

E la Parola si fece bellezza

Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani
19-28 maggio 2016

a cura di

TIMOTHY VERDON
GIOVANNI SERAFINI

con nuove fotografie realizzate
per la Community of Jesus da

ANTONIO QUATTRONE

Mandragora



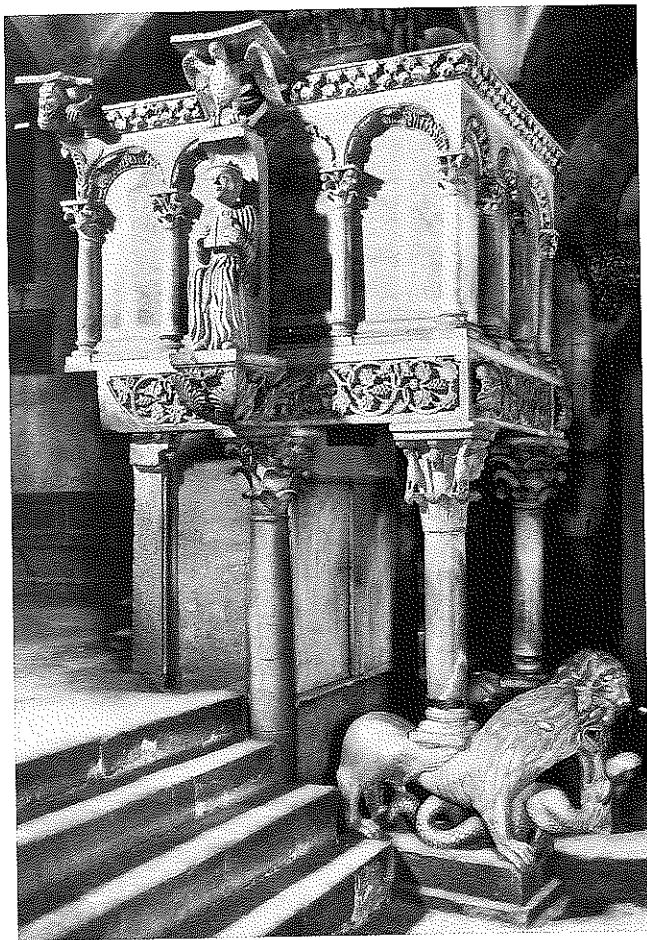
1. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Pulpito, lettore per le Epistole, particolare.

GUIDO TIGLER

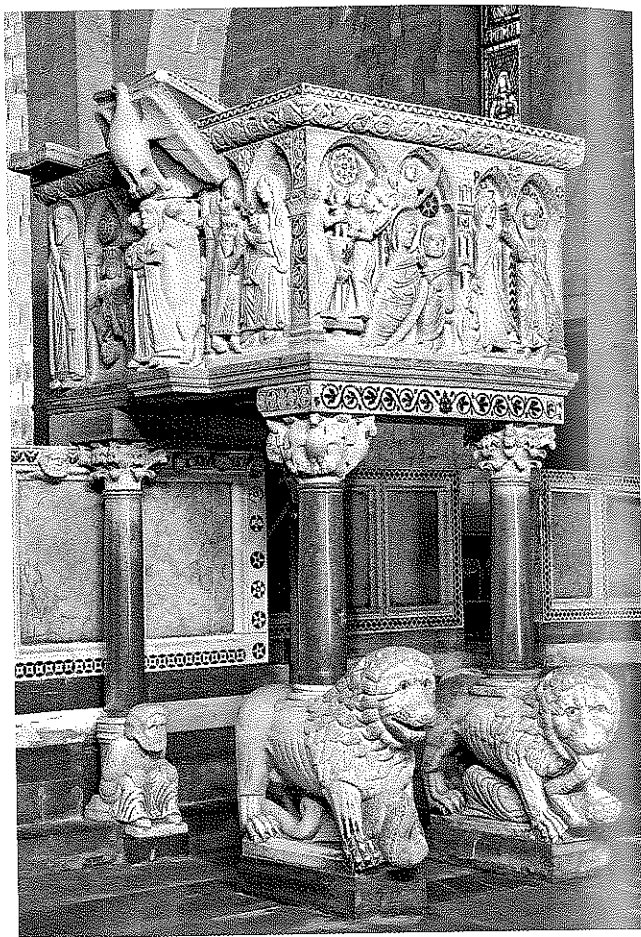
Pulpiti romanici in Toscana: gli esemplari lombardo-lucchesi del Duecento

Sono passati ormai vent'anni da quando nel 1996, in occasione della giornata di studio sui pulpiti medievali toscani, Daniela Lamberini mi incaricò di redigere con Antonio Milone un catalogo dei pulpiti romanici in Toscana. Il corpus, poi pubblicato – purtroppo senza illustrazioni – in appendice agli atti nel 1999, è costituito da sessantasei schede di esemplari più o meno integri e pezzi erratici ragionevolmente assegnabili a pulpiti smembrati, disposte in ordine alfabetico secondo le attuali collocazioni delle opere.¹ L'anno successivo uscì la monografia sui pulpiti medievali della Toscana di Ralph Melcher, rielaborazione di una tesi discussa all'università di Bonn nel 1997, in cui sono trattati anche gli esemplari gotici, ma dove il catalogo di quelli di età romanica non mostra alcuna significativa differenza rispetto al nostro, di cui l'autore era stato informato, salvo l'assenza di qualche opera e l'aggiunta di alcuni pezzi erratici poco probabilmente riferibili a pulpiti, che erano stati inclusi in un nostro elenco provvisorio.² Alle due catalogazioni del 1999 e 2000 è malauguratamente sfuggito il pulpito – integro, anche se spostato nell'intercolumnio meridionale, con riassetto disordinato del retro – della Pieve di Santa Maria a Colonica presso Prato, poi segnalatomi da Giovanni Leoncini, opera artisticamente fiorentina di metà del XII secolo, particolarmente

simile al pulpito della vicina Pieve di San Lorenzo a Signa, anche se la località si situava nell'estrema periferia orientale della vecchia diocesi di Pistoia.³ Solo tre pulpiti rettangolari sembrano trovarsi tuttora, sostanzialmente intatti, nella loro collocazione originaria, nella parte destra (sud) della navata centrale di una chiesa basilicale, appoggiati al muretto della recinzione presbiteriale e con il leggio (o i leggi principali) sul lato nord del parapetto della cassa: quelli dell'abbazia di San Miniato al Monte a Firenze del 1170 circa,⁴ della Pieve di San Giorgio a Brancoli in Lucchesia del 1240 circa (fig. 2) – il muretto è stato modernamente ricostruito – e della Pieve di San Cristoforo a Barga del 1256 circa (fig. 3), dove è frutto di ricostruzione solo il tratto della recinzione compreso nella navatella sud.⁵ Il numero (e l'iconografia) dei gruppi reggileggio varia da uno a tre, a seconda della grandezza e complessità del pulpito, ma sembra comunque riconducibile a tre funzioni liturgiche: per la lettura e il canto dei Vangeli, delle Epistole e delle Profezie e Salmi; perciò è ipotizzabile che nel prototipo che dette origine alla serie, almeno per l'area di influsso pisano, il pulpito istoriato di Guglielmo (1158-1161), già nel Duomo di Pisa e ora suddiviso in due casse nel Duomo di Cagliari, vi fosse – oltre ai due conservati lettori con i simboli del Tetramorfo per i Vangeli e con le statuet-



2. Lucca, Pieve di San Giorgio a Brancoli. Pulpito (foto storica).



3. Barga, Pieve di San Cristoforo. Pulpito.

te-colonna di san Paolo fra i discepoli Tito e Timoteo per le Epistole – anche un terzo leggio sostenuto dalla figura in trono di un profeta Isaia o di un re David citaredo, come è attestato da derivazioni d'area lucchese e fiorentina.⁶ Quando iniziai ad affrontare il problema della ricostruzione dei pulpiti romaneschi toscani smembrati o ricomposti non era affatto noto – almeno fra i pochi che qui da noi si occupavano di queste cose – che le prescrizioni liturgiche della Chiesa di Roma (dove però le più antiche basiliche sono significativamente orientate con abside a ovest) imponevano che i

Vangeli fossero letti rivolti a settentrione, circostanza che spiega il motivo per cui i tre pulpiti romaneschi toscani rimasti al loro posto (ma ciò vale anche per quello della Pieve di San Michele a Gropoli sopra Pistoia, rimontato con poche variazioni lungo la parete destra della chiesa a navata unica) si trovino sul lato meridionale della navata centrale col leggio destinato ai Vangeli rivolto verso nord, così che il lettore potesse essere visto di profilo tanto dai laici a ovest del muretto quanto dai chierici a est. Come spiega Onorio di Autun (con maschilismo tipico dei suoi tempi), nel leggere il Vangelo

verso nord, contro il diavolo, si intendeva anche indirizzare alla luce dello spirito le menti delle donne, per loro natura prigioniere della carnalità, le quali sostavano nella metà settentrionale della parte laicale delle navate:

Nunc autem secundum solitum morem [lector] se ad aquilonem vertit ubi feminae stant, quae carnales significant, quia Evangelium carnales ad spiritualia vocat. Per aquilonem quoque diabolus designatur, qui per Evangelium impugnatur. Per aquilonem enim infidelis populus denotatur, cui Evangelium praedicatur, ut ad Christum convertatur.⁷

Merito principale della monografia di Melcher è aver applicato alla Toscana tale nozione, attinta alla magistrale indagine di Sible de Blaauw sulla liturgia medievale nelle basiliche patriarcali romane del 1987,⁸ dalla quale si apprende fra l'altro che fino al terzo quarto del XII secolo, quando a Pisa scoppì la moda dei pulpiti marmorei istoriati, anche nelle principali basiliche di Roma c'era in genere un solo pulpito per chiesa – a prescindere dal caso complesso, probabilmente frutto di rimaneggiamento, di San Clemente –, prima che Alessandro III (1159-1181) dotasse di un secondo pulpito Santa Maria Maggiore, come poi Innocenzo III (1198-1216) fece per San Pietro in Vaticano. Non c'è quindi da meravigliarsi se in Toscana anche nelle cattedrali – contrariamente a quanto si è creduto documentato per Volterra – vi fosse sempre un solo pulpito, prima che nel XIII secolo se ne realizzasse un altro, generalmente ligneo e amovibile, per la predicazione (come è attestato dal 1215 per il Duomo di Siena); solo nel 1320 fu commissionato a Lupo di Francesco un secondo pulpito marmoreo per il Duomo di Pisa, perduto nell'incendio del 1595.⁹ Non sapendosi queste cose, non stupisce che i tre pulpiti medievali ricostruiti modernamente in chiese toscane (Arcetri, Duomo di Pisa e San Bartolomeo a Pistoia) si trovino oggi sul lato sbagliato, come è evidente nel caso di quello di Giovanni Pisano nella primaziale pisana, ricostruito fra 1921 e 1926 da Pèleo Bacci nell'intercolumnio fra navata centrale e prima navatella sinistra al centro del settore laicale della chiesa, mentre una pianta disegnata da Adriano Dell'Oste poco dopo l'incendio del 1595 a ricordo dell'arredo liturgico precedente certifica che fosse collocato nella parete destra della navata centrale sotto la cupola, addossato alla porzione destra del muretto di recinzione a L e L rovesciata, con ogni probabilità nella stessa posizione del pulpito di Guglielmo.¹⁰

In una serie di articoli ho quindi tentato di ricostruire idealmente i pulpiti ricomposti di San Leonardo in Arcetri a Firenze (1997) – cui qui si dedica un approfondimento a sé –, di San Bartolomeo in Pantano (2001), di Guglielmo nel Duomo di Pisa (2008-2009) e di quelli del Duomo di Volterra e della Pieve di Groppoli (2011), cogliendo, in questi due ultimi, derivazioni parziali dal perduto esemplare di Guglielmo nel Duomo di Pistoia, di cui restano solo pochi ma significativi avanzi; sulla base di tali indizi ho poi affrontato nel 2011 il problema più spinoso, quello appunto della ricostruzione largamente ipotetica del pulpito di Guglielmo a Pistoia.¹¹ Per il pulpito pisano, scartando un'ipotesi ricostruttiva di Melcher con due lettori sui fianchi sud e nord, ho sostanzialmente accettato – salvo disparità di vedute sull'ordine e la distribuzione delle lastre istoriate – la ricostruzione proposta nel 2000 da Anna Rosa Calderoni Masetti,¹² che poneva i due lettori superstiti su uno stesso lato lungo principale della cassa rettangolare, come appare giustificato dalle derivazioni: i frammenti di basamento di una cassa di pulpito proveniente dalla chiesa pisana di San Paolo all'Orto a Pisa con iscrizione-firma di un maestro Ferretto e data 1189, raccordabili con due gruppi reggileggio dalle stesse iconografie di quelli di Cagliari, oggi al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa; e il pulpito di San Michele a Cagliari del 1535, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Stampace. Solo che ruotavo di 90° la struttura, che la studiosa aveva immaginato col prospetto principale verso ovest, in modo che i due leggii – fra cui quello col Tetramorfo certo dedicato alla lettura dei Vangeli – fossero canonicamente rivolti verso nord; sul lato corto ovest collocavo invece ipoteticamente, come già accennato, un terzo lettore per i testi veterotestamentari. Per il pulpito pistoiese di Guglielmo, databile forse fra 1162 e 1165 circa, ho ricostruito una cassa quadrata con gruppo reggileggio – scomposto nelle sue tre componenti – di san Paolo fra Tito e Timoteo sul lato ovest, ornato da lastre istoriate a campitura unica (di cui sopravvive quella con *Annuncio a Zaccaria*, *Visitazione* e *Timoteo*), e gruppo reggileggio col Tetramorfo sul lato nord, dove dovevano trovarsi le lastre neotestamentarie a campitura doppia (di cui resta solo quella con l'*Ultima Cena* e la *Cattura*). Più congetturale è la presenza, come a Volterra, di storie dell'Antico Testamento sul lato sud. A Guglielmo risale l'idea, poi rimasta in auge nei pulpiti toscani fino al primo Trecento, di adottare come sostegni delle colonnette dei pulpiti i leoni

