UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia
Corso di Dottorato Culture d'Europa.
Ambiente, spazi, storie, arti, idee

CORSO DI DOTTORATO IN

"CULTURE D'EUROPA. AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI, IDEE"

Curriculum: Scienze dei beni culturali

Ciclo XXXV

Coordinatrice: prof.ssa Elvira Migliario

Manufatti architettonici e scultorei per l'ostensione delle reliquie in Europa tra XII e XVI secolo: pulpiti, cibori, tribune.

Dottorando: Alberto Lai

Settore scientifico-disciplinare: L-ART/01

Relatrice: prof.ssa Laura Cavazzini

Anno accademico 2021/2022

Sommario

Introduzione. 1

Capitolo 1. L'ostensione delle reliquie tra tarda antichità e prima età moderna: il ruolo dell'altare e del pulpito. 4

1. Il fedele e la venerazione della reliquia in epoca tardoantica: l'ostensione della Vera Croce a Gerusalemme nel IV secolo. 4

2. Ostensioni di reliquie sopra l'altare nell'altomedioevo: da Costantinopoli a Roma. 6

3. *"Super altare nihil ponatur nisi capsae, et reliquiae"*: la controversia sull'altare come luogo dell'ostensione e la fortuna della pratica attraverso i secoli. 9

4. Tra oriente e occidente: ambone, pulpito e tramezzo come palco per l'ostensione. 14

Capitolo 2. La tipologia del ciborio-tabernacolo: dibattito critico, origine, diffusione. 22

1. Il ciborio-tabernacolo: un'introduzione. 22

2. Interesse antiquario ed erudizione al tempo delle grandi demolizioni. 22

3. Paolo Antonio Paoli e i suoi ragionamenti sull'origine del ciborio-tabernacolo: un testo di apologetica poco conosciuto del 1790. 25

4. Ricerche d'archivio del XIX secolo: Eugène Müntz e i documenti sui cibori-tabernacolo della basilica vaticana. 27

5. Tipologia, origine e diffusione: gli studi tra XX e XXI secolo. 28

6. La preistoria del ciborio-tabernacolo: sacelli romani dotati di ciborio e strutture effimere per l'ostensione dei corpi santi e delle reliquie. 31

7. Occultare e mostrare: il sostrato antropologico e normativo del ciborio-tabernacolo per le immagini sacre e le reliquie. 35

8. Il ciborio-tabernacolo della Veronica nella basilica vaticana: fonti e materiali per una storia della struttura. 39

9. Diffusione a Roma del ciborio-tabernacolo tra XIII e XIV secolo: il predominio dei maestri cosmateschi. 52

10. Il ciborio-tabernacolo della basilica lateranense (1369-1370): vicende storiche trecentesche, questione attributiva e derivazioni. 64

11. Il ciborio-tabernacolo della basilica lateranense: apparati effimeri e decorazioni pittoriche dell'età moderna. 80

12. Il ciborio-tabernacolo a Roma nel XV secolo: il ciborio della testa di Andrea nella basilica vaticana. 89

13. Una digressione: una proposta per l'identificazione del Maestro di Pio II. 94

14. Il ciborio-tabernacolo a Roma nel XV secolo: il ciborio della Sacra Lancia nella basilica vaticana e la fortuna della tipologia tra XV e XVI secolo. 100

15. La diffusione del ciborio-tabernacolo: la tribuna della Sainte-Chapelle a Parigi nel XIII secolo. 109

16. La diffusione del ciborio-tabernacolo: un caso toscano della fine del XIV secolo. 112

Capitolo 3. Il pulpito esterno per l'ostensione delle reliquie: origine, diffusione e casi di studio di una tipologia. 122

1. Il dibattito critico tra XIX e XX secolo. 122

2. Le origini del pulpito esterno per ostensione di reliquie: la questione del modello francese tra XII e XIII secolo. 125

3. Le origini mendicanti del pulpito esterno per ostensione di reliquie nel XIII secolo: i domenicani nell'Italia settentrionale. 130

4. Le *ringhiere* dei palazzi comunali italiani e il *pulpitum Bonifacii* del Laterano: diffusione della tipologia del balcone esterno nell'Italia del XIII secolo. 134

5. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: le vicende del primo pulpito esterno della pieve di Santo Stefano a Prato, tra struttura effimera e struttura marmorea. 138

6. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: le vicende del secondo pulpito esterno della pieve di Santo Stefano a Prato (1359-1360). 147

7. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: pulpiti esterni tra Siena e Pistoia nel XIV secolo. 171

8. Fortuna della tipologia in Toscana nel XV secolo: il pulpito esterno di Donatello e Michelozzo nella pieve di Santo Stefano a Prato (1428-1438). 180

9. Fortuna della tipologia in Toscana tra XV e XVI secolo: Signa, Montevarchi e il progetto michelangiolesco per il *«perbio di fuora»* nella basilica di San Lorenzo a Firenze. 188

10. Pulpiti esterni per ostensione di reliquie in area emiliana: Bologna e Modena. 203

11. Una prospettiva europea: strutture per l'ostensione esterna delle reliquie tra Germania e Francia nel XIV secolo. 209

12. Nota terminologica: pulpitum, perbium, pergulum, ringhiera, machina, suggestus. 215

Note conclusive: un bilancio della ricerca, alcuni appunti sulla cesura della Controriforma e un'incursione nella storia recente. 218

IMMAGINI. 225

ABBREVIAZIONI 347

BIBLIOGRAFIA 347

Introduzione.

L'oggetto di studio di questa tesi di dottorato è costituito dalle strutture monumentali, presenti all'interno o all'esterno di alcune chiese in epoca medievale e moderna, esplicitamente deputate ad accogliere il celebrante (sia esso un canonico, un vescovo, un pontefice, o, talvolta, un sovrano) durante le cerimonie di ostensione delle reliquie. Il riferimento è in particolare a due tipologie di strutture diffuse in Europa, soprattutto in area italiana, che assolvevano tale compito: i cibori-tabernacoli, di cui abbiamo notizia a Roma a partire dal XII secolo, destinati sia alla custodia delle reliquie che all'ostensione, e i pulpiti esterni, che in particolar modo in Toscana e nell'Italia settentrionale venivano spesso realizzati per permettere la mostra delle reliquie alle grandi folle radunate nelle piazze antistanti gli edifici ecclesiastici.

L'argomento è intrinsecamente legato al macro-tema (assai ben indagato) del culto delle reliquie tra medioevo e prima età moderna, ma nonostante la stretta dipendenza da esso, a oggi non esiste uno studio generale espressamente dedicato alla storia e alla diffusione delle tipologie delle strutture architettoniche e scultoree che permettevano l'ostensione delle reliquie all'interno e all'esterno delle chiese. Esistono, altresì, contributi approfonditi sui singoli manufatti architettonici e scultorei, come il pulpito esterno del duomo di Prato, la Tribuna delle Reliquie nella basilica fiorentina di San Lorenzo, il tabernacolo reliquiario della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, o, ancora più in generale, sulla tipologia del ciborio-tabernacolo, come esemplificano gli studi condotti tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento da un nutrito gruppo di storici dell'arte internazionali, fondamentali per l'inquadramento stesso della tipologia. Ciò che finora sembra essere stato poco approfondito è il legame tra i singoli manufatti, i singoli casi di studio, i singoli contesti, e il contesto – italiano ed europeo – di origine e diffusione di suddette strutture, nell'ottica di individuare possibili linee comuni di sviluppo degli apparati monumentali destinati a espletare la medesima funzione.

Un ostacolo a un simile studio è certamente costituito, oltre che dal carattere eccessivamente locale di alcune questioni, che a stento hanno trovato spazio nella principale storiografia, dal fatto che la maggior parte di queste strutture - sia i cibori-

tabernacoli, sia i pulpiti esterni - è andata perduta nel corso dei secoli: così è stato, ad esempio, per molti pulpiti esterni toscani, già smantellati talvolta neanche un secolo dopo la loro messa in opera, e per la quasi totalità dei cibori-tabernacoli medievali e rinascimentali presenti nelle grandi basiliche patriarcali romane, andati distrutti durante le operazioni di rifacimento delle suddette chiese. Il fatto di non poter visualizzare "fisicamente" questi manufatti, ma di poter solamente recuperare qualche traccia dalle fonti scritte, è chiaramente un limite alla ricerca, dal momento che risulta arduo poter confrontare tra loro strutture ancora in opera e apparati non più esistenti. Comunque, soprattutto per quanto riguarda la questione dei pulpiti esterni, le fonti scritte risultano essere un oggetto di indagine fondamentale, poiché ne serbano preziosa memoria, e consentono quanto meno di ricostruire un contesto di diffusione di questo tipo di apparati: ragion per cui nel testo sarà dato largo spazio all'analisi di vario materiale testuale (cronache, documenti di contabilità e amministrazione, memorialistica), generalmente riportato in maniera integrale e commentato.

La tesi sarà divisa in tre capitoli. Nel primo capitolo a costituire la parte più importante dell'indagine sono proprio le fonti testuali che testimoniano l'utilizzo, dalla tarda antichità all'epoca moderna, dell'arredo liturgico delle chiese ai fini dell'ostensione delle reliquie: nello specifico, viene preso in esame l'utilizzo della mensa d'altare come luogo su cui deporre le reliquie per permetterne l'esposizione ai fedeli, secondo una prassi ben attestata dalla tarda antichità ma ancora documentata in epoca moderna, e vengono altresì vagliate le fonti che documentano, in ambito bizantino a partire dal X secolo, e in ambito occidentale a partire dal tardo XII secolo, l'occasionale uso del pulpito e del tramezzo per consentire ai prelati di esporre le reliquie. Il capitolo è la necessaria premessa allo studio dei successivi apparati monumentali che a partire dal XII secolo vengono edificati per il dichiarato scopo di esporre le reliquie.
Le tipologie di riferimento di tali strutture, i cibori-tabernacoli e i pulpiti esterni, sono l'argomento dei restanti due capitoli: di esse saranno indagate la storiografia critica fino agli sviluppi più recenti e le ipotesi di origine e diffusione, oltre allo studio approfondito di ogni singolo caso di studio.

Quanto ai limiti spaziali e temporali della ricerca, è opportuno fare qualche precisazione.
L'orizzonte geografico è costituito, come suggerisce il titolo, dall'Europa, intesa come Europa occidentale. Va detto però che la parte più consistente della ricerca si è concentrata su casi di studio dell'Italia centrosettentrionale. Se da un lato il riferimento a una ricerca

condotta su scala europea può sembrare velleitaria e di difficile attuazione, dall'altro è indubbio che la nascita e la diffusione di alcune tipologie di manufatti, quali il pulpito esterno, non può essere spiegata e indagata in maniera adeguata se non facendo riferimento a un più generale contesto europeo; e dunque, pur essendo l'indagine più concentrata sull'ambito italiano – dove, effettivamente, è talvolta presente una mole di testimonianze documentarie ben superiore al resto d'Europa -, numerosi sono i riferimenti alle strutture destinate all'ostensione oltre i confini italiani, e in particolare in Francia e in Germania, al fine di verificare l'effettivo legame tra i diversi contesti monumentali. Di alcuni casi specifici – la tribuna della Sainte Chapelle di Parigi, i pulpiti esterni effimeri parigini, il probabile pulpito esterno per l'ostensione della Sindone a Lirey nel XIV secolo –, proprio per poter meglio calare i casi italiani nel contesto, sono approfondite le vicissitudini storiche.

I limiti temporali della ricerca sono invece fissati nell'arco cronologico compreso tra il XII e il XVI secolo, cioè tra il secolo in cui risultano attestate le prime strutture fisse, e non effimere, per l'ostensione delle reliquie nelle basiliche romane, e il secolo che vede la realizzazione degli ultimi grandi complessi architettonici per la mostra delle reliquie, che ancora negli anni Trenta del Cinquecento rievocano e rielaborano le forme e i modelli codificati in epoca medievale e rinascimentale, come si evince dallo studio delle vicende costruttive della Tribuna delle Reliquie michelangiolesca in San Lorenzo a Firenze. La Controriforma che avrebbe preso piede nel mondo cattolico di lì a pochi anni condizionò non poco le strutture destinate alla mostra delle reliquie e può essere considerata una vera e propria cesura nella storia che si è cercato di tracciare: con il Concilio di Trento nuovi dispositivi per la custodia e l'ostensione presero campo e le tipologie sperimentate nei secoli precedenti, come il pulpito esterno destinato esplicitamente all'ostensione, furono accantonate in favore di altre.

Capitolo 1.
L'ostensione delle reliquie tra tarda antichità e prima età moderna: il ruolo dell'altare e del pulpito.

1. Il fedele e la venerazione della reliquia in epoca tardoantica: l'ostensione della Vera Croce a Gerusalemme nel IV secolo.

Il culto dei corpi e delle reliquie dei santi è uno degli aspetti più caratteristici della storia del cristianesimo, sin dalle origini. Nel suo fondamentale saggio sull'origine del culto dei santi in epoca tardoantica Peter Brown ha scritto che *«dovunque […] il cristianesimo tardoantico era un insieme di santuari e reliquie»*[1] ed effettivamente le fonti del periodo non mancano mai di sottolineare quanto la venerazione dei corpi dei santi potesse incidere con forza sulla spiritualità e sulla creazione di nuovi rapporti di potere.

Il fedele che si recava, tra IV e V secolo, presso un santuario al fine di adorare la tomba di un martire, si trovava a vivere un rapporto in cui la fisicità, il contatto visivo e tattile con i sacri resti conservati presso un altare erano elementi imprescindibili: egli si poteva avvicinare fino a vedere e a toccare la reliquia, attraverso i *foramina*, le aperture scavate nell'altare-tomba del santo. A proposito della tomba di san Felice a Cimitile, in Campania, Paolino di Nola (355-431) ci informa che i fedeli in preghiera potevano far entrare attraverso dei *foramina* gli unguenti all'interno della sepoltura, al fine di santificarli per uso personale[2]. Un'altra fonte del V secolo riporta che una nobildonna originaria di Cartagine, Megezia, davanti alla tomba di santo Stefano ad Uzalis, in Nordafrica, ebbe un impeto di fede talmente violento *«che la piccola griglia antistante la reliquia all'impatto si aprì, ed essa, prendendo d'assalto il regno di Dio, vi spinse dentro la testa e la posò sulle sante reliquie, inzuppandole tutte con le sue lacrime»*[3]. Tale rapporto viscerale con la tomba del santo – e con i suoi resti corporei - non era ben visto dai detrattori del culto delle reliquie, quale l'imperatore Giuliano l'Apostata (331-363), che nei suoi scritti stigmatizzava la pratica del *«trasporto dei corpi morti, attraverso una grande adunanza di gente»* e la *«vista malaugurante dei morti»*, rimproverando ai cristiani di aver *«riempito il mondo intero di tombe e sepolcri»*, e riflettendo lo sconforto della cultura romana di fronte all'infrangersi delle millenarie barriere tra mondo dei vivi e mondo dei morti[4]. Ancora nel V secolo

[1] Cfr. BROWN 1983, p. 20.
[2] Cfr. MARONE 2014, pp. 285-286.
[3] Cfr. BROWN, *op. cit.*, p. 124, da cui è tratta la traduzione del testo del *De miraculis Sancti Stephani protomartyris libri duo.*
[4] *Ibidem*, p. 15.

Vigilanzio, prete, eppure critico verso il culto dei santi, prendeva in giro chi *«baciava le ceneri* [dei santi] *adorandole avvolte nella stoffa»* e criticava la credenza nella fede verso i corpi morti deposti sotto gli altari[5].

La stessa ricerca di un contatto diretto con la reliquia è alla base delle prime ostensioni pubbliche di reliquie, che datano per l'appunto al IV secolo. L'atto dell'ostensione, *performativo* come quello della processione, prevede che un prelato (o talvolta anche un sovrano) mostri la reliquia alla folla di fedeli radunati nel santuario (o, come vedremo, fuori da esso) in occasione di una specifica festività, risultando perciò diversa dalla semplice mostra dei sacri resti all'interno della tomba o dell'altare. Nel periodo tardo-antico, come abbiamo già accennato, la pratica dell'ostensione della reliquia è comunque strettamente connessa al contatto fisico da parte del fedele.

Ne è un esempio eclatante il resoconto dell'ostensione dei legni della Santa Croce e del *titulus crucis* all'interno della basilica del Santo Sepolcro riportato dalla pellegrina Egeria, che visitò il santuario intorno al 380, dunque circa sessant'anni dopo la presunta scoperta delle reliquie da parte di Elena, madre dell'imperatore Costantino[6].

La cerimonia di cui la donna fu testimone si svolse durante la Pasqua; dopo essere entrata in chiesa, e aver assistito alla messa dedicata alla Croce, Egeria assiste alla preparazione del rituale della mostra dei frammenti della Vera Croce, alla presenza del vescovo di Gerusalemme:

«residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublinteata; stant in giro mensa diacones et affertur loculus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam lignum crucis quam titulus. Cum ergo positum fuerit in mensa, episcopus sedens de manibus suis summitates de ligno sancto premet, diacones autem, qui in giro stant, custodent. Hoc autem propterea sic custoditur, quia consuetudo est, ut unus et unus omnis populus ueniens, tam fideles quam cathecumini, acclinantes se ad mensam osculentur sanctum lignum et pertranseant.[7]*»*

"il vescovo si siede sulla cattedra; davanti a lui viene posta un altare apparecchiato; i diaconi stanno attorno alla mensa e viene portato un cofanetto di argento dorato, in cui si trova il legno della santa croce, viene aperto ed esposto; vengono posti sulla mensa sia il

[5] Cfr. FREEMAN, p.36.
[6] Cfr. EGERIA 1982, p. 38, in cui il testo di Egeria è datato tra 381 e 384. Si veda anche BERNARDI 1991, pp. 34-38, per un'analisi di alcuni rituali della Settimana Santa riportati da Egeria, e SALVARANI 2012, pp.55-59.
[7] Cfr. KELLEY 2019, pp. 183-184.

legno della croce che il titolo. Dopo che erano stati posti sulla mensa, sedendosi il vescovo afferra con le sue mani le estremità del santo legno, i diaconi invece, che stanno attorno, fanno la guardia. In questo modo dunque è custodito, poiché è consuetudine che ad uno ad uno tutto il popolo avvicinandosi, sia i fedeli che i catecumeni, mentre si china sulla mensa, baci il sacro legno e vada oltre".

Il testo prosegue riportando le ragioni della presenza dei guardiani attorno alle reliquie, giustificata dai tentativi di furto di pezzetti del legno della croce compiuti dai fedeli, che nell'atto di baciare la reliquia approfittavano per asportare frammenti di legno mordendola, e descrivendo una successiva ostensione, con un diacono che «*tenet anulum Salomonis, et cornu illud, de quo reges unguebantur»,* "regge l'anello di Salomone e quel corno da cui i re venivano unti", anch'essi poi sottoposti al bacio dei fedeli.
La testimonianza di Egeria è di grande interesse, perché, oltre a mostrare gli elementi che diventeranno canonici di ogni cerimonia di ostensione (dall'alto prelato che tiene in mano la reliquia alla folla che la venera secondo norme e rituali precisi), ci fornisce la prima descrizione di un primitivo apparato effimero per le ostensioni, ovvero una *mensa sublinteata*, da intendere evidentemente come un altare removibile coperto da un prezioso tessuto, sopra il quale viene posta la cassetta argentea contenente le reliquie del legno della Croce e del *titulus crucis*: tale apparato è funzionale all'aspetto fondamentale di questa ostensione, ovvero la possibilità per il fedele di chinarsi sui sacri legni e baciarli. Come vedremo, l'utilizzo di questa *mensa sublinteata* è alla base della pratica di mostrare le reliquie sopra la mensa dell'altare, che nei secoli successivi sarà la modalità prevalente di ostensione dei sacri oggetti.

2. Ostensioni di reliquie sopra l'altare nell'altomedioevo: da Costantinopoli a Roma.

Sono ancora le reliquie della Passione, per i secoli successivi, a costituire un importante elemento di studio per la ricostruzione della storia dei dispositivi per l'ostensione delle reliquie. Come attesta un passo dell'*Itinerarium Antonini Placentini*, databile al settimo decennio del VI secolo, l'usanza di adorare e baciare il legno della santa croce era ancora praticata nella basilica del Santo Sepolcro, in cui erano custodite altre importanti testimonianze della Passione di Cristo, quali la canna e la spugna usate per far bere l'aceto a Gesù e il calice benedetto durante l'Ultima Cena[8]. Il testo, tuttavia, non dà indicazioni

[8] Cfr. SALVARANI 2012, p. 82.

sulla struttura su cui tali reliquie erano esposte, benché si possa ipotizzare che fosse sempre utilizzata la già citata *mensa sublinteata* descritta da Egeria due secoli prima. A tal proposito è bene premettere che sono moltissime le fonti tardoantiche e medievali che menzionano le ostensioni di reliquie senza specificare da dove e secondo quali modalità tali oggetti venissero mostrati:

A seguito delle travagliate vicende che videro protagoniste le reliquie della Vera Croce nella prima metà del VII secolo, con il trafugamento dei sacri legni ad opera dell'imperatore persiano Cosroe e il successivo recupero degli stessi per mano dell'imperatore bizantino Eraclio, i frammenti della Croce lasciarono il Santo Sepolcro gerosolomitano e giunsero a Costantinopoli, dove ebbero un notevole impatto sulla ritualità dei culti e delle cerimonie imperiali. Una testimonianza assai dettagliata sulla cerimonia di ostensione delle reliquie della Passione a Costantinopoli si ricava dal *De locis sanctis*, scritto alla fine del VII secolo dal monaco irlandese Adamnano sulla base del resoconto del viaggio in Terrasanta e in oriente del monaco franco Arculfo, avvenuto pochi decenni prima, intorno al 670[9]. Nel capitolo dedicato alla «*ecclesia in qua crux Domini habetur*», viene menzionato un «*pulchrum […] armarium*», da intendere come un ricettacolo o uno stanzino, collocato sulla parete settentrionale della chiesa, all'interno del quale è custodita una cassa lignea dotata di sportello («*in quo capsa habetur lignea, quae similiter ligneo superclauditur operculo*») che contiene il «*crucis lignum*». Descritta la reliquia e il suo contenitore, Adamnano, citando Arculfo, si sofferma sulla cerimonia di ostensione, alla presenza dell'imperatore bizantino, dell'esercito e del clero, in occasione della Pasqua:

«Quae videlicet praedicabilis capsa, ut sanctus refert Arculfus, in tribus continuis diebus post expletum annum super aureum altare cum tali elevatur pretioso thesauro. […] In ternis, inquam, tantummodo anniversariis sibi succedentibus diebus dominica crux super altare elevata ponitur, hoc est in Coena Domini, qua die imperator et exercitus militum ecclesiam intrantes, et ad illud accedentes altare, aperta illa sacrosancta capsella, salutarem osculantur crucem. Proinde crastino die, hoc est sexta feria ante Pascha, reginae, matronae, et omnes populi mulieres, supra memorato ordine accedunt, cum omni veneratione osculantes. Tertia die, hoc est sabbato paschali, episcopus et universus post eum clerus cum timore et tremore et omni honorificentia accedunt ordinatim, victoriale osculantes lignum in sua positum [0810B] capsa: finitisque sanctis et laetificis talibus

[9] *Ibidem*, p. 136.

sacrosanctae crucis osculationibus, illa venerabilis capsa superclauditur, et ad suum cum tam honorifico thesauro reportatur armarium[10]*».*

"E certamente questa sacra cassetta, come riporta il venerabile Arculfo, alla fine dell'anno, per tre giorni di fila è elevata sopra un altare dorato con un tesoro così tanto prezioso. […] Dico che soltanto nelle festività che si succedono nei tre giorni la Croce del Signore è posta elevata sopra l'altare, ovvero nel Giovedì Santo, nel quale giorno l'imperatore e l'esercito degli armati, entrando in chiesa e avvicinandosi a quell'altare, aperta la sacrosanta cassetta, baciano la salvifica croce. Poi, il giorno dopo, ovvero il Venerdì Santo, le regine, le matrone, e tutte le donne del popolo, secondo l'ordine ricordato sopra, entrano, baciando la reliquia con ogni venerazione. Il terzo giorno, ovvero il sabato pasquale, il vescovo e dopo di lui tutto il clero con reverenza e timore ed ogni onorificenza entrano ordinatamente, baciando il vittorioso legno posto nella sua cassetta; e terminati tali santi e gioiosi baci della santa croce, quella venerabile cassetta viene chiusa, e assieme al suo così tanto onorevole tesoro viene riportata al suo ricettacolo".

Si nota, in questo prezioso resoconto, che la reliquia della Vera Croce, all'interno della *capsa lignea*, viene posizionata "sopra un altare dorato", dunque un altare decorato con ornamenti in oro. È probabile che si trattasse di un altare in tutto simile a quello menzionato da Egeria come *mensa sublinteata*, pensato come palco per glorificare l'ostensione della reliquia.

Tale prototipo cerimoniale, negli stessi anni, sarebbe stato adottato anche a Roma. Come ha ipotizzato Sible de Blaauw, nel suo importante studio sui rituali celebrati all'interno delle grandi basiliche romane tra tarda antichità e medioevo, sembra che la festa dell'*Exaltatio Crucis* sia giunta a Roma, su modello dell'analoga festività orientale, tra il 650 e il 680; pochi anni dopo, come attesta il *Liber Pontificalis*, papa Sergio I (687-701) donò alla basilica lateranense una reliquia della Vera Croce, affinché "venisse baciata ed adorata da tutto il popolo cristiano, nel giorno dell'Esaltazione della santa Croce, all'interno della basilica del Salvatore" [11]. Il testo si limita a riportare la notizia del dono della reliquia, senza specificare in che modo venisse mostrata la reliquia; ad ogni modo, si può ipotizzare una cerimonia analoga a quella descritta sia da Egeria che da Adamnano, con la reliquia posta sulla mensa di un altare e sottoposta al bacio e all'adorazione da parte dei fedeli. A

[10] Cfr. GEYER 1898, p. 286.
[11] Cfr. DE BLAAUW 1994, p. 197. Così il testo latino: «*ab omni populo christiano, die exhaltationis sanctae Crucis, in basilicam Salvatoris quae appellatur Constantiniana osculatur ac adoratur».*

conferma di ciò, e del ruolo che aveva assunto l'altare, in questo caso quello maggiore, nella cerimonia di ostensione, è una notizia relativa al pontificato di Leone III (795-816). Il *Liber Pontificalis* segnala infatti che il pontefice «*fecit in basilica Salvatoris domini nostri […] super altare maiorem vestes chrisoclabas II, e quibus una habentem storia Dominicae Resurrectionis et alia habentem storia vivificae atque adorandae dominicae Crucis*», "fece nella basilica del Salvatore nostro Signore […] sopra l'altare maggiore due tovaglie in stoffa dorata, dei quali uno avente la storia della Resurrezione del Signore e l'altro la storia della vivifica e veneranda croce del Signore"[12]: secondo de Blaauw, tale sfarzosa decorazione, in parte incentrata sulla raffigurazione della leggenda della Vera Croce, doveva contribuire alla solennità liturgica della festa dell'Esaltazione, quando la reliquia della Croce veniva posizionata sopra l'altare maggiore[13]. A riprova dell'importanza assunta dall'altare nella cerimonia di ostensione nelle basiliche romane, si può citare anche il rituale descritto nell'*Ordo Romanus XXIII,* testo liturgico della prima metà dell'VIII secolo, a proposito della processione durante la quale il frammento di croce veniva portato dalla basilica lateranense fino all'altare di quella di Santa Croce in Gerusalemme[14].

3. *"Super altare nihil ponatur nisi capsae, et reliquiae"*: la controversia sull'altare come luogo dell'ostensione e la fortuna della pratica attraverso i secoli.

La questione dell'utilizzo dell'altare come luogo dell'ostensione delle reliquie, per il suo carattere strettamente teologico, vanta una lunga tradizione di studi che affonda le sue radici nell'eruditismo cattolico sei-settecentesco, come si evince dal capitolo che nel 1685, all'interno del *De Liturgia Gallicana,* Jean Mabillon, erudito e teologo francese, dedica «*quo in loco positae Sanctorum reliquiae*» nel quale si riportano una serie di casi tratti dalle agiografie in cui si apostrofa la pratica dell'ostensione delle reliquie sopra l'altare e in cui si afferma che tale usanza prese piede non prima del IX-X secolo[15]. L'interesse per la questione è attestato anche dal riferimento alla controversia sulla liceità del posizionamento della reliquia sopra la mensa eucaristica fatto dal sacerdote bergamasco Antonio Tommaso Volpi nel 1761[16], e la questione ebbe notevole fortuna nell'Ottocento: del 1875 è l'*Étude sur la conservation des saintes reliques*, del reverendo Duclos, conservatore delle reliquie

[12] Cfr. LIBER PONTIFICALIS 1892, p. 25.
[13] Cfr. DE BLAAUW 1994, p. 198.
[14] *Ibidem*, pp. 188-189.
[15] Cfr. MABILLON 1685, I, pp. 82-84.
[16] Cfr. VOLPI 1761, pp. 256-257.

della Diocesi di Bruges, opera in cui alla questione della *monstrance dans l'autel* è dedicato un intero paragrafo denso di citazioni erudite tratte dalla patristica e dagli scritti teologici medievali e moderni[17]. Più recentemente, gli studi di Godefridus Snoek sulla storia dell'adorazione delle reliquie e quelli di John Crook sui rapporti tra architettura e culto dei sacri resti nel mondo tardoantico e medievale hanno ripreso la questione, mettendo bene in luce le implicazioni teologiche derivanti dall'utilizzo dell'altare come strumento di ostensione delle reliquie[18].

In epoca altomedievale, come si apprende da questi studi, le fonti teologiche insistono molto sull'altare come luogo ideale per l'ostensione delle reliquie. «*Super altare nihil ponatur nisi capsae, et reliquiae*», "sopra l'altare non sia posto niente, se non i cofanetti, e le reliquie" sentenziava nelle sue omelie papa Leone IV[19], sancendo di fatto una consuetudine già adottata a Roma almeno dalla fine dell'VIII secolo, come attesta il culto della Croce nella basilica lateranense menzionato nel precedente paragrafo. Tuttavia, tra X e XI secolo, alcuni prelati espressero i loro dubbi a proposito della liceità del posizionamento delle reliquie sopra l'altare in occasione di feste e traslazioni. Ciò è riecheggiato in uno scritto di Odone di Cluny (morto nel 942), in cui si narra dell'apparizione di santa Walpurga agli infermi accorsi in massa davanti all'altare maggiore della cattedrale di Eichstatt, in Germania, sopra il quale era stato collocato il corpo della santa. I miracoli di guarigione erano cessati e la santa ne spiega così le ragioni: *«non sanamini, quia reliquiae meae sunt super altare Domini, ubi maiestas divini mysterii debet solummodo celebrari»*, "non siete guariti, poiché le mie reliquie sono sopra l'altare del Signore, dove deve essere celebrata soltanto la maestà del mistero divino"[20].

Il medesimo concetto è espresso in forma ancora più chiara in un simile testo, gli *Acta Servatii* compilati da Erigero di Lobbes intorno al 980, in cui si fa cenno all'esposizione delle reliquie di san Servazio (traslate presso la cattedrale di Maastricht tra VIII e IX secolo) davanti all'altare della chiesa e non sopra, affinché *«quidquam super altare poneretur praeter sacrificium, quod mensa est Domini exercituum»*, "niente fosse posto sopra l'altare se non l'eucarestia, poiché la mensa è del Signore degli eserciti"[21].

Nei *Miracula Sancti Bercharii,* redatti nell'XI secolo, è riportato l'episodio dell'apparizione notturna di san Bercario (abate francese morto nel 916) all'abate del

[17] Cfr. DUCLOS 1875, pp. 70-78.
[18] Cfr. SNOEK 1995, pp. 214-227; CROOK 2000, p. 68.
[19] Cfr. SNOEK 1995, p. 215.
[20] *Ibidem*, p. 217.
[21] *Ibidem*.

monastero di Saint Vannes, avvenuta dopo il temporaneo trasferimento delle reliquie sopra l'altare della chiesa abbaziale per paura che un piedistallo dell'arca del santo crollasse. Lo spirito di Bercario così si rivolge all'abate: «*Ego sum ille, cuius super Creatoris et Salvatoris nostri Domini Iesu Christi mensa Corporis composuisti cinerem. Ergo propera surgens, et inde corpus meum ad priorem transvehito locum*», "Io sono colui i cui resti tu hai posto sopra la mensa del corpo del nostro Signore Gesù Cristo, Creatore e Salvatore. Dunque svegliati subito, e da lì trasferisci il mio corpo al precedente luogo"[22].

La controversia sul ruolo dell'altare come luogo di ostensione delle reliquie potrebbe essere alla radice della scelta di realizzare strutture apposite destinate all'esposizione dei sacri resti, forse già presenti nell'XI secolo e sicuramente attestate a partire dal XII; è interessante però notare che per tutto il medioevo e la prima età moderna le cerimonie di ostensione si svolsero per la maggior parte dei casi sopra l'altare maggiore o in prossimità di esso, a riprova della predilezione, da parte del clero di tutta Europa, per la suddetta modalità di esposizione. Alcuni casi di studio esemplari possono essere analizzati per dimostrare come la pratica di collocare le reliquie in posizione ben visibile sopra l'altare maggiore godette di notevole fortuna nell'occidente cristiano, in luoghi e momenti storici diversi.

L'*Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis*, testo liturgico della cattedrale senese del 1215, menziona l'esposizione delle reliquie sopra l'altare, probabilmente quello maggiore, in due occasioni: per la festa della Scoperta della Vera Croce (*Inventio Crucis*) del 3 maggio, quando «*Crux super altari poni debet, ubi de ligno sanctae Crucis esse memoratur, ut ibi venerabiliter adoretur*». "deve essere posta sopra l'altare la Croce, dove è tramandato che si trovi un frammento di legno della Santa Croce, affinché sia adorata in modo venerabile", e in occasione della festa dell'Esaltazione della Croce (*Exaltatio Crucis*) del 14 settembre, quando «*tabula, ubi lignum vivificae crucis esse memoratur, deferri consuevit super altare ut ab omnibus ipsam cernentibus cum reverentia salutetur*», "la tavola, al cui interno si tramanda vi sia il legno della salvifica croce, è solitamente portata sopra l'altare affinché da tutti, intenti ad ammirarla con riverenza, sia adorata"[23].

Decisamente più dettagliata risulta la descrizione del solenne rituale dell'ostensione del reliquiario della testa di san Lazzaro presso la chiesa collegiata di Avallon (Borgogna) contenuta nel verbale dell'inchiesta ordinata dal re di Francia Luigi XI nel 1482 a proposito dell'autenticità della reliquia, di contro al parere dei canonici della cattedrale di Autun che

[22] *Ibidem*, pp. 217-218.
[23] Cfr. ARGENZIANO 2000, p.76.

invece reclamavano di possedere l'intero corpo del santo[24].

Johannes Broillier, canonico della collegiata di Avallon, interrogato nell'ambito dell'inchiesta, dopo aver descritto nei singoli particolari il reliquiario argenteo a forma di testa umana sormontata da mitria asportabile entro cui erano conservate le ossa del cranio di san Lazzaro, dice che in occasione di determinate festività, quali il giorno di San Lazzaro o la Pentecoste, il suddetto reliquiario« *deportatur super majus altare*, mentre il coro iniziava ad intonare «*Lazarus amicus noster dormit*»[25].

Petrus Malardi, presbitero della collegiata, interrogato, descrive anch'egli, con simili parole, il cerimoniale dell'ostensione del reliquiario *"super altare"*: «*ponitur ipsum caput supra magnum altare et ab armariolis in quibus consuevit teneri extrahitur*»[26], "viene posta la stessa testa sopra l'altare maggiore e viene estratta dagli armadi in cui è consuetudine che venga tenuta".

Abbiamo inoltre visto come, per adornare l'altare in occasione dell'ostensione del legno della Vera Croce preso la basilica lateranense, papa Leone III avesse fatto realizzare un paliotto ricamato da apporre sopra la mensa dell'altare maggiore[27]. Simili manufatti destinati all'abbellimento dell'altare nei giorni dell'ostensione sono diffusi anche nei secoli successivi. Le vicende relative alla decorazione della cappella di San Jacopo nella cattedrale di Pistoia costituiscono un importante caso di studio. A seguito dell'arrivo della reliquia del frammento della testa di san Giacomo intorno al 1138 presso la chiesa pistoiese[28], nella prima campata della navata laterale meridionale dell'edificio sorse un sacello dedicato al culto del santo in questione, che aveva il suo fulcro nell'altare, di cui abbiamo notizia di un rifacimento in marmo ad opera di Nicola Pisano il 10 luglio 1272[29]. Gli inventari del tesoro della cappella, che comprendeva, tra vari oggetti di oreficeria, anche il reliquiario con il frammento osseo di san Jacopo, indicato come «*casciettam argenti in*

[24] Cfr. DE CHARMASSE 1865, pp. 1-87.
[25] *Ibidem*, p. 34.
[26] *Ibidem*, p. 54.
[27] Si veda supra, nn. 12-13.
[28] Cfr. TIGLER 2017, pp. 67-68, n.14; RAVALLI 2022, pp. 172-173. Il vescovo vallombrosano Atto, al fine di placare le tensioni fra il comune di Pistoia e l'autorità ecclesiastica, aveva puntato sull'avvio di un culto di una reliquia: rivoltosi in un primo tempo alla basilica di sant'Ambrogio a Milano, per avere delle reliquie dei santi Gervasio e Protasio, ebbe poi il supporto del vescovo di Santiago de Compostela Diego Gelmirez, che fece pervenire a Pistoia un frammento del cranio di san Jacopo – secondo Tigler si sarebbe trattato di una reliquia per contatto, successivamente ritenuta autentica. Relativamente alla data di arrivo della reliquia del santo nella città toscana, è interessante la teoria di Tigler, secondo la quale l'avvenimento sarebbe da agganciare alla data 1138, anno in cui, secondo un codice trecentesco, lo stesso Atto consacrò a san Jacopo un altare nella badia vallombrosana di Montepiano, sull'Appennino a nord di Prato. Si veda a tal proposito anche DI PEDE 2006, pp. 27, 32-33.
[29] Cfr. BACCI 1910, pp. 73-91.

qua sunt hereliquie beatissimi Jacopi apostoli», menzionano anche, a partire dal 1293, «*unam catenellam de argento a ligando suprascriptum thesaurum*», ovvero "una catenella d'argento per legare il suddetto tesoro": tesoro che, come specificano gli inventari due-trecenteschi, deve essere legato «*quando ponitur super altare beati Jacobi*»[30]. Oltre alla catena in argento nei giorni di festa doveva campeggiare sulla mensa anche «*unam purpurem virgatam laboratam ad aves*», ovvero una tovaglia ricamata a decorazioni di uccelli, che l'inventario del 1280 mette in relazione con una donazione avvenuta in concomitanza con la festa di san Jacopo, quando è ricordato che il manufatto «*donata fuit super altare beati Jacopi apostoli in festivitate dicti apostoli*», al tempo degli operai Benvenuto e Francesco[31]: si profila dunque una situazione assai simile a quella ipotizzata per la cerimonia di ostensione della Vera Croce in Laterano, quando sull'altare maggiore era posto un paliotto in stoffa dorata destinato ad accrescere la solennità della celebrazione. Sembra peraltro che il celebre rivestimento in argento che tutt'oggi compone l'altare di san Jacopo fosse, almeno fino al 1346-1347, mobile, come ha argomentato Lucia Gai[32]: in quegli anni, infatti, l'inventario del tesoro cita un paliotto in stoffa azzurro, definito «*unum paleum ultramarinum*», "che è posto sopra l'altare, bello, quando le tavole di argento vi sono poste" («*quod ponitur super altare, pulcrum, quando tabule argente apponuntur*»). Similmente, nel 1366 gli operai dell'Arte di Calimala commissionarono per l'altare del Battistero di san Giovanni a Firenze un paliotto argenteo raffigurante le storie del Battista, che aveva la stessa funzione del manufatto pistoiese di dossale "festivo" per l'altare della chiesa: successivamente le originarie formelle furono inglobate in un vero e proprio altare d'argento a sé stante, sopra il quale venivano collocati i reliquiari del tesoro del Battistero in occasione della ricorrenza del battesimo di Cristo (13 gennaio) e della festa di san Giovanni (24 giugno)[33]. In questo caso il pensiero corre alla *mensa sublinteata* che veniva collocata davanti al vescovo di Gerusalemme all'interno del Santo Sepolcro, secondo la testimonianza di Egeria della fine del IV secolo.

[30] Cfr. CIAMPI 1810, p. 129; FERRALI 1979, p. 146.
[31] Cfr. GAI 1976, p. 590.
[32] *Ibidem*, pp. 372-376.
[33] Cfr. BECHERUCCI BRUNETTI 1970, pp. 215-229; BELLOSI 2000, p. 25.

4. Tra oriente e occidente: ambone, pulpito e tramezzo come palco per l'ostensione.

Contemporaneamente alla pratica di mostrare le reliquie collocate sopra la mensa dell'altare maggiore, a partire dal X secolo si diffuse a Costantinopoli la pratica di esporle dall'alto degli amboni delle chiese. Bisogna tuttavia premettere che nell'oriente bizantino l'ambone era spesso utilizzato per scopi che trascendevano la sua funzione di palco deputato alla lettura delle Scritture, quale l'incoronazione dell'imperatore, che avveniva sopra l'ambone della basilica di Santa Sofia a Costantinopoli[34]; non stupisce dunque anche un utilizzo ai fini della cerimonia di ostensione delle reliquie.

Il *De Cerimoniis aulae byzantinae*, testo liturgico redatto in greco da Costantino Porfirogenito (905-959) e aggiornato sotto Niceforo II Foca (963-969), incentrato nei primi capitoli sui rituali della corte imperiale, descrive la cerimonia di ostensione dei legni della Vera Croce presso la basilica di Santa Sofia in occasione della festa dell'Esaltazione della Croce (14 settembre). L'imperatore, dopo l'ingresso in chiesa e un colloquio con il patriarca di Costantinopoli, si recava, dopo il prelato, nel piccolo *sekreton*, ovvero la camera in cui erano custodite le reliquie della Vera Croce: in seguito alla venerazione dei sacri legni da parte del sovrano, le reliquie venivano condotte processionalmente in chiesa. A questo punto, dopo che nuovamente l'imperatore le aveva venerate presso il santuario - probabilmente l'altare del santo bema, cioè dell'area rialzata del presbiterio -, il patriarca saliva sull'ambone della chiesa tenendo in mano i frammenti della Croce per ostenderli da ciascuno dei quattro lati dell'ambone[35]. La cerimonia si concludeva poi nel santuario del bema, dove le reliquie erano ancora una volta venerate dal sovrano. Il *Menologio di Basilio II,* pregevole manoscritto costantinopolitano risalente alla fine del X secolo, illustra la cerimonia della festa dell'Esaltazione della Croce in una miniatura **[fig. 1]**, nella quale è raffigurato il patriarca di Costantinopoli in piedi sull'ambone, attorniato da quattro officianti di cui uno munito di torcia, intento a reggere nella mano la stauroteca contenente le reliquie della Croce[36].

La fortuna del rituale dell'ostensione *"super ambonem"* in ambito bizantino sembra testimoniata anche da un altro testo liturgico, un *Tipikon* datato al XII secolo, in cui è descritta l'esposizione della Sacra Lancia nella basilica di Santa Sofia durante il Venerdì

[34] Cfr. TORNO GINNASI 2014, pp. 65-66.
[35] Cfr. DELLA VALLE 2013.
[36] A proposito dell'iconografia riportata sul Menologio si veda MENOLOGIO 1907, p. 11, in cui il vegliardo che mostra la reliquia della Croce è identificato con San Macario; ZAKHAROVA 2003, p. 401.

Santo, dopo il trasferimento in processione della reliquia dalla chiesa palatina del Faro: in questo caso il testo precisa che l'ostensione avveniva, per mano dell'imperatore, "da dietro l'ambone" (ὄπισθεν τοῦ ἄμβωνος)[37].

I suddetti rituali bizantini furono il modello per l'ostensione delle reliquie della Passione a Venezia, porto mediterraneo tradizionalmente proiettato verso l'oriente, che informò i suoi rituali liturgici e parte dei suoi spazi sacri a quelli di Costantinopoli[38].

In *Les Estoires de Venise*, cronaca veneziana scritta in francese da Martino da Canale nella seconda metà del XIII secolo, è riportato che «*Il venerdì messere il doge fa esporre nella chiesa di messer san Marco le preziose reliquie e il sangue di Nostro Signore e la santa Croce ; e sappiate che tutto il popolo , dame e damigelle , li vanno a vedere»*[39], riferendosi dunque all'ostensione, che avveniva nella basilica di San Marco il Venerdì Santo, del Sacro Sangue di Cristo – presumibilmente una reliquia giunta in città dopo il sacco di Costantinopoli del 1204[40] -, senza però che vengano specificati luogo e modalità della cerimonia. Testi successivi offrono descrizioni più particolareggiate. Nel *De Origine, situ et magistratibus urbis Venetae* di Marino Sanudo, scritto tra il 1493 e il 1530, è riportato un elenco di reliquie, tra le quali campeggiano il legno della Vera Croce e il «*Sangue miracoloso , era come a Costantinopoli in la chiesia di Santa Sofia»*, delle quali è detto che «*si mostrano il Venere Santo in pulpito, e la notte della Sensa a San Marco»*[41]; » ; lo stesso Sanudo, nei suoi *Diarii*, racconta di essersi recato in San Marco il 23 maggio del 1498, e riporta che *«ivi mostrano el sangue miracoloso di Cristo con molte altre reliquie sul pulpito»*[42]*;* ancora, il *Ceremoniale* di Bartolomeo Bonifacio del 1564 menziona un *pulpitum magnum* all'interno della stessa basilica, su cui saliva il Doge alla vigilia della festa dell'Ascensione e su cui, la notte del Giovedì Santo, prendevano posto i cantori del coro, e specifica che si tratta del «*pulpito magno unde ostendentur reliquie in nocte Iovis sancta»*[43].

Quale dei due pulpiti presenti sul limitare dell'area presbiteriale della basilica fosse utilizzato per l'ostensione delle reliquie, è chiarito da un passo del *Forestiere illuminato* di

[37] Cfr. NICOLOTTI 2011, p. 168.
[38] Cfr. DALE 2010, pp. 406-427.
[39] Cfr. MARTINO DA CANALE 1972, p. 263. Così il testo originale in francese: «*Li vendredi fait monsignor li dus mostrer en l'iglise de monsignor saint Marc les preciouses reliques et li sanc de Nostre Signor et la sainte Cruis; et sachés que tot li peuple, dames et damoiselles, les vont veoir*».
[40] Cfr. DALE 2010, pp. 420-424.
[41] Cfr. SANUDO 1980, p. 53.
[42] Cfr. IDEM 1879, p. 966.
[43] Cfr. FENLON 2002, p. 36, n. 39.

Giovanni Battista Albrizzi, del 1740, in cui è indicato che il pulpito utilizzato anche come palco per l'ostensione delle reliquie è quello delle Epistole:

«*di forma pure ottagonale, sostenuto da nove colonne di finissimo marmo. In questo si presenta il Doge dopo la sua creazione: nella sera del Giovedì Santo e nella vigilia dell'Ascensione si mostra il Sangue miracoloso di Gesucristo, con altre insigni Reliquie; e vi stanno i musici a cantare i divini Uffizj. Viene chiamato volgarmente il Bigonzo*»[44].

Il pulpito utilizzato per le ostensioni nella basilica di San Marco è dunque il *bigonzo*, realizzato nel XIII secolo con lastre di porfido tardoantiche provenienti verosimilmente da Costantinopoli[45], ma a legare la struttura – e il rituale di ostensione che sopra vi si svolgeva – al mondo bizantino è l'associazione delle funzioni a cui era destinata: esattamente come nel caso dell'ambone di Santa Sofia a Costantinopoli, il *bigonzo* serviva a solennizzare la cerimonia di "incoronazione" del doge, che vi saliva dopo la nomina, in una sorta di parallelo con l'incoronazione imperiale bizantina, e a mostrare le reliquie della Passione di Cristo – a Costantinopoli i legni della Vera Croce, a Venezia altre reliquie della Croce e il Sacro Sangue, proveniente da Costantinopoli.

Se però nel caso veneziano è ragionevole pensare che il rituale di ostensione *in pulpito* sia stato modellato sull'analoga cerimonia costantinopolitana a partire dal XIII secolo, le fonti indicano che è nella cattedrale di Pisa che si svolse il primo rituale di ostensione dal pulpito di resti sacri documentabile con certezza in occidente: è interessante notare che si tratta, anche in questo caso, di una città marittima fortemente proiettata, attraverso i commerci, col mondo orientale.

L'agiografo Benincasa, autore della *Vita Raynerii*, dedicata appunto alla vita di san Ranieri da Pisa (1115 ca – 1161) e risalente alla seconda metà del XII secolo, descrive così la scena dei funerali del popolare santo, in una cattedrale pisana stracolma di persone:

«Pre innumera virorum, ac mulierum, senum, ac juniorum puerorum, ac puellarum frequentia de Choro elevatus, delatus fuit in pulpitum. Nec idcirco minus ascendebant ad eum videndum, ac tangendum»[46]

[44] Cfr. ALBRIZZI 1740, p. 11.

[45] Sulle lastre del pulpito, ritenute vicine alle transenne di Santa Sofia a Costantinopoli (VI secolo), cfr. MIDDLEDORF KOSEGARTEN 2002, pp. 33, 39-40, che sostiene inoltre che la realizzazione del *bigonzo* e del corrispettivo pulpito sul fianco opposto della chiesa siano stati realizzati non prima del governo del doge Ranieri Zeno, tra 1252 e 1268. *Sui* significati che il porfido assunse, sin dalla tarda antichità, a proposito della solennità della figura imperiale e, in alcuni casi, al sangue di Cristo e al sacrificio eucaristico, si veda DE BLAAUW 1991, pp. 36-50; LIVERANI 2016, pp. 25-27, 31.

[46] Cfr. GREGOIRE 1990, p. 174. Il testo è citato anche in SEIDEL 2003, II, pp. 128-129.

"A causa dell'innumerevole folla di uomini e donne, vecchi e giovani fanciulli, (il corpo di Ranieri) fu tolto dal coro e fu portato sul pulpito. Né dunque in misura minore salivano per vederlo e toccarlo".

L'evento dell'elevazione del corpo del santo risale al 1161, e dunque siamo in presenza di un caso assai precoce di ostensione di sacri resti sopra un pulpito, dettato dall'esigenza del tutto contingente di mostrare a una folla immensa il corpo del santo. Tale pratica sembra tuttavia consolidata nei secoli all'interno della cattedrale pisana, come attesta la *Cronica Roncioni* per l'agosto 1383[47]: narrando dell'arrivo a Pisa delle reliquie di san Guglielmo di Malavalle dall'eremo di Castiglione della Pescaia, durante un'epidemia di peste, il testo riporta che «*poi ditto l'uficio della Messa si mostróno le ditte ereliquie in sul pervio Maggiore di Duomo , cioè l'ossa di santo Guiglermo: in prima mostroe lo capo e poi la spalla e poi lo braccio, a così tutte l'ossa del suo corpo santtissimo si mostrò a uno a uno*»[48].

Non si tratta di casi isolati: a partire dal XIII secolo, l'usanza di mostrare reliquie e corpi di santi dai pulpiti normalmente impiegati per la lettura del Vangelo si espande su tutto il continente europeo. Il fenomeno è forse da mettere in relazione con la diffusione di numerose reliquie in Europa a seguito del saccheggio di Costantinopoli del 1204, e con la conseguente importazione del rituale già bizantino dell'ostensione "da dietro l'ambone".

