



# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 59 Anno 2025

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



# Sommario



<b>Comitato di Redazione</b>	<b>5</b>
I Normanni, popolo d'Europa Alfonso Andria	<b>8</b>
Il 2025 celebra i 50 anni dalla nascita del Ministero di Via del Collegio Romano Pietro Graziani	<b>12</b>
<b>Conoscenza del Patrimonio Culturale</b>	
Domenico Caiazza NUMESTRUM Una nuova proposta di ubicazione dell' <i>oppidum</i> dei Numestranzi e del teatro della battaglia in Lucania tra il Console Marcello ed Annibale	<b>18</b>
<b>Cultura come fattore di sviluppo</b>	
Gianni Bulian "Riflessioni" sul Masterplan del Museo Midan el Tahrir del Cairo	<b>28</b>
<b>Metodi e strumenti per le politiche culturali</b>	
Piero Pierotti Letture ideografiche medievali. La pace di marmo	<b>50</b>
Sabrina Mellacqua <i>Le chiese rurali di Conversano (BA)</i>	<b>64</b>
Ferdinando Longobardi, Maira Ammendola Il discorso della memoria nei beni culturali	<b>72</b>
Hamra Zirem <i>Valerie Fortney e Bryan Schneider, promotori del turismo delle radici</i>	<b>82</b>
<b>Rubriche</b>	
EVENTI - Incontro "La tutela dell'agricoltura eroica", 12 aprile 2025	<b>86</b>
CUEBC Attività in corso - Ravello Lab XX edizione "TURISMI&CULTURE per la rigenerazione dei luoghi", 23-25 ottobre 2025	<b>87</b>

# Comitato di Redazione



Presidente: Alfonso Andria [andria.ipad@gmail.com](mailto:andria.ipad@gmail.com)

Direttore responsabile: Pietro Graziani [pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè [redazione@quotidianoarte.com](mailto:redazione@quotidianoarte.com)

## Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore [alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura [moreljp77@gmail.com](mailto:moreljp77@gmail.com)

Max Schvoerer Scienze e materiali del [schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)  
patrimonio culturale

Maria Cristina Misiti Beni librari, [c\\_misiti@yahoo.it](mailto:c_misiti@yahoo.it)  
documentali, audiovisivi

Francesco Caruso Responsabile settore [francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)  
"Cultura come fattore di sviluppo"

Territorio storico, ambiente, paesaggio  
Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale [ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore [dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione [matilderomito@gmail.com](mailto:matilderomito@gmail.com)  
del patrimonio culturale

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo [adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)  
sul turismo culturale

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale [univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)  
Monica Valiante

## Progetto grafico e impaginazione

QA Editoria e Comunicazione

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali  
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)  
Tel. +39 089 858195 - 089 857669  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

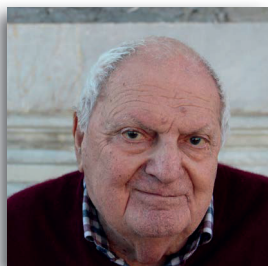
Per consultare i numeri precedenti e  
i titoli delle pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione Mission

Per commentare gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

ISSN 2280-9376

Main Sponsor:





## Lecture ideografiche medievali. La pace di marmo

Piero Pierotti

*È stato professore di Storia dell'architettura presso l'Università di Pisa, dove ha insegnato ininterrottamente da quando vi si laureò. È specialista di storia dell'urbanistica e di storia dell'architettura medievale. Ha all'attivo un centinaio di pubblicazioni a stampa, tra cui 20 monografie e due video.*

### Sommario

La massima parte della popolazione medievale non sapeva né leggere né scrivere tramite l'alfabeto. Comunicava invece molto con le immagini, che avevano un senso realistico o simbolico. Di fronte agli ideogrammi noi abbiamo lo stesso imbarazzo che essi provavano di fronte alla parola scritta. La decifrazione degli ideogrammi ci può invece fornire informazioni su oggetti e argomenti insufficientemente conosciuti. Tale è il caso di una formella inserita nel rivestimento marmoreo della Torre di Pisa che, ricontestualizzato, ci rivela un importante accordo di pace sul mare sottoscritto fra Normanni e Pisani.

Si sapeva bene come sarebbe stata costruita la Torre (torre, appunto, non campanile) quando si prese la decisione di realizzarla. Il lavoro era impegnativo ma altrettanto forte era la volontà politica di crearla in quel modo e con quei significati. Non avrebbe avuto confronti con altre opere simili ma non perché si cercava un primato culturale: erano effettivamente molto diverse dal consueto le motivazioni che vi si volevano rappresentare. Il progetto di base fu essenzialmente politico.

La fase tecnica ed esecutiva sarebbe stata affidata come di consueto all'Opera di Santa Maria Maggiore, ossia della Cattedrale, che era un organismo autonomo, con struttura amministrativa e funzionale propria. C'era la possibilità che, nel trascorrere del tempo che si prevedeva necessario per portare i lavori a compimento, qualcuno, a un cambio di rappresentanza, si rivelasse di parere contrario e il progetto fosse abbandonato o stravolto: questo era un rischio che, date le premesse, non si voleva assolutamente correre. Perciò si decise di blindarlo e un espediente amministrativo lo consentiva.