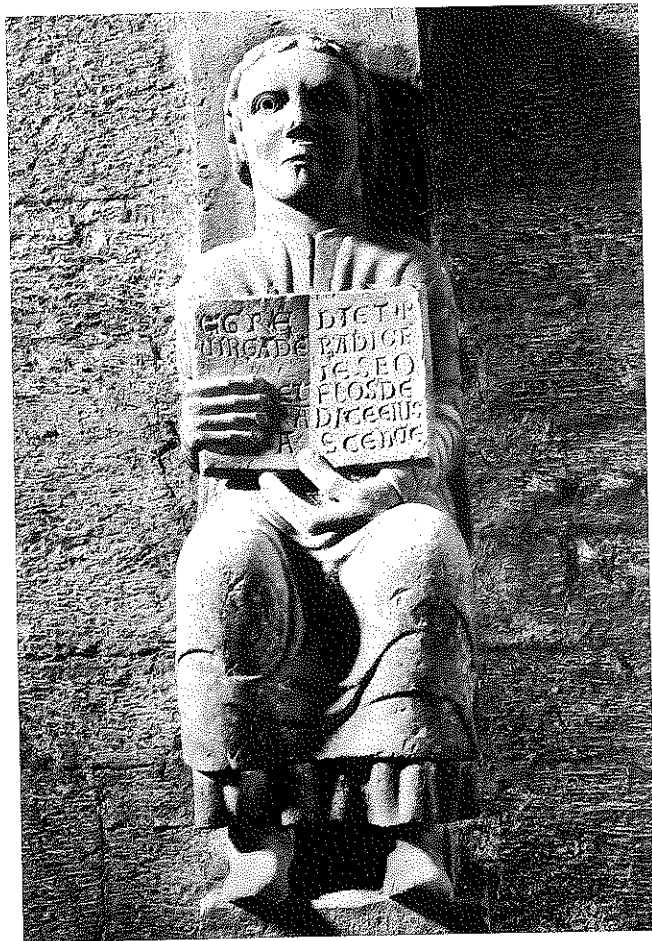
simboli del Signore – le cui vittime alludono ai Vizi – che Wiligelmo e Nicolò avevano impiegato nei protiri, rendendo chiara l'equivalenza simbolica delle due strutture, che secondo il Vangelo di Giovanni possono essere lette come visualizzazione del Cristo, Verbo e porta dell'ovile, ma anche luce che rischiarava le tenebre. Guglielmo ha lanciato per primo dalla Toscana l'innovazione del parapetto del pulpito interamente istoriato con storie del Nuovo Testamento (nel pulpito di Sant'Ambrogio a Milano della metà del XII secolo compariva solo l'*Ultima Cena*), che illustrano il concetto che Gesù è il Verbo incarnato, scene per le quali ha adottato a Pisa il doppio registro e a Pistoia anche quello più efficace a campitura unica, poi ripreso dalla bottega a Volterra e da uno scultore vicino a Biduino a Groppoli. Mentre a Pisa usa solo capitelli fogliacei, peraltro molto originali, a Pistoia Guglielmo introduce il capitello con teste umane e ferine, che ha precedenti in miniatura e sarebbe diventato uno degli elementi caratterizzanti della scultura pisana romanica e gotica. Analogamente Guglielmo è stato probabilmente il creatore di un nuovo tipo di pluteo per l'incrostazione dei muretti di recinzione presbiteriale (le cui parti inferiori, che coltavano il dislivello fra i pavimenti delle navate e quelli dei presbiteri rialzati, presentavano probabilmente incrostazioni bicrome zebbrate, come tuttora si vede a Barga e in resti del Duomo di Pistoia) con lastre marmoree quadrate cinte da incorniciature vegetali aventi al centro fioroni scolpiti, con sfondi intarsiati, evidentemente ispirate ai lacunari delle soffittature delle trabeazioni romane, del resto presenti come materiale di spoglio nei muri perimetrali del Duomo di Buscheto. Mentre a Pisa (Museo dell'Opera e altare moderno del battistero) questi plutei, attestati anche da poche variazioni prive di tarsie di una bottega di cultura araba, sono tutti a campitura unica, a Pistoia (Lapidario del Duomo e altari moderni di San Francesco e San Giovanni Fuorcivitas) compare non solo la tipologia a campitura unica, arricchita però nelle cornici intermedie da teste umane diaboliche e ferine, ma anche quella quadripartita, priva di teste, ripresa poi nelle smembrate recinzioni di Volterra e del battistero di Firenze e in quella integra di San Miniato, dove invece il pulpito ha lastre del tipo a campitura unica privo di teste. Ma a Guglielmo sembra risalire anche l'idea di riservare a parti poco in vista dei parapetti dei pulpiti lastre intarsiate lisce a ornato vegetale o animale, ispirate alle stoffe orientali, di un tipo che già Buscheto e Rainaldo avevano impiegato

nei muri della primaziale,¹³ come fanno pensare certi frammenti del Lapidario del Duomo di Pistoia rinvenuti assieme ai resti del pulpito, simili alle due lastre a orbicoli firmate nel 1162 da maestro Filippo nel ricomposto pulpito della Pieve di San Gennaro di Capannori in Lucchesia, dove le componenti scultoree (un paio di capitellini con teste e il frammentario lettorile col Tetramorfo) condividono le scelte iconografiche e il linguaggio formale del caposcuola a Pisa e Pistoia. È quindi lecito supporre che anche in pulpiti della bottega di Guglielmo di cui restano solo pochi elementi, come leoni stilofori, capitelli e gruppi reggileggio, quali quello della Pieve di Santa Maria (oggi Duomo) di Pescia o quello già citato di San Paolo all'Orto a Pisa, i parapetti fossero ornati non da rilievi scultorei ma solo da lastre intarsiate, secondo una soluzione frequente anche in area fiorentina, oppure da plutei a lacunare, come a San Miniato e nei resti del pulpito di Sant'Agata del Mugello del 1175-1176. Lo studio analitico dei motivi ornamentali delle tarsie, condotto nella tesi magistrale di Nicoletta Matteuzzi di cui sono stato relatore e adesso fresca di stampa,¹⁴ ha dimostrato la stretta dipendenza della produzione fiorentina da quella pisana, tassello questo inscrivibile in un contesto più vasto, cioè la dipendenza dell'intero Romanico fiorentino (architettura, scultura e pittura) da quello pisano, come è agevolmente dimostrabile proprio soffermandosi sui plutei. Ma rimandando per i pulpiti fiorentini del XII secolo al mio secondo contributo in questo volume, e per quelli coevi di cultura pisana al mio saggio negli atti del convegno *Arte Magistri*, svoltosi a Empoli nel 2015 e pure recentemente pubblicato,¹⁵ vorrei concentrarmi qui sui manufatti duecenteschi precedenti alla svolta impressa da Nicola Pisano.

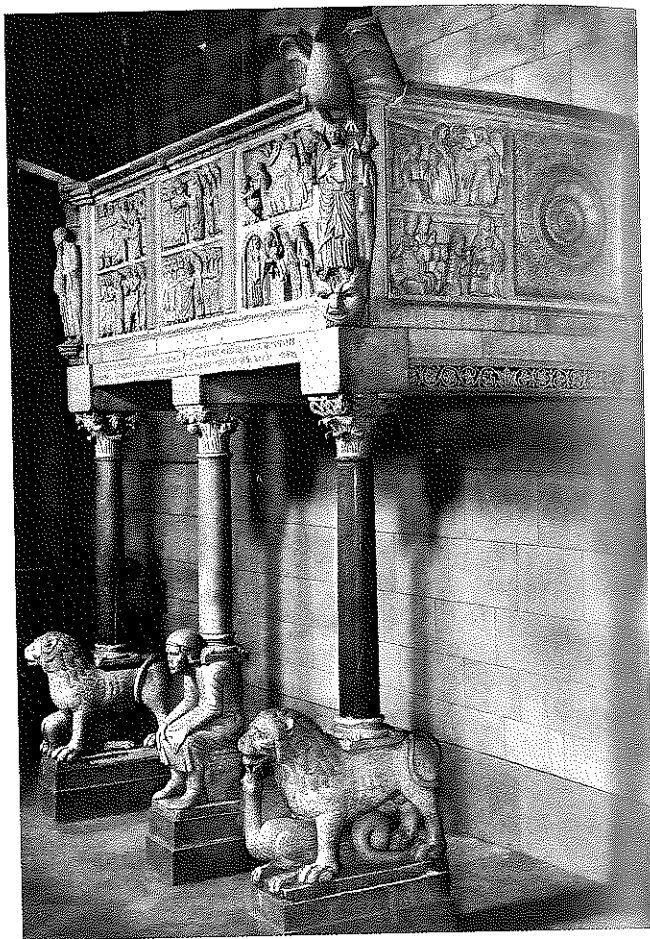
Dai primi del Duecento il centro più fertile e innovativo per quanto riguarda l'architettura e la scultura in Toscana occidentale non è più Pisa bensì Lucca, dove dal 1204 Guidetto costruisce e decora con sculture e tarsie le loggette d'ispirazione pisana della parte superiore della facciata del Duomo, per poi trovare nel 1211 impiego anche nella Pieve (oggi Duomo) di Prato, dove costruisce i colonnati interni. Come appurato recentemente da Chiara Bozzoli in base alla rilettura di un documento,¹⁶ Guidetto era originario di Arogno nella diocesi di Como, sul Lago di Lugano, non lontano da Campione, cioè della stessa area della Lombardia pedemontana – luogo tradizionale di espatrio di maestri di pietra – da cui venivano i discendenti di Anselmo da Cam-

pione allora impegnati nel Duomo di Modena, Adamino di Arogno costruttore del Duomo di Trento e la famiglia Bigarelli da Como (i fratelli Bonagiunta e Lanfranco e i rispettivi figli Guido e Guidobono, a sua volta padre di Giannibono), attiva per tre generazioni nel cantiere del Duomo di Lucca. Le opere toscane di tale galassia "campionesa", rintracciabile stilisticamente in gran parte dell'Italia centrosettentrionale e persino in Austria e Dalmazia, possono essere legittimamente considerate come una realtà a parte, poiché profondamente permeate dalla recezione dei modelli pisani, ovvero di Guglielmo, Biduino e della maestranza bizantineggiante attiva ai primi del secolo nei portali del battistero e di San Michele degli Scalzi.¹⁷ Lanfranco, formatosi probabilmente con Guidetto, alle cui dipendenze sembra aver lavorato assieme al nipote Guido nei capitelli del battistero pisano, databili verso il 1220, firma nel 1226 il fonte battesimale del battistero di Pistoia, in cui fa ricorso a plutei a lacunare, scolpiti e intarsiati, a campitura unica, alcuni dei quali con teste umane e ferine, ispirati a quelli di quel tipo realizzati da Guglielmo per la recinzione presbiteriale del Duomo, ma decisamente meno raffinati. Maria Teresa Filieri gli ha plausibilmente attribuito i resti dello smembrato pulpito della Badia di Santa Maria e San Nicolao a Buggiano Castello (già *enclave* della diocesi di Pistoia in quella lucchese), riusati nel 1596 attorno al fonte battesimale, cioè cinque plutei a lacunare, del tipo a campitura unica e quadripartito, simili a quelli del fonte pistoiese, e un telamone stiloforo (con colonna successivamente decurtata) adattato nel 1596 a sostegno di un lettorile, costituito inoltre da un pilastrino intarsiato e dall'aquila reggileggio.¹⁸ Da notare che ora, intorno forse al 1230, il modulo del pluteo a lacunare, intarsiato e scolpito, veniva ritenuto adatto a decorare il parapetto di un pulpito (nell'abside si sono conservati invece alcuni plutei della recinzione), come del resto era già successo a San Miniato, e che fa qui la sua prima comparsa in un pulpito toscano il telamone (elemento tipicamente padano, che già un maestro della Scuola di Piacenza e poi Guidetto avevano introdotto nella facciata della cattedrale lucchese), che ritroveremo come stiloforo nel pulpito pistoiese del nipote Guido (1239) e come acrobata sotto al leggio minore, destinato certo alle Epistole, del pulpito di Brancoli (fig. 2). Quest'ultimo, assegnabile alla bottega formatasi con Guidetto cui si deve anche il coevo portale della chiesa dei Santi Giovanni e Reparata a Lucca e databile, anche per ragioni di plausibilità storica (relativa autonomia

della Garfagnana durante la contesa per il suo possesso fra il Comune di Lucca, la Santa Sede e l'Impero) verso il 1240,¹⁹ presenta due soli leggi, entrambi sul lato nord, di cui il maggiore, sormontato da aquila reggileggio, certo destinato alla lettura dei Vangeli ma forse anche delle Profezie e dei Salmi (mancando un terzo leggio), è retto da un'enigmatica figura dal lungo abito, glabra e incoronata, che tiene un libro aperto con iscrizione relativa proprio alla lettura dei Vangeli: «EVANGELICA LECTIO FIAT PECCATORUM NOSTRORUM REMISSIONEM». A prescindere dalla discutibilità teologica di tale auspicio, che trova corrispondenza in una frase a lungo usata nella liturgia, vale la pena di interrogarsi sull'identità del personaggio, che se fosse femminile sarebbe certo una *Ecclesia*, ma che più probabilmente è maschile ed è quindi un Re David, analogamente a quello, pure dall'abito lungo ma barbuto e citaredo, che fungeva – come vedremo nel mio secondo contributo – da sostegno di un'aquila reggileggio nel pulpito di San Pier Scheraggio a Firenze.²⁰ Coevo e confrontabile con l'intero pulpito di Brancoli è quanto rimane dello smembrato pulpito della vicina Pieve di Santa Maria a Diecimo, cioè una coppia di leoni stilofori in lotta rispettivamente con un uomo e con un drago, una colonnetta e capitelli con foglie e aquile (tutto proprio come a Brancoli) e un Isaia proveniente dal lettorile, verosimilmente principale se non unico, che regge un libro aperto con la profezia: «EGREDIETUR VIRGA DE RADICE IESEO (sic) ET FLOS DE RADICE EIUS ASCENDE(t)» (fig. 4). Un Profeta oggi ai Cloisters di New York, con cartiglio anepigrafo ma probabilmente identificabile pure con Isaia, faceva parte del lettorile di un pulpito lucchese, forse quello della chiesa di Santa Maria Forisportam, dove si trova (un tempo in facciata e ora nel museo annesso) la Madonna col Bambino in trono *namepiece* del maestro, attivo forse intorno all'anno 1200, al quale si devono vari elementi di un pulpito smembrato oggi suddivisi fra diversi musei e collezioni. I leoni di Diecimo sono strettamente confrontabili con quelli guardiani della facciata di Santa Maria Forisportam, che non sono però dei tempi dei resti del pulpito (di cui facevano forse parte due leoni stilofori ancora influenzati da Biduino al Museo Bardini a Firenze), bensì probabilmente del 1245 circa, quando un maestro Diotaiuti di Marchese da Como veniva pagato per interventi architettonici alla facciata; inoltre assomigliano ai leoni guardiani delle porte delle mura di Lucca, cui si lavorava ancora negli anni cinquanta-sessanta



4. Diecimo (Borgo a Mozzano), Pieve di Santa Maria Assunta. Isaia dello smembrato pulpito.

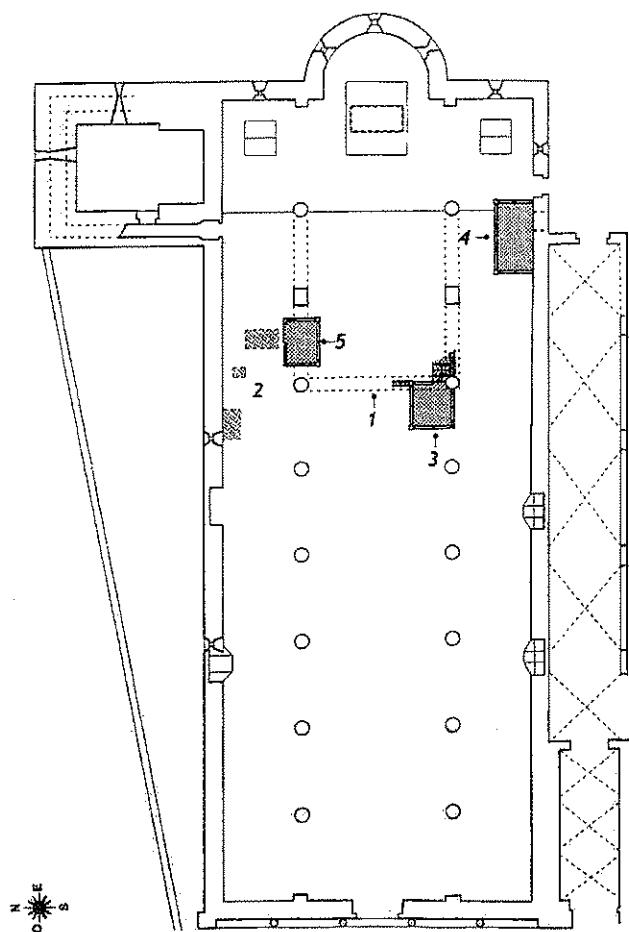


5. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Cantoria del 1591 (foto storica).

del Duecento.²¹ La cassa del pulpito di Brancoli è ornata solo da archeggiature cieche, che probabilmente erano presenti anche in quello di Diecimo, così come le troviamo a Santa Maria a Monte, mentre nel pulpito di Barga vengono arricchite dai rilievi istoriati (fig. 3).