Una testimonianza conferma la fortuna del rituale dell'ostensione *super pulpitum* nell'Europa della fine del XIII secolo: si tratta della *Chronica Civitatis Ianuansis* di Jacopo da Varagine, redatta quando il domenicano era arcivescovo di Genova. Nel 1293 la cattedrale genovese e l'abbazia benedettina di san Siro si trovarono coinvolte in una controversia a proposito delle reliquie del santo omonimo, che gli abati volevano custodite presso la loro chiesa e non presso la cattedrale, come invece affermava la tradizione[49]. Al fine di rilanciare il culto delle spoglie del santo venerate nella cattedrale, l'arcivescovo fece esporre la cassa reliquiario contenente i resti di san Siro sopra il grande pulpito della cattedrale, assieme agli *epitaphia* che attestavano la veridicità delle reliquie, nel giorno della festa di san Siro: «*ipsam capsam cum ossibus super magnum pulpitum ecclesie Sancti Laurentij deportari fecimus et ibi epitaphia et ossa populo ostendimus evidenter, que ab omnibus fuerunt cum maxima devocione visa et suppliciter adorata.»*, "abbiamo fatto collocare la stessa cassa con le ossa sopra il grande pulpito della chiesa di san Lorenzo e lì

[47] Si veda a tal proposito FIGARA 2009, pp. 74-80.
[48] Cfr. IANNELLA 2008, p. 329
[49] La vicenda è riportata in CALDERONI MASETTI 2008, pp. 222-223.

abbiamo manifestamente mostrato con evidenza al popolo gli epitaffi e le ossa, che da tutti furono viste con massima devozione e devotamente adorate"[50].

Altre testimonianze sull'utilizzo dei pulpiti per la mostra di reliquie abbracciano i secoli XIV e XV secolo.

Una fonte del 1640 riferisce che nella cattedrale di Cahors la *Sacra Cuffia* che aveva avvolto la testa di Cristo al momento della deposizione nel sepolcro veniva mostrata da uno dei canonici durante la festa della Pentecoste *«in ambone»*[51] e lega il grande concorso di popolo alla fiera di Pentecoste indetta in città da Edoardo III d'Aquitania nel 1360; documenti della fine del XV secolo attestano un simile utilizzo per il pulpito di Nicola Pisano all'interno del Duomo di Siena, quando menzionano il *«pergholo grande di duomo […] dove stanno e chierici colle torcie in mano quando si mostrano e gli reliqui»*[52].

Talvolta erano i tramezzi e i pontili ad assolvere alla funzione di palco privilegiato per la cerimonia di ostensione. Come ha ben rilevato Jacqueline Jung nel suo studio sugli *jubé* delle grandi cattedrali gotiche francesi e tedeschi, talvolta il tramezzo fungeva, oltre che da piattaforma per l'esposizione delle reliquie, anche da repositorio delle reliquie della chiesa[53], il che potrebbe giustificare l'uso del camminamento sopra il tramezzo (indicato spesso nelle fonti semplicemente come *pulpitum*) come piattaforma elevata per l'ostensione.

Il caso della cerimonia di ostensione della testa di san Giovanni Battista all'interno della cattedrale di Amiens è emblematico. Giunta nel 1207 da Costantinopoli nella cattedrale francese e incastonata al centro di un piatto ornato di oro e cristalli, rifatto integralmente nel XIX secolo[54], la reliquia, almeno a partire dalla fine del XIII secolo, veniva mostrata dal tramezzo della cattedrale di Amiens. Lo attesta l'*Ordinarius Liber Ecclesiae Ambiamensis* di Raoul de Rouvray, del 1291, che prescrive, tra le altre norme liturgiche, che alla fine della messa in occasione della festa del Battista *«ascendit in pulpitum dominus episcopus faciem beati Johannis Baptiste sacerdotibus et aliis ostensurus»*, "il vescovo sale

[50] Cfr. MONLEONE 1941, pp. 406-408.

[51] Cfr. DOMINICY 1640, p. 70: *«Sed quis sit populorum concursus diebus Penthecostes, quibus bis in die ab uno ex canonicis post concionem in ambone demonstrator, vix est credibile. Tantus hinc inde fit conventus, ut in nundinas transierit, que ab Edoardo Aquitaniae Duce circa annum 1360 firmate fuerunt».* Si veda anche GARY 1892, p. 30.

[52] Cfr. SEIDEL 2003, II, pp. 128.

[53] Cfr. JUNG 2012, pp. 56-57, 185.

[54] Sulla storia della reliquia e sui rapporti tra il culto della testa del Battista e lo jubé tardoquattrocentesco (ancora in loco) si veda KNIPPING 1999, pp. 171-188. Sul tramezzo duecentesco della cattedrale di Amiens, distrutto nel 1755, si veda BARON 1990, pp. 29-41.

sul pulpito per mostrare la testa di san Giovanni Battista ai sacerdoti e ad altre persone"[55]. Tale cerimonia di ostensione è raffigurata su alcune spille di pellegrinaggio databili tra XIV e XV secolo (se ne conservano presso vari musei[56]) **[fig. 2]**, in cui è chiaramente identificabile la figura del vescovo che ostende la reliquia della testa del Battista (rappresentata come un grande disco dalle sembianze di faccia umana) da dietro un apparato rivestito di drappi – evidentemente il pulpito o il parapetto del tramezzo -, affiancato da due ministranti muniti di cero.

Una simile cerimonia di ostensione avveniva probabilmente nella cattedrale di Chartres, dove forte era il rapporto fra tramezzo e culto delle reliquie ecclesiastiche. Il perduto *jubé* era decorato, come suggeriscono le fonti, con scene raffiguranti i miracoli della più importante reliquia della chiesa, la *Sancta Camisia*, la tunica della Vergine Maria, custodita per l'appunto in una specifica area del tramezzo, dotata di portico, e probabilmente mostrata dall'alto dello *jubé*[57]. Altre fonti attestano invece, a partire dal medioevo e per tutta l'epoca moderna, l'uso del tramezzo di Chartres per l'ostensione delle armi del re di Francia, in occasione di ricorrenze di vittorie sul campo di battaglia: nel 1304 Filippo il Bello dispose che la sua armatura fosse esposta sul *jubé* della cattedrale ogni anno per celebrare la sua vittoria militare a Mons-en-Pévèle, usanza attestata ancora nel 1698, quando in occasione della festività di san Rocco, venivano collocate *«au pupitre les armes des Philippe le Bel»*[58].

Per l'area italiana possediamo notizie certe di ostensione di reliquie sopra il tramezzo almeno per l'area padana. Nel 1401, nella basilica di sant'Andrea a Mantova, è documentata l'ostensione della reliquia del Sacro Sangue di Cristo – giunta nella città lombarda, secondo la tradizione, tramite il centurione Longino e il cui culto pubblico fu rilanciato dai Gonzaga proprio a partire dall'inizio del XV secolo[59] - «*super podium ipsius ecclesie preparato et ornato loco*»[60], "sopra il podio della stessa chiesa, su di un luogo preparato e decorato": come ha perfettamente chiarito Massimo Bulgarelli, col termine *podium* bisogna intendere il tramezzo della chiesa, secondo un lemma utilizzato altre volte

[55] Cfr. DURAND 1934, p. 538.
[56] Cfr. KNIPPING 1999, p. 181.
[57] Cfr. CIRESI 2017, pp. 60-61. La studiosa sottolinea la connessione fra il tramezzo della cattedrale di Chartres e il culto della *Sacra Camisia* basandosi sulla descrizione dello jubé redatta da Sebastien Rouillard nel 1609, il quale riporta che il tramezzo era decorato con scene dei miracoli della reliquia e della vita della Vergine Maria.
[58] Riferimenti in MALLION 1964, p. 18.
[59] Cfr. CAPUZZO 1991, pp. 61-72.
[60] Cfr. JOHNSON 1975, p. 62.

in area mantovana[61]. Tale struttura è ancora menzionata nel 1472, nel pieno dei lavori per il rinnovamento albertiano dell'edificio, a rimarcare l'importanza che continuava ad avere il tramezzo per la mostra della reliquia: in una lettera dell'architetto *Lucha de Florentia* datata 30 aprile sono citati dei lavori al «*dito pozo*» – termine dialettale per *podium* e dunque tramezzo -, di cui si rassicura che «*si potera stare alongamente suso a mostrare il sangue di Cristo*», mentre in un'altra epistola, scritta dal massaro della chiesa il medesimo giorno si ricordano le opere di rinsaldamento strutturale al «*pozo per modo chel se potera apararsi monstrare il sangue de Cristo li, secondo usato*»[62].

Un altro caso emblematico è quello del pontile del Duomo di Modena, probabilmente realizzato alla fine del XII secolo e ricordato come *pontillo* a partire dal XV secolo[63].

Una sorta di reliquia "laica" era già stata mostrata al popolo modenese dall'alto del pontile nell'aprile del 1522, in occasione degli scontri tra la famiglia bolognese dei Bentivoglio, esiliati dalla città natìa e supportati dai modenesi, e la stessa città di Bologna[64]: la *Cronaca Modenese* di Tommasino de' Bianchi riporta che uno stendardo sottratto dai membri della famiglia Bentivoglio durante una scorribanda a Bazzano, nei pressi di Bologna, recante appunto gli stemmi dell'abitato, «*in la hora dela predica fu portato in suxo el pontillo del domo de Modena, io non so a che proposito, se non per mostrare che facevano deli fatti*»[65].

Pochi anni dopo, la medesima fonte registra il cerimoniale della benedizione dispensata dal vescovo tramite la preziosa reliquia del braccio di san Geminiano il 31 gennaio del 1528: durante la messa il vescovo *«disese dal pergolo et andò in sagrestia e tolse el brazo de S. Zimignan e portolo in suxo el pontilo e dete la benedition consueta dare in tal dì»*[66]. È interessante notare che, a questa data, fosse già stata realizzata la *rengera* o «*rengarola che guarda in piazza*», ovvero il pulpito esterno in muratura specificamente costruito per la cerimonia di benedizione col braccio di san Geminiano tra 1501 e 1511 (di cui diremo successivamente)[67], e che dunque fosse ancora in uso il rituale dell'ostensione sopra il pontile all'interno della chiesa.

Emerge dunque abbastanza chiaramente quanto a partire dal basso medioevo gli elementi dell'arredo liturgico potessero prestarsi a svariate funzioni nell'ottica del culto delle

[61] Cfr. BULGARELLI 2008, p. 131.
[62] Documenti in JOHNSON 1975, p. 66.
[63] La bibliografia sul pontile modenese, tradizionalmente attribuito ai maestri campionesi attivi a Modena alla fine del XII secolo, è molto ampia: mi limito qui a ricordare DE FRANCOVICH 1952, pp. 48-51; QUINTAVALLE 1964, pp. 254-255; GRANDI 1984, pp. 545-570; BARACCHI 1988, pp. 119-131.
[64] Sulla spedizione degli esuli Bentivoglio contro Bologna cfr. BAJA GUARIENTI 2015, pp. 136-137.
[65] Cfr. TOMMASINO DE' BIANCHI 1862-1860, I, p. 219.
[66] Cfr. IDEM 1865, pp. 334-335.
[67] Cfr. DONDI 1896, p. 188.

reliquie: la specificità del rituale dell'ostensione, tuttavia, fece sì che a partire dal tardo XII secolo fossero pensate apposite strutture deputate solo ed esclusivamente al suddetto rituale. Essenzialmente, come vedremo, furono sviluppate due tipologie di strutture, destinate entrambe a una grande fortuna fino alla piena epoca moderna, ovvero i ciboritabernacolo, per le ostensioni all'interno delle chiese, e i pulpiti esterni, pensati per la mostra di reliquie al di fuori dell'edificio ecclesiastico.

Capitolo 2.
La tipologia del ciborio-tabernacolo: dibattito critico, origine, diffusione.

1. Il ciborio-tabernacolo: un'introduzione.

Tra le prime strutture realizzate quasi appositamente per la mostra delle reliquie vi è il cosiddetto "ciborio-tabernacolo", o, secondo la fortunata definizione coniata da Giuseppe Zander nel 1984, il "ciborio-reliquiario". Si tratta di una tipologia di manufatto architettonico, diffuso soprattutto a Roma, che mirava a riunire in sé il ciborio sostenuto da colonne e una struttura a tabernacolo contenente le reliquie o l'icona sacra, solitamente collocata sopra un piano rialzato all'interno dello stesso ciborio, generalmente accessibile tramite scala. Erano dunque dei sacelli che permettevano sia che la reliquia venisse custodita al sicuro durante i giorni in cui essa era celata al pubblico dei fedeli, sia che essa venisse mostrata ai fedeli dall'alto del piano rialzato, talvolta dal personale ecclesiastico che la estraeva dal tabernacolo, talvolta semplicemente tenendo aperte le ante o le grate che solitamente impedivano la vista della reliquia. Sulla genesi e la diffusione di questa tipologia di manufatto architettonico e scultoreo la bibliografia è ampia: essa inizia dai testi eruditi romani del XVII secolo, interessati agli aspetti antiquari delle strutture connesse al culto delle sacre reliquie nella città di Roma, per arrivare fino ai giorni nostri con i contributi più recenti improntati alla ricostruzione delle molte strutture non più esistenti.
Si tenterà nel prossimo paragrafo di ordinare la fortuna critica intorno alla tipologia del ciborio-tabernacolo, per poi passare a una disamina più approfondita dell'origine e della diffusione della struttura e di alcuni singoli casi di studio.

2. Interesse antiquario ed erudizione al tempo delle grandi demolizioni.

Una storia della fortuna critica dei cibori-tabernacolo di area romana non può che cominciare con i testi degli eruditi e degli antiquari che riportarono notizie storiche e testimonianze iconografiche delle suddette strutture tra XVII e XVIII secolo, quando le grandi basiliche papali romane furono oggetto di una complessiva ristrutturazione che portò alla demolizione di alcuni fra i più noti cibori-tabernacolo, fra cui il celebre tabernacolo che ospitava il velo della Veronica nella basilica di San Pietro in Vaticano, i due tabernacoli quattrocenteschi che nella medesima chiesa custodivano la reliquia della testa di

Sant'Andrea e della Sacra Lancia e i tabernacoli della basilica di Santa Maria Maggiore. Questi testi, sebbene pongano l'attenzione sull'aspetto erudito e memoriale dei monumenti e sulla storia delle reliquie ivi custodite – nel momento in cui queste venivano ricollocate altrove -, si rivelano di grande importanza, poiché costituiscono imprescindibili testimonianze ai fini della ricostruzione storica di tali monumenti, corredati come sono di dettagliate descrizioni, tavole illustrate e trascrizioni di epigrafi altrimenti sconosciute. I suddetti testi possono essere altresì ritenuti come gli eredi della tradizione antiquaria ed erudita che a Roma aveva avuto fortuna sin dal XVI secolo, come denotano i testi fondamentali di Onofrio Panvinio e Tiberio Alfarano, di capitale importanza nella conservazione della memoria delle antiche basiliche romane.[68]

Si deve a Giacomo Grimaldi (1568-1623), archivista e bibliotecario papale[69], la redazione di alcune fondamentali opere scritte pochi anni dopo la demolizione dei tre cibori vaticani. Figura di primo piano nel processo di ristrutturazione architettonica e artistica della basilica vaticana alla fine del XVI secolo, Grimaldi nel 1592 preparò la descrizione notarile relativa alla demolizione dell'abside della basilica vaticana[70], mentre pochi anni dopo, tra il 1594 e il 1596, fu tra i testimoni della redazione del testamento di Tiberio Alfarano, delle cui descrizioni della chiesa si sarebbe servito successivamente per i suoi scritti[71]; a ciò si aggiunga la sua carica di bibliotecario e archivista, che gli permise di studiare e copiare moltissimi documenti e testi dell'Archivio di San Pietro.

Del 1618 è *l'Opusculum de sacrosancto Veronicae sudario ac lancea* **[fig. 3]**, noto in tre manoscritti autografi custoditi nell'Archivio del Capitolo Vaticano, alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e alla Biblioteca Ambrosiana di Milano[72]. Nel testo viene ripercorsa la storia della preziosa reliquia vaticana del Sudario della Veronica, che secondo il Grimaldi era in origine custodita nell'oratorio all'interno della basilica consacrato da papa Giovanni VII (705-707). L'erudito riporta numerose date che coprono tutta la storia della reliquia, per poi concentrarsi sul sacello demolito nel 1606. Sull'aspetto della struttura, da includere a pieno titolo all'interno della tipologia del ciborio-tabernacolo, il Grimaldi fornisce preziose informazioni, soffermandosi sul numero e sul materiale delle colonne che la sostenevano, sulle porte bronzee del tabernacolo al piano superiore, e

[68] Cfr. D'ACHILLE 2010, in cui si offre una panoramica della fortuna presso gli eruditi romani dei maestri cosmateschi e delle loro opere tra XV e XVI secolo; si veda anche, per il caso specifico della fortuna del ciborio-tabernacolo Capizzucchi in Santa Maria in Campitelli, FEDERICI 2005, su cui torneremo dopo.
[69] Sulla sua figura si veda CERESA 2002.
[70] Cfr. MÜNTZ 1881, p. 7.
[71] Cfr. CERESA 2002, p. 516.
[72] Cfr. GALLO 2017.

accludendo alla descrizione un disegno, ben dettagliato nella raffigurazione della struttura, da lui denominata *cyborium*.

Del 1620 è la redazione dell'*Instrumenta autentica,* dedicata a papa Paolo V e contenente, nella prima parte terminata già nel settembre 1619, una descrizione dell'antica basilica vaticana, in cui sono presenti descrizioni e illustrazioni dei tre cibori-tabernacolo lì custoditi.

Contemporaneamente all'opera di Grimaldi, il canonico romano Francesco Maria Torrigio (1580-1649) pubblicava a Viterbo nel 1618 le *Sacre Grotte Vaticane* **[fig. 4]** – ripubblicate poi nel 1635 -, opera erudita incentrata sulle testimonianze in maggior parte epigrafiche e scultoree che si trovavano depositate, a seguito delle demolizioni, all'interno delle Grotte Vaticane[73]. Tra i vari pezzi lapidei di cui tratta spiccano anche i frammenti del ciborio della Veronica e di quelli della testa di Sant'Andrea e quelli del ciborio della Sacra Lancia, corredati da dettagliate descrizioni che consentono una facile identificazione dei pezzi e un'importante fonte sulla loro provenienza.

Un simile carattere spiccatamente erudito, questa volta rivolto alla conservazione della memoria dei monumenti della basilica di Santa Maria Maggiore, informa la *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max Descriptio* di Paolo De Angelis (1580-1647) redatta nel 1621 e celebre per le sue numerose incisioni che comprendono anche le raffigurazioni dei due grandi cibori-tabernacolo della basilica, ovvero quello destinato alle reliquie, di patronato della famiglia Capocci, demolito nel Settecento, e quello contente l'icona della *Salus Populi Romani*[74].

Sulla stessa linea si colloca anche un'opera del XVIII secolo, i *Sacrarum Vaticane basilicae cryptarum monumenta* di Filippo Lorenzo Dionisi, pubblicata nel 1773, in cui sono catalogati in modo particolareggiato tutti i frammenti lapidei delle Grotte Vaticane[75], inclusi i frammenti marmorei già collazionati dal Torrigio[76]. Nel testo di Dionisi ogni frammento è corredato da un'illustrazione e dall'indicazione delle misure del pezzo, oltre che da lunghe note storiche sulla provenienza dell'oggetto: tuttavia, ancora una volta, l'aspetto erudito è prominente rispetto a quello storico-artistico e l'autore rinuncia a qualsivoglia speculazione sulla tipologia o l'attribuzione del manufatto di cui tratta.

[73] Cfr. TORRIGIO 1618
[74] Cfr. DE ANGELIS 1621.
[75] Cfr. DIONISI 1773.
[76] *Ibidem*, pp. 81-86.

3. Paolo Antonio Paoli e i suoi ragionamenti sull'origine del ciborio-tabernacolo: un testo di apologetica poco conosciuto del 1790.

Un primo accenno alla complessa questione relativa all'origine della tipologia del ciborio-tabernacolo di area romana si può ritrovare in un testo che appartiene alla categoria degli studi eruditi e antiquari di cui abbiamo detto sopra. Si tratta del *Di San Felice Secondo papa e martire Dissertazioni* dell'erudito lucchese Paolo Antonio Paoli (1720-1790), un'opera di carattere apologetico legata alla memoria dell'antipapa Felice II (+ 365) destinata, come si legge nel sottotitolo del testo, «*ad illustrare l'antico suo epitaffio nuovamente scoperto e a difendere la sua santità e il suo pontificato*». Il possente volume prende le mosse dal ritrovamento nelle catacombe di Priscilla a Roma nel 1786 di un'epigrafe legata a Felice II[77] per poi vagliare un gran numero di testimonianze – letterarie, epigrafiche, monumentali – *favorevoli*, secondo le parole del Paoli, a testimoniare la legittimità del pontificato di Felice II, ariano ed esiliato da Roma nel 357 col ritorno di Liberio, morto decapitato a Ceri, nel Lazio, dopo il 365[78]. Tra i monumenti analizzati dall'erudito, spicca anche il ciborio-tabernacolo della chiesa dell'Immacolata Concezione di Ceri, in cui erano custodite alcune reliquie di San Felice e di cui Paoli riproduce, dettagliatamente, due immagini in appendice[79]**[fig. 96]**, ma l'interesse di chi scrive è più focalizzato sulla vicenda della traslazione dei resti del santo e sull'antichità – e dunque, secondo il suo parere, garanzia di autenticità – della cerimonia. A tal proposito, ipotizzando una presunta ricostruzione della chiesa di Ceri sotto il pontificato di Adriano I (+ 795) e una conseguente traslazione di alcune reliquie nell'edificio[80], Paoli menziona il tabernacolo tutt'oggi esistente e ragiona sulla possibilità che sin dai tempi di papa Adriano il sepolcro fosse sostenuto da colonne, come si vede ancora oggi. Per dar forza alla sua ipotesi, Paoli inizia a citare casi di cibori sostenuti da colonne esistenti già dall'VIII secolo, ovvero al tempo di papa Adriano I, recuperandoli – non sempre in modo corretto, per la verità – da testi agiografici antichi:

[77] Cfr. PAOLI 1790, p. V.
[78] *Ibidem*, p. 26.
[79] *Ibidem*, p. XXV.
[80] *Ibidem*, pp. 115-117.

«Potrà finalmente muoversi qualche dubbio sull'antichità di questo trasporto fatto in Ceri a' tempi di Adriano I, dal vedersi che il sepolcro del Santo fu ivi edificato, qual da noi si descrisse, sopra la volta che copre l'altare. È nota l'opinione comunemente abbracciata dopo l'autorità del Mabillone, non essere stati cioè prima del secolo IX e X, collocati sopra gli altari i venerabili corpi de' santi. Ma più riflessioni potranno farsi per dissipar questo dubbio […]

Nel secolo VIII il corpo di S. Emerenziano fu collocato al dire di Arnolfo in un ciborio quadrato, che veniva sostenuto da otto colonne. Appartiene al secolo medesimo la descrizione che si legge nel cronico fontanellense, del luogo ove riposava il corpo di S. Giorgio, e conviene sentirla, perché ci dà un'idea di situazione non molto dissimile da quella che aveva in Ceri S. Felice, se vogliamo soltanto eccettuare, che quello terminava in figura piramidale […] Un'idea parimenti non diversa dal nostro sepolcro ci somministra Lupo nella vita di S. Uberto, dove parlando delle reliquie di S. Amando, narra, che Lotario collocò l'urna del santo "non sottoterra, come era stata per l'innanzi, ma in alto, cosicché poteasi vedere il fondo e tenerci di sotto accesi i lumi. Ma che diremo dell'autorità di Evagrio scrittore del secolo sesto, che ci descrive il corpo di S. Eufemia collocato in una cassa e situato in alto alla vista di tutti?»[81].

In un fine esercizio di erudizione storica e teologica, il Paoli cita quelli che a suo dire sono i primi casi di cibori sopraelevati contenenti sepolture di santi: tuttavia, i testi che lui menziona per rafforzare la sua tesi, più che alla tipologia del ciborio-tabernacolo, sembrano riferirsi a imponenti sepolture di santi dalle complesse forme architettoniche. Il caso del sepolcro di san Giorgio menzionato dal *Chronichon Fontanellense* è emblematico: nella cronaca, risalente alla metà del IX secolo, la sepoltura del santo presso una chiesa normanna è così descritta:

«Turriculae autem illius formam ,in qua eaedem reliquiae conditae erant , quia vidi , etiam descripsi. Est autem formae quadratae, ex quatuor videlicet angulis ab imo assurgens et ita opus omne paulatim minuendo in latitudine in summo angustum redditur, ut pyramidem in altitudine reddat […] Habet quoque in medio sui solariolum, in quo Codex ille Evangelicus cum capsa illa servabatur, cui desuper aptum est laquear»[82].

[81] *Ibidem*, pp. 117-118.
[82] Cfr. MGH, II, p. 289.

"Dunque anche descrissi, poiché la vidi, la forma di quella torretta, in cui le medesime reliquie [di san Giorgio] erano state collocate. Era insomma di forma quadrata, innalzata dal suolo certamente per quattro angoli e così tutta questa opera diminuendo a poco a poco in larghezza nella sommità riesce piccola, al punto che in alto termina in piramide […] Ha inoltre nel mezzo un tettuccio, in cui un Codice, quello evangelico, con quella cassa è conservato, cui sovrasta un soffitto a lacunari".

Ad ogni modo, Paolo Antonio Paoli sembra dunque il primo ad essersi interrogato sulle origini della tipologia del ciborio-tabernacolo, cercando di individuarne le tracce storiche nelle fonti letterarie, nonostante la sua ricerca sia guidata dal desiderio di nobilitare il sepolcro di San Felice, per ragioni, come abbiamo visto, squisitamente apologetiche ed erudite: elemento, questo, che lo pone sicuramente nel novero degli altri eruditi citati prima, ma che in qualche modo lo pone anche nella preistoria della storiografia tesa ad individuare prototipi e modelli di una tipologia indagata in tali aspetti solo a partire dalla fine del Novecento.

4. Ricerche d'archivio del XIX secolo: Eugène Müntz e i documenti sui cibori-tabernacolo della basilica vaticana.

Nel XIX secolo gli studi sui cibori-tabernacolo di area romana virano decisamente sulla componente archivistica, inizialmente ancora non del tutto slegata dagli aspetti eruditi di cui sopra.

Nel 1806 vengono pubblicate a Roma le *Memorie istoriche delle sacre teste de' santi Pietro e Paolo* dell'abate Francesco Cancellieri (1751-1826), testo fondamentale per lo studio del grande tabernacolo della basilica lateranense contenente le reliquie delle teste dei santi Pietro e Paolo[83]. Del volumetto, per la verità un compendio di informazioni intriso di eruditismo e gusto antiquario, colpisce la gran quantità di notazioni documentarie, cronachistiche e archivistiche, le quali, oltre a riportare integralmente numerose notizie sulla storia delle reliquie, contengono molte informazioni sul tabernacolo realizzato da papa Urbano V nel 1370 per la custodia dei sacri resti, tra cui le descrizioni della struttura redatte alla metà del XVII secolo e varie informazioni di carattere diaristico utili per la storia degli aggiornamenti moderni del ciborio.

Più scientifica, e finalmente libera dalla pesantezza antiquaria dei testi precedenti, è l'opera dello storico dell'arte francese Eugène Müntz (1845-1902). Studioso degli archivi vaticani,

[83] Cfr. CANCELLIERI 1806.

tra 1878 e 1898 pubblica il suo monumentale studio sulle arti alla corte papale tra XV e XVI secolo, rendendo nota un'enorme mole di materiale documentario fino ad allora inedito[84]. Tra le molte scoperte archivistiche, un'importanza capitale riveste, ai fini dello studio sui cibori-tabernacolo, la pubblicazione delle numerose note di pagamento inerenti al tabernacolo della testa di sant'Andrea nella basilica vaticana, grazie alle quali è possibile conoscere il nome dei due principali maestri che lo realizzarono tra 1463 e 1464, Isaia da Pisa e Paolo Mariani detto Paolo Romano[85]. Nel 1891 lo stesso studioso pubblica un breve studio sull'altro ciborio quattrocentesco vaticano, quello della Sacra Lancia fatto realizzare da papa Innocenzo VIII, di cui raccoglie numerose fonti testuali ed iconografiche[86]. Ancora, tuttavia, l'interesse del Müntz non è rivolto ad un organico studio sulla tipologia del ciborio-tabernacolo: il suo interesse è tutto teso al singolo oggetto di cui si trova a trattare ed è incentrato soprattutto sull'aspetto archivistico, a discapito dell'aspetto stilistico – nel caso soprattutto del ciborio della testa di Sant'Andrea, di cui, come abbiamo visto, già nel XVII secolo si conoscevano i frammenti custoditi nelle Grotte Vaticane.

5. Tipologia, origine e diffusione: gli studi tra XX e XXI secolo.

Il primo studio organico ed espressamente dedicato alla tipologia del ciborio-tabernacolo si deve a Giuseppe Zander, che nel 1984 pubblicò un breve ma decisivo articolo sulla questione, identificando i caratteri comuni dei suddetti tabernacoli e stilando un primo elenco delle strutture da raggruppare sotto la categoria[87]. Zander sosteneva che i cosiddetti *cibori-tabernacolo* erano derivati dai cibori presenti nelle chiese romane e databili tra XII e XIII secolo e privi del piano superiore entro cui conservare le reliquie[88], e individuava nel tabernacolo della Sainte-Chapelle di Parigi una derivazione dai cibori-tabernacolo romani[89]. Sottolineava inoltre una certa affinità tra le suddette strutture romane e i tempietti rinascimentali di area toscana, quale il tempietto del Volto Santo nella cattedrale di Lucca: alla base di entrambe le strutture vi sarebbe l'idea della microarchitettura all'interno di una chiesa destinata alla conservazione di oggetti sacri[90].

---

[84] Cfr. ENLART, DE MANTEYR 1903, pp. 232-272. I principali testi di Müntz a cui fare riferimento per la pubblicazione del materiale documentario fanno parte della monumentale raccolta dedicata alle *Arts a la cour des Papes pendant le XVe e XVIe siècle*, pubblicata in quattro volumi tra il 1878 e il 1898 e ancora oggi testo imprescindibile per lo studio della committenza artistica papale tra XV e XVI secolo.
[85] Cfr. MÜNTZ 1878, pp. 285-289.
[86] Cfr. IDEM 1891, pp. 365-367.
[87] Cfr. ZANDER 1984.
[88] *Ibidem*, p. 99.
[89] *Ibidem*, pp. 99-100.
[90] *Ibidem*, pp. 100-102.

Il fondamentale studio di Zander ha aperto la strada ai contributi successivi, che si susseguono serrati nei primi anni Novanta. Nel 1992 Brendan Cassidy sottolinea come vi siano analogie tra i cibori di area romana e il tabernacolo di Orsanmichele a Firenze, ipotizzando un legame di imitazione tra le strutture romane e quella fiorentina[91]. Nello specifico, i cibori romani, attestati con sicurezza dalla metà del XIII secolo, avrebbero ispirato nelle forme il tabernacolo dell'Orcagna, forse tramite una visita dello stesso maestro a Roma in occasione del giubileo del 1350[92]: il tabernacolo fiorentino però si sarebbe distaccato nettamente dalla tipologia dell'altare a due piani romano. Il Cassidy afferma infatti che nelle strutture romane il dispositivo di sicurezza per ciò che era conservato al piano superiore avrebbe avuto maggiore importanza rispetto alla visibilità dell'icona o del reliquiario, a differenza di quello che accade nel tabernacolo di Orsanmichele, dove l'icona è largamente fruibile dal pubblico[93]. A sua volta il tabernacolo fiorentino avrebbe fornito, per le sue forme gotiche, il modello per il ciborio-tabernacolo della basilica lateranense del 1368-1370 circa[94]. Lo studioso, passando in rassegna, in maniera assai dettagliata, i vari cibori di area romana, destinati sia alla custodia di icone miracolose sia alla conservazione e all'ostensione delle reliquie, lega comunque le suddette strutture a una più generale tipologia di manufatti europei caratterizzati dall'elevazione del repositorio per reliquie o immagini.

Del 1993 è il contributo di Anna Maria D'Achille nell'*Enciclopedia dell'arte medievale*, per la quale ha redatto la voce *ciborio*[95]. La studiosa insiste molto sulla dipendenza delle strutture romane dai modelli francesi, che tra XIII e XIV secolo avrebbero ispirato la realizzazione a Roma di analoghe strutture dotate di un piano rialzato per la custodia delle reliquie; lo stesso Arnolfo di Cambio, nella realizzazione dei suoi cibori – privi di piano superiore – per le chiese romane di san Paolo Fuori le Mura e santa Cecilia in Trastevere avrebbe attinto dai suddetti prototipi francesi. La dipendenza dal modello francese è ancora sottolineata a proposito della genesi del ciborio lateranense, giustificata, in questo caso, dalla committenza di papa Urbano V, di ritorno a Roma da Avignone.

[91] Cfr. CASSIDY 1992, pp. 198-205.
[92] *Ibidem*, p. 203.
[93] *Ibidem*, pp. 204-205.
[94] *Ibidem*, p. 205. Lo studioso nota che Giovanni di Stefano, l'architetto senese considerato autore del tabernacolo lateranense, fu a Firenze nel 1369 e ipotizza di conseguenza che abbia preso ispirazione dal tabernacolo fiorentino per il sacello lateranense.
[95] Cfr. D'ACHILLE 1993.

Una decisiva presa di posizione a favore della paternità romana dell'origine del ciborio-tabernacolo viene invece da parte di Sible de Blaauw nel 1994[96]. All'interno del suo monumentale studio sulla liturgia e l'architettura delle tre grandi basiliche patriarcali romane – san Giovanni in Laterano, santa Maria Maggiore, san Pietro in Vaticano – lo studioso si sofferma sulla *Descriptio Lateranensis,* testo dell'XI secolo in cui è descritto l'aspetto della basilica del Laterano e nota come già in questo sia menzionato un *ciborio* collocato sopra l'altare maggiore, all'interno del quale, come recita la *Descriptio,* «*multum est sanctuarium*», "vi sono molte reliquie". La presenza di una simile struttura già nell'XI secolo, ben prima dei più noti cibori di metà XIII secolo e ben prima delle strutture francesi, impone, secondo lo studioso, che si debba ritenere quello del Laterano «*l'esempio più antico di questo tipo di cui poi nel XIII secolo comparvero più esempi*»[97].
Sulla scorta della pubblicazione di de Blaauw, nel 2000 Peter Cornelius Claussen ribadisce l'origine romana della tipologia, rafforzata dalla datazione del perduto ciborio della Veronica in Vaticano alla fine del XII secolo, e studia nel dettaglio i cibori-tabernacolo delle basiliche romane, includendo nello studio anche un tentativo di ricostruzione del perduto ciborio della Maddalena del Laterano, di cui rimangono frammenti cosmateschi nel chiostro della basilica stessa[98].

Tra gli ultimi contributi che negli anni hanno affrontato la questione dei cibori-tabernacolo è sicuramente da segnalare quello di Manuela Gianandrea del 2009, incentrato sui cibori-tabernacolo per icone nella Roma tardomedievale[99]. Partendo dall'analisi dei frammenti di transenna conservati presso la chiesa dei Santi Alessio e Bonifacio, la studiosa traccia una storia della devozione delle icone a Roma nel basso medioevo, affermando che le strutture deputate alla custodia e all'ostensione delle icone nascono sulla scia dei cibori per reliquie, di cui l'esemplare della Veronica fu il capostipite alla fine del XII secolo: il primo esempio di tabernacolo per icona sarebbe da riconoscere nel ciborio, probabilmente di inizio Trecento, eretto in Santa Maria Maggiore per la custodia della celebre icona denominata *Salus Populi Romani*[100]. Da quel modello, nel corso del XIV secolo e di pari passo con la diffusione dei culti riservati alle icone miracolose, la tipologia del tabernacolo per icona si sarebbe sparsa in varie chiese romane.

[96] Cfr. DE BLAAUW 1994, pp. 246-247.
[97] *Ibidem*.
[98] Cfr. CLAUSSEN 2000.
[99] Cfr. GIANANDREA 2009.
[100] *Ibidem*, pp. 171-173.

Restano infine da segnalare gli studi di Claudia Bolgia. La studiosa si è occupata a più riprese di singoli cibori-tabernacolo romani destinati alla custodia delle immagini sacre. Nel 2005 la studiosa ha pubblicato un saggio sul perduto ciborio realizzato nel 1372 nella basilica dell'Aracoeli, deputato alla custodia e all'ostensione dell'icona della chiesa romana, struttura della quale permangono frammenti marmorei sparsi tra il Museo Nazionale di Palazzo Venezia e il complesso dell'Altare della Patria[101]. Nel 2019 ha invece pubblicato un saggio sul perduto tabernacolo per l'icona di Santa Maria del Popolo all'interno dell'omonima chiesa[102]. Più strettamente legato agli studi sulla tipologia delle strutture fin qui menzionate è un saggio del 2013 in cui propone la ricostruzione del già citato ciborio dell'Aracoeli e del perduto tabernacolo per icona della chiesa di santa Maria in Portico e sottolinea con forza, riprendendo i ragionamenti di Cassidy, l'analogia tra i cibori di area romana e il tabernacolo di Orsanmichele a Firenze, soprattutto la struttura databile intorno al 1330, che, nelle sue forme più slanciate e nella sua piattaforma sopraelevata contenente l'icona, doveva ricordare da vicino i cibori romani[103].

6. La preistoria del ciborio-tabernacolo: sacelli romani dotati di ciborio e strutture effimere per l'ostensione dei corpi santi e delle reliquie.

In una disamina dei prototipi e dei modelli alla base della tipologia del ciborio-tabernacolo per reliquie un punto interrogativo è sicuramente costituito dal *ciborio* menzionato nella *Descriptio Lateranensis* dell'XI secolo e ritenuto da de Blaauw il primo documentato:

«altare ad mensuram longitudinis, latitudinis et altitudinis arcae conditum est superius, inter quattuor columnas de rubeo porfirio sub quodam pulchro ciborio. In quo quidem, ut asserunt, multum est sanctuarium, sed quale sit non agnoscunt, nam nomen eius nesciunt»[104]

"di sopra l'altare è stato fondato seguendo la lunghezza, la larghezza e l'altezza dell'arca [dell'Alleanza], tra quattro colonne di porfido rosso sotto un bel ciborio. All'interno del quale, come dicono, vi sono molte reliquie, ma quale queste siano non lo sanno, infatti non ne conoscono i nomi".

[101] Cfr. BOLGIA 2005.
[102] Cfr. EADEM 2019.
[103] Cfr. EADEM 2013.
[104] Cfr. DE BLAAUW 1994, I, pp. 246-247.

Il brano, in realtà, pur descrivendo sopra l'altare maggiore un *pulchro ciborio* retto da quattro colonne, sembra riferirsi più al complesso di altare e ciborio che a un ciborio entro cui erano conservate le reliquie. Del resto, sappiamo dai testi liturgici – finemente studiati dallo stesso de Blaauw – che l'altare maggiore del Laterano, inteso come la mensa d'altare, sin dal periodo altomedievale era contrassegnato da un nutrito gruppo di reliquie che trovavano collocazione nel suo interno cavo, descritto da papa Onorio III (1216-1227) come *ligneum in modo arce concavum*, ligneo, a similitudine dell'arca, concavo"[105].
Ad ogni modo, il fatto che a Roma queste strutture siano estremamente diffuse e che di alcune di esse si possa rintracciare l'origine già a partire dal XII secolo, come vedremo a proposito del tabernacolo della Veronica in Vaticano, testimonia comunque la preminenza del modello romano rispetto a quello francese, dove i tabernacoli sopraelevati destinati alla custodia delle reliquie compaiono con sicurezza solo dalla metà del XIII secolo. Tuttavia, come già aveva compreso Brendan Cassidy, la diffusione in area romana di queste strutture deve necessariamente essere inquadrata in un più ampio contesto europeo di fortuna della tipologia: andando a ritroso nei secoli, è possibile infatti rintracciare quelli che possono essere considerati i prototipi "europei" del ciborio-tabernacolo.

Un ruolo importante deve essere stato svolto dalle edicole tardoantiche e paleocristiane che sorgevano intorno alle tombe dei santi, vere e proprie microarchitetture poste all'interno delle chiese assai diffuse in tutta l'area mediterranea. In alcuni casi si trattava di strutture dalla forma molto semplice, come nel caso dell'edicola del Santo Sepolcro presso Gerusalemme, raffigurata in avori e medaglie paleocristiani[106], o del primo *tropaion* sorto sopra la tomba dell'apostolo Pietro in Vaticano[107]. Sembra addirittura che nelle aree più periferiche dell'Europa esistessero strutture ancora più semplici, in legno, come attesta Beda il Venerabile nell'VIII secolo a proposito della tomba di un santo locale anglosassone, Chad, presso Lichfield, sepolto in una «*tumba lignea in modum domunculi facta coopertus, habente foramen in pariete»*[108]*, "*tomba lignea fatta come una casetta col tetto, che ha un foro nella parete". Tuttavia, almeno a partire dal V secolo, in area romana si diffondono sacelli più complessi, circondati da colonne e sormontati da fastigi. Come ha ben compreso Francesco Marcattili nel 2011, questi sacelli paleocristiani inquadrati da colonne derivano

[105] *Ibidem*, pp. 234-240.
[106] Per cui si veda BIDDLE 2000, pp. 28-56.
[107] Cfr. DE BLAAUW 1994, II, pp. 470-471.
[108] Cfr. BEDA 1874, III-IV, p. 99.

dai tempietti tetrastili romani destinati al culto degli eroi[109]: uno dei primi casi di applicazione del modello fu la già citata tomba di san Pietro nella basilica vaticana, di cui svariate testimonianze iconografiche a partire dal V secolo serbano il ricordo. Il cofanetto di Samagher, custodito presso il Museo Archeologico di Venezia, mostra l'aspetto della tomba intorno alla metà del V secolo, con l'edicola inquadrata da una pergula retta da quattro colonne tortili[110]; Gregorio di Tours, trascrivendo la relazione del viaggio a Roma di Agiulfo effettuato tra 586 e 590, riporta che l'altare posto in corrispondenza della tomba di Pietro è retto da quattro colonne che sostengono il *ciborium sepulcri*[111]. La radicata presenza a Roma, già in epoca tardoantica, di cibori sovrastanti le tombe di importanti santi – privi, ricordiamo, di piano superiore e repositorio per le reliquie – spiega la diffusione in area romana dei cibori, che a partire dal XII secolo diventano arredo comune in moltissime chiese della città.

Il ciborio paleocristiano occupa un posto preminente nella genesi della tipologia del ciborio-tabernacolo ma esso non può esserne considerato l'unico modello. Ciò che contraddistingue le strutture che qui prendiamo in esame dal semplice ciborio è la presenza di un piano sopraelevato su cui deporre le reliquie e da cui effettuarne l'ostensione. Abbiamo già visto come già dal IV secolo l'ostensione delle reliquie avvenisse principalmente sopra l'altare maggiore delle chiese, secondo una pratica in uso per tutto il medioevo e oltre.

Nel X secolo abbiamo una possibile precoce testimonianza della collocazione di sacri resti in posizione sopraelevata all'interno di una chiesa. Nei *Miracula s. Bercharii abbatis Dervensis*, che abbiamo già citato a proposito dell'ostensione *super altare,* è narrato che un monaco dell'abbazia di Saint Vannes (Francia) decide nottetempo di spostare le ossa di san Bercario dal suo luogo di sepoltura all'altare maggiore, poiché *«si Sancti corpus, quod super debilem materiam jacebat, casu inde cecidisset, ingens peccatum omnibus adesset*[112]*»,* "se il corpo del Santo, che giaceva sopra fragile materia, fosse da lì per caso caduto, sarebbe occorso grande peccato a tutti". Il fatto che il testo menzioni una *debilem materiam* su cui giaceva il corpo del santo parrebbe indurre a ritenere che fosse stata realizzata una struttura in legno o in altro materiale poco resistente dal carattere effimero e sopraelevata, su cui depositare la tomba del santo.

[109] Cfr. MARCATTILI 2011, pp. 147-160.
[110] *Ibidem*, pp. 164-165.
[111] *Ibidem*, p. 164.
[112] Cfr. ACTA SANCTORUM, X, 7, p. 1028.

È tuttavia interessante notare che strutture effimere sopraelevate per la mostra delle reliquie siano menzionate in relazione con i cibori-tabernacolo romani già a partire dal tardo XII secolo e fino al XVII secolo. Una serie di prescrizioni liturgiche redatte ai tempi di papa Alessandro III (1159-1181) ricorda che all'interno della basilica vaticana, davanti all'altare della Veronica, dove sarebbe poi sorto il celebre ciborio, erano posizionati apparati effimeri[113], montati evidentemente per permetterne l'ostensione della reliquia in occasione delle oblazioni al *Sudarium*:

«Similiter fit de Oblationibus Sudarii, quando extrahitur, usque dum reponatur, et infra. Scalae autem, et tabulatum ante Sudarium, et omnia, quae spectant ad apparatum eius, de oblationibus, quae ibi offeruntur, fieri debent[114]»

"Similmente accade a proposito delle oblazioni del Sudario, quando viene estratto fino al momento in cui viene riposto, e nel mezzo. Dunque, le scale, e un tavolato davanti al Sudario, e tutte quelle cose che riguardano il suo apparato, a proposito delle oblazioni che lì si offrono, devono essere montate".

La menzione di scale e arredi effimeri in occasione delle oblazioni alla reliquia del Sudario indicano, come ha compreso Antonella Ballardini in un recente studio del ciborio-tabernacolo della Veronica, che intorno all'ultimo quarto del XII secolo la struttura marmorea del ciborio, nota attraverso fonti successive, non era ancora compiuta. La nascita della tipologia del ciborio-tabernacolo in muratura sarebbe dunque da ricondurre alla volontà di superare le strutture effimere in legno, in virtù di culti ben radicati quale poteva essere quello riservato in Vaticano al velo della Veronica. Apparati effimeri intorno ai cibori-tabernacolo continuarono tuttavia a essere impiegati anche a seguito della realizzazione di strutture in muratura: nel novembre del 1464 un carpentiere di nome Riccardo riceve dal capitolo di San Pietro un pagamento «*pro una scala longa pro ostendendo Veronicam[115]*», mentre Francesco Cancellieri nel 1806 ricorda che Clemente X solo «*nel 1674 affinché si potesse salire sopra il Ciborio con maggior facilità, e decenza, senza fabbricarvi ogni volta de' palchi a bella posta, vi fece costruire due commode scale[116]*», a riprova della permanenza nei secoli dell'utilizzo delle suddette strutture lignee.

[113] Cfr. BALLARDINI 2022a, pp. 22-24.
[114] Cfr. CANCELLIERI 1786, pp. 1260-1261.
[115] Cfr. BALLARDINI 2022a, p. 49, n. 85.
[116] Cfr. CANCELLIERI 1806, p. 39.

7. Occultare e mostrare: il sostrato antropologico e normativo del ciborio-tabernacolo per le immagini sacre e le reliquie.

Un ulteriore elemento che ha contribuito alla nascita della tipologia del ciborio-tabernacolo è certamente da ricercare nella pratica dello svelamento rituale delle immagini sacre e delle reliquie per tutta l'epoca medievale: i cibori-tabernacoli, sia quelli deputati alla custodia e all'ostensione delle icone che quelli destinati alle reliquie, erano dotati di sportelli che nascondevano l'oggetto sacro alla vista dei fedeli e che invece lo svelavano durante le principali festività. Un simile costume era già in uso nell'antica Grecia, dove spesso le statue delle divinità, a cui sovente si attribuivano poteri straordinari allo sguardo[117], erano tenute nascoste alla vista dei fedeli: ne è un esempio la statua di Artemide custodita nel tempio di Pallene, che veniva tenuta nascosta all'interno del santuario per tutto l'anno e che veniva svelata solo per pochi giorni, ma con il divieto ai fedeli di guardarla negli occhi[118]. Il tema della segretezza degli idoli delle divinità esercitò un discreto fascino sui filosofi moderni, al punto che Edmund Burke, nella sua inchiesta sul concetto di sublime del 1757, si sofferma sul ruolo svolto dall'oscurità e dunque dall'esclusione dalla vista degli idoli nei culti pagani:

«Almost all the heathen temples were dark. Even in the barbarous temples of the Americans at this day, they keep their idol in a dark part of the hut, which is consecrated to his worship. For this purpose too the Druids performed all their ceremonies in the bosom of the darkest woods, and in the shade of the oldest and most spreading oaks»[119]

"Quasi tutti i templi pagani erano oscuri. Anche nei barbari templi degli Americani ai nostri giorni, essi tengono il loro idolo in una parte buia della capanna che è consacrata al suo culto. A questo scopo anche i Druidi svolgevano tutte le loro cerimonie nel cuore dei boschi più bui, e all'ombra delle più antiche e rigogliose querce".

Studi più recenti hanno indagato a fondo il meccanismo cultuale dello svelamento nel medioevo orientale e occidentale, che per alcuni elementi richiama le antiche pratiche di cui abbiamo detto sopra. Per il mondo bizantino possediamo numerose testimonianze sullo svelamento delle immagini sacre, spesso accostato a fatti miracolosi. Nella chiesa delle Blachernae a Costantinopoli un velo in seta ricopriva una venerata immagine della

[117] Cfr. VERNANT 2013.
[118] Cfr. GINZBURG 2008, p. 109.
[119] Cfr. BURKE 1812, pp. 99-100.

Madonna con il Bambino, ma ogni venerdì, verso l'ora del tramonto, come tramandano le fonti, il telo che nascondeva l'immagine veniva sollevato per intervento divino. Andrea Nicolotti ha collazionato numerose fonti sulla famosa cerimonia di svelamento dell'icona, tra cui un testo latino dell'XI secolo:

«Ibi ut mos est in Grecis habetur ipsius Reginae ycona, gestans ingremio illum suum nobilem Iesum primogenitum infantem. Haec imago praeverecundae Virginis reverentia velatur sindone oloserica, nec audet quisquam civium divae Virginis respicere vultum, donec veniatur ad sextam feriam, crucis mysterio purpuratam. Tunc sole iam ad occasum vergente, quando vespertina sinaxis Mariae sollennia incipit, tunc inquam expansum velum invisibili machina divina repansum, ostendit civibus caelestem thesaurum. Quod velum sursum arte divina libratum, sic immobile perseverat per omnes illius noctis vigilias et singulas sabbati horas, quae Mariae laudes resonant cum sollenni officio, usque ad terminum horae nonae. At vero vespere sabbati quod iniciat sollennia dominicae dici, velum Mariae rursum deponitur sine edituum [sic] labore, et obnubat imaginem cum magna veneratione»

"In quel luogo, com'è costume per i Greci, c'è un'icona di Maria regina che porta in grembo Gesù, il suo nobile infante primogenito. Quest'immagine della venerabilissima Vergine è nascosta, per riverenza, da una sindone tutta di seta, e nessuno dei cittadini osa guardare il volto della Vergine prima che arrivi il venerdì, giorno imporporato dal mistero della croce. Allora, mentre già il sole volge al tramonto, quando comincia il vespertino ufficio solenne di Maria, allora, dico, il velo disteso, spiegato grazie ad un invisibile congegno divino, mostra ai cittadini il celeste tesoro. Questo velo, sospeso in alto per artificio divino, rimane così immobile per tutte le vigilie di quella notte e per ogni ora del sabato, che risuonano delle lodi di Maria nell'ufficio solenne, fino al termine dell'ora nona. Ma al vespro del sabato, quando inizia la solennità della domenica, il velo di Maria di nuovo si posa, senza intervento di qualche addetto, e ricopre l'immagine con grande venerazione".[120]

Per Roma, dove la tipologia del ciborio-tabernacolo ebbe origine, abbiamo testimonianze di dispositivi per l'occultamento e lo svelamento delle immagini sacre a partire dal pontificato di Leone III (795-816), che donò alla basilica di San Pietro in Vaticano ante lignee e teli per coprire un'immagine del Salvatore. Come ha ben dimostrato in un saggio

[120] Testo e traduzione in NICOLOTTI 2011, pp. 186-187.