Berta Bernardi era probabilmente una di quelle vedove di mare che il sistema sociale tutelava. Fu scelta come attrice dell'ope-



razione, che consisteva in un lascito testamentario finalizzato. Il lascito, una volta accettato da chi ne beneficiava, diveniva vincolante. L'Opera che lo riceveva come istituzione e coloro che, singolarmente, si sarebbero trovati a rappresentarla erano tenuti a rispettare il patto: il contributo in denaro che si riceveva doveva essere destinato alle finalità stabilite e queste dovevano essere perseguite fino a compimento. La consistenza del lascito non faceva regola: sicuramente nessuno immaginava che un'impresa del genere si potesse costruire con l'impegno finanziario di tre lire (tale era l'importo che donna Berta legava per iniziare ad acquistare i marmi destinati alla Torre) ma ciò che interessava nel primo momento era l'atto in sé. Una volta formalizzato e ricevuto il dono, scattava l'obbligo di adempiere. E così in effetti fu: a ogni cambio di responsabile il nuovo presidente dell'Opera della Cattedrale giurava d'impegnarsi a completare la Torre (tali Benenato del fu Gerardo Bottici 1233, Guido Speziale 1260, Ranieri Vallecchia 1270, Orlando Sardella 1271), per un secolo.

Il 5 gennaio 1172 l'atto fu rogato nell'abitazione di donna Berta Bernardi, vedova di Calvo, che risiedeva in Ponte nelle case della stessa Opera. Vi provvide il notaio Ugone, che professava di agire in nome dell'imperatore Federico. Donna Berta era creditrice di quattordici lire e mezzo che doveva ricevere da Uguccione Familiato. Di queste quattordici lire e mezzo, che si faceva restituire, centodieci soldi venivano suddivisi tra i figli Uguccione, Ildebrando e Ranieri e sessanta soldi, cioè tre lire, erano assegnati all'Opera di Santa Maria Maggiore per l'acquisto delle pietre del campanile. Ricevevano solennemente tale lascito l'arciprete dei canonici della Cattedrale Villano, il prete officiante Guidone Sostanza, il maestro di pietra dell'Opera Marignano e Benetto, l'Operaio. Il notaio Ugone, una volta stilato e letto il documento, raccolse seduta stante i "signa manus" di testimoni e attori e il lascito divenne effettivo. Il 9 agosto 1174 si dette inizio ai lavori<sup>1</sup>. Marignano, maestro di muro dell'Opera di santa Maria Maggiore che riceveva in prima persona la donazione, è il maggiore indiziato come autore materiale del progetto esecutivo (il compito era suo). Cancella cioè tutte le illusioni più o meno credibili che la fantasia dei commentatori ha costruito intorno a questo argomento, a cominciare da quelle espresse da Giorgio Vasari quattro secoli dopo l'evento. Incredibilmente creduto, ma si deve aggiungere che anche la domanda potrebbe essere mal posta. Il progetto della Torre, come vedremo, è di tale complessità e ricchezza di contenuti da escludere che esso fosse stato concepito da una persona sola e, soprattutto, definito nella sua veste to-

<sup>1</sup> Ho ampliato in questo articolo un tema che avevo enunciato nel volume *"I veri miracoli della Piazza dei Miracoli"*, Pisa, Pacini Editore, 2024, che non era la sede in cui lo potevo sviluppare per intero. Nel medesimo volume si possono trovare, all'occorrenza, le informazioni di contorno agli eventi che qui sono ricordati. L'articolo presente è anche l'anticipazione dello studio metodologico che sto portando avanti nel tentativo di leggere brani di storia medievale anche per ideogrammi.

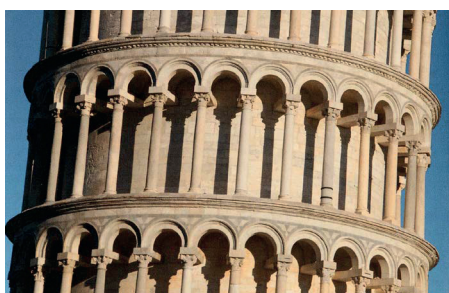
tale senza la partecipazione diretta degli organi amministrativi e la partecipazione della comunità dei pisani. In altre parole, il progetto della Torre fu in partenza un progetto multiculturale di iniziativa politica, collegialmente condiviso.

Il progetto tecnico è ricostruibile. Ne ricaviamo dall'opera finita le caratteristiche fisiche principali, rilevate col sistema metrico decimale e convertite in misure pisane. Come allora si usava esso era numerico, non disegnato: tutti lo potevano intendere e immaginarlo finito, nelle sue dimensioni. L'altezza, misurata dal piano di fondazione al piano di sommità della cella campanaria, è pari a 100 braccia pisane (o 120 piedi o 20 pertiche: 58,36 metri); la circonferenza è di 100 piedi (48,66 metri); il diametro delle fondazioni è di 40 piedi (19,46 metri), ossia un terzo dell'altezza; ognuna delle 180 colonnine dei 6 loggiati è alta una pertica, cioè 5 braccia (quasi 3 metri), e la possiamo considerare il modulo della costruzione.