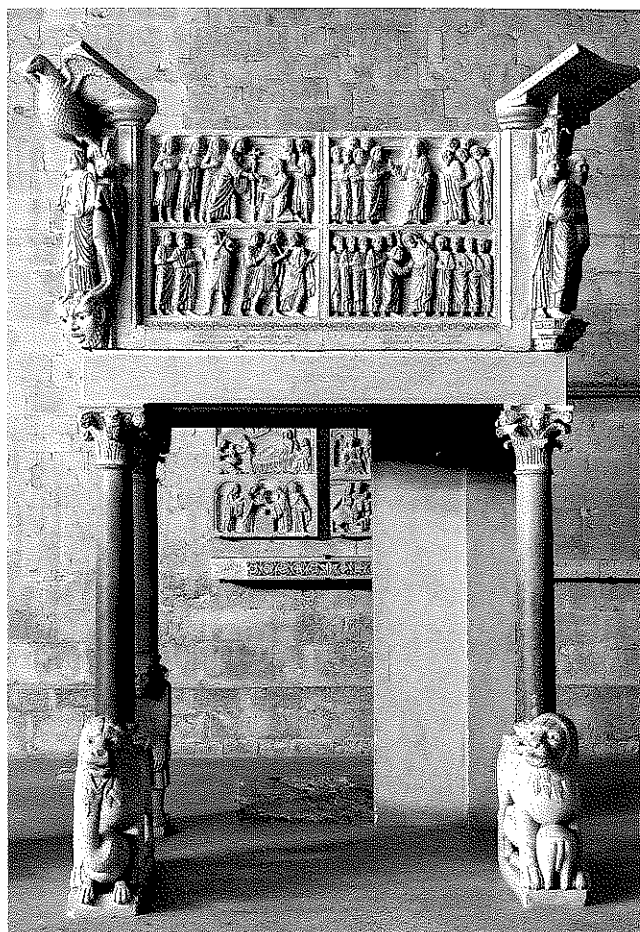
Nel 1591 l'abate Alessandro da Ripa riutilizzò i resti dello smembrato pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia per una più ampia cantoria, come dichiarato nell'iscrizione appostavi (fig. 5), la quale si trovava nella parte orientale del-

la navatella destra, anche se forse un po' più a ovest rispetto a dove l'ho segnata nella pianta da me rielaborata nel 2001 (fig. 6:4).²² La cantoria dovette essere smontata nel restauro degli anni 1951-1961, quando il livello pavimentale della chiesa fu abbassato di mezzo metro, riportandolo a quello medievale, e quando furono riscoperte tracce sia del muretto della recinzione presbiteriale (fig. 6:1) che di due altari e di un'altra più piccola struttura nella navatella sinistra (fig. 6:2), tracce in parte poi equivocate come fondazione della scaletta



6. Pianta di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (da G. Tigler, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, 803, pp. 87-102): 1) muretto della recinzione presbiteriale; 2) sostruzioni di altari e di altro rinvenute negli scavi; 3) posizione originaria del pulpito; 4) cantoria del 1591; 5) attuale collocazione del pulpito del 1976.

d'accesso al pulpito. Solo nel 1976 quest'ultimo fu ricostruito da Francesco Gurrieri (con consulenza di Giuseppe Marchini), ponendolo erroneamente nell'intercolumnio sinistro, in corrispondenza della presunta scala (fig. 6:5), anziché addossato alla recinzione nella parte destra della navata centrale, come negli altri casi (fig. 6:3). Quel che è peggio è che dalla ricostruzione rimanevano escluse l'iscrizione con la data 1239, ritrovata nello smontaggio della cantoria capovolgendo due listelli del lato corto sud, e la coppia di lastre a rilievo

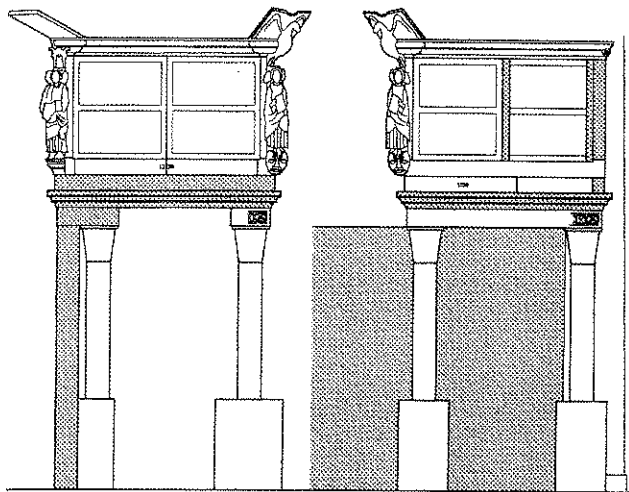


7. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Pulpito e lastre espunte retrostanti nella sistemazione del 1976.

con storie dell'infanzia di Gesù (*Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi e Presentazione al Tempio*), esposte a parte sulla parete laterale della navata nord (fig. 7). All'epoca, come già detto, le nozioni sui pulpiti medievali – generalmente creduti destinati soprattutto alla predicazione – erano quanto mai confuse: non solo si ignorava che i Vangeli dovessero essere letti da sud verso nord, ma sulla base del manuale del Righetti si dava pure per scontato che fino dai tempi più antichi nelle chiese più importanti vi fossero due

amboni, uno per i Vangeli e l'altro per le Epistole, cosa sostenuta negli anni sessanta per il Duomo di Pistoia e per San Bartolomeo da monsignor Sabatino Ferrali e da Giulia Brunetti. La situazione era inquinata dalla confusione operata dal Vasari, che nel 1568 aveva ricordato in San Bartolomeo un pulpito del 1199 (probabile errore di lettura per 1239) di Guido da Como (nome che si trova invece nella seconda iscrizione con la data 1250) con storie del principio della vita di Gesù (senza menzionare le altre due lastre con storie *post mortem*, cioè *Discesa agli Inferi*, *Cristo a Emmaus*, *Apparizione agli Apostoli*, *Incredulità di san Tommaso*); a ciò aggiunsero ulteriore confusione fra Cinque e Seicento gli eruditi pistoiesi Cesare Fioravanti e Pandolfo Arferuoli, che sostenevano che l'ormai smembrato pulpito di Guido da Como del 1199 si fosse trovato in Duomo, dove riusate nel pozzo del chiostro dei canonici rimanevano due colonne che ne avevano fatto parte, dicendo di aver trovato tale informazione in un «libro antico», che tanto antico però non era, trattandosi evidentemente dell'edizione giuntina delle *Vite* o di una sua derivazione manoscritta in cui si era insinuato qualche errore. Così, quando in due riprese, nel 1837 e nel 1940 circa, scoperchiando il pavimento del presbiterio del Duomo di Pistoia, si rinvennero plutei della recinzione e lastre a rilievo del pulpito romanico reimpiegate alla rovescia, ci fu chi pensava di aver trovato i resti di quel pulpito di Guido da Como del 1199, anche se prevalse poi gradualmente il giusto riconoscimento che si trattasse di opere di Guglielmo degli anni sessanta del XII secolo. Per mettere ordine nell'intricata questione Giulia Brunetti, seguita in vario modo da Gabriele Kopp, Valerio Ascani, Gigetta Dalli Regoli e Letizia Badalassi, credettero necessario ipotizzare che parte dei marmi della cantoria del 1591 provenisse dal Duomo, interrogandosi sull'espunzione dal corpus di Guido Bigarelli di uno dei tre insieme che sarebbero confluiti nella cantoria: i tre plutei aniconici a lacunare con fondo intarsiato; le due lastre istoriate bipartite con storie dell'infanzia (dove i *tituli* si trovano sotto alle scene, che vanno lette da sinistra a destra in ognuno dei due registri, passando da una lastra all'altra); e le due con storie *post mortem* (dove i *tituli* si trovano sopra alle scene, che vanno viste dall'alto verso il basso, lastra per lastra). Ma soprattutto rimaneva aperta la questione di quale delle due coppie di lastre istoriate dovesse essere collegata all'iscrizione del 1239, in cui si parla di un «OPUS ... SPECTA(bile in gyrum)», e quale all'iscrizione-firma del 1250.²³ Che nel

Duomo si sia sempre trovato un solo pulpito, quello di Guglielmo, demolito fra 1558 e 1560 dal Vasari, autore del nuovo pulpito, è ampiamente attestato dalla documentazione dell'Archivio Capitolare, resa nota dal 1994 dal canonico Alfredo Pacini;²⁴ cosa del resto concordante con quanto emerge da Visite Pastorali e altre fonti documentarie per varie chiese medievali toscane, fra cui la vicina Pieve di Pescia.²⁵ Di conseguenza sarebbe quanto mai inverosimile che solo in San Bartolomeo vi fossero due pulpiti; così come apparirebbe avventurosa l'ipotesi alternativa, di un reimpiego nella cantoria di pezzi provenienti da un pulpito di una chiesa diversa, che a questo punto non può più essere il Duomo. Le innegabili differenze stilistiche osservabili fra le due coppie di lastre istoriate, con figure piuttosto tarchiate nelle scene dell'infanzia e più slanciate e classicheggianti in quelle *post mortem* (ma anche nei due lettori dei Vangeli, col Tetramorfo, e delle Epistole, con san Paolo fra Tito e Timoteo), non impongono di separarle fra due mani diverse, come si è creduto, trovando invece piena giustificazione nell'evoluzione formale di uno stesso artista in un decennio circa. Formatosi probabilmente con la maestranza bizantineggiante dei portali est e nord del battistero e di San Michele degli Scalzi a Pisa, e attivo assieme allo zio Lanfranco nel cantiere guidettesco dei capitelli del battistero pisano, Guido Bigarelli risente anche dell'influsso dei Campionesi attivi in Emilia, come mostra il confronto fra la lastra con la *Presentazione al Tempio* del Museo del Duomo di Ferrara e la scena con lo stesso soggetto in San Bartolomeo; così come nelle storie dell'infanzia a Pistoia appare affascinato dalle placchette eburnee mediobizantine, spesso reimpiegate in Occidente in legature di evangelari, specie quelle databili all'XI secolo della *Rahmengruppe* (gruppo delle cornici) di Adolf Goldschmidt e Kurt Weitzmann (1934). Le figure che compaiono nelle scene dell'infanzia, databili al 1239, le ritroviamo molto simili nel portale centrale del Duomo di Lucca, datato 1233, e nella statua di san Michele in San Michele in Cioncio a Pistoia (sommigliantissima all'angelo di san Matteo del portale lucchese), che la critica più avveduta attribuisce a Guido Bigarelli; mentre le figure delle scene *post mortem* e dei lettori di San Bartolomeo, databili al 1250, sono strettamente confrontabili con quelle dell'architrave di San Pier Somaldi a Lucca, datato 1248, pure generalmente attribuito allo scultore. In questa sede vorrei precisare le datazioni delle restanti parti del complesso di San Bartolomeo: appartengono



8. Ricostruzione dell'alzato del pulpito di Guido Bigarelli da Como nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia. A sinistra, lato nord del 1250; a destra, lato ovest del 1239 (da Tigler, *Il pergamo cit.*, 2001).

certo alla fase del 1239, nella loro arcaizzante romanicità, gli elementi stilofori, ovvero un telamone (soggetto già impiegato, come si è visto, da Lanfranco a Buggiano Castello), un leone su drago molto simile a uno dei due di Diecimo e una leonessa che allatta un cucciolo (non avendo mai visto vere leonesse Guido la munisce di criniera, come aveva fatto fra 1220 e 1223 il campionesse maestro Ventura nella smembrata Porta dei Leoni nella cattedrale di San Pietro a Bologna); sono assegnabili invece alla fase del 1250 tanto i tre capitelli, di cui uno corinzio e due con testine in parte mimetizzate nel fogliame *à crochet*, quanto i tre plutei a lacunare a campitura unica, scolpiti e intarsiati, del parapetto (di un tipo già adottato, come si è visto, da Lanfranco tanto nel fonte battesimale del 1226 quanto nel pulpito di Buggiano Castello), confrontabili tutti con i plutei del fonte battesimale del battistero di Pisa datato 1245-1246 e firmato da Guido Bigarelli, dove il maestro fece uso dei plutei dello stesso tipo, ornati da teste umane e ferine di eccezionale raffinatezza, già suggerite dalla miniatura gotica francese, su cui ha attirato l'attenzione Annarosa Garzelli.²⁶ In base al confronto con l'intatto pulpito di Barga (fig. 3), nel 2001 ho proposto

una ricostruzione ideale del pulpito di San Bartolomeo, in cui l'architrave con tralcio intarsiato, la soprastante iscrizione con la data 1239 e le due lastre con storie dell'infanzia sono collocate sul lato ovest, l'iscrizione-firma con la data 1250 e le soprastanti lastre *post mortem*, fiancheggiate dai lettorili angolari, sul lato nord, e le tre lastre aniconiche sul fianco sud e sul retro (fig. 8).²⁷ La motivazione per l'insolita realizzazione di un pulpito in due fasi esecutive distanziate di un decennio può essere rintracciata nella tormentata storia dell'abbazia di San Bartolomeo in quegli anni, coinvolta nel 1240 nella scomunica di Federico II e riabilitata solo dopo la morte dell'imperatore nel 1250;²⁸ i lavori avviati da Guido da Como nel 1239 e interrotti nel 1240, quando si ritenne prioritario intervenire sul tratto delle mura urbane posto subito dietro la chiesa,²⁹ poterono così riprendere solo nel 1250, ad opera dello stesso artista, il cui stile era nel frattempo mutato. Se nel mascherone diabolico ai piedi dell'angelo di san Matteo Guido rende omaggio al pulpito biduinesco di Groppoli del 1194, dove però il mascherone stava sotto a un perduto san Paolo – coerentemente con la citazione del San Michele di Biduino, già nel timpano del portale della pieve di Groppoli, in quello di San Michele in Cioncio, che aveva analoga collocazione – e in altre soluzioni si allinea, come si è visto, a quanto i maestri lombardo-lucchesi stavano proponendo in pulpiti e fonti battesimali, la vera novità a San Bartolomeo è la disposizione angolare dei lettorili, ripresa poi in due dei tre lettorili del pulpito di fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas nella stessa Pistoia, disposizione cui può aver guardato con interesse Nicola Pisano quando poco dopo introduceva dall'area adriatica i pulpiti a pianta poligonale, che impongono una visione di spigolo.

Al pulpito di San Bartolomeo si collega strettamente quello di Barga, ritenuto precedente da Gigetta Dalli Regoli, che gli ha dedicato particolare attenzione.³⁰ Il comune barghigiano, la cui autonomia era stata riconosciuta nel 1185 dal Barbarossa, soffriva per la lontananza della Pieve di Santa Maria a Loppia, che era inoltre di patronato dell'ostile casato dei Rolandinghi, per cui nel 1240 chiese alla Santa Sede il trasferimento del fonte battesimale – cioè in sostanza delle mansioni di pieve – dalla chiesa di Santa Maria a Loppia³¹ a quella di San Cristoforo, situata all'interno del "castello", ottenendo però un rifiuto, probabilmente a causa del conflitto in corso per la sovranità sulla Garfagnana cui ho accennato; ma nel 1256, quando ormai Barga aveva accettato il dominio



9. Barga, Pieve di San Cristoforo. Pulpito, *Isaia* sotto al leggio del lato sud della cassa.

del comune di Lucca che le garantiva una relativa autonomia, la richiesta fu esaudita. Evidentemente non si trasportò fisicamente il vecchio fonte da Loppia, ma se ne realizzò uno nuovo, che fa parte integrante dello splendido arredo liturgico del nuovo "Duomo" (in realtà solo una Pieve) di San Cristoforo, tutto in marmi bianchi e rossi (il Rosso della Garfagnana, appunto), con ricche decorazioni a intarsio anche nere, costituito, oltre che dal fonte, da un'acquasantiera, dalla recinzione presbiteriale e dal pulpito che vi si appoggia. A queste argomentazioni di natura storico-politica si può aggiungere, come già scrivevo nel 2001 e nel 2006,³² quanto ricavabile dall'analisi delle fasi architettoniche della chiesa: l'endonartece sembra corrispondere a una prima chiesetta a navata unica, di orientamento ruotato di 90°, databile all'inizio del XII secolo, che poco dopo fu ingrandita con tre navate, successivamente sopraelevate nei fianchi, ornati



10. Santa Maria a Monte, Antiquarium della Rocca. Frammentario *Isaia* proveniente dal pulpito della distrutta Pieve di Santa Maria, rimontato nella Collegiata di San Giovanni Evangelista.