Manuela Gianandrea[121], la pratica della copertura e dello svelamento delle icone romane può essere analizzata in termini di vera e propria *longue durée*, dal momento che permea la storia della devozione delle icone dall'alto medioevo fino ai tempi della Controriforma[122]. Non si trattò, peraltro, di un fenomeno ristretto a Roma. Gli statuti della Compagnia di Orsanmichele a Firenze del 1333, per esempio, ben esemplificano la diffusione di norme che imponevano di velare/svelare le immagini sacre anche nella Toscana bassomedievale. In questo caso, a dover essere coperta da veli, era la tavola dipinta custodita nel tabernacolo dell'oratorio fiorentino, peraltro già normata in questo senso dagli statuti del 1294[123]:

«la ymagine de la nostra donna si debba tenere coperta con un velo overo con veli sottili e gentili di seta. E fatta la predica sotto la loggia, si debbia scoprire e mostrare le domeniche e le feste, le quali piacera a rectori e capitani, con due torche accesi. E quando venissono forestieri chella volessono vedere, debbono scoprire e spazare di licentia del proposto, o dalcuno de'capitani, e poco tenere scoperta per volta e poi ricoprire»[124].

Tale processo si intreccia strettamente con le modalità di culto delle reliquie, che, come le icone, erano normalmente custodite al riparo dalla vista dei fedeli negli altari o – come vedremo – nei tabernacoli destinati a tale funzione. Il sostrato normativo ecclesiastico, a tal proposito, può essere ritrovato, come suggerisce la studiosa, nelle disposizioni del Concilio Lateranense del 1215, in base alle quali la reliquia non poteva essere esposta al di fuori del reliquiario[125], sancendo di fatto un ulteriore ostacolo alla visibilità di questa, e non poteva essere venerata senza l'approvazione papale:

«quod antiquæ reliquiæ a modo extra capsam non ostendantur nec exponantur venales. Inventas autem de novo nemo publice venerari præsumat nisi prius auctoritate Romani pontificis fuerint approbatæ».[126]

---

[121] Cfr. GIANANDREA 2018.
[122] *Ibidem*, pp. 80-81. Ancora nel 1571, per esempio, l'icona della chiesa romana di Santa Maria in Via Lata era, per disposizione del Capitolo, scoperta solo in occasione delle festività.
[123] Cfr. LA SORSA 1902, p. 189: *«e siano tenuti e debbiano che qualunque ora quante siate, si levasse lo velo o s'ab- bassasse, o si schoprisse la figura de la detta nostra Donna per divotione di persone che la volessero vedere, di fare accendere due torchi ne la botega de la Compagnia. E cosi accesi, portarli dinanzi da lei quando ella si scoprisse o si mostrasse; e tanto tenerli accesi quanto stesse schoperta. E per poco e picholo spatio di tempo la facciano stare in quell'ora schoperta».*
[124] *Ibidem*, p. 202.
[125] Cfr. GIANANDREA 2018, p. 77.
[126] Cfr. EVANS 1843, p. 44.

"Che le antiche reliquie da adesso non siano mostrate al di fuori della cassa, né si espongano come oggetto di vendita. Si ordini che invece quelle scoperte recentemente non siano venerate pubblicamente da nessuno se prima non sono state approvate dall'autorità del pontefice romano".

Tali norme furono promulgate nello stesso periodo in cui la tipologia del ciborio-tabernacolo iniziava a prendere piede a Roma, come emergerà nei prossimi paragrafi: le strutture di questo tipo provvedevano alle funzioni di custodia/occultamento e ostensione che tanta importanza avevano rivestito fino ad allora nella storia della ritualità cristiana.
Altrove, in diverse aree d'Italia e d'Europa, lo svelamento rituale delle reliquie venne affidato a complessi meccanismi. In Inghilterra, a partire dal XIII secolo, godettero di una grande fortuna i coperchi lignei che contenevano le arche dei santi e che durante le festività venivano sollevati tramite corde e catene fino a scoprire le tombe dei santi[127], non diversi da simili manufatti in uso nell'area germanica per il medesimo scopo, ben studiati da Joannes Tripps[128]. In area veneto/adriatica grande diffusione ebbe una particolare tipologia di pala dipinta, brillantemente messa a fuoco da Andrea De Marchi e successivamente approfondita da Cristina Guarnieri, che occultava le reliquie durante i giorni feriali e che in occasione delle festività veniva parzialmente ribaltata attraverso un semplice meccanismo di cerniere, svelando i sacri resti che giacevano in un opercolo dietro la tavola[129]: il modello di riferimento per il congegno in questione era costituito dalla *Pala feriale* di Paolo Veneziano della basilica di San Marco a Venezia che copriva la *Pala d'Oro* nei giorni non festivi[130], ma la diffusione della suddetta tipologia lungo le coste del litorale adriatico ben testimonia l'esigenza di realizzare manufatti destinati all'occultamento/svelamento rituale tipica della ritualità cristiana.

[127] Un coperchio ligneo copriva dal XIII secolo la tomba di san Tommaso Becket nella cattedrale di Canterbury ed esso veniva sollevato da catene in occasione delle festività o di visite di personaggi importanti, come è raffigurato su varie spille di pellegrinaggio e come è riportato da Erasmo da Rotterdam nei suoi *Colloqui*. Si veda a tal proposito BLICK 2005, pp. 423-428. Anche l'arca di san Cutberto, nella cattedrale di Durham, era dotata di un coperchio ligneo che veniva sollevato da corde a cui erano fissate delle campane d'argento, per cui si veda TAVINOR 2016, p. 1.
[128] Cfr. TRIPPS 2014.
[129] Cfr. DE MARCHI 2009; GUARNIERI 2016; EADEM 2019. Tra i casi più noti di pale ribaltabili si possono citare quello delle tavole con storie di san Sebastiano e figure di santi dipinte da Nicoletto Semitecolo per l'altare di san Sebastiano nella cattedrale di Padova, intorno agli anni Settanta del XIV secolo, e quello delle tavolette con storie di santa Lucia presso la pinacoteca civica di Fermo, opera di Jacobello del Fiore di inizio del XV secolo, proveniente dalla chiesa di Santa Lucia della medesima città.
[130] Cfr. GUARNIERI 2016, pp. 13-14.

8. Il ciborio-tabernacolo della Veronica nella basilica vaticana: fonti e materiali per una storia della struttura.

Il tabernacolo della Veronica in San Pietro in Vaticano risulta fondamentale nella storia di questo tipo di manufatto poiché, nonostante la sua demolizione nel XVII secolo, reca tracce abbastanza precise della sua evoluzione storica; fatto, questo, che consente di seguirne le vicende e di privilegiarlo come caso studio esemplare per il passaggio dall'utilizzo di strutture effimere – attestate già nel tardo XII secolo – alla realizzazione di un imponente tabernacolo marmoreo già alla fine del secolo – nonostante apparati mobili continuassero a giocare un ruolo fondamentale nella sua fruizione. Il recente contributo di Antonella Ballardini sulla storia e la struttura dell'altare del Volto Santo, o della Veronica, presso la basilica vaticana, ha il pregio di aver focalizzato l'attenzione, oltre che sui frammenti del primo ciborio-tabernacolo che sovrastava la struttura, anche sull'importanza degli apparati effimeri che permettevano l'ostensione della preziosa reliquia sin dal XII secolo e ha ribadito l'importanza della struttura nella storia della tipologia, dal momento che costituisce il primo esempio di ciborio-tabernacolo in muratura di cui si può ricostruire la storia.

La reliquia conservata all'interno del tabernacolo, il velo della Veronica, menzionato anche come *Sudarium*, per la sua celebrità nel mondo cristiano occidentale, ha certamente contribuito alla fama del ciborio sin dai tempi antichi: una disamina delle fonti che menzionano la reliquia e il ciborio-tabernacolo che la custodiva risulta dunque essenziale per comprendere l'importanza che questa struttura ha avuto nel corso dei secoli.

Il panno di stoffa citato in alcuni testi apocrifi come il velo posseduto da una discepola di Cristo, Veronica, su cui l'effigie di Gesù era miracolosamente rimasta impressa[131] è attestata con sicurezza nella basilica di san Pietro già alla fine del X secolo, quando una cronaca romana menziona un oratorio dedicato alla Vergine fatto edificare da papa Giovanni VII tra il 705 e il 707, dedicato alla Vergine[132] «*ubi dicitur a Veronice*», "dove è detto alla Veronica", per via della vicinanza all'altare in cui era conservata la reliquia[133].

Testimonianze successive consentono di localizzare con precisione l'altare: esse risalgono al XII secolo, ovvero il momento storico in cui la reliquia iniziò ad assumere un ruolo sempre più centrale all'interno della liturgia vaticana. Intorno al 1160 il canonico Pietro Mallio, nella sua *Descriptio* della basilica vaticana, illustra così l'altare della Veronica:

[131] Sulla storia della reliquia e sulle sue attestazioni nei vangeli apocrifi si veda MORELLO 2012, pp. 41-44.
[132] Sull'oratorio di Giovanni VII, si veda BALLARDINI 2011; EADEM 2016.
[133] Cfr. MORELLO 2012, p. 48.

«Iohannes VII […] fecit oratorium infra ecclesiam beati Petri sanctae Dei genitricis virginis mariae in parte sinistra, iuxta portam guidoneam […] Ante oratorium est sudarium Christi, quod vocatur Veronica […]
Ab alia parte basilica Beati Petri est, ut sopra diximus, oratorium Sanctae Dei genitricis virginis Mariae, quod vocatur Veronica; ubi sine dubio est sudarium Christi, in quo ante Passionem suam sanctissimam faciem, ut a nostris maioris accepimus, extersit, quando sudor eius factus est sicut guttae sanguinis decurrentis in terram[134]*»*

"Giovanni VII […] fece l'oratorio di Maria santa madre di Dio dentro la chiesa di san Pietro, nella parte sinistra, accanto alla porta Guidonea […] Davanti all'oratorio è il sudario di Cristo chiamato Veronica […]
Dall'altra parte della basilica di san Pietro, come abbiamo detto sopra, è l'oratorio di santa Maria Vergine madre di Dio, che viene chiamato Veronica; dove senza dubbio è il sudario di Cristo, su cui prima della sua Passione, come abbiamo appreso dai nostri predecessori, si deterse, quando il suo sudore divenne come gocce di sangue che colava a terra".

Il testo, oltre a collocare l'episodio della comparsa del velo della Veronica prima della Passione, durante l'orazione dell'Orto degli Ulivi, è fondamentale per l'individuazione del luogo in cui era collocato l'altare del Sudario, in stretto rapporto con l'oratorio di Giovanni VII, nella navata sinistra (visualizzandola dall'altare maggiore), dunque settentrionale, in prossimità della porta Guidonea riservata a donne e pellegrini.
In contemporanea con la descrizione di Pietro Mallio, come abbiamo già visto, emergono le prime testimonianze sugli apparati effimeri montati in occasione delle oblazioni alla reliquia.
Alla fine del XII secolo, però, un ciborio marmoreo fu realizzato sull'altare della Veronica. Lo si ricava da una notizia riportata da Giacomo Grimaldi nel 1618, che trascrisse l'iscrizione nelle porte bronzee collocate sulla sommità del ciborio da poco demolito. Il testo, che dai tempi del Grimaldi ha conosciuto una grande fortuna, riporta il nome del committente delle porte, la data di realizzazione e il nome dell'autore:

«Celestinus P.P III fecit fieri hoc opus pontificatus sui anno VII Ubert. Placenti fecit as ianuas[135]*»*

[134] *Ibidem*, p. 49.
[135] Cfr. BALLARDINI 2022a, p. 24. È stato notato che l'iscrizione menziona *opus* e *ianuas*, legando il primo termine a Celestino III, e il secondo al fabbro Ubertino Piacentino, come a voler distinguere tra la committenza del ciborio (*opus*) e la più specifica realizzazione delle porte bronzee

"Papa Celestino III fece fare quest'opera nell'anno VII del suo pontificato. Ubertino Piacentino fece queste porte".

L'indicazione dell'anno settimo del pontificato di papa Celestino III corrisponde al 1197, data che dunque può essere indicata per la costruzione del ciborio su cui trovavano posto le porte bronzee. La realizzazione del ciborio durante il pontificato di Celestino III sarebbe perfettamente in linea con il prestigio che la reliquia della Veronica stava acquistando in quel periodo: nel 1191, infatti, il papa aveva mostrato a Filippo II Augusto re di Francia di ritorno dalla terza crociata le teste dei SS Pietro e Paolo e il velo della Veronica nel corso di un'ostensione privata[136].

L'iscrizione datata 1197 è l'unica traccia inequivocabile della presenza del ciborio della Veronica fino al XV secolo: in questo lasso di tempo, nonostante la crescente fortuna del culto della reliquia, le descrizioni dell'altare latitano. Le fonti due e trecentesche non citano mai la struttura da cui la reliquia veniva mostrata, ma si concentrano più che altro sulle affollate ostensioni del velo, che soprattutto a partire dal giubileo dell'anno 1300 divennero un elemento costante nei resoconti dei pellegrinaggi a Roma. Giovanni Villani, ad esempio, nel descrivere la mostra della Veronica nella basilica non si sofferma affatto sul ciborio:

«E per consolazione de' cristiani pellegrini, ogni venerdì e dì solenne di festa, si mostrava in San Piero la Veronica del sudario di Cristo. Per la qual cosa gran parte de' cristiani che allora viveano, feciono il detto pellegrinaggio così femmine come uomini, di lontani e diversi paesi, e di lungi e d'appresso[137]».

Intorno alla metà del XV secolo si datano le prime testimonianze che documentano in modo chiaro le fattezze del ciborio-tabernacolo marmoreo e soprattutto il fatto che venisse utilizzato non solo per la custodia del prezioso velo, ma anche per la sua ostensione.

Quanto segue è ciò che per esempio scrive l'umanista Maffeo Vegio nel suo *De rebus antiquis* (1455-1457):

«est aliud altare coopertum desuper nobilissimo tegmine, ubi summa cum veneratione conservatur et cum tempora, ostenditur etiam populis sanctissimum sudarium Christi[138]».

[136] Cfr. MORELLO 2012, p. 50.
[137] Cfr. VILLANI 1823, III, p. 51.
[138] Cfr. BOLGIA 2008, p. 241.

"vi è un altro altare coperto di sopra da un nobilissimo tetto, dove con somma venerazione si conserva e di quando in quando anche si mostra al popolo il santissimo sudario di Cristo".

Ancora, fra' Mariano da Firenze, che scrive intorno al 1516/1517 – prima dunque di alcuni "sconvolgimenti" che colpirono l'altare della Veronica dal secondo quarto del XVI secolo – ricorda nell'*Itinerarium urbis Romae* l'altare della Veronica con queste parole:

«Item in quinta navi ecclesie et in sinistra parte intrantis iuxta clausam portam quae nisi in anno sacri Iubilaei per romanum pontificem aperitur, sudarium Salvatoris nostri Iesu Christi ostenditur in ciborio super quatuor columnas e templo Salomonis eductas sustentato[139]*».*

"Ancora nella quinta navata della chiesa e nella parte sinistra rispetto a chi entra accanto alla porta chiusa che non viene aperta dal pontefice romano se non nell'anno del sacro Giubileo, viene mostrato il Sudario del nostro Salvatore Gesù Cristo in un ciborio sopra quattro colonne portate via dal tempio di Salomone".

A parte l'interessante riferimento alla credenza che le quattro colonne del ciborio provenissero dal tempio di Salomone, da leggere in relazione alla presenza nella chiesa di colonne vitinee provenienti dall'antica pergula del presbiterio paleocristiano della vecchia basilica[140] e che lasciano aperta la possibilità che nel XVI secolo parte di queste fosse impiegata nel tabernacolo, la testimonianza del frate fiorentino non aggiunge informazioni di rilievo sulla struttura e sulle modalità di ostensione; ma le descrizioni offerte dal Vegio e da fra' Mariano, nella loro essenzialità, ci restituiscono tuttavia l'immagine di una struttura in linea con quelle che sono le fonti iconografiche del ciborio-tabernacolo del medesimo periodo, che vanno analizzate in parallelo. Si vedano a tal proposito le incisioni contenute nei *Mirabilia Urbis Romae* della fine del XV secolo, che illustrano in forma sintetica un soppalco sovrastante la folla di pellegrini, sopra il quale si riconoscono i tre canonici a cui spettava la cura e la mostra della reliquia[141]**[fig. 9]**.

Altrove, le descrizioni sono ancora più stringate, come nel caso dei *Fasti Christianae Religionis* di Ludovico Lazzarelli (1480), in cui si accenna appena alla reliquia che *«aede petri sacra podio monstrat(ur) ab alto*[142]*»*, "nella sacra chiesa di Pietro è mostrata da un

[139] Cfr. MARIANO DA FIRENZE 1931, p. 80.
[140] Sulle colonne in questione, parzialmente reimpiegate nelle tribune che ospitano le reliquie ricavate entro i piloni della cupola nella basilica seicentesca, si veda DI BENEDETTI 2012, pp. 232-233.
[141] Cfr. MORELLO 2012, p. 61.
[142] Cfr. YUL, Beinecke, MS 391, f. 40v.

alto podio", con probabile riferimento al piano superiore dell'altare. Curiosamente, a corredo del testo conservato presso il manoscritto 391 Beinecke della Yale Library, una miniatura[143] **[fig. 10]** illustra la cerimonia dell'ostensione effettuata da un prete dall'alto di un pulpito collocato su di un pilastro della navata destra, in prossimità dell'altare maggiore: si tratta presumibilmente di una raffigurazione immaginaria della cerimonia basata sulla consuetudine, diffusa in tutta Europa, di mostrare le reliquie dall'alto di pulpiti e tramezzi. Sorge comunque il dubbio che ai fini dell'ostensione della reliquia fosse utilizzato anche un pulpito. Descrivendo la cerimonia di ostensione nel 1581 Michelle de Montaigne parla esplicitamente di un pulpito "largo cinque o sei passi" dall'alto del quale un prete mostra la reliquia:

«Il se montre avec cérémonie du haut d'un pupitre qui a cinq ou six pas de large. Le prêtre qui le tient a les mains revêtues de gants rouges, et il y a deux ou trois prêtres qui le soutiennent. […] Ces prêtres se promenant autour de ce pupitre, la présentent au peuple, tantôt ici, tantôt là ; et à chaque mouvement ceux à qui on la présent s'écrient[144]*»*

"Viene mostrata con una cerimonia dall'alto di un pulpito largo cinque o sei passi. Il sacerdote che la tiene porta dei guanti rossi e due o tre sacerdoti lo supportano. […] Questi sacerdoti si muovevano sul pulpito, presentandola al popolo, ora qui ora là; e a ogni movimento quelli a cui veniva mostrata gridavano".

Montaigne potrebbe aver utilizzato il termine *pupitre* per indicare genericamente il soppalco sovrastante l'altare; è in ogni caso fuori di dubbio che il piano sopraelevato del ciborio-tabernacolo fungesse da palco per le ostensioni del sacro velo. Una fonte poco nota negli studi sul culto della Veronica, e assai prossima ai testi di Maffeo Vegio e Ludovico Lazzarelli, descrive chiaramente la cerimonia di apertura del ricettacolo della reliquia nel piano sopraelevato del ciborio e offre una panoramica emblematica degli apparati effimeri che erano necessari per raggiungere il suddetto piano superiore della struttura. Il testo in questione è la *La venuta di Borso d'Este in Roma l'anno 1471,* redatto da Francesco Ariosto in occasione dell'incoronazione a primo duca di Ferrara di Borso d'Este avvenuta a Roma nel 1471 e pubblicato nel 1890 da Enrico Celani. Nel testo è riportata una dettagliata descrizione del grande ciborio della Veronica, che vale la pena riportare per intero:

[143] *Ibidem*, f. 41r.
[144] Cfr. PERTILE 1991, p. 215.

[Il papa] «*pervenne apruono donde si aveva ad inchinarsi al conspecto de la regina de le reliquie sancte, da man dextra a l'intrare de quello santificado tempio, però che in quella regione egli edificado uno grande, artificioso e levato e marmoreo tabernaculo sopra colunne grosse et alte e rellucente et allactade, e circondado da una ismisurada grada di ferro in forma di una gabia, e per defuori da iscunce cadene servado, cum cadenaci e chiavadure fuori d'ordine de magnitudine per forteza; come luoco digno depositario e consecrato per sacristia a quella sacrosanta relliquia. La sollicita cura e vigilantissima custodia de questo benedecto e rario e peculiarissimo dono celeste specta a tri ven.li religiosi de canonici apostolici de messer sancto Pietro a ciò canonicamente ellecti e deputadi sotto gravissime ecclesiastice censure, quali già cum uno de li r.mi cardinali erano montadi a deserarlo per una mobile scala portali per una fune fuori d'una fenestruza dal summo suffito de questo magno tempio sino al pavimento da basso, perché da terra al sancto tabernacolo non gli è altro addito veruno, e non più che ascesi fue ritirada ad alto dentro la fenestruza, come fosse prophano che altrui prosumesse montarli […] quello reverendissimo cardinale* […] *cossì illustrado de questo fulgentissimo pectorale del venerandissimo Volto sancto il tuto irradiante come un sole per tre volte venne girando el tabernaculo, sempre cum sancte e benedete parole benedicendo a la gran gente, populi e nationi lì ferventi*[145].»

Oltre a rimarcare la collocazione dell'altare della Veronica presso la navata destra, il testo descrive in dettaglio la struttura, che ha le forme di un grande *marmoreo tabernaculo* elevato al di sopra di imponenti colonne, *rellucente* (probabilmente per le decorazioni in oro). Del tabernacolo è detto che esso è circondato da un'enorme grata metallica che ingabbia il ricettacolo in cui è conservata la Veronica, tenuta al sicuro anche da catene, catenacci e serrature. Il testo, dopo aver ricordato che la custodia e la cura dell'altare spettavano a tre canonici della basilica, si sofferma poi sugli apparati lignei che consentivano la salita al piano superiore del tabernacolo: curiosa è la menzione di una *mobile scala* fatta calare da una *fenestruza* dal soffitto, tramite una fune, dal momento che, come Francesco Ariosto, *da terra al sancto tabernacolo non gli è altro addito veruno*. Infine, il racconto si concentra sulla benedizione fatta dal cardinale che è salito assieme ai tre canonici sul ciborio e che tiene in mano il reliquiario della Veronica, come se fosse un *pectorale*: per tre volte il prelato gira intorno al tabernacolo superiore, benedicendo la folla radunata davanti alla struttura.

[145] Cfr. CELANI 1890, pp. 433-434.

La testimonianza sopra citata non risulta peraltro l'unica a menzionare il curioso dispositivo di funi e scale che permetteva la salita al tabernacolo. Già Pero Tafur, viaggiatore ed esploratore spagnolo, che nel 1435 si trova a visitare la basilica vaticana, a proposito dell'altare che conservava il velo della Veronica riporta questo:

«á la mano derecha está un pilar alto como torrecilla , é en él está la santa Verónica; é quando la van de mostrar, en la techumbre alta de la yglesia está un agujero, é cuelgan por unas maromas un arca de madera en que vienen dos clérigos, é deçienden en aquel torrejon, é luego suben el arca arriba, é ellos con grandíssima reverenda sacan la Verónica é muéstranla á las gentes,que en aquel dia señalado allì concurren.[146]*»*

"a man destra è un pilastro alto come una torretta, ed in questa è conservata la santa Veronica; e quando la vanno a mostrare, nell'alto soffitto della chiesa è un foro, e calano per alcune corde una cabina di legno con dentro due chierici, e scendono a quella torre, e poi portano la cabina al piano di sopra, e quelli con grandissima reverenza tirano fuori la Veronica e la mostrano alle persone che in quel giorno annunciato lì accorrono".

Il Tafur descrive una curiosa modalità di ostensione della reliquia, menzionando due chierici che vengono calati dall'alto del soffitto della chiesa all'interno di una cabina lignea, tramite il quale raggiungono il piano superiore del ciborio-tabernacolo; giunti davanti al ricettacolo, estraggono la reliquia e la mostrano al popolo.

Le testimonianze appena presa in esame spiccano per l'attenzione riservata al manufatto architettonico del ciborio-tabernacolo della Veronica, indagato finanche nei suoi apparati mobili che ne permettevano la salita. Le successive testimonianze cinquecentesche non aggiungono molto sulla composizione della struttura ma sono assai utili per comprendere le vicende dell'altare e i suoi ammodernamenti.

Nel 1507 l'altare del Sudario ricevette un'ulteriore e preziosa reliquia, la Lancia di Longino, proveniente dal ciborio-tabernacolo fatto erigere da Innocenzo VIII (papa tra il 1484 e il 1492) in prossimità dell'area presbiteriale, interessata in quegli anni dalle demolizioni conseguenti ai restauri della basilica[147]. Nel 1525, in occasione del giubileo, la struttura si era inoltre arricchita di una pala d'altare, dipinta e firmata da Ugo da Carpi,

[146] Cfr. TAFUR 1874, pp. 25-26. Sulla testimonianza si veda anche BALLARDINI 2022a, p. 39.
[147] Cfr. BRUSCHI, TESSARI 1996, p. 26.

ancora oggi conservata all'interno della chiesa[148]**[fig. 11]**. Il dipinto, pensato come immagine evocativa della reliquia contenuta nel tabernacolo superiore, raffigura santa Veronica nell'atto di stendere il velo con il volto di Cristo in mezzo ai santi Pietro e Paolo. L'opera è ricordata ne *Le Vite* di Giorgio Vasari, che non manca di prendersi gioco della firma lasciata dal pittore sul dipinto, in cui è detto che esso è stato realizzato senza l'ausilio del pennello, e delle modeste capacità artistiche di Ugo da Carpi:

«E perché, come ho detto, fu costui dipintore, non tacerò ch'egli dipinse a olio senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi una tavola che è in Roma all'altare del Volto Santo; la quale tavola, essendo io una mattina con Michelagnolo a udir messa al detto altare, e veggendo in essa scritto che l'aveva fatta Ugo da Carpi senza pennello, mostrai ridendo cotale inscrizione a Michelagnolo; il quale, ridendo anch'esso, risposar «Sarebbe stato meglio che avesse adoperato il pennello, e l'avesse fatta di miglior maniera»[149]»

Il Sacco di Roma del 1527 si abbatté anche sull'altare della più nota reliquia della basilica vaticana: nel clima di generale profanazione delle reliquie cattoliche ad opera dei lanzichenecchi protestanti, il velo della Veronica non poteva essere risparmiato. In una lettera inviata a Baldassarre Castiglione l'8 giugno 1527 il cardinale Salviati afferma che era stato «*bruciato il volto santo*[150]», ma non fornisce dettagli sullo stato del ciborio. Marino Sanudo lamenta della perdita della reliquia in questi termini:

«Che le reliquie sante sono andate in dispersione. Il Volto santo è stato robato et passato per mille mani, et andato ormai per tutte le taverne de Roma, senza che homo ne habbi tenuto conto; et un todesco habbi posto il ferro della lancia che ferì Cristo in una lancia, et habbi corso per il Borgo con essa, con derisione[151]*».*

Il Sanudo successivamente, in una lettera del 15 giugno, afferma che l'«*è rota l'archa de San Piero et quella del Volto Santo*[152]», lasciando dunque intendere che assieme alla reliquia era stata danneggiata anche la struttura che la conteneva.
Tralasciando la questione della perdita – e della sostituzione - della reliquia originale del Volto Santo, è opportuno ricordare che a seguito del Sacco un altare provvisto di ciborio e

[148] Sul dipinto di Ugo da Carpi si veda MORELLO 2012, pp. 61-64; BALLARDINI 2022a, pp. 40-42.
[149] Cfr. VASARI-MILANESI 1878, pp. 421-422.
[150] Cfr. GIULIANO 2002, p. 240.
[151] Cfr. SANUDO 2016, p. 59.
[152] *Ibidem*, p. 147.

piano sopraelevato, fu nuovamente ricostruito. Come emerge dai documenti dell'archivio capitolare di San Pietro, tra il 1554 e il 1555, in occasione della visita nella basilica del vicario papale, fu ingiunto che si facessero «*depignere tucti li altari di sanpietro*[153]». Nel 1555 è registrato un pagamento a «*Mag.ro Valerio pictori ad bonum computu picture vultus Sti*[154]»; nei documenti successivi il lavoro è meglio specificato, poiché è chiaramente riportato che il medesimo pittore ricevette quattro scudi per il «*lavoro fa nel parapetto dl. Volto Sato*[155]», dunque per un'immagine dipinta sul parapetto da cui si effettuava l'ostensione della reliquia.

Le fonti e le memorie della basilica, inoltre, continuano per tutto il XVI secolo a illustrare il ciborio dell'altare del Volto Santo. Onofrio Panvinio così lo descrive nel 1570:

«In extrema navi ante portam sanctam est altare Sudarii, cui imminet suggestus marmoreus elegans quatuor columnis munitus[156]*».*

"All'estremità della navata, davanti alla Porta Santa, è l'altare del Sudario, sopra il quale sovrasta un elegante soppalco marmoreo dotato di quattro colonne".

Gli fa eco un passo dell'opera di Pompeo Ugonio del 1588, che menziona in simili termini il ciborio del Volto Santo:

«Il terzo che seguita cinto di quattro colonne con il Tabernacolo sopra di pietra, è del volto santo. Et vi si serba la Lancia e il Sudario di Nostro Signore. Fu già ma non con i medesimi ornamenti fatto da Giovanni Settimo.[157]*»*

Nel 1574 al culto della reliquia era stato dato maggiore risalto, come risulta dalla demolizione di tutti i vecchi altari nei pressi del ciborio della Veronica, certamente d'ostacolo alle numerose cerimonie di ostensione del Sudario che avvenivano quotidianamente. Tiberio Alfarano, a tal proposito, tra i suoi appunti manoscritti sulla basilica vaticana della fine del XVI secolo, ricorda le frequenti ostensioni della Veronica, mostrata assieme alla Sacra Lancia:

«Il Volto santo se mostrava et la lancia ogni giorno mattina, et sera, et più volte al mezo giorno et al Avemaria secondo che solevano intrare le compagnie de diversi luoghi, che

153 Cfr. CASCIOLI 1923, p. 452.
154 *Ibidem*. Cascioli riporta *Magno Valerio pictori*, evidente svista per "mag.ro", come attestato in documenti successivi.
155 *Ibidem*.
156 Cfr. MÜNTZ 1891, p. 363.
157 Cfr. UGONIO 1588, p. 97.

venevano tutti unitamente in processione vestiti di sacchi et perciò per ordine di Sua Santità expresso si mostrava a tutte le compagnie[158]*»*.

Nel testo del *De Basilica Vaticana* il *Vultus sancti altare* è così menzionato, subito dopo l'oratorio di papa Giovanni VII:

«Ante hoc sacellum ubi nunc porta sancta sutfecta est, adest Vultus sancti Altare valde antiquissimum, quod adhuc cernitur; ubi est Domini Nostri lesu Christi Sudarium dictum Veronicae alias Berenices, quae ante passionem eius faciem extersit. Supra dictum Altare in nobili elaboratoque marmoreo operculo sive sugesto, ferreis cancellis deauratis munito circumseptoque et sex columnis elegantissimis fulto, summa cum veneratione conservatur, et cum tempora sua expostulant, populo ostenditur. In hoc etiam sugesto fuit translata etiam Lancea[159]*»*.

"Davanti a questo sacello, dove si trova la porta santa, è l'altare del Volto Santo, davvero antichissimo, che fino ad oggi si vede; dove si trova il Sudario di Nostro Signore Gesù Cristo detto di Veronica oppure Berenice, che prima della sua passione asciugò il suo volto. Sopra il detto altare in un nobile ed elaborato ricettacolo o soppalco marmoreo, munito di grate in ferro dorato e puntellato intorno da sei colonne assai eleganti, con somma venerazione è conservato, e quando lo richiedono le occasioni, è mostrato al popolo. In questo soppalco fu anche traslata la Lancia".

La descrizione di Tiberio Alfarano sembra non coincidere con quella del Panvinio e dell'Ugonio, dal momento che il primo riferisce di un tabernacolo retto da sei colonne, mentre gli altri due scrivono di un ciborio dotato di quattro colonne: in realtà, come nota giustamente Antonella Ballardini, l'aggiunta delle due colonne dovette essere praticata – presumibilmente verso la fine del secolo e dopo il 1588 – per accrescere il piano da cui esporre la reliquia alla devozione dei fedeli[160].

L'aspetto del ciborio-tabernacolo risulta confermato dalle testimonianze iconografiche dell'altare della Veronica contemporanee o di poco successive alla sua demolizione. Nella veduta della basilica vaticana disegnata da Domenico Tasselli da Lugo nel 1606 **[figg. 5-6]**, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana[161], il ciborio è visibile tra la navata

[158] Nota scritta a margine del testo. Cfr. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, G5, p. 207.
[159] Cfr. ALFARANO 1914, pp. 107-108.
[160] Cfr. BALLARDINI 2022a.
[161] Cfr. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, A64 ter, f. 12r.

destra maggiore e quella minore, ed è raffigurato in forme abbastanza sintetiche: sono riconoscibili le colonne che sostengono il piano superiore e il tabernacolo sulla sommità. Lo stesso Domenico Tasselli illustrò in una pagina del suo manoscritto una veduta del tabernacolo della Veronica[162], che sarebbe stato ripreso nelle successive riproduzioni negli affreschi della Cappella delle Partorienti all'interno delle Grotte Vaticane, realizzati da Giovanni Battista Ricci tra 1617 e 1619[163]**[fig. 7]**, e nell'illustrazione di Giacomo Grimaldi per l'*Opusculum* del 1618 **[fig. 8]**. Lo stesso Grimaldi, peraltro, aveva corredato di note manoscritte il volume contenente le illustrazioni del Tasselli[164], ragion per cui è ben comprensibile la funzione di modello che la suddetta raccolta di immagini svolse per il canonico. Le suddette immagini dell'altare sono piuttosto dettagliate: una mensa d'altare al piano terra è sormontata da una parete su cui spicca un riquadro vuoto e da un soffitto a lacunari; quattro colonne sorreggono il piano superiore, delimitato da un parapetto decorato con un'immagine di santa Veronica nell'atto di mostrare il sudario; dietro il parapetto si innalza il tabernacolo marmoreo affiancato da due colonne tortili, protetto da una grata metallica e sormontato da un baldacchino marmoreo montato su un doppio ordine di colonnette.

Il Grimaldi, nel suo *Opusculum*, descrive così la struttura, fornendo misure precise delle varie componenti del ciborio in palmi romani (22 cm circa):

«In hoc libro pagina 24 et 25 satis dictum est de memorato Ciborio; hic referre libuit verum et fidelem exemplum, et mensuras columnarum, quae in ipsius opere erant.

Columnae duae striatae marmoris Chii integrae, quarum supra mentio fol. 21 et hodie asservantur inter plura marmora et ornamenta veteris basilicae sub fornice novi pavimenti, longae erant palmis romanis undecim.

Aliae quatuor columnae marmoreae albae longae erant palmis romanis undecim sicut aliae, et asservantur ubi sopra.

Columnae quatuor minores intortae, quae stabant in ambitu tabernaculi ubi sacrosanta imago claudebatur longae erant palmis sex.

Hunc asservantur sub dictu fornice adhibite in ornatum sacrae et antiquae imaginis Deiparae Virginis Praegnantium, quae e ruinis veteris Basilicae a vestustiss° sacello clarissimo gentis Ursinorum sub Julio secondo et Paulo V pontt. Maxx. erepta, ibi modo dictis intortis columnis ornata magna religione veneratur.

[162] *Ibidem*, f. 30r.
[163] Cfr. SILVAN 1989, pp. 113, 120, n. 37.
[164] Sulla raccolta di illustrazioni del Tasselli si veda BALLARDINI 2022b.

Columnellae emblematae distinctae in summitate Ciborii, longae erant palmis duobus.
Portae aenae a Celestino Tertio factae quarum supra mentio pagina 34 hodie repositae sunt, ut mihi suprastans fabricae dixit, in Archivio fabricae eiusdem, quae portae claudebant sacratissimam Reliquiam Sudarii.
Portae ferrae, catenae cum cratibus inter fabbrilia instrumenta annis superioribus erat.[165]*»*

"In questo libro a pagina 24 e 25 si è detto abbastanza a proposito del già menzionato ciborio; si voglia adesso riportare l'autentica e fedele rappresentazione, e le misure delle colonne che erano in opera su di esso.
Due colonne scanalate di marmo di Chio, integre, delle quali si ha menzione nel foglio 21, e oggi sono conservate tra i vari marmi e decorazioni della vecchia basilica sotto il livello del nuovo pavimento, erano lunghe undici palmi romani.
Altre quattro colonne marmoree erano lunghe undici palmi romani come le altre, e si conservano dove si è detto sopra.
Le quattro colonne minori tortili, che stavano intorno al tabernacolo dove era custodita la sacrosanta immagine, erano lunghe sei palmi.
Adesso si conservano sotto il detto livello, adibite ad ornamento della sacra ed antica immagine della Madre Vergine delle Partorienti, che, tolta dalle rovine della vecchia Basilica, da un antichissimo sacello assai famoso della famiglia Orsini, sotto i papi Giulio II e Paolo V, lì, ornata in questo modo dalle sopradette colonne tortili con grande devozione è venerata.
Le colonnette stemmate distinte sulla sommità del Ciborio erano lunghe due palmi.
Le porte di bronzo fatte da Celestino III delle quali è fatta sopra menzione a pagina 34, oggi sono riposte, come mi ha detto il soprintendente della fabbrica, nell'Archivio della stessa fabbrica, le quali porte serravano la santissima reliquia.
Le porte di ferro, le catene con le grate erano negli anni passati tra gli strumenti della fabbriceria."

In un altro passo dell'*Opusculum* il Grimaldi ricorda un altro frammento del ciborio, la croce che si trovava sulla sommità del fastigio, ai suoi tempi nei pressi della confessio di san Pietro ma che «*erat in fastigio, seu sommitate Ciborii marmorei*»[166] della Veronica: il canonico acclude un'immagine della croce, posizionata sopra un globo.
Sulla base di queste testimonianze, è possibile identificare e recuperare alcuni dei

[165] Cfr. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, H3, ff. 121r-121v.
[166] *Ibidem*, f. 152r.

frammenti che componevano il ciborio-tabernacolo della Veronica e che oggi sono custoditi presso la Fabbrica della Basilica, tra cui si annoverano le colonne tortili marmoree decorate con intarsi musivi (già presso la Cappella delle Partorienti **[fig. 13]**), il globo che costituiva la sommità del fastigio su cui si innalzava la croce e una lastra decorata con gli stessi motivi: opere, queste, che legano l'opera ad altri pezzi lapidei di ambito cosmatesco databili tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

Pertinente al tabernacolo del Sudario era anche un pannello musivo – che rimarcava l'interdipendenza tra struttura architettonica, arredo scultoreo e decorazione a mosaico, tipica peraltro di altri cibori-tabernacolo che vedremo in seguito – raffigurante la Vergine col Bambino in trono affiancata da due uomini inginocchiati **[fig. 12]**, oggi custodito presso le Grotte Vaticane e approfonditamente studiato nel 2008 da Claudia Bolgia. Non menzionato dal Grimaldi, è invece citato dal Torrigio nel 1635: l'erudito ne ricordava la provenienza dal «*parapetto a mano sinistra del ciborio a tabernacolo del Volto Santo*» e identificava i due personaggi chinati di fronte a Maria in Costantino e nella madre Elena[167]. Secondo Claudia Bolgia i due personaggi effigiati sarebbero da riconoscere nel pontefice Celestino III, committente del ciborio, alla destra della Vergine, e nel suo *camerarius* Cencio, rappresentato in abiti ecclesiastici, alla sinistra[168]; ma, come nota Antonella Ballardini, il personaggio alla destra della Madonna non sembra essere vestito degli abiti pontificali, ma piuttosto di ricche vesti che lo qualificano come un nobile[169]. La studiosa cita inoltre, ai fini dell'identificazione di uno dei due personaggi, il «*magister Matheus huius Basilicae canonicus*» che era raffigurato sul reliquiario argenteo descritto dal Grimaldi all'interno del tabernacolo della Veronica, oggi perduto, commissionato, come attestava un'iscrizione, dallo stesso Matteo e da generici *alii*[170].

Il tabernacolo della Veronica, vero e proprio modello per le successive analoghe strutture, costituisce dunque il punto di partenza per la storia della tipologia del ciborio-tabernacolo, sia per l'impostazione della struttura architettonica, sia per la compresenza di decorazione scultorea e decorazione pittorica; risulta inoltre fondamentale, come abbiamo visto, nel superamento degli apparati effimeri destinati all'ostensione delle reliquie in favore della

[167] Cfr. TORRIGIO 1635, p. 478.
[168] Cfr. BOLGIA 2008, p. 244.
[169] Cfr. BALLARDINI 2022, p. 38.
[170] Per cui si veda BAV; Arch. Cap. S. Pietro, H3, ff. 92v-93r. Nel testo, Grimaldi acclude una riproduzione dell'iconografia che campeggiava sul reliquiario, con il canonico Matteo in ginocchio tra i santi Paolo e Pietro, sormontati da un'immagine del volto di Cristo. L'iscrizione completa accanto a Matteo recita quanto segue: *Magister Mattheus, huius Basilicae canonicus fieri fecit hoc opus et alii.*

costruzione di tabernacoli marmorei, certo di maggiore effetto all'interno delle basiliche romane.

9. Diffusione a Roma del ciborio-tabernacolo tra XIII e XIV secolo: il predominio dei maestri cosmateschi.

Per il XIII secolo e l'inizio del XIV secolo disponiamo di numerose fonti che riferiscono di cibori-tabernacolo a Roma che possono essere ricondotti, sulla base delle testimonianze iconografiche e di alcuni frammenti, all'attività dei maestri cosmateschi, che, nel quadro generale della loro enorme fortuna nella Roma medievale[171], possono essere considerati come i principali artefici della tipologia del ciborio-tabernacolo.
Di queste strutture, il ciborio-tabernacolo detto "delle Reliquie" nella basilica di santa Maria Maggiore, detto anche "tabernacolo Capocci", riveste un importante ruolo nella storia della tipologia, per numero di frammenti conservati ed esemplare vicenda storico artistica. Nella basilica romana il tabernacolo dialogava infatti con un manufatto architettonico in tutto simile collocato dirimpetto, destinato però alla custodia della venerata icona della Salus Populi Romani, lasciando intravedere quanto fosse popolare a Roma la tipologia.
La realizzazione del ciborio-tabernacolo delle reliquie si deve al nobile romano Giacomo di Giovanni Capocci e a sua moglie Vinia, che lo eressero nel 1256, come testimoniava un'epigrafe in mosaico riportata da Vincenzo Forcella nel 1869 ma conosciuta anche dagli eruditi del XVI secolo:

«Jacobus Joannis Capocii et Vinia uxor eius fecerunt fieri hoc opus pro redemptione animarum suarum anno Domini MCCLVI.[172]*»*

"Giacomo di Giovanni Capocci e Vinia sua moglie fecero fare quest'opera per la redenzione delle loro anime, nell'anno del Signore 1256".

La prima descrizione del tabernacolo si deve a Giovanni Rucellai, che ne dà notizie, assieme al tabernacolo dell'icona mariana posto dirimpetto, nel suo Zibaldone scritto in occasione del Giubileo del 1450:

«Item, in detta chiesa due bellissimi tabernacoli in su colonne che mettono in mezo il coro di marmi con tavole di porfido et di serpentino et granito et con musaico che s'asomigliano

[171] Sui maestri cosmateschi la bibliografia è assai ricca: si veda pertanto il fondamentale contributo di Claussen del 1987, in cui la questione è affrontata in termini generali. Cfr. CLAUSSEN 1987.
[172] Cfr. FORCELLA 1869, IX, p. 10.

molto a quello di Nostra Donna d'Orto San Michele di Firenze, ma sono molto più begli, che nell'uno d'essi e una tavola di Nostra Donna di mano propri di Sancto Lucha vangelista, et nell'altro molto reliquie di sancti[173]*».*

Da questo testo ricaviamo la presenza di colonne che sostenevano il piano superiore della struttura, la policromia dei marmi e la presenza di molte reliquie all'interno di esso. Su quali fossero le reliquie contenute all'interno del tabernacolo è illuminante la lettura dell'inventario del cardinale Guglielmo d'Estouteville, che nel suo *Inventarium* dei beni della basilica romana risalente alla seconda metà del XV secolo[174] offre un dettagliato elenco dei sacri tesori conservati all'interno della struttura, tra cui spiccano la testa dell'apostolo Mattia, il braccio di san Matteo e soprattutto le fasce (*puerperium*) con cui fu avvolto Gesù Bambino dopo la nascita[175]. Il prelato menziona anche il tabernacolo, dando preziose indicazioni circa la sua collocazione:

«quodam tabernaculo marmoreo substentato a quattuor columnis prorfireis prope altare sancti Hieronymi[176]*».*

Il ciborio-tabernacolo si trovava dunque in prossimità dell'altare di san Gerolamo, collocato nella navata laterale destra. Un manoscritto di Onofrio Panvinio così descrive i due cibori che si fronteggiavano:

«Sunt et duo altaria vacua, habentia supra se duo ciboria marmorea: dextrum quatuor columnis albis substentatum, in quo est figura Beatae Virginis ornatum capsa aurata: alterum ab sex columnis , quatuor porphyreticis duabus albis, totum vermiculatum: Jacobus Joaniis Capocii et Vinia uxor eius fecerunt fieri anno Domini MCCLVI: plenum est reliquiis, elegans et pulcherimum[177]*»*

"Vi sono anche due altari cavi, che hanno al di sopra di sé due cibori marmorei: il destro sostenuto da quattro colonne bianche, in cui è la figura della Beata Vergine, ornato di una cassa dorata; l'altro da sei colonne, quattro in porfiro, due bianche, tutto intarsiato: Giacomo di Giovanni Capocci e Vinia sua moglie lo fecero fare nell'anno del Signore 1256: è pieno di reliquie, elegante e bellissimo".

[173] Cfr. RUCELLAI 1960, p. 24; CASSIDY 1992, p. 203, n. 105.
[174] Sul testo si veda DELLE FOGLIE 2011.
[175] *Ibidem*, pp. 67-71, in cui è trascritto l'elenco delle reliquie.
[176] *Ibidem*, p. 67.
[177] Cfr. BIASOTTI 1915, p. 24.

Un'incisione contenuta nella *Basilicae Sancte Mariae Maioris […] descriptio* di Paolo De Angelis[178]**[fig. 14]**, del 1621, presenta il ciborio-tabernacolo in linea con le descrizioni sopra riportate: sostenuto da sei colonne, un elegante tabernacolo di marmi intarsiati è inquadrato agli angoli da coppie di colonnette tortili, sopra le quali si innalzano timpani di gusto anticheggiante, a loro volta sormontati da un fastigio piramidale retto da piccole colonne, su modello del ciborio della Veronica in Vaticano. Una grata di ferro delimita il fronte dell'area praticabile del ciborio – destinata presumibilmente ad accogliere chi officiava l'ostensione delle reliquie -, mentre sul fianco sinistro è intuibile il mosaico raffigurante i donatori del ciborio.

Un ulteriore disegno dell'architetto John Talman (1677-1726) **[fig. 15]**, conservato a Londra presso la Society of Antiquaries[179], illustra il fianco sinistro del tabernacolo: il mosaico con i donatori è maggiormente riconoscibile, assieme ad un maggiore dettaglio delle preziose decorazioni cosmatesche che ornavano il complesso. Sulla mensa dell'altare Talman riporta inoltre i nomi dei santi Faustina, Semplicio e Beatrice sepolti presso il ciborio.

Demolito presumibilmente durante i restauri della chiesa condotti da Ferdinando Fuga tra 1741 e 1743[180], il ciborio ha subito una drastica dispersione delle sue componenti, che testimoniavano, al pari del già menzionato ciborio della Veronica, un'intrinseca interdipendenza tra decorazione scultorea e musivo/pittorica.

Il più noto dei frammenti superstiti è il pannello musivo conservato presso la chiesa parrocchiale di Vico nel Lazio[181]**[fig. 16]**, che costituiva la decorazione della parte superiore del fianco sinistro del tabernacolo. In esso sono raffigurati sulla destra un angelo stante e la Madonna col Bambino, mentre sulla sinistra sono i due committenti dell'opera, Giacomo Capocci e la moglie Vinia, inginocchiati nell'atto di offrire il modellino del tabernacolo alla Vergine. Il mosaico è stato giustamente accostato da Angiola Maria Romanini nel 1991 alla piccola Madonna col Bambino musiva che decora l'absidiola del sacello di san Zenone nella chiesa di santa Prassede e letto come una testimonianza della permanenza di certi moduli arcaici della produzione pittorica romana successiva alla metà del XIII secolo[182]; nel 1999 Gaetano Curzi e Alessandro Tomei hanno legato il mosaico del 1256 ad una bottega di mosaicisti cosmateschi specializzati in genere nella produzione di

[178] Cfr. GARDNER 1970, pl. XXVI.
[179] *Ibidem*, pl. XXV.
[180] *Ibidem*, p. 220.
[181] *Ibidem*, pp. 225-226.
[182] Cfr. ROMANINI 1991, p. 34.

monumenti funebri, che riprende moduli arcaici di inizio Duecento[183].

Le vicende degli altri frammenti marmorei del tabernacolo furono brillantemente indagate da Julian Gardner nel 1970: acquistati nel 1768 dall'emissario a Napoli del governo britannico Sir William Hamilton, furono regalati dallo stesso a Horace Walpole per la decorazione della sua residenza neogotica a Strawberry Hill[184]. Tra 1771 e 1772, come emerge dal carteggio tra Hamilton e Walpole, i frammenti cosmateschi furono utilizzati per la costruzione di un'arca (*shrine*) all'interno della *Chapel of the Wood*, nota anche attraverso alcune illustrazioni **[fig. 17]**. Nella descrizione della villa di Strawberry Hill redatta dallo stesso Walpole è inoltre riportata l'iscrizione che campeggiava sulla porta della cappella, che serba memoria del tabernacolo romano e lo attribuisce a Pietro Cavallini:

«The shrine in front was brought in the year 1768 from the church of Santa Maria maggiore in Rome , when the new pavement was laid there. This shrine was erected in the year 1256 over the bodies of the holy martyrs Simplicius, Faustina, and Beatrix, by John James Capoccio and Vinia his wife; and was the work of Peter Cavallini, who made the tomb of Edward the Confessor in Westminster[185]».

"L'arca di fronte fu portata nell'anno 1768 dalla chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma, quando il nuovo pavimento fu collocato. L'arca fu eretta nell'anno 1256 sopra i corpi dei santi martiri Simplicio, Faustina e Beatrice da Giovanni Giacomo Capocci e Vinia sua moglie; ed era opera di Pietro Cavallini, che realizzò la tomba di Edoardo il Confessore a Westminster".

A seguito della dispersione degli arredi della villa nel 1842 l'arca finì sul mercato e se ne ritrova traccia nel catalogo di vendita dello stesso anno come «*a magnificent shrine of the most costly mosaic , enriched with many valuable specimens of rare and curious marbles and precious stones, superbly illuminated with gold […] supported by twisted columns*[186]», "una magnifica arca fatta del più prezioso mosaico, arricchita da molti preziosi tipi di rari e curiosi marmi e pietre preziose, superbamente splendente di oro […] sostenuta da colonne

[183] Cfr. CURZI-TOMEI 1999, p. 133.
[184] Cfr. GARDNER 1970, p. 221.
[185] Cfr. WALPOLE 1774, pp. 113-114. L'attribuzione a Pietro Cavallini era giustificata dall'identificazione che gli studiosi dell'epoca, tra cui lo stesso Walpole, avevano formulato del Pietro "cittadino romano" (*romanus civis*) che si firmava nella perduta iscrizione dell'arca di Edoardo il Confessore nell'abbazia di Westminster, opera che la stessa epigrafe datava o nel 1269 o nel 1279 e che effettivamente è opera cosmatesca. Si veda a tal proposito SALAZARO 1882, p. 6; WALPOLE 1888, pp. 16-17.
[186] Cfr. ROBINS 1842, p. 248.

tortili", di cui è riportata, copiando quasi letteralmente l'iscrizione sulla porta della cappella, la provenienza da Roma. Passata nella collezione dell'antiquario Webb, dell'arca si persero le tracce fino a quando alcuni frammenti finirono a decorare quella che Gardener chiama *pasticcio's church* di Sydney Herbert a Wilton[187], completata nel 1845: nello specifico, le colonnine furono impiegate per la decorazione del pulpito **[fig. 19]**, mentre le colonne tortili più grandi furono addossate parte alla porta della sagrestia**[fig. 18]**, parte collocate nelle navate laterali; una lastra decorata a losanghe finì invece nell'abside.