Ogni loggiato ha 30 colonne: se si sommano pieni e vuoti fa 60 e questo numero ricorre spesso perché è il minimo comune multiplo della Piazza. Il 60 è un numero d'interesse antico, mesopotamico. Riesce a legare insieme la misura del tempo con quella dello spazio (basta disporre di un orologio analogico per averne la dimostrazione). Il raggio del cerchio riportato sulla circonferenza la divide in sei parti eguali e genera l'esagono regolare, che era una delle figure più ricorrenti nella geometria abitudinaria. La numerologia della Torre è talmente rigorosa e le caratteristiche tipologiche sono così legate al loro insieme da non consentire altre letture. Per un popolo di naviganti la conoscenza delle leggi dei numeri era vitale e non deve stupire se di queste conoscenze si faceva simbolo. Del valore numerico di queste misure siamo certi perché il matematico Leonardo Fibonacci le riporta nella *Practica Geometrie* (1220), indicandole espressamente come "misure pisane".

L'armonia degli edifici sulla Piazza è dovuta comunque non solo al loro impiego regolare ma soprattutto al ricorrere insistito del rapporto aureo: quello più diffuso in natura che, anche secondo la tradizione classica, per l'occhio è il più familiare e accettato. La Torre però ha anche regole sue e questo ci aiuta a intendere meglio i significati particolari che s'intendeva attribuirgli.

Una specificità formale che distingue tutta l'architettura medievale pisana è l'impiego esteso delle loggette praticabili. Esso,



Pisa, Cattedrale: loggette praticabili sulla facciata.

Le loggette praticabili all'esterno della torre ne ribaltano l'aspetto originariamente aggressivo in un messaggio di accoglienza.



come modello, deriva con tutta probabilità dall'esemplare classico, ossia dal peristilio che avvolge i templi greci. Non è una sorpresa perché la struttura generale della Piazza è quella di un tempio. Il modello delle arcate esterne non si ritrova al piano terreno, dove è riprodotto per memoria nelle arcate cieche, ma ai piani superiori, dove le loggette si ripetono a livelli diversi, esterne, tutte percorribili. Non fu una scelta occasionale: sulla Piazza si elevano in tutto 338 colonne. Sono alte all'incirca 3 metri l'una e distribuite lungo le pareti esterne degli edifici principali (Cattedrale, Battistero e Torre, che di livelli così congegnati ne ha sei). Una ragione importante per tale scelta, tanto impegnativa dal punto di vista costruttivo, la dobbiamo necessariamente immaginare anche perché la Piazza, così estesamente arredata, è un *unicum* nella sua laboriosità.

Proprio la Torre ci mette sulla strada per intenderne il significato. Circolare, fallica, impenetrabile, non scalabile, una torre è in origine un edificio ostile, nell'aspetto e nella funzione. Se invece la rivestiamo esternamente di loggette, circondata di affacci e penetrabile in ogni punto, non respinge ma anzi accoglie. Appunto il mascheramento della sua aggressività originaria la fa recepire come il suo contrario ossia come un messaggio di pace.

Difficilmente ci inganniamo nell'interpretarne in questo modo la simbologia perché troviamo un riscontro compatibile nello stemma di Pisa medievale, che riporta una grande croce alabardata bianca in campo rosso (il rosso porpora, preziosissimo perché ricavato dal murice, era il colore dei mercanti ma anche del martirio). L'alabarda è un'arma tremenda: inastata, può colpire di punta e di taglio. Tuttavia sui dodici spigoli aguzzi che l'oggetto forma nello stemma sono rappresentate altrettante sferette in funzione di messa in sicura: "potrei colpirti ma non ne ho l'intenzione, non mi temere ma non mi aggredire". Se si mettono insieme tutti questi riferimenti simbolici si compone l'ideogramma di una comunità forte che ci teneva a praticare i suoi traffici in tranquillità e quindi in condizioni di pace. La Torre ne era il simbolo, il modello. Il richiamo alla pace non era una scelta etica astratta. Aderiva alle condizioni della vita di mare. A fare burrasche ci pensa la natura e quando l'equipaggio litiga la nave va a fondo. Per chi naviga le condizioni di pace sono una scelta primaria, non solo ideologica.

Vi era stato nel frattempo, storicamente parlando, un cambiamento notevole in fatto di costume urbano. La città romana si denotava per enormi opere ludiche, come gli anfiteatri, o lascive, come le terme, tutte costruite dal potere centrale e godute gratuitamente dalla generalità dei cittadini. Nella città medievale europea ogni comunità urbana, in autonomia ma in consonanza, preferì caratterizzarsi con le guglie o i campanili delle sue chiese: finanziate, gestite in maniera partecipata, di fatto progettate dai

suoi stessi abitanti. Il salto culturale ed etico fu considerevole e l'Europa delle cattedrali ne fu la manifestazione visibile.

La cattedrale pisana rappresenta una porzione del fenomeno, è una voce singola in un grande coro; partecipa però in maniera decisa di questa epopea di rinnovamento. Le storiografie pregresse si ostinavano a chiamarlo "buio" medioevo, che magari era tale solo per chi non vi sapeva vedere. Le testimonianze architettoniche del periodo sono invece luminosissime, altamente percepibili: più numerose e più condivise di quelle letterarie, che erano destinate necessariamente a un'élite minoritaria. Non è priva di significato la concentrazione di risorse che vi fu fatta confluire dai cittadini.