da archetti pensili della maestranza di Raito (l'autore della trafugata acquasantiera della pieve di Brancoli); alla fase di prosperità inaugurata nel 1185 appartiene il portale del fianco sinistro, con storie di san Nicola, copia di quello biduinesco di San Salvatore a Lucca; infine, a seguito della nomina a chiesa battesimale nel 1256, cosa che implicava probabilmente la presenza di un nuovo o più numeroso capitolo di canonici, deve essere stato costruito il nuovo alto presbiterio, al cui limite (dove scavi hanno rinvenuto l'abside della chiesa del XII secolo) si trova per l'appunto la recinzione cui è addossato il pulpito. Il pulpito di Barga (fig. 3) riprende, oltre a quello di San Bartolomeo, anche elementi di altri prototipi, fra cui, per la distribuzione delle scene neotestamentarie sui lati ovest e nord, probabilmente quello stesso di Guglielmo nel Duomo di Pistoia, come da me ricostruito, forse attraverso la mediazione di un perduto pulpito di Biduino che

potrebbe essersi trovato in un'importante chiesa di Lucca e dal quale sembra dipendere pure lo smembrato pulpito di Santa Maria Forisportam.³³ Il telamone barbuto assomiglia più a quello di Lanfranco a Buggiano Castello che a quello, non così gnomo, di Guido a Pistoia; la coppia di leoni stilofori su uomo e su drago citano alla lettera quelli di Diecimo; l'archeggiatura cieca archiacuta del parapetto riprende quella a pieno centro presente a Brancoli e probabilmente un tempo anche a Diecimo; come a Diecimo c'è un lettorile sostenuto da Isaia (fig. 9), anche se in piedi e non seduto, barbuto e non glabro, e con diversa iscrizione sul cartiglio: «EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM DOMINO». Questa profezia (Is 40,3) viene riferita dai Cristiani a san Giovanni Battista, ma l'assenza della veste di pelle di cammello fa propendere per l'identificazione del personaggio proprio con Isaia, presenza del resto appropriata in un lettorile per profezie, e non col Battista come pensavo.³⁴ Mentre dai capitelli con teste umane del pulpito di San Bartolomeo dipende quello che si trova sotto alle scale del pulpito di Barga, dove però le teste – che ricompaiono anche sul tratto di recinzione presbiteriale prossimo al pulpito assieme a una testa leonina – sono decisamente più grossolane, costituisce un'invenzione originale il capitello con sirena-uccello (simbolo di tentazione demoniaca), leone, aquila che ghermisce un leprotto e aquila che si tappa le narici del becco per non sentire il fetore del peccato emanante dalla sirena, stringendo con l'altro artiglio un pesce. Le scene del parapetto, che si distribuiscono entro le arcate in ordine orario sui lati ovest (*Annunciazione e Natività*) e nord (*Cavalcata e Adorazione dei Magi*), costituiscono variazioni sul tema di quelle dell'infanzia di San Bartolomeo, anche se l'allungamento proporzionale delle figure dimostra una conoscenza anche delle scene *post mortem*, il che fornisce non solo un *terminus post quem* 1239 ma anche uno *post* 1250, rafforzato come si è visto dalla dipendenza dalla seconda fase del pulpito pistoiese nel capitello con teste, ma anche nel gruppo reggileggio del Tetramorfo (per il lettorile delle Epistole è stata qui scelta una raffigurazione del santo patrono della chiesa, Cristoforo, anomalia iconografica che si giustifica forse in base al significato cristico insito nel nome del santo, che oltre tutto regge una verga terminante in una gemma, che rimanda a quella di Iesse). La datazione al 1256 o poco dopo quadra con quella, probabilmente prossima al 1263, del portale di San Pier Maggiore a Pistoia, attribuibile alla stessa mano.³⁵

Verso il 1260 è pure databile il pulpito di Santa Maria a Monte, località oggi in provincia di Pisa e diocesi di San Miniato ma un tempo in territorio politicamente ed ecclesiasticamente lucchese, la cui rocca, appartenente al vescovo di Lucca, fu fortificata dal comune lucchese fra 1252 e 1258 e poi conquistata dalle truppe di Pisa e dall'Impero nel 1261 e da quelle fiorentine nel 1327, che la distrussero. Dalla Pieve di Santa Maria situata nella rocca, i cui resti sono riemersi da recenti scavi archeologici, nel 1363 furono trasferiti nella nuova Pieve di San Giovanni Evangelista, costruita più in basso nel "castello", una scultura lignea della Madonna col Bambino in trono datata 1255 (cosa che fa pensare a interventi di abbellimento alla chiesa in quel periodo) e un crocifisso trecentesco del Maestro di Camaiore. Il pulpito, che oggi si trova attorno a una porta sul fianco sinistro della chiesa ad aula unica, presenta tracce di decurtamento e manca di lettorile.³⁶ La coppia di leoni stilofori segue il modello di quella di Barga, anche se con semplificazione geometrizzante del modellato, in cui le criniere fanno l'effetto di parrucche a se stanti (confrontabile è un leoncino erratico nel lapidario della Villa Reale di Marlia vicino Lucca). Al modello del pulpito di Barga sono riconducibili anche le archeggiature gotiche della cassa, decorate solo da una coppia di draghi in lotta in rilievo, motivo ricorrente in ambito guidettesco, tanto nelle facciate di San Martino e San Michele in Foro quanto in un pluteo del Museo Nazionale di Villa Guinigi. Di uguale provenienza è il repertorio ornamentale e simbolico delle tarsie che decorano la base della cassa, con elementi vegetali e animali e una scena di caccia. Gli scavi della rocca hanno portato alla recente riscoperta del frammentario Profeta del lettorile, identificabile – malgrado l'assenza di iscrizione sul cartiglio – con Isaia in base al confronto con Diecimo e Barga (fig. 10). Sopravvalutando la diversità di materiale lapideo rispetto al pulpito, Valerio Ascani, nel dedicare un volumetto monografico al riscoperto profeta, ne sostiene una origine più antica, a suo dire del tardo XII secolo, e un'attribuzione (secondo me errata) a Biduino. Il confronto mostra invece che il frammento appartiene allo stesso ambito lombardo-lucchese di metà Duecento cui si devono i pulpiti di Diecimo e Barga, oltre che quello di Brancoli, giustamente usato da Ascani come punto di riferimento per un'approssimativa ricostruzione del pulpito della pieve nella rocca.³⁷

della Loggia degli Osii: l'ultimo dei Campionesi?, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 621-630 (in particolare pp. 623-625); Ead., *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 481-493; G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I "Magistri Commacini". Mito e realtà del Medioevo lombardo*, atti del XIX convegno internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 827-935; e le pubblicazioni citate nelle note 11, 16, 18, 19, 23, 26, 29, 35. Ho già argomentato il mio dissenso sia nei confronti dell'idea di una grande «Guidi Familie» (Kopp) che di una «impresa dei Guidi» (Dalli Regoli) comprendente Guidetto, i Bigarelli e altri maestri, un insieme di scultori e architetti che preferisco chiamare «lombardo-lucchese», essendo il termine Guidi solo un ricordo della confusione critica in cui iniziò a mettere ordine il Salmi (Tigler, *Pulpiti medievali* 2001, cit., p. 412; Id., *Maestri lombardi* 2009, cit., pp. 912-913, nota 230).

18 Per il fonte pistoiese si veda Garzelli 1969, cit., pp. 15-36; M. Salmi, *Due note pistoiesi*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del II convegno internazionale di studi (Pistoia, 24-30 aprile 1966), Roma 1972, pp. 295-307. Per Buggiano Castello: M.T. Filieri, *L'ambone della chiesa abbaziale di Buggiano*, in *L'organizzazione ecclesiastica della Valdinievole*, atti del convegno (Buggiano Castello, 1987), Rastignano 1988, pp. 113-139. Per i telamoni: G. Dalli Regoli, *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stiloforo*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, vol. I, pp. 373-380.

19 Si veda G. Tigler, "Carfagnana bonum tibi papa scito patronum". *Commissura e politica nella Lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 25-29 settembre 2000), a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia 2001, pp. 109-140 (in particolare pp. 118-121). Per i portali lucchesi imparentati si veda C. Baracchini, M.T. Filieri,

La chiesa altomedievale, in *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, a cura di G. Piancastelli Politi Nencini, Lucca s.d. [1992 circa], pp. 79-97; A. Garzelli, *Componenti lombarde nelle facciate lucchesi. San Giusto, San Cristoforo: dal Maestro di Adamo ed Eva a Guidetto*, in *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 415-433. Le datazioni precoci sostenute da queste studiosi sono ancora condivise da Taddei (2008, cit., pp. 40-75) e Bozzoli (2013, cit., pp. 155, 157).

20 Si veda Melcher 2000, cit., p. 175; G. Dalli Regoli, *David re, profeta e peccatore nel pergamo di San Giorgio a Brancoli*, in "Ex merito laudare te". *Per Emilio Tolaini*, a cura di S. Bruni, Pisa 2009, pp. 113-129.

21 Si veda G. Ghilarducci, *Diecimo. Una pieve un feudo un comune*, vol. I, *Il Medioevo*, Lucca 1990, pp. 38-40; Tigler, *Carfagnana* 2001, cit., p. 119; Id., *Der Fall Lucca. Erwähnungen und bislang teilweise unveröffentlichte Fragmente der verlorenen kommunalen Statuten vor 1308 als Quellen zur architektonischen und politischen Entwicklung des Stadtstaats*, in *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di M. Stolleis, R. Wolff, Tübingen 2004, pp. 135-203 (in particolare pp. 159-160 per le porte urliche e i loro leoni).

22 Tigler, *Il pergamo* 2001, cit., p. 88 fig. 2, malauguratamente con didascalia priva di spiegazione dei numeri nella pianta.

23 G. Brunetti, *Indagini e problemi intorno al pulpito di Guido da Como in S. Bartolomeo a Pistoia*, in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, atti del primo convegno di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia-Montecatini Terme, 27 settembre-3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 371-377; Kopp 1981, cit., pp. 128-130; Ascani 2001, cit., pp. 125-127; G. Dalli Regoli, *Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi*, «Arte medievale», s. II, VI, 1992, 2, pp. 91-111 (in particolare p. 104); L. Badalassi, "Auxit, transtulit, decoravit": il pulpito di Guido da Como di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia e le sue trasformazioni, «Arte lombarda», CXII, 1995, 1, pp. 6-11; Dalli Regoli, Badalassi 1999, cit., pp. 41-43.

24 A. Pacini, *La Chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo. Repertorio di documenti*, XII voll., Pistoia 1994-2004.



1. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, Radice di lesse, particolare.

GUIDO TIGLER

Il pulpito di San Pier Scheraggio oggi a San Leonardo in Arcetri a Firenze

Grazie ai saggi nelle murature di Ezio Cerpi (1914, 1921 e 1926) e poi agli scavi di Piero Sanpaolesi (1930-1933, 1939-1940) e ai restauri di Nello Bemporad (1966-1972), su cui hanno contribuito a far luce rispettivamente gli studi di Ulrich Middeldorf prima e Howard Saalman poi, sono mano a mano riemerse tracce piuttosto consistenti della scomparsa chiesa di San Pier Scheraggio: resti di due cripte, di cui una ovale sotto al pavimento della navata centrale e una a oratorio sotto al presbiterio rialzato nel settore orientale della basilica; l'intercolumnio sinistro e il soprastante cleristorio prospettante su via della Ninna; l'emiciclo absidale visibile da due negozi e la soprastante calotta, cui si accede dagli uffici della Soprintendenza; quanto resta della navata centrale, in parte inglobata da Bemporad nel percorso museale della Galleria degli Uffizi, anche se attualmente purtroppo non sempre aperta al pubblico.¹ Se ne deduce la successione di due chiese basilicali monoabsidate. La prima, più corta, sorretta da pilastri a pianta quadrata, è databile probabilmente fra il X secolo (quando l'esistenza della chiesa è dapprima attestata documentariamente) e la prima metà dell'XI secolo; il suo emiciclo absidale è poi stato raccordato con un'edera occidentale scandita da nicchie, dando luogo all'insolita cripta ovale sotto al pavimento della nuova chie-

sa.² Quest'ultima presentava, nella convincente ricostruzione di Sanpaolesi, una struttura molto simile a quella di San Miniato al Monte, con pseudocolonne in muratura (a San Miniato solo nel presbiterio vi sono vere colonne marmoree di spoglio mentre le altre sono state rivestite di scagliola nel XIX secolo) e capitelli compositi in cotto (a San Miniato vi sono anche diversi capitelli corinzi e compositi marmorei di spoglio); come a San Miniato c'era un presbiterio rialzato su cripta a oratorio, che si estendeva sotto al settore orientale di tutte e tre le navate e di cui resta evidente traccia nella monofora alla base dell'abside. La parentela con San Miniato si estendeva pure agli archi trasversi su pilastri a fascio a pianta quadriloba che interrompevano i colonnati, anche se mentre là ci sono due archeggiature ternarie trasverse, collocate fra coppie di colonne rispettivamente nel mezzo delle navate del settore laicale e sul bordo del presbiterio rialzato a pontile, qui a San Pier Scheraggio c'era una sola archeggiatura ternaria collocata dopo tre colonne per parte ai piedi del presbiterio rialzato, nel quale seguivano altre due colonne per parte. Il sistema alternato pilastro a fascio-coppie di colonne ha in Italia il suo prototipo più imitato in Sant'Ambrogio a Milano, edificio per il quale continuo a propendere per la datazione al 1080 circa di

Edoardo Arslan anziché per quella fra 1103 e 1130-1140 circa di Jane Elliott McKinnie.³ Si rivela perciò impossibile datare la seconda chiesa di San Pier Scheraggio entro la tramandata data di consacrazione 1068, verosimile semmai per la chiesa precedente; se non fosse che vi sono buone ragioni per sospettare frutto di equivoco dell'erudizione settecentesca il ricordo di quella cerimonia, che credo riguardasse invece la chiesa di San Pier Maggiore, ricostruita in quegli anni e dalla quale proprio dal 1067 dipendeva l'omonima San Pier Scheraggio.⁴ Nella rinuncia alle volte a crociera di Sant'Ambrogio, e dunque nella defunzionalizzazione del pilastro a pianta quadriloba, San Miniato e San Pier Scheraggio mostrano di ispirarsi alle basiliche paleocristiane di Roma e a quelle romaniche di Pisa (fra cui San Piero a Grado, dove c'era pure l'archeggiatura trasversa ternaria), città da dove viene inequivocabilmente il lessico all'antica dei capitelli e l'impiego, sia pure ancora parziale, dell'incrostazione presente a San Miniato e nella imparentata chiesa dei Santi Apostoli. Di qui la datazione, da me proposta nel 2006, di San Pier Scheraggio fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, coerentemente con la datazione alla prima metà del XII del battistero, dei primi due ordini della facciata e dell'incrostazione interna del presbiterio di San Miniato, dove il classicismo si fa più maturo e l'incrostazione bicroma diviene integrale, dimostrando un'ancor più compiuta assimilazione del modello del Duomo di Pisa di maestro Buscheto (1064-1118/1120).⁵ Oggi mi sembra lecito concretizzare tale scansione cronologica del Protorinascimento fiorentino nell'individuazione di due architetti di due generazioni successive: il maestro delle navate di San Miniato e di San Piero prima, quello del battistero, della facciata e del presbiterio di San Miniato poi; anello di congiunzione fra i due *corpora* è la chiesa dei Santi Apostoli. Scavi e indagini condotti dal 1998 al 2009 sotto la supervisione di Riccardo Francovich e Giuseppina Carlotta Cianferoni hanno notevolmente arricchito le nostre conoscenze sulla navatella sud di San Piero e sull'area adiacente, dove sono stati scoperti i resti di un chiostro con tre monumenti sepolcrali, visibili oggi lungo le scale che scendono alla toilette degli Uffizi.⁶ Oltre alle casse in arenaria di due avelli gotici, si tratta della parte inferiore di un muto incrostato con rombi di marmo bianco che si alternano a triangoli di serpentino verde di Prato, decorazione accanto alla quale si trova l'epitaffio «s(epulcrum) MM/SERA/FINI», i cui caratteri paleo-

grafici con prevalenza di capitali e N onciale denunciano una datazione ancora al XII secolo e non al XIII o XIV come sostenuto da Cinzia Nenci e Paolo Lelli.⁷ Del resto a tale datazione inducono anche i giusti confronti istituiti dalla Nenci con il sarcofago del vescovo Ranieri (morto nel 1113) in battistero e con il tratto superstite del chiostro dei canonici presso il Duomo di Prato, databile a poco prima del 1163, quando un maestro Carboncetto veniva retribuito per consistenti lavori a quell'edificio. Dobbiamo dunque anticipare la datazione della prima *facies* del chiostro stesso – poi con ogni probabilità più volte ricostruito –, nel quale fin dall'inizio potevano trovare collocazione delle sepolture, alla seconda metà del XII secolo (quando in Toscana sorgevano pure i chiostri a colonnine del Duomo di Pistoia, quello di cui restano tracce presso la Badia di Sant'Antimo, quello frammentario della pieve di Ponte allo Spino presso Sovicille e quello integro, datato 1189, della vicina Badia di Torri). In tal modo il perduto chiostro sarebbe stato significativamente all'incirca coevo all'arredo presbiteriale e forse pure agli affreschi, di cui sono state rinvenute consistenti tracce, certo i più antichi conservatisi a Firenze: nel velario della parete perimetrale della navatella sud, nei sotarchi dell'intercolumnio sud con tondi ornati da animali (al modo degli orbicoli delle stoffe orientali e delle pareti veneziane) e negli sguanci della monofora al centro dell'abside nel presbiterio rialzato, con tondi contenenti storie del Nuovo Testamento di forte impronta bizantina (anche se il modulo compositivo ricorda quello delle vetrate istoriate delle cattedrali gotiche francesi). Va tuttavia tenuta presente la forte incertezza manifestata dalla critica sulla datazione di questi dipinti,⁸ che in ogni caso devono essere considerati nettamente successivi alla costruzione della chiesa, visto che per trovare spazio per gli affreschi nella strombatura della monofora essa dovette essere appositamente allargata, salvo che nell'arco in alto, rimasto nelle sue più strette misure originarie ma tamponato.

