei disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana
Paolo di Simone
- 107 La riscoperta del battistero di S. Giovanni a Canosa di Puglia nel XVIII secolo
Petra Lamers
- 115 Prima e dopo Millin: le porte bronzee d'età normanna in Puglia
Antonio Iacobini
- 149 Con un'appendice di Anna Maria Martino
- 151 Aubin-Louis Millin e la civiltà islamica attraverso disegni e appunti inediti
Arianna D'Ottone Rambach
- 167 Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XII)
Anna Maria D'Achille
- 197 Millin e le iscrizioni della Puglia medievale
Cristina Mantegna
- 207 Preludio al *Voyage pittoresque* di Millin: l'arte della Puglia medievale nelle pubblicazioni erudite (secoli XVII-XVIII)
Giovanni Gasbarri
- 217 Huillard-Bréholles e lo studio dei monumenti della Puglia normanna e sveva
Elisabetta Scungio
- 229 «Die Totalität der Ansicht». Heinrich Wilhelm Schulz e i monumenti della Puglia medievale
Vinni Lucherini
- 239 La Puglia preromanica nella storiografia archeologica e artistica: dalla letteratura di viaggio all'*Aggiornamento* dell'opera di Bertaux
Gioia Bertelli
- 249 La riscoperta della pittura bizantina in Puglia
Marina Falla Castelfranchi
- 261 L'*invenzione* del Romanico pugliese: riscoperte, restauri, ripristini dal XVII secolo agli anni Venti del Novecento
Pina Belli D'Elia, Luisa Derosa
- 277 Apulia out of Apulia: Apulian Medieval Works of Art in International Museums
Tessa Garton
- 289 La riscoperta della Puglia medievale nelle Esposizioni Nazionali di Torino (1898) e di Roma (1911)
Clara Gelao
- 299 Conclusioni. Aubin-Louis Millin, l'ultimo dei viaggiatori compilatori
Xavier Barral i Altet

RECENSIONI

- 305 Lourdes de Sanjosé Llongueras, *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: "El Maestro de las Aves" y su círculo*. Abadía de Silos, 2016
Manuel Antonio Castiñeiras González
- 306 Carla Varela Fernandes, *Pero. O mestre das imagens, ca. 1300-1350*. Lisboa, Imprimatur, 2016
Manuel Antonio Castiñeiras González
- 307 **Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio***
Edizioni ETS, Pisa 2017
Gianluca Ameri
- 310 *Romanesque patrons and processes: design and instrumentality in the art and architecture of Romanesque Europe*, a cura di Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill, Richard Plant, London-New York, Routledge, 2018
Gaetano Curzi
- 311 Xavier Barral i Altet, *Els Banys "Àrabs" de Girona. Estudi sobre els banys públics i privats a les ciutats medievals*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2018
Manuel Antonio Castiñeiras González

Lourdes de Sanjosé Llongueras, *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: “El Maestro de las Aves” y su círculo.*

Abadía de Silos (Studia Silensia, Series Maior VI), 2016, pp. 348, 124 tavole e 141 figure a colori e in bn.

Considerata a lungo come periferica, l'arte romanica spagnola viene spesso esclusa o sottovalutata nelle grandi visioni d'insieme del panorama artistico europeo del XII secolo. Se studiosi americani come Arthur Kingsley Porter, Kenneth John Conant, Meyer Shapiro e John Williams hanno saputo sottolineare l'originalità del contributo ispanico alla nascita e al successivo sviluppo dell'arte romanica soprattutto in architettura, scultura monumentale e miniatura, l'oreficeria iberica di quel periodo non ha suscitato mai un grande entusiasmo dentro e fuori le nostre frontiere. Perciò la scelta dell'autrice di questo libro, l'atelier d'oreficeria di Silos nel XII secolo, è quanto meno audace e non priva di alcuni rischi. Mentre è nota a tutti la produzione degli *ateliers* di Conques e di Limoges, quella di Silos è stata generalmente posta in discussione dalla storiografia o addirittura sottovalutata rispetto all'elaborazione degli smalti *champlevés* del notissimo Limoges.

Nonostante ciò, la studiosa non esita ad affermare che “No existe una obra dentro de la segunda mitad del siglo XII de orfebrería y esmaltes de tradición hispánica o limosina, actualmente conservada, que reúna un trabajo tan variado y de tan alta calidad como el Frontal con esmaltes, actualmente en el Museo de Burgos” (p. 19). Si riferisce al cosiddetto paliotto a smalti di Silos, un magnifico capolavoro che, in realtà, fu realizzato tra 1160 e 1170 per decorare il primitivo

sepolcro di San Domenico, trasferito nel 1076 nella chiesa abbaziale. Anche se non esiste un parere concorde degli studiosi, sia Manuel Gómez Moreno (1941) che Marie-Madeleine Gauthier (1990) o Constancio del Álamo (2003) hanno sempre sostenuto che questo *tableau d'émaux* sia stato realizzato come *frontis* per mascherare l'originale urna del santo in una sorta d'altare-reliquiario. Nella pubblicazione questo capolavoro dell'oreficeria ispanica viene attribuito al “Maestro de las Aves”, un artista autoctono che lavora nella seconda metà del XII secolo nell'atelier *silense*.

Anche se l'autrice riprende l'idea dell'esistenza di un atelier di smalti meridionale a Silos, già enunciata da Marie-Madeleine Gauthier nel 1987 (*Émaux méridionaux, catalogue international de l'Oeuvre de Limoges. I. L'Époque romane*, Parigi, 1987) e ribadita da J. Yarza (*De Limoges a Silos*, Madrid, 2001), le sue ipotesi vanno oltre le proposte dei menzionati studiosi. Secondo la Gauthier il monastero castigliano sarebbe stato il centro di un atelier di oreficeria che produceva oggetti di rame e smalto grazie all'arrivo di un artista di formazione aquitana che conosceva le formule del primo atelier dell'abate Bégon III de Conques e realizzò l'assemblaggio della cosiddetta arca degli avori e degli smalti (Museo di Burgos). Invece, Lourdes de Sanjosé riesce a individuare nello studio di questo pezzo – che data tra 1140 e 1150 – l'intervento di due maestri: uno in possesso di una tecnica più limosina, che sarebbe il responsabile degli orli – e che si può mettere a confronto con quella dell'Arca di Champagnat –, ed un altro locale, autore della placca di San Domenico, molto legato alla tradizione miniatoria del monastero castigliano. A suo avviso, in questo contesto si sarebbe formato il cosiddetto “Maestro de las Aves”, principale creatore delle più

importanti opere dell'atelier di Silos nella seconda metà del XII secolo: il cosiddetto “frontale con smalti” (Museo di Burgos), il pastorale dell'abate Juan Gutierre II (1175-1180) (Museo de la Abadía de Silos) e un secondo pastorale della collezione Casacuberta Marsans. Quest'ultimo, un baculo di rame dorato e argento niellato, che fu bandito all'asta a Barcellona come opera mosana nel 2010, è stato identificato da Lourdes de Sanjosé come appartenente all'atelier di Silos. Nonostante ciò, nessuna istituzione pubblica cercò di assicurarselo e l'oggetto fu acquistato dalla collezione privata barcellonese Casacuberta Marsans.