Le chiese più importanti erano architetture scolpite, parlanti, arricchite di immagini, nei portali e in altre figurazioni esterne, nei pulpiti all'interno. Le superfici acquisivano una funzione narrativa coinvolgente, che integrava la catechesi orale dei religiosi. Prendeva forma uno specifico linguaggio parlato e visivo che, fra persone non alfabetizzate, aveva diffusa efficacia relazionale e fungeva da accumulo di memoria. Probabilmente proprio la difficoltà di recuperare la quotidianità di tale linguaggio ha limitato la capacità nostra di cogliere in pieno il grande rinnovamento culturale ed economico dell'intera Europa che, a partire dall'anno Mille, si espresse così, praticamente per ideogrammi. La vera "rinascita" fu oggettivamente questa.

Le donazioni alla Chiesa erano una consuetudine antica, che si accompagnava di regola con la formula "*pro remedio anime*" (per la salvezza dell'anima). Era un lascito d'interesse assolutamente personale, non materializzabile e non verificabile nei suoi esiti. Nella sovrabbondanza di spesa dedicata a queste opere collettive si può riconoscere una volontà ulteriore: contenere l'accumulo di ricchezza privata, in quanto causa potenziale di conflittualità urbana. Nella tradizione ebraica si chiamava "giubileo" la remissione di tutti i debiti che si compieva ogni cinquant'anni con questa medesima finalità (ne è rimasta memoria anche nel Pater Noster cristiano). Nella ricchezza dell'architettura religiosa medievale la tradizione del giubileo ebraico, assunta come consuetudine non cadenzata ma permanente, faceva sì che il surplus della comunità si traducesse nell'abbellimento continuo dei suoi edifici rappresentativi e non diventasse uno strumento politico potenzialmente aggressivo.

Jean Jimpel<sup>2</sup> offriva una lettura interessante di questo "medioevo fantastico" che prese vita fra gli anni 1050 e 1350 in Francia. Vi trovava episodi "sbalorditivi", considerati i numeri della popolazione di allora (calcolava cinquemila o diecimila abitanti per nucleo). La superficie della cattedrale di Amiens, che copre 7700 metri quadri, era tale da poter accogliere simultaneamente tutta

<sup>2</sup> *Les bâtisseurs des cathédrales*, Paris, Seuil 1980, p. 5.





la popolazione alla medesima cerimonia. Anche le altezze erano volutamente esuberanti. Nel coro della cattedrale di Beauvais – riferisce Jimpel – si potrebbe costruire un edificio di quattordici piani prima di toccare la volta a 48 metri dal suolo. La cattedrale di Chartres con la *flèche* (la guglia) raggiungeva 105 metri di altezza, quella di Strasburgo 142 metri. Era una sfida consapevole tra comunità, costosissima e talora perfino pericolosa, ma non era conflitto armato.

Nella varietà e diversità di un fatto così esteso, benché omogeneo, una certezza possiamo trovarla: la consapevolezza generale del momento culturale e sociale che si stava attraversando. "Kunstwollen", la volontà artistica: il termine fu coniato da Alois Riegl, uno dei maggiori esponenti della Scuola viennese di Storia dell'arte (fine '800-inizi '900). Quello di Riegl fu il massimo tentativo teorico di legare un fenomeno artistico alle peculiarità di un periodo storico, pur preservandone l'originalità e l'autonomia dei singoli episodi. Qui, nel caso della costruzione delle cattedrali, in questa sorta di giubileo della bellezza, il termine si adatta alla perfezione. Non è banale il fatto che l'evento avesse la sua espressione e la sua manifestazione nelle chiese, che erano edifici di comune accesso, perché valeva il principio che la bellezza è di tutti. In effetti la bellezza è comunicativa: se si impedisce tale rapporto la bellezza non è più tale. Molto impropriamente fu poi chiamato "Rinascimento" (ma non da Giorgio Vasari!) il fenomeno in cui prese a manifestarsi il comportamento opposto, ossia la sua privatizzazione, e ancora più impropriamente si continuò a pensare che gli uomini del nord non avessero elaborato in proprio un sistema di conoscenze degno di essere esportato nel Mediterraneo.

Comunque sia il sistema delle conoscenze maturava e possiamo tranquillamente cancellare ogni ipotesi di ritardo culturale a carico degli uomini del nord (i normanni). Ne abbiamo una dimostrazione singolare e potentissima: la "Tapisserie de Bayeux". Si tratta di una striscia in tessuto di lino lunga quasi 70 metri e alta 50 centimetri, illustrata con un fumetto di 58 scene ricamate a lana di otto colori e legende in latino. Risale alla seconda