Come chiarito da recenti scavi, al pavimento romanico in cocciopesto è susseguito a una quota più alta un pavimento in mattoni disposti a spinapesce, databile al Trecento per le lastre tombali che contiene e di conseguenza da credersi esteso in origine a tutte e tre le navate.⁹ Nella navatella sinistra c'era l'altare della Madonna della Ninna, una tavola in formato verticale cuspidato della Madonna stante incoronata da due angeli in volo, attribuita al daddesco Maestro

di San Martino alla Palma e databile agli anni quaranta del Trecento, che veniva venerata dall'omonima compagnia, attestata documentariamente dal 1388. Ponendo la mano destra sul proprio ventre gravido, mentre con la sinistra regge il libro, rimandando all'Annunciazione, questa Vergine incinta era l'ideale protettrice di partorienti e balie, come la Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi, il che ne spiega l'appellativo popolare "della Ninna", passato poi a denominare l'adiacente vicolo. Quest'ultimo fu allargato nel 1419 (non nel 1299, come scrisse il Vasari, e neppure nel 1410, come affermato da diversi eruditi del Sei e Settecento), col sacrificio della navatella sinistra di San Piero, poi decurtata della parte occidentale delle restanti due navate nel 1562-1563 per la costruzione del portico degli Uffici. Fu probabilmente il Vasari, autore di quel progetto, a risistemare l'interno di quel che restava della chiesa in un intervento avviato nel 1570 circa e concluso, dopo la sua morte (1574), nel 1578, quando il pavimento dovette essere ulteriormente rialzato, portandolo alla quota di quello del portico, cosa che comportò l'eliminazione del dislivello fra navate e presbiterio, così che la cripta a oratorio, ridotta alla sua porzione centrale, veniva prima occultata sotto al pavimento per poi essere adibita a sepolcreto e infine interrata. In questo intervento deve essere stata smembrata anche la recinzione presbiteriale col pulpito romanico che vi si addossava. Come attestato in quegli anni da Vincenzio Borghini (morto nel 1580), è negli anni settanta del Cinquecento che la porzione residua della navatella sud fu staccata dalla chiesa, ridotta a una navata, adibendola a sede di una compagnia.¹⁰ Tre delle lastre istoriate del pulpito smembrato furono riusate, probabilmente già nel tardo Cinquecento, nel nuovo pulpito posto lungo la parete destra della chiesa ad aula unica, divenuta nel 1581 sede del tribunale dell'Inquisizione - integrato nel palazzo delle magistrature granducali -, mentre altre tre si trovavano nella compagnia detta degli Stipendiati, la cui sede era posta dietro alla chiesa. Tutte e sei furono riprodotte da Giuseppe Richa in un'incisione del 1755, collocandole nell'ordine degli avvenimenti evangelici ma lasciando per ultima la *Radice di Iesse*.¹¹ Nel 1743 era stato realizzato il nuovo altare maggiore, nel contesto di una risistemazione dell'intero complesso, durante la quale si scoprì la cripta ovale sotto al pavimento e quando furono probabilmente adibiti a sacrestia, scaleo, archivio e ingresso dell'Ufficio della Sanità gli spazi già appartenuti

alla compagnia ospitata nell'ex navatella sud, come si vede in un cabreo di metà del Settecento.¹² Non risulta invece che del 1743 fosse il pulpito in cui erano reimpiegate tre delle lastre di quello romanico, come talvolta sostenuto. La definitiva soppressione della chiesa di San Piero, decretata nel 1782 dal granduca Pietro Leopoldo assieme a quella del tribunale dell'Inquisizione, comportò il trasferimento delle lastre nella suburbana chiesetta di San Leonardo in Arcetri (dipendente *ab antiquo* da San Piero), dove il pulpito fu ricostruito per volere dello stesso sovrano, come informava un'epigrafe murata sulla parete retrostante, sotto alla cassa:

AMBONEM. INTER. PRETIOSAS. FESULARUM. AN(RO).
MX. / EVERSARUM. EXUVIAS. AD. D(IVI). PETRI. A.
SCHERADIO. / NUNCUPATI. ASPORTATUM. ET. DIU. A.
FLORENTINAE. REIP(UBLICAE). / PROCRIB(US). DIVO-
Q(UE). ANTONINO. PRO. SUGGESTU. HABITUM. / PE-
TRUS. LEOP(OLDUS). M(AGNUS). D(UX). E(TRURIAE). PIUS.
IUSTUS. / HUIC. ECCL(ESIAE). OLIM. AD. MEMORATAM.
BASILICAM. / NUNC. AD. IURA. REGALIA. PERTINEN-
TI. UNDIQ(UE). CONIECTU(M) / QUASI. FILIAE. PRO.
PATERNA. HEREDITATE. DEDICAVIT. / VETUS. COEME-
TERIU(M). PARIETU(M). SUBSTRUCTIONES. PAVIMEN-
TU(M). / AC. PROXIMAS. MANSIONES. REFECIT. AN(RO).
MDCCLXXXII.¹³

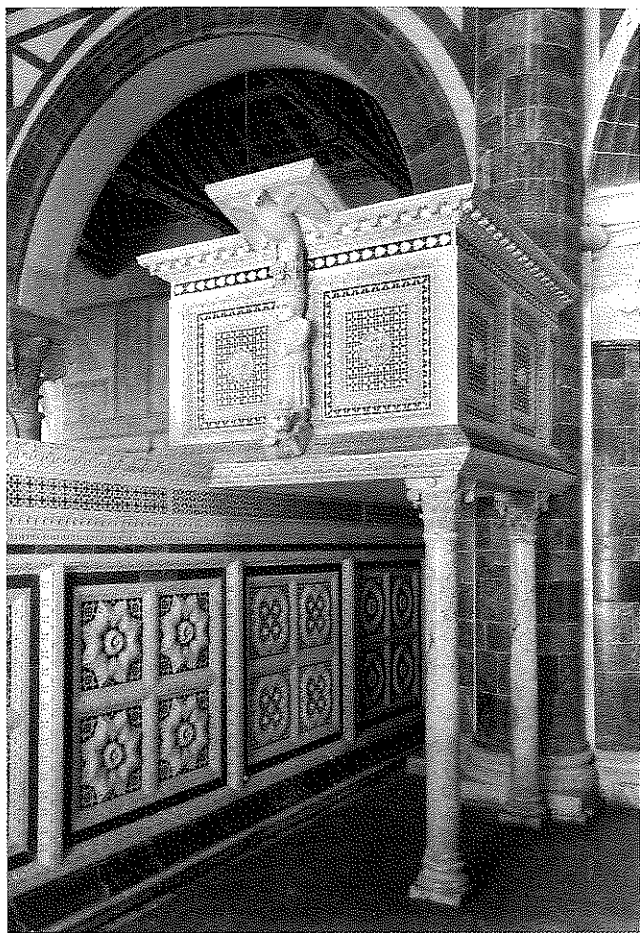
L'iscrizione motiva l'illuminata iniziativa con l'intento di far assumere quasi l'eredità paterna a San Leonardo, chiesa filiale dell'estinta San Piero, beneficiandola al contempo con varie ristrutturazioni, nel donarle il venerando ambone, creduto recato in trofeo da Fiesole nel 1010, dal quale avrebbero parlato poco prima della costruzione di Palazzo Vecchio (1299-1315) i priori della Signoria e dal quale nella prima metà del Quattrocento avrebbe predicato il domenicano sant'Antonino, poi arcivescovo di Firenze. Il sacco di Fiesole era avvenuto in realtà nel 1125, come sapeva ancora il Sanzanome autore intorno al 1230 dei *Gesta Florentinorum*; ma già un secolo dopo Giovanni Villani, che scrisse entro il 1333, apportando delle aggiunte fino alla morte nel 1348, spostò erroneamente l'avvenimento al 1010, sostenendo che allora i fiorentini vittoriosi e i fiesolani inurbatisi a Firenze (avvenimento quest'ultimo in realtà non anteriore al 1227) avrebbero portato della distrutta Fiesole «tutte le dignità e colonne, e tutti gli intagli de' marmi

che lassù erano, e il carroccio del marmo ch'è in San Pier Scheraggio in Firenze». ¹⁴ Le «dignità» di cui favoleggiava il cronista comunale sarebbero state le insegne bianche (colore dello stemma di Fiesole, con luna celeste) che i fiesolani avrebbero usato fino dall'epoca etrusca, unite poi a quelle rosse (colore dello stemma di Roma, caricato poi a Firenze col giglio bianco) dei fiorentini di origine romana, dando luogo alla vecchia arme dell'alleanza fiorentino-fiesolana, bipartita bianco-rossa, sostituita – ma non del tutto eliminata – nel 1251 dalla nuova arme del comune guelfo con giglio rosso su fondo bianco. ¹⁵ Dal momento che nel 1010 l'araldica non esisteva ancora, mentre nel 1125 stava appena nascendo, è impossibile che la conquista di Fiesole abbia originato il primo stemma comunale di Firenze, invece sorto probabilmente nel corso del XII secolo, all'epoca della formazione del libero comune, riecheggiando i bianco-rossi vessilli imperiali e marchionali di allora, come avvenne del resto nel caso della balzana di Lucca. ¹⁶ Che dalle rovine antiche di Fiesole nel 1125 siano state recate a Firenze colonne e altri pezzi di spoglio marmorei destinati a essere reimpiegati nelle chiese fiorentine, dove proprio in quegli anni fioriva l'incrostazione marmorea bicroma, non è improbabile, ma non è verosimile che si conferisse a quelle «exuviae» il significato di trofei, analogamente a come immaginato dal Villani a proposito della coppia di colonne di porfido giunte a Pisa nel 1116-1117 e poste fra Duomo e battistero, per le quali il cronista ricostruiva una provenienza dal sacco di Palma di Maiorca, che oggi ci appare altrettanto inaccettabile. ¹⁷ L'idea di Villani che fra i presunti trofei associati alle insegne araldiche del sacco di Fiesole vi fosse anche il rosone della facciata di San Piero, contrariamente a quanto da me argomentato nel 1997, va quindi pure considerata infondata e inattendibile, trattandosi con ogni probabilità di una congettura basata sul significato araldico che quel rosone a forma di ruota di carro (probabilmente non anteriore al Duecento) aveva assunto verso la fine del XIII secolo quale stemma del Sestiere o Sesto di San Pier Scheraggio, come si vede fra l'altro nei rilievi quadrati di due serie trecentesche di stemmi dei Sesti di Firenze murati nel cortile del Bargello. Come chiarito in base a un suggerimento di Giuseppe Ruggero da Giuseppe Cesare Carraresi (1897), la parola «carroccio», nell'insolita accezione del termine qui sottintesa dal Villani, significa ruota di carro, senso conferitole dal cronista anche quando parla della ruota, pure lapidea, nel

pavimento della loggia del Mercato Nuovo usata come gogna dei falliti. ¹⁸ Confusionariamente, altrove il Villani usa invece la parola «carroccio» nel suo significato più comune di carro militare emblema di libertà comunale, a tutti noto in relazione alla Lega Lombarda: «L'antica arme dimezzata vermiglia e bianca, come ancora a' nostri tempi si porta in su il carroccio e nello oste de' Fiorentini». ¹⁹ Tale ambiguità lasciò incerto il miniatore Pacino di Buonaguida, che nella pressoché contemporanea illustrazione relativa al sacco di Fiesole del Codice Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Apostolica Vaticana (f. 35) mostra un carroccio trainato da buoi che trasporta sia colonne che una ruota di marmo. ²⁰ Una volta creatasi la leggenda dell'origine fiesolana dell'enigmatico «carroccio» di marmo distrutto nel 1563, preso da alcuni per un carro di legno, il Richa poteva ipotizzare la stessa provenienza anche per il pulpito marmoreo, di cui però pionieri della ricerca storico-artistica come August Schmarsow (1890) e Adolfo Venturi (1904) avrebbero poi posticipato la datazione al tardo XII secolo o ai primi del XIII, molto dopo la conquista di Fiesole, a sua volta spostata al 1125 da Robert Davidsohn (1896), che comunque non escludeva del tutto la plausibilità di qualche scaramuccia fra fiorentini e fiesolani già nel 1010, mentre a me la cosa appare del tutto inverosimile. ²¹ Che i priori, fra cui Dante prima di essere cacciato in esilio nel 1301, abbiano parlato dal pulpito marmoreo di San Piero, come affermato nell'iscrizione del 1782, è stato risolutamente negato nel 1921 – proprio quando l'opera fu ripristinata in omaggio al poeta morto seicento anni prima – da Isidoro Del Lungo, da me seguito nel 1997, in base a un documento del 1296, cioè il pagamento di una «aringhiera» lignea per la sala in cui allora si riunivano i priori delle Arti, e a un passo del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti in cui, nella seconda metà del XIV secolo, si ricordava come «anticamente nella città di Firenze si ragunava il Consiglio in San Pier Scheraggio, ed ivi si ponea, o era di continuo, la ringhiera», ²² parole che fanno pensare che questo mobile, dal quale i priori arringavano i membri del Consiglio, fosse ligneo come quello realizzato nel 1296. ²³ Tuttavia, alla luce delle testimonianze sugli usi profani dei pulpiti di Nicola Pisano a Pisa e Siena nel Duecento, fra cui le nomine a cavaliere da parte delle autorità comunali, raccolte nel 1993 da Max Seidel, ²⁴ non è del tutto da escludere che, oltre alla arringhiera lignea (che immagino come una panca o una fila di stalli con parapetto antistante) a

ciò deputata, anche il pulpito marmoreo – o in alternativa eventualmente quello ligneo per la predicazione – possa aver qualche volta assolto alla funzione di tribuna civica. Piuttosto improbabile è invece che dal pulpito marmoreo, riservato dalla liturgia alla lettura dei testi sacri, abbia predicato sant'Antonino, che si sarà invece servito del pulpito ligneo amovibile usato normalmente per la predicazione.