Mezzo secolo più tardi rispetto al tabernacolo Capocci, un altro importante ciborio destinato alla custodia e all'ostensione delle reliquie fu realizzato nella basilica di San Giovanni in Laterano: si tratta dell'altare della Maddalena, detto anche dei Canonici, del quale, esattamente come nel caso del ciborio Capocci, rimangono numerose testimonianze letterarie e diversi frammenti all'interno del chiostro della basilica stessa.
Fondato all'interno del coro della chiesa sotto papa Onorio III (1216-1227) con dedicazione alla Maddalena, nel 1297 venne nuovamente rifondato e consacrato dal cardinale Gerardo Bianchi, che, alla sua morte nel 1302 fu peraltro sepolto nei pressi dell'altare[188]. Il suddetto altare, presumibilmente sin dalla sua seconda fondazione nel 1297, fu strettamente legato al culto del corpo, privo della testa, di santa Maria Maddalena. Ciò si ricava dall'epigrafe con dedicazione dell'altare riportata dal Forcella nel XIX secolo:

«Anno Domini MCCXCVII […] mense februari consecratum fuit altare capituli ad honorem Die et beatae Mariae Magdalenae de mandato Domini Bonifacii Papae VIII per dominum Gerardum de Parma episcopum Sabinensem: in quo altare recondidit corpus ipsius Mariae Magdalenae sine capite, et brachium Beati Zachariae, et reliquias multorum aliorum sanctorum».[189]

"Nell'anno del Signore 1297 […] nel mese di febbraio fu consacrato ad onore di Dio e di santa Maria Maddalena l'altare del capitolo, su mandato del Signore Papa Bonifacio VIII tramite il signore Gerardo da Parma vescovo di Sabina: nel cui altare collocò il corpo della stessa Maria Maddalena senza testa, e il braccio di san Zaccaria, e reliquie di molti altri santi".

[187] Cfr. GARDNER 1970, p. 221.
[188] Cfr. CLAUSSEN 2000, p. 240.
[189] Cfr. FORCELLA 1864-1884, VIII, p. 15; CLAUSSEN 2002, p. 198, n. 877.

Si può presumere che sin dalla fine del XIII secolo l'altare fosse dotato di tabernacolo superiore, dato l'elevato numero di reliquie ivi conservate. Secondo Peter Claussen, tuttavia, i frammenti oggi conservati nel chiostro non apparterrebbero tutti all'altare del 1297, dal momento che sul timpano è riconoscibile l'arme dei Colonna, che durante il pontificato di Bonifacio VIII non potevano "permettersi" l'erezione di un imponente ciborio all'interno della cattedrale[190]. Sembra invece più plausibile, sulla scorta dello studioso, che il ciborio-tabernacolo sia stato eretto, o forse più probabilmente restaurato nella parte superiore dove campeggiava lo stemma Colonna, dopo il disastroso incendio del 1308[191] che distrusse il ciborio presso l'altare maggiore e arrecò danni anche all'altare dei canonici, ovvero della Maddalena. Di ciò diede notizia in una lettera indirizzata a papa Clemente V, ad Avignone, il cardinale Jacopo Colonna, riferendo che erano «*vorante flamma consupsit [sic] marmoreis nonnullis columpnis concrematis incendio ac canonicorum altari et choro succensis*[192]», "tutte le colonne marmoree, mentre il fuoco ardeva, consumate dall'incendio e distrutti l'altare dei canonici e il coro".

L'altare dovette essere dunque restaurato dopo il 1308. Le fonti quattro e cinquecentesche serbano memoria della struttura prima delle demolizioni della metà del XVII secolo sotto la guida di Francesco Borromini e talvolta ne illustrano le modifiche alla struttura nel corso dei secoli. Una fonte poco indagata è il *Trattato di Santo Ioanni Laterano* del fiorentino Giuliano Dati, penitenziere del Laterano, databile al 1495[193], in cui il ciborio-tabernacolo è così descritto:

«Poi li da chanto tu arai trovato
laltar dichato a marie magdalena
dove quiesce el corpo suo sacrato
ma non vel chapo sua alma serena
e salchun dubio ti fusi mostrato
noci pensare e none stare in pena
se libri della chiesa tu vedrai
giustifichato di questo sarai
E sopra questo altare o questo orachulo

[190] *Ibidem*.
[191] *Ibidem*.
[192] Cfr. PETOLETTI 2003, p. 381. L'incendio, ricordato da varie fonti, distrusse anche il ciborio altomedievale dell'altare maggiore.
[193] Per cui si veda CURCIO 1983.

in su quatro cholonne sta posato
di marmo lavorato un tabernacolo
dove stalgran tesoro cholocato
tante reliquie che parun miracolo
el chapo ve di zacheria beato
la circumcisiondi xro degnio
e di silvestro el pretioso regnio
Una reliquia della magdalena
la spalla di lorenzo benedetto[194]*»*

Il testo del Dati prosegue menzionando innumerevoli altre reliquie conservate dentro il ciborio, ma la sua testimonianza risulta interessante poiché ci informa sulla collocazione del corpo della Maddalena (privo della testa) che era collocato evidentemente sull'altare vero e proprio, dunque al livello inferiore, mentre nel tabernacolo superiore, retto da quattro colonne, erano conservate le altre reliquie.
Non viene fatto alcun accenno alla cerimonia di ostensione delle suddette, fatto questo che viene invece registrato da Onofrio Panvinio, che dedica grande spazio al tabernacolo della Maddalena nel *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant* del 1570:

«In choro autem illo vetere Canonicorum, erat altare in honorem Beatae Mariae Magdalenae dedicatum: in quo corpus eius sine capite conditum fuisse fertur ab Honorio papa III […] Hoc altare nunc paulo longius ab antiquo loco translatum est, scilicet prope parastatam novissimam dextro Basilicae latere […] Est totum marmoreum, et emblematibus ornatum, atque supra sex gradus marmoreos locatum: ***habetque supra eleganatissimum tabernaculum, totum tesselatum ex aureis lapillis, cum insignibus nobilum familiarum Columnae et Hannibaldensis et Cafarorum****, cancellis ferreis clusum et quattuor e granito marmore columnis sostentatum.* ***Circa tabernaculum marmoreum est moenianum ligneum****, aliis aliquot sine ordine dispositis columnis impositum:* ***ex quo sanctorum reliquiae, quae in eo tabernaculo religiosissime servantur, populo romano ostenduntur***[195]*»*.

[194] Cfr. BrL, Dig., G10731, p. 6v.
[195] Cfr. PANVINIO 1570, p. 118.

"Nel coro, invero quello antico dei Canonici, era l'altare dedicato in onore della Beata Maria Maddalena; in cui il suo corpo senza testa si dice fosse stato consacrato da papa Onorio III […] Questo altare adesso è stato traslato poco distante dall'antico luogo, ovvero presso il recentissimo pilastro sul lato destro della Basilica […] È tutto in marmo, ed ornato di stemmi, e collocato sopra sei gradini marmorei; e ha sopra un elegantissimo tabernacolo, tutto intarsiato in pietruzze dorate, con le insegne delle nobili famiglie dei Colonna e degli Annibaldi e dei Cafari, chiuso da cancelli di ferro e sostenuto da quattro colonne in marmo granito. Attorno al tabernacolo marmoreo è un ripiano ligneo, montato su colonne disposte senza ordine ogni tanto: da cui le reliquie dei santi, che all'interno di quel tabernacolo sono conservate con assai devozione, sono mostrate al popolo romano".

Il fondamentale testo del Panvinio illustra nel dettaglio una struttura simile in quasi tutto ai precedenti cibori di cui abbiamo già detto; è molto preciso inoltre nel descrivere gli stemmi nobiliari che ornavano il tabernacolo superiore, di cui oggi, tra i frammenti conservati nel chiostro della chiesa, rimane soltanto quello dei Colonna; descrive con chiarezza un apparato effimero in legno utilizzato per le ostensioni delle reliquie, secondo il modello già osservato per il primo altare della Veronica nel XII secolo e che, come vedremo, caratterizzerà la storia moderna del tabernacolo lateranense destinato alla custodia delle teste dei santi Pietro e Paolo.
Un simile apparato effimero sembra menzionato anche da Pompeo Ugonio nel 1588, che oltre a citare le reliquie conservate nel tabernacolo superiore, ricorda un soppalco ligneo attorno alla struttura:

«*Quivi dinanzi a man dritta sopra certi gradi di marmo è l'altare di Santa Maria Madalena fatto da Papa Honorio II circa di i1 1128 circondato da otto colonne, che sostengono un Tabernacolo di marmo lavorato, con un poggetto attorno, cinto di balaustri di noce* [196]».

Un foglio conservato all'Albertina di Vienna, inoltre, reca il disegno delle ante di una porta di bronzo che faceva parte del tabernacolo superiore, esattamente come nel caso del ciborio della Veronica in Vaticano. La porta era firmata dall'orafo Cicco Colata da Rieti, che nell'iscrizione si vantava di aver realizzato la porta senza l'utilizzo del mantice («*Ciccus Colata / dereate / me fecit / sine mentacis*»)[197]. Nel disegno sono inoltre riconoscibili due

[196] Cfr. UGONIO 1588, p. 41. Ugonio menziona una data errata per la fondazione dell'altare.
[197] Cfr. CLAUSSEN 2002, II, pp. 199-201.

figure umane inscritte entro archi sulla parte superiore di ciascuna delle due ante, probabilmente da riconoscere in Gerardo Bianchi e nel papa Bonifacio VIII.

Nel 1574, in previsione del giubileo dell'anno successivo, l'altare inferiore fu dotato di un dipinto di Scipione Pulzone: si tratta di una tavola che potremmo definire opistografa (benché composta da due distinte tavole) raffigurante su di un lato la Maddalena penitente (con evidente riferimento alle ossa della santa conservate presso l'altare) e sull'altro il papa Martino V in ginocchio (presso il cui sepolcro bronzeo era collocato l'altare) **[figg. 25-26]**, ipotizzata da Caludio Seccaroni come funzionante come sportello al piano inferiore dell'altare, dietro il quale, evidentemente, trovavano posto le reliquie della Maddalena[198]. Oggi è collocata nel coro della chiesa e si presenta divisa nelle due tavole, ma della sua commissione per l'altare da parte dei Colonna ci informa Giovanni Baglione nel 1642:

«Ma vedendo intanto Scipione, che il solo lavorar de ritratti noI poteva porre nel numero de gli altri eccellenti Pittori, risolsesi di voler fare delle storie, e tavole d'altare, dipinse per gli Signori Colonnesi in San Giovanni Laterano sotto il tabernacolo delle reliquie, sopra l'altare, una S. Maria Maddalena, e per di dietro papa Martino V ginocchione[199]».

Un'importante testimonianza iconografica che consente di visualizzare l'allestimento seicentesco dell'altare prima della sua demolizione è rappresentata da un'incisione di Giovanni Maggi e Matthaus Greuther realizzata a inizio Seicento[200]**[fig. 27]**: alle spalle della mensa inferiore è il dipinto del Pulzone, nel lato raffigurante la Maddalena; quattro colonne sorreggono un parapetto dotato di balaustra in muratura (evidentemente aggiunto in sostituzione dell'apparato ligneo ancora usato ai tempi del Panvinio), sopra il quale si innalza il tabernacolo protetto da inferriate e affiancato da una coppia di colonne tortili; manca la parte superiore del tabernacolo, non compresa entro la cornice dell'incisione.

Nel luglio 1647, durante i rifacimenti borrominiani della basilica lateranense, il ciborio-tabernacolo venne smantellato. Una supplica del cardinale Girolamo Colonna, membro della famiglia che aveva avuto il patronato sull'altare, inviata a papa Alessandro VII nel 1647, rivela l'interesse dei Colonna per la conservazione dei frammenti del tabernacolo, memoria di famiglia, di cui viene chiesto il riassemblaggio nella Cappella del Presepe:

[198] Cfr. VAUDO 1976, pp. 21-22; SECCARONI 2013, p. 48.
[199] Cfr. BAGLIONE 1642, p. 53.
[200] Cfr. SECCARONI 2013, pp. 48-49.

«di concedere al Card. Supplicante, e sua casa un'altra cappella, e se gli paresse quella del Presepio […] per rifarci la detta Cappella della Maddalena, e rimettervi il ciborio con le reliquie conforme allo stato antico, acciò non si perda la memoria della detta erettione»[201].

Nel XIX secolo i frammenti del ciborio furono collocati nel chiostro della basilica, dove sono custoditi ancora oggi; e questi, assieme all'incisione di Giovanni Maggi di cui sopra, hanno consentito a Claussen di ricostruire l'aspetto "moderno" del ciborio-tabernacolo[202], che, al pari delle altre strutture afferenti alla medesima tipologia, in quanto oggetto di culto ha subito vari ammodernamenti nel corso della sua storia.

Tra i frammenti marmorei conservati nel chiostro, tutti in marmo bianco decorato da innumerevoli tessere in paste vitree **[figg. 21-24]**, spiccano certamente le eleganti colonne tortili – provenienti dal tabernacolo superiore - rivestite di listelli policromi, secondo un gusto tipicamente cosmatesco, e i frontoni decorati da rosoni che costituivano la sommità del tabernacolo: su uno di questi **[fig. 23]**, in particolare, è ben evidente lo stemma della famiglia Colonna (uno scudo con al centro una colonnina), scolpito in un periodo non meglio precisato, forse dopo l'incendio del 1308, come si evince da un foro al di sopra della stessa arme, traccia di un precedente stemma, e l'epigrafe, divisa in due parti, «*Magr. Deodat. Fecit Hoc Op»*[203], che permette di ricondurre il complesso allo scultore Deodato di Cosma[204].

Questi è ricordato anche nell'epigrafe «*Deodatus me fecit*» apposta sul ciborio (privo di tabernacolo, sul modello "semplice" dei cibori d'altare romanici) della chiesa di Santa Maria in Cosmedin, risalente al 1294[205]; la firma di Deodato era inoltre presente su un ciborio-tabernacolo destinato esplicitamente alla custodia delle reliquie, a riprova del ruolo svolto dalla sua bottega e dai marmorari cosmateschi in generale nella definizione della tipologia[206]. Il tabernacolo in questione si trovava nella chiesa di Santa Maria in Portico, poi detta in Campitelli ed era legato, al pari di altri, alla committenza di una nobile famiglia

[201] Cfr. ROCA DE AMICIS 1996, p. 61; CLAUSSEN 2002, II, pp. 203-204.
[202] Cfr. CLAUSSEN 1987, pp. 217-218.
[203] *Ibidem*, p. 216.
[204] Cfr. CLAUSSEN 1987, pp. 210-221, in cui sono riportate anche altre iscrizioni che ricordano lo scultore. Nell'iscrizione apposta sul pavimento della chiesa romana di San Giacomo alla Lungara «*Deodatus filius Cosmati*» era ricordato assieme a *Iacobus*; ancora, un «*magister Deodatus de Urbe*» firmò il portale della cattedrale di Teramo nel 1332.
[205] *Ibidem*, pp. 213-214.
[206] *Ibidem*, pp. 214-216.

romana, i Capizzucchi. In una visita pontificia del 1582, di cui nel 1750 Carlo Antonio Erra pubblica un passo, è riportato quanto segue:

«Adsunt in ecclesia Reliquiae certae et servantur in tabernaculo marmoreo super Altare cum duabus clavibus, quarum altera permanet penes Illustrissimum et Reverendissimum D. Cardinalem Sabellum Vicarium, altera penes Rectorem Ecclesiae, ut ostendantur Populo quolibet anno in die Nativitatis B. Mariae[207]*».*

"Sono presenti in chiesa reliquie autentiche e sono conservate all'interno di un tabernacolo marmoreo sopra l'altare con due chiavi, delle quali una rimane presso l'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Sabello vicario, l'altra presso il rettore della chiesa, affinché vengano mostrate al popolo una volta all'anno nel giorno della Natività della Beata Maria".

Francesco Gualdi, collezionista di origini riminesi vissuto a Roma, occupandosi tra 1653 e 1654 di un volume sulle memorie dei Capizucchi, ha modo di osservare e di descrivere ciò che rimane del tabernacolo all'interno della chiesa:

«Ma vestigij di memoria più antica si scorgono nell'istessa chiesa, in un ciborio, o tabernacolo grande, di fattura gothica, già isolato; del quale hoggi si vede solamente la facciata principale; dove sotto la finestrella delle reliquie, son poste due armi di questa famiglia fatte di musaico; cioè, una fascia d'oro per isghembo in campo azzurro; col nome dell'artefice di quell'opera, espresso con queste parole: Magister Deodatus fecit hoc opus. Dal qual nome si riconosce il tempo, in cui fu fatta quella machina: percioché Deodato sopradetto lavorava verso gli anni MCCXC essendo esso stato figliuolo di maestro Cosimo, o Cosmato, come appariva da una memoria posta già nella chiesa vecchia di San Iacomo in Settignana, per testimonianza di veduta dell'abbate don Costantino Gaetano, con queste parole: Deodatus filius Cosmati et Jacobus fecerunt hoc opus e può essere che Iacomo fusse il Torrita, il quale fece in quel tempo la tribuna di Santa Maria Maggiore, e vi lasciò il suo nome. Ma Cosmato, padre di Deodato, fece la cappella del Sancta Sanctorum nel Laterano, fatta rifare da Niccolò III della famiglia Orsina, creato pontefice l'anno MCCLXXVII[208]*»*

Al netto delle inesattezze sull'identificazione dello *Jacobus* citato a proposito dell'iscrizione di Settignana con il pittore Jacopo Torriti, la descrizione del tabernacolo

[207] Cfr. ERRA 1750, p. 110.
[208] Cfr. FEDERICI 2005, pp. 92-93.

offerta dal Gualdi fornisce la prima testimonianza certa dell'aspetto del tabernacolo e funse da modello per la descrizione che, del medesimo manufatto, avrebbe offerto nel 1680 Vincenzo Armanni. Come ha giustamente evidenziato Fabrizio Federici, l'Armanni copiò quasi alla lettera il passo di Gualdi:

«Nella chiesa di Santa Maria in Campitelli (nel cui rione questa famiglia trovasi havere habitato per molti secoli), fu dai signori Capizucchi fatto fare un tabernacolo grande di fattura gottica, isolato, e di quattro facciate, che, nella prima rinovazione della fabrica di detta chiesa quasi disfatto, restò sino alla seconda rinovazione, seguita nel ponteficato di Alessandro VII con la facciata principale, dove sotto la fenestrella delle reliquie erano poste quattro armi della famiglia Capizucchi fatte di musaico, cioè una banda d'oro in campo azzurro posta per isghembo in quattro targhe. E v'era espresso il nome dell'artefice con queste parole 'Magister Adeodatus fecit hoc opus […] Nell'ultima rinovazione della detta chiesa fu detto tabernacolo totalmente disfatto, restando i fragmenti di quello appresso i signori Capizucchi, come anche la figura presa dall'originale[209]»

Le descrizioni gemelle coincidono con il disegno della fronte del tabernacolo pubblicato nel 1690 da Giovanni Ciampini[210]**[fig. 28]**, in cui si riconosce il tipo familiare del tabernacolo affiancato da una coppia di colonne tortili e da un ulteriore paio di colonnette che inquadrano una piccola edicola, al cui interno è visibile il ricettacolo delle reliquie protetto da una grata metallica. La struttura è sormontata da un timpano dotato di rosone e sormontato da un fastigio assai simile a quello che costituiva il culmine del ciborio della Veronica in Vaticano. Sotto il tabernacolo, campeggia l'epigrafe «*Magister Deodatus fecit hoc opus*», affiancata dagli stemmi Capizucchi menzionati anche dalle descrizioni. Il Ciampini riporta inoltre il testo di una lapide collocata nella chiesa nel 1685 in cui si ricordava il «*Sacrorum Lipsanorum Tabernaculum[211]*» e la firma di maestro Deodato.

Claussen riferisce correttamente all'ambito di Deodato anche il ciborio-tabernacolo della cattedrale di Velletri, della cui fase medievale rimane il tabernacolo marmoreo[212], reimpiegato sulla sommità del ciborio barocco che sorge sopra l'altare maggiore[213] **[fig. 29]** e destinato alla custodia di alcune reliquie tra cui si annovera un frammento della Vera

[209] *Ibidem*, p. 94.
[210] Cfr. CIAMPINI 1690, tav. XLIV.
[211] *Ibidem*, p. 182.
[212] Cfr. CLAUSSEN 1987, p. 221.
[213] Sul reimpiego della struttura cfr. PISONI 1999, p. 511.

Croce donato alla chiesa da papa Alessandro IV (1254-1261)[214]. Alessandro Borgia, nella sua *Istoria della Chiesa e della Città di Velletri* del 1723, conferma l'utilizzo del suddetto tabernacolo anche come luogo per l'ostensione delle reliquie, quando riporta la notizia del rifacimento del ciborio dell'altare maggiore sotto il vescovo Francesco Barberini (1666-1679), che fece ricollocare l'antico tabernacolo sopra il nuovo ciborio dell'area presbiteriale, nell'ambito dei lavori di ristrutturazione della chiesa a seguito delle devastazioni inflitte da un fulmine nel 1674:

«Si diede anche ad ergere un nuovo altare in mezzo del Presbiterio, e rimosso quello fabbricato nel 1596 dal cardinal Ansolfo Gesualdo, ne sustituì un altro, ornato con un ciborio sostenuto da quattro colonne, opera tutta di finissimi marmi di sì maestoso, e nobile disegno, che meritamente si loda, e si ammira da ciascuno. Collocò poi sopra il Ciborio l'antico Relliquiario di marmo, acciocché indi si mostrassero al Popolo le Sacre Relliquie, che sono il più prezioso tesoro delle Chiese.[215]»

Il Borgia ricorda anche una scala fatta realizzare dal cardinale Niccolò Albergati (vescovo di Velletri tra 1683 e 1687) per agevolare la salita al repositorio:

«e in oltre ornò il Ciborio della Cattedrale con una Scala di nuova, ed elegante invenzione, per cui si potesse ascendere al Relliquiario ne' tempi stabiliti, per mostrare al Popolo le Relliquie[216]».

La presenza a Roma e dintorni di ben tre cibori-tabernacolo di mano di Deodato o comunque riferibili al suo ambito testimonia, come già suggerito, il predominio cosmatesco nella cristallizzazione della tipologia: con l'avvento dei maestri toscani a Roma, nella seconda metà del XIV secolo, il ciborio-tabernacolo, sia per l'ostensione delle reliquie che per la mostra delle icone, avrebbe subito una svolta in senso decisamente più gotico.

10. Il ciborio-tabernacolo della basilica lateranense (1369-1370): vicende storiche trecentesche, questione attributiva e derivazioni.

Il tabernacolo collocato sopra l'altare maggiore di San Giovanni in Laterano **[fig. 30]** è l'unico esemplare della schiera dei cibori-tabernacoli medievali rimasti in loco ed è un monumento chiave per comprendere la svolta gotica della tipologia, oltre che esemplare

[214] *Ibidem*, p. 516.
[215] Cfr. BORGIA 1723, pp. 523-524.
[216] *Ibidem*, p. 529.

per la sua vicenda storica e artistica.

Legato intrinsecamente al ritorno da Avignone a Roma di papa Urbano V nel 1369, fu realizzato tra 1369 e 1370 per la custodia di due importanti reliquie riscoperte nel 1368 nell'altare del Sancta Sanctorum in Laterano, le teste dei santi Pietro e Paolo[217]. Il rilancio del loro culto, di pari passo alla ripresa del controllo papale sui culti romani, fu promosso in virtù di una raffinata committenza artistica. Étienne Baluze (1630-1718), biografo dei papi avignonesi, dei quali raccolse varie e pubblicò varie *vitae* nel 1693, nella *Vita prima* di Urbano V, per il 1370 riporta la commissione di due busti reliquiari in materiale prezioso per la conservazione delle reliquie:

«Urbanus papa jam fecisset fieri seu fabricari imagines seu statuas pro capitibus beatorum apostolorum Petri et Pauli, quae erant de auro et argento mirabiliter operatae, ornataeque multis gemmis et magnis notabilibusque lapidibus pretiosis, valorque earum communi aestimatione esset ad triginta millia florenorum et ultra»[218].

"Papa Urbano già fece fare ovvero fabbricare le immagini ovvero statue per le teste dei beati apostoli Pietro e Paolo, che erano in oro e argento mirabilmente realizzate, e decorate da molte gemme, e grandi, e da notevoli pietre preziose, e il loro valore per stima comune era di trenta mila fiorini e oltre".

Come emerge dalla documentazione, i busti reliquario, presenti nella basilica lateranense fino al 1799, anno in cui furono fusi durante le turbolente vicende dell'occupazione francese di Roma[219], furono commissionati all'orafo senese Giovanni di Bartolo, già documentato alla corte papale avignonese negli anni precedenti[220]. I due busti reliquiario presenti attualmente dentro il tabernacolo lateranense sono opera di Giuseppe Valadier, che li realizzò nel 1803 su committenza del canonico della basilica, monsignor Benedetto Cappelletti, a seguito di una donazione da parte di una duchessa Gonzaga, ma nelle forme riprendono in parte l'impostazione già dei preziosi busti medievali[221].

Nel già menzionato testo di Baluze si può leggere anche della posa dei due busti, avvenuta

[217] Cfr. MONDINI 2011, pp. 278-279.
[218] Cfr. MÜNTZ 1888, p. 8.
[219] Cfr. MONDINI 2011, p. 267. Il 26 gennaio 1799, come riportato nel diario del notaio Galimberti, i busti reliquiario furono portati alla Zecca per essere fusi.
[220] Cfr. MÜNTZ 1888, pp. 4-7, in cui sono riportati i documenti inerenti le prestigiose commissioni ricevute dall'orafo senese alla corte avignonese.
[221] Sulle vicende dei busti reliquiario si veda AMENDOLA 2022.

nel 1370, all'interno del grandioso tabernacolo sopra l'altare maggiore della chiesa, erede della precedente struttura dell'XI secolo, andata distrutta nell'incendio del 1308:

«demum collocatati super Altare Lateranense in loco seu alto et eminenti Ciborio super quatuor columnas marmoreas ad hoc specialiter miro opere praeparato, magnisque et fortibus januis ferreis circumdato»[222].

"infine collocati sopra l'Altare Lateranense in un luogo ovvero in un alto ed imponente ciborio sopra quattro colonne marmoree, specificamente realizzato a questa mirabile opera, circondato da grandi e possenti porte in ferro".

Un'altra biografia di Urbano V, pubblicata nel corpus muratoriano e citata anche dal Müntz, riporta la cerimonia di posa dei busti reliquiario *«fabricatoque tabernaculo seu ciborio marmoreo super altare ligneo quod in medio Lateranensis ecclesie situatum est»*[223],"una volta fabbricato il tabernacolo o ciborio marmoreo sopra l'altare ligneo che è situato nel mezzo della chiesa lateranense".
Il 15 aprile 1370, secondo la testimonianza di Garoscus de Ulmoisca, i busti reliquiario, stimati di un valore di più centocinquanta mila fiorini, furono trasportati dal palazzo vaticano fino al Laterano, dove le «*dictae ymagines cum capitibus propris fuerunt portate super magnum altare ipsius ecclesie quod fecit fieri de novo dictus dominus noster papa»*[224], "le dette immagini con le proprie teste furono portate sopra l'altare maggiore della stessa chiesa che il già detto nostro signore papa fece fare di nuovo". Infine, un documento del 3 aprile 1372, pubblicato dal Müntz nel 1888, riporta la costruzione, a tabernacolo ormai ultimato, di grate metalliche per la protezione dei preziosi reliquiari:

«*Die eadem facto computo cum Johanne Bartholi argentario domini pape pro resto m. hic xxxvi, floren., i sol., x d. qui sibi debebantur pro expensis et operamentis per ipsum factis et solutis pro ferramentis tabernaculi Capitum beatoruni Petri et Pauli, que posita sunt in ecclesia sancti Johannis Laterani»*[225].

"Nello stesso giorno fatto il computo con Giovanni di Bartolo orafo del signore papa per il resto, qui 37 fiorini, 1 soldo, 10 denari che si dovevano a lui per le spese e le operazioni

[222] *Ibidem*, p. 9.
[223] *Ibidem*.
[224] Cfr. MONDINI 2011, pp. 279-280, n. 48.
[225] Cfr. MÜNTZ 1888, p. 10.

fatte da lui e risolte per gli elementi in ferro del tabernacolo delle teste dei santi Pietro e Paolo, che furono poste nella chiesa di San Giovanni in Laterano."

Nonostante il restauro condotto sotto la direzione dell'architetto Filippo Martinucci nel 1851, ricordato anche da un'epigrafe che corre sul bordo della base est del tabernacolo[226], e al netto di tutti gli ammodernamenti che si sono susseguiti a partire dal XV secolo, la struttura al giorno d'oggi si presenta come un monumento medievale piuttosto integro, che conserva una notevole decorazione scultorea trecentesca figurata e non.

Il tabernacolo è collocato sopra quattro colonne di spoglio, a loro volta sormontate da capitelli corinzi e ionici. Già il Martinucci nei restauri del 1851 si accorgeva del reimpiego di colonne antiche per i sostegni della struttura e della decorazione anticheggiante dei capitelli che ornano la coppia di colonne rivolte verso l'abside, decorati da mascheroni e grifi, sicuramente realizzati a partire dal XV secolo e non pertinenti alla fase trecentesca:

«La mole del tabernacolo […] riposa sopra quattro colonne due sono di granito orientale diverso da quello del foro, la terza è di bigio morato antico, e la quarta di granito dell'Elba. Due di esse, cioè quelle che guardano verso la nave maggiore, hanno i capitelli di forma dissimile, sebbene amendue di ordine composito: i capitelli però delle altre due colonne sono pregevoli e per lo stile che ricorda i bei tempi delle arti romane, e per quattro grifi, poggiati sopra foglie di acanto, che ora ripuliti e dorati a nuovo, siccome anche messe a lustro le colonne, vinte le difficoltà del marmo e delle posture, rendono vaghissimo l'altare»[227].

Il ciborio culmina in un pinnacolo ed è inquadrato agli angoli da quattro pinnacoli più piccoli e, nella parte inferiore del tabernacolo sopraelevato, da otto tabernacoli gotici che ospitano ciascuno al loro interno una scultura di marmo raffigurante un santo o un angelo. Le grandi lastre che compongono le pareti della struttura architettonica sono costituite da marmi di spoglio altomedievali[228]**[fig. 31]**, come emerge chiaramente dalle foto scattate in occasione del restauro condotto nel 1994 a seguito dell'attentato di Cosa Nostra presso la chiesa: tali lastre, presumibilmente plutei provenienti da una recinzione presbiteriale, recano scolpite losanghe al centro delle quali spiccano semplici decorazioni fitomorfe e altre decorazioni vegetali che corrono lungo i bordi dei pezzi.

[226] Cfr. MARTINUCCI 1854, p. 24.
[227] *Ibidem*, p. 23.
[228] Cfr. D'ALBERTO 2013, p. 173.

La decorazione fogliacea dei pilastri che inquadrano il tabernacolo, nella parte superiore, è arricchita di raffinati dettagli, tra cui spiccano naturalistiche protomi leonine dalla bocca appena spalancata e volti umane che emergono dal fogliame **[figg. 36-39]**; altrettanto raffinate sono le parte sommitali dei pinnacoli del ciborio, che si risolvono in un elegante bocciolo di foglie **[figg. 34-35]**.

Gli otto tabernacoli che si dispongono agli angoli del ciborio, come si diceva, ospitano, collocate su basamenti poligonali, statue marmoree a tutto tondo di dimensioni minori del naturale, pensate come corredo scenografico al dispositivo di ostensione delle reliquie. Partendo dall'angolo sud/est si riconosce san Paolo **[fig. 40]**, raffigurato vestito di una toga panneggiata e recante nelle mani spada e libro. Nell'angolo est/nord è san Pietro **[fig. 41]**, dal volto caratterizzato da una barba ricciola, panneggiato, con in mano libro e chiavi. Segue, nell'angolo nord/est, l'angelo annunciante **[fig. 42]**, che dialoga idealmente, poiché non vi è direzionato, con Maria **[fig. 43]** posizionata sull'angolo nord/ovest. Nell'angolo ovest/nord trova posto san Giovanni Battista **[fig. 44]**, vestito di pelli e mantello, nell'atto di indicare con il dito Cristo; nell'angolo ovest/sud è collocato un santo dalla fisionomia giovanile caratterizzato da un libro in mano e da un lungo drappeggio sulla manica del cappello, identificabile in Giovanni Evangelista **[fig. 45]**. Chiudono la serie le due figure sugli angoli sud/ovest e est/sud, in cui trovano posto rispettivamente san Giacomo **[fig. 46]**, ben riconoscibile dal bordone (a cui manca la parte inferiore) e dalla borsa da pellegrino allacciata sul fianco, e un santo di difficile identificazione **[fig. 47]**, barbuto e con un libro in una mano, mentre l'altra regge un oggetto cilindrico: identificato talvolta come sant'Ambrogio[229], si tratta probabilmente di un apostolo.

La decorazione scultorea prosegue nei clipei polilobati dei frontoni della parte alta del ciborio, in cui sono raffigurati a basso rilievo generiche figure di profeti che reggono in mano cartigli **[figg. 48-49]**.

Numerosi, infine, gli stemmi che campeggiano in alto, a margine dei clipei, e in basso, sulle arcate gotiche che corrono sulla parte inferiore del piano del tabernacolo, tra i quali si riconoscono più volte lo stemma di papa Urbano V, dell'arciprete della basilica lateranense Pierre Roger de Beaufort (futuro Gregorio XI), del fratello del pontefice, ovvero il cardinale Anglic de Grimoard, del re di Francia Carlo V (che contribuì alla spesa per i reliquiari)[230].

[229] *Ibidem*, p. 170.
[230] *Ibidem*.

Nel 1851 il restauratore Filippo Martinucci appose sul lato est rivolto verso la navata anche lo stemma del cardinale Antonelli che promosse i restauri[231].

Le notizie contenute nelle fonti trecentesche e desumibili dagli stemmi, che indicano con chiarezza i committenti e i responsabili dell'edificazione del tabernacolo, non offrono dubbi circa la collocazione temporale dell'opera, terminata a stretto giro tra 1369 e 1370. L'attribuzione delle sculture è stata tuttavia, in mancanza di documenti sicuri, al centro di un secolare dibattito che ruota attorno alla figura del maestro senese Giovanni di Stefano. Noto fin dal 1791 da Guglielmo Della Valle a proposito del suo ruolo di capomaestro della cattedrale di Orvieto[232], nel 1839 è menzionato da Johann Wilhelm Gaye, che pubblica un fondamentale documento del 1369 in cui egli è ricordato come architetto della fabbrica lateranense[233].

Il passo ad attribuirgli la paternità del tabernacolo del Laterano fu breve: nel 1852 ne accenna il commendatore Pietro Ercole Visconti in una dissertazione orale tenuta presso la Pontificia Accademia di Archeologia, che attribuisce il tabernacolo a *Giovanni di Stefano Sanese architetto e scultore*[234]. Fino alla fine del XIX secolo e l'inizio del XX Giovanni di Stefano veniva messo in relazione alla sola fabbrica lateranense[235] - nonostante nel 1854 Gaetano Milanesi avesse reso noti alcuni documenti della sua attività senese[236] -: fu nel 1962 che Augusta Monferini, cercando di rintracciare le opere del suo periodo orvietano, attribuì al maestro il rosone della cattedrale della città umbra, che poneva a confronto con la testa di Cristo collocata sulla chiave di volta della volta inferiore del ciborio, assegnando a Giovanni anche alcune statue intorno al suddetto rosone[237]. Nel 2005 Claudia Bolgia ha notevolmente ampliato il corpus delle opere riferibili al senese, attribuendo allo scalpello di Giovanni, oltre alle sculture del tabernacolo lateranense, la decorazione scultorea del ciborio-tabernacolo per l'icona della basilica dell'Aracoeli, conservata frammentaria presso vari luoghi e un diacono marmoreo addossato a una colonna tortile conservato presso la Pinacoteca Vaticana[238]. Claudia D'Alberto, infine, a cui si deve il maggior contributo sulla scultura romana in epoca di cattività avignonese, ha ribadito l'assegnazione a Giovanni delle sculture precedentemente attribuite da Bolgia, ma ha differenziato le mani

[231] *Ibidem*, p. 167.
[232] Cfr. DELLA VALLE 1791, p. 286.
[233] Cfr. GAYE 1839-1840, II, pp. 74-75.
[234] Cfr. VISCONTI 1864, p. XVIII.
[235] Cfr. ARMELLINI 1891, p. 94; FILIPPINI 1908, pp. 110-114.
[236] Cfr. MILANESI 1854, II, pp. 269, 272-274.
[237] Cfr. MONFERINI 1962.
[238] Cfr. BOLGIA 2005, pp. 51-59.

attive sul tabernacolo lateranense, dando a Giovanni di Stefano le sculture dei piccoli tabernacoli e, sulla scorta della Monferini, a Rinaldino di Francia, documentato a Orvieto dal 1389, i profeti della cuspide del ciborio[239].

Questa, in sintesi, la vicenda critica relativa a Giovanni di Stefano. Una disamina dei documenti inerenti il maestro senese si rende obbligatoria, anche alla luce di una possibile novità documentaria emersa dall'Archivio di Stato di Pistoia. Se fino ad adesso il più antico documento concernente Giovanni era costituito dai pagamenti allo scultore per dei capitelli nell'ospedale di Santa Maria della Scala nel 1366, già noti al Milanesi[240], alcune note di pagamento mai considerate dalla storiografia a proposito di Giovanni potrebbero lasciar ipotizzare una sua presenza nel cantiere del battistero pistoiese tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del XIV secolo.

Tra le spese del cantiere dell'edificio religioso, iniziato nel 1301 ma ancora a metà Trecento in costruzione[241], nel gennaio 1359 , in mezzo ai pagamenti di *«maestry e di manovali e ferramenti»*[242], un *«Giovanni Stephani»* è pagato per 9 giorni di lavoro prima del giorno 27 e ancora il 27 per quattro giorni e due terzi[243].

Tra novembre 1359 e il 1360 il maestro compare nei registri di spesa più volte, menzionato alternativamente come *Nani di Stephano* e *Giovany Stephany*[244]; ancora vi compare il 13 novembre 1361, pagato assieme a Germano Michi, con il nome di «*Giovany Stefani dicto l agnetto»*[245] che sembrerebbe indicare un curioso soprannome. I documenti più importanti riguardo Giovanni Stefani sono però relativi alla lavorazione del tabernacolo che tra 1361 e 1362 venne collocato all'interno del battistero per ospitare la scultura lignea dell'angelo che regge la testa del Battista, oggi presso il Museo del Palazzo dei Vescovi di Pistoia[246].

I documenti del 1361 registrano un pagamento per un «*becatello di marmo per lo tabernacolo rinpecto laltare in che de stare langiolo cholla testa di Sco giovanni in mano*» a Bramamonte da Verona, collegato a un ulteriore pagamento a *Germano e a Giovanyi Stefani* ognuno per tre giorni e due terzi di lavoro[247].

[239] Cfr. D'ALBERTO 2013, pp. 176-177.
[240] Cfr. MILANESI 1854, p. 272.
[241] Per cui si veda SCARFANTONI 1998, pp. 51-65.
[242] Cfr. ASPT, *SS. Giovanni e Zeno*, 230, c. 82r.
[243] *Ibidem*, cc. 82r-82v.
[244] *Ibidem*, cc. 85v, 86r, 86v, 95r.
[245] *Ibidem*, c. 103r.
[246] Per cui si veda NERI LUSANNA 2021, pp.
[247] Cfr. ASPT, *SS. Giovanni e Zeno*, 230, c. 103r.

Nel gennaio del 1362 è infine registrato un pagamento a Giovanni Stefani per quattro giorni di lavoro al tabernacolo:

«Giovani Stefani detto l'Agnetto ebe di … di genaio per di iiii e mezo chellavoro per lo tabernacolo della testa di sangiovanni a ragione di s xiii d iii ildi»[248]

La presenza di Giovanni Stefani sul cantiere pistoiese sembrerebbe non avere alcun legame con il Giovanni di Stefano da Siena da sempre accostato al tabernacolo lateranense: del resto i nomi di Giovanni e Stefano sono assai comuni tra Firenze, Prato e Pistoia, e non vi sono documenti che attestano una provenienza da Siena per Giovanni Stefani. Tuttavia, è interessante notare che a partire dal 1358 vi furono stretti legami tra il cantiere del battistero di Pistoia e le maestranze senesi, come attestano pagamenti effettuati ai manovali in trasferta a Siena per la lavorazione dei marmi. Nel 1358, per esempio, in una nota di pagamento in cui compare, tra gli altri, quel Germano menzionato nei documenti assieme a Giovanni Stefani, il lapicida Paolo Micheli è rimborsato per ciò «*ch'avea ispeso per ispese di bocha di lui e per Nicholao, che romaseno a Siena a fare li diti marmori*».[249] Il fatto che Giovanni Stefani compaia sul cantiere a ridosso delle operazioni di lavorazione dei marmi a Siena potrebbe cautamente suggerire una sua provenienza da Siena.

Il tabernacolo a cui Giovanni, insieme a Bramamonte da Verona e Germano Michi, lavorò tra 1361 e 1362 è inoltre ancora oggi esistente, non più collocato sulla parete del battistero ma ricoverato nel lapidarium della cattedrale di Pistoia **[figg. 50-52]**. Si tratta di una struttura sobria, inquadrata da due colonne tortili, ma informata a un deciso gusto gotico, ben evidente nella decorazione fogliacea che corre sui lati del frontone e nelle mensole, elegantemente arricchite da volute su cui espandono raffinate foglie. Tali dettagli, seppur tipici della scultura toscana di metà XIV secolo, caratterizzano, in maniera ancora più vistosa, la decorazione fitomorfa del tabernacolo lateranense.

Dal momento che non sono al momento emersi legami più decisi tra i due Giovanni attestati a Siena e Pistoia, converrà comunque proseguire nell'analisi delle tracce documentarie di Giovanni di Stefano, che compaiono a Siena a partire dal 1366 – dopo, peraltro, la supposta parentesi pistoiese.

Nel 1366 «*Maestro Giovanni di Stefano che fa la chapella a lato della Nunziata*» è pagato

[248] *Ibidem*, c. 113r.

[249] *Ibidem*, c. 72v: *«Demo al dito Paulo Micheli dise che avéa pagato a Siena per IIII modoni di ferro […] Demo al dito Paulo per fare ispesa di bocha a v persone per dì x […] li maestri sono questi: Piero Micheli, Germano, Paulo Micheli, Nanni Micheli, Nichollao loro garçone […] Demo al dito Paulo che dise ch'avea ispeso per ispese di bocha di lui e per Nicholao, che romaseno a Siena a fare li diti marmori».*

dallo Spedale di Santa Maria della Scala in relazione alla lavorazione di «*due cholone e due meze cholone fornite con capitelli conci e altre cose per la chapella de la canciella*»[250]: un'ulteriore spesa ricorda *«Maestro Giovanni di Stefano, maestro di pietra, die avere dodici lib. in veture di pietra cioè du' mezi capitegli e due meze cimase e due meze base […] per la capella allato a le cancella»*[251]. La cappella, alla cui decorazione lapidea lavorava Giovanni nel 1366, è stata identificata con quella che oggi è nota sotto il nome di "Cappella della Madonna", a fianco della chiesa ospedaliera, ma l'allestimento barocco dell'ambiente e gli ornamenti in stucchi[252] non consentono di riconoscere i *mezi capitegli e le due meze cimase* ricordati dai documenti, rendendo vana la possibilità di individuare le sculture realizzate dal maestro di pietra.

Il documento fondamentale che lega il nome di Giovanni al cantiere lateranense è la già citata lettera di raccomandazione indirizzata da papa Urbano V alla Signoria di Firenze per consentire il transito presso Firenze di «*Iohannes Stephani de Senis architector, per nos ad opus et fabricam ecclesie sancti Iohannis Laterani deputatus, pro operationibus et aliis ad predictum opus et fabricam opportunis*»[253], "Giovanni di Stefano da Siena architetto, da noi deputato all'opera e alla fabbrica di San Giovanni in Laterano, per i lavori e altro relativi alla predetta opera e fabbrica". La lettera attesta chiaramente il ruolo di Giovanni, definito "architetto", come responsabile del cantiere lateranense, che quindi comprendeva anche l'edificazione del tabernacolo tra 1369 e 1370. L'importante incarico romano dovette aprire le porte al maestro per ulteriori prestigiosi impieghi: a partire dal 1373, presso la fabbrica del duomo di Orvieto «*Magistro Joanni Stefani*» è documentato come *capitimagistro*, carica che gli verrà rinnovata l'11 marzo 1375, quando, su proposta dei Sette Signori della città lo stesso «*providum virum magistrum Joannem Stefani de Senis*» accettò la carica di «***caputmagistrum*** *operis supradicti pro uno anno*»[254]. I documenti orvietani ben testimoniano la sua attività da capomaestro, che si protrasse per diversi anni. Nel rinnovamento dei patti del 28 febbraio 1376 è scritto che Giovanni di Stefano è «*nunc habitator Civitatis Urbisveteris*»[255], ovvero che ha ormai preso la cittadinanza orvietana, mentre nell'ottobre del medesimo anno Giovanni fu impegnato nella direzione del trasporto di marmi in deposito nella località di Corgneto da più di trentacinque anni, che Agnilo di

[250] Cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, p. 418.
[251] *Ibidem*.
[252] *Ibidem*, pp. 105-106.
[253] Cfr. MILANESI 1854, p. 269. Il riferimento archivistico è ASF, *Riformagioni*, 16, f. 72.
[254] Cfr. FUMI 1891, pp. 479-480.
[255] *Ibidem*, p. 480.

Fuccio suggerì potesse essere perfetto per «*la finestra grande di Santa Maria*»[256], dunque per lavori connessi al rosone della facciata della cattedrale.
Il 19 gennaio 1386 una lettera del cardinale Corphien informò i Signori Sette orvietani della chiamata a Roma del maestro Giovanni di Stefano «*pro quodam capella in basilica principis apostolorum de Urbe fienda*»[257], dunque per una cappella in corso di realizzazione nella basilica vaticana, fatto che testimonia ancora una volta l'alto livello di prestigio raggiunto dal maestro nell'ambiente romano. Poche settimane dopo, il 6 febbraio, Giovanni, in una lettera indirizzata ai Sette, si lamenta con le autorità di un presunto debito da lui avuto nei confronti dell'Opera della cattedrale: in calce alla lettera si firma ancora come «*Johannes Stefani Caputmagistrorum Operis*»[258].
Gli ultimi documenti inerenti a Giovanni chiamano in causa il senese a proposito della commissione per il coro della cattedrale di Ancona: datati 27 settembre e 16 novembre 1391, in essi Giovanni è citato come *«Iohanne Stefani olim de Senis mag.ro ad corum Episcopatus et mag.ro lapidum et aliorum laborerium»*[259], "Giovanni di Stefano fu di Siena, maestro al coro della cattedrale e maestro di pietra e di altre opere".

La notevole mole documentaria relativa a Giovanni di Stefano non consente purtroppo di riferire allo scultore e architetto nessuna opera in particolare, anche se quanto meno la decorazione scultorea del tabernacolo lateranense gli può essere attribuita con una certa sicurezza. Le otto sculture collocate nei tabernacoli, nelle loro pose eleganti e nel raffinato gioco di panneggi che le caratterizzano, presentano diversi addentellati con la scultura senese dello stesso torno d'anni. Si confronti ad esempio la Madonna Annunciata del Laterano con la Madonna dell'Altare Piccolomini nel Duomo di Siena **[figg. 53-54]**, riconosciuta da Alessandro Bagnoli come «*la Madonna del marmo che fecie maestro Giovanni di Ciecho*» che ricevette la doratura nel 1371 e dunque assegnata allo scultore senese Giovanni di Cecco[260], attivo nella città toscana tra il 1363 e il 1397[261]. Le due Vergini condividono un simile gioco di pieghe della veste, che in entrambi i casi si risolve in sinuose curve e che contraddistingue anche altre sculture del ciclo lateranense, tra cui il san Pietro e il san Paolo. L'indagine dettagliata delle ciocche dei capelli dell'Annunciata romana e di quella senese è inoltre assai emblematica della matrice senese che accomuna

[256] *Ibidem*, pp. 480-481.
[257] *Ibidem*, p. 482.
[258] *Ibidem*.
[259] Cfr. GIANANDREA A. 1890, p. 171.
[260] Cfr. BAGNOLI 1988, pp. 177-178.
[261] *Ibidem*, p. 183, n. 16.

le sculture, evidente anche nelle protomi umane e animali che fuoriescono dal fogliame nella parte alta del tabernacolo, secondo uno schema assai diffuso a Siena: lo stesso Giovanni di Cecco, nei capitelli della Cappella di Piazza del Campo, a cui attese tra 1375 e 1384[262], realizza volti barbuti che emergono dalle foglie **[figg. 55-56]**, certo più dettagliati rispetto ai paffuti volti che decorano il tabernacolo lateranense ma prodotti della medesima raffinata cultura di base.

Non tutte le sculture del ciborio raggiungono però il medesimo grado di qualità: se il gruppo dell'Annunciazione, i santi Pietro e Paolo, il san Giovanni Evangelista e il san Giacomo possono essere riferiti direttamente alla mano di Giovanni di Stefano, lo stesso non si può dire dell'apostolo privo di identità e dei santi a bassorilievo che emergono dai clipei nella cuspide del ciborio, che, pur condividendo tratti stilistici con le altre sculture, appaiono come più semplificate, sia nel gioco di panneggi che nella caratterizzazione dei volti. Diversa dalle altre appare la statua del Battista, peraltro collocata sopra un ulteriore basamento che si somma al basamento poligonale comune a tutte le sculture: la posa solenne e l'assenza degli elaborati risvolti di panneggio sulla veste sembrano suggerire che la scultura sia di un'altra mano; certamente fu realizzata e aggiunta successivamente al 1369-1370, come dimostrano in primo luogo i caratteri stilistici, e poi l'esigenza di adattarne l'altezza per renderla omogenea alle altre tramite un secondo basamento.

I confronti proposti nel tempo per tentare di radunare un corpus coerente attorno a Giovanni di Stefano non sempre sono stati convincenti. Augusta Monferini proponeva di attribuire al maestro il volto di Cristo scolpito entro il rosone della facciata della cattedrale di Orvieto, da lei ritenuto vicino alla testa di Cristo scolpita nella chiave di volta del ciborio[263]**[figg. 57-58]**, ma la convincente attribuzione di Roberto Bartalini della testa di Orvieto ad Andrea Pisano (capomaestro presso la cattedrale nel 1347-1348)[264] toglie forza alla proposta, basata più su una somiglianza tipologica (la testa di Cristo al centro di un clipeo) e non su quella stilistica. I documenti sul rosone, opportunamente citati da Bartalini, indicano peraltro che già durante gli anni di Andrea Pisano il rosone e più in generale tutta la parte alta della facciata della cattedrale erano in costruzione. Il 5 luglio 1348 è saldato agli eredi di Antonio di Lorenzo il compenso per i lavori della «*cornicis de fenestra anteriori*»[265]. Negli anni successivi, e in particolar modo nel periodo che vide Giovanni di Stefano come

[262] *Ibidem*, pp. 180-182.
[263] Cfr. MONFERINI 1962, pp. 205-206, 208-209.
[264] Cfr. BARTALINI 1989, pp. 167-169.
[265] *Ibidem*, p. 167.

responsabile della fabbrica (1373-1386), sembra che gli sforzi maggiori si siano concentrati non tanto sul rosone, quanto sulla decorazione scultorea che lo circonda. Dopo che nel 1359 erano stati radunati blocchi di «*pietra rossa per la fenestra*»[266], tra 1372 e 1373 furono lavorate alcune delle nicchie che circondano il rosone[267]; il 24 agosto 1373 Nello di ser Ranuccio è pagato per aver procurato al capomaestro (non nominato ma identificabile già a quella data con Giovanni di Stefano) un quaderno di carta «*pro designando fenestram parietis anterioris Ecclesie*»[268], e come abbiamo visto nell'ottobre del 1376 al capomaestro fu suggerito di utilizzare dei blocchi di marmo per la «*finestra grande*»[269].