*Navi normanne dalla Tapisserie de Bayeux (seconda metà del secolo undicesimo). Vi si riconoscono gli elementi nautici caratteristici: la grande vela a strascico, il remo maggiorato fuori scalmò che fa da timone, la prua arricciata. Sono navi da carico (non da guerra) che si apprestano ad attraversare la Manica in vista della battaglia contro i Sassoni.*

metà del secolo XI (lo stesso periodo in cui esplose il fenomeno dell'Europa delle cattedrali). Bayeux è una città sul canale della Manica in territorio oggi francese, ha anch'essa una splendida cattedrale e il museo in cui appunto si conserva la Tapisserie. Vi è descritta e illustrata, con ricchezza di dettagli, la vittoria sui Sassoni da parte del normanno Guglielmo il Conquistatore (battaglia di Hastings, 14 ottobre 1066). La striscia fu eseguita molto probabilmente pochi anni dopo, nel monastero di Saint Augustine di Canterbury. La descrizione figurata dei preparativi per la battaglia comprende anche la costruzione della flotta navale che avrebbe consentito l'attraversamento dello Stretto con uomini, cavalli, armi e botti di vino. Il disegno è molto preciso e permette di vedere, praticamente nel cantiere, come venivano costruite le imbarcazioni normanne nell'XI secolo. La cosa è molto importante perché queste imbarcazioni non temevano le Colonne d'Ercole. Erano cioè capaci di affrontare consuetudinariamente l'onda lunga dell'oceano che le navi fenice, greche e romane invece tradizionalmente avevano temuto.

Consente anche di riconoscere fino ai dettagli le navi vichinghe ed è appunto ciò che particolarmente qui interessa. Erano tutte navi da carico, non da combattimento. Avevano una sola grande vela che riceveva il vento da poppa, agganciata in alto a un'antenna, lasciata lasca sul ponte e manovrata a mano all'estremità inferiore. Un remo maggiorato posto fuori scalmò su una fiancata era il timone, la prua arricciata consentiva di tagliare meglio le onde più impegnative e rendeva aggraziata l'imbarcazione. L'albero che sosteneva in alto l'unica grande vela aveva un solo pennone. Questi sono i segni distintivi macroscopici che ci consentono di riconoscere le navi normanne con sicurezza nelle riproduzioni della Tapisserie e altrove.

Quelli che si spostarono dalla Norvegia fino alla Sicilia erano portatori di conoscenze, cristiani, scrivevano in latino e nel secolo undicesimo erano capaci di produrre opere raffinate e ric-



"Questi portano armi alle navi e qui tirano un carro con vino e armi", dalla Tapisserie de Bayeux. Le armi sembrano essere spadoni, cotte di maglia di ferro integrali, scudi grandi da assedio.



che di cultura grafica come appunto la "Tapisserie". Tale livello di maturazione era già del tutto acquisito nel pieno dell'espansione del fenomeno dell'Europa delle cattedrali. Se ci spostiamo nel campo della carpenteria navale, per intendere la ragione tecnica tramite cui le loro navi erano in grado di affrontare le onde dell'Atlantico, troviamo la risposta in un oggetto semplicissimo: il rivetto. I rivetti erano piccoli cilindri di legno che venivano infilati a forza in fori scavati a misura nelle doghe della carena sovrapposte per congiungerle. Niente colla, niente chiodi ma solo rivetti per tenerle insieme. In questo tipo di saldatura, solidissimo ma non rigido, residua un minimo di gioco che consente alle imbarcazioni di adeguarsi morbidamente a ogni tipo di onda. Gli scafi dal comportamento flessuoso erano il "segreto" che conferiva alle navi normanne la capacità di adattarsi all'onda lunga dell'oceano e, *a fortiori*, a quella dei mari interni come il Mediterraneo e il Baltico. Il sistema delle acque (mari, fiumi, laghi, canali) fu il dato fisico che in larga misura favorì il fiorire dell'Europa delle cattedrali, quando cessò la glaciazione e si stabilizzò l'"optimum climatico". La diffusione del cristianesimo in tutta questa area ne configurò la struttura etica e la grande architettura gli dette la forma.

Quale fu dunque all'interno di tale lungo e diffuso evento il ruolo della repubblica pisana? E quale il peso politico? La risposta non è agevole, perché il contesto di relazione è molto dinamico ma, proprio grazie ad alcune caratteristiche della Torre, siamo in grado di sostenere che esso non fu secondario. Purtroppo la tradizione storiografica ha creato un falsa categoria di riferimento: le repubbliche marinare. Non erano omogenee fra loro, erano attive in situazioni non confrontabili, avevano ruoli politici ed economici indipendenti, non si limitavano come numero alle quattro rappresentate nella bandiera della marina militare italiana. Marsiglia, ad esempio, era una delle comunità di mare più attive e potenti. Legatissima con Pisa perché, non avendo arsenali propri, navigava di preferenza con scafi di costruzione pisana (abbiamo i contratti). Gestiva in larga misura il traffico dei pellegrini per la Terrasanta. Venezia, invece, non era neppure una repubblica: faceva ancora parte dell'impero romano di Oriente e dipendeva politicamente da Bisanzio. Tale restò fino alla vicenda orribile del sacco di Costantinopoli (cosiddetta quarta Crociata, 1204).

Il conflitto reale non fu propriamente una guerra di religione (cristiani contro musulmani): questa fu casomai la "profasis", cioè la copertura. Il conflitto reale, che anche si manifestò in più occasioni come appunto il sacco di Costantinopoli, fu la lotta intestina fra cristiani per il controllo dei luoghi santi (Chiesa di Roma contro gli ortodossi, sostanzialmente). I pisani portavano avanti, anche ideologicamente, politiche di pace, delle quali abbiamo scarsa traccia nei testi tradizionali perché la pace non è un

evento. Fortunatamente proprio la Torre ce ne lascia una testimonianza importante, del tutto particolare perché memorizzata nei suoi marmi in termini non verbali.