Nella ricostruzione del 1782, testimoniata dal *Liber Chronicon* del parroco, il pulpito fu addossato alla parete destra della chiesa a navata unica di San Leonardo, aggiungendo alle due colonne originarie con capitelli corinzi nuove semicolonne posteriori con capitelli ionici, creando una nuova piattaforma della cassa con ricca modanatura e integrando l'incorniciatura delle lastre con pezzi d'imitazione in pietra ma dipinti a finta tarsia e con nuovi segmenti di trabeazione.²⁵ Le scene furono disposte in ordine arbitrario: a ovest *Deposizione e Natività*, a nord *Adorazione dei Magi e Radice di Isesse*, a est *Presentazione al Tempio e Battesimo*. Già Schmarsow si accorse però che in origine la scena a destra dell'*Adorazione* dovesse essere la *Natività* invece della *Radice di Isesse*: infatti sotto alle due formelle del lato nord correva un'unica iscrizione bipartita in esametri leonini, posta su un solo listello, la cui metà sinistra («TRES TRIA DONA FERUNT. TRINUM SUB SIDERE QUERUNT») si riferisce in effetti all'*Adorazione dei Magi*, mentre la metà destra («NOBIS ADMIXTUM. CERNUNT ANIMALIA CRISTUM») costituiva di certo il *titulus* della *Natività*. Secondo lo studioso oltre l'angolo, sul lato ovest, seguiva già in origine la *Deposizione*, sotto alla quale si trovava nella ricomposizione del 1782 il listello con l'iscrizione «PENDENTEM DEPONUNT CUNCTA REGENTEM», a sinistra del quale sul lato corto del listello con i *tituli* di *Adorazione dei Magi* e *Natività* c'era la trunca parola «ANGEL[...]», che poteva sembrare integrabile in *Angeli*, con riferimento ai due angeli raffigurati nel rilievo, i quali però in realtà non sono i protagonisti ma solo gli spettatori della deposizione di Gesù dalla croce, attuata fisicamente da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, alla presenza di Maria e Giovanni Evangelista, come chiariscono i rispettivi nomi alla base della scena: «MARIA. IOSEPH. NICHODEMUS. IOANNES.». Già Giuseppe Cesare Carraresi (1897) e Odoardo Hillyer Giglioli (1906) optavano piuttosto per una successione da destra verso sinistra delle scene nell'ordine della sequenza cronologica degli avvenimenti biblici, iniziando dunque dalla *Radice di Isesse*.²⁶ Nel 1921 il pulpito

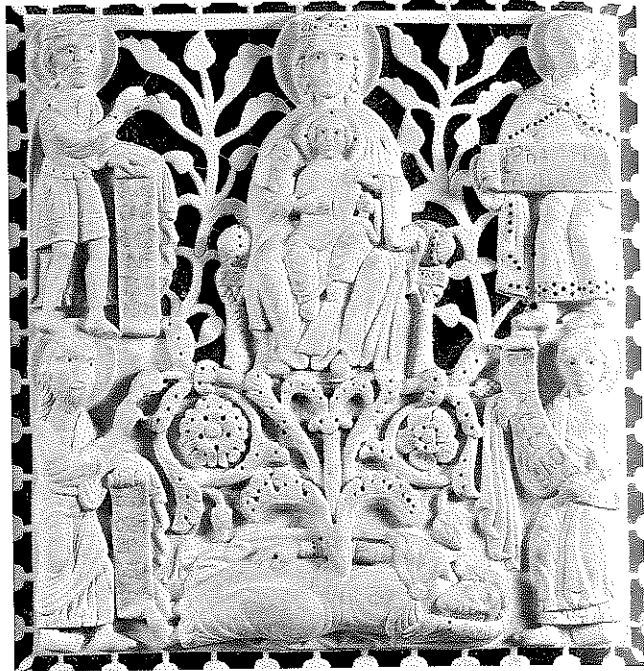


2. Firenze, basilica di San Miniato al Monte. Pulpito.

fu ricomposto sul lato sinistro della chiesa nelle forme che ha tuttora, con eliminazione delle parti settecentesche in Pietra Serena, sostituite – salvo le semicolonne posteriori – da integrazioni marmoree in stile, fra cui la piattaforma della cassa, copia di quella del pulpito della vicina basilica di San Miniato al Monte (fig. 2). L'ispiratore dell'intervento, attuato dall'architetto Giuseppe Castellucci, era Giglioli, che malauguratamente mutò parere rispetto a quanto aveva scritto nel 1906, lasciandosi convincere dall'argomentazione



3. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Deposizione*.



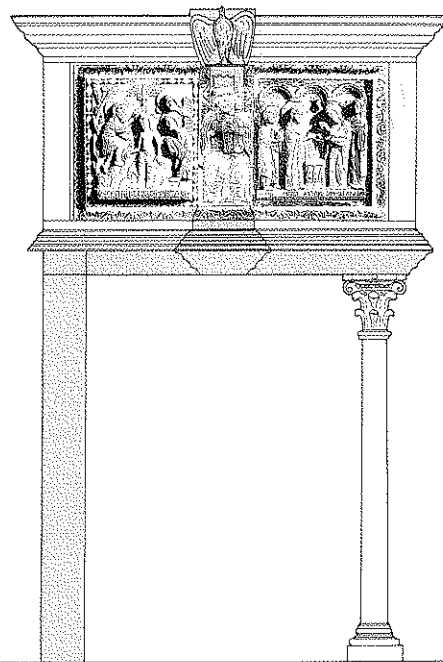
4. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Radice di Isse*.

di Schmarsow circa l'originarietà della sequenza angolare *Natività-Deposizione*. L'abbinamento delle scene non sarebbe stato quindi dettato dalla cronologia bensì dal simbolismo: accanto alla *Deposizione*, con l'albero della morte cui alludono le viti intarsiato dello sfondo, con le foglie all'ingiù (fig. 3), si sarebbe trovata la *Radice di Isse*, con l'albero della vita, dove le foglie delle piante nello sfondo intarsiato sono rivolte verso l'alto (fig. 4).²⁷ Di conseguenza nel pulpito ripristinato furono collocate sul lato ovest *Adorazione e Natività*, su quello sud *Deposizione e Radice di Isse* e su quello est *Presentazione e Battesimo*. Con la riscoperta nel 1960 della lastra dell'*Annunciazione*, esportata clandestinamente dall'Italia e acquistata dal Metropolitan Museum of Art di New York, dove è esposta nella sezione dei Cloisters, si riaprì il problema della successione originaria delle scene, sostanzialmente risolto dal direttore del museo Thomas Hoving (1961): la parola «ANGEL[...]

listello con i titoli di *Adorazione e Natività* faceva parte del *titulus* dell'*Annunciazione*, che probabilmente iniziava con «ANGEL<US DOMINI>...». Essendo in tal modo accertata la sequenza angolare *Natività-Annunciazione*, oltre che quella sullo stesso lato di *Adorazione e Natività*, veniva riabilitata l'idea della successione in ordine cronologico da destra verso sinistra, ovvero in senso orario: sul lato sud *Radice di Isse e Annunciazione*, su quello ovest *Natività e Adorazione*, su quello nord *Presentazione e Battesimo*, sul retro (est) la *Deposizione*, che Hoving poneva nella parte destra in angolo con la *Radice di Isse*, immaginando poco verosimilmente che l'apertura per la scaletta d'accesso si trovasse a sinistra. Ciò coerentemente con la sua insostenibile convinzione che il pulpito si trovasse nella parte sinistra (nord) del settore centrale del presbiterio rialzato di San Piero; mentre Sanpaolesi (1934) ne aveva già correttamente ricostruito la collocazione a destra (sud), come a San Miniato, cosa da

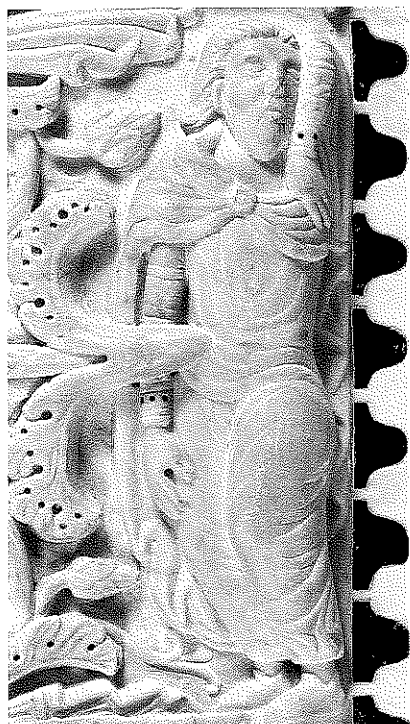
lui raffigurata in una pianta e una restituzione grafica della sezione longitudinale di San Piero ancora oggi del tutto condivisibili.²⁸

Nel mio articolo monografico del 1997 (pubblicato in realtà due anni dopo), basandomi sulla ricognizione compiuta con Antonio Milone sull'insieme dei pulpiti romani toscani, tornavo alla collocazione del pulpito di San Piero nel settore destro dell'area presbiteriale, addossato posteriormente al muretto della recinzione presbiteriale, così che come a San Miniato sarebbero state sufficienti le due colonne anteriori, effettivamente le uniche a essersi conservate. Nell'angolo posteriore sud-est la struttura poteva essere raccordata con l'adiacente colonna dell'intercolumnio meridionale, analogamente a come accade in San Miniato, dove però troviamo un pilastro a fascio posto fuori dal muretto della recinzione. La collocazione a sud, che allora argomentavo in base al confronto con i conservati pulpiti di San Miniato, Brancoli e Barga, quello quasi intatto di Groppoli e quelli ricostruibili grazie a vecchie piante, documenti e scavi del Duomo di Pisa, del Duomo di Pistoia e della Pieve di Pescia, dopo la pubblicazione della monografia sui pulpiti medievali toscani di Ralph Melcher (2000), che per primo faceva riferimento agli ordinamenti liturgici della Chiesa di Roma, risulta ulteriormente confermata, in virtù della regola di leggere i Vangeli da sud verso nord.²⁹ Tenuto conto della collocazione delle scalette di accesso nei tre pulpiti conservati e in quelli più precisamente ricostruibili delle cattedrali di Pisa e Pistoia, sempre ubicate nel settore presbiteriale della chiesa ma al di fuori del lato meridionale della recinzione del coro dei canonici o dei monaci, ho disposto l'apertura per la scaletta nella metà destra del lato posteriore (est) della cassa, e la lastra della *Deposizione* nella metà sinistra. Ammetto che può destare perplessità la disposizione di una lastra istoriata su un lato del pulpito normalmente non visibile ai laici. Comunque i maschi venivano talvolta ammessi nel coro, come è attestato dall'affresco assisiato di Giotto col *Miracolo del Presepe di Greccio*, dove solo le donne sono raffigurate dietro la porta del muretto di recinzione; nel caso specifico di San Piero, come si è visto, non è del resto impossibile che il coro e il pulpito fossero utilizzati fin dall'origine in occasioni solenni dalle autorità comunali. Inoltre l'anomala collocazione verso est della *Deposizione* – soggetto di per sé insolito nei programmi iconografici dei pulpiti romani – può essere



5. Ricostruzione dell'alzato del pulpito di San Pier Scheraggio a Firenze da nord (da G. Tigler, *Proposta di restituzione ed interpretazione del pergamo di San Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 6-35).

giustificata in virtù del legame simbolico del tema col sacramento eucaristico celebrato sull'altare maggiore, che come a San Miniato doveva trovarsi di fronte, nell'abside. In alternativa, se si volesse collocare la *Deposizione* al margine orientale del lato nord della cassa, dovremmo postulare la perdita di almeno tre lastre. Invece di una cassa a pianta quadrata, come da me ricostruito per i pulpiti del Duomo di Pistoia e di San Piero, ve ne sarebbe allora stata una a pianta rettangolare, con il lato corto a ovest, come ho proposto per il Duomo di Pisa, con quattro lastre su ognuno dei lati lunghi sud e nord e due su quello corto ovest (i soggetti delle lastre perdute sarebbero potuti essere *Peccato originale* e *Sacrificio di Isacco* a sud, e *Ultima Cena* a nord, come nelle mie ricostruzioni dei pulpiti delle cattedrali di Pistoia e Volterra). Ma per un ragionevole principio di economia e in base al confronto con l'imparentato pulpito di San Miniato, che ha due lastre aniconiche per lato, conti-



6. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Radice di Iesse* (particolare con Iesse messo in verticale).



7. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. David proveniente da Firenze.



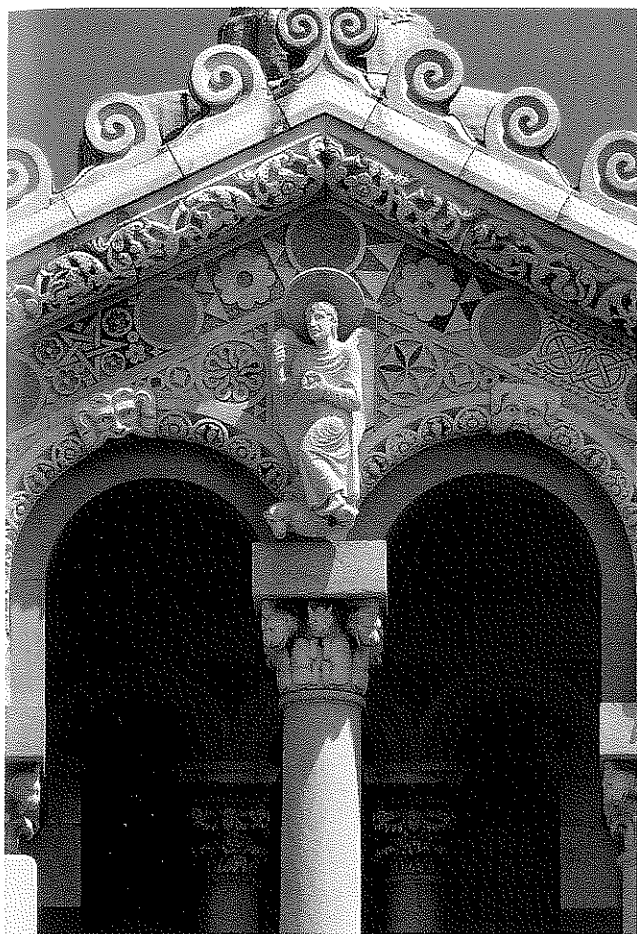
8. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. David proveniente dal Duomo.

nuo a ritenere più plausibile la ricostruzione da me proposta nel 1997, con sette scene disposte in senso orario e ordine cronologico intorno a una cassa quadrata. Sul lato nord doveva trovarsi il lettorile, probabilmente unico come a San Miniato, il cui modesto ingombro poteva essere pareggiato sul lato sud dall'inclusione nella cassa di uno spicchio del fusto della colonna adiacente alla chiesa, anche se non è neppure da escludere che tale colonna fosse del tutto separata dalla struttura. Sono convinto di aver correttamente individuato il lettorile nella statuetta di un David citaredo, munita dietro la corona (mutila) sulla testa del sovrano di un anello in cui inserire il leggìo soprastante, che poteva essere ornato come a Brancoli da un'aquila (fig. 5). L'opera, già riconosciuta stilisticamente legata alla scultura fiorentina da Walter Biehl, si trova dai primi dell'Ottocento a Pisa, dove giunse – come appurato da Milone – come dono