Allo stesso modo, le statue di profeti entro nicchie che circondano il rosone del duomo orvietano, in parte assegnate dalla Monferini e da Andrea Franci a Giovanni di Stefano[270], non trovano molti agganci con le sculture lateranensi. Le tre coppie di profeti disposte sulla prima nicchia dal basso a sinistra del rosone e sulle due nicchie **[fig. 59]**, una sopra l'altra, a destra, non sono in alcun modo avvicinabili alle sculture del Laterano, in quanto legnose, rozze e lontane dalla raffinatezza di dettagli che contraddistingue il ciclo lateranense. Dovrebbero sì essere riferite agli anni compresi tra 1372 e 1388, ovvero nel lasso di tempo che per alcuni anni vide Giovanni di Stefano guidare il cantiere orvietano, ma attribuite ad uno scultore molto meno capace rispetto al maestro attivo al Laterano[271]. Allo stesso modo, anche le due coppie di profeti inserite nei doppi tabernacoli a sinistra e a destra del rosone **[fig. 60]** non possono essere riferite a Giovanni di Stefano, dal momento che anche in esse si avverte un gusto più rustico e ferino rispetto alle eleganti sculture lateranensi, nonostante esse comunque condividano con queste elaborati panneggi. Vi sono buone probabilità che esse siano da riferire, sulla scorta di Enzo Carli[272], a Petruccio di Benedetto da Orvieto, attivo nella lavorazione dei tabernacoli che ospitano le statue, decorati da protomi umane stilisticamente affini ai volti dei profeti: documenti del 1372 e del 1373 riferiscono del suo

[266] Cfr. FUMI 1891, p. 64.
[267] *Ibidem*, pp. 72-73.
[268] *Ibidem*, p. 479.
[269] *Ibidem*, p. 481.
[270] Cfr. FRANCI 2003, pp. 31-32.
[271] La somiglianza di queste sculture con alcune figure intagliate degli stalli lignei del coro, per cui fu pagato il capomaestro Nicola di Nuto nel 1339, potrebbe indurre a considerare i profeti della facciata come opere uscite dalla bottega del capomaestro tra gli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo (quando egli ricoprì la carica), successivamente reimpiegate nei tabernacoli della facciata. Rispetto alle opere certe di Nicola, tuttavia, ovvero alcuni stalli lignei del coro, si avverte una minore qualità e una maggiore rozzezza, ragion per cui in ogni caso le sculture suddette della facciata non possono essere riferite direttamente alla sua mano, quanto piuttosto a un epigono. Cfr. TORRITI 1950, per gli stalli lignei di Nicola di Nuto; FRANCI 2003, p. 30, in cui è menzionata l'attribuzione a Nicola di Nuto di una protome degli archi superiori della facciata, effettivamente abbastanza vicina ai profeti.
[272] Cfr. CARLI 1965, p. 67.

lavoro per «*pro concimine duorum pedum lapidis pro civorio marmi pro pariete anteriori dicte Ecclesie*»[273], "per la lavorazione di due piedi di pietra per il ciborio di marmo per la parete anteriore della detta chiesa", descrizione che ben si lega alle nicchie sopradette.
Più vicine alle statue del Laterano risultano essere i volti che punteggiano la fascia che circonda l'area del rosone **[figg. 61-62]**, assegnate di sfuggita al maestro senese anche da Andrea Franci[274], in cui forse si possono riconoscere dei caratteri comuni con certe figure del ciborio lateranense, come l'indagine delle ciocche dei capelli e gli occhi a mandorla, oltre che l'utilizzo di certi tipi fisici che ricorrono in entrambi i cicli scultorei.

Quanto alla presenza di Rinaldino di Francia sul cantiere del ciborio romano – e su quello del duomo di Orvieto – affermata da Monferini[275] prima e successivamente anche da Claudia D'Alberto[276], credo che si possano addurre alcuni elementi per rigettarla.
Lo scultore, nominato come *Raynaldinus* o come «*mastro Ranaldino di Pietro da Vascogna*», risulta attestato nel 1389 presso il cantiere orvietano, dove fu nominato capomaestro al fine di sopperire all'assenza di una guida, come emerge chiaramente dall'atto di nomina («*cum in opere et fabrica […] non sit ad presens aliquid capud magister*»)[277]. Dello scultore si diceva che fosse «*valentissimus magister in exercitio et magisterio artis lapidum in intagliando et schultando figuras et folias*», "assai valido maestro nella lavorazione e nella maestria dell'arte della pietra nell'intaglio e nello scolpire figure e foglie", ma della sua attività orvietana non si conosce alcuna opera certa. La D'Alberto attribuisce al maestro le testine e i profeti[278] che in questa sede proponiamo di riferire rispettivamente all'ambito di Giovanni di Stefano e a Petruccio di Benedetto, ma i confronti con le opere di Rinaldino certe, come le sculture dell'altare della cappella di san Felice presso il Santo di Padova, pagate alla scultore nel 1379[279] **[fig. 64]**, che la studiosa non menziona, non sembrano evidenziare legami stringenti: le sculture di Rinaldino, improntate a un'austera solennità unita a una ricerca di realismo, ben evidente nei volti delle sue figure, contrastano con la ferinità dei volti dei profeti **[fig. 63]** e con la raffinatezza

[273] Cfr. FUMI 1891, pp. 31, 72-73. Le sculture nelle suddette nicchie sono peraltro citate in MONFERINI 1962, p. 206 come termine di confronto con il san Pietro del ciborio lateranense, a mio avviso di qualità molto più alta.
[274] Cfr. FRANCI 2003, p. 32.
[275] Cfr. MONFERINI 1962, p. 208. Sulla scorta delle origini francesi dello scultore, la Monferini ipotizza una sua attività prima nel Palazzo dei Papi ad Avignone, a cui sarebbe seguito il soggiorno in Italia al seguito di Urbano V.
[276] Cfr. D'ALBERTO 2013, p. 176.
[277] Cfr. FUMI 1891, p. 74.
[278] Cfr. D'ALBERTO 2013, p. 176.
[279] Documenti in GONZATI 1852, pp. 63-64. Su Rinaldino cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 59-61, 208-212.

sobria delle protomi sopra citate. Anche i confronti con i bassorilievi dei profeti nella parte alta del ciborio lateranense, che D'Alberto assegna a Rinaldino, non risultano del tutto convincenti, dal momento che le figure del tabernacolo sembrano piuttosto la semplificazione estrema delle statue a tutto tondo collocate entro i tabernacoli.

Veniamo adesso al rapporto stilistico tra le sculture lateranensi e i frammenti marmorei del cosiddetto "tabernacolo Felici", una struttura assai simile al ciborio lateranense eretta in Santa Maria in Aracoeli nel 1372, per volontà di Francesco della nobile famiglia Felici, come riporta un'iscrizione apposta sul più noto di questi frammenti conservato presso il Museo Nazionale di Palazzo Venezia[280]**[fig. 65]**. Claudia Bolgia, ricostruendo "archeologicamente" il ciborio, ha rintracciato i frammenti della struttura, che comprendono, tra gli altri, la transenna datata 1372 e recante scolpite le immagini dei donatori della famiglia Felici inginocchiati (Palazzo Venezia), un frammento di cuspide con all'interno il bassorilievo il volto di san Francesco **[fig. 67]** (reimpiegato nel Vittoriano) e una statua a tutto tondo identificata come Dio Padre **[fig. 66]** (chiostro della basilica dell'Aracoeli)[281]. Tali sculture sono attribuite dalla studiosa a Giovanni di Stefano[282], a cui è accostato un rilievo raffigurante un diacono addossato a un frammento di semicolonna tortile conservato presso la Pinacoteca Vaticana **[fig. 71]** e ipotizzato parte della cappella nella basilica di San Pietro alla cui costruzione Giovanni attendeva nel 1386[283]. È indubbio che alcune delle sculture provenienti dall'Aracoeli condividano con le opere del ciborio lateranense caratteri simili **[figg. 67-70]**: i due committenti Felici, ad esempio, al pari del diacono vaticano, sono caratterizzati da stretti occhi a mandorla che ritornano anche nel san Pietro del Laterano o nella Vergine annunciata; allo stesso modo, il panneggio che caratterizza la parte terminale della veste del presunto Dio Padre termina in virtuosi panneggi del tutto identici alle pieghe dei manti di alcune delle sculture lateranensi. Il Dio Padre, molto raffinato nell'esecuzione della veste abbottonata che lo ricopre e della capigliatura alla moda quasi mossa dal vento, sembra da assegnare a Giovanni di Stefano, data l'elevata qualità del pezzo. Quanto agli altri frammenti e alla scultura del diacono, malgrado i comuni caratteri prima sottolineati, sussistono alcune differenze nella resa dei panneggi, decisamente meno elaborati, più improntati alla verticalizzazione, come è ben evidenziato dal diacono vaticano, e privi degli eleganti risvolti che contrassegnano il Dio

[280] Cfr. BOLGIA 2005, pp. 30-33.
[281] *Ibidem*, pp. 40-52.
[282] *Ibidem*, pp. 54-59.
[283] *Ibidem*, p. 57.

Padre e le statue lateranensi, ragion per cui si può ritenere di assegnarli ad uno scultore molto vicino a Giovanni di Stefano, che per distinguerlo da questo potremmo chiamare "Maestro del Tabernacolo Felici".

La presenza di Giovanni di Stefano e di scultori a lui vicini che partecipano alla stessa *koinè* gotica toscaneggiante non fu un caso isolato nella Roma della seconda metà del XIV secolo. La Roma di Urbano V fu caratterizzata, oltre che dalla presenza dell'orafo Giovanni di Bartolo da Siena, anche dall'attività di un nutrito gruppo di pittori toscani, ricordati da alcuni documenti del 1369 come operanti all'interno del Palazzo Vaticano[284]: si tratta in buona parte di pittori fiorentini (Agnolo Gaddi, Giovanni Gaddi[285], Giottino, Giannuzzo da Firenze) o legati all'ambiente fiorentino (Giovanni da Milano), ma non mancano pittori provenienti da altre parti della Toscana, come *Johannes de Montepulciano* e Bartolomeo da Siena, da identificare con Bartolomeo Bulgarini[286]. Ma l'impresa del ciborio lateranense era destinata a lasciare un segno importante a Roma, dal momento che le sue slanciate forme gotiche funsero da modello per analoghe strutture che sorsero di lì a poco a Roma.

A proposito dell'importanza di questo modello, è opportuno soffermarsi sulle derivazioni che ne esistono a Roma e all'estero. Certamente, il ciborio destinato a custodire e ostendere l'icona dell'Aracoeli, realizzato, come ricordavamo, nel 1372 per volontà della famiglia Felici nei pressi della sepoltura della beata Giovanna Felici, per quanto si possa ricostruire sulla base dei frammenti, dovette guardare all'illustre prototipo lateranense realizzato due anni prima[287]: il fatto che alcune delle sue sculture, come il Dio Padre, siano da assegnare allo stesso Giovanni di Stefano lascia ipotizzare che la stessa progettazione della struttura sia stata affidata al maestro senese.

Le descrizioni antiche della struttura, collazionate da Claudia Bolgia, peraltro, ci restituiscono la testimonianza di un tabernacolo simile in tutto alle strutture di cui abbiamo parlato sino ad ora. L'Anonimo di Vich, scrittore benedettino, nel 1382 lasciò la seguente testimonianza della struttura:

[284] Per cui si veda CROWE, CAVALCASELLE 1903, pp. 187-188, n. 2; CHIODO 2011, pp. 97-106, con la completa trascrizione di tutti i documenti.
[285] Il pittore è stato cautamente identificato da Sonia Chiodo nel Maestro della Misericordia dell'Accademia. Cfr. CHIODO 2011, pp. 83-95.
[286] *Ibidem*, p. 88, con bibliografia precedente.
[287] Cfr. BOLGIA 2018, p. 191, in cui la studiosa si sofferma sull'emulazione da parte del ciborio Felici del tabernacolo lateranense.

«Item in dicta ecclesia est ymago media depicta in quadam tabula per beatum Lucham evangelistam et est honorifice collocata in cimborio novo totum de marmoribus albissimis et sculptis in ingressu chori[288]*»*

"Ancora nella detta chiesa è un'immagine dipinta nel mezzo di una tavola dal beato Luca evangelista e fu onorevolmente collocata in un ciborio nuovo fatto tutto in marmi bianchissimi e scolpito, all'ingresso del coro".

Un simile ciborio-tabernacolo doveva esistere anche nella chiesa dei Santi Alessio e Bonifacio, anch'esso deputato alla custodia di un'immagine sacra: ricordato da fra' Mariano da Firenze tra (1516-1517) quando ricorda che in chiesa *«supra ciborium honorifice conservatur imago beatae Virginis quae erat in templo Aedissae civitatis»*, "sopra il ciborio è onorevolmente conservata un'immagine della Beata Vergine che era nel tempio della città di Edessa", dalla visita apostolica di Urbano VIII del 1628 come «*tribuna lapidea piramidali»* e da Giovanni Antonio Bruzio che alla metà del Seicento riferisce di «*un gran tabernacolo posto in Isola alzato sopra quattro colonne di marmo co' capitelli corinthii»*[289], il ciborio andò distrutto verso la fine del XVII secolo, ma Manuela Gianandrea ne ha identificato alcuni pezzi nel frammento di transenna e nelle parti di pinnacoli ricoverati nel chiostro della chiesa[290]. Il frammento di transenna, ornato di una sorta di rosone traforato, che doveva chiudere l'icona, ricorda da vicino l'analogo manufatto del ciborio Felici, ragion per cui Gianandrea lo data alla fine del Trecento e ne fa una derivazione dal modello del tabernacolo dell'Aracoeli[291].

Il motore della rinnovata diffusione nella seconda metà del Trecento dei grandi cibori sembra dunque essere stato il tabernacolo lateranense. Claudia Bolgia ha rimarcato a tal proposito l'ipotesi di una sua influenza anche su certe strutture francesi che sorgevano sopra la tomba di santi[292]. Fa in particolare riferimento all'arca di sant'Eleazaro, terziario

[288] Cfr. BOLGIA 2005, p. 68.
[289] Fonti riportate in GIANANDREA 2009, p. 178.
[290] *Ibidem*, pp. 164-165.
[291] *Ibidem*, pp. 179. Vale la pena citare, tra le possibili derivazioni dal ciborio-tabernacolo lateranense, anche quello che si trovava nella basilica di Santa Maria del Popolo, destinato ad accogliere l'icona mariana custodita nella chiesa e riferibile al pontificato di Bonifacio IX (1389-1404), che nel 1400 promulgò una bolla di indulgenze per chi si recava nella basilica a venerare la suddetta immagine. Al tabernacolo tardomedievale è riferita una cuspide frammentaria in pietra raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, custodita nel corridoio che conduce alla sagrestia della chiesa, attribuita a uno scultore fiorentino dei primissimi anni del XV secolo. Si veda a tal proposito BOLGIA 2018, pp. 328-330.
[292] Cfr. BOLGIA 2005, p. 59.

francescano provenzale e tutore di Carlo d'Angiò duca di Calabria, morto nel 1323 e sepolto presso la chiesa francescana di Apt, in Valchiusa, per il quale nel 1373, su commissione del cardinale Anglic de Grimoard fu edificato un monumentale mausoleo arricchito di numerose sculture in alabastro raffiguranti la vita di Eleazaro, alcune delle quali, scampate alla demolizione dell'arca durante la Rivoluzione Francese, sono oggi conservate presso vari musei[293]. Il legame tra il ciborio di Urbano V in Laterano e la tomba di Eleazaro è suggerito da un passo di un testo di Pére Suyskens della fine del XVII secolo, che, descrivendo la traslazione delle ossa del santo nel sepolcro tardotrecentesco menziona un «*loculamento altaris quod illustrimus Cardinalis de Grisaco […] conficere fecerat ad instar Romani S. Joannis in Laterano*[294]», "sepoltura d'altare che l'illustrissimo Cardinale de Grisac […] fece fare sul modello di quello romano di San Giovanni in Laterano", lasciando dunque intendere che il sepolcro di Eleazaro fosse ispirato dal prototipo lateranense. Del resto, una descrizione della struttura del 1624 riporta che al di sopra dell'altare maggiore della chiesa erano i miracoli del santo scolpiti in alabastro[295] e al di sopra di questi si trovava «*tabernaculum lapideum constitutum est, et ab ipso pp. Urbano aedificatum, in cuius parte dextra imago Sti Elziarii cum imagine Urbani pp. qua in sinistra est conspiciuntur*[296]», "un tabernacolo in pietra fu fondato e dallo stesso papa Urbano edificato, nella cui parte destra si vedono l'immagine di sant'Eleazaro con l'immagine di papa Urbano che sta a sinistra". La committenza dell'opera spetta in realtà, come abbiamo detto, al cardinale Anglic Grimoard, fratello di Urbano V, che fu presente in Laterano durante la solenne cerimonia di ricollocamento delle teste dei santi Pietro e Paolo e il cui stemma campeggia sul ciborio: non è un caso, dunque, che per la tomba del santo francese egli si sia voluto ispirare al modello lateranense, esportandolo così in Francia.

11. Il ciborio-tabernacolo della basilica lateranense: apparati effimeri e decorazioni pittoriche dell'età moderna.

Fin qui, la storia trecentesca del tabernacolo e della sua fortuna come emerge dalle fonti e dall'analisi stilistica del monumento. Anche la storia del monumento a partire dal XV secolo e fino ai giorni nostri registra alcuni passaggi interessanti per la comprensione della

[293] Per cui si veda BARON 1978. Sculture in alabastro raffiguranti i miracoli di sant'Eleazaro sono conservate presso il Louvre di Parigi, il Metropolitan Museum di New York, la cattedrale di Apt, il Walters Art Museum di Baltimora, il Musée du Petit Palais di Avignone.
[294] *Ibidem*, p. 278.
[295] *Ibidem*, p. 269. Così il testo: «*Supra altare illiusmet Ecclesiae Minorum in Alabastrite 8° miracula Elziari insculpta sunt*».
[296] *Ibidem*.

funzione e delle condizioni della struttura.

In primo luogo, è opportuno ricordare alcune testimonianze quattro e cinquecentesche che certificano, al pari degli altri cibori fin qui esaminati, l'interesse erudito e cultuale della struttura attraverso i secoli. Nel già ricordato *Trattato di San Joannni in Laterano* di Giuliano Dati del 1495 al ciborio sono riservati pochi versi, che menzionano, oltre alle celebri reliquie delle teste di Pietro e Paolo, la presenza della reliquia della testa di san Pancrazio: «*Vedrai di pietro e paul benedetto / le teste lor che stan sopra laltare / e quella di pancrazio chanchor langue / che tre di e tre notte sparse sangue*»[297]. Il ciborio è poi ovviamente citato da fra' Mariano da Firenze tra 1516 e 1517, che ricorda brevemente il «*pulcro ciborio, In quo ciborio calvaria apostolorum Petri et Pauli venerabiliter conservantur*»[298], "il bel ciborio. Nel quale ciborio si conservano con devozione le reliquie degli apostoli Pietro e Paolo". Si segnala anche la testimonianza di Onofrio Panvinio del 1570, che tuttavia non aggiunge niente di nuovo alla storia del tabernacolo:

«In media basilica Lateranensi posticum versus extat ara maxima […] super cuius etiam marmoreo ciborio, quatuor columnis cum capitulis corinthiis sustentato, in tabernaculo ferreis cancellis optime circumcncluso et munito, extant sacratissima apostolorum Petri et Pauli capita, ab Urbano papa Quinto […] excepta et in eo loco techis argenteis clusa collocata […] Apostolorum vero capita statis quibusdam diebus, scilicet quinquies in anno, ut feria v. in Coena Domini, in festo Paschatis, Natalis Domini, Dedicationis Basilicae , Coronationis Pontificis, ad S. Ioannem , populis confluentibus devotissime ostenduntur »[299].

"Nel mezzo della basilica Lateranense verso la parte posteriore sta l'altare maggiore […] sopra cui inoltre in un ciborio marmoreo, sostenuto da quattro colonne con capitelli corinzi, in un tabernacolo di ferro ottimamente chiuso intorno da grate di ferro, stanno le santissime teste degli apostoli Pietro e Paolo, ritrovate da papa Urbano V […] e in questo luogo collocate all'interno di reliquiari argentei […] Le teste degli Apostoli in vero, in certi giorni stabiliti, ovvero cinque volte all'anno, in occasione delle feste, ovvero il Giovedì Santo, nella festa di Pasqua, a Natale, per la dedicazione della basilica, l'Incoronazione del Pontefice, sono mostrate con gran devozione al popolo che confluisce a San Giovanni".

[297] Cfr. BrL, Dig., G10731, p. 6v. La reliquia della testa di san Pancrazio, nota per le sue fuoriuscite di sangue, è ricordata anche da altre fonti.
[298] Cfr. FRA' MARIANO 1931, p. 153.
[299] Cfr. PANVINIO 1570, pp. 119-120.

È poi necessario spendere alcune parole a proposito degli apparati effimeri che permettevano l'utilizzo della struttura. Le testimonianze quattrocentesche attestano con chiarezza l'uso di un palco ligneo che veniva addossato alla struttura marmorea, per consentire alle personalità più importanti di montarvi e di vedere i reliquiari conservati nel piano superiore dell'altare. Stefano Infessura, per il 28 dicembre 1468, registra che *«lo Papa e lo Imperatore andaro a Santo Joanne Laterano, e la sera saliero lo Papa, et lo Imperatore alle Teste delli Apostoli per uno tavolato, che fecero lì, et entraro per entro alli cancelli»*[300], menzionando dunque una struttura lignea non dissimile dagli analoghi palchi montati per l'ostensione della Veronica in Vaticano o per quella delle reliquie presso l'altare della Maddalena nella medesima chiesa lateranense. Ancora nel 1592, in occasione della visita pastorale di papa Clemente VIII, il pontefice salì sul tabernacolo, sopra il quale troneggiava un baldacchino in seta, per mezzo di un *ligneum pontem:*

«Ascendit deinde Sanct.mus Pater per ligneum pontem commode constructum, atque exornatum supra ciborium marmoreum […] ubi sanct.ma capita […] conservantur, indeque religiosissimo populo ostendit (sic!) solent […] Ciborium totum picturis auroque magnificentius decoretur, et supra etiam appendatur umbella serica»[301].

"Sale successivamente il Santissimo Padre tramite un ponteggio ligneo facilmente montato, e adagiato sopra il ciborio marmoreo […] dove sono conservate le santissime teste e da dove è usanza esporli al devotissimo popolo […] Il ciborio è tutto decorato da pitture ed oro in maniera assai magnificente, e sopra è anche appeso un baldacchino in seta".

Nel corso del XVII secolo, il tabernacolo fu dotato di strutture fisse, poi eliminate nell'Ottocento, che ne permettessero una più sicura fruizione. Nel suo *Diario romano* Giacinto Gigli ricorda per il giorno 9 febbraio 1650 la realizzazione di un ballatoio permanente, nominato come *ringhiera*:

«fu finita una Ringhiera, la quale girava attorno al ciborio, dove si conservano le Teste de' Santi Apostoli, ad effetto di poter mostrare al Popolo le Reliquie de' Santi, le quali prima stavano in altro Ciborio a man destra di questo degli Apostoli, fatto già da Papa Martino V»[302].

[300] Cfr. CANCELLIERI 1806, p. 34.
[301] Riportato in FONTANA 2017, p. 66, n. 20.
[302] Cfr. CANCELLIERI 1806, p. 38.

Tale ringhiera, delimitata da una balaustra metallica, è ben visibile nel disegno del ciborio lateranense riportato nel volume di Giuseppe Bianchi del 1832 **[fig. 72]**. Nel 1674, inoltre, come ricorda Francesco Cancellieri nel 1806, vennero finalmente realizzate due scale "fisse", affinché fosse possibile salire sul tabernacolo «*senza fabbricarvi ogni volta de' palchi a bella posta*»[303]: tali scale furono poi rimosse nel 1851, assieme all'armadio ligneo contenente alcune reliquie collocato da Innocenzo X nel 1650[304]. Accenniamo anche ai meccanismi che permettevano la chiusura e lo svelamento del tabernacolo superiore, ricordati da Urbano Mellini nel 1649 come *cateratte*:

«e vi sono tre cateratte […] Sempre queste cateratte sono legate con grossissime catene […] S'alzò la cateratta di mezzo solita di aprirsi, e si viddero quelle SS. Teste piene di polvere»[305].

La storia moderna del tabernacolo ha inoltre visto numerosi aggiornamenti, soprattutto per quanto riguarda la decorazione pittorica del ciborio, che ha subito varie modifiche sin dalla fine del XV secolo.
La questione circa la prima decorazione pittorica della struttura, in special modo nella base inferiore del ciborio, è stata sollevata per la prima volta da Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1618-1621), in cui le pitture di soggetto religioso che ancora oggi ornano la banda inferiore del tabernacolo erano attribuite a "Berna da Siena", ovvero il "Berna pittore senese" ricordato dal Ghiberti e poi dal Vasari come attivo tra Siena e Firenze nella seconda metà del Trecento[306], e dunque considerate del XIV secolo:

«Di questo Berna probabilmente si può credere che siano le pitture del ciborio, dove stan le teste di Ss. Pietro e Paolo in S. Giovanni Laterano fatte fare da Urbano V, perché questo artefice fu poco nella patria, e visse in questi tempi, e poté aver genti che lo portassero appresso al detto pontefice il quale era molto ben affetto ai Senesi»[307].

---

[303] Idem, p. 39.
[304] Cfr. MARTINUCCI 1854, p. 25.
[305] Idem, p. 86.
[306] Cfr. CARLI 1992. La figura del pittore ha assunto nel corso degli anni tratti leggendari, ma il più recente dibattito critico ha espunto dal catalogo dell'artista le opere assegnategli dal Vasari, tra cui la crocifissione affrescata nella cappella di Ciuccio Tarlati nel duomo di Arezzo (assegnata da Luciano Bellosi all'anonimo Maestro del Vescovado) e le Storie del Nuovo Testamento presso la collegiata di San Gimignano, alternativamente assegnati a Lippo Memmi e al fratello di questi, Federico, e comunque da datare tra quarto e quinto decennio del XIV secolo. Il nome di "*Barna Bertini dipentore de populo Santo Pelegrino*" fu rinvenuto in un documento della Mercanzia di Siena datato 1340 da Gaetano Milanesi nel 1854, ma nessuna opera è attribuibile all'artista; che tuttavia, come nota giustamente il Carli, difficilmente potrà essere stato inventato dal nulla da Ghiberti e da Vasari.
[307] Cfr. MANCINI 1956, I, p. 179.

Ancora per tutto il XIX secolo, le pitture furono assegnate al fantomatico Berna. Filippo Gerardi, nel 1834, per dar forza all'ipotesi del ciclo pittorico trecentesco, giunse a identificare il cardinale raffigurato nell'affresco inginocchiato ai piedi della Vergine come l'arciprete del Laterano durante il pontificato di Urbano V, Pierre Roger de Beaufort[308]. Fu solo alla fine del secolo che si fece strada l'attribuzione delle pitture a pittori dell'Italia centrale del XV secolo: Konrad Lange nel 1885 e August Schmarsow nel 1886 fecero il nome di Fiorenzo di Lorenzo[309], mentre il primo ad assegnarle al pittore che poi è stato confermato dalla critica recente (con certi distinguo), ovvero Antoniazzo Romano, fu Gottschewsky nel 1904[310]. In un quadro complicato dalle ridipinture, come quella effettuata nel 1804 da Domenico Fiorentini[311], resta la questione delle possibili pitture della campagna decorativa trecentesca successivamente coperti dalla campagna decorativa di fine XV secolo spettante alla bottega di Antoniazzo.

Nell'assenza di tracce di pitture più antiche sotto lo strato quattrocentesco, Claudia Bolgia ha proposto nel 2020 di ipotizzare per la piattabanda del tabernacolo della seconda metà del XIV secolo una decorazione composta da tavole lignee, successivamente rimosse per far spazio agli affreschi quattrocenteschi[312]: di tale ciclo di tavole dipinte trecentesche, non altrimenti documentato, sarebbe rimasta traccia nella menzione del Mancini di un pittore allora ritenuto attivo nel Trecento come Barna da Siena[313]. La studiosa collega, inoltre, a questo ciclo di tavole il dipinto, conservato presso il Tesoro di San Pietro in Vaticano, raffigurante su fondo oro i santi Pietro e Paolo **[fig. 77]**, caratterizzato da misure (130 x 95 cm) compatibili con la base del tabernacolo e avvicinato cautamente a Matteo Giovannetti, pittore viterbese ma attivo principalmente ad Avignone, nonostante già in passato per la tavola fosse stata proposta un'attribuzione all'ambito giottesco[314].

Malgrado la suggestione dell'ipotesi, non vi sono prove concrete sulla presenza nel ciborio trecentesco di pannelli dipinti. La decorazione quattrocentesca, peraltro, sembra non mantenere legami con le sculture trecentesche che ornano gli angoli del tabernacolo (che vedremo successivamente), in quella che sembra la conferma dell'assenza di una preesistente decorazione a cui si sarebbe ispirato Antoniazzo: nella facciata occidentale del

[308] Cfr. GERARDI 1834, pp. 59-64.
[309] Cfr. LANGE 1885, p. 101; SCHMARSOW 1886, pp. 120-121.
[310] Cfr. GOTTSCHEWSKY 1904, pp. 10-11.
[311] Cfr. MARTINUCCI 1854, p. 26. Così ricorda l'intervento di ridipintura Filippo Martinucci: «*Negli altri tre lati furono sì infelicemente ritocchi da tale Domenico Fiorentini da Sermoneta nel 1804*».
[312] Cfr. BOLGIA 2020, pp. 201-207.
[313] *Ibidem*, pp. 204-205.
[314] *Ibidem*, pp. 201-202.

tabernacolo, ad esempio, i santi Pietro e Paolo, con i medesimi classici attributi, compaiono due volte, sia nella decorazione scultorea, che in quella pittorica[315].

Relativamente alla decorazione pittorica quattrocentesca, permangono altre questioni di non facile scioglimento. Se la questione attributiva dei dipinti sembra essersi risolta in favore di Antoniazzo Romano e della sua bottega, che qui sarebbe stata attiva negli ultimi due decenni del XV secolo[316], restano da chiarire le circostanze cronologiche della committenza del ciclo e dell'iconografia di alcune scene.

Come si accennava, il soggetto delle pitture riguarda essenzialmente figure di santi e scene sacre. Partendo dalla facciata orientale, rivolta verso la navata centrale, abbiamo una *Crocifissione* al centro affiancata da due arcate, di cui quella di sinistra è occupata dalle figure di san Giacomo e san Paolo, quella di destra da san Pietro e sant'Andrea **[fig. 73]** . La base a nord è decorata dall'immagine centrale della *Madonna con Bambino* ai cui piedi sta inginocchiato quello che sembra essere un cardinale e alle cui spalle sono raffigurati due angeli in preghiera; nell'arcata a sinistra della Vergine in trono sono dipinti san Lorenzo e san Giovanni Battista, a destra compaiono i santi Giovanni Evangelista e Stefano **[fig. 74]**. La base ovest reca al centro la scena dell'*Incoronazione della Vergine,* affiancata a sinistra da un'*Anunciazione* e a destra dai santi Caterina d'Alessandria e Antonio Abate **[fig. 75].** Infine, il lato est è affrescato con un'insolita allegoria di Gesù Buon Pastore, collocata al centro, ai cui lati si dispongono a sinistra i santi Gregorio e Agostino, a destra Ambrogio e Girolamo **[fig. 76]**. Si tratta dunque di un ciclo incentrato sulle figure cardine della storia della Chiesa: gli apostoli (Pietro, Paolo, Giacomo, Andrea, Giovanni Evangelista), il Precursore Giovanni Battista, i protomartiri Stefano e Lorenzo e i Dottori della Chiesa, con l'aggiunta della martire Caterina e di sant'Antonio.

Merita una breve digressione la curiosa iconografia di Gesù come Buon Pastore, raffigurato stante nell'atto di tendere una spiga di grano a un gregge di pecore. Il termine di confronto più immediato che si può proporre è rappresentato da un affresco staccato a massello conservato presso le Volte del Duomo di Prato ma proveniente dalla cappella Vinaccesi sempre in cattedrale, in cui è raffigurato Gesù nella medesima azione di nutrire una pecora con una spiga trecentesca, mentre regge un libro aperto su cui campeggia il passo evangelico *Ego sum Pastor Bonus*[317], peraltro assente nell'affresco lateranense.

[315] Già in MONFERINI 1962, p. 211 era notata la corrispondenza tematica tra gli affreschi e le statue angolari del ciborio.
[316] Cfr. CAVALLARO 1992, pp. 260-261.
[317] Cfr. CERRETELLI 2012, p. 77. L'affresco è stato staccato a massello nel 1872 dalla Cappella Vinaccesi del duomo pratese.

Dell'affresco, attribuito da Cerretelli al pittore fiorentino tardotrecentesco Francesco di Michele[318], sfuggono i modelli a cui potrebbe aver attinto. Alcune pitture parietali paleocristiane, come l'affresco della catacomba di Priscilla[319], mettono in scena un'allegoria di Cristo pastore circondato da pecore o capre, che in alcuni casi sembra allungare la mano verso uno degli animali, mentre con l'altro braccio ne regge un altro sulle spalle, ma senza che sia presente l'elemento della spiga di grano che invece risulta caratterizzante negli affreschi di Prato e Roma.

Quanto alla committenza del ciclo, l'ipotesi più vagliata negli ultimi tempi tira in causa l'uditore di Rota francese Guglielmo de Perriers. Mecenate di grande importanza nella Roma della fine del XV secolo e fondatore di numerosi altari marmorei nelle principali chiese della città[320], il Perriers ebbe effettivamente contatti con Antoniazzo, quando nel 1491 commissionò all'artista la decorazione di una cappella nella chiesa di Santa Maria della Pace[321]. Nel 1492 inoltre l'uditore di Rota fece realizzare due altari all'interno della basilica lateranense[322]. Ma Guglielmo de Perriers non fu mai cardinale: nonostante ciò, Gregory Hedberg nel 1980[323], e sulla scorta di questo Anna Cavallaro nel 1992, hanno identificato il misterioso committente in ginocchio nel Perriers[324], proponendo il primo una datazione delle pitture al 1480-1485, la seconda al 1495. Giovanni Russo, nella sua tesi di dottorato incentrata su Antoniazzo, ha plausibilmente proposto per le pitture una datazione al 1485 circa[325], vicine dunque alla pala presso il convento di Santa Sabina raffigurante *San Vincenzo Ferrer con un devoto* e pochi anni prima della *Madonna degli Uditori* nella Biblioteca dell'Appartamento Nobile Pontificio nella Città del Vaticano, commissionata per il Tribunale della Sacra Rota a seguito di un lascito testamentario del 1488[326]. Sull'identità del personaggio effigiato nella pittura, Russo non si sbilancia, pur negando

[318] Sul pittore si veda BELLOSI 2000, pp. 90-91, in cui il Maestro di San Martino a Mensola è identificato proprio in Francesco di Michele.
[319] Cfr. CARLI M. G. 1954.
[320] Sugli altari commissionati da Guglielmo de Perriers nelle principali chiese romane, oggi in larga parte dispersi e assegnabili tutti alla bottega di Andrea Bregno, cfr. SCHMIDT 1899; WARDROPPER 2011, pp. 40-41.
[321] Cfr. CAVALLARO 1992, pp. 537-538.
[322] Cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 1990, pp. 132-133.
[323] Cfr. HEDBERG 1980, pp. 187-190.
[324] Cfr. CAVALLARO 1992, p. 260. Nel 2013 la Cavallaro non identifica il prelato in ginocchio, limitandosi semplicemente a menzionare «*un alto prelato*». Cfr. EADEM 2013, p. 38.
[325] Cfr. RUSSO 2014, pp. 119-120. A rafforzare l'ipotesi di una datazione alla metà degli anni Ottanta del XV secolo, secondo lo studioso, vi sarebbe anche la mancanza di qualsiasi accenno a lavori presso il ciborio nel *Trattato de Santo Ioanni Laterano* di Giuliano Dati (1495 ca), in cui invece sono ricordati i lavori al tetto della chiesa da poco conclusi. Secondo Russo, inoltre, la decorazione pittorica era già stata completata quando papa Innocenzo VIII celebrò la messa dell'Epifania nel 1492.
[326] *Ibidem*, pp. 126-131.

con decisione l'identificazione col Perriers, ma propende cautamente per Pierre Roger de Beaufort, che sarebbe stato raffigurato sul ciborio in ricordo di eventuali precedenti pitture che lo ritraevano, oppure per un ignoto cardinale o decano degli uditori di Rota, visto che il mantello indossato dal personaggio potrebbe adattarsi sia all'uno che all'altro[327]. Giova ricordare, a tal proposito, che un ruolo importante nella committenza delle pitture dovette essere ricoperto dall'arciprete della basilica lateranense, dal 1473 al 1503 il cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II[328]. Durante la sua lunga arcipretura furono condotti, su impulso dei pontefici regnanti, numerosi lavori di consolidamento architettonico che interessarono vari ambienti della basilica, tra cui l'arco trionfale, iniziato a restaurare sotto Innocenzo VIII, e l'area presbiteriale, riparata sotto Alessandro VI[329]: è in questo contesto che la decorazione pittorica deve essere inquadrata. Non è da escludere, inoltre, che essa sia stata avviata a seguito della concessione alla basilica lateranense, nel 1483, di rendite derivanti da proprietà nel Perigord da parte del re di Francia Luigi XI[330]: con tale atto il re di Francia divenne canonico onorario della basilica lateranense. Nonostante l'interruzione della concessione dopo pochi anni, ripristinata solo da Enrico IV, si sarebbe tentati di leggere questo atto come il preludio all'aggiornamento pittorico del ciborio trecentesco, caro alla monarchia francese, al punto che lo stemma di re Carlo V, che ebbe un ruolo nella costruzione del tabernacolo tra 1369 e 1370, compare sul tabernacolo. L'assenza, però, di qualsivoglia riferimento alla casa reale francese nella decorazione, sembrerebbe smorzare questa ipotesi.

Meno problematiche, dal punto di vista della committenza, risultano le vicende pittoriche della fine del Cinquecento, ben studiate da Mauro Vincenzo Fontana[331].
In occasione della già citata visita apostolica di papa Clemente VIII nel 1592, il pontefice espresse chiaramente la volontà di aggiornare dal punto di vista della decorazione il ciborio trecentesco, commissionando un *pannus sericus* dipinto con le immagini delle teste dei santi Pietro e Paolo da collocare davanti ai reliquiari, un baldacchino in seta (*umbella serica*) da posizionare sopra il ciborio e soprattutto un nuovo ciclo di pitture (*ciborium totum picturis auroque magnificentius decoretur*)[332].
Il cantiere delle nuove pitture riguardò la volta interna del ciborio e le lunette, che furono

[327] *Ibidem*, pp. 288-289.
[328] Cfr. MILIONI 2007, p. 161.
[329] Cfr. PIETRANGELI 1990, pp. 16-17.
[330] *Ibidem*, p. 16.
[331] Cfr. FONTANA 2017.
[332] *Ibidem*, p. 57, 66, n. 20.

decorati nel 1595 da un ciclo di Virtù teologali e storie dei santi Pietro e Paolo dal fiorentino Giovanni Balducci detto il Cosci, già riconosciuto da Giovanni Baglione come autore delle pitture:

«Giovanni Cosci Fiorentino venne a Roma nel papato di Clemente VIII, ed andò al servigio di Alessandro […] Cardinal de' Medici […] Dentro S. Gio. Laterano sotto il Ciborio degli Appostoli la volta sopra l'altare ha di suo quattro Virtù; e ne' quattro mezzi tondi quattro storiette de' fatti di S. Pietro, e di S. Paolo, a fresco con gran diligenza dipinti»[333].

Lo stesso pittore provvide anche alla realizzazione di una predella raffigurante storie dei santi Pietro e Paolo per l'altare inferiore, descritta dal Baglione[334], nota nell'Ottocento e successivamente andata dispersa, infine trovata e pubblicata da Carlo Falciani nel 2019 presso il mercato antiquario[335].

Data l'importanza assunta dal tabernacolo all'interno della liturgia lateranense, la struttura venne mantenuta sostanzialmente integra durante i rifacimenti borrominiani della chiesa della metà del XVII secolo, nonostante il Borromini avesse ideato alcuni progetti per la realizzazione di un nuovo tabernacolo barocco[336]. Interventi più invasivi sulla struttura si ebbero nel corso dei restauri ottocenteschi, a partire dalla già menzionata ridipintura occorsa nel 1804.

Nel 1851, come già ricordato, venne effettuato, sotto la direzione dell'architetto Filippo Martinucci, il principale intervento di restauro. I lavori ebbero come scopo principale la rimozione della scala, della ringhiera e dell'armadio di Innocenzo X, che impedivano la visione delle pitture quattrocentesche[337], ma in tale occasione furono apportate modifiche abbastanza rilevanti alla fisionomia del tabernacolo e dell'altar maggiore. Tra questi, si ricordano l'inserimento dello stemma lapideo del cardinale Antonelli nella parte superiore del complesso, che andava ad aggiungersi agli altri trecenteschi, e la ricomposizione della mensa dell'altare maggiore, che venne in buona parte ripristinata come monumento parlante della storia lateranense. Lo ricorda lo stesso Martinucci nel suo resoconto:

[333] Cfr. BAGLIONE 1642, p. 78; FONTANA 2017, pp. 57-58.
[334] Cfr. BAGLIONE 1642, p. 78: *«E nella predella dell'altare vi sono tre storiette di figu.ine, ad oglio con grande amore condotte»*.
[335] Cfr. FALCIANI 2019.
[336] Per cui vedano i progetti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. BAV, Chigi P, VII, ff. vari.
[337] Cfr. MARTINUCCI 1854, pp. 24-25.

«Perlocchè ora di due gradi è rilevato l'altare, la cui fronte del lato della confessione è adorna di quattro colonnette spirali che la partono in tre quadrati. In quella di mezzo si è posto in lavoro di metallo dorato lo stemma di Nostro Signore [ovvero Pio IX], *alla sua destra quella di Papa Gregorio XI […] all'altro lato, com'era nell'antica sua forma, lo scudo di Urbano V […] In uno dei due lati minori si è conservato lo scudo seminato di gigli, antica insegna della casa di Francia, in perenne ricordanza della sua devozione e generosità inverso questo santuario: nell'altro lato quello del Cardinale Guglielmo d'Agrifoglia»*[338].

La volontà di rimarcare sui pontefici e i prelati che avevano dato lustro all'altare del Laterano e di inserire lo stemma di Pio IX deve essere letta come una riaffermazione del potere papale dopo il periodo burrascoso della Repubblica Romana del 1849, che aveva visto, tra gli altri eventi, anche l'ingresso di gendarmi all'interno della basilica e la requisizione di oggetti di oreficeria[339]. La stessa importanza data dal restauro di Martinucci allo stemma francese sull'altare può forse essere interpretata come un tentativo di sottolineare il ruolo avuto dalla Francia di Napoleone III nel reprimere *manu militari* l'esperienza repubblicana, oltre che come il ripristino di uno stemma storico già presente, a detta del Martinucci. A lavori ultimati, nell'aprile 1851, il tabernacolo era nuovamente pronto per accogliere le reliquie, e un nuovo apparato effimero venne allestito per permettere la salita al repositorio. Gaetano Moroni, nel 1855, a tal proposito menziona *«una temporanea scala di legno e palco simile, parati di damaschi rossi»*[340]: un apparato che ripropone, in pieno Ottocento, strutture utilizzate sin dal periodo medievale.

12. Il ciborio-tabernacolo a Roma nel XV secolo: il ciborio della testa di Andrea nella basilica vaticana.

Nel corso del XV secolo la basilica vaticana, che nel XII secolo era stata il luogo di nascita e diffusione del ciborio-tabernacolo, si vide arricchita di ulteriori due strutture che perpetuavano, pur in forme rinascimentali, la medesima tipologia di cui fin qui ci siamo occupati.

Tra 1463 e 1464, sotto il pontificato di Pio II, un ciborio-tabernacolo fu eretto nella parte sinistra della basilica – in corrispondenza simmetrica con l'altare della Veronica – per

[338] *Ibidem*, p. 21. Nell'altare furono inoltre reimpiegate, come testimonia lo stesso Martinucci, due sculture di ambito bregnesco raffiguranti Pietro e Paolo prelevate dal chiostro della basilica, ancora oggi inserite nell'altare.

[339] Per cui si veda DE SANTIS 2020, p. 76.

[340] Cfr, MORONI 1855, p.

ospitare la reliquia della testa di sant'Andrea. Questa, in origine conservata presso la città greca di Patrasso, dove secondo la tradizione era stato crocifisso l'apostolo Andrea, era stata trasferita in Epiro dal despota di Morea Tommaso Paleologo, discendente della dinastia imperiale costantinopolitana, a seguito dell'avanzata ottomana successiva alla presa di Bisanzio del 1453[341]. Convinto da Pio II a trasferirsi a Roma, il Paleologo accettò di donare la reliquia al pontefice e si stabilì nella città fin dal 1461, mentre la reliquia venne tenuta presso la rocca papale di Narni[342]. Pio II, nei suoi *Commentarii,* ricorda l'arrivo a Roma nell'aprile del 1462 della reliquia, che fu al centro di un'imponente processione il 13 del mese per le vie della città e toccò varie "stazioni" (tra cui la basilica di Santa Maria Maggiore, dove venne collocata al di sotto del ciborio della venerata icona mariana), per poi raggiungere la basilica vaticana[343].

La cospicua mole di documentazione proveniente dalla contabilità pontificia pubblicata da Eugène Müntz permette di seguire quasi giorno per giorno la realizzazione del «*tabernacolo per tenere la testa di sancto Andrea in nella chiesa di sancto Pietro*», avviata a partire dal febbraio 1463 e proseguita fino all'agosto dell'anno successivo, in concomitanza con la realizzazione, da parte dell'orafo Simone da Firenze, di un busto reliquiario decorato di gemme preziose tra il 5 ottobre e il 16 novembre 1473[344].

Gli scultori attivi al tabernacolo, citati frequentemente dai documenti, furono Isaia da Pisa e Paolo Romano, il cui percorso artistico è stato negli anni ben ricostruito da Francesco Caglioti[345]: pagati in qualità di *marmorari* o *scultori* e attivi gomito a gomito con una numerosa squadra di maestranze che comprendeva muratori, scalpellini, fabbri e pittori. Tra questi, ad esempio, si possono citare il maestro «*Arigo todesco per serrature tre per sancto Andrea cioe per le ferrate dove sta la testa*», attivo dunque alle inferriate che, come negli altri tabernacoli, proteggevano la reliquia, e il «*Magistro Petro Jovenalis de Urbe pictori*», che il 21 maggio 1464 venne pagato per le «*picturae per eum factae in capella sancti Andreae*»[346]. Il documento finale del 29 agosto 1464 menziona a proposito del saldo finale per la loro attività, assieme ai maestri Paolo e Isaia, quattro scalpellini provenienti da varie zone dell'Italia centrale, a riprova della varietà delle maestranze attive sul cantiere:

[341] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000, p. 860.
[342] *Ibidem*.
[343] *Ibidem*.
[344] Cfr. MÜNTZ 1878, p. 287. Il busto reliquiario è attualmente conservato presso il Museo Diocesano di Pienza.
[345] Su Isaia da Pisa cfr. CAGLIOTI 1986; IDEM 1998; IDEM 2004; su Paolo Romano si veda IDEM 1989; IDEM 2007.
[346] Documenti in MÜNTZ 1878, p. 288.

«Infrascriptis quattuor scarpelinis ad opus dictae fabricae (capellae S. Andreae) […] magistro Jacobo de Petro sancto florenos 40; Pellegrino de Viterbio florenos similes 2 et bon. 36; Johanni Augustino de Urbe florenos similes 4; Matheo Chelvi de Settinyano florenos similes 2. […]
Magistris Paulo et Isaye sculptoribus florenos similes (de camera) 50 pro residuo et completamento laborerii et manufacturae tabernaculi sancti Andreae»[347].

"Ai citati quattro scalpellini dell'opera della detta fabbrica (cappella di Sant'Andrea) […] a maestro Jacopo da Pietrasanta fiorini 40; a Pellegrino da Viterbo fiorini simili due e 36 buoni; a Giovanni Agostino da Roma fiorini simili 4; a Matteo Chelvi da Settignano fiorini simili 2 […] ai Maestri Paolo e Isaia scultori fiorini simili (dalla Camera) 50 per il rimanente e il completamento del lavoro e della realizzazione del tabernacolo di sant'Andrea".

Le descrizioni cinquecentesche del sacello ci forniscono un'immagine della struttura assai simile a quanto già analizzato finora. Onofrio Panvinio, descrivendolo nel 1570, si sofferma sulla sepoltura di san Gregorio Magno, sopra la quale Pio II aveva deciso di erigere il sacello dedicato alla testa dell'apostolo Andrea:

«In ultima versus parietem navi, extat altare sanctorum Andreae apostoli et Gregorii papae , sub quo eiusdem doctoris corpus a Gregorio III sepultum fuit. ***Supra altare est suggestus marmoreus quatuor columnis munitus, in quo est tabernaculum*** *ubi Pius II caput Andreae apostoli ex Peloponneso advectum locavit»*[348].

"Nell'ultima navata, verso la parete, sta l'altare dei santi Andrea apostolo e Gregorio papa, sotto il quale fu sepolto da Gregorio III il corpo dello stesso Dottore. Sopra l'altare è un soppalco marmoreo dotato di quattro colonne, su cui si trova il tabernacolo dove Pio II collocò il capo dell'apostolo Andrea giunto dal Peloponneso".

Anche Tiberio Alfarano, dopo aver tracciato la storia della sepoltura di Gregorio Magno, menziona «*desuper Altarem marmoream deauratamque cameram super quatuor columnas*», "sopra l'Altare un ricettacolo di marmo e oro sopra quattro colonne", in cui era conservato il «*venerabile Beati Andreae Apostoli Caput, argento, auro gemmisque*

[347] *Ibidem*, p. 289.
[348] In MAI 1839-1844, IX, p. 372.

ornatum», "il venerabile capo del Beato Andrea Apostolo, ornato d'argento, oro e gemme"[349].