L'espressione "pax pisana" per dire il vero nei testi di storia già l'avevamo: in quelli di storia còrsa<sup>3</sup>. Si riferiva a una consuetudine specifica: nei territori che frequentavano o controllavano, i pisani non costruivano presidi militari ma chiese, cioè luoghi di aggregazione sociale. Lo abbiamo verificato direttamente andando a misurare sul campo le chiese medievali della Castagniccia, del Nebbio, della Balagna, a cominciare dalla più importante, ossia da quella detta La Canonica di Mariana<sup>4</sup>. Le misure medievali degli edifici religiosi, segno inequivocabile della presenza di maestranze pisane, vi sono impiegate esclusivamente. La pax pisana durò in Corsica almeno due secoli, dal dodicesimo al quattordicesimo; poi subentrarono i genovesi, che attivarono una politica di sfruttamento all'osso dei residenti e infine, stanchi delle loro ribellioni, vendettero l'isola alla corona francese per due milioni di lire (trattato di Versailles, 1768, che rese i còrsi stranieri in patria).

Per dare migliore ordine agli eventi conviene mettere a confronto



Corsica, La Canonica di Mariana: abside con scavi romani.

la figura di due protagonisti: Daiberto, arcivescovo di Pisa, e Baldovino, re di Gerusalemme dopo Goffredo di Buglione. Il secondo si sentiva un re senza regno. Aveva il titolo ma non il territorio: la città di Gerusalemme, da sola, non glielo configurava. Questa fu la ragione principale per cui entrò immediatamente in conflitto con Daiberto, nominato dal papa patriarca di Gerusalemme, che gestiva gli oboli dei fedeli. Baldovino aveva bisogno di quell'entrata per le sue guerre di annessione e riteneva di averne diritto. Lo scontro personale fu duro e combattuto con mezzi estremi. Daiberto fu addirittura accusato di essersi

impossessato dell'obolo dei fedeli e si dovette difendere. Tornò in Italia, il papa Pasquale II lo assolse interamente da quelle accuse ma, durante il non facile viaggio di rientro a Gerusalemme, Daiberto morì, a Messina, il 15 giugno 1107.

Le ragioni per cui egli aveva potuto ottenere questo importante incarico non ci sono del tutto note. Si può pensare che Daiberto si fosse segnalato come uomo di mediazione e che quindi su questa sua capacità i pontefici contassero per mettere un po' di ordine nei conflitti di potere che si erano subito creati fra i signorotti cristiani, dopo la conquista di Gerusalemme (ma è solo

<sup>3</sup> Vedi gli studi di Geneviève Moracchini Mazel e Silio Scalfati, fra i più completi.

<sup>4</sup> Tesi di Laura del Piero, Università di Pisa, anno accademico 2003-2004, consultabile presso la biblioteca della Fondazione Ragghianti (Lucca).



un'ipotesi). Con la morte di Daiberto si modificarono i rapporti fra le persone, a tutto vantaggio dei francofoni. Cambiato il patriarca, Baldovino poté usare l'obolo dei fedeli per mettere insieme fisicamente il territorio del suo regno, sottomettendo una a una pacifiche città costiere: palesemente una guerra di conquista.

Vi fu la reazione. Il Saladino (salah al din yusuf ibn ayyub, sultano curdo di Egitto, Siria, Yemen e Hijaz) militarizzò i musulmani e inflisse ai cristiani una severa sconfitta nella battaglia di Hattin (1187). Essa comportò la perdita del controllo sulle città costiere e su Gerusalemme. Nel 1191, in una ulteriore crociata, fu riconquistata dai cristiani solo la città portuale di Akko, che divenne la nuova capitale estraterritoriale del Regno, sede del patriarcato e di vari ordini cavallereschi come i templari, gli ospitalieri, i teutonici. Vi facevano capo anche i frati francescani e le principali città di mare: Pisa, che gestiva il porto e vi teneva due consoli, Marsiglia con Montpellier, Venezia, Genova. Tale restò la situazione per un secolo, ossia fino al 1291, quando Akko fu riconquistata definitivamente dai mamelucchi e il Regno di Gerusalemme cancellato del tutto.

Il ruolo effettivo dei pisani non è facile da definire, se ci muoviamo solo in questo contesto conflittuale. Militarmente i pisani parteciparono alle crociate con le loro navi e costruendo macchine da assedio che si dimostrarono molto efficaci ma conviene fermarci qui. I testi di cui disponiamo non appaiono molto oggettivi, se non faziosi. Più facile è tracciare alcuni aspetti della figura di Daiberto, decisamente orientata verso provvedimenti di pace. I più significativi sono due lodi di analogo contenuto (1088, 1092), pronunciati già a Pisa, entrambi tendenti a limitare l'altezza delle torri a 36 braccia (21 metri) e con essa – esplicitamente – la “superbia” dei cittadini pisani che poteva provocare conflitti interni. Questa preoccupazione di Daiberto era anticipatrice di un quadro politico che si stava delineando in città, perché divenne norma di legge. Nel capitolo XXVII degli Statuti inediti della città di Pisa del 1286 si legge (traduco dal latino): “Di non consentire che il Comune o il Popolo pisano entrino in guerra. Non saremo dell'intenzione né nel fatto che il Comune o il popolo pisano possano entrare in guerra o che si costituisca un'armata o un esercito per terra o per mare pubblicamente o per mandato senza la volontà di tutto il Maggior Consiglio o di tre quarti del medesimo Consiglio. E cureremo, fatto salvo l'onore della città di Pisa, che la città di Pisa stia in pace dentro la città e fuori...”