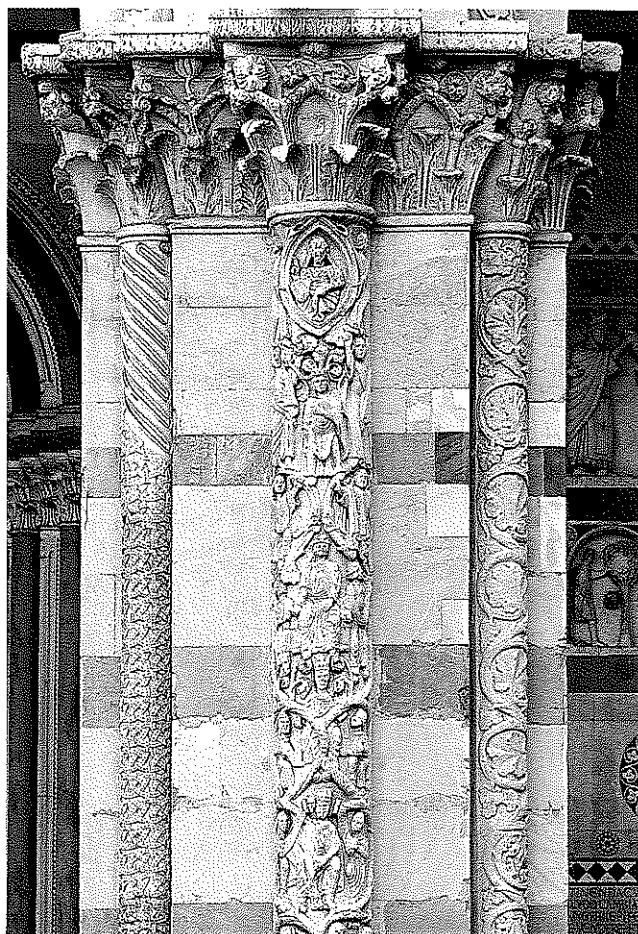
di un senatore fiorentino della famiglia Venturi, certamente Ippolito, al direttore del Museo del Camposanto Carlo Lasinio.³⁰ Il confronto del *kymation* lesbio sui fianchi della lastra alle spalle del David in trono con quello delle incorniciature esterne delle lastre istoriate del pulpito è altrettanto stringente quanto quello fra la figura di Iesse giacente nella scena della *Radice di Iesse* (fig. 6) e la statuetta del David oggi al Museo Nazionale di San Matteo, che indossa un abito movimentato da simili pieghe curvilinee (fig. 7). Del resto in quella scena compare ovviamente lo stesso David, figlio di Iesse, con le medesime fattezze del volto barbuto ma con abito corto. Nel simmetrico tralcio bipartito da cui spuntano due rose, che rappresenta l'albero sorto dalla "radice" di Iesse (fig. 4), troviamo racemi molto simili a quelli che ornano i fianchi del trono su cui siede il David citaredo. La presenza di un lettorile con tale iconografia non stupisce

perduta porta bronzea di Bonanno Pisano, che recava un'iscrizione-firma con la data 1180 (stile pisano, cioè 1179-1180), che la diceva realizzata in un anno. Pertanto la data 1180 delle valve fornisce un indizio per il completamento scultoreo del portale, perfettamente compatibile con la datazione per via stilistica del David provenzale. Di conseguenza il David fiorentino – capostipite di illustri raffigurazioni dell'eroe biblico nella culla del Rinascimento – deve essere datato a dopo il 1180 circa. Il David del Duomo di Pisa sembra aver colpito chi commissionò e realizzò il pulpito di San Piero anche per il suo esplicito simbolismo cristico, evidenziato dai simboli del Tetramorfo sui fianchi del trono, che lo imparentano a una *Maiestas Domini*, iconografia tradizionale dei timpani romanici.⁴¹ Era posto in asse col culmine del frontone triangolare della facciata (fig. 9), dove in mezzo a un tripudio di tralci eucaristici e rosette si trovava l'altorilievo del san Michele che uccide il drago, il cui originale al Museo dell'Opera (sostituito *in situ* da una copia) è stato giustamente attribuito a Biduino, alla cui taglia spettano anche le sculture circostanti, qui attivo probabilmente nella fase giovanile, conclusasi col cantiere della Pieve di San Casciano a Settimo, dove il firmato architrave del portale centrale è datato 1179-1180, prima di trasferirsi a Lucca, dove è documentariamente attestato nel 1181. Questo Michele di Biduino reca insolitamente nella mano sinistra una rosa (attributo angelico anche nei rilievi dell'incompiuto fonte battesimale della pieve di Sant'Ermolao a Calci, stilisticamente prossimo al maestro), da leggersi probabilmente, come già notato da Milone, come rimando alla profezia di Isaia «Egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet» (11,1).⁴² Il fiore spuntato dalla *virga* (la Vergine Maria) discendente da Iesse, padre di David, cioè Gesù, lo ritroviamo significativamente in ambito fiorentino in mano all'angelo simbolo di san Matteo, reggente anche il libro aperto del suo Vangelo, in cui si legge l'incipit «LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI», già parte del lettorile (sul tipo di quelli con Trimorfo di San Miniato e Sant'Agata del Mugello) dello smembrato pulpito della pieve di Santa Maria dell'Impruneta, per il resto costituito da lastre intarsiate aniconiche.⁴³ L'adozione dell'iconografia davidica nel lettorile del pulpito di San Piero si spiega dunque, tenendo presente il modello pisano, come rimando al tema della Radice di Iesse, cui alludeva l'intera facciata della primaziale grazie alla sovrapposizione della statua di David nel

timpano del portale e dell'arcangelo vittorioso con il fiore cristico nella sommità del frontone. Compreso questo, si capisce meglio la ragione dell'aggiunta del soggetto della Radice di Iesse (fig. 4) all'ormai tradizionale repertorio iconografico dei pulpiti istoriati toscani, scelta cui forse non era estranea inoltre la suggestione esercitata dalla sacra rappresentazione messa in scena annualmente a Natale basata sullo pseudo-agostiniano *Sermo de Symbolo contra Iudaeos, Paganos et Arianos* (PL 42), dove in un fittizio processo deponevano a favore del Cristo coppie di testimoni in parte costituite da profeti, ma anche da altri personaggi, biblici e non: sembra dimostrarlo l'identità delle citazioni bibliche sui cartigli retti da Mosè e Daniele con quelle scelte per loro nel *Sermo*.⁴⁴ L'iconografia della Radice di Iesse, già presente da tempo in miniatura, era stata adottata dapprima in un'opera di dimensioni monumentali in una delle vetrate istoriate commissionate fra 1140 e 1144 dall'abate Suger per il deambulatorio di Saint-Denis, ma in Italia la incontriamo per la prima volta – oltre che qui – nella colonna istoriata di sinistra del prospetto del portico della facciata del Duomo di Lucca (fig. 10), sopra al *Peccato originale* e sotto a una protome leonina, in rilievi attribuibili alla Scuola di Piacenza, cioè a seguaci emiliani di Niccolò, e databili agli anni novanta del XII secolo, quando è dapprima attestato documentariamente il cantiere del “frontespizio di San Martino”.⁴⁵ Tale parallelo, puramente iconografico e non stilistico, conferma non solo la probabile datazione del pulpito di San Piero al nono o al più tardi al decimo decennio del XII secolo ma anche la lettura iconografica qui suggerita per la facciata del Duomo di Pisa, a cui quella lucchese è palesemente ispirata nella citazione della coppia di colonne a racemi, analogamente bipartite, del portale centrale di Rainaldo, colonne di cui a Lucca quella di destra riprende l'ornato puramente fitomorfo dei modelli rainaldiani, mentre quella di sinistra rende esplicito il messaggio teologico cui alludevano le sculture di David e Michele aggiunte verso il 1180 alla facciata di Rainaldo. Il tema della Radice di Iesse si rivela, a ben vedere, centrale nell'intero programma narrativo del pulpito di San Piero, il cui più profondo significato è sottolineato da quasi subliminali inserti vegetali, solo in apparenza meramente esornativi: i tralci di vite scolpiti in bassissimo rilievo negli sfondi dell'*Annunciazione*, dell'*Adorazione dei Magi* e della *Presentazione al Tempio* (qui non a caso sopra l'altare, significativamente retto da tre



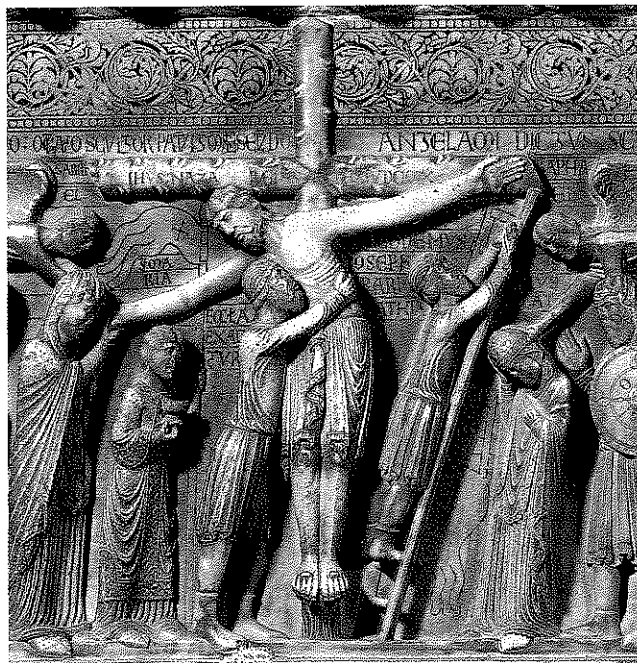
9. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. Facciata, parte alta.



10. Lucca, cattedrale di San Martino. Facciata, colonna istoriata con *Peccato originale* e *Radice di Iesse*.

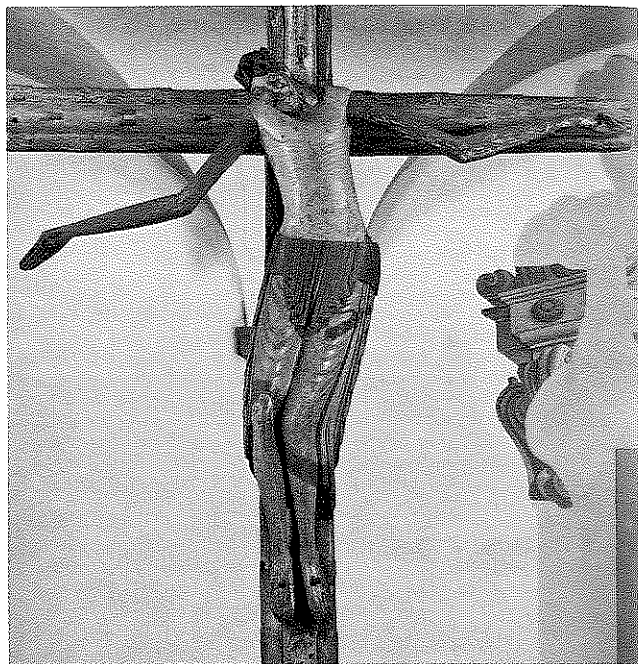
colonne e coperto da una tovaglia che ricade in tre pieghe, chiaro rimando alla Trinità), ma anche quelli intarsiati negli sfondi della *Radice di Iesse* e della *Deposizione*, in cui – come è stato già notato – le piante sembrano partecipare emotivamente alla gioia e al lutto che regnano nei soggetti raffigurati. La vite eucaristica connota in particolare scene di epifania, per cui non stupisce ritrovarla come quinta paesaggistica nella scena del *Battesimo*, contraltare della palma con datteri inclusa nel paesaggio desertico della *Nativi-*

tà, con allusione a Sal 91,13, dove si dice che il giusto fiorirà come la palma e darà frutti fino alla vecchiaia. In questa chiave si comprendono pure le piccole melegrane, foglie di quercia, ghiande e rose, simboli tutti della redenzione e della forza del Cristo, che ornano – sul modello degli antichi lacunari – le microsoffittature della trabeazione superiore, fra un triglifo e l'altro. Oltre alla *Radice di Iesse*, l'altro soggetto innovativo nel panorama dei pulpiti toscani è la *Deposizione* (fig. 3), la cui comparsa in un pulpito annovera



11. Parma, cattedrale di Santa Maria Assunta. *Deposizione* firmata da Benedetto Antelami e datata 1178, proveniente dal pulpito smembrato.

però il significativo precedente della lastra firmata da Benedetto Antelami e datata 1178 del Duomo di Parma (fig. 11), dove la contaminazione iconografica con elementi tradizionali della Crocifissione (il centurione, i quattro soldati che si dividono la veste del Cristo, Ecclesia e Sinagoga, i clipei di Sole e Luna) chiarifica il rimando anche a quel soggetto, lasciando intuire che tale rimando fosse sottinteso pure nel nostro caso. In Toscana è ancora una volta il Duomo di Pisa ad aver dato il la, con il gruppo ligneo della *Deposizione* di cui resta solo il Cristo, trasmigrato poi nella chiesa di Sant'Anna e oggi nel Museo dell'Opera (fig. 12). Correttamente attribuito da Pietro Toesca a uno scultore borgognone della metà del XII secolo, vicino a Gislebertus attivo entro la consacrazione del 1146 a Saint-Lazare di Autun (al quale si avvicina anche il crocifisso Courajod del Louvre),⁴⁶ il Cristo pisano, che era stato trasformato in un Crocifisso, è tornato ad assumere la posa di chi è in corso di deposizio-



12. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. Cristo di un gruppo ligneo della *Deposizione* proveniente dal Duomo.

ne dalla croce in un restauro degli anni ottanta del Novecento, con il braccio destro già staccato, quando ci si è accorti anche dell'impronta lasciata dalla mano del perduto Nicodemo sul perizoma. Quest'opera, che una tradizione inaccettabile vuole giunta da Nazareth, fa parte invece di un vasto insieme di gruppi lignei centro-italiani, di cui sembra essere – considerato il materiale sopravvissuto – l'esemplare più antico, sicuramente fonte di ispirazione per altri gruppi toscani come quelli di San Miniato al Tedesco, Vicopisano e Volterra.⁴⁷ Non meraviglia pertanto che possa aver avuto riflessi, iconografici e non stilistici, pure nella scultura lapidea. Così come i "profeti" che fanno da testimoni alla scena della *Radice di Jesse* rimandano alle sacre rappresentazioni natalizie, il gruppo di testimoni e protagonisti della *Deposizione* richiama le sacre rappresentazioni della *Deposizione* che a partire dalla fine del XII secolo venivano messe in scena il Venerdì Santo.⁴⁸

1 Si vedano E. Gasperi Campani, *Firenze – scoperte archeologiche fatte durante i lavori stradali dell'anno 1926*, «Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie degli scavi di antichità», s. VI, III, 1927, 4-6, pp. 202-204; U. Middeldorf, *Rekonstruktion des Grundrisses von S. Piero Scheraggio in Florenz*, resoconto della conferenza del 12 marzo 1927, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919, 32, pp. 130-140; P. Sanpaolesi, *San Piero Scheraggio. I*, «Rivista d'arte», XV, 1933, pp. 129-150, II, ivi, XVI, 1934, pp. 1-28; H. Saalman, *Florence: Santa Trinita I and II, and the "crypts" under Santa Reparata and San Pier Scheraggio*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXI, 1962, 5, pp. 179-187; N. Bemporad, *Il sacello in San Pier Scheraggio a Firenze*, «Bollettino degli Ingegneri», XVI, 1968, 5, pp. 3-10; Id., *San Pier Scheraggio nella Galleria degli Uffizi*, «Architettura. Cronache e storia», XVIII, 1972, pp. 338-344.

2 Si veda C. Nenci, *S. Pier Scheraggio: le fonti documentarie e iconografiche, le ricerche e gli studi*, in *San Pier Scheraggio. Gli scavi archeologici nell'ala di levante degli Uffizi*, a cura di M. Salvini, Calenzano 2005, pp. 29-47 (in particolare pp. 41-42).

3 E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, III: *Dagli albori del Comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*, Milano 1954, pp. 395-521 (in particolare pp. 459-479); J. Elliott McKinnie, *The church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the double-bay system in Northern Italy in the late eleventh and early twelfth centuries*, Ph.D. Diss. 279, University of California, Berkeley 1985, I, pp. 256-262. Per una recente messa a punto: R. Cassanelli, *La Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, a cura di R. Cassanelli, P. Piva, Milano 2010, pp. 125-146 (in particolare pp. 125-128).

4 Si veda G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, p. 148. Inutili e fuorvianti, quindi, le acrobazie mentali di Friedrich Oswald (*Über San Pier Scheraggio und sein Verhältnis zur Florentiner Inkrustationsarchitektur*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», XLIV, 1990, pp. 67-75), che suddividiva la costruzione dell'attuale chiesa in tre fasi, di cui la prima, relativa alla zona absidale, da lui ritenuta priva di cripta, coinciderebbe coll'edificio incompleto consacrato nel 1068, poi portato avanti verso ovest secondo un più moderno progetto, a sua volta in seguito mutato in corso d'opera.

5 Tigler 2006, cit., pp. 21, 142-144, 162-164; Id., *Il Battistero di Firenze. I*, «Commentari d'arte», XXI, 2015, 60, pp. 5-22.

6 Si veda *San Pier Scheraggio*, 2005, cit.; M. Salvini, *L'indagine archeologica in San Pier Scheraggio all'interno del complesso degli Uffizi a Firenze*, in *Cantiere Uffizi*, a cura di R. Cecchi, A. Paolucci, Roma 2007, pp. 109-140; G. Pappagallo, «La Via de' Magistrati et loro residentie», in *La fabbrica degli Uffizi: indagini e ritrovamenti 2007-2009*, a cura di G. Pappagallo, Livorno 2011, pp. 29-38 (in particolare p. 31).