A quel tempo il ciborio aveva già ricevuto una decorazione pittorica che evidentemente era andata a sovrapporsi a quella realizzata da Pietro Giovenale da Roma nel 1464, come attestano alcuni documenti poco noti dell'Archivio Capitolare di San Pietro pubblicati nel 1923 da monsignor Giuseppe Cascioli. Nel gennaio 1562 un «*Mag.ro federico pictori»*, identificato dal Cascioli inizialmente con Federico Barocci[350], all'epoca attivo effettivamente nel Palazzo Pontificio del Belvedere, ma poi riconosciuto nel pittore Federico Pazielle ancora attivo nel 1568 per lavori nella basilica[351], è pagato sei scudi per aver dipinto «*Imagines virginis marie in Cappella Sti Andree»*, dunque per pitture raffiguranti la Vergine Maria nella cappella di Sant'Andrea, da identificare con molta probabilità nel sacello che custodiva la testa dell'apostolo – benché la denominazione possa riferirsi anche alla rotonda tardoantica che sorgeva fino al 1590 sul fianco sud della basilica, dedicata al medesimo santo e citata come *S. Andrea apud S. Petrum[352]*. Del documento esiste una corrispettiva nota in volgare, che recita quanto segue:

«R.do Ms. fabio sarete contento di dare al presente m.o federico pictor scudi sej abo conto della pictura della Madona che va nella cappella di Sto. Andrea; favetene (sic!) receputa […] Io federicho pitore o receuto sopra diti de narj[353]»

Un'ulteriore nota, redatta sempre in volgare, menziona un ulteriore pagamento di quattro scudi per la medesima «*pictura della Madona»* nella cappella, di cui non è chiaro se si trattasse di un dipinto murale, magari da realizzare sulla volta del sacello, o su tavola (come sembrerebbe suggerire il *va nella cappella*, forse da intendere come un "da collocare"): in ogni caso, la notizia, sinora non molto considerata, attesta per il tabernacolo una decorazione tardocinquecentesca, secondo una modalità che abbiamo già avuto modo di vedere per l'altare della Veronica e per quello lateranense.

Nel 1570, inoltre, come ricorda anche l'Alfarano[354], monsignor Francesco Bandini

[349] Cfr. ALFARANO 1914, p. 87.
[350] Cfr. CASCIOLI 1923, p. 453.
[351] Cfr. IDEM 1924, p. 521.
[352] Cfr. HÜLSEN 2000, p. 190.
[353] Cfr. CASCIOLI 1923, p 454.
[354] Cfr. ALFARANO 1914, p. 86. Così il testo: «*nostris vero temporibus ante dictum sepulcrum Pij secundi, Franciscus Bandinus de Piccolominibus, Pij secundi pronepos et Senarum archiepiscopus dignissimus […] supra altare sancti Gregorij pp. primi magnam marmoream sancti Andreae Apostoli statuam multo pretio redemptam collocavit*».

Piccolomini, pronipote di Pio II, fece realizzare una colossale statua alta ben 269 cm da collocare sulla mensa dell'altare, in onore della memoria del pontefice suo parente: tale statua, attribuita da Francesco Caglioti a Niccolò Longhi da Viggiù, si trova oggi nella sagrestia della basilica vaticana[355].

Il tabernacolo della testa di sant'Andrea fu demolito a inizio del XVII secolo al tempo della costruzione del piedicroce della nuova basilica, ma Giacomo Grimaldi ne ha lasciato un disegno **[fig.** , che, seppur non eccessivamente dettagliato, consente di farsi un'idea della struttura[356]: una semplice mensa d'altare, su cui il Grimaldi raffigura la scultura di sant'Andrea, riconoscibile dalla croce omonima, è sormontata da un soppalco retto da quattro colonne, circondato da una ringhiera e su cui si innalza il tabernacolo. Questi è a sua volta in forma di edicola classicheggiante, inquadrata da due semicolonne scanalate e da un frontone triangolare recante al centro l'arme di Pio II: il tabernacolo è inoltre decorato da una lunetta scolpita in cui si scorgono due angeli che, con l'ausilio di un panno, mostrano una testa.

Francesco Maria Torrigio nel 1618 fornisce importanti dettagli circa i frammenti del ciborio, ricoverati, dopo la demolizione, nelle Grotte Vaticane, che egli così identifica in ambienti diversi delle Grotte:

«Vedesi qui vicino la testa di s. Andrea Apostolo sostentata da due Angeli in un velo, et era per ornamento del Ciborio di Marmo, che fece fare Pio Secondo in san Pietro per collocarvi la sacra testa di esso Santo Apostolo […] Dal lato sinistro vedesi un'altra testa di s. Andrea di marmo, che accompagnava quella di sopra nel Ciborio […] In faccia vi è pure una testa di s. Andrea di marmo, che adornava pure il Ciborio di Pio Secondo huomo dottissimo[357]».

Descritte anche da Filippo Lorenzo Dionisi, che acclude una riproduzione di uno dei frammenti in cui esso campeggia murato sopra un frammento del ciborio fatto realizzare da Innocenzo VIII per la Sacra Lancia[358], i marmi del ciborio sono ancora oggi esposti nelle Grotte Vaticane. Essi decoravano le lunette che si aprivano su tre dei quattro lati del ciborio, che Vasari, evidentemente all'oscuro dei documenti vaticani, attribuiva a Varrone e Niccolò Fiorentini, allievi del Filarete, che «*in San Piero feciono l'ornamento di marmo*

[355] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000, pp. 832-834.
[356] *Ibidem*, p. 861.
[357] Cfr. TORRIGIO 1635, pp. 100-101
[358] Cfr. DIONISI 1773, pp. 81-86.

che è sopra le colonne della cappella, dove si serba la detta testa di s. Andrea»[359]; per il Caglioti, che esclude la presenza di una quarta lunetta, visto che su un lato la tomba si collegava idealmente con la vicina sepoltura di Pio II[360], le tre lunette sono da ripartire fra tre mani. Una delle lunette è da riferire alla bottega di Paolo Romano, in un'altra lo studioso vi conferma, come già individuato da Adolfo Venturi[361], la «*mediocre mano di Isaia da Pisa*», peraltro, la terza è opera dell'anonimo Maestro di Pio II[362].

13. Una digressione: una proposta per l'identificazione del Maestro di Pio II.

Il corpus attorno a questo scultore viene creato nel 1958 da Wilhelm Valentiner, che parte dai rilievi del grandioso monumento funebre di papa Pio II **[figg. 82-83]**, dal 1617 nella chiesa di Sant'Andrea della Valle ma proveniente dalla basilica vaticana, per radunare un gruppo di opere caratterizzate da una certa vicinanza allo stile di Mino da Fiesole e di Paolo Romano[363]: tra queste, lo studioso inserisce la tomba del cardinale Lebretto nella basilica dell'Aracoeli (1465) e il tabernacolo marmoreo di San Gregorio al Celio (1469) [364]**[fig. 87]**, mentre la lunetta del tabernacolo vaticano viene data, sulla scorta di Vasari, a Varrone[365]. Gli studi sul Maestro di Pio II sono stati poi ripresi da Francesco Caglioti in varie occasioni: al corpus del Maestro sono stati aggiunti importanti pezzi di scultura romana e toscana degli anni Sessanta del XV secolo, come la tomba di santa Caterina da Siena in Santa Maria Sopra Minerva[366] e la cosiddetta Madonna di Casa Piccolomini presso il duomo di Montepulciano[367]**[fig. 88]**. Allo scultore era inoltre riferita solo parte della decorazione della tomba di Pio II, che Caglioti ha suddiviso tra l'anonimo, a cui spetterebbero le affollate scene istoriate raffiguranti scene di vita del pontefice e certe figure allegoriche, e Paolo Romano, a cui sono date le scene della *commendatio animae* di Pio II[368]**[fig. 83]**. Caglioti suggerisce inoltre che l'identità del Maestro di Pio II possa celarsi in uno dei

[359] Già in VASARI-MILANESI 1878, p. 462, n. 1, la notizia vasariana è corretta. Milanesi inquadra, sulla scorta di un articolo apparso nel 1877 sul Giornale di Erudizione Artistica, la figura di Varrone di Angelo Belfradelli, lapicida fiorentino attivo a Roma, e nello specifico per lavori all'interno della basilica vaticana, tra 1450 e 1457. Cfr. ROSSI 1877, p. 221.
[360] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000, p. 864.
[361] Cfr. VENTURI 1908, VI, p. 966.
[362] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000, pp. 863-864.
[363] Cfr. VALENTINER 1958, pp. 124-137.
[364] *Ibidem*, pp. 123-124.
[365] *Ibidem*, p. 145.
[366] Cfr. CAGLIOTI 1998, p. 139
[367] *Ibidem*, p. 159, n. 146.
[368] *Ibidem*, p. 140; IDEM in PINELLI 2000, pp. 862-863.

quattro scalpellini (Jacopo da Pietrasanta, Pellegrino da Viterbo, Matteo Chelvi da Settignano, Giovanni Agostino da Roma) che nell'agosto 1464, come abbiamo visto, furono saldati per l'attività presso il ciborio vaticano, della cui decorazione scultorea il Maestro di Pio II fu in parte responsabile[369]. Sulla scorta di questo suggerimento, si può provare a ricostruire l'attività dei suddetti scalpellini.

Giovanni Agostino da Roma risulta attestato solo in questo documento, e di Matteo Chelvi da Settignano, a parte il documento del 1464[370], non è possibile rintracciare ulteriori commissioni: la menzione della sua provenienza, Settignano, presso Fiesole, lo identifica certamente nel vasto gruppo di maestri toscani attivi alla corte di papa Pio II, tra i quali spiccavano Mino da Fiesole e il muratore Marco da Firenze[371], anch'egli attivo presso il cantiere del tabernacolo.

Jacopo da Pietrasanta è invece un nome che ricorre spesso nella Roma della seconda metà del Quattrocento. Pagato nel 1452 come *marmoraro* per aver lavorato a certe porticciole e agli scalini del palazzo del Campidoglio[372], nel 1463 fu attivo presso il cantiere della Pulpito delle Benedizioni, dove è pagato nuovamente come *marmoraro* ma anche come soprastante della fabbrica («*superstiti fabricae pulpiti beneditionis*»)[373]; a partire dal 1466 diresse, in qualità di *architecto*, la fabbrica della chiesa e del palazzo di San Marco, dove risulta attestato anche come «*superstanti marmorariis laborantibus lapides marmoreos*»[374], "sovrintendente ai marmorari che lavorano le pietre marmoree". Un altro ruolo di grande responsabilità emerge da un documento del 1468, in cui si legge che era «*praesidenti fabricae palatii apostolici*»[375]. Nel 1479, dopo una parentesi ad Assisi, è nuovamente ricordato a Roma come *«magistrum architectorem principalem»* al cantiere della chiesa di Sant'Agostino[376]. La sua provenienza da Pietrasanta, ai piedi delle cave delle Alpi Apuane, lo mette in connessione anche con le attività di trasporto del marmo, come emerge chiaramente dalla portata al catasto fiorentino di Bernardo Rossellino del 1457, in cui è citato un pagamento «*A Jacopo dj cristofano dapietra santta per 12 charata dj marmj marecho gia fa piu tempo Ll 129*»[377], che dunque riguarda dodici carrette di marmo che Jacopo aveva fornito al Rossellino.

---

[369] Cfr. IDEM in PINELLI 2000, p. 864.
[370] Cfr. MÜNTZ 1878, p. 289.
[371] *Ibidem*, pp. 288-289. Sono registrati pagamenti a «*Magistro Marco de Florentia muratori*».
[372] *Ibidem*, p. 149.
[373] *Ibidem*, p. 282.
[374] Cfr. IDEM 1879, p. 15, n. 3.
[375] *Ibidem*, p. 16, n. 1.
[376] *Ibidem*, III, p. 156.
[377] Cfr. VON FABRICZY 1900, p. 111.

Purtroppo Jacopo da Pietrasanta non viene mai menzionato a proposito di sculture figurate, ma solo come generico *marmoraro* attivo nella lavorazione di parti architettoniche (porte, scalini) e come responsabile ai lavori di architettura e al coordinamento degli scalpellini (come emerge dal documento del 1466 relativo al cantiere di San Marco).
Lo stesso discorso vale per Pellegrino da Viterbo, a cui la letteratura storico-artistica di inizio Novecento (Lisetta Ciaccio nel 1906, Antonio Munoz nel 1913) ha cercato con scarso successo di attribuire alcune sculture viterbesi, tra cui il tabernacolo conservato presso il museo civico della città[378] e i rilievi della Cappella Mazzatosta nella chiesa di Santa Maria della Verità, sempre a Viterbo[379]: opere, queste, che sono state ricondotte a Isaia da Pisa dal Caglioti nel 1998[380]. Nel 1456 Pellegrino è pagato per la lavorazione di bombardelle in marmo per l'artiglieria[381] e tra 1467 e 1468 lavora a decorazioni lapidee per il già citato palazzo di San Marco (marmi per il giardino, porte, cornici)[382]. Il Gaye, tuttavia, lo ricorda anche come procacciatore di antichità, riportando che nel 1451 *«Una figura di marmo»* venne offerta a Giovanni de' Medici dal *«maestro Pellegrino d'Antonio, marmoraro, di Viterbo»*[383].

Esauriti i nomi degli scalpellini pagati per il tabernacolo nel 1464 – a eccezione di Jacopo, che ebbe 40 fiorini, gli altri ricavarono ben poco, tra i 2 e i 4 fiorini -, si potrebbe tentare di indagare l'ambiente circostante al cantiere della cappella vaticana al fine di trovare un nome che soddisfi i requisiti dell'anonimo scultore della tomba di Pio II. Il cantiere del Pulpito delle Benedizioni, avviato nel 1463 e terminato nel 1464[384], fu caratterizzato dalla presenza di un altro scultore toscano, Pagno d'Antonio, di cui i documenti attestano alternativamente la provenienza da Settignano e da Firenze. Il suo nome non è certo nuovo alla storiografia. La vicenda critica intorno allo scultore inizia con i documenti pubblicati nel 1878 dal Müntz, che stila una lista dei fatti più salienti della vita dello *scarpellino*[385]*;* nel 1911 Giuseppe Zippel pubblica nuovi documenti dagli archivi vaticani che testimoniano l'attività

[378] Cfr. MUNOZ 1913, p. 299.
[379] Cfr. CIACCIO 1906, pp. 165-184.
[380] Cfr. CAGLIOTI 1998, p. 137. Nello stesso contributo il Caglioti cita il bassorilievo raffigurante san Marco in trono posto sopra il portale della chiesa di San Marco a Roma, assegnandolo alla mano di un collaboratore stretto di Isaia. Il fatto che Pellegrino da Viterbo sia stato impegnato sul cantiere del palazzo di San Marco (nei pressi della chiesa) tra 1467 e 1468 e che nel 1464 figuri tra gli scalpellini pagati assieme a Isaia per i lavori al tabernacolo, potrebbe suggerire un'attribuzione della scultura proprio a Pellegrino, che verrebbe dunque a configurarsi come un seguace strettissimo di Isaia. Cfr. *ibidem*, p. 138.
[381] Cfr. MÜNTZ 1878, p. 195, n. 4.
[382] Cfr. IDEM 1879, pp. 59-60.
[383] Cfr. GAYE 1839, II, p. 164.
[384] Cfr. MÜNTZ 1878, pp. 277-283.
[385] *Ibidem*, p. 254.

di Pagno sotto i pontificati di Pio II e Paolo II[386]. Nel 1989 Corinna Vasic Vatovec pubblica ulteriori documenti sull'attività di Pagno[387], arrivando ad attribuirgli dubitativamente, seguendo un accenno di Domenico Gnoli del 1890[388], un ruolo nella realizzazione della tomba di Paolo II, dove avrebbe lavorato insieme a Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata[389] – attribuzione, questa, non recepita dalla critica più recente, che individua, come suggeriscono le firme apposte sui frammenti del sepolcro, in Mino e Giovanni Dalmata i soli artefici della scultura[390]. Nel 1998, infine, Gabriele Morolli menziona alcune tarsie del tamburo della cupola del duomo di Firenze come opere eseguite da Pagno d'Antonio e dalla sua bottega di scalpellini[391].

Una ricognizione dei documenti già noti sullo scultore potrebbe chiarire alcuni punti sulla sua carriera e gettare luce su un suo possibile ruolo nella realizzazione della tomba di Pio II. Un primo importante documento che lo riguarda è datato 23 maggio 1463 e lo cita come scultore attivo nella lavorazione di marmi presso il porto di Ostia:

«Magistro Pagno de Florentia scultori flor. auri […] pro parte solutionis plurium operarum per eum et nonnullos socios suos datarum incidendo marmora apud portum urbis pro fabrica pulpiti super quo s. d. n. papa dabit benedictionem»[392].

"Al maestro Pagno da Firenze scultore fiorini d'oro […] per parte del saldo di più opere fornite da lui e da tutti i suoi soci nella lavorazione di marmi presso il porto della città per la fabbrica del pulpito sopra il quale il nostro santissimo signore papa darà la benedizione".

Il 5 luglio 1463 Pagno, ancora una volta qualificato come scultore, è citato in un pagamento assieme a Mino da Fiesole:

«Honorabilibus viris magistris ***Pagno et Mino scultoribus de Florentia*** *flor. auri […] 50 pro eorum salario et mercede laborerii per eos facti pro pulpito»*[393]**.**

"Agli onorevoli uomini, i maestri Pagno e Mino scultori da Firenze, fiorini d'oro […] 50 per il loro salario e guadagno dei lavori da loro fatti per il pulpito".

[386] Cfr. ZIPPEL 1911, p. 187.
[387] Cfr. VATOVEC 1989a; EADEM 1989b.
[388] Cfr. GNOLI 1890, p. 176.
[389] VATOVEC 1989a, pp. 250-251.
[390] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000.
[391] Cfr. MOROLLI 1998, p. 187.
[392] Cfr. MÜNTZ 1878, p. 280.
[393] *Ibidem.*

L'elevata cifra elargita ai due scultori testimonia un ruolo di primo piano per Pagno e Mino, che vengono anche chiamati "onorevoli", lo stesso titolo riservato a Isaia da Pisa e Paolo Romano in virtù della loro responsabilità nel cantiere del tabernacolo della testa di sant'Andrea: è opportuno inoltre ricordare che nella stessa fabbrica del pulpito erano attivi anche Isaia e Paolo, oltre che Jacopo da Pietrasanta[394], dunque i protagonisti dell'impresa del tabernacolo. A titolo esemplificativo una nota di spesa del 16 giugno 1464 ricorda proprio il pagamento all'«*Egregio viro magistro Paulo Mariani de Urbe*» per la realizzazione di una statua per il pulpito, a cui segue, il 29 agosto, un pagamento a «*Magistro Pagno Antonii de Florentia scarpellino*» per la lavorazione di marmi[395].

Documentato ancora come *scarpellino* gomito a gomito con Jacopo da Pietrasanta in pagamenti successivi sempre relativi alla lavorazione di marmi per la fabbrica del pulpito e inviato a Firenze nel giugno/luglio 1464 per il recupero di un modello legato al cantiere[396], dal 1467 risulta impegnato ai lavori del palazzo di San Marco, dove, assieme a «*sociis suis scarpellinis*», è attivo «*in laborandis tevertinis pro dicta fabrica*», dunque nella lavorazione di travertino per evidenti parti architettoniche del cantiere[397]. Nel 1469 risulta tuttavia documentato a Firenze, dove, come *scarpellatore* abitante della parrocchia di Settignano, firma la portata al catasto: a partire dal 1477 è documentato a Firenze in ruoli di elevata responsabilità, tra cui quello di «*sollicitator caeterorum magistrorum*» per l'Opera del Duomo, di *primus sculptor* e secondo maestro della stessa e di responsabile, nel 1511, della foratura della cupola della cattedrale insieme a Baccio d'Agnolo[398].

I documenti qui presentati sembrerebbero spingere verso un'identificazione di Pagno con l'anonimo Maestro di Pio II. Il fatto che nel 1463 venga pagato assieme a Mino da Fiesole, suo conterraneo toscano, indica un rapporto di forte vicinanza con quest'ultimo, che potrebbe spiegare le citazioni quasi letterali osservabili nella tomba di Pio II, come si evince dall'allegoria della Fede **[fig. 84]** che riprende da vicino i tipi femminili che Mino adottò, per esempio, nella successiva tomba di Ugo di Toscana nella Badia fiorentina **[figg. 85-86]**. La vicinanza alla squadra di scultori e scalpellini attivi nel tabernacolo vaticano, che lavorarono al suo fianco nel cantiere del Pulpito delle Benedizioni, potrebbe costituire un preludio alla collaborazione, nella tomba di Pio II, con Paolo Romano, che, secondo

[394] *Ibidem*, pp. 279-283.
[395] *Ibidem*, p. 283.
[396] Cfr. ZIPPEL 1911, p. 187, in cui è pubblicato un elenco di lavori fatti da Pagno tra giugno e luglio 1464.
[397] Cfr. MÜNTZ 1879, p. 61.
[398] Cfr. IDEM 1878, p. 254; VATOVEC 1989a, pp. 251-267, con pubblicazione dei documenti dell'Opera del Duomo di Firenze.

Caglioti, fu interpellato dal nipote di Pio II, il cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, per la realizzazione del sepolcro (per cui spese più di tremila ducati, come ebbe a dire in un memoriale) ma che lasciò presto il lavoro per mettersi al servizio del nuovo papa Paolo II[399]: non è da escludere che Pagno abbia continuato il lavoro da solo. Del resto, una fonte antica come il *De mirabilibus novae urbis Romae* di Francesco Albertini, del 1510, come già nota il Caglioti[400], assegnava la tomba del papa Piccolomini e quella di Pio III a uno scultore fiorentino, quando in un rapido inciso l'autore dichiarava: «*Omitto sepulchra duo Pii II et Pii III Senens. marmorea, manu Florent. Statuis et picturis exornata*»[401], "Tralascio i due sepolcri di Pio II e Pio III senesi, in marmo, di mano fiorentina, ornati di statue e pitture". La portata al catasto del 1469 di Pagno coincide con la datazione del dossale marmoreo di San Gregorio al Celio[402], che potrebbe essere stata la sua ultima opera romana - nonostante si sia ipotizzata una sua permanenza a Roma fino al 1475[403], che tuttavia non trova riscontro nella documentazione: dopo l'esperienza alla corte del papa, a Firenze Pagno si sarebbe dedicato maggiormente a lavori di coordinamento e di direzione, il che spiegherebbe la mancanza di sue opere scultoree nella città toscana. La sua attività di scultore, ben attestata a Roma, si sarebbe svolta prima sotto Pio II e poi sotto Paolo II: Giuseppe Zippel, nel 1911, commentando l'opera di Pagno per il Pulpito delle Benedizioni, collocava il maestro «*tra gli artefici prediletti dal Piccolomini, nonché dal papa Barbo, il quale si valse largamente dell'opera di lui nel Palazzo di San Marco*»[404]. È di ostacolo a questa ricostruzione la totale assenza dal cantiere del tabernacolo di Pagno d'Antonio, fatto che stupisce, se si considera che le carte sono abbastanza precise nell'indicare i singoli pagamenti a ciascuno degli artigiani coinvolti nel cantiere; ragion per cui, nonostante le ragioni addotte sin qui, si deve avanzare l'ipotesi cautamente.

[399] Cfr. CAGLIOTI in PINELLI 2000, p. 863.
[400] *Ibidem.*
[401] Cfr. ALBERTINI 1886, p. 44.
[402] Per cui si veda CAGLIOTI 1989, p. 250.
[403] Cfr. VATOVEC 1898a, pp. 250-251. Caglioti attribuisce al Maestro di Pio II una lunetta in collezione privata raffigurante la Madonna con Bambino tra due angeli, di cui ipotizza la provenienza da un monumento funebre romano e di cui propone una datazione al 1475-1480, visti gli accenni bregneschi osservabili nei due angeli. Il Maestro di Pio II sarebbe stato così attivo a Roma ancora all'inizio degli anni Settanta del Quattrocento. Cfr. CAGLIOTI 2006, p. 401.
[404] Cfr. ZIPPEL 1911, p. 187.

14. Il ciborio-tabernacolo a Roma nel XV secolo: il ciborio della Sacra Lancia nella basilica vaticana e la fortuna della tipologia tra XV e XVI secolo.

Circa trent'anni dopo la realizzazione del tabernacolo per la testa di sant'Andrea, una nuova struttura fu realizzata nei pressi dell'altare maggiore della basilica vaticana, su commissione di papa Innocenzo VIII, per la custodia della Lancia che, secondo la tradizione, aveva trafitto il costato di Cristo durante la crocifissione. La preziosa reliquia era stata inviata a Innocenzo dal sultano Bayazid II nel 1492, nel contesto della delicata situazione diplomatica che vedeva da un lato il pontefice preparare un'offensiva anti-ottomana che coinvolgesse anche Djem, fratello di Bayazid ma anche rivale di quest'ultimo, tenuto in ostaggio presso Roma, e dall'altro il sultano desideroso di non voler fronteggiare un attacco congiunto cristiano rinsaldato dall'alleanza tra Innocenzo e il Regno di Napoli[405]. Il dono della Lancia fece desistere il papa dal proposito di preparare l'offensiva: giunta presso il porto di Ancona, la reliquia raggiunse Roma il 31 maggio 1492. Il pontefice morì poco dopo l'arrivo della Lancia, ma nel frattempo erano cominciati i lavori per un sacello destinato alla sua custodia, da erigere nell'area della basilica vaticana dove insisteva un altare eretto ai tempi di papa Gregorio III, allora in rovina. Come testimoniato da un'iscrizione collocata nelle Grotte Vaticane, pubblicata già dal Dionisi e dal Müntz[406], l'impresa fu portata a termine nel 1495 dai cardinali Lorenzo Cibo e Antoniotto Pallavicino. La struttura fu demolita nel 1606, e di essa rimangono poche testimonianze antiche, incentrate più che altro sullo spostamento della reliquia nell'altare del Volto Santo o della Veronica, dovuto ai lavori di ristrutturazione avviati nel 1499 nell'area presbiteriale. Ne è un esempio la descrizione che del monumento offre Sigismondo Conti (1432-1512) nella sua opera storiografica, che attesta lo spostamento della reliquia della Lancia:

[Innocenzo VIII] «*Spiculum vero Lanceae Longinianae, quod in cubiculo servarat suo, et loco sublimi, marmore caelato inauratoque in aede Sancti Petri Vaticani, si diutius vixisset locare statuerat, sacrario in quo Redemptoris nostri sudarium asservaretur, recondi iussit, ibi statis anni temporibus populo romano et peregrinis una cum sudario ipso ostenditur*»[407]

"Invero Innocenzo VIII ordinò che la punta della Lancia di Longino, che aveva conservato nel suo ricettacolo e nel luogo sublime, celato dal marmo e dorato nella chiesa di San Pietro del Vaticano, in cui, se fosse vissuto più a lungo, aveva deciso di collocarla, fosse riposta

[405] Cfr. OLIVETTI 1991, pp. 7-8.
[406] Cfr. MÜNTZ 1891, p. 365.
[407] *Ibidem.*

nel sacello in cui si conservava il sudario del nostro Redentore, laddove in certe occasioni dell'anno al popolo romano e ai pellegrini quella assieme al sudario stesso è mostrata".

Il Panvinio menziona è più preciso nella descrizione del sacello della Lancia, sebbene non si dilunghi eccessivamente:

«*altare cancellis munitum est cum insignibus Innocentii VIII, habetque lapideum operculum, sive ciboriolum cum clavibus et clypeis Ursinorum et alterius mihi incognitae familiae*»[408]

"vi è un altare munito di cancelli con le insegne di Innocenzo VIII, e ha un ricettacolo lapideo, ovvero un ciborietto, con chiavi e stemmi degli Orsini e di un'altra famiglia a me ignota".

Sappiamo inoltre che sull'altare di Innocenzo VIII trovava posto anche una tavola dipinta dal Pinturicchio, ricordata anche da Vasari:

«in San Piero, alla cappella dov'è la lancia che passò il costato a Gesù Cristo, dipinse in una tavola a tempera, per il detto Innocenzo VIII, la Nostra Donna, maggior che il vivo»[409].

Possiamo farci un'idea del monumento e della pala che ne ornava l'altare dalle illustrazioni del solito Giacomo Grimaldi, che nel 1606 assistette alla demolizione della cappella e ne redasse un verbale assai dettagliato. L'illustrazione è contenuta in vari manoscritti del Grimaldi presso la Biblioteca Apostolica (Barb. Lat. 2733, dedicato alla *Descrizione* dell'antica basilica; Arch. Cap. S. Pietro A64, ovvero l'album di disegni di Domenico Tasselli da Lugo; Arch. Cap. S. Pietro H3, ovvero l'*Opusculum* dedicato alla Veronica **[fig. 89]**), che non presentano differenze sostanziali, se non maggiore o minore attenzione ai dettagli della struttura.
L'illustrazione della *Descrizione* è corredata da una nota in margine in cui il sacello è menzionato come *Bramanti Architecti Opus*[410]. Per il resto in tutte e tre è visibile un altare collocato entro un sacello rettangolare e chiuso da una balaustra, su cui si innestano due colonne: i plinti delle colonne recano scolpiti due stemmi, di cui è riconoscibile quello di papa Innocenzo, a sinistra. Sopra la mensa d'altare è un dipinto raffigurante la Vergine col Bambino che sovrasta una figura inginocchiata identificabile con lo stesso Innocenzo VIII. Al di sopra dell'altare, è il tabernacolo, circondato da una balaustra, recante al centro uno

[408] *Ibidem.*
[409] Cfr. LA MALFA 2017, p. 70.
[410] Cfr. BAV, Barb. Lat., 2733, f. 71r.

sportello decorato da una coppia di angeli in adorazione disposti simmetricamente; sotto il piano, sull'architrave, corre un'iscrizione che ricorda Innocenzo VIII della famiglia dei Cibo (riportata solo in due manoscritti, ovvero la *Descrizione*[411] e l'*Opusculum*[412]).
Nell'*Opusculum* il testo del Grimaldi si sofferma con dovizia di particolari sulla descrizione del tabernacolo:

«Ciborium sive Tabernaculum, in quo Sacrum Lanceae ferrum servabatur totum pariter candido marmore factum, cum suis columnis striatis […] Ascendebatur Ciborio per scalam ligneam triginta circiter graduum.
In utroque latere Ciborii sive Tabernaculi, ubi sacrum ferrum Lanceae servabatur, cernebantur portae simulatae binis ostiolis marmoreis inauratis lancea et spongia sculptis, cum duobus Angelis hinc inde venerabundis decussatas manus habentibus; hodie in aditu Sacrae Confessionis in ornatum Polyandri muro sunt affixae.
Icona Altaris lignea tota inaurata cum imagine Deiparae Virginis , ac Innocentii VIII genuflexi supplicibus manibus, ante illam, nudato capite, pluviali induti, ac thiara humi deposita»[413].

"Il Ciborio ovvero Tabernacolo, in cui era conservato il Sacro ferro della Lancia, è fatto parimenti tutto di candido marmo, con le sue colonne rigate […]
Si saliva al Ciborio tramite una scala lignea di circa trenta gradini.
In entrambi i lati del Ciborio ovvero Tabernacolo, dove il sacro ferro della Lancia era conservato, si vedevano finte porte a due ante in marmo dorato, scolpite con la lancia e la spugna, con due angeli in venerazione che tenevano le mani giunti; oggi sono appese nell'andito della Sacra Confessione sul monumento di Poliandro.
L'icona lignea dell'Altare è tutta dorata, con l'immagine della Vergine Madre di Dio e di Innocenzo VIII genuflesso con le mani supplici davanti a quella, a capo scoperto, vestito del piviale, la tiara depositata a terra".

Il Grimaldi menziona poi altri frammenti del tabernacolo, tra cui colonnette e clipei scolpiti[414], da riconoscere nei pezzi marmorei noti anche al Dionisi, che nelle Grotte Vaticane ricordava l'iscrizione dedicatoria, gli otto clipei – evidentemente due per angolo – raffiguranti Evangelisti e Dottori della Chiesa, oltre ai già menzionati bassorilievi con

[411] Cfr. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, A64 ter., f. 33r.
[412] Cfr. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, H3, c. 175r.
[413] *Ibidem*, cc. 174v-175v.
[414] *Ibidem*, c. 175v.

angeli in adorazione della Lancia e della Spugna montata sulla canna **[figg. 90-91]**, sormontati da un *Vir Dolorum*[415]. È scoperta degli ultimi anni la pertinenza al complesso di altri due bassorilievi. Nel 2000 Aldo Galli ha pubblicato la lunetta marmorea raffigurante san Paolo conservata presso Palazzo Braschi **[fig. 92]** e scoperta da Caglioti come pezzo pertinente al tabernacolo della Lancia, di cui costituiva una lunetta soprastante un rilievo degli angeli in adorazione[416]. Nel 2016 Caglioti ha inoltre collegato al sacello vaticano un ulteriore rilievo **[fig. 93]** murato nel pilone dell'arco trionfale della chiesa dei Santi Quattro Coronati, in cui, entro un'edicola dotata di timpano, sono disposti ai lati di quello che si presenta come lo sportello del tabernacolo eucaristico quattro angeli in adorazione – due per lato -: la presenza dello stemma di Innocenzo VIII alla base conferma l'ipotesi della provenienza dal complesso vaticano e di un suo reimpiego nella chiesa romana nel XVII secolo[417]. Tale scultura, peraltro, risultava già nota a Barbier de Montault, che nel volume dedicato alla scultura romana del Rinascimento (*Les chefs-d`oeuvre de la sculpture religieuse à Roma, à l`époque de la Renaissance*) del 1870 la descriveva e ne riproduceva l'immagine in un'apposita tavola[418]**[fig. 94]**; nel 1898 il Müntz attribuiva l'opera allo scultore milanese Luigi Capponi, attivo a Roma sulla fine del XV secolo[419].

Quanto all'autore del ciborio tabernacolo di Innocenzo VIII, sulla scorta dell'appunto lasciato dal Grimaldi, l'opera è stata riferita a Donato Bramante da Heinrich de Geymüller (1875-1880) e da Adolfo Venturi[420], ma l'ipotesi è stata ritenuta poco probabile da Arnaldo Bruschi a partire dal 1969[421], nonostante lo studioso accetti tiepidamente una possibile presenza dell'architetto a Roma già nel 1493, con la sua partecipazione alla definizione del progetto del Palazzo della Cancelleria[422]. Nell'assenza di riferimenti diretti a Bramante, la decorazione scultorea del tabernacolo, giudicata dal Müntz opera di «*uno dei seguaci di Mino da Fiesole*»[423], permette qualche ancoraggio all'ambiente romano della fine del XV secolo. Già nel 1970 i rilievi pertinenti alla cappella della Lancia erano stati accostati alle opere degli anni Novanta del XV secolo (come l'altare dedicato da Guillaume de Perriers nella basilica vaticana a inizio decennio) da Gianni Carlo Sciolla, che nominava l'anonimo scultore autore delle sopra citate opere, per l'appunto, Maestro del Tabernacolo della Sacra

[415] Cfr. BARBIER DE MONTAULT 1866, pp. 27-28, 45.
[416] Cfr. GALLI in PINELLI 2000, p. 546.
[417] Cfr. CAGLIOTI 2016, pp. 148-149.
[418] Cfr. BARBIER DE MONTAULT 1870, p. 30; tav. XCIX.
[419] Cfr. MÜNTZ 1898, p. 54.
[420] Cfr. GEYMÜLLER 1875-1880, I, pp. 82-83; VENTURI
[421] Cfr. BRUSCHI 1969, p. 1053.
[422] Cfr. IDEM 1973, p. 343.
[423] Cfr. MÜNTZ 1891, p. 367.

Lancia. I più recenti affondi di Galli e Caglioti hanno confermato la vicinanza dell'opera alla bottega di Andrea Bregno[424].

A riprova della fortuna della tipologia del ciborio-tabernacolo ancora in pieno Rinascimento, vale la pena ricordare per sommi capi altri due casi.
Il primo è quello del ciborio-tabernacolo **[fig. 95]** presente presso la chiesa dell'Immacolata di Ceri, alle porte di Roma. Datato epigraficamente al 1484, come attesta un'iscrizione sull'archivolto che riporta la presenza del corpo di papa Felice II (*«CORPVS · DIVI · FELICIS · RO · P.P. II MCCCCLXXXIIII»*), si presenta come un grande ciborio in marmo addossato alla parete del transetto sinistro della chiesa (ma che fino al 1989 si trovava a ridosso di un pilastro nella navata), retto da quattro colonne ioniche in travertino, sotto il quale si trova una mensa di altare e sopra il quale è collocato un tabernacolo terminante in un frontone triangolare, su cui spicca un ricettacolo protetto da una grata metallica, ai cui lati si dispongono, scolpite in modo approssimativo, due raffigurazioni in bassorilievo, raffiguranti a sinistra la testa di san Felice, a destra il miracolo del carro dei buoi che trasportano le reliquie del pontefice a Ceri. Completano la decorazione del complesso due stemmi scolpiti sopra le colonne anteriori, entro cui si riconoscono due anguille incrociate, e alcune pitture murali assai guaste sulla parete posteriore e sulla volta, in cui si riconosce la figura di un Cristo redentore. La struttura è stata curiosamente ignorata dagli studi recenti sui tabernacoli di area romana, eccezion fatta per Giuseppe Zander, che nel 1984, mentre in chiesa erano in corso i restauri che avrebbero ricollocato il tabernacolo, in un brevissimo ma denso inciso, ricorda la datazione del 1484 (a cavallo, come nota, tra il pontificato di Sisto IV e quello di Innocenzo VIII) e, sulla scorta dell'opera di Giuseppe Tomassetti del 1913, identifica nei due stemmi l'arme della famiglia Anguillara, assai potente nell'agro romano e vicina a Innocenzo VIII[425].
La letteratura erudita del XVIII secolo menziona in alcune occasioni il manufatto. Carlo Bartolomeo Piazza, scrivendo nel 1703, così descrive il tabernacolo:

«una tribuna, o ciborio, tutto fatto di pietra, e sostenuto da quattro colonne; sotto la quale v'ha l'altare del medesimo santo pontefice, con la sua venerabilissima effigie di antica, e nobile pittura»[426]

[424] Cfr. GALLI in PINELLI 2000; CAGLIOTI 2016, pp. 148-149, n. 4.
[425] Cfr. ZANDER 1984, pp. 99, 104, n. 8.
[426] Cfr. PIAZZA 1703, pp. 84-85.

L'immagine del pontefice ricordata sull'altare sotto il ciborio è chiaramente identificabile con la pala, di forma arcuata, raffigurante *San Felice in trono con angeli*, datata sul tergo 1656, ancora oggi conservata in chiesa.
Il ciborio venne poi considerato da Paolo Antonio Paoli nella sua dotta dissertazione, da noi già menzionata, a proposito delle reliquie di papa Felice II. L'erudito riproduce un'immagine della struttura **[fig. 96]**, in cui si riconosce benissimo la tavola dipinta con l'immagine del santo in trono[427], ma soprattutto ricostruisce la storia delle reliquie del santo, riportando anche la notizia della committenza della struttura da parte dei signori di Anguillara:

«I Signori dell'Anguillara, padroni del castello di Ceri per conservare di questa tradizione una perpetua memoria nell'abbellire il sepolcro del santo nell'anno 1484 fecero scolpire con basso rilievo innanzi al medesimo non solamente la testa del santo, ma il carro ancora con indomiti giovenchi, che a preferenza delle terre circonvicine, dentro cassa di ferro lo trasportarono in Ceri»[428]

Si sofferma inoltre sulla vicenda del furto di alcune reliquie del santo saccheggiate nel 1503 da un mercenario ferrarese, Giacomo Beninsegna, durante l'assedio di Cesare Borgia a Roma, e portate dallo stesso Giacomo nella basilica di Sant'Antonio a Padova, dove furono nascoste sopra un altare[429].
Il resoconto di Giacomo, tratto da documenti padovani che il Paoli riporta integralmente, descrive nei dettagli il furto di alcune reliquie, di cui gli aveva fatto parola un frate, dalla parte superiore del ciborio-tabernacolo e ci offre una visuale di come il piano sopraelevato potesse essere raggiunto: non si menziona un palco ligneo, ma, al pari di altri esempi della medesima tipologia, è ricordata una scala. La descrizione del furto, oltre a serbare memoria del tabernacolo, testimonia come funzionassero i dispositivi di protezione predisposti per la custodia delle reliquie ivi conservate:

«Erant autem prateter eae quae dixi, supra altare unum quod erat a dextris ingredientibus ianuam maiorem praefati templi, et adhaerabat cui pilastro quadrangulo, ac e regione erant duae columane lapidis, si bene meminit, rubei, super quas extructa erat testudo, et super ea loculus marmoreus lapidis albi, in quo sculpti erant tauri duo indomiti birotem per acclivia montis trahentes, et super birote arca, in qua erat corpus praedicti Sancti […]

[427] Cfr. PAOLI 1790, tav. XXV.
[428] *Ibidem*, p. 337.
[429] *Ibidem*, p. 34.

In hoc igitur loculo dictus Frater Franciscus dicebat esse reliquias supradicats, et auferri facile posse. Cumque illuc nisi per scalas ascendi non posset, et haberet ex una quidem parte fenestram quadratam pedum duorum, ante quam lucerna cotidie ardere solebat, ex alia vero parte portam ferream firmam valde, quam sine clavibus aperire difficillimum videbatur, et propter hoc praefatus Jacobus provinciam aggredi non auderet, dictus Fr, Franciscus tamquam homo harum rerum experientissimus se cuncta facturum spopondit: dicebat enim se loculum considerasse tempore, quo per quemdam Presbyterum Leonem dicti Templi Rectorem capsula argentea cum tabernaculo, in quo erat ampulla et digitus , extrahi, et per unum nescio quem Episcoporuum sinitimorum ad hoc specialiter invitatum populo monstrari solebat»[430]

"Erano dunque oltre alle cose che ho detto, sopra un altare che era a destra di chi entrava per la porta principale del suddetto tempo, e si addossava a un pilastro quadrangolare, e da quella parte erano due colonne di pietra, se bene si ricorda, rossa, sopra cui era edificato un tabernacolo, e sopra questo era un loculo marmoreo di pietra bianca, in cui erano scolpiti due tori non domati che trainavano un carro a due ruote attraverso i declivi di una montagna, e sopra il carro un'arca, al cui interno era il corpo del predetto santo […] Dunque in questo loculo il detto Frate Francesco diceva che vi fossero le reliquie menzionate, e che si potesse portarle via facilmente. E poiché là non era possibile salirvi se non tramite scale, e certamente aveva da una parte una finestra quadrata di due piedi, davanti alla quale era solita ardere una lucerna ogni giorno, d'altra parte invero una porta di ferro ben salda, che senza chiavi sembrava assai difficile da aprire, e a causa di ciò il predetto Giacomo non osava forzare la serratura, il detto Frate Francesco come se fosse uomo assai esperto in questo genere di cose promise di fare tutto da sé: diceva infatti di aver visto il ricettacolo una volta, quando per mano di un certo prete Leone rettore della detta chiesa una cassetta argentea con un reliquiario, in cui erano l'ampolla e il dito, era solito che venisse estratta e tramite un non so che emissario episcopale invitato specificamente per ciò venisse mostrata al popolo".

Il secondo caso che qui si vuole riportare, ben più noto agli studi, è quello del progetto michelangiolesco per un ciborio-tabernacolo da realizzare nella basilica fiorentina di San Lorenzo, destinato ad ospitare le reliquie che papa Clemente VII a partire dal 1525 desiderava inviare nella città toscana per dare lustro al suo ruolo di pontefice mediceo[431].

[430] *Ibidem*, p. XVI.
[431] Cfr. MUSSOLIN 2007, p. 183.

Non era la prima volta che Michelangelo si confrontava, sia pure solo a livello progettuale, con la realizzazione di una struttura destinata alla custodia delle reliquie. Già nel 1518 Pier Soderini, aveva commissionato all'artista la progettazione di un *«uno tabernacolo di ma[r]mo per metevi la testa di Sa[n]to Giovani Batista, ne la c[h]i[e]sa de le monache di Sa[n]to Savestro»*[432], dunque un tabernacolo destinato alla custodia della reliquia della testa del Battista nella chiesa romana di San Silvestro in Capite, cara ai fiorentini e, stando alle parole del Soderini contenute in una lettera del 7 giugno 1518, mal conservata presso la chiesa[433].

Da una lettera del 2 novembre 1518 spedita da Piero Rosselli al Buonarroti, è intuibile che la struttura prevista doveva essere assai vicina, per tipologia, ai tabernacoli di cui abbiamo sin qui parlato, dal momento che doveva elevarsi al di sopra dell'altare maggiore per una considerevole altezza:

«Ma[n]davisi la pia[n]ta chome istà, e no gua[r]date a la chapela gra[n]de, ché vi potete fare i[n]drieto ta[n]to qua[n]to a voi piace. Òvi fato e' cho[n]t[r]asegnio quele dua istele no v'à ese[r] più el choro né de' f[r]ati né de le monache. E' choro de le monache viene sopra l'e[n]t[r]ata de la chiesa, sopra a dua cholone che vi sono segniate. ***L'a[l]tare magiore s'à a levare via, e queli ischalini si posono tirare cho queli at[r]i da baso, a c[i]ò vi res[t]i più piano di sopra.*** *No[n]dimeno fareno ta[n]to qua[n]to voi disegnerete. Messer Piero mi dise none pa[r]lasi nie[n]te a torno, e chosì si farà.A voi mi rachoma[n]do se[m]pre, ofere[n]domi se[m]p[r]e a choma[n]do vos[tr]o; e pregovi ci rachoma[n]diate [a] messer Piero Soderini, chome ave' fato pe' pasato.* ***Avisovi chene sopra a' trabenacholo v'è un a[r]cho i' quale è a[l]to palmi 49. No si pò levare. Ques[t]o v'aviso, ch'e' 'difizio no pò a[n]dare più a[l]to chor ugni chosa.****»*.

L'imponente struttura **[fig. 97]** attualmente presente in chiesa, addossata alla parete di fondo e mascherata da numerosi rifacimenti seicenteschi[434], sotto cui Wallace intravede la firma michelangiolesca nella sobria partitura architettonica[435], non sembra ricalcare la tipologia classica del tabernacolo romano, in quello che potrebbe essere un preludio al

[432] Cfr. POGGI-BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, II, p. 2.
[433] *Ibidem*, p. 20. Queste le amare considerazioni del Soderini: «*Michelang[i]olo carissimo, veduto io come la testa del glorioso San G[i]ovanni Batista, protectore et advocato della nostra natione, non è tenuta in quel modo che a ta[n]cto sancto si conviene, m'è venuto nella mente fargli uno altare e o[r]namento d'una spesa di cinque cento duchati et o[r]dinare locho per dua sepulture, come intenderete dallo apportatore di questa*».
[434] Cfr. WALLACE 1999, p. 432.
[435] *Ibidem*, pp. 432-436.

declino cinquecentesco della tipologia classica del ciborio autonomo montato su colonne. Similmente, anche per la menzionata struttura da erigere nella basilica fiorentina di San Lorenzo, l'iniziale progetto di ciborio-tabernacolo prese un'altra strada. Come sappiamo, alla fine Michelangelo si risolse di progettare una tribuna in controfacciata, da cui potessero essere mostrate in certe occasioni le reliquie alla folla radunata nella navata[436]; ma una lettera dello stesso Clemente VII, datata 14 ottobre 1525, attesta che inizialmente il progetto prevedeva un ciborio del tipo romano, che avrebbe trasposto fedelmente la tipologia al di fuori dell'Urbe:

«Io vorrei che e' pensassi alle cose mia, perché vorrei fare una sepoltura a·Llione et una per me, et alsì a ***uno ciborio sopra l'aultare di San Lorenzo, in su quattro colonne. Et voglio mettervi dentro tutti e' nostri vasi*** *che furono del magnifico Lorenzo vechio, et dentro vi voglio mettere molte belle reliq[u]ie; et voglio* ***che e' vi si possa andare intorno, per potere mostrare dette reliquie al populo****»*[437].

I progetti michelangioleschi sembrano segnare il canto del cigno del tabernacolo romano: dopo la metà del XVI secolo la tipologia subì un radicale stravolgimento, come attesta la realizzazione delle grandi tribune della basilica vaticana del XVII secolo, veri e propri ballatoi ricavati all'interno dei piloni della cupola raggiungibili da scale interne e non più concepiti come microarchitetture separate dal resto della chiesa[438]. Un tentativo di riprendere la tipologia del ciborio-tabernacolo fu effettuato da Francesco Borromini nel corso dei lavori di rifacimento della basilica lateranense. Tra 1656 e 1657 l'architetto presentò ad Alessandro VII alcuni progetti per la realizzazione di un nuovo tabernacolo che sostituisse il manufatto trecentesco ancora oggi nella chiesa, ma il pontefice li rifiutò e preferì mantenere la struttura medievale, segnando così un ulteriore colpo alla diffusione del "tipo romano"[439]. Un'ispirazione dagli antichi modelli romani sembra sopravvivere nella tribuna del Mandillio all'interno della chiesa genovese di San Bartolomeo degli Armeni, realizzata alla fine del XVI secolo. Il tabernacolo che custodisce la miracolosa immagine, ritenuta al pari della Veronica un ritratto di Cristo, si erge al di sopra di un altare laterale nella chiesa, ed è dotato di un piccolo affaccio interno: il complesso, commissionato

[436] Cfr. IDEM 1987.
[437] Cfr. MUSSOLIN 2007, pp. 186-187.
[438] Per cui si veda SPAGNOLO in PINELLI 2000, pp. 776-781.
[439] Cfr. BARROERO 1990, p. 162. I disegni del Borromini, conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sono discussi in THELEN 1967, pp. 50-52.

dal senatore genovese Francesco Ferrari, fu realizzato nel 1594[440]. Similmente, il grandioso tabernacolo che custodiva la Sindone nella cappella del duomo di Torino, opera di Antonio Bertola realizzata tra 1688 e 1694, nella sua posizione sopraelevata rispetto all'altare, sembra serbare una qualche memoria della tipologia romana[441]. Si tratta comunque di episodi tardi e isolati, che testimoniano sì la fortuna ma anche l'abbandono del "ciborio-tabernacolo" nell'Italia post tridentina.

15. La diffusione del ciborio-tabernacolo: la tribuna della Sainte-Chapelle a Parigi nel XIII secolo.

Rimanendo sempre sul tema delle derivazioni dai cibori-tabernacolo di area romana, le strutture francesi – e nello specifico parigine - deputate al medesimo scopo di quello romane certificano una dipendenza abbastanza certa dall'area romana. Il caso più eclatante e noto è certamente costituito dalla tribuna della Sainte-Chapelle du Palais di Parigi, legata al culto delle reliquie su cui tante energie spese il re francese Luigi IX, fondatore dell'edificio sacro.

La grande tribuna che oggi è possibile ammirare sopra l'altare maggiore della cappella è frutto della ricomposizione integrale avvenuta sotto la guida di Eugéne Viollet-Le-Duc a partire dalla metà del XIX secolo, dal momento che durante la Rivoluzione Francese il prezioso tabernacolo che trovava posto sopra la piattaforma elevata, denominato *Grande Chasse*, assieme al resto della tribuna, fu distrutto; ma testimonianze iconografiche anteriori alla demolizione consentono di ritenere quella di Viollet-Le-Duc una ricostruzione tutto sommato fedele. Una miniatura **[fig. 99]** tratta dalla copia ottocentesca dello Pseudopontificale di Poitiers (1389-1445) ben illustra come doveva apparire all'inizio del XV secolo l'imponente tribuna della cappella reale, caratterizzata da una piattaforma sopraelevata che si innalza sopra l'altare, affiancata da due torrette in cui evidentemente trovano posto le scale e chiusa da un ciborio gotico, entro cui si trova la *Grande Chasse*, ricolma di reliquie disposte su più piani[442]. Altrettanto esauriente è l'immagine della tribuna illustrata da Jérôme Morand nell'*Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais* del 1790, che viene peraltro citata come fonte dallo stesso Viollet-Le-Duc per l'illustrazione della tribuna nel secondo volume del *Dictionnaire raisonné* (1856) **[fig. 98]** : nelle immagini è

[440] Cfr. BOZZO DUFOUR 1974, p. 19.
[441] Cfr. REBAUDENGO 1969, p. 34; OLIVIERO 1928.
[442] Cfr. REYNOLDS-STRATFORD 1989, pp. 61-62.

chiaramente leggibile una struttura vicinissima a quella ancora oggi esistente, con un'alta piattaforma sormontata da un grandioso baldacchino gotico entro cui è conservata la Grande Chasse.

Le fonti medievali provvedono a fornirci alcune importanti testimonianze circa l'utilizzo della tribuna non solo come luogo di custodia della reliquie (che comprendevano, tra le altre, parte della Corona di Spine, frammenti della Vera Croce e del cranio del Battista), ma anche come palco per l'ostensione e l'adorazione delle suddette reliquie, che venivano effettuate dal sovrano francese in persona.