Perciò, è merito dell'autrice non soltanto aver recuperato un pezzo dimenticato dell'atelier di smalti di Silos ma essere stata in grado di realizzare e pubblicare una ricerca esemplare che ha messo a fuoco la questione del carattere autoctono della sua produzione e individuato il suo attore principale: il *Maestro de las Aves*. Anche se non c'è dubbio che l'autore del frontale conoscesse i lavori che si realizzavano a Conques e a Limoges, egli seppe inglobare – e addirittura oltrepassare queste novità – nelle sue opere grazie alla lunga tradizione artistica del monastero castigliano. Come dimostra il libro, l'arte di questo maestro è ben radicata nelle differenti produzioni artistiche dell'abbazia: nella miniatura del suo *scriptorium* – Beato de Silos (1109) –, nella tradizione decorativa musulmana dell'horror vacui (vermicolato), e addirittura nella eccezionale figurazione zoomorfa del primo atelier del chiostro (gallerie est e nord), databile verso il 1120-1140.

Il libro è, quindi, un eccellente contributo alla migliore conoscenza dell'atelier di smalti di Silos e del suo funzionamento nel XII secolo. Invece di confinare la sua

straordinaria produzione nell'oreficeria tra il 1140 e il 1200 ad un capitolo dell'arte di Limoges, secondo le teorie genetiche che hanno prevalso nella storiografia artistica, l'autrice è stata capace

di presentare questo prezioso patrimonio artistico come una testimonianza privilegiata della capacità del monastero castigliano di aggiornare la sua arte e dare così risposta, partendo dalla sua

tradizione, alle nuove mode e alle nuove tecniche realizzative dell'oreficeria meridionale.

Manuel Antonio Castiñeiras González

Carla Varela Fernandes, *Pero. O mestre das imagens, ca. 1300-1350.*

Lisboa, Imprimatur, Collecção Mestres da Arte Cristã, n. 1, 2016, pp. 159, con numerose illustrazioni a colori non numerate.

Negli ultimi anni il tema della mobilità e della circolazione artistica nel tardo Medioevo ha attirato l'attenzione della ricerca tanto in Europa quanto negli Stati Uniti. Progetti, congressi, mostre e pubblicazioni hanno sottolineato non soltanto l'importanza del viaggio nella formazione degli artisti europei tra XIV e XV secolo, ma anche le diverse formule dello scambio artistico e culturale in un periodo in cui i poteri europei in espansione avevano importanti interessi nell'Oriente mediterraneo e lungo le rotte commerciali. Oltre all'esotismo e al carattere transculturale di alcuni di questi fenomeni, la geografia europea offre numerosi esempi di artisti che si muovono in ambito occidentale alla ricerca di occasioni di formazione o di committenza. La corte papale d'Avignone o il Ducato di Borgogna mostrano queste forme di mobilità di artisti e modelli, che spesso vengono lette in relazione al contesto politico o a questioni dinastiche.

In questo particolare contesto metodologico si deve inserire la pubblicazione di Carla Varela Fernandes, ricercatrice dell'*Istituto de Estudos Medievais dell'Universidade Nova de Lisboa*, una delle migliori specialiste nello studio della scultura medioevale portoghese, e conoscitrice come pochi dell'arte della prima dinastia dei re di Portogallo (1143-1383). Oggetto del libro è la ricostruzione della biografia di Pero, uno scultore che viene menzionato in documenti portoghesi dal XIV secolo (tra gli anni 1334 e 1337) come "maestro d'immagini", e a cui ven-

gono attribuite importanti opere d'arte principalmente tra le città di Coimbra e Braga. Secondo l'autrice, Pero sarebbe arrivato in Portogallo dal Regno d'Aragona, dove avrebbe lavorato, tra il 1313 e il 1316, nella tomba reale di Giacomo II e Bianca d'Anjou e nel chiostro nel monastero di Santes Creus (Tarragona), dove è documentato come Pere de Bonneuil (o Bonull). A questo artista vengono attribuite altre opere nel regno d'Aragona, come la Madonna del convento della Serra de Montblanc (Tarragona) o parte del Portale degli Apostoli della chiesa arcipretale di Morella (Castelló). Probabilmente, come ha sottolineato Tom Nickson (2009), il Petrus de Bonneuil, de Bonull, de Bonhuyl o de Bono Oculo, che appare nella documentazione catalana e valenziana, è lo stesso *Petrus de Bonnelis, galicus, operarios noster*, a cui il re concede un lasciapassare nel 1313. Si tratterebbe, quindi, come ha proposto Francesca Español (2002), di uno scultore formatosi in Francia, probabilmente nell'area di Parigi, Bonneuil-sur-Marne, che è stato chiamato a lavorare nell'imprese artistiche del re d'Aragona.

Il merito del libro è di avere realizzato un'analisi comparata delle opere catalane e valenziane e di quelle portoghesi, accompagnata da un'indagine esemplare sui documenti, così come da una ricerca sulle connessioni dinastiche che resero possibile l'arrivo del Maestro Pero in Portogallo. Questo consente all'autrice di definire un catalogo delle opere dell'officina del Maestro Pero (pp. 143-148), e escludere da questo elenco alcune opere che lei considera realizzate dai suoi discepoli o semplicemente rifiutare attribuzioni finora accettate dalla storiografia portoghese.

Senza altro, la parte più originale del libro è costituita dal terzo capitolo ("A obra"), in cui possiamo seguire l'attività del ma-

estro e della sua officina in Portogallo. Secondo Carla Varela Fernandes, sulla base degli studi di Francisco Macedo, fu la regina portoghese Isabel (1271-1336), vedova del re Dinis (1261-1325) e sorella del re aragonese Giacomo II, a chiedere i servizi di un artista straniero per realizzare diverse opere nel monastero delle Clarisse di Santa-Clara-a-Velha a Coimbra, dove la sovrana abitava dopo la morte del marito. È ragionevole ritenere che, grazie ai suoi legami con la casa regale aragonese, Isabel -anche conosciuta come la "Rainha Santa" (Regina Santa)- cercasse un maestro che avesse lavorato prima per la sua famiglia: questo scultore non poteva essere altro che Pere de Bonneuil (p. 51). Questi avrebbe realizzato quindi, tra 1326 e 1330, le tombe della regina e di sua nipote Isabel a Coimbra, così come una serie di statue per il culto. Successivamente, l'artista avrebbe lavorato per l'arcivescovo di Braga, D. Gonçalo Pereira (1334), e per la principessa bizantina Vataça Lascaris di Ventimiglia (1337), per i quali realizza i loro sepolcri, come confermato da due documenti. Infine, Pero avrebbe eseguito anche nel 1341 le tombe di Domingues Joannes e di sua moglie, nella Cappella *dos Ferreiros* della chiesa parrocchiale di Oliveira do Hospital, nelle vicinanze di Coimbra.