7 P. Lelli, *Nota preliminare sulle indagini archeologiche nell'ala di levante*

degli Uffizi, in *San Pier Scheraggio* 2005, cit., pp. 87-143 (in particolare pp. 124-125); C. Nenci, *Rivestimento marmoreo bicromo di un muro del chiostro e iscrizione sepolcrale*, ivi, pp. 249-250.

8 Sanpaolesi (1933, cit., pp. 144-150) li attribuiva a una bottega di vetrai bizantini dell'ultimo quarto del XII secolo; Mario Salmi (*La miniatura fiorentina medioevale*, «Accademie e biblioteche d'Italia», XX, 1952, pp. 8-23, in particolare p. 9), seguito da Luisa Marcucci (*I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe dal XII al sec. XVIII*, Roma 1968, pp. 47-49), a un toscano di fine Duecento influenzato dalla miniatura bolognese; Angelo Tartuferi (*La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 57 nota 63), pur sospendendo il giudizio, li riteneva più antichi di quanto sostenuto dalla Marcucci, alla cui datazione tornava – in base a confronti tipologici con i velari di Santa Reparata e palazzo Davanzati – Cinzia Nenci (*Resti di intonaci dipinti sul paramento del muro perimetrale Sud della chiesa*, in *San Pier Scheraggio* 2005, cit., pp. 235-237), che si domandava se non possa trattarsi di un'opera di Calandrino, di cui il Boccaccio ricordava affreschi in San Pier Scheraggio.

9 Si veda Salvini 2007, cit., p. 123.

10 V. Borghini, *Discorsi*, Firenze 1584-1585, ediz. cons. a cura di D.M. Manni, Firenze 1755, II, pp. 405-406; si veda G. Tigler, *Proposta di restituzione ed interpretazione del pergamo di San Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 6-35 (in particolare p. 18); secondo Giuseppe Richa (*Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, II, Firenze 1755, p. 14) la navatella sarebbe stata adibita a sede di confraternita già nel Quattrocento, ma gli scavi del 2004 ne hanno ribadito l'appartenenza alla chiesa fino al XVI secolo, si veda Nenci 2005, cit., p. 35.

11 Richa 1755, cit., II, p. 18.

12 Praga, Archivio Centrale di Stato, Archivio della famiglia Asburgo in Toscana, cabreo intitolato *Palazzi, Uffizij e Tribunali ed altre Fabbriche pubbliche di appartenenza di S.A.R.*, f. 96: *Pianta del Piano Terreno della Real Fabbrica degli Uffizi lunghi di S.A.R.*, riprodotto in Tigler 1997, cit., p. 11 fig. 7.

13 La lapide, accantonata nel 1921, è stata ritrovata nel 1999 su mia sollecitazione dalla perpetua di San Leonardo: Tigler 1997, cit., p. 6. Suggestivo di rimandarla in chiesa nel luogo in cui si trovava, di fronte al pulpito.

14 Per Sanzanome: *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte von Florenz*, a cura di O. Hartwig, I, Marburg 1875, p. 5. Giovanni Villani (*Nuova cronica*, V, VI, 56-60, ediz. cons. a cura di G. Porta, Parma 1990, I, p. 173) è seguito – non anticipato come pensavo nel 1997 – da Ricordano e Giacotto Malispini, *Storia fiorentina*, ediz. cons. a cura di Vincenzo Follini, Firenze 1816, p. 45. Come dimostrato da Paul Scheffer-Boichorst (*Die florentinische Geschichte der Malispini: eine Fälschung*, «Historische Zeitschrift», XXIV, 1870, pp. 274-313), questo testo, che finge di risalire al 1280, è in realtà databile al tardo Trecento, cosa ribadita da Emilio Cristiani (*I più recenti orientamenti sulla "Storia Fiorentina" malispiniana*, «Bollettino storico pisano», LXX, 2001, pp. 305-310).

- 15 G. Villani, *Nuova cronica*, V, VII, 4-17; VII, XLIII, 25-33.
- 16 Si veda L. Artusi *et alii*, *La bella insegna. Il vessillo del marchese Ugo e l'araldica toscana*, Firenze 2004. Per la connessa leggenda trecentesca sullo stemma di Ugo di Toscana, della Badia Fiorentina e di sei famiglie fiorentine, si veda G. Tigler, *Le origini della Badia Fiorentina e il sepolcro del marchese Ugo*, in *Castelli nel Chianti tra archeologia, storia e arte*, atti del convegno (San Casciano in Val di Pesa, 26 settembre 2015), a cura di N. Matteuzzi, Radda in Chianti 2016, pp. 111-177 (in particolare pp. 125-128).
- 17 Si veda G. Tigler, *Il ruolo di Pisa nella geografia artistica della Toscana romanica e in relazione alla Sardegna*, in *Itinerari del Romanico in Sardegna*, atti del convegno (Santa Giusta, 7 dicembre 2007), Cagliari 2010, pp. 99-118 (in particolare pp. 102-104); Tigler 2015, cit., p. 8.
- 18 G.C. Carraresi, *Dell'antico pergamino marmoreo scolpito di S. Piero Scheraggio, ora nella chiesa suburbana di S. Leonardo in Arcetri*, letto nell'adunanza del 28 marzo 1897, «Atti della Società Colombaria», 1890-1900, pp. 361-377, ediz. cons. «Rassegna nazionale», XIX, 1897, 96, pp. 253-271 (in particolare pp. 257-258 nota 1).
- 19 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, V, VII, 11.
- 20 Si veda R. Davidsohn, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, I, Berlin 1896, p. 92. Nello stesso codice le miniature relative alla storia del Tempio di Marte/battistero e al monumento equestre di Marte, che vi sarebbe trovato per essere poi trasferito in capo al Ponte Vecchio, dimostrano la parziale incomprensione del testo da parte di Pacino, si veda Tigler 2015, cit., pp. 16-17. Il motivo della mancanza di dialogo fra cronista e miniatore potrebbe essere che il Villani passò gli ultimi anni rinchiuso per debiti nel carcere delle Stinche.
- 21 A. Schmarsow, *St. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890, pp. 121-125, 197 nota 1; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III: *L'arte romanica*, Milano 1904, pp. 912-913, 940, 958; R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, Berlin 1896, p. 746.
- 22 Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella 80.
- 23 I. Del Lungo, *Il carroccio di Fiesole, il pulpito di S. Pier Scheraggio, la ringhiera dei Consigli fiorentini*, in *Il secentenario della morte di Dante, MCCCXXI-MCMXXI. Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma-Milano-Venezia s.d. [1924], pp. 256-263 (in particolare pp. 261-262); Tigler 1997, cit., p. 13.
- 24 M. Seidel, *Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln, in Begegnungen, Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993, pp. 28-34. Non diversamente in San Marco a Venezia il duecentesco pulpito meridionale veniva usato per presentare al popolo i Dogi neoeletti.
- 25 La testimonianza del parroco Gheri è sfruttata da L. Botteri Landucci, G. Dorini, *La chiesa di San Leonardo in Arcetri*, Firenze 1996, pp. 37-38.
- 26 Schmarsow 1890, cit., pp. 198-200; Carraresi 1897, cit., pp. 264-265; O. Hillyer Giglioli, *Il pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze*, «L'Arte», IX, 1906, pp. 278-291.
- 27 O. Hillyer Giglioli, *Il pulpito romanico di S. Leonardo in Arcetri, in Il secentenario* [1924], cit., pp. 264-282 (in particolare pp. 272-273). La relazione di restauro è in ASOPD, *Relazione Castellucci*, 1921. Nel 2009 il pulpito è stato sottoposto a un restauro da parte dell'OPD, che si è limitato alla sostituzione delle malte cementizie; si veda M. Gomez Ubierna *et alii*, *Sperimentazione di nuove malte da restauro: il caso del pulpito di San Leonardo in Arcetri (Firenze)*, «Arkos», n.s., XXV, pp. 20-25.
- 28 T. Hoving, *A long-lost romanesque Annunciation*, «The Metropolitan Museum Bulletin», XX, 1961, pp. 117-126; figg. alle pp. 124-125 (ma vedi Sanpaolesi 1934, cit., figg. alle pp. 5, 8-9).
- 29 Tigler 1997, cit., pp. 18-21; R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000, pp. 207-209, che però non ne trae le necessarie conseguenze per la ricostruzione dei pulpiti toscani e che, ignorando il mio articolo del 1997, non avanza alcuna proposta di ricostruzione per il pulpito di San Piero, di cui parla alle pp. 270-273. Per le difficoltà dell'interpretazione degli ordinamenti liturgici e le varianti locali si veda L. Aventin, *Lambon lieu liturgique de la proclamation de la Parole dans l'Italie du XIIIe et XIIIe siècle*, in *Prédication et liturgie au moyen âge*, a cura di N. Bériou, F. Morenzoni, Turnhout 2008, pp. 127-161 (in particolare pp. 144-149).
- 30 Si veda Tigler 1997, cit., pp. 22-28; Tigler 2006, cit., pp. 152-153. Sul David: W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, pp. 65, 116 nota 134; A. Milone, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne del Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 160-163, n. 11; per la provenienza: G.P. Lasinio [con testi di G. Provinciali], *Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura nel Campo Santo di Pisa, intagliati da P(aolo) L(asinio) figlio*, Pisa 1814-1825, p. 26: «La piccola statua sedente del Re David in atto di suonar l'arpa [...] è pregiabile per la sua antichità. Mediante le premure, ed il genio per le belle arti del molto reveren(do) sig(nor) cappellano [Ranieri] Zucchelli pisano, [Carlo Lasinio] l'ottenne in dono dal fu illustriss(imo) sig(nor) cav(alier) senatore N. Venturi di Firenze per depositarsi in questa collezione». «N.» sta per «Nobiluomo» oppure – ammesso che il figlio di Lasinio ignorasse il nome proprio del benefattore del padre – per «Nome», parola al cui posto egli si riprometteva forse di inserire quel nome quando mai lo avesse scoperto. Enrica Neri Lusanna (*«Etruria scultrice»: tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 79-95, in particolare p. 95, nota 44), che accoglie le mie ipotesi sulla statuetta, si domanda se il senatore in questione non possa essere Neri, morto nel 1759, ma poi propende giustamente per Ippolito, l'unico membro della famiglia ad aver fatto parte del Senato del Regno d'Etruria ai primi dell'Ottocento, come già avevo ricostruito nel 1997.
- 31 Si veda Aventin 2008, cit., p. 159, con riferimento all'ambone Rogadeo del Duomo di Ravello. Si veda anche l'intervento di Valentino Pace in questi atti.

32 Per questa tecnica e gli esemplari toscani si veda F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastiche nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006, pp. 97-99, 347-373, 503-504; per le tarsie fiorentine si veda N. Matteuzzi, *Rapporto tra modelli fiorentini e periferici per i manufatti a tarsia: riprese, variazioni, permanenze, indizi di contestualizzazione cronologica*, «De Strada Francigena», XXIII, 2015, 2, pp. 121-149; Ead., *Sacri simboli di luce. Tarsie marmoree del periodo romanico a Firenze e in Toscana*, Empoli 2016.

33 Si veda N. Matteuzzi, *Le tarsie marmoree fiorentine e le miniature toscane del XII secolo: il caso del Salterio di San Michele a Marturi*, «Commentari d'arte», XV, 2009, 44, pp. 8-19.

34 G. Swarzenski, *Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, pp. 518-531; R. Papi, *Marmorari romanici in Toscana*, «L'Arte», XII, 1909, pp. 423-442; Biehl 1926, cit., pp. 64-66; M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, pp. 49-61.

35 Si veda ora G. Utari, *Per la scultura fiorentina nel XII secolo: dalla Badia di Sant'Andrea a Candelì alla chiesa di San Michele Bertelde*, «Commentari d'arte», XIII, 2007, 38, pp. 8-22.

36 Si veda P. Toesca, *Il Medioevo*, II, Torino 1927, pp. 769-770, 809; N. Huse, *Zwei Arleser Figuren in Italien*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII, 1967-1968, 3-4, pp. 381-385; C. Di Fabio, *La Madonna di S. Margherita e il David di Pisa: due esperienze nella scultura europea alla fine del XII secolo*, «Storia dell'arte», 1982, 44-46, pp. 35-44.

37 Si veda A. Hartmann-Virnich, *Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles: études sur un chantier de prestige*, in *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, a cura di P.K. Klein, Regensburg 2004, pp. 285-316.

38 Si veda Z. Jacoby, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem in the Twelfth Century. Its Origin, Evolution and Impact*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLV, 1982, pp. 325-392; Ead., *The Provençal Impact on Crusader Sculpture in Jerusalem. More Evidence on the Temple-area Atelier*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVIII, 1985, pp. 442-450.

39 Si veda C. Baracchini, *Sculture del XII secolo pertinenti al Duomo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo 1986, pp. 65-77 (in particolare p. 73); Ead., M.T. Filieri, *Raccontare con il marmo: Guglielmo e i suoi seguaci*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 111-119 (in particolare p. 116). Secondo me questi capitelli, in marmo di Carrara, tuttora in parte rintracciabili ad Avignone, Valence e Parigi, tipicamente medio-rodaniani e anteriori al classicismo basso-rodaniano di Arles e Saint-Gilles, possono avere in qualche modo influito su Guglielmo, si veda G. Tigler, *Un documento del 1156, e scultori di Toscana e Provenza, «Artista»*, 1996, pp. 64-79.

40 A.R. Calderoni Maserti, *Sulla facciata del Duomo di Pisa*, «Ricerche di storia dell'arte», XLVII, 1992, pp. 65-80; A. Peroni, *Architettura e deco-*

razione, in *Il Duomo di Pisa. I. Saggi e schede*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, pp. 13-147 (in particolare pp. 123-125); A. Milone, ivi, pp. 606-608, nn. 1851-1853; A. Peroni, *Il portale maggiore del Duomo di Pisa*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, Roma 1999, I, pp. 445-457; Id., *Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 59-66; A. Milone, *Pisa: officina dei primitivi*, Pisa 2004, pp. 92-93, 120.

41 L'iconografia, attestata dall'età carolingia, di David citaredo fra quattro musicisti rimanda scopertamente a quella della *Maiestas Domini*; si veda H. Steger, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961, pp. 113-117, che peraltro ignora le due statuette a Pisa.

42 A. Milone, in *Il Duomo di Pisa* 1995, cit., p. 359, n. 228.

43 Opera per la quale si veda ora N. Matteuzzi, *Il pulpito di Santa Maria all'Impruneta: una proposta di ricostruzione*, «Arte cristiana», XCIX, 2011, 862, pp. 1-12.

44 Daniele: «CUM VENERIT S(an)C(tu)s S(an)C(t)ORU(m) CESSABIT [unctio]» (Dn 9,24); Mosè: «P(ro)PH(ē)T(am) SUSCITABIT VOB(is) D(eu)s», invece del biblico «Prophetam vobis excitabit Deus de fratribus vestris» (Dt XVIII, 15,19). Si veda A. Muñoz, *Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Firenze 1905, p. 87; Salmi 1928, cit., p. 60 nota 25; Tigler 1997, cit., p. 28. Per la ripresa del *Sermo* nei cicli di profeti dei pulpiti duecenteschi della Campania, si veda D.F. Glass, *Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania*, «Dumbarton Oaks Papers», XLI, 1987 (*Studies in Honor of Ernst Kitzinger*), pp. 215-226.

45 Si veda G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I "Magistri Commacini". Mito e realtà del Medioevo lombardo*, atti del XIX convegno internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 827-935 (in particolare pp. 880-884).

46 P. Toesca, *Un crocifisso borgognone*, «Belle arti», I, 1946-1948, pp. 135-139.

47 Si veda A. Caleca, *Il Cristo ligneo del Duomo*, in *Il Museo dell'Opera* 1986, cit., pp. 76-78; M. Burrelli, A. Caleca, *Sacre passioni: il Cristo deposto del Duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 2000-2001), a cura di M. Burrelli, Milano 2000, pp. 24-43. Per una panoramica dei gruppi lignei della Deposizione: *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogo della mostra (Montone, Museo Comunale, 1999) e atti del convegno (Montone, 1-2 ottobre 1999), a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano-Perugia 2004.

48 Si veda C. Bernardi, *La deposizione di Cristo nei teatri della pietà, in Sacre passioni* 2000, cit., pp. 15-18 (in particolare p. 16).