Jean de Joinville, biografo di Luigi IX, che scrive a inizio del XIV secolo, descrivendo l'episodio di sé stesso che si reca alla cappella reale a trovare il sovrano, in atto di partire per la crociata, riporta la suggestiva immagine di Luigi che sale sul palco della tribuna (*echafaud des reliques*) e si fa portare i frammenti della Vera Croce per adorarli:

«J'allai à la chapelle du roi, et je trouvai le roi qui était monté sur l'echafaud des reliques, et faisait apporter la vraie croix en bas»

"Andai alla cappella del re, e trovai il re che era montato sulla tribuna delle reliquie, e fece portare in basso la vera croce".

Ancora più significativa, ai fini dello studio delle modalità di ostensione, è la testimonianza contenuta nella *Chronique de Jean II et de Charles V* in cui è descritto l'episodio della visita dell'imperatore Carlo IV presso Carlo V, re di Francia nel gennaio del 1378. Il brano, studiato da Peter Kovac[443], merita di essere riportato integralmente, poiché è rappresenta la sintesi perfetta del prestigio dato dalla superba collezione di reliquie della Sainte-Chapelle all'immagine della monarchia francese:

«Par quoy l'Empereur et le Roy alerent paisiblement et sanz trop grant presse en la dite chapelle; et pour ce que l'Empereur voult en toutes manières monter en hault, devant la dicte chasse, et veoir les saintes reliques, et la montée soit greveuse et estroite, il n'y pot estre porté en sa chaiere, mais se fist tyrer par les braz et jambes contre mont la vix, et pareillement ravaler à très grant paine, travail et grevance de son corps, pour la grant devocion qu'il a voit à veoir de près les dites saintes reliques. Et quant il fu amont et le Roy ot ouverte la sainte chasse, le dit Empereur osta son chaperon et joint les mains, et comme en lermes fist là son oroison longuement, en très grant devocion, et puis se fist soustenir

[443] Cfr. KOVAC 2003.

etaporter baisier les saintes reliques. Et li monstra et devisa le Roy toutes les pièces qui sont en la dite chasse. Et après ce que les princes, qui avec lui estoient, orent baissié, le Roy tourna la dite chasse devers la chapelle, et laissa à garder ycelle les evesques de Beauvaiz et de Paris, revestus en pontifical de mictres et de crosses. Et quant l'Empereur fu raporté aval, il ne voult pas estre mis en l'oratoire, que le Roy li avoit fait appareillier, mais volt estre en la chaiere où le tré- sorier de la dite chapelle a acoustumé à seoir, pour mieux et plus longuement veoir les dites saintes reliques et estre mieulx à l'opposite du front de la dite chasse[444]*»*

"Perciò l'Imperatore e il Re si recarono tranquillamente e senza troppa fretta alla suddetta cappella; e poiché l'Imperatore desiderava in tutti i modi montare in alto, davanti alla detta cassa, e vedere le sante reliquie, e la salita era ripida e stretta, non poté essere trasportato nel suo baldacchino, ma fu impedito dalle braccia e dalle gambe su per la salita, e allo stesso modo issato con grande dolore, fatica e peso del suo corpo, per la grande devozione che vedeva nel vedere da vicino le dette sante reliquie. E quando fu salito e il Re ebbe aperto la sacra custodia, il suddetto Imperatore indossò il suo cappuccio e congiunse le mani, e come in lacrime fece lì la sua preghiera e poi fece tirare giù e portare le sacre reliquie. E mostrò il Re tutti i pezzi che si trovavano nella suddetta cassa. E dopo che i principi, che erano con lui, li ebbero baciati, il Re girò il suddetto tabernacolo verso la cappella, e lasciò a guardia i vescovi di Beauvaiz e di Parigi, vestiti con i paramenti e le croci pontificie. E quando l'Imperatore fu portato a valle, non volle essere collocato nell'oratorio, nel quale il Re aveva disposto che fosse collocato, ma volle stare nel seggio dove era solito sedersi il tesoriere della detta cappella, per vedere meglio e più a lungo le dette sacre reliquie e per stare meglio di fronte alla facciata della detta cassa".

Dal passo emerge tutta la complessità della struttura deputata all'ostensione delle reliquie: il grande tabernacolo posto sulla sommità della tribuna era dotato di un congegno che permetteva la sua rotazione verso la cappella (*le Roy tourna la dite chasse devers la chapelle*), al fine di garantirne la visione anche a chi non poteva salire sul palco, dove lo stesso re, facendosi tirare giù dal tabernacolo le reliquie, provvedeva alla cerimonia di ostensione. La spettacolarizzazione del rituale, che ricorda per certi versi le procedure di apertura dei tabernacoli romani, come quello della Veronica, non deve stupire, se si pensa che nella cappella parigina venivano performate complicate messe in scena rese possibili

[444] Cfr. GRANDES CHRONIQUES 1916, pp. 232-233.

dall'ausilio di congegni meccanici, come ha ben studiato Johannes Tripps[445].

Quanto alla datazione della tribuna delle reliquie, lo stessi Viollet-Le-Duc ipotizzava una datazione alla fine del XIII secolo, a differenza dell'altare, che era invece datato tra i 1240 e il 1250[446]. Robert Branner ha invece proposto una datazione dopo il 1254, al ritorno di Luigi IX dalla crociata, pur sostenendo che sin dalla fondazione della cappella, nel 1246, le reliquie erano tenute all'interno dell'edificio[447] e proponendo per la sola *Grande Chasse* una datazione attorno al 1248, quando essa è citata dai documenti: in quell'anno, infatti, una *«capsam sanctarum reliquiarum»* è già attestata all'interno della cappella, e dalla documentazione contabile emergono anche pagamenti di 650 lire a Maitre Mathieu e Jean Friar de Grand-Pont «*pro operibus auri, argenti et lapidibus pro reliquiis capellae parisiensis*»[448], dunque per materiali preziosi per le reliquie, che possono legarsi sia ai reliquiari che alla cassa. Si può ritenere che alla suddetta data sia da legare anche la realizzazione della tribuna, probabilmente pensata contemporaneamente alla progettazione della cassa reliquiario. Il complesso della Sainte-Chapelle, che indubbiamente guardò, pur caricandoli di effetti spettacolari, ai prototipi romani attestati a partire dal XII secolo e largamente diffusi per tutto il XIII secolo, dovette fungere da modello per simili strutture parigine. Nel 1262 una cassa reliquiario simile alla *Grande Chasse* destinata ad ospitare le reliquie di san Marcello fu donata alla cattedrale di Notre Dame, dove rimase, incorniciata da un ciborio gotico, fino al 1792, anno in cui fu demolita[449]. Ne rimane comunque traccia in un'incisione **[fig. 100]** contenuta nell'opera dedicata all'ingresso trionfale di Luigi XIV a Parigi nel 1662[450]: in essa è chiaramente riconoscibile un manufatto architettonico assai vicino a quello che doveva essere la tribuna delle reliquie della cappella reale.

16. La diffusione del ciborio-tabernacolo: un caso toscano della fine del XIV secolo.

Descrivendo i due cibori-tabernacoli gemelli all'interno della basilica romana di Santa Maria Maggiore, Giovanni Rucellai, come abbiamo visto, notava la stretta somiglianza tra le due strutture romane e il tabernacolo di Orsanmichele: suggestione, questa, che ha avuto una certa fortuna negli studi sulla tipologia del ciborio-tabernacolo, come denotano gli accenni fatti da Brendan Cassidy e Claudia Bolgia[451].

[445] Cfr. TRIPPS 2007.
[446] Cfr. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, II, pp. 34-35.
[447] Cfr. BRANNER 1965, pp. 91-93.
[448] Cfr. IDEM 1971.
[449] Notizie in LABARTE 1864-1875, II, pp. 300-301-
[450] Cfr. TRONÇON 1662.
[451] Cfr. CASSIDY 1992, p. 203; BOLGIA 2013, p. 124.

Indubbiamente, il tabernacolo di Orsanmichele, sia nella sua versione degli anni Trenta del XIV secolo[452] che nella veste orcagnesca, rivestiva la medesima funzione di custodia e ostensorio di immagini sacre a cui erano deputate anche le strutture romane; e altrettanto indubbiamente sia il tabernacolo fiorentino che i cibori-tabernacolo di area romana condividevano la stessa idea di sacello all'interno di una edificio sacro, inteso come area riservata ad un culto particolare. Il tabernacolo di Orsamnichele, che, soprattutto nella sua fase degli anni Trenta, probabilmente traeva il modello per la sua struttura dai cibori romani – senza per questo ipotizzare una diretta ispirazione per l'Orcagna in occasione di una sua presenza a Roma durante il giubileo del 1350, come sosteneva Cassidy[453] – tuttavia si distanzia dai tabernacoli romani per l'assenza di una decisa sopraelevazione, che invece era probabilmente ciò che caratterizzava il precedente tabernacolo degli anni Trenta.
Lo stesso tabernacolo di Orsanmichele, imponente e complesso esempio di microarchitettura polimaterica, non ebbe immediata eco nell'Italia centrale della seconda metà del XIV secolo, se si esclude il tabernacolo del Corporale all'interno dell'omonima cappella nel duomo di Orvieto, realizzato peraltro tra 1358 e 1360, quando Orcagna era il capomaestro della cattedrale[454]: ben più frequenti negli stessi anni, soprattutto in Toscana, erano i tabernacoli destinati alla conservazione di immagini di culto, collocati sulle pareti e ben più modesti delle grandi strutture sopra menzionate[455].

Un caso interessante di studio riguarda però quella che sembra essere un'edicola più complessa dei contemporanei tabernacoli a parete, destinata con ogni probabilità alla custodia e alla mostra di reliquie e forse ispirata dalle coeve strutture romane.
Si tratta del grande tabernacolo gotico pensile **[figg. 101-102]** localizzato sulla parete sinistra dietro l'altare maggiore dell'oratorio di Sant'Eufrosino presso Panzano, nel cuore del Chianti, che appare nelle forme di una slanciata edicola in pietra retta da tre mensoloni

[452] Sul tabernacolo dell'icona di Orsanmichele degli anni Trenta del Trecento cfr. CASSIDY 1992, pp. 195-198 e CAGLIOTI 2012. Dopo la probabile distruzione dell'immagine mariana miracolosa attorno alla quale era nato l'oratorio a seguito dell'incendio del 1304, intorno agli anni Trenta dovette essere realizzato un tabernacolo di cui facevano parte i bassorilievi con figure allegoriche e profeti scolpiti da Giovanni di Balduccio (in parte reimpiegati sulla parete esterna dell'oratorio, in parte conservati presso il Museo Nazionale del Bargello e la National Gallery di Washington). Ma già nel 1336 le autorità comunali fiorentine decisero di trasformare la loggia che ospitava il tabernacolo in palazzo e il primitivo sacello venne smantellato. Nel 1346 una nuova immagine mariana venne commissionata a Bernardo Daddi, che andò a sostituire la precedente tavola (identificata da Walter Cohn con la *Madonna con il Bambino e angeli* presso l'oratorio di Pian del Mugnone, per cui si veda COHN 1957).
[453] Cfr. CASSIDY 1992, p. 203.
[454] Sul tabernacolo orvietano si veda FUMI 1891, pp. 310-311.
[455] Si veda ad esempio il tabernacolo realizzato nel 1333 per il crocifisso ligneo all'interno del battistero di Firenze (LISNER 1970, p. 22), oppure quello realizzato tra 1361 e 1362 all'interno del battistero pistoiese, destinato ad accogliere la scultura lignea dell'angelo con la testa del Battista, di cui abbiamo detto sopra.

[fig. 103], ciascuno dei quali è articolato in tre volute, dotato di parapetto traforato a doppio polilobo e mancante di parte della sommità destra dell'arco, che appare risarcito dalla muratura della parete. La mensola sull'estremità destra, decorata da semplici motivi geometrici quadrangolari, reca scolpiti in più punti alcuni rami da cui pendono quelle che sembrano schematiche pere, in un caso inserite entro uno stemma **[fig. 104]**: un ulteriore stemma ornato di tre pere campeggia sul pilastrino destro dell'arco del tabernacolo.

La struttura, abbastanza insolita all'interno di una chiesetta rurale, non ha alle spalle una lunga bibliografia specialistica. Nel 1993 Monica Folchi lo menziona come *pulpito gotico* e identifica lo stemma come l'arme della famiglia fiorentina dei Peruzzi, ipotizzando un suo probabile trasferimento da una chiesa fiorentina e un suo utilizzo come tabernacolo destinato a contenere o un cassone funebre o la statua seicentesca in terracotta del santo titolare dell'oratorio, Eufrosino, collocato oggi sotto un altare laterale della chiesa[456]. Renato Stopani, nel 1998, ha ipotizzato un uso della struttura ai fini dell'ostensione delle reliquie di sant'Eufrosino e per i suoi caratteri arnolfiani data l'edicola alla prima metà del XIV secolo, ritenendo che sia stata montata nella piccola chiesa soltanto nel XV secolo, ripercorrendo l'ipotesi della provenienza dell'opera da Firenze[457]. Nel 2002 Enrica Neri Lusanna conferma l'ipotesi dello spostamento del monumento trecentesco da una chiesa fiorentina, ipotizzando che ciò sia avvenuto dopo il 1441 – anno in cui la chiesa ricevette elemosine per il suo rifacimento, a seguito di una bolla papale[458]. Contrariamente alle opinioni fin qui riportate, Guido Tigler, nel 2021, occupandosi delle sculture altomedievali conservate presso la vicina pieve di San Leolino e i sacelli del Pozzo e del Fontino a pochi passi da Sant'Eufrosino – che sembrerebbero testimoniare la presenza di un oratorio altomedievale dedicato al santo – ipotizza in un breve inciso che la tribuna gotica, da lui definita "pulpito pensile", sia stata realizzata nel XIV secolo per l'oratorio stesso e non per una chiesa fiorentina, data la sua perfetta organicità con la parete muraria dell'edificio[459].

La storia della chiesa non offre molti appigli sul tabernacolo: dedicato ad Eufrosino, enigmatico santo vescovo evangelizzatore del Chianti e venerato quasi esclusivamente entro i confini della diocesi di Fiesole (sotto cui ricade l'area chiantigiana)[460], l'oratorio

[456] Cfr. FOLCHI 1993, p. 85.
[457] Cfr. STOPANI 1998, p. 20.
[458] Cfr. NERI LUSANNA 2002, p. 150.
[459] Cfr. TIGLER 2021, pp. 57-58.
[460] Cfr. STOPANI 1998, pp. 8-14. Ritenuto da Stopani un missionario orientale operante nella Tuscia longobarda del VII secolo, è probabile che Eufrosino sia stato vescovo di Fiesole in epoca altomedievale, dal momento che il suo culto sembra limitato all'area chiantigiana (sottoposta alla diocesi di Fiesole). Le agiografie medievali del santo lo raccontano come contemporaneo degli Apostoli.

risulta attestato una prima volta nel 1102[461]. Del 1441 è la già citata bolla papale che promosse il rifacimento della chiesa, mentre nel 1508 la chiesa, assieme alla vicina pieve di San Leolino, da cui dipendeva, passarono sotto il controllo dell'Ospedale fiorentino di Santa Maria Nuova[462]. Le viste pastorali quattrocentesche offrono generici riferimenti alla presenza del *corpore s. fruosini* (1437) e al rifacimento della cappella maggiore e del tetto della chiesa (1445) ma non citano mai l'edicola gotica[463].

Le fonti agiografiche moderne sulla vita di sant'Eufrosino, che dipendono da un manoscritto di inizio Trecento conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana[464], offrono qualche appiglio sulla struttura lapidea, che sembra essere legata a stretto giro al culto del santo chiantigiano.

Gli *Acta Sanctorum* nel 1680 non citano il tabernacolo gotico, ma sembrano menzionare una statua giacente del santo collocata a quel tempo sotto l'altare maggiore, probabilmente da identificare con quella seicentesca ancora oggi esistente nell'altare laterale sinistro (frutto di una ricollocazione novecentesca), benché nel testo essa sia indicata come lignea e non in terracotta, come effettivamente è:

«Sub ara maxima ejusdem ecclesiae collocata visitur statua lignea pontificalibus induta, S. Euphrosinum raepraesentans, juxta quam spectantur tres capsulae, in quibus reconditae sunt multae reliquiae eiusdem Sancti (ut creditur) per manus cujusdam Episcupi Fesulani»[465].

"Sotto l'altare maggiore della stessa chiesa si vede collocata una statua lignea vestita degli abiti pontificali, raffigurante sant'Eufrosino, accanto alla quale si vedono tre cassette, in cui furono ricollocate molte reliquie dello stesso santo (come si crede) per mano di un qualche vescovo fiesolano".

Il testo menziona anche la testimonianza di un anziano del luogo, che aveva memoria di scavi effettuati sotto la chiesa, intrapresi con la speranza di recuperare il corpo del santo ma risoltosi nella ben più modesta scoperta di frammenti lapidei di colonne e capitelli, ancora in quel tempo esposti in chiesa:

[461] *Ibidem*, p. 5.
[462] *Ibidem*, p. 20.
[463] Cfr. ASDF, *Visite*, 2, c. 170r; *ibidem*, 3, c. 159.
[464] Cfr. BML, *Codici*, VI, plut. XX; STOPANI 1998, p. 111.
[465] Cfr. ACTA SANCTORUM, V, 1, p. 139.

«et senior quidam, qui habitat prope ecclesiam S. Euphrosyni, testatus est se vidisse excavari pavimentum unius sacelli ecclesiae ejusdem Sancti jussu cujusdam Episcopi Fesulani, in quo credebatur requiescere corpus S. Euphrosyni: at nihil inventum esse praeter quaedam fragmaenta columnarum et capitella, quae adhuc conserventur»[466].

"e un anziano, che vive presso la chiesa di sant'Eufrosino, testimoniò di aver visto scavare il pavimento del sacello della chiesa dello stesso santo per ordine di un vescovo di Fiesole, in cui si credeva che riposasse il corpo di sant'Eufrosino; ma che niente fu trovato eccetto certi frammenti di colonne e capitelli, che ancora oggi si conservano".

Dunque, nel 1680 gli *Acta Sanctorum* non fanno parola della tribuna in pietra all'interno della chiesa: sembra però che a quella data la statua giacente del santo fosse già posizionata sotto l'altare.
Giuseppe Maria Brocchi, nel secondo tomo delle sue *Vite de' Santi e Beati fiorentini* del 1752, riporta quanto segue:

*«Parimente nel Coro di detta Chiesa o Oratorio di S. Eufrosino vi è un Tabernacolo coll'arme de' Signori Peruzzi, il quale è dipinto nel fondo con molte pere, siccome pure ha ivi tutto il manto dipinto curiosamente di pere un'*i*mmagine di Maria Vergine Santissima, forse per alludere all'arme de' medesimi Signori Peruzzi, che l'avevano fatta dipignere. In questo tabernacolo vi sono alcuni rottami d'un'antica statua di S. Eufrosino fabbricata di terra cotta, e nelli sportelli dell'istesso vi è la di Lui immagine, dipinta intorno al principio del secolo quartodecimo»*[467]

La testimonianza è di grande interesse, poiché, oltre a citare per la prima volta il tabernacolo lapideo e il presunto stemma della famiglia Peruzzi, riporta che ancora nel XVIII secolo la struttura era dotata di sportelli dipinti con l'immagine del santo, secondo lo scritto, «*intorno al principio del secolo quartodecimo*». Non è da escludere che il Brocchi potesse leggere una data sugli sportelli; ad ogni modo, egli riferisce anche di frammenti di una statua in terracotta conservati dentro la tribuna, che devono essere distinti dalla statua in terracotta che già nel 1680 si trovava sotto la mensa. Curiosamente, menziona anche un dipinto – oggi perduto – raffigurante una Madonna dal manto dipinto di pere, che sono citate a proposito anche del fondale del tabernacolo. Andando avanti nel testo, il Brocchi cita poi

[466] *Ibidem*, p. 140.
[467] Cfr. BROCCHI 1752, p. 43.

un'altra testimonianza, scritta dal pievano di Campoli Vincenzo Ciani, che *«circa quarant'anni addietro»,* dunque intorno al 1712, era giunto a visitare l'oratorio:

«Nel coro in un canto molto elevato vi è un ritratto di S. Eufrosino fatto di gesso, il quale essendo rotto fu rifatto di nuovo, ed in oggi si conserva sotto l'Altar Maggiore, con grata di ferro indorata, e serrata a chiave […] detta statua, quale è similissima all'altre effigie di detto santo e sta a giacere. È vestito pontificalmente con Mitra in capo: ed al fine della testa nella Mitra vi è un ritaglio fatto apposta in detta Mitra, e comodamente vi si possono mettere due dita: e nel tentar ciò vi sentivo un non so che di materia soda, e mi parevano ossa»[468].

Questo resoconto è sufficiente a confermare che i rottami in terracotta osservati dentro al tabernacolo, qui identificati come una scultura in gesso, nel 1750 siano la prima versione di una statua reliquiario di sant'Eufrosino successivamente rifatta (entro il 1680) e collocata sotto l'altare maggiore: la descrizione del santo giacente, vestito di mitra e con un ricettacolo sul copricapo per permettere la visione delle reliquie, consente di riconoscere agilmente la figura oggi collocata sotto l'altare laterale. Il fatto che la precedente statua fosse ricoverata dentro il tabernacolo lascia intendere la probabile funzione dell'edicola come ostensorio dell'immagine-reliquiario del santo, peraltro dotata di ante mobili che ne permettevano la chiusura nei giorni feriali e l'apertura in occasione delle feste.
Pochi anni dopo, nel 1779, la visita pastorale non fa menzione del tabernacolo, ma registra, a proposito dell'altare maggiore, che «*sotto l'altare vi è una statua rappresentante s. Eufrosino vestito pontificalmente. Questa è di creta cotta»* e ricorda le feste in occasione dell'onomastico del santo, il 3 novembre, e della prima domenica di maggio, «*con concorso grande di popolo»*[469].
Luigi Biadi, al contrario, nel 1864, riporta notizie molto più dettagliate sulla chiesa:

«Nel coro presso la porta laterale che dal Tempio si passa alla strada, riscontrasi ***un gran pulpito a pietra con disegno alla gotica, praticabile all'interno, che serviva alla esposizione del Busto di Santo Eufrosino****. La nobile famiglia Peruzzi innalzava questo pulpito nel secolo XIV quando per la seconda volta si riedificava l'Oratorio, fregiandolo in dipintura del di lei stemma gentilizio composto di alcune pere. Nelli sportelli si*

[468] *Ibidem*, p. 43-44.
[469] Cfr. ASDF, *Visite pastorali,* 34, cc. 130-131.

rappresentava a colori la Immagine di Sant'Eufrosino. In progresso di tempo furono tolte le dipinture, formando in pietra il solo stemma Peruzzi»[470].

Il Biadi riporta anche le vicende di un busto reliquiario trasferito a fine Settecento dall'oratorio alla vicina pieve di san Leolino[471], probabilmente da riconoscere nel busto reliquiario settecentesco ancora oggi conservato nella pieve e dipendente dal modello della più antica statua giacente del santo vescovo: potrebbe trattarsi di un busto reliquiario che andava a sostituire un busto reliquiario più antico, che probabilmente veniva esposto dal tabernacolo.

Altre testimonianze ottocentesche arricchiscono di dettagli il quadro relativo agli arredi dell'oratorio di Sant'Eufrosino. Giuseppe Conti, nel 1887, si sofferma in primo luogo sul «*trittico eseguito nel 1321 come si vede dalla data*» collocato sull'altare maggiore[472], da identificare con la perduta tavola in cui era raffigurata la Madonna con il mantello ornato di pere, di cui lo studioso menziona appunto la data 1321. Non credo che la tavola sia da identificare con il trittico di Mariotto di Nardo, datato precisamente un secolo dopo, il 1421, oggi conservato presso l'altare maggiore di San Leolino, poiché già il Brocchi nel 1752 lo menziona nella pieve[473] e nello stesso tempo cita anche il dipinto in Sant'Eufrosino con la Madonna dal mantello decorato con le pere – attributo questo che non compare nel polittico di Mariotto di Nardo. Il Conti passa poi a descrivere, sotto l'altar maggiore, «*la terra cotta*

[470] Cfr. BALDINI-MORETTI 1988, p. 73.

[471] Cfr. BALDINI-MORETTI 1988, pp. 27, 63 «*Il più volte rammentato pievano Pietro Luzzi acquistò l'juspatronato della Pieve di Panzano, e dell'Oratorio in discorso di S. Eufrosino, fin dal 1787, il quale ha subito diverse variazioni non troppo favorevoli. Fu traslata da questo l'immagine in rilievo di S. Eufrosino, e la Cassetta delle reliquie del medesimo, come si è detto di sopra, alla citata Pieve, ove si fa annualmente, nella solita prima domenica di Maggio, la solenne festa […] un altro tabernacolo a cristalli, e coperto da mantello, ove racchiudesi il busto in rilievo rappresentante Sant'Eufrosino con sue reliquie all'incavo della testa, simile all'altro già descritto nella Prioria di Santa Maria a Panzano*»

[472] Cfr. CONTI 1887, p. 133.

[473] Cfr. BROCCHI 1752, p. 43. *«Nella chiesa poi dell'istesso S. Eufrosino, oltre a quella che si venera all'Altar maggiore, vi è dipinta nella Tavola dell'altare della sua cappella un'altra immagine di lui […] E nella pieve di S. Leolino vi è un'altra immagine del medesimo, il quale ha a' suoi piedi dipinte due donne inginocchioni, che una in atto d'orare, e l'altra con un bambino nelle braccia»*. La descrizione di quest'ultimo dipinto illustra alla perfezione la scena raffigurata sullo scomparto di predella sotto alla figura di sant'Eufrosino del polittico di Mariotto di Nardo datato 1421 e ancora oggi sull'altare della pieve, in cui si riconosce la figura del santo vescovo con due donne inginocchiate, di cui una recante un bambino (miracolato) in braccio. La questione rimane tuttavia intricata. Sul polittico si veda inoltre CHIODO 1998, pp.97-98, in cui, sulla base della presenza nel polittico dello stemma della famiglia Cresci, si ipotizza un'originaria collocazione dell'opera nella chiesa fiorentina di San Michele Visdomini, dove effettivamente fu attivo Mariotto di Nardo e dove la famiglia Cresci aveva una cappella; secondo la studiosa, il polittico sarebbe poi stato trasferito nell'oratorio chiantigiano dopo il 1508, anno in cui la chiesetta di Sant'Eufrosino passò sotto la proprietà dell'ospedale di Santa Maria Nuova, nei pressi della chiesa di San Michele Visdomini. La presenza di Eufrosino nel polittico, assieme ai santi Francesco, Giovanni Battista e Lorenzo, sembra tuttavia indicare un particolare culto per il santo venerato in area chiantigiana e potrebbe essere un indizio di una provenienza proprio da quest'area, nonostante il 3 novembre il santo fosse venerato anche nella cattedrale di Firenze (cfr. GAGLIARDI 2002, p. 50).

colorita che sembra opera del XV secolo rappresentante S. Frosino in abito vescovile», e lamenta che «*Moltissima di quella gente che ha tanta fede in s. Frosino non capisce la bellezza di quella magnifica terra cotta»*, al punto che un pievano di San Leolino la chiamava «*santo di coccio»*. A proposito del tabernacolo, Conti riporta un aneddoto di carattere folkloristico, al pari di altre notazioni su sant'Eufrosino riportate nell'Ottocento[474]:

«In un angolo dietro l'altar maggiore della Chiesa vi è una specie di tabernacolo in pietra di stile gotico che dicono esser quello il pulpito dove predicava il Santo; ma forse la tradizione non è corretta, poiché sembra piuttosto il monumento sepolcrale del vescovo e sotto l'edicola doveva esservi la statua di terra cotta che adesso è sotto l'altare predetto»[475].

Col tempo, come sembra, si era diffusa la voce popolare secondo la quale il tabernacolo era il pulpito da cui Eufrosino aveva predicato, ma Conti, correggendola, ipotizza un uso dell'edicola come monumento sepolcrale.

Le corpose testimonianze del XVIII e XIX secolo sembrano lasciar intravedere per la curiosa edicola gotica un utilizzo strettamente collegato alle reliquie di sant'Eufrosino: non sappiamo se il manufatto fosse inizialmente utilizzato per la custodia di una prima cassa sepolcrale del santo o se contenesse un reliquiario del santo che nei giorni di festa veniva mostrato dal parapetto traforato – come sembra suggerire la presenza, nel 1750, di frammenti di una statua del santo, forse da intendere come un antico busto reliquiario.
Non vi sono comunque prove per cui la struttura sia stata asportata nel XV secolo da una chiesa fiorentina e trasferita a Panzano, come hanno ipotizzato gli studiosi più recenti: è assai probabile che il tabernacolo sia nato per l'oratorio chiantigiano, per spettacolarizzare un culto rurale ma assai vivo presso le genti del luogo, come attestano le fonti. In ogni caso, sicuramente la struttura era in opera nel XV secolo, dal momento che sul brano di parete tra le due mensole sulla destra spicca un affresco raffigurante santa Caterina d'Alessandria attribuibile a Ventura di Moro[476], pittore fiorentino attivo per tutto il corso del XV secolo,

[474] Già il Biadi si era soffermato su molti aspetti "folkloristici" relativi al culto di sant'Eufrosino. Descrive, ad esempio, fuori dalla chiesa un «*informe masso di pietra, nel quale volsi che il Santo alcune volte prendesse riposo per occuparsi alla preghiera; e vuolsi che alcuni segni (visibili anche nel presente) impressi nel masso, rappresentino la forma ove poggiava talvolta, le mani, i piedi e le dita […] La devozione dei popoli al descritto masso di Sant'Eufrosino è tale che niuno tralascia di imprimervi un caldo bacio*». Cfr. STOPANI 1998, p. 17.
[475] Cfr. CONTI 1887, p. 133.
[476] Cfr. NERI LUSANNA 1996, p. 150.

che muore nel 1486.

Stilisticamente, il sobrio tabernacolo sembra da legare alla scultura fiorentina della seconda metà del XIV secolo, come denotano i legami tra i grossolani mensoloni della struttura e quelli dei monumenti funebri della famiglia Corsini nella cappella di famiglia presso la basilica di Santo Spirito a Firenze: la decorazione a volute delle mensole e la forma a gradini sembrano voler imitare il ben più raffinato ornamento delle mensole del monumento sepolcrale di Tommaso di Duccio Corsini **fig. 105]**, morto nel 1385[477]. La semplicità della decorazione suggerisce un prodotto "periferico", che trova riscontro nel piccolo ciborio dell'oratorio di San Bartolomeo in via Cava a Prato, di patronato della famiglia Guazzalotti, di cui si hanno notizie a partire dal 1384[478].

La questione del presunto stemma Peruzzi, poi, potrebbe confermare una datazione tarda del tabernacolo chiantigiano. Le tre pere, ciascuna delle quali posta alla fine di un ramo e affiancata da una coppia di foglie, raffigurate entro l'arme sul pilastrino destro sembrano effettivamente riconducibili alla famiglia fiorentina dei Peruzzi, che in alcuni suoi stemmi adotta uno schema pressoché identico: si veda a tal proposito il quattrocentesco stemma lapideo della famiglia in via de' Benci a Firenze, in cui è riprodotto più volte il motivo del ramo tripartito da cui pendono una pera affiancata da una coppia di schematiche foglie, assai simile al soggetto dell'arme scolpito a Panzano. Il motivo delle pere ricorreva peraltro sullo sfondo del tabernacolo e sul manto della Madonna nel perduto trittico datato 1321, a rimarcare il legame con la famiglia.

Effettivamente, sembra che membri della famiglia Peruzzi fossero presenti nel territorio chiantigiano. Nel catasto fiorentino del 1427 un certo Fruosino di Pagno da Vistarenni (località chiantigiana) è menzionato come mezzadro di uno dei due poderi di Casi di ser Ugolino Peruzzi[479], notaio fiorentino che tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo si firma come "Ugolino Peruzzi da Gajuole"[480], con riferimento a un'altra località chiantigiana, Gaiole. Lo stesso figlio adottivo di Ugolino, il più noto Filippo di ser Ugolino, umanista, nacque da un poverissimo uomo presso Vertine in Chianti e per questo fu adottato dal Peruzzi[481].

Un'ulteriore traccia che lega il Chianti, e nello specifico Panzano, ai Peruzzi è uno dei pievani di San Leolino, da cui dipendeva appunto l'oratorio. Si tratta di Andrea di Pacino

[477] Cfr. TARTUFERI 1996, p. 55.
[478] Cfr. BADIANI 1927, pp. 149-153.
[479] Cfr. STOPANI 1981, p. 21.
[480] Cfr. FARULLI 1710, p. 26.
[481] Cfr. VITI 1992, p. 268.

di Benedetto Peruzzi, figlio di Pacino di Benedetto (morto nel 1342 e sepolto a Lucca nella chiesa di San Romano[482]), canonico della cattedrale di Firenze nel 1342, poi canonico in San Lorenzo nel 1346 e successivamente pievano della pieve di San Leolino a Panzano. Lo ricorda Piero Cianfogni nelle *Memorie istoriche della R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze* del 1804 a proposito del suo periodo come canonico di San Lorenzo:

«Peruzzi Andrea di Pacino, 1346. Nel 1342 era Canonico della Cattedrale. Fu Piovano di S. Giovanni di Signa, di S. Leolino a Panzano, e di S. Pietro in Mercato, Spedalingo dello Spedale di S. Gio. Battista del Duomo, e Vicario di Firenze. Morì nel 1387[483]»

Ipotizzando una committenza da parte del pievano Andrea di Pacino Peruzzi per il tabernacolo di Sant'Eufrosino, si potrebbe circoscrivere la realizzazione dell'opera entro il 1387, data della sua morte, e dunque nella seconda metà del XIV secolo, che ben collimerebbe con il dato stilistico di cui si accennava prima: in ogni caso, in assenza di più puntuali riferimenti alla presenza dei Peruzzi a Panzano, sembra ben più prudente suggerire cautamente questa ipotesi.

[482] Cfr. PAOLI 1986, p. 213. La sua lastra tombale, molto consunta, lo raffigura in armatura: probabilmente morì durante l'assedio di Lucca, ceduta ai fiorentini nel 1341 da Mastino Della Scala, da parte dei pisani, che terminò il 6 luglio 1342 con il ritiro delle truppe gigliate.
[483] Cfr. CIANFOGNI 1804, p. 234.

Capitolo 3.
Il pulpito esterno per l'ostensione delle reliquie: origine, diffusione e casi di studio di una tipologia.

1. Il dibattito critico tra XIX e XX secolo.

Sulla tipologia "generale" del pulpito esterno il dibattito storico-artistico mirato a indagarne l'origine e lo sviluppo tipologico è contrassegnato da una bibliografia tutto sommato antiquata e priva di contributi approfonditi: ancora meno studiata è la sottocategoria del pulpito esterno realizzato appositamente per l'ostensione delle reliquie, la cui bibliografia spesso è relegata a pubblicazioni locali interessate solo alla storia di singoli manufatti. Tuttavia, ai fini dello studio sulla tipologia del pulpito esterno per la mostra di reliquie, è utile ripercorrere il dibattito critico sul pulpito esterno dal XIX secolo fino ad oggi.

Il primo studioso che ha cercato di mettere a fuoco la questione dell'origine della tipologia del pulpito esterno è Eugène Viollet-le-Duc, che nel secondo volume del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1856) individua nei palchi lignei effimeri, allestiti sulle piazze, i prototipi dei successivi pulpiti esterni in pietra utilizzati sia per la predicazione che per l'ostensione delle reliquie[484].

Nella sua ricerca dei primi esemplari documentati dalle fonti, Viollet-le-Duc cita, sulla scorta dell'abate Lebeuf, il pulpito ligneo allestito a Parigi dopo l'arrivo del frammento della Vera Croce presso l'abbazia di Saint-Denis nel 1109 che, sempre secondo Labeuf, veniva annualmente montato in occasione della fiera del Lendit, per permettere la mostra della reliquia alle folle parigine, «*trop nombreux pour pouvoir être reçus dans la cathédrale*». Viollet-le-Duc menziona anche il palco ligneo montato a Vezelay nel 1146 per la predicazione di san Bernardo in occasione della seconda crociata, nella ricostruzione dello studioso, niente di più che «*une petite plate-forme […]au milieu d'un vaste espace, en plein air»,* "una piccola piattaforma […] al centro di un vasto spazio, all'aperto". Il tema della predica all'aperto di fronte a una folla troppo grande per essere contenuta all'interno della chiesa come elemento centrale nella genesi del pulpito esterno viene anche accennato da Leader Scott (pseudonimo per Lucy Baxter) in un testo del 1879 dedicato alla descrizione dell'Appennino pistoiese. Descrivendo la pieve di Piteglio, provvista sull'angolo sinistro della facciata di un piccolo pulpito esterno, la scrittrice afferma che "i pulpiti esterni sono un elemento di molte chiese italiane, e sono senza dubbio preferibili

[484] Cfr. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, II, pp. 411-414.

nelle sere d'estate, o quando la folla è molto numerosa"[485].

Un decisivo e fondamentale contributo allo studio della tipologia del pulpito esterno viene dato nel 1937 da Guido Schoenberger, che si occupa di redigere la voce *Außenkanzel* (pulpito esterno) all'interno del *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*[486]. Oltre a definire, sulla scorta di Viollet-le-Duc, l'utilità della tipologia, «*utile quando la funzione da essa svolta deve svolgersi all'aperto o il volume per il quale viene svolta è troppo grande per adattarsi allo spazio disponibile*», Schoenberger individua essenzialmente tre funzioni per i pulpiti esterni, vale a dire quelle di palco per le cerimonie di benedizioni, le ostensioni di reliquie e le prediche all'aperto. Lo studioso passa poi a formulare alcune ipotesi sull'origine della tipologia, menzionando come possibili prototipi i balconi dei palazzi comunali italiani (realizzati a partire dal XII secolo) e le logge delle benedizioni papali romani; tra i più antichi esempi di pulpiti esterni cita il pulpito angolare della chiesa bolognese del Crocifisso, da lui datato al XII secolo, il balconcino del duomo di Fidenza (sempre datato al XII secolo), le logge che si aprono sopra i portali laterali e il balcone davanti al rosone occidentale della Sainte-Chapelle di Parigi (consacrata nel 1248), che lo studioso mette in relazione con il culto delle reliquie della stessa cappella, e alcuni terrazzi delle cattedrali gotiche di area francese e tedesca.

Una simile impostazione, oltre che una vicinanza alle ipotesi espresse da Schoenberger, informano lo studio più completo sull'argomento, vale a dire l'unico testo monografico sui pulpiti esterni, *Sakrale Aussenkanzeln in Europa von der Romanik bis zur Gegenwart* della tedesca Ellen Senta Altenloh, del 1985. L'ambizioso testo, derivato dalla tesi di dottorato discussa a Bonn nel 1984, già nel titolo ("Sacri pulpiti esterni in Europa dall'epoca romanica ai giorni nostri") denota un interesse per lo studio dell'evoluzione della tipologia spalmato su un ampio periodo. Oltre a rintracciare come primo esempio di pulpito esterno quello della chiesa del Crocifisso di Bologna, nuovamente datato al XII secolo[487], e a sottolineare l'importanza del balcone esterno della Sainte-Chapelle parigina nella storia dei pulpiti per ostensione di reliquie[488] – è evidente la ripresa della voce del *Reallexikon* – la Altenloh dedica buona parte del volume alla classificazione entro rigide categorie dei pulpiti esterni, suddivisi essenzialmente sulla base delle caratteristiche formali. La studiosa

[485] Cfr. SCOTT 1879, p. 48. Il pulpito della pieve di Piteglio, in realtà, da riferire al 1577, è da legare alla cerimonia di ostensione della reliquia del Sacro Latte, e non alle prediche all'aperto. Cfr. RAFANELLI 2012, p. 68.
[486] Cfr. SCHOENBERGER 1937, pp. 1293-1306.
[487] Cfr. ALTENLOH 1985, p. 28.
[488] *Ibidem*, p. 21.

individua essenzialmente tre macrocategorie: i pulpiti che fuoriescono dalla parete della chiesa, quelli "incorporati" nella parete e che dunque non sporgono, quelli autonomi, quali i pulpiti provvisti di croci al centro delle piazze o dei prati in Inghilterra e in Francia. Della prima categoria individua ben sei tipologie:

- Il *Konsolentypus* (la tipologia "consolare"), ovvero il pulpito a balconcino sospeso su mensole che sporge dalla parete della chiesa, di cui il primo esempio sarebbe il pulpito esterno della chiesa del Crocifisso a Bologna (datato dalla studiosa, come già detto, al XII secolo)[489];
- L'*Einstützentypus* (la tipologia "a supporto"), vale a dire il pulpito esterno sorretto da una colonna, quale ad esempio il pulpito esterno della chiesa di Santa Maria a Gradi a Viterbo[490];
- Il *Sockeltypus* (la tipologia "a base"), ovvero il pulpito esterno che fuoriesce dalla parete della chiesa e poggia su di un largo basamento[491];
- L'*Altantypus* (la tipologia "ad altana"), quando il pulpito esterno si presenta come una loggia coperta[492];
- Il *Treppenturmtypus* (la tipologia "a scale"), ovvero il pulpito innestato su di una torretta all'interno della quale si trovano scale a chiocciola che consentono il raggiungimento del piano del pulpito[493];
- Il *Vierstützentypus* (la tipologia "a quattro sostegni"), ovvero il pulpito esterno sorretto da quattro pilastri[494].

Il volume della Altenloh è l'ultimo contributo importante alla studio della tipologia del pulpito esterno: dopo il suo testo, peraltro quasi sconosciuto agli storici dell'arte italiani, la tematica è stata trattata solo per rapidi accenni[495] o solo in riferimento a studi monografici

[489] *Ibidem*, pp. 27-45.
[490] *Ibidem*, pp. 45-58.
[491] *Ibidem*, pp. 59-64.
[492] *Ibidem*, pp. 64-70.
[493] *Ibidem*, p. 70.
[494] *Ibidem*, p. 71.
[495] Si veda ad esempio l'accenno che Costantino Gilardi dedica alla tipologia del pulpito esterno nel suo saggio su liturgia e architettura del 2004, nel quale cita in maniera dettagliata solo la questione del pulpito esterno – oggi non più esistente – della basilica di San Domenico a Bologna. Cfr. GILARDI 2004, pp. 42-43. Tra gli studi che si possono citare, che solo in parte affrontano la questione dell'origine del pulpito esterno, figurano gli studi anglosassoni sulla funzione di alcune logge posizionate sula facciata ovest delle chiese anglosassoni: nello specifico Michael Hare, occupandosi nel 2009 della loggia della chiesa parrocchiale di Deerhurst, datata al IX secolo, notava un'apertura sull'esterno, da lui interpretata come un passaggio che collegava la sala del piano superiore della loggia con un'ipotetica balconata lignea esterna, forse utilizzata come luogo per l'ostensione delle reliquie. Va specificato, tuttavia, che tale ipotesi, ripresa anche per simili situazioni architettoniche in Scandinavia, oltre a non tirare in causa la tipologia del pulpito

su determinati pulpiti esterni, dei quali il più studiato e analizzato nelle sue fasi storiche risulta essere l'esemplare della cattedrale di Prato – su cui peraltro esiste una specifica bibliografia risalente già al tardo Ottocento[496].

2. Le origini del pulpito esterno per ostensione di reliquie: la questione del modello francese tra XII e XIII secolo.

Un nuovo studio sulla tipologia del pulpito esterno per l'ostensione delle reliquie non può che prendere le mosse dalla questione dell'origine della tipologia: quando e dove furono costruiti i primi pulpiti esterni pensati per la cerimonia di ostensione delle reliquie in Europa?

Un'area che sicuramente ha svolto un ruolo fondamentale per la diffusione della pratica di esibire le reliquie al di sopra di pulpiti esterni è sicuramente quella parigina.

Come abbiamo già detto, Viollet-le-Duc individuava nel pulpito esterno ligneo posizionato nel campo nei pressi dell'abbazia di Saint Denis in occasione della fiera cosiddetta del "Lendit" (11-24 giugno) la prima struttura esterna realizzata per la mostra di reliquie – in questo caso, secondo lo storico francese, un frammento della Vera Croce giunto a Parigi nel 1109-: l'ipotesi poggiava però su fonti non di prima mano, ma sui testi di storia parigina dell'abate Jean Lebeuf (1687-1760), dunque su una testimonianza tarda e non sufficientemente attendibile. Contributi decisamente più recenti proprio sulla storia della fiera del Lendit, quale il corposo saggio di Anne Lombard-Jourdan del 1987[497], hanno contribuito a precisare alcuni dati sull'importante fiera parigina, le cui origini incerte sfumano nella leggenda. Possiamo affermare con certezza che la fiera è attestata dal XII secolo e che fonti dello stesso periodo legano l'evento al culto di alcune reliquie conservate presso la cattedrale di Notre Dame[498]: tuttavia sussistono dubbi sull'effettiva ostensione del legno della Vera Croce su di un palco ligneo all'aperto nel 1109, come affermato da Lebeuf. La stessa Lombard-Jourdan nega decisamente che la reliquia della Vera Croce, attestata a Notre Dame e non a Saint Denis e solo dal 1120, fosse mostrata durante la cerimonia di benedizione della fiera[499]. Una fonte più tarda, del XIII secolo, il *Dit du Lendit*, riporta che la benedizione della fiera era effettuata con la reliquia del braccio di San Simeone, ma non

esterno, si basava sul confronto tra la loggia di Deerhurst e il camminamento ligneo costruito attorno alla torre campanaria della collegiata di Beho, in Belgio, che pare che fosse utilizzata nel XVIII secolo come terrazzo per l'ostensione delle reliquie: si tratta, dunque, di un'ipotesi non molto solida e che tocca appena la questione delle ostensioni esterne. Si veda HARE 2009, pp. 35-93.

[496] Si veda il paragrafo della tesi dedicato alla questione del pulpito pratese.

[497] Cfr. LOMBARD-JOURDAN 1987.

[498] *Ibidem*, pp. 286-287.

[499] *Ibidem*, p. 286.

viene assolutamente specificato come e dove questa cerimonia avvenisse[500]. Notizie più sicure risalgono al XV secolo: un pontificale della prima metà del secolo riporta che durante la cerimonia di benedizione, al termine della processione dalla cattedrale di Notre Dame al campo del Lendit, il vescovo teneva la sua predica «*in alciori loco*» e successivamente elevava davanti al popolo la cassa contenente le reliquie, facendo con esse il segno della croce verso i quattro punti cardinali[501]. La scena sembrerebbe raffigurata in una miniatura dello stesso pontificale, in cui si vede il vescovo intento a benedire dall'alto di una sorta di torretta coperta posta in mezzo alle bancarelle del mercato. Ma si tratta comunque di una cerimonia attestata con sicurezza solo nel Quattrocento, visto che in un documento del 1444 è menzionata proprio la *Tournelle*, ovvero una non meglio precisata struttura «*ou est fait un sermon au peuple et la benediction sur iceluy et ledit champ du Lendit*»[502].

Dunque, l'ipotesi di un pulpito esterno ligneo paventata da Lebeuf già per l'inizio del XII secolo non sembra essere così certa. Non è però da escludere che un'ostensione esterna delle reliquie avvenisse già a date molto alte in occasione della fiera del Lendit. Il ruolo di piattaforma elevata per l'ostensione delle reliquie e la benedizione poteva essere svolto da un grande masso al centro del prato del Lendit, menzionato nelle fonti a partire dal XII secolo come *perron*: lo cita il poema cavalleresco *Fierabras,* del tardo XII secolo[503], lo cita un documento di pagamento del 1411, quando sono menzionati "dei drappi intorno al *perron*"[504]. Ernest Roussel, autore di un saggio sulla cerimonia di benedizione del Lendit pubblicato nel 1897, tende a identificare il *perron* con la *Tournelle*[505], ma forse è più corretto pensare che la *Tournelle* sia stata realizzata entro la prima metà del Quattrocento per sostituire la grande pietra fino ad allora utilizzata per la cerimonia di benedizione. Se ciò fosse vero, potremmo ipotizzare che le primitive cerimonie di ostensione all'aperto fossero celebrate utilizzando come piattaforme rialzate massi o piccole alture, esattamente come avveniva per le varie *pietre dell'arringatore* o *pietre del bando* di molte città dell'Italia settentrionale (Modena, Venezia, Piacenza), ovvero lastre di pietra e tronchi di colonne utilizzate come palco per i proclami letti dai funzionari comunali[506].

Ad ogni modo, notizie certe sulle strutture realizzate appositamente per le ostensioni esterne a Parigi risalgono alla metà del XIII secolo e sono legate al regno di Luigi IX di

[500] *Ibidem*, p. 287.
[501] *Ibidem*, p. 306.
[502] Cfr. ROUSSEL 1896, p. 74.
[503] Cfr. LOMBARD JOURDAN 1987, p. 308.
[504] Cfr. ROUSSEL 1896, p. 74, senza l'indicazione della data 1411; LOMBARD JOURDAN 1989, p. 53.
[505] Cfr. ROUSSEL 1896, p. 74.
[506] Cfr. REZASCO 1881, p. 798.

Francia, che fece del culto delle reliquie un elemento centrale ai fini di potenziare la sua immagine di sovrano cristiano.

Nel 1238 il re francese acquisì, tramite l'intermediazione della Repubblica di Venezia, la preziosa reliquia della spina della Corona di Spine proveniente da Costantinopoli, che giunse in Francia solo nell'agosto del 1239[507]. Dopo una prima ostensione nella cattedrale di Sens, alla presenza del vescovo della città e di Luigi IX, la reliquia venne poi portata in processione fino a Parigi, sul prato accanto alla chiesa di Sant'Antonio, fuori dalle mura, dove ebbe luogo una grande cerimonia di ostensione all'aperto. Le fonti del periodo riportano che al popolo parigino la Corona di Spine fu mostrata, dall'alto di una grande struttura lignea allestita per l'occasione. Gautier Cornu, il vescovo di Sens, che partecipò alla cerimonia, ci ha lasciato questo resoconto della vicenda:

«Octava die, extra muros, iuxta ecclesiam B. Antonini, in campi planitie construitur eminens pulpitum, astantibus pluribus praelatis, ecclesiarum conventibus indutis sericis, exhibitis sanctorum pignoribus, in tanta populorum frequentia quantam Parisius exierit. Monstratur loculus ex pulpito[508]».

"L'ottavo giorno, fuori dalle mura, accanto alla chiesa di sant'Antonino, nel prato del campo viene costruito un grande pulpito, mentre erano presenti moltissimi sacerdoti, che giungevano dalle chiese vestiti di seta, una volta esibite le reliquie dei santi, alla presenza di una folla di persone tanto grande quanta ne uscì da Parigi. Viene mostrata la cassetta dal pulpito".

In modo assai chiaro, l'arcivescovo di Sens descrive la struttura da cui ebbe luogo l'ostensione della Corona di Spine conservata nel *loculus,* e di altri *sanctorum pignora,* che furono appunto mostrati da un *eminens pulpitum* costruito appositamente per la cerimonia al centro di un grande prato accanto alla chiesa di sant'Antonio. Proseguendo avanti nel testo, il pulpito viene nuovamente menzionato: dopo la deposizione della reliquia della Spina nella cappella regia, il popolo parigino torna nel campo dove era stata effettuata l'ostensione e le persone «*ardenter deosculantur pulpitum in quo exhibitum fuerat vas predicatum*», "baciano ardentemente il pulpito su cui era stata mostrato il già menzionato reliquiario".

Un'altra fonte che riporta la presenza di un palco ligneo per la mostra delle reliquie di re

[507] Sulla vicenda dell'arrivo della reliquia a Parigi e più in generale sui rapporti tra la reliquia e la monarchia francese si veda MERCURI 2004.
[508] Pubblicato in DE WAILLY, DELISLE 1865, p. 31.