Le crociate introducevano una forma di ostilità particolare. La guerra di religione lascia immaginare una divinità che consente ai suoi fedeli di uccidere i presunti infedeli: niente a che vedere con l'etica cristiana. La pax pisana, che conflaggeva con l'ideologia delle crociate, politicamente in quel momento non appariva vincente. Anche la Torre, con tutta la piazza, definiva orien-

tamenti diversi, dei quali però possiamo rigenerare i significati. Da qui si può partire per scoprire il vero ruolo di Pisa nell'evento dell'Europa delle cattedrali. L'unica condizione è che ci si metta in grado di leggere il linguaggio delle pietre perché in questo caso il requisito conoscitivo si ribalta: gli studi solo letterari incontrano difficoltà a intendere gli idiomi in uso fra gli illetterati. La bellezza, qualunque sia il ruolo che le si vuole assegnare, è appunto uno di questi elementi comunicativi ma per essere ravvisabile ha bisogno di manifestarsi. La corallità del fenomeno dell'Europa delle cattedrali aveva dato luogo alla produzione diffusa di opere visive e conseguentemente al formarsi di operatori capaci di produrle. Maestri di muro in primo luogo ma anche scultori, pittori, illustratori: su carta (le miniature) e, come abbiamo visto, su stoffa. In tutte queste attività a Pisa si erano formati gruppi di operatori strutturati, che lavoravano spesso per fuori (così per esempio Bonanno, per la porta bronzea di Monreale realizzata su commissione del normanno Guglielmo II di Altavilla: fu il primo a sottoscrivere con l'attributo "Pisanus civis", 1185). Appunto tramite questo genere di attività Pisa s'inserisce e si lega all'Europa delle cattedrali, che è un tema dominante, non secondario.

Sicuramente almeno in area toscana nessun'altra città aveva sviluppato una così densa e assidua partecipazione alla produzione della bellezza. I rapporti politici fra le comunità, anche o soprattutto conflittuali, non avevano riflessi estemporanei sugli scambi culturali. Un esempio nitido viene proprio dai rapporti politici fra Pisa e Firenze, decisamente feroci. Dante, fiorentino, lanciò quel famoso anatema contro Pisa "vituperio delle genti", auspicando che i pisani perissero tutti, affogati dalle acque dell'Arno. Siamo al limite dello scontro politico, o piuttosto oltre. Ebbene: in quel medesimo periodo Arnolfo di Cambio, senese di Colle di Valdelsa ma allievo di Nicola Pisano, fu chiamato a Firenze come architetto. Vi progettò e costruì la nuova cattedrale (Santa Maria del Fiore, capace di trentamila persone), l'altra grande chiesa di Santa Croce (monaci francescani) e adeguò il Palazzo dei Priori con la torre che porta il suo nome: Torre di Arnolfo. In sostanza progettò tutti gli edifici più rappresentativi della Firenze che si rinnovava. Andrea Pisano, anch'egli come scultore e architetto, avviò la serie delle nuove porte bronzee per il Battistero fiorentino e collaborò ai lavori del Campanile. Genova, altra nemica tradizionale di Pisa, chiamò Giovanni Pisano per realizzare il monumento funebre a Margherita di Brabante, moglie di Arrigo VII, morta di peste in quella città. Pisa per parte sua chiamò Buonamico Buffalmacco, fiorentino, per affrescare nel Campo Santo il ciclo del Trionfo della Morte: un capolavoro assoluto della pittura d'ispirazione tomistica, fortemente voluto dai monaci domenicani della scuola teologica di Domenico Cavalca. Non erano episodi isolati: la produzione di bellezza era



un'aspirazione comune e superava le conflittualità politiche. I due livelli erano mantenuti distinti. Soprattutto in quello culturale dobbiamo cercare di ricostruire il vero ruolo di Pisa, che vi primeggiava decisamente.

Dei più noti architetti pisani conosciamo i nomi (Buscheto, Deotisalvi) e le opere ma registriamo anche la quantità enorme di interventi cosiddetti minori realizzati nelle campagne pisane, lucchesi, còrse e in buona misura anche sarde: una vera scuola, dove Giovanni Pisano poté emergere ai massimi livelli. Nel campo della scultura i pisani produssero un diluvio di capolavori, con i più noti Nicola e Giovanni ma anche con Bonanno (bronzi-sta) e poi Biduino, Guglielmo, Tino di Camaino, Arnolfo, Andrea Pisano, Lupo di Francesco, Nino Pisano, Tomaso Pisano. Per la pittura emerse naturalmente Giunta Pisano ma conviene vedere nel museo nazionale di San Matteo la sezione delle croci dipinte (veramente da brividi) per averne un saggio. Vi si devono anche considerare i mosaicisti: nell'abside di entrambe le cattedrali di Pisa e di Monreale troneggia il Pantocratore musivo e non è probabilmente un caso.