Quest'ampia attività spiega l'impronta lasciata da Pero e dai suoi collaboratori nella scultura portoghese del Trecento, nella quale introducono non soltanto stili ed iconografie derivate dell'arte gotica dell'Île de France (il Bambino che incorona la Vergine), ma sono anche capaci di tradurre nella pietra i vincoli dinastici dei loro committenti. Ad esempio, se nella scelta dei santi rappresentati sulla tomba della "Rainha Santa" viene incluso San Luigi di Tolosa, fratello di sua cognata, Bianca d'Anjou, nella serie di stemmi che fiancheggiano la giacente

sono raffigurati complessivamente quelli di Portogallo, Aragona e Sicilia. Dal canto suo, la tomba dell'infanta Isabel era innalzata su leoni – trovati negli scavi di Santa-Clara-a-Velha a Coimbra –, come quelli che sorreggono la tomba di Giacomo II e Bianca d'Anjou a Santes Creus. Infine, bisogna anche sottolineare il ruolo svolto dalla principessa bizantina Vataça (1270-1336), nipote di Giovanni IV (1258-1261) dell'Impero di Nicea, membro della famiglia Lascaris in esilio, che si era rifugiato dal 1274 nella corte d'Aragona con sua madre, Eudoxia. Protetta dal re Pietro II d'Aragona, Vataça fece parte del seguito che accompagnò Isabel nel suo matrimonio nel 1282 con il re Dinis di Portogallo, e diventò poi una potente signora nelle terre portoghesi. Lei mantenne fino alla morte gli oggetti e

la memoria della sua stirpe e non esitò a fare ornare il frontis della sua tomba nella cattedrale di Coimbra, eseguita da Pero, con tre aquile bicefale, simbolo inequivocabile del suo sangue imperiale, e con la scritta: "HEIC SITA EST BATAZA IMPERATORIS GRAECIAE NEPTIS" (Cfr. M. MacLagan, *A Byzantine Princess in Portugal, in Studies in Memory of David Talbot Rice*, a cura di Giles Robertson e George Henderson, Edimburgo, 1975, pp. 284-293).

Si tratta, insomma, di un lavoro molto bene documentato che proporziona un esempio molto interessante della mobilità degli artisti gotici del Trecento e la conseguente circolazione di stili, iconografie, modelli e devozioni dalla Francia al Portogallo, passando attraverso la Catalogna. Nel caso di Pero, a volte, questi trasferi-

menti si spiegano grazie all'origine e al percorso biografico dello scultore, in altri casi, sono stati i committenti – anche *in motion* – ad orientare le scelte delle opere dell'artista e della sua officina. Infine, vale la pena dire che parte dei contenuti presentati dall'autrice nel lavoro sono stati anche pubblicati nella voce "Maestro Pero" dell'Indice Digitale d'Artisti *Magistri Cataloniae* (<https://www.magistricaloniae.org/es/indice/artistdocumentd/item/mestre-pero.html>), appartenente al progetto di ricerca dell'Università Autonoma de Barcelona, *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANI (MICINN HAR2015-63883)*.

Manuel Antonio Castiñeiras González

Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*

Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 118, ill. 64 b/n e colore

Il più recente libro di Anna Rosa Calderoni Masetti – ospitato nella collana *Mousai. Laboratorio di archeologia e storia delle arti* diretta da Stefano Bruni per i tipi di ETS, giovane ma assai qualitativa per impostazione editoriale e autorevolezza del comitato scientifico – ha un titolo fascinoso nella sua larghezza di prospettive, precisato da un sottotitolo che ne fissa i cardini geografici; raccoglie sette saggi, di cui solo tre sono stati concepiti per occasioni diverse, essendo, gli altri, stati scritti tra il maggio 2016 e il gennaio 2017. Tutti riportano, con notevole intelligenza compositiva e innegabile coerenza interna, a un fulcro specifico: il duomo di Pisa, cui l'Autrice è legata da una lunga fedeltà scientifica grazie ai numerosi studi, dedicati volta a volta alle sue fasi edilizie, agli arredi fissi e mobili, all'intervento delle 'taglie' più e meno celebri, alle vicende conservative (citando a caso, si va dal rotolo

di *Exultet* n. 2 del Museo dell'Opera al pergamino di Guglielmo, dalle sculture in facciata alla Tomba di Arrigo VII, dalle placchette orafe della *Sacra Cintola* ai restauri ottocenteschi); studi in parte raccolti, a loro volta, nel bel volume *Arti in dialogo* (2014).¹

Per questo l'immagine di copertina sembra scelta in modo particolarmente felice: il *Grifo* bronzeo oggi al Museo dell'Opera è, infatti, tanto un capolavoro dell'arte islamica (capace da solo, come pochi altri manufatti, di evocare una splendida civiltà fabbrile), quanto uno degli arredi più universalmente noti della stessa Primaziale – le cui tarsie del coro, fra Quattrocento e Cinquecento, lo mostrano svettante sul fastigio absidale, documentando probabilmente una situazione già plurisecolare.² Un'immagine, dunque, che illumina il proposito del libro: leggere la storia del duomo pisano dalle origini alla metà del XIII secolo attraverso la presenza di pezzi esotici di altissima qualità, capaci di far comprendere ciò che questo in effetti fu: uno dei capi principali attorno ai quali si avvolsero – come una trama preziosa – i lunghi fili, i nodi minuti, gli intrecci profondi che nell'Età media legarono l'Europa

al Mediterraneo. Il tema, anzitutto, è quello della «arabitas» pisana – per citare il titolo d'un importante saggio di Antonio Milone,³ ma non solo: che questo rapporto coinvolga, in modo diverso ma pregnante sotto il riguardo della storia dell'arte, anche il pergamino di *magister* Guglielmo, oggi a Cagliari, ribadisce che il legame di Pisa con gli ampi orizzonti evocati dal titolo fu davvero 'genetico', pure in direzione di Bisanzio – come ben illustra il penultimo capitolo del volume. La strada maestra del discorso è, però, tracciata già nel primo saggio del libro, cui va il merito di riunire in una lettura organica i più importanti cimeli islamici conservati in città: a partire dalla lastra funeraria dell'emiro al-Murtadà, primo sovrano indipendente delle Baleari morto nel 1094, murata nella chiesa 'civica' di San Sisto (edificata per celebrare la vittoria pisana ad al-Mahdiya e Zawila del 1087), che già Giuseppe Scalia additava come uno dei principali trofei della grande campagna bellica – un po' crociata, un po' deliberata razzia – condotta trionfalmente dai Pisani contro quelle Isole dal 1113 (anno in cui i Genovesi, a loro volta, rispondevano all'appello di Diego Gelmírez, vescovo di Santiago

de Compostela, che cercava difesa dalle scorrerie saracene) al 1115 (quando la terza cittadella di Maiorca fu infine espugnata). A questa vengono efficacemente accostati il *Grifo* bronzeo – di cui si indica con perspicacia il rifacimento delle zampe «a partire da circa 8 centimetri da terra, dopo che nel 1828 l'opera venne trasferita nel Camposanto», ripercorrendo le fonti a partire dal Cinquecento; poi il bel capitello del X secolo firmato da al-Fatḥ, il cosiddetto 'bacile' bronzeo con decori animalistici e geometrici corredato di un'iscrizione eulogica che la stessa Calderoni Masetti aveva già convincentemente identificato come piatto-base di un gran lampadario,⁴ e – per concludere la rassegna dei pezzi conservati al Museo dell'Opera – la lastra marmorea, forse di fine XI secolo, con tre plutei intagliati e figurati secondo stilemi propri ad alcuni avori dell'*al-Andalus'* (come il cofanetto del Museo de Navarra a Pamplona). A questo nucleo pisano andrà idealmente aggiunta la monumentale porta lignea già collocata a chiusura dell'ingresso settentrionale del duomo, identificata come preda da Maiorca da Raffaello Roncioni che la vide prima che andasse distrutta nell'incendio del 1595; mentre era affatto scontato aggregarvi sia il bruciaprofumi bronzeo in forma di falco oggi nel Tesoro della basilica lucchese di San Frediano, che, riadattato come gallo, per secoli sveltò sulla cuspide della facciata (fu tolto solo nel 1960 su impulso di Carlo Ludovico Ragghianti, che ne intese per primo il valore), sia le due colonne porfiriche, bellissime seppur acefale, addossate con mera funzione ornamentale al parato esterno del battistero fiorentino, ai lati della Porta 'del Paradiso', che Giovanni Villani riteneva dono di Pisa per la protezione ricevuta contro i Lucchesi. Ricordando che ancora Scalia legava l'arrivo del *Grifo* bronzeo alla stessa impresa balearica, si ipotizza per tutti questi pezzi una provenienza da Maiorca, e più precisamente da quella che dovette essere la tomba dell'emiro al-Murtadà, sita forse in una moschea della città, forse – come l'Autrice sembra ritenere più plausibile – in un mausoleo appositamente edificato per questo importante sovrano, magari dal suo architetto, l'eunuco Mubaššir.⁵ Non potendo, in questa sede, ripercorrere la disamina dei singoli pezzi, ma

limitandoci a rimarcare la sensibilità con cui essa viene svolta (anche in *focus* monografici: al *Falco* lucchese è dedicato il secondo capitolo, alla *Lastra* intagliata pisana il terzo), va detto che tale ipotesi apre una interessantissima prospettiva metodologica per rivalutare il fenomeno del riadattamento dei trofei bellici islamici nell'Europa cristiana: esposti e valorizzati per la loro 'alterità', certo; ma anzitutto raccolti con un processo che sembra non avere alcunché di casuale, rispondendo, invece, a un'accorta regia. La Calderoni Masetti fa qui approdare il lettore alle sue stesse conclusioni argomentandole con cautela ma, anche, con un illuminante gusto per la concretezza dei fatti storici. Lo stesso gusto che accompagna lo spostamento del discorso a Pisa: qui, infatti, quelle prede non sarebbero state immagazzinate, ma – si suggerisce – avrebbero trovato subito sede nel corpo monumentale del «*niveo de marmore templum*» (citando, *pour cause*, il *Liber Maiorichinus*)⁶ fondato nel 1064 grazie al bottino della spedizione palermitana celebrata nella lapide posta in facciata a sinistra del portale maggiore; la loro dislocazione, attestata variamente dalle fonti, ne fa anzi degli 'indicatori' delle fasi edilizie del duomo, come lo si sarebbe potuto vedere verso l'anno 1118 della sua consacrazione da parte di papa Gelasio II. Suggestivo, dunque, che l'Autrice integri le preesistenti ipotesi (l'uso della lastra a tre plutei come frontale dell'altare maggiore, e la collocazione del capitello di al-Fatḥ su una colonnina alla sommità del transetto settentrionale) vedendo il *Grifo* già sveltante sull'acrotorio orientale, a suggellare un presbiterio in buona parte completato prima di quell'evento capitale, e in cui sarebbero stati valorizzati anche il gran lampadario bronzeo – di cui sussiste solo il piatto di fondo – e la porta lignea, successivamente spostata in facciata.

Quali che fossero le ragioni di tali reimpieghi (dall'espiazione dei peccati alla rivendicazione politica), tutto il processo sollecita una serie di riflessioni, di merito e di metodo. Oltre a ribadire la necessità della rilettura quanto più attenta delle fonti storiche e della documentazione sui restauri, il volume offre un'importante chiave esegetica per ripensare il reperimento degli *spolia* islamici non in termini di accumulo disordinato, ma di

selezione mirata, tanto più se funzionale all'accrescimento – e all'«*ornamentum*» – di fabbriche 'civiche', come il duomo pisano o la stessa San Sisto (qui si potrà rilanciare: che l'epigrafe di al-Murtadà, ivi murata, non fosse inizialmente destinata alla primaziale con gli altri resti del suo mausoleo, magari come schienale d'un trono vescovile da collocarsi nel presbiterio, non dissimile dalla *Cattedra* di San Pietro di Castello a Venezia?). La Calderoni Masetti, del resto, restituisce acutamente il tema della qualità dei pezzi predati, che davvero sembra essere stato presente nelle valutazioni dei costruttori e dei committenti della cattedrale. Riemerge dunque con forza il problema della 'percezione' culturale di quei manufatti, e più in generale dei pezzi islamici traslati in Occidente: consonante ai tempi, nell'ultimo ventennio esso si è affermato come *trend topic* dopo gli importanti studi di Avinoam Shalem (senza dimenticare, fra gli altri, quelli di Anna Contadini e di Rebecca Müller);⁷ che nel caso specifico si tratti di pezzi monumentali va a conferma di un approccio stratificato, e non facilmente categorizzabile, verso quei materiali. Possono offrire una traccia la letteratura e la cronachistica pisane dedicate alle spedizioni antisaracene dei secoli XI e XII: la conquista di al-Mahdiya e Zawila frutta, se leggiamo il *Carmen in victoriam Pisanorum* e il *Chronicon Pisanum*, «*innumera spolia*» fra cui si segnalano l'oro, l'argento, le vesti preziose; nella campagna balearica l'esercito decide – come attesta la cronachetta epinicia dei *Gesta triumphalia per Pisanos facta* (1120 ca) – di spartire l'ingente bottino solo dopo aver destinato al decoro della cattedrale gli oggetti più preziosi – vesti e drappi, vasi d'argento, d'avorio e cristallo di rocca, oltre alle insegne dei re nemici. Questa dimensione, prettamente oggettiva e sontuaria, ritorna nel celebre *Liber Maiorichinus*, e rimanda dunque all'ambito semantico del 'tesoro', nonché a una selezione preordinata e finalizzata all'abbellimento della primaziale; ma l'analisi della Calderoni Masetti delinea con vivacità la possibile, effettiva consistenza delle spoliazioni, che coinvolgevano nondimeno il patrimonio monumentale e i suoi complementi (marmi, bronzi, porfidi) con lo 'smontaggio' di strutture di speciale valore politico e simbolico (come un mau-

soleo o una camera funebre, appunto). Che operazioni di questo tipo non fossero né esclusive, né casuali, lo dimostra assai bene il paragone con il 'caso' genovese, cui è dedicato il quarto capitolo del volume. Parallelo per cronologia e intensità, esso invita l'Autrice a ipotizzare che non solo i cimeli oggi scomparsi testimoniati dai cinquecenteschi *Annali* di Agostino Giustiniani (una porta, destinata alla chiesa 'civica' di San Giorgio, e un lampadario bronzeo «di bellottissimo & sutillissimo lavoro moresco» appeso all'altare del Battista in cattedrale), ma anche altri, conservati (le due lapidi con iscrizioni funerarie murate in Santa Maria di Castello, il busto leonino già nella facciata di San Lorenzo, finora ritenuto un resto del corredo scultoreo 'lombardo' di XI secolo), o la cui esistenza si può solo ipotizzare (un grifo bronzeo, distrutto nell'incendio del 1296 e di cui sarebbe copia quello marmoreo, trecentesco, oggi al Museo di Sant'Agostino), fossero stati dettratti da una camera funebre sita nella moschea maggiore di Almería, quando la città-porto del califfato di Cordova venne conquistata (1147). Un altro saccheggio mirato, insomma, specularmente a quello del mausoleo di al-Murtadà, condotto dai Genovesi nel corso delle spedizioni che si diressero anche su Minorca (1146) e Tortosa (1148), venendo poi celebrate dall'annalista Caffaro nella *Ystoria captio-nis Almarie et Tortuose* oltre che con i dipinti 'storici', probabilmente estesi su gran parte del muro d'ambito della navata destra del duomo, di cui non resta oggi che un esiguo lacerto. Va detto però che oltre alle innegabili analogie, laddove s'identifica la cattedrale di San Lorenzo – 'rifondata' circa il 1099 a opera del Comune, che vi ebbe sede fino a fine Duecento e ne è tutt'oggi proprietario – come simbolico, glorioso centro spirituale e 'civico' della città, deputato quindi ad accogliere i più insigni cimeli delle crociate o delle scorrerie antisaracene (su tutti, le ceneri del Battista e il *Sacro Catino*), spicca a Genova una dislocazione diffusa delle prede belliche, esposte in luoghi di transito (si pensi agli anelli delle catene del Porto Pisano distrutto nel 1290, sospesi a chiese, porte urbane, edifici pubblici), ovvero sulla facciata di palazzi e chiese gentilizie (come quella doriana di San Matteo, che ancora ne conserva alcune).⁹ La sensazione di apparente moto centripeto, che

a Pisa sembra condensare i trofei nella Primaziale, si attenua rileggendo fonti come l'apostrofe indirizzata a Innocenzo II per il Concilio indetto qui nel 1134, che descrive una città le cui strade e piazze s'adornano degli «spolia» e della «*varia supellectile*» predata alle Baleari,¹⁰ ma che ciò avvenga «*hodie in adventu tuo*» – come si tiene a sottolineare – fa pensare a un accorgimento occasionale, in linea con la pratica di allestire apparati d'onore per l'introito di visitatori illustri.

Che a Genova la situazione avesse connotati differenti lo lasciano pensare sia le molteplici testimonianze storiche – come quelle citate più su, e altre –, sia la persistenza di pezzi tuttora *in situ* (si pensi alle bellissime lastre con il leone di san Marco murate nella chiesa del Molo e in Palazzo Giustiniani, predate circa il 1380 nelle incursioni della guerra di Chioggia); e ne è suggello l'orgogliosa rassegna in versi che, in una delle lapidi della Porta Soprana (1155 ca), infrastruttura 'civica' per eccellenza, ricorda le vittorie sull'«*Affrica*», poi nelle «*Asie partes*» e sulla «*Yspania tota*», con la presa di Almería e Tortosa. Tutto ciò delinea insomma più chiaramente il quadro d'una scelta altrettanto lucida, ma 'di lunga durata' (ancora nel Quattrocento Genova è detta «*urbs [...] praeclara tropheis*»), strategica e di pervasivo impatto nel tessuto urbano; una speciale forma di committenza pubblica, peraltro inscindibilmente legata, per la natura della realtà genovese, all'iniziativa delle élites gentilizie.

Se si potrà senz'altro affermare che «Quella che era stata per Pisa l'impresa delle Baleari, fu per Genova la conquista di Minorca, Almería e Tortosa»,¹¹ l'ipotesi della derivazione dei materiali oggi a Genova da un'unica struttura (la moschea principale di Almería) andrà meditata con attenzione: come nel caso pisano, essa suggerisce un reale apprezzamento estetico dei manufatti, non diverso da quello riservato agli oggetti mobili, tanto più studiati dalla critica. E se è vero che le moschee ospitavano tesori – tra i quali quello della Ka'ba, risalente già all'età pre-islamica, è solo il più eclatante¹² –, gli episodi qui analizzati ci fanno compiere un 'salto di scala', e avvicinano a una dimensione più globale del fenomeno degli spolia bellici; tanto più mentre gli studi storici stanno ormai ri-

leggendo la tesi braudeliana di un Islām marginale per le vicende politiche, e lo sviluppo mercantile, del Mediterraneo medievale.¹³

I due saggi che concludono il volume spostano l'obiettivo, ma ugualmente riportano al tema degli «intrecci mediterranei» che ne è il filo conduttore, e al centro focale riconosciuto nel duomo. Il sesto capitolo è dedicato alla possibilità che il pergamo di maestro Guglielmo, iniziato nel 1159 e portatore d'una figuratività del tutto nuova, traesse componenti di stile e di struttura del racconto non solo dalle formelle della porta bronzea di San Paolo fuori le Mura, ma anche da quelle – le cui agemine d'argento, dice il Roncioni, illustravano un ciclo cristologico – della porta bizantina di provenienza italo-meridionale visibile nella facciata della cattedrale pisana, andata distrutta, insieme a quella lignea islamica e all'altra bronzea di Bonanno, nell'incendio del 1595; senza dimenticare riferimenti ad altre opere culturalmente affini e già *in loco*, come l'*Exultet* n. 2 del Museo dell'Opera, o le *Croci* dipinte. Nell'ultimo capitolo s'indaga la vicenda biografica e artistica di Pietro «*de Apulia*», il padre di Nicola Pisano ricordato in uno dei suoi documenti senesi: se l'Autrice aveva già legato la sua venuta a Pisa all'arrivo dei monaci Pulsanesi, stanziati a fine XII secolo in San Michele degli Scalzi, e se a lui aveva assegnato sulla base di vari indizi il *Cristo Pantocratore* per la lunetta principale della stessa fondazione,¹⁴ ora si propone di dargli anche il frammentario *Leggio* del pulpito un tempo lì innalzato, conservato al Museo Nazionale di San Matteo (correntemente attribuito al figlio, pur senza portarne, a mio avviso, un'impronta formale inequivocabile), e lo si pensa impegnato nell'edificazione del campanile della chiesa conventuale di San Nicola, per cui erano già stati suggeriti agganci con la cultura federiciana. Le linee di collegamento con le vicende artistiche precedenti sono dunque, anche qui, indagate grazie alla loro conoscenza profonda e 'globale' da parte dell'Autrice, che partendo dal tema delle prede belliche ripercorre una fase cruciale della storia pisana, artistica e non solo, delineata dalla spedizione balearica e dai nessi che essa proietta sui decenni seguenti; ne riesce una ricostru-

zione sempre intelligente e sensibile, in gran parte innovativa e capace anzitutto di restituire con freschezza l'immagine d'una 'città-cantiere' aperta a orizzonti ampi, che in molti modi parla anche all'oggi. Tanto più significativo, dunque, che il libro sia uscito immediatamente prima della coinvolgente mostra *Nel solco*

di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana, curata da Marco Collareta e allestita tra i locali dell'Opera del Duomo e il Camposanto Monumentale dal 22 aprile al 23 luglio:¹⁵ congiuntura che ha il merito di ricordarci in modo esemplare tutta la densità del Medioevo pisano, che seppe condensare nella

cattedrale e nelle altre fabbriche della piazza (come la torre, sorprendente reinterpretazione del Settizodidio) tanto la sua sequela della «romanitas» petrina quanto l'invincibile richiamo dell'esotica, fascinosa «arabitas» mediterranea.

Gianluca Ameri

¹ A.R. CALDERONI MASETTI, *Arti in dialogo. Studi e ricerche sul Duomo di Pisa*, Modena 2014. Resta a parte, insieme a diversi saggi, il volume *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Pontedera 2000.

² Per nuove evidenze sulla tecnica realizzativa dell'opera si veda: A. CONTADINI, *Volando sopra il Mediterraneo: il Grifone di Pisa e aspetti della metalistica islamica medievale*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 26-27 maggio 2016», a cura di A. Naser Eslami, Milano 2016, pp. 75-88.

³ A. MILONE, «Arabitas» pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XII e XIII secolo, in *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di L.A. Radicati di Brozolo, Cinisello Balsamo 2002, pp. 101-131.

⁴ A.R. CALDERONI MASETTI, *Bronzi islamici fra Genova e Pisa*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 325-334.

⁵ Per questa ipotesi l'Autrice rimanda a C. BARCELÓ, *L'epitafi del rei mallorquí Ibn Aglab conservat a Pisa*, «Bulleti de la Societat Arqueològica Lulliana», LXVI (2010), pp. 279-298.

⁶ Per cui ora cfr. E. PISANO, *Liber Maiorichinus de gestis Pisanorum illustribus*, a cura di G. Scalia, Roma 2017.

⁷ A partire da A. SHALEM, *Islam Christianized. Islamic portable Objects in the medieval church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt a.M. 1996. Cito soltanto ancora, in quanto rappresentativi dei suoi filoni di ricerca: ID., *Des objets en migration: les itinéraires des objets islamiques vers l'Occident latin au Moyen Âge*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXXV (2004), pp. 81-93; ID., *Hybride und Assemblagen in mittelalterlichen Schatzkammern: neue ästhetische Paradigmata im Hinblick auf die "Andersheit"*, in *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, a cura di L. Burkart, P. Cordez,

P.A. Mariaux, Y. Potin, Firenze 2010, pp. 297-313; ID., *The otherness in the focus of interest: or, if only the other could speak*, in *Islamic Artefacts in the Mediterranean World*, a cura di C. Schmidt Arcangeli, G. Wolf, Venezia 2010, pp. 29-44. Al tema della percezione culturale dei manufatti islamici sono dedicati, tra l'altro, diversi studi di Anna Contadini (per es. *Translocation and Transformation: some Middle Eastern Objects in Europe*, in *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture between Europe and Asia*, a cura di L.E. Saurma-Jeltsch, A. Eisenbeiß, Berlin 2010, pp. 42-64; EAD., *Sharing a taste? Material culture and intellectual curiosity around the Mediterranean, from the eleventh to the sixteenth century*, in *The Renaissance and the Ottoman World*, a cura di A. Contadini, C. Norton, Farnham 2013, pp. 23-61). Ricordo infine, sull'uso dei trofei bellici a Genova, i contributi di Rebecca Müller: *Sic bostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002; EAD., *Genova vittoriosa: i trofei bellici*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 89-107; EAD., *Il "Sacro Catino": percezione e memoria nella Genova medievale*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, pp. 93-104; EAD., *Riflessioni sulla percezione di artefatti islamici nella Genova medievale*, in *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico. Storia, arte e architettura*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 26-27 maggio 2016», a cura di A. Naser Eslami, Milano 2016, pp. 107-123.

⁸ *Gesta triumphalia per Pisanos facta*, a cura di G. Scalia, Firenze 2010, p. 18. Sul *Carmen* cfr. ora la rilettura di A. COTZA, *Storia, memoria, politica alla fine del secolo XI. Il Carme pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087*, «Archivio Storico Italiano», CLXXV, I (2017), pp. 37-72.

⁹ Recente focus sull'argomento è quello di C. DI FABIO, *Scultura, scrittura, araldica e trofei di Guera a Genova nel 1290. La Lapide di Porto Pisano*, in *Un Medioevo di parole e immagini. Sinergie fra testi figurativi e letterari (sec. VIII-XIV)*, a cura di G. Ameri, Ariccia 2017, pp. 103-161. Sulla glorificazione civica per testi e immagini si veda anche H. HAUG, *Annales Iauuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*, Göttingen 2016.

¹⁰ La citazione da G. MARTINI, *Theatrum Basilicae Pisanae*, Roma 1705, p. 132, è proposta a p. 33 del volume qui recensito.

¹¹ A.R. CALDERONI MASETTI, *Intrecci mediterranei*, p. 39. Sull'impresa balearica cfr. anche G. SCALIA in E. PISANO, *Liber Maiorichinus*, pp. 3-22. Una visione comparata del riuso di *spolia* bellici nelle città marinare italiane è ora in K.R. MATHEWS, *Conflict, commerce and an aesthetic of appropriation in the Italian maritime cities 1000-1150*, Leiden-Boston 2018.

¹² Rimando ad A. SHALEM, *Made for the Show: The Medieval Treasury of the Ka'ba in Mecca*, in *The Iconography of Islamic Art. Festschrift in Honour of Professor Robert Hillenbrand*, a cura di B. O'Kane, Edinburgh 2004, pp. 269-283.

¹³ Si veda, in proposito, almeno la sintesi di C. PICARD, *Il mare dei califfi. Storia del Mediterraneo musulmano (secoli VII-XII)*, Roma 2017 (ed. or. *La mer des califes*, Paris 2015).

¹⁴ A.R. CALDERONI MASETTI, *Puglia e Toscana nei secoli XII-XIII*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 257-263; EAD., *La committenza pulsanesa in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine*, «Storia dell'Arte», XLIV-XLVI (1982), pp. 45-56.

¹⁵ *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana* (cat. della mostra, Pisa, 22 aprile-23 luglio 2017), a cura di M. Collareta, Pisa 2017.

Romanesque patrons and processes: design and instrumentality in the art and architecture of Romanesque Europe

a cura di Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, John McNeill, Richard Plant, London-New York, Routledge, 2018, pp. xix + 342, 22 tavv. a colori + ill. in b/n

La British Archeological Association a partire dal 2010 ha avviato un pro-

getto di largo respiro che prevede, con cadenza biennale, convegni internazionali itineranti dedicati all'arte romanica, affrontata di volta in volta attraverso diverse chiavi di lettura (2010, Londra: *Romanesque and the Past*; 2012, Palermo: *Romanesque and the Eastern Mediterranean*; 2014, Barcellona: *Romanesque Art: Patrons and Processes*; 2016, Oxford: *Saint Shrines and Pilgrimage*; 2018, Poitiers: *Regional and Trans-regio-*

nal in the Art and Architecture of Romanesque Europe).

Questo volume dunque, ricco di ben venticinque contributi, costituisce il terzo della serie e pubblica gli atti dell'incontro tenutosi nel 2014 presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya, da cui emerge in tutta la sua complessità il tema della committenza e le scelte procedurali e progettuali che ne scaturiscono. Naturalmente non si poteva pretendere

una trattazione esaustiva dell'argomento ma i casi selezionati sono estremamente rappresentativi sia sul piano geografico che sociale, a cominciare dall'Italia, dove vengono messi in luce i rapporti tra vescovi e comune nell'area settentrionale (Bruno Klein) mentre lo snodo della riforma Gregoriana è affrontato sia dal punto di vista di una importante sede episcopale come Lucca (Carlotta Taddei) sia da quello di una straordinaria figura di committente come Matilda di Canossa (Arturo Carlo Quintavalle), di cui è posto in risalto il rapporto, solitamente meno indagato, con le realtà urbane.

Il filo rosso della committenza femminile prosegue con una focalizzazione sulla regina Melisenda, quasi vocata per storia personale alla contaminazione tra Oriente e Occidente (Armen Kazaryan), e sull'interessante figura di Felicia de Roucy, moglie del re d'Aragona, che viene inserita all'interno di un quadro storico accuratamente ricostruito, anche nelle sue declinazioni culturali (Verónica C. Abenza Soria). Monache Ospedaliere abitavano il convento di Sigena, sempre in Aragona, la cui decorazione pittorica è da decenni oggetto di dibattito per le relazioni con l'apparato decorativo della bibbia di Winchester, ricondotte ai legami tra l'ordine e l'Inghilterra (Neil Straford). Questo capolavoro della miniatura inglese è inoltre oggetto di un accurato riesame, con particolare riguardo alle proposte avanzate in merito ai suoi possibili committenti (Christopher Norton), così come dalla sua lunga storia critica parte lo

studio dell'interessante fonte battesimale della chiesa di Bridekirk e delle sue iscrizioni (Hugh Doherty). Richard Gem, invece, basandosi su tre complessi chiave, come la cattedrale e l'abbazia di Sant'Agostino a Canterbury e l'abbazia di Saint Albans, elabora un modello critico per analizzare lo sviluppo dell'architettura religiosa anglonormanna nell'XI secolo. La prima fase di sviluppo del romanico è oggetto di indagine anche nella realtà regionale della Linguadoca (Eric Fernie) mentre un contesto decisamente più maturo è il tema dell'interessante saggio di Claude Andrault-Schmitt che muove da i rapporti tra l'abbazia di Grandmont e i sovrani inglesi, per poi esaminare altri edifici dell'area limosina dove, in alcuni casi, i caratteri romanici si addentrano agli inizi del XIII secolo.

Il ruolo della committenza, attraverso una sorprendente triangolazione europea, è d'altronde anche la convincente chiave interpretativa delle pitture raffiguranti il martirio di San Tommaso Becket in Santa Maria a Terrasa (Charles Sánchez Márquez); dalle dinamiche centro-periferia prende invece le mosse un'importante ricostruzione, sintetica e accurata al tempo stesso, della fase formativa della produzione artistica in Catalogna nel periodo comitale (Manuel Castiñeiras). Sempre all'area catalana sono dedicati contributi che affrontano questioni metodologiche (Shannon L. Wearing), storiche e culturali (Edoardo Carrero Santamaria) ma anche prettamente artistiche, quali quelle legate alla presenza di un ciborio limosino nella

regione (Joan Duran-Porta), al contributo della committenza nel cantiere della cattedrale di Tarragona (Esther Lozano-López e Marta Serrano-Coll) o al ruolo degli abati Oliba e Gregorio nel complesso di Saint Miquel de Cuixà (Anna Orriols).

Lo sguardo si allarga alla penisola iberica con l'esame del ruolo di sovrani e vescovi nell'introduzione dell'arte romanica in Navarra e Aragona (Javier Martínez de Aguirre), la ricostruzione delle dinamiche soggiacenti al cantiere della cattedrale di Santiago de Compostela, basata su alcune fonti storiche (Jens Rueffer), l'analisi di alcuni rilievi scolpiti a San Isidoro de León (Rose Walker) e lo studio della cassetta reliquiario di Sant'Emiliano a San Millán de la Cogolla (Melanie Hanan).

Il volume si chiude con alcuni saggi di natura trasversale che affrontano temi poco battuti in una prospettiva originale quali l'iconografia dei donatori laici (Robert A. Maxell), le iscrizioni che tramandano i nomi dei committenti, con una interessante rassegna di casi poco visibili in area tedesca (Wilfried E. Keil) e il ruolo del pittore e del committente nell'ideazione dei cicli pittorici, con una casistica eminentemente francese (Anne Leturque).

Già da questo breve resoconto emerge la ricchezza del volume e soprattutto lo spessore scientifico del progetto portato avanti con tenacia dalla British Archeological Association: attendiamo dunque la pubblicazione dei prossimi due volumi e il convegno del 2020!

Gaetano Curzi

Xavier Barral i Altet, *Els Banys "Àrabs" de Girona*.

Estudi sobre els banys públics i privats a les ciutats medievals.

Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, CV, 2018, pp. 378, 162 ill. in b/n.

Alla lunghissima bibliografia del Prof. Xavier Barral i Altet si aggiunge la recente pubblicazione edita dalla Sezione Storico-Archeologica dell'Institut d'Estudis Catalans, della quale l'autore è componente. Dal titolo si

evince che il libro non intende soltanto essere uno studio monografico sull'edificio medievale noto come "Bagni Arabi", situato nella città catalana di Girona, ma anche porsi come opera di riferimento sulla questione della presenza e dell'uso dei bagni nelle città medievali. A questo scopo, lo studioso divide il libro in sette capitoli: quattro dedicati all'indagine specifica sull'edificio e sulle sue vicende, tre destinati all'analisi del panorama dei bagni pubblici e privati dal mondo antico al medioevo cristiano, con speciale riferimento agli esempi dei territori della Co-

rona d'Aragona (Cap. 5: *Els banys medievals de Barcelona, València, Mallorca i Tortosa*).

D'altro canto, è molto chiaro dall'organizzazione del contenuto, quali siano gli aspetti che più interessano all'autore. Come è noto, in molti dei suoi studi sull'architettura medioevale, l'oggetto della sua ricerca non consiste in una mera analisi del fabbricato e della sua morfologia, ma piuttosto nel coinvolgimento del lettore in una *mise en abyme* in cui s'intrecciano le diverse fasi e le percezioni del monumento nel tempo.

Infatti, prima di giungere al capitolo (di circa venti pagine) che esamina l'architettura e la decorazione monumentale dei bagni di Girona (Cap. 4: *El conjunt medieval dels Banyes de Girona*), l'autore dedica quasi cento pagine ad analizzare il processo di ricezione del complesso dall'Ottocento in poi, i primi dibattiti sull'edificio così come i fatti storici e i lavori di restauro dei Bagni. Così, nel primo capitolo, apprendiamo come furono i viaggiatori francesi del Romanticismo (Alexandre de Laborde, Charles Romey), nella loro visione della Spagna come un paese pittoresco e esotico, i pionieri nella diffusione dell'immagine dell'edificio così come nel coniare il termine "arabo" per definire la sua struttura. Ugualmente affascinanti sono stati gli studi nati sin dalla fine del Settecento intorno alla discussione sul carattere e sulla funzione originale, argomento del secondo capitolo: mentre nel dibattito nato tra gli eruditi del clero locale si contrappone l'idea di un battistero o *martyrium* (Jaume Pasqual) a quella dei bagni (Francesc Xavier Dorca), la ricerca storico-artistica catalana tra la fine del Ottocento e gli inizi del Novecento sottolinea il primitivo uso balneare del complesso e la sua datazione bassomedievale cristiana (Enric-Claudi Girbal, 1888), sebbene J. Puig i Cadafalch – che è in grado di offrire un ampio materiale grafico e una rigorosa lettura degli spazi del complesso –, ancora insista nei suoi studi (1913-14, 1936) sull'influenza musulmana nella configurazione dei bagni cristiani del XII-XIII. Infine, nel capitolo terzo Xavier Barral rintraccia la vera storia dell'edificio: un documento regale menziona, per la prima volta, nel 1194 l'esistenza di questi bagni nel borgo di Sant Feliu, ma poi, nel 1294, da un secondo documento regale sappiamo che il complesso – che era stato distrutto dall'invasione francese di Filippo l'Ardito nel 1285 –, è concesso in usufrutto al giudice della corte regale a Girona, Ramon de Toylà, per la sua ricostruzione. Questo rifacimento, concluso nel 1296, corrisponderebbe all'attuale edificio. Secoli dopo, agli inizi del Seicento, il complesso balneare viene incorporato in un convento di suore cappuccine che riutilizzano i suoi

spazi come cucina, dispensa e lavatoio. Soltanto nel 1929, grazie ad un accordo con la comunità religiosa, si decide finalmente di dividere lo spazio della clausura da quello dei bagni medioevali, i cui locali sono restaurati in stile tra 1929 e 1935 dagli architetti Jeroni Martorell, Rafael Masó e Emili Blanch -sotto la guida di J. Puig i Cadafalch-, e aperti al pubblico nel 1934.

Non c'è dubbio che questo complesso della fine del XIII secolo costituisca una testimonianza privilegiata dei bagni pubblici delle città medievali. La sua pianta rettangolare è composta da quattro sale principali: la sala principale, con una piscina ottagonale centrale, sormontata da una lanterna con cupola su sei colonne, era il *frigidarium*, allora spazio di riposo e spogliatoio; una seconda sala, più stretta e divisa in tre settori, era il *tepidarium*, e, infine, due stanze che formavano il *caldarium*. Per quanto riguarda la sua decorazione, i capitelli dei complessi appartengono a una tipologia derivata dal capitello corinzio romanico che si ritrova in molti edifici civili della città eseguiti nella seconda metà del Duecento. Come sottolinea l'autore, benché sia vero che la tipologia dei Bagni di Girona provenga da una lunga tradizione di edifici balneari che va dal mondo antico al musulmano, e da qui al romanico, sia la tecnica che i motivi decorativi utilizzati appartengono al modo di fare dei lapicidi romani (p. 99).

Particolarmente allettante è la parte finale del libro, in cui Xavier Barral ci invita a fare un percorso attraverso altri esempi di bagni pubblici nel Regno d'Aragona, soprattutto nei territori conquistati all'Islam nel Duecento, dove molti bagni musulmani saranno riutilizzati dai cristiani. Inoltre, il grande numero di documentazione conservata sull'uso di questi spazi permette di ricostruire alcuni aspetti della vita quotidiana e dei rapporti sociali nelle città bassomedievali. Così, sappiamo che a Valencia, nei *Banyes de l'Almirall*, i bagni si chiudevano la domenica, così come il Venerdì Santo e la Pasqua, e si riservavano a uomini e donne giorni diversi (p. 133). Nel caso di Tortosa, l'uso settimanale dei bagni era ripartito se-

condo sesso, razza e religione: gli ebrei andavano di lunedì, i musulmani di venerdì, le prostitute di lunedì o venerdì, i cristiani il resto della settimana (p. 141-142). Questo carattere condiviso dello spazio balneare è particolarmente interessante nel caso dei *Banyes "Àrabs"* di Girona, dove sappiamo che verso il 1300 gli ebrei utilizzavano una stanza del complesso – chiusa a chiave – come *mikvè*, sebbene questa non sia stata mai localizzata. In conclusione, l'abitudine del bagno era molto estesa in tutta l'Europa medioevale, dove era associata a concetti di purificazione, igiene e salute, soprattutto grazie alle opere di Pietro da Eboli, *De Balneis Puteolanis* (a. 1197), e del medico catalano Arnau de Vilanova (1238-1311), *Tabula super balneis Puteoli*.

Nel ricco e fitto panorama offerto dall'autore sulla questione della cultura balneare manca tuttavia un riferimento più ampio al mondo paleobizantino e bizantino, soprattutto nel passaggio dal mondo antico al cristiano, nel quale i grandi complessi termali furono abbandonati e i bagni diventarono spazi più ridotti. Inoltre, molti bagni furono, in parte, riutilizzati o trasformati in chiesa come ha studiato J. B. Kullberg (2016), N. Pyrrou (2010) e più recentemente N. Poulou e A. Tantsis (*From Town to Countryside: Middle-Byzantine Bath-Houses in Eastern Crete and Their Changing Functions*, "Land" 7, 3, 2018). Infatti, è noto che la basilica di Hagios Demetrios a Salonicco fu innalzata su un complesso termale, o che la chiesa di Hagios Demetrios a Viran Episkopi, vicino a Rethymno (Creta), era in origine un bagno con pianta a croce.

Si tratta, insomma, di un soggetto affascinante, che nel suo doppio profilo tipologico e sociologico incuriosisce la ricerca storico-artistica, dato che esso incentiva nuovi approcci per comprendere la multiforme cultura delle città medioevali. Il contributo di Barral alla conoscenza dell'argomento è indubbiamente prezioso e ricco di idee e suggerimenti che apriranno in futuro nuovi percorsi di ricerca sull'uso e sulla morfologia dei bagni pubblici e privati nel Medioevo.

Manuel Antonio Castiñeiras González