Luigi IX è Matthew Paris, monaco benedettino inglese presso l'abbazia di Saint Albans e celebre cronachista. Dopo aver menzionato l'arrivo della reliquia a Parigi nel 1240, riporta la cerimonia di ostensione della Vera Croce e della Corona di Spine avvenuta il Venerdì Santo del 1241:

«Die siquidem Veneris quae proxima diem Paschae praecedit […] apportabatur eadem crux Parisiis, scilicet ab ecclesia Sancti Antonii, juxta quam composita fuit cujusdam stationis machina, in quam rex ipse ascendens cum utraque regina scilicet matre sua B[lanchia] et uxore sua M[argareta], cum fratribus ejusdem regis, praesentibus archiepiscopis, episcopis, abbatibus, et aliis viris religiosis, necnon et nobilibus Francorum magnatibus cum innumerabili populo circumstante […] crucem ipsam in altum elevavit lacrimis abortis, incipientibus qui praesentes erant praelatis voce altissima, ecce crucem Domini. Et cum omnes veneranter ac devote ipsam adorassent rex nudus pedes in laneis discinctus capite discooperto, triduano jejunio anticipate, edoctus exemplo nobilissimi triumphatoris Eraclii Augusti, versus Parisiacam urbem et usque ad ecclesiam beatae Virginis cathedralem baiulavit. […] fratres dicti regis cum reginis supradictis pedetentim sequebantur. Portabant etiam ipsi coronam spineam, quam simili schemate in propatulo elevantes[509]*».*

"Il giorno seguente, il Venerdì precede la Pasqua[…], veniva portata a Parigi la medesima croce, certamente dalla chiesa di Sant'Antonio, accanto alla quale fu allestito un palco di un certo tipo, salendo sul quale lo stesso re, assieme a entrambe le regine, ovvero sua madre Bianca e sua moglie Margherita, assieme ai fratelli del medesimo re, alla presenza di arcivescovi, vescovi, abati e altri uomini religiosi, e dei nobili magnati francesi, con tutt'intorno una gran folla […] cessate le lacrime levò in alto la stessa croce, mentre i prelati che erano presenti con voce altissima incominciavano: «Ecco la croce del Signore» E dopo che tutti con venerazione e in maniera devota l'avevano adorata, il re, a piedi nudi, spogliatosi delle vesti, a capo nudo, dopo una festa di tre giorni, edotto sull'esempio dell'assai nobile trionfatore Eraclio Augusto, si diresse verso la città di Parigi e fino alla chiesa cattedrale della beata Vergine […] i fratelli del sopradetto re, assieme alle regine già menzionate, lo seguivano a piedi. Anch'essi recavano con sé la corona di spine elevandola all'aperto secondo una simile modalità".

[509] Cfr. PARIS 1872-1283, IV, pp. 90-91.

Esattamente come era successo nell'agosto del 1239, quando la reliquia della Spina era giunta a Parigi, anche nel Venerdì Santo del 1241 venne allestita una *machina* (da intendere come un'impalcatura, o un palco ligneo rialzato) su cui lo stesso Luigi IX, assieme ai membri della sua famiglia e alla presenza delle autorità ecclesiastiche, dei nobili e del popolo, mostrava la reliquia della Vera Croce. Allo stesso modo, tre giorni dopo i fratelli elevarono «*in propatulo*», "all'aperto", la Corona di Spine, nel corso della processione che condusse il re dalla chiesa di Sant'Antonio, fuori dalle mura, verso la cattedrale di Notre-Dame.

Una miniatura **[fig. 106]** che correda il testo del manoscritto di Matthew Paris conservato presso la Parker Library di Cambridge consente inoltre di farci un'idea della struttura sopra la quale avvenivano le ostensioni: nell'immagine il re è raffigurato, intento a elevare la stauroteca contenente il legno della Vera Croce, sopra un'impalcatura lignea rivestita di drappi, su cui trovano posto anche due dei fratelli, dei quali uno nell'atto di mostrare il reliquiario della Corona di Spine[510]. Una simile struttura è peraltro raffigurata su di una vetrata di metà XIII secolo della Sainte-Chapelle di Parigi, all'interno di una scena che forse fa riferimento all'ostensione all'aperto del 1239. Al di sopra di quella che sembra un'impalcatura lignea coperta da un baldacchino, trova posto la figura di un vescovo, che regge il reliquiario della Corona di Spine, affiancato da un re e da una regina[511].

Queste imponenti strutture lignee allestite a Parigi sotto il regno di Luigi IX dovettero certamente avere un ruolo importante nella diffusione di strutture effimere esterne destinate all'ostensione delle reliquie, prototipi per i successivi pulpiti in pietra: esse da un lato garantivano la possibilità di compiere la cerimonia all'aperto, in spazi aperti e davanti a grandi folle che le chiese non erano in grande di contenere; dall'altro, permettevano a colui che mostrava materialmente la reliquia di accrescere la teatralità e la solennità dell'azione – elementi chiave delle cerimonie di ostensione, come abbiamo visto, a partire dalla tarda antichità.

Alla figura di Luigi IX sono peraltro associate altre strutture per la mostra di reliquie, ovvero la grande balconata posizionata sulla facciata occidentale della Sainte-Chapelle e le logge che si aprono sui portali dei fianchi nord e sud nella stessa cappella, sulle quali però le fonti sono piuttosto silenziose. Sappiamo che all'interno della Sainte-Chapelle, consacrata nel 1248, avvenivano ostensioni di reliquie sopra la tribuna denominata

[510] Cfr. LEWIS 1987, pp. 306-307.
[511] Cfr. COHEN 2008, p. 875.

echafaud des reliques, effettuate dal re per il pubblico ristretto degli ospiti e della corte[512]. Al contrario, le fonti non sembrano menzionare le ostensioni all'esterno, sulla terrazza davanti alla facciata della cappella. L'ipotesi che i balconi della cappella servissero per questo scopo, menzionata da Schoenberger e più recentemente da Meredith Cohen (che riconduce il vestibolo antistante la cappella, sopra il quale è posizionata la balconata, al modello del Westwerk della cappella palatina di Carlo Magno ad Aquisgrana[513]), è dunque da accogliere con riserva. È suggestivo, tuttavia, immaginare che la suddetta balconata sviluppasse, già alla metà del XIII secolo, la dialettica liturgica dell'ostensione imperniata sul *dentro*/*fuori*, tipica di altre strutture simili di cui parleremo successivamente.

3. Le origini mendicanti del pulpito esterno per ostensione di reliquie nel XIII secolo: i domenicani nell'Italia settentrionale.

Stando alle fonti in nostro possesso, a partire dalla metà del XIII secolo i pulpiti esterni, e nello specifico quelli deputati all'ostensione delle reliquie, conoscono una grande diffusione su tutto il territorio europeo. Se da un lato certamente le ostensioni parigine di Luigi IX devono aver avuto un ruolo propulsore in questo processo, dall'altro lato è necessario evidenziare come la fortuna dei pulpiti esterni sia da legare allo specifico contesto devozionale del secolo. Gli ordini mendicanti, in particolare, sembrano aver contribuito alla fortuna della tipologia.

Francescani e domenicani facevano largo uso di pulpiti lignei "portatili" per le loro prediche all'aperto, ben attestati iconograficamente soprattutto a partire dal XV secolo, ma documentati già dalla metà del XIII secolo, permettendo così al tipo del pulpito esterno di raggiungere una capillare diffusione in tutta Europa.

Questo processo andava di pari passo con la realizzazione, specialmente nelle città italiane, di grandi piazze di fronte alla chiese degli ordini mendicanti, abbastanza estese da poter accogliere le grandi folle che si riunivano ad ascoltare le prediche sotto ai pulpiti lignei. Il caso della realizzazione di piazza Santa Maria Novella, a Firenze, è emblematico per comprendere quanto potessero incidere le prediche dei domenicani sul tessuto urbanistico della città. Del 1244 è la concessione da parte del comune di Firenze di nuovo spazio davanti alla chiesa per la realizzazione della «*dictam plateam, quae ibi erat crescendo, causa faciendi predicationem ad voluntatem dicti Fratris Petri*»[514], dunque per

[512] Cfr. JEAN DE JOINVILLE 1867, p. 487; KOVAC 2003, pp. 413-418.
[513] Cfr. COHEN 2008, p. 875.
[514] Cfr. VILLETTI 2012, p. 150.

l'ingrandimento della piazza che doveva contenere le folle che ascoltavano le prediche di Pietro da Verona. È in questo contesto che compaiono quelli che sembrano essere i primi pulpiti esterni in muratura, da intendere come un superamento delle effimere strutture lignee, utilizzati inizialmente per la predica all'aperto. Secondo una tradizione locale risalente al XV secolo, a Faenza nel 1218 (secondo alcune cronache nel 1221) venne eretto, per permettere a san Domenico di predicare all'aperto, un «*pulpitum ex lapidibus in media fronte Palatii Pretorii super publicum forum*», "un pulpito in pietra nel mezzo della facciata del Palazzo Pretorio sopra la pubblica piazza", restaurato nel 1590, come attestava una lapide, che ricordava le circostanze della realizzazione del «*sugestum hoc ex lap[idibus]*», e demolito nel 1797[515]. I domenicani, spalleggiati dalle autorità comunali, furono dunque pionieri per quanto riguarda i pulpiti esterni in pietra, e non stupisce il fatto che pulpiti esterni utilizzati per la mostra di reliquie compaiano, già alla metà del XIII secolo, proprio nelle piazze antistanti le chiese domenicane dell'Italia settentrionale.
Nel 1254 il corpo di san Pietro Martire, celebre predicatore domenicano assassinato dagli eretici in Lombardia, fu esposto sopra un pulpito a Milano, nella piazza dinanzi alla chiesa di Sant'Eustorgio, all'interno della quale sarebbe poi stato tumulato. Jacopo da Varazze riporta una fugace descrizione dell'ostensione del corpo del santo:

«Fratres igitur super magnum pulpitum iuxta plateam corpus eius cum magna reuerentia deduxerunt et ibidem sic sanum et integrum omni populo est ostensum et ab eo suppliciter adoratum.[516]*»*

"I frati, dunque, collocarono il suo corpo con grande reverenza sopra un grande pulpito accanto alla piazza e lì, così incorrotto e integro, fu mostrato a tutto il popolo e da quello adorato devotamente".

Il testo non specifica che tipo di pulpito fosse utilizzato per l'ostensione del corpo del santo, ma è probabile che si trattasse di un pulpito ligneo, forse lo stesso su cui il santo aveva più volte predicato a Milano. A tal proposito, è utile ricordare come, ancora oggi, addossato sulla parte sinistra della facciata della chiesa di Sant'Eustorgio, è presente un pulpito esterno in pietra [**fig. 107]**, sorretto da tre colonne e da una lesena a lato del portale della chiesa, e sormontato da un tetto retto a sua volta da quattro colonne, di cui nell'Ottocento si diceva che fosse legato alla memoria del vecchio pulpito ligneo su cui aveva predicato il

[515] Le fonti cronachistiche sul pulpito di Faenza sono pubblicate in LANZONI 1913, pp. 512, 539.
[516] Cfr. JACOPO DA VARAZZE 2007, p. 482.

santo. Così scrive Michele Caffi nel 1841, dopo aver citato le iscrizioni del XVII secolo un tempo leggibili sui parapetti del pulpito, che ricordavano le prediche di san Pietro Martire:

«Questo pulpito venne qui innalzato nell'anno 1597 per ordine del governatore di Milano don Giovanni Velasco, invece di uno di legno, ch'era quello in cui veramente avea predicato il martire s. Pietro, e stava nel sito in cui era la porta del monastero[517]*».*

Più complessa risulta essere la questione del pulpito esterno che nel 1267 servì per l'ostensione della testa di San Domenico nella piazza antistante la basilica a lui dedicata a Bologna. In occasione della traslazione delle reliquie del santo all'interno della nuova arca marmorea realizzata da Nicola Pisano e bottega nella chiesa bolognese, il 9 giugno 1267, il vescovo domenicano Bartolomeo da Breganze (+ 1270) effettuò un'ostensione pubblica della testa del santo, che lo stesso prelato ricorda in una sua lettera:

«caput pretiosum ad devota dictorum episcoporum, magistri et fratrum oscula primo reverenter exbibitum, subsequenter in angulari pulpito Ecclesiæ dicti Santi in platea exteriori presente laudabili fidelium multitudine[518]*».*

"la preziosa testa fu dapprima esibita con riverenza ai devoti baci dei sopradetti vescovi, del maestro e dei frati, poi sopra il pulpito angolare della chiesa del detto santo nella piazza esterna alla presenta di una lodevole moltitudine di fedeli".

Bartolomeo cita dunque un "pulpito angolare" che si affaccia sulla piazza esterna della basilica domenicana, dunque un pulpito innestato su uno degli angoli della facciata, presumibilmente il sinistro - dato che l'angolo destro è tangente agli edifici del convento - nella zona in cui a partire dal 1530 fu realizzata la cappella Ghisilardi[519]. Esattamente come nel caso dell'ostensione del corpo di san Pietro Martire a Milano, anche la testimonianza di Bartolomeo non specifica se il pulpito fosse in legno o in pietra: vi sono tuttavia buone ragioni per considerarlo in pietra, e per ritenerlo uno dei primi del suo genere.
In primo luogo, la descrizione della cerimonia di traslazione del 1267 non è l'unica fonte che cita il pulpito. Esso compare anche nel *Libellus Funerum,* un sepoltuario del 1291 in cui vengono descritte le sepolture della piazza antistante la basilica di san Domenico, organizzate in file davanti alla chiesa. Il pulpito esterno viene utilizzato nel documento

[517] Cfr. CAFFI 1841, p. 3.
[518] Cfr. SUPINO 1909, p. 50.
[519] Sulla realizzazione della Cappella Ghisilardi disegnata da Baldassarre Peruzzi a partire dagli anni Venti del XVI secolo e prevista da contratto nel 1530, si veda BETTINI 2002, pp. 97-119.

come riferimento topografico, quando sono ricordate la «*sepulturam domini Ugonis medici de Luca que est iuxta pulpitum maius ante faciem ecclesie et iuxta gratam ferream*[520]» ("la sepoltura del signore Ugo medico da Lucca che si trova accanto al pulpito maggiore davanti alla facciata della chiesa e accanto alla grata di ferro") e le sepolture della quarta fila, nei pressi della «*cratem ferream que est iuxta pulpitum maius ante faciem ecclesie*[521]» ("la grata di ferro che è accanto al pulpito maggiore davanti alla facciata della chiesa"). Il fatto che venga menzionato, ancora nel 1291, ad alcuni anni di distanza dall'ostensione del 1267, come punto di riferimento per le tombe può suggerire che si trattasse di una struttura fissa: tanto più che il sepoltuario cita anche, come *iuxta pulpitum*, una grata di ferro, che tenesse lontane le persone, esattamente come in altri casi di pulpiti lapidei[522]. A confermare la tesi del pulpito in pietra è poi la testimonianza di Girolamo de' Borselli (1432-1497), che nella sua *Cronica Gestorum Civitatis Bononie* riporta l'episodio dell'ostensione della testa del santo ad opera di Bartolomeo da Breganze nel 1267 e menziona in maniera inequivocabile un pulpito in pietra:

«*supradictus espiscopus Bartholomeus Vicentinus, vir magne elloquentie, extra ecclesiam super pulpitum lapideum situm in angulo ecclesie ascendens, sermonem mirabilem omni clero et populo devotissime fecit, sacrum caput et omnia alia membra patris nostri S. Dominici, antequam in archa nova tegeretur, potenter ostendens*[523]».

"Il sopracitato vescovo Bartolomeo da Vicenza, uomo di grande eloquenza, salendo, fuori dalla chiesa, sopra il pulpito lapideo situato nell'angolo della chiesa, fece a tutto il clero e al popolo in maniera molto devota una mirabile predica, mostrando efficacemente la sacra testa e altri resti del nostro padre san Domenico, prima che fosse posto nella nuova arca".

È interessante poi notare che l'aggettivo *angulari* ben si adatta ad una serie di pulpiti esterni lapidei diffusi in Italia centrosettentrionali databili tra XIII e XV secolo, talvolta collegati alla predicazione di membri di frati degli ordini mendicanti, talvolta correlati al culto delle reliquie. Non è da escludere che questi esemplari siano derivazioni dall'illustre pulpito bolognese di san Domenico. Il più celebre tra i pulpiti angolari in muratura è certamente l'esemplare del duomo di Prato, realizzato da Donatello e Michelozzo tra 1428 e 1438, ma

[520] Cfr. GELICHI-RINALDI 1987, p. 99.
[521] *Ibidem.*
[522] Si veda il caso del pulpito di Nicola Pisano nel duomo di Siena, descritto nel XV secolo come dotato di un *graticolato di ferro*. Cfr. SEIDEL 2003, II, p. 131.
[523] Pubblicato in RERUM ITALICARUM 1912, p. 28.

ve ne sono altri, decisamente più semplici dal punto di vista strutturale ed estetico che meritano di essere menzionati. Il pulpito esterno **[fig. 108]** della chiesa di santa Maria in Gradi a Viterbo, databile alla fine del XIII secolo, si trova per l'appunto sull'angolo esterno sinistro della facciata, ed è costruito in pietra: una tradizione tarda lo lega alla predicazione del domenicano Tommaso d'Aquino nell'anno 1267[524]. Nella medesima città, un altro pulpito esterno in muratura **[fig. 109]**, epigraficamente datato al 1429, è collocato sull'angolo destro della facciata della chiesa di san Francesco[525]. Ma è nella città di Bologna che si trova un altro pulpito esterno in muratura che con molta probabilità deriva dal modello domenicano della stessa città emiliana, come già aveva intuito Iginio Supino[526]: si tratta del pulpito esterno **[fig. 148]** della chiesa del Crocifisso, nel complesso ecclesiastico di santo Stefano. Il pulpito, databile al 1488, ma costruito su un preesistente pulpito medievale, come è stato rilevato in occasione dei restauri, è costituito da un parapetto circolare in mattoni e sostenuto da tre grandi mensoloni in pietra serena, e si trova, come il suo modello domenicano, sull'angolo sinistro della facciata[527]. Le strutture esterne utilizzate dai domenicani per l'ostensione delle reliquie, e soprattutto il pulpito della chiesa bolognese, sembrano dunque costituire un fondamentale modello per i successivi esemplari esterni, deputati sia all'ostensione delle reliquie che alla predicazione; ma alla fortuna della tipologia contribuirono anche altre importanti strutture progettate come affacci esterni su spazi aperti.

4. Le *ringhiere* dei palazzi comunali italiani e il *pulpitum Bonifacii* del Laterano: diffusione della tipologia del balcone esterno nell'Italia del XIII secolo.

Nello stesso periodo in cui la tipologia del pulpito esterno, utilizzato per le prediche e l'ostensione delle reliquie, prendeva piede nell'Italia centrosettentrionale, le città comunali della stessa area geografica iniziarono a dotarsi, per i propri palazzi civici, di balconate esterne in muratura aperte sulle grandi piazze cittadine su cui potessero salire i pubblici oratori e i declamatori degli statuti comunali, considerate anche da Schoenberger nella sua disamina dei modelli del pulpito esterno[528]. Come abbiamo già accennato a proposito del *perron du lendit* di Parigi, tale funzione, almeno per quanto riguarda gli esordi

[524] Un'iscrizione tarda, già riconosciuta come tale da Feliciano Bussi nel 1742, apposta sul pulpito della chiesa viterbese recita semplicemente *Anno MCCLXVII. D. Thomas Aquinas*. Cfr. BUSSI 1742, p. 155; CAROSI 1986, p. 64.
[525] Si veda CAPPELLETTI 1847, p. 141.
[526] Cfr. SUPINO 1909, pp. 49-50.
[527] Del pulpito bolognese diremo dettagliatamente più avanti. Cfr. per il momento DE ANGELIS 1987, p. 212.
[528] Cfr. SCHOENBERGER 1937, p. 1293.

dell'esperienza comunale in alcune città dell'Italia del nord, era probabilmente svolta dalle cosiddette *pietre del bando* o *pietre rengarole* o *pietre dell'arringatore*, grossi macigni o tronchi di colonne posizionati negli spazi aperti dei centri abitati: ancora utilizzate, in certi casi, in piena epoca moderna, le *pietre dell'arringatore* richiamano nel loro nome la funzione di palco per gli oratori.

A partire dal XIII secolo, è documentata la costruzione di balconate sulle facciate dei palazzi comunali dell'Italia centrosettentrionale. Il termine con cui le fonti si riferiscono a queste strutture è vario, ma in genere connesso al lemma latino *arengaria*, a sua volta legato ad *arengus* (ovvero l'assemblea dei cittadini e il luogo ove essi si riuniscono) da cui appunto derivano i vocaboli che nel medioevo indicavano la balconata esterna (*ringhiera, rengheria, arrengheria, aringhiera*)[529]. Gli *Annales Veteres Mutinensium* riportano che nel 1262 a Modena «*facta fuit Rengheria communis Mutinae, ubi fiunt proclamationes super platea*[530]*»*, "fu fatta la *ringhiera* del comune di Modena, dove si fanno i proclami sulla piazza"; nel 1295 a Bologna «*fu rifatta la Renghiera del Comune*[531]*»* (segno che ne esisteva già una), mentre nel 1296 le autorità comunali fiorentine stanziarono un pagamento a «*Guerruczio lingnaiuolo […] pro facienda aringheria in sala anteriori domus quam ipsi domini Priores et Vexillifer tenent pro Comune*[532]*»*, cioè per realizzare una *ringhiera* nel locale utilizzato dai Priori come sala comunale, in legno, antecedente della «*nobilem , pulcram et decentem arengheriam»* alla base di Palazzo Vecchio deliberata nel 1323[533].

Le *ringhiere* dei palazzi comunali furono, assieme a prototipi di età imperiale, presumibilmente il modello a cui si ispirò papa Bonifacio VIII per la realizzazione di una struttura architettonicamente affine alle balconate, il cosiddetto *pulpitum Bonifacii* del palazzo lateranense a Roma, sulle cui funzioni gli studiosi hanno avanzato numerose ipotesi[534]. La struttura, che si apriva sull'antico patriarchio lateranense, a nord della basilica, venne distrutta nel 1587, un anno dopo che l'architetto Domenico Fontana aveva realizzato la Loggia delle Benedizioni presso il nuovo palazzo lateranense[535], ma essa ci è nota da alcune fonti testuali e iconografiche di grande rilievo, che permettono di ricostruire

[529] Cfr. REGGIORI, BRANDILEONE 1929; BAGNOLI 1981, p. 138.
[530] Cfr. TIRABOSCHI 1795, p. 450
[531] Cfr. MURATORI 1731, p. 299.
[532] Cfr. COMPAGNI in DEL LUNGO 1879, p. 146, n. 15.
[533] Cfr. GOTTI 1889, pp. 38-39.
[534] Tra gli studi più importanti sulla struttura sono sicuramente da citare MONCIATTI 2005, pp. 27-28, in cui la loggia del Laterano viene legata essenzialmente alla funzione di ostensione delle bolle papali; PARAVICINI BAGLIANI 2005, pp. 377-428, che riporta in dettaglio tutte le fonti testuali sulla struttura e correla la loggia, tra le altre funzioni, ai processi generali di scomunica.
[535] Cfr. PARAVICINI BAGLIANI 2005, p. 408.

la storia e la funzione del pulpito esterno. Bartolomeo Platina, nella sua *Vita Bonifacii VIII* del 1474, scrive che il pontefice «*suggestum condidit cum porticu apud basilicam Lateranensem*», "costruì un pulpito con portico presso la basilica lateranense", aggiungendo inoltre che sul *suggestum* si celebravano i processi generali di scomunica il Giovedì Santo[536]. Nel 1570 la struttura è descritta da Onofrio Panvinio, che parla di un «*pulpitum marmoreum a Bonifacio VIII factum, totum fere depictum et emblematibus ornatum […] totum e lateribus et marmore factum*[537]», "pulpito marmoreo fatto da Bonifacio VIII, quasi tutto dipinto e ornato da stemmi […] tutto fatto in mattoni e marmo"; l'erudito, oltre ad assegnare le pitture alla mano di Cimabue, aggiunge che sulla struttura si trovano gli stemmi della famiglia Caetani, ovvero della famiglia di Bonifacio VIII, di cui faceva parte Bonifacio, e riporta l'iscrizione *DOMINUS BONIFACIUS PAPA VIII / FECIT TOTUM OPUS PRAESENTIS /THALAMI / ANNO DOMINI MCCC* che ci informa nuovamente sulla committenza ma che soprattutto lega la struttura (denominata *thalamus*) alla data 1300. Nel 1572 la struttura è nuovamente ricordata dal maestro delle cerimonie pontificie Francesco Mucante, che, mentre scrive della presa di possesso del Laterano da parte di Gregorio XIII, la menziona come «*locum Benedictionis eminentem, versus plateam olim a Bonifacio VIII exstructum, ut picturae antiquae indicant*[538]», "luogo eminente della Benedizione, costruito, verso la piazza, da Bonifacio VIII, come dimostrano le antiche pitture". Di queste antiche pitture che ornavano il *pulpitum*, o meglio la loggia in cui era inserito, rimane un lacerto, oggi conservato all'interno della basilica lateranense, raffigurante Bonifacio VIII nell'atto di benedire la folla, attribuito a Pietro Cavallini ma in passato riferito anche a Giotto[539]: nel dipinto si nota che il pontefice sta eseguendo l'atto di benedizione, affiancato da due chierici, dall'alto di un terrazzo, inquadrato da due colonne, ornato di stemmi e parzialmente coperto da un drappo. Nel manoscritto degli *Instrumenta translationum* di Giacomo Grimaldi, della fine del XVI secolo, l'affresco sopra citato è riprodotto integralmente[540] [**fig. 110]**: il terrazzino da cui il pontefice impartisce la

[536] *Ibidem*, p. 384.
[537] *Ibidem*, p. 385.
[538] *Ibidem*, p. 387.
[539] Sull'affresco, e in particolare la sua interpretazione, si veda MADDALO 1983, in cui la scena raffigurata è identificata con la presa di possesso del palazzo lateranense da parte di Bonifacio VIII dopo la sua incoronazione; GANDOLFO 1988, pp. 368-369, in cui la pittura viene datata al 1295 e veniva letta come la dichiarazione di supremazia del Vaticano sul Laterano; FRUGONI 1998, pp. 6-7, che legge la scena come la dichiarazione della bolla pontificia *Nuper per Alias* emanata il 22 febbraio 1300; PARAVICINI BAGLIANI 2000, pp. 459-483 e IDEM 2005, pp. 379.384, in cui la scena è interpretata come la celebrazione di un processo di scomunica.
[540] Cfr. MADDALO 2000, pp. 170-171.

benedizione è inquadrato da quattro colonne e da un tettino e sporge da un più ampio parapetto ornato da stemmi dietro il quale trovano posto vescovi, alti prelati e armati; sotto alla struttura, retta da tre colonne, si nota la folla che riceve la benedizione. Esiste poi un'incisione dell'olandese Marteen van Heemskerck (1498-1574) in cui è visibile la loggia di Bonifacio[541], composta da una grande arcata triloba che inquadra, tra quattro colonne, il pulpito esterno, sovrastato da un tetto e retto da tre colonne.

Le fonti testuali e iconografiche presentano dunque un grande pulpito esterno in marmo, ornato di stemmi e proteso verso la piazza, utilizzato in varie cerimonie papali – i processi di scomunica, la presa di possesso del Laterano, la Benedizione della folla – che possono ricordare le funzioni a cui assolvevano le *ringhiere* dei palazzi comunali, vale a dire la lettura dei proclami, dei bandi e delle condanne a morte.

Il *Pulpitum Bonifacii* tuttavia poteva essere utilizzato anche per le ostensioni di reliquie. Nel 1368, dopo che papa Urbano V aveva ritrovato le reliquie delle teste dei santi Pietro e Paolo all'interno del Sancta Sanctorum, le suddette reliquie furono mostrate alla folla radunatasi sulla piazza fuori dalla chiesa. Secondo Etienne Baluze, che scrive nel 1693 attingendo da fonti più antiche, il pontefice «*ascendens amphitheatrum dictae ecclesiae, ad communem plateam aspectum habens, toti romano populo ibi adstanti exhibuit et ostendit*[542]», "salendo sull'anfiteatro della suddetta chiesa, che aveva il prospetto verso la piazza comune, le esibì e le mostrò a tutto il popolo romano che lì si radunava". La struttura menzionata da Baluzio per l'ostensione è identificabile con il *pulpitum Bonifacii*: l'erudito utilizza il termine *amphitheatrum*, che contiene al suo interno il lemma *theatrum* che in epoca moderna indica talvolta il pulpito o il palco[543], e specifica che si apriva sulla piazza comune, esattamente come afferma il Mucante nel 1572 e come emerge dalle fonti iconografiche. Non è chiaro se la struttura abbia assolto alla funzione di pulpito esterno per l'ostensione delle reliquie sin dai tempi di Bonifacio VIII, quando è documentata soprattutto in relazione alla cerimonia di benedizione della folla e ai processi di scomunica, ma non è da escludere che sin dall'inizio il *pulpitum* fosse stato concepito anche per la mostra delle reliquie lateranensi, configurandosi come un dispositivo dalle funzioni più varie. Nel contesto del papato di Bonifacio VIII, che promosse il Giubileo e lo imperniò

[541] Cfr. DIE RÖMISCHE SKIZENBÜCHER 1913-1916, f. 71v.
[542] Cfr. MÜNTZ 1888, p. 8.
[543] Il termine *teatro* è utilizzato per esempio da Angelo Maria da Erba, cronista parmigiano, che nel 1572 così descrive il pulpito di Benedetto Antelami nella cattedrale di Parma: «*di basso riglievo, e minutissimo taglio, in tre tavole di marmo bianco di Carrara, scolpì tutti li misteri della passione di Nostro Signore e l'eresse in forma di Teatro sopra quattro colonne, dove dal Clero si leggono al popolo i giorni festivi nella Chiesa Cattedrale gli Evangeli*». Cfr. TADDEI 2014, p. 69.

sul culto di importanti reliquie – prima tra tutte il velo della Veronica, che veniva mostrato dal ciborio nella basilica vaticana – sarebbe un'ipotesi plausibile, che aggiunge un tassello importante nella storia delle strutture esterne pensate per l'ostensione delle reliquie.

5. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: le vicende del primo pulpito esterno della pieve di Santo Stefano a Prato, tra struttura effimera e struttura marmorea.

Un territorio in cui la tipologia del pulpito esterno per ostensione di reliquie ebbe una notevole fortuna a partire dall'inizio del XIV secolo e poi per tutto il secolo successivo è la Toscana. Nelle città comunali toscane esistevano specifici culti di santi e reliquie – in alcuni casi vivi ancora oggi – la cui organizzazione, che comprendeva sia l'assetto cerimoniale che le committenze artistiche, e la cui gestione economica erano generalmente appannaggio delle autorità civiche. A partire dalla prima metà del XII secolo, i comuni toscani valorizzarono notevolmente il culto di reliquie locali, fondamentali da un lato per l'economia del territorio, grazie ai proventi derivanti dall'afflusso dei pellegrini, dall'altro per la tenuta sociale delle città, che intorno alla reliquia civica trovavano un elemento di unione e appartenenza. Culti a carattere comunale, o quantomeno vivamente incoraggiati dalle autorità pubbliche, sorsero anche in centri molto vicini tra di loro, a suggerire quasi una sacra competizione tra città. Intorno al 1138, ad esempio, un frammento del cranio di san Jacopo giunse da Santiago de Compostela a Pistoia tramite il vescovo Atto, e già nel 1145 venne consacrato l'altare della cappella della cattedrale pistoiese in cui era contenuto, mentre entro il 1163 venne fondata l'Opera di san Jacopo, dipendente dal comune della città toscana[544]; nel 1141, pochi anni dopo l'arrivo della reliquia di san Jacopo presso Pistoia, una tradizione ben attestata a partire dal XIV secolo colloca l'arrivo nella vicina Prato della reliquia della Sacra Cintola della Madonna, per il tramite del mercante pratese Michele, che l'avrebbe ricevuta in dote dalla moglie sposata in Terrasanta e successivamente donata alla pieve di santo Stefano[545]. Proprio il culto, a Prato, della cintura che secondo le leggende apocrife diffuse nel medioevo aveva cinto il corpo della Vergine Maria al momento delle esequie e che al momento dell'assunzione in cielo di Maria era stata lasciata cadere nelle mani dell'apostolo Tommaso, costituisce uno snodo fondamentale per la fortuna della tipologia del pulpito esterno in terra toscana: prima che Donatello e Michelozzo realizzassero l'attuale pulpito esterno sull'angolo sud della facciata

[544] Cfr. RAVALLI 2022, pp. 172-174.
[545] Cfr. PETRÀ-SANTI-PRATESI 2015, p. 4.

della cattedrale [**figg. 111-112]** (pieve fino al 1653), sono attestati dal XIV secolo altri pulpiti esterni per l'ostensione della Cintola, ben documentati da una cospicua mole documentaria ma di cui purtroppo è difficile ricostruire la fisionomia o rintracciare frammenti. Certamente, lo sviluppo di strutture esterne apposite per permettere la mostra della reliquia mariana ha seguito in parallelo lo sviluppo e la fortuna del culto della Cintola, di cui è possibile seguire tracce storiche chiare solo a partire dalla seconda metà del XIII secolo.

Nonostante il presunto arrivo del *cingulum* a Prato nel 1141, e l'altrettanto presunta donazione della reliquia ai canonici della pieve prima del 1173[546], la Sacra Cintola cominciò a giocare un ruolo fondamentale all'interno del tessuto religioso e politico della città solo a partire dalla metà del XIII secolo, quando compaiono notizie certe sul riconoscimento del culto pubblico della reliquia: nel 1255 Guidaloste, vescovo di Pistoia, sotto la cui diocesi ricadeva il territorio di Prato, concesse la remissione parziale delle pene temporali per i peccati ai fedeli che si fossero recati in visita all'«*altare constructum in honorem Virginis gloriosae*» nella pieve pratese per venerare il «*matris Domini cingulo*» il giorno della festa della Natività della Vergine, ovvero l'8 settembre[547]. Alla fine del XIII secolo il culto della Cintola ricevette riconoscimenti da parte papale, dapprima con l'indulgenza di cento giorni concessa da Bonifacio VIII nel 1297 per coloro che avessero visitato la pieve durante le festività mariane e patronali[548], poi con l'indulgenza promulgata dal legato papale Matteo d'Acquasparta nel 1298 a chi si fosse recato alla pieve di santo Stefano nelle festività della Vergine, di santo Stefano, di san Giovanni Battista e di san Lorenzo, oltre che a Pasqua, quando «*dictum cingulum populis solemniter demostratur*»[549]. Come venisse mostrata la reliquia, le suddette fonti non lo dicono. Qualche accenno alla cerimonia di ostensione della Cintola è ricavabile dagli statuti comunali pratesi della fine del secolo, da cui emerge con chiarezza l'importanza che rivestivano le autorità comunali nel cerimoniale dell'ostensione e nella custodia della reliquia. Già gli statuti comunali databili tra 1276 e 1279 prevedevano una rubrica – perduta – intitolata «*de plebe in festo sancte Marie et de [hostendendo] cingulum eius*»; nel 1287 lo statuto comunale prevedeva

[546] Si veda PETRÀ-SANTI-PRATESI 2015, pp. 94, 105. Secondo la narrazione – probabilmente duecentesca – della leggenda della Cintola contenuta all'interno del codice quattrocentesco di Bartolomeo Nerucci presso la Biblioteca Roncioniana di Prato, nel 1173 la Cintola fu per la prima volta manifestata al popolo pratese nel corso di un esorcismo avvenuto dopo la messa nella pieve in occasione della festa di san Giovanni Decollato.
[547] Cfr. FANTAPPIÈ 2013, pp. 133, 151-152.
[548] *Ibidem*, p. 134.
[549] *Ibidem*, pp. 133, 153-154.

che la reliquia fosse chiusa da due serrature di sicurezza, le cui chiavi erano conservate dai camerari del comune, come attesta un documento del 1293[550]. Gli statuti del maggio 1297 menzionano finalmente le modalità di celebrazione dell'ostensione della Cintola, a cui dovevano presenziare le massime autorità civiche, dal podestà al capitano del popolo fino agli Otto difensori, e che veniva effettuata dal più anziano dei canonici della pieve:

«Item, eo tempore quo dicta cintura mostrari debet, VIII et ghonfalonerius iustitie teneantur et debeant interesse et curare quod nullus laicus, neque potestas vel capitaneus vel sindicus nec aliquis de eorum familiis, ascendat locum in quo stat presbiter, qui ipsam mostrat[551]»

"Ancora, in questo tempo in cui la sopradetta cintura deve essere mostrata, gli Otto e il gonfaloniere di giustizia si impegnino e debbano interessarsi e preoccuparsi che nessun laico, né il podestà o il capitano o il sindico né alcuno dei loro famigli, salga al luogo in cui risiede il sacerdote che la mostra".

Tale luogo, che si evince dal testo essere posto in posizione elevata, come suggerisce il verbo *ascendat*, non è altrimenti specificato e non vi sono elementi sufficienti per stabilire se si trattasse di una postazione interna oppure di un affaccio esterno. È probabile però che già alla fine del XIII secolo le ostensioni si tenessero da un palco ligneo sulla piazza che si estendeva sul fianco sud della pieve, attestato dai documenti solo a partire dall'inizio del XIV secolo. Nel quadro di grande partecipazione popolare alla cerimonia di ostensione, soprattutto in occasione dell'8 settembre, e di diffusione di strutture esterne per l'ostensione a partire dalla metà del XIII secolo, come abbiamo già visto, tale ipotesi non risulterebbe affatto fuori luogo.

Tra le fine del Duecento e l'inizio del Trecento, inoltre, i documenti segnalano una sempre maggiore importanza data alla piazza, realizzata tra 1291 e 1293, nell'ambito dell'ostensione della Cintola: già nel 1293 sono attestate persone pagate per essere state, per cinque giorni, «*ad custodiam campanilis plebis Sancti Stephani de Prato, tempore fiere de mense setembris[552]»*, mentre nel 1301 sono eletti dei guardiani che, «*nocte Virginis gloriose»* devono stare «*ad gianuas ecclesie et ad certas boccas circumastantes dictam plateam[553]»*.

---

[550] *Ibidem*, p. 136.
[551] *Ibidem*, p. 137. Il riferimento archivistico è ASPO, *Comune*, Statuti, 4, quad. 2, c. 9.
[552] Cfr. ASPO, *Diurni del Comune*, 57, quad. 10, c. 42r; pubblicato in nota in FANTAPPIÈ 1991, p. 247, n. 41.
[553] Cfr. ASPO, *Comune*, Diurni, 59, quad. 3, c. 3r; FANTAPPIÈ 1991, p. 247, n. 41.

Il pulpito esterno ligneo è ricordato per la prima volta il 26 ottobre 1300, quando Dato Gherardi è pagato per spese effettuate «*in pariete novo iuxta logiam plebis*», "nella nuova parete accanto alla loggia della pieve"; un pagamento del 23 ottobre 1301, sempre a Dato Gherardi, nomina semplicemente un «*locum ubi hostenditur cingulum Virginis*», accanto al quale Dato fa effettuare un «*acconcimine*». Documenti successivi precisano la natura della struttura, che necessitava annualmente di riparazioni: il 25 settembre 1304 è riparato il «*legii super quo demonstratum fuit cingulum virginis Marie*», il 26 marzo 1305 è eletto Cino Bonaiuti come operaio che sovrintenda «*ad faciendum reactari porticum quod est in platea plebis*», il 4 aprile 1320 viene pagato Mico Benucci «*qui actavit pergamum plebis causa obstendendi cingulum Virginis*»; ancora nel 1336 viene fatto «*reactari portichum super quo ostenditur pretiosissimum cingulum beate Marie virginis*»[554].

La costante necessità di riparazione della struttura, menzionata attraverso vari nomi (*logiam, legii, porthicum, pergamum*), lascia intendere che non fosse molto diversa dai palchi lignei di natura effimera allestiti in varie parti d'Europa per la mostra delle reliquie; quanto alla localizzazione, essa si trovava sulla fiancata sud della chiesa. L'erudito pratese Amadio Baldanzi (1705-1789) aveva ipotizzato che «*il pulpito primo aveva di legno il solo parapetto, e di pietra il piano, e di questo e delle rozze mensole sottoposte se ne veggono ancora gli avanzi a sinistra della prima porta laterale*[555]», riferendo dunque della presenza di antichi resti delle mensole a sinistra del primo portale laterale – da intendere a sinistra uscendo dal portale, probabilmente quello nei pressi del campanile, che uscendo dalla chiesa risulta essere il primo. Come attestato dagli studi più recenti, in particolare da Claudio Cerretelli, l'apertura tamponata a destra del portale laterale in prossimità del campanile **[fig. 113]** è ciò che rimane del passaggio che consentiva di trasportare la reliquia dall'altare della Vergine Maria all'interno del presbiterio della chiesa fino all'impalcatura lignea all'esterno[556], forse – se prestiamo fede alla testimonianza del Baldanzi – rinforzata da mensole in pietra. A dare credito all'ipotesi di un primo affaccio esterno nelle vicinanze del campanile, è anche un passo del poema *Cincturale* di Duccio di Amadore, databile al 1340 circa, in cui si ricorda che le ostensioni della Cintola avvenivano «*in campanili quod iuxta, / tunc locus ipse monstrandi / que nunc est angulus ecclesie*[557]», "accanto al

[554] Documenti pubblicati in FANTAPPIÈ 1992, p. 247, n. 44.
[555] Cfr. PELAGATTI 1895, p. 80, che trascrive le parole di Amadio Baldanzi da un manoscritto presso la Biblioteca Roncioniana di Prato. Si veda anche CERRETELLI 2017, p. 44.
[556] Cfr. CERRETELLI 2017, pp. 43-44.
[557] Sul poema che narra le vicende e i miracoli della reliquia della Sacra Cintola, opera del maestro di grammatica pratese Duccio di Amadore, cfr. DUCCIO DI AMADORE 1984, p. 60; si veda anche CERRETELLI 2017, p. 55, n. 43.

campanile / allora luogo dell'ostensione / che oggi è situato nell'angolo della chiesa".
L'accenno del poeta allo spostamento del *locus ipse monstrandi* dall'area del campanile all'*angulus ecclesie* intorno al 1340 pone alcune questioni a proposito della vicenda del primo pulpito esterno della pieve pratese, che devono innanzitutto essere inquadrate all'interno della storia del culto della Cintola nella prima metà del XIV secolo. A seguito del tentativo di furto del 1312, tragicamente conclusosi con la condanna a morte del ladro[558], il rinnovamento artistico e architettonico della chiesa subì una forte accelerata, che portò, a partire dagli anni Venti del secolo, all'ingrandimento, in forme gotiche, dell'area presbiteriale in cui la Cintola era conservata e al ripensamento delle modalità dell'ostensione del Cingolo[559]. Tale volontà investì anche la riorganizzazione della piazza fuori dalla pieve, dove si riunivano le grandi folle di fedeli: del 1336 è un regolamento urbanistico che puntava a regolarizzare gli edifici e lo spazio davanti alla facciata della chiesa, ed è sicuramente a seguito di questo provvedimento che il pulpito ligneo, ancora documentato nel 1336[560], fu spostato in prossimità dell'angolo della chiesa, da intendere con l'angolo destro della facciata, in una posizione simile a quella osservata in altri casi italiani, che permettesse di avere un affaccio sia a ovest, sulla piazza regolarizzata davanti al fronte della chiesa, sia a sud, dove tradizionalmente era rivolto.
Negli stessi anni, però, le autorità comunali avevano previsto la realizzazione di un nuovo pulpito per l'ostensione della reliquia. La delibera comunale, datata 13 aprile 1330, è un documento fondamentale:

«quod legium sive perbium plebis Sancti Stephani ad Burgum in eodem loco ubi nunc est de lignamine fiat de marmore albo, in prima fazie ciuis sculta sit ystoria Cinguli gloriose Virginis Marie et ystoria beati Stephani. Et in quolibet angulo dicti perbii sit sculta figura unius angeli, acta ad tenendum, quelibet ipsarum, in mano cuiuslibet dicti angeli unum tortitium de cera causa illuminandi angulum suprascriptum tempore mostrationis ipsius; et quod fiat una via coperta, ex omni latere, ab altare sancte Marie usque ad perbium supradictum, videlicet de tabulis de ligno; quarum longitudo sit brachiorum trium, ut dictum cingulum possit sine aliquo impedimento portari et reportari. Que tabule possint

[558] Cfr. FANTAPPIÈ 2013, pp. 138-140, pp. 155.163. Il ladro in questione, Giovanni di ser Landetto da Pistoia, fu condannato a un'atroce condanna a morte: dopo essere stato trascinato legato alla coda di un asino per l'area innanzi la pieve di Prato e aver subito il taglio delle mani, fu arso vivo.
[559] Cfr. CERRETELLI 2017, pp. 44-45.
[560] Cfr. FANTAPPIÈ 1983, I, p. 78. Il nuovo piano regolatore della piazza antistante la pieve, datato 10 marzo 1336, riguardava «*ordinamenta domorum edificandarum super platea plebis*».

levari et poni; et fiat circuitus perbii supradicti de tabulis, que sint in longitudinem brachiorum quatuor[561]*»*

"che il leggio ovvero pulpito della pieve di Santo Stefano al Borgo sia realizzato in marmo bianco nel medesimo luogo dove adesso è di legno, sul cui fronte siano scolpite la storia della Cintura della gloriosa Vergine Maria e la storia di santo Stefano. E in ciascun angolo del sopradetto pulpito sia scolpita la figura di un angelo, atta a reggere, ciascuna di esse, nella mano di ogni sopra citato angelo una delle torce di cera per illuminare l'angolo sopradetto; e che sia fatta una via coperta, da ogni lato, dall'altare di santa Maria fino al pulpito sopra citato, ovviamente di tavole di legno; delle quali l'altezza sia di tre braccia, affinché la detta Cintola possa essere portata e riportata senza impedimento alcuno. Le quali tavole si possano levare e porre; e sia fatta una recinzione del pulpito sopradetto, di tavole, che siano lunghe quattro braccia".

Il testo della delibera è stato variamente interpretato dagli studiosi. A partire da Cesare Gusti, che nel 1887 pubblicò parzialmente il documento[562], il *perbium* da realizzare in marmo al posto di un precedente ligneo è stato considerato dagli studiosi l'affaccio esterno per la mostra della reliquia: si vedano in questo senso i contribuiti di Giuseppe Marchini, Renzo Fantappiè, Andrea De Marchi e chi scrive[563]. Nel 1995 e nel 2017, Claudio Cerretelli ha messo in dubbio che la delibera si riferisse al pulpito esterno, ipotizzando che la via coperta fosse stata pensata per trasportare la reliquia dall'altare a un pulpito ligneo interno[564].

Si può ritenere, tuttavia, che la delibera riguardi proprio il pulpito esterno, dal momento che in essa viene esplicitamente detto che il precedente pulpito da sostituire è in legno, esattamente come era in legno il «*porticum quod est in platea plebis*», soggetto a riparazioni dopo ogni ostensione. Anche l'idea di una recinzione lignea da apporre attorno al pulpito (*circuitus perbii*) alta poco più di due metri (ovvero quattro braccia) si addice ad un pulpito esterno, come abbiamo visto per quello della basilica di san Domenico a Bologna, accanto al quale era posizionata una grata di ferro. Strutture di questo tipo, che fungessero da protezione del pulpito da cui si mostrava la Cintola, sono documentate anche negli anni precedenti, ad esempio nel 1318, quando è riparato un «*graticulatum pro ostendendo*

[561] Cfr. ASPO, *Comune*, Diurni, n. 75, c. 57r.
[562] Cfr. GUASTI 1887, p. 10.
[563] Cfr. MARCHINI 1963, pp. 63, 96; FANTAPPIÈ 1991, pp. 247, n. 45; DE MARCHI 2014, p. 256; LAI 2018, p. 7.
[564] Cfr. CERRETELLI 1995, p. 149, n. 15; IDEM 2017, p. 45.

cingnulum», o nel 1321, quando viene realizzata una «*chiusam in plebe de Burgo, quando obstensum fuit cingulum beate Marie Virginis*[565]». Gran parte dell'interesse dell'autorità comunale, come si evince dalla delibera, risiedeva nel garantire la massima sicurezza della reliquia durante le operazioni di trasporto dall'altare al pulpito, e a questo scopo il documento del 1330 è così dettagliato nel prescrivere le dimensioni delle tavole di legno che componevano la *via coperta*. Ma all'inizio del documento vengono date anche precise istruzioni sul programma iconografico che doveva figurare sul parapetto della struttura, vale a dire la leggenda della Sacra Cintola e quella di santo Stefano, di modo da legare insieme la reliquia mariana e la storia del santo patrono: come ha già notato Andrea De Marchi, si tratta dello stesso programma iconografico sotteso alla *pulcherrimam tabulam* che Bernardo Daddi, tra 1337 e 1338, dunque pochi anni dopo, dipinse per l'altare della Vergine nella pieve, sulla cui doppia predella, oggi divisa tra il Museo Civico di Palazzo Pretorio a Prato e la Pinacoteca Vaticana, figuravano sia le storie della Sacra Cintola che quelle del martirio e del ritrovamento del corpo di santo Stefano[566].

Nonostante la delibera comunale e la successiva cessione, nell'ottobre del 1330, dei beni dello spedale del Ponte Petrino alla pieve «*ob constructionem novi perbii*[567]», il nuovo pulpito marmoreo non fu realizzato subito. Come abbiamo già visto, nel 1336 era ancora utilizzato il *porthicum plebis* in legno, che viene appunto riparato per quell'anno. Nello stesso anno i documenti menzionano nuovamente il pulpito: il 18 novembre sono pagati Torello di ser Bonaccorso e Rodolfo Lotti, «*operariis ad faciendum construi et actari novum perbium apud plebem*[568]». Pagamenti connessi a spese per il pulpito procedono in maniera serrata negli anni successivi. Dal pagamento del 6 dicembre 1337 a Tezio Arrighi, che su mandato degli Otto «*ivit Pisas occasione marmorum pulpiti plebis*», "andò a Pisa per i marmi del pulpito della pieve", si viene a sapere che erano in corso le operazioni di acquisto e approvvigionamento dei marmi presso Pisa, luogo di smistamento del marmo bianco apuano. Tezio Arrighi è citato anche in un documento del 20 gennaio 1338, dove è menzionato assieme a *magistro Lupo*, pagato «*in itinere dicta occasione*[569]»: quest'ultimo è stato già identificato dagli studiosi con Lupo di Francesco, scultore pisano e capomaestro della fabbrica della cattedrale di Pisa noto per la sua attività tra la città toscana e

[565] Cfr. FANTAPPIÈ 2013, p. 144, n. 43.
[566] Cfr. DE MARCHI 2014, p. 256. Sulla pala di Bernardo Daddi si veda DE MARCHI 2017, pp. 122-131, con bibliografia precedente.
[567] Cfr. CERRETELI 2017, pp. 45-46; ERMINI 2021, p. 153, n. 43.
[568] *Ibidem*, p. 46.
[569] Documenti parzialmente pubblicati già in MARCHINI 1963, p. 97; CERRETELLI 1995,

Barcellona[570]. Infine, il 23 aprile 1338, Tezio Arrighi è pagato venticinque lire e otto soldi per le spese da lui effettuate «*in servitium comunis occasione operis pergami plebis, pro condutione marmorum»,* "al servizio del comune per il lavoro del pulpito della pieve, per il trasporto dei marmi". Nella medesima nota di pagamento sono citate anche le spese a «*Maçingo et Donatino magistris pro operibus et pro acutis, tabulis, ferramentis et aliis expensis factis occasione pergami plebis»*, dunque spese fatte a maestri per lavori (*operibus*) e strumenti di lavoro quali scalpelli, tavole, ferri (*acutis, tabulis, ferramentis*) connessi alla lavorazione del pulpito. Che però la struttura non fosse ancora in opera, nonostante l'approvvigionamento dei marmi e degli strumenti, emerge con chiarezza da un documento del 13 giugno 1339: si tratta di una delibera comunale con la quale vengono assegnate certe pene pecuniarie «*pro auxilio