A tutto ciò si devono aggiungere i fonditori di campane, che lavoravano a destinazione (da Verona a Roma e altrove, per quello che sappiamo) perché le campane maggiori, pesantissime, non potevano essere trasportate sulle carrette. Per esercitare questa attività occorre alta professionalità perché ogni campana, fusa sul posto, doveva essere accordata con la tonalità giusta per farsi riconoscere ma anche per inserire la sua voce negli eventuali concerti di campane. Conosciamo i nomi di Bartolomeo, Lotteringio, Guidotto, Andreotto, Giovanni e Bencivenni di Gherardo, Iacopo, un secondo Bartolomeo, Marco (sicuramente attivi fra il 1215 e il 1280) e Nanni. Anch'essi aggiungevano l'aggettivo "Pisano" al loro nome, per indicare che appartenevano a questa scuola. In tema di spazi acustici si deve infine considerare anche il riverbero del battistero (un riverbero modulato) che apre un altro campo molto raffinato nel quadro delle conoscenze musicali<sup>5</sup>.

Dunque: Pisa medievale come sede riconosciuta di produzione della bellezza e la Piazza come sua migliore espressione. La Torre intanto cresceva, sia pure con qualche traversia, e fu conclusa agli inizi del XIV secolo con la cella campanaria di Giovanni Pisano (abbiamo il documento)<sup>6</sup>. Subì una piccola modifica tecnica in questa occasione, con il restringimento dell'ultimo anello, ma

<sup>5</sup> Vedi gli studi di Leonello Tarabella, autore di computer music e ricercatore del CNR. Ha condotto uno studio sull'acustica del Battistero di Pisa realizzando la composizione elettro-acustica "Siderisvox" che considera strumento musicale il Battistero stesso.

<sup>6</sup> Fu pubblicato da Vincenzo Biagi nel 1930 in *La Torre pendente di Pisa nella leggenda, nella storia nell'arte*, Pisa, Emilio Pacini Stampatore, pag. 117. Giovanni Pisano, calcolata con gli scandagli la pendenza davanti a un notaio, la fece segnare sulla superficie della Torre e prese formalmente in mano i lavori, come capomaestro, il 15 marzo 1297: si presume per portarli a termine. L'ipotesi Tomaso Pisano (Giorgio Vasari) non ha riscontri documentari di nessun genere.



*Formella sulla Torre: particolare con la velatura normanna evidenziata.*

continuò a rispettare il progetto di origine con i suoi significati. Resta da definire chi sottoscrisse il progetto politico che le dette la forma, iniziale e definitiva.

Poco sopra all'ingresso della Torre una formella di marmo ci racconta tutto: è un ideogramma, cioè un messaggio ripetibile, e dobbiamo leggerlo come tale<sup>7</sup>. Fino a non molti anni fa si riteneva che quella formella fosse un reperto romano portato casualmente a Pisa come zavorra di una nave e s'interpretava il soggetto come il porto di Ostia. Fantasie in libertà. Vi si vedono distintamente due navi che escono dal porto ma i dettagli, a occhio nudo, possono effettivamente sfuggire. Per averne una lettura più consapevole è preferibile osservarla con il binocolo oppure fare una fotografia e ingrandirla. Si scopre che vi sono riprodotti nitidamente due tipi diversi di velature e altre caratteristiche più minute che tolgono ogni dubbio.

I due tipi di velatura sono inconfondibili: quella pisana (albero maestro con vele non ancora dispiegate avvolte intorno ai pennoni) e un grande unico drappo a strascico legato in alto, che è senza errore possibile la velatura normanna (quella rappresentata ripetutamente e in dettaglio nella Tapisserie de Bayeux). Ingrandendo ancora escono fuori, a conferma, altri particolari identificabili: il remo maggiorato sulla fiancata che fa da timone e la prua arricciata. Vi sono dunque rappresentate, simbolica-

<sup>7</sup> La figurazione non è realistica. I due tipi di velatura sono rappresentati sulla medesima nave ma nell'uso sarebbero stati incompatibili. La velatura normanna fu abbandonata, forse proprio perché la sua manovra imbarazzava il ponte. Il rivetto (di metallo) ha invece continuato a essere usato con efficacia nelle costruzioni navali e aeronautiche.





*Formella sulla Torre: due navi che escono dal porto. Vi si riconoscono entrambi i tipi di velatura (atlantica e mediterranea). La doppia velatura sulla medesima nave, non realistica, ci conferma che si tratta di un ideogramma.*

mente, due tipologie di naviglio di sicura riconoscibilità: quella mediterranea e quella atlantica.

Probabilmente la formella fu inserita nella muratura della Torre in corso d'opera: la sua posizione può coincidere con il livello a cui era arrivata la costruzione in quel momento. La sua superficie segue la curvatura degli altri blocchi: che fosse destinata a quella posizione non è in dubbio. Al di sopra inizia su sei livelli il ripetersi delle loggette praticabili, come le vediamo, e si rende esplicito il messaggio originario che raccoglieva gli intendimenti dei due più importanti popoli navigatori del tempo: i normanni e i pisani. Ne abbiamo la firma, resa esplicita proprio in quell'ideogramma di marmo: oceano e mari dell'intera Europa che si sottoscrivono nella Torre in un comune impegno di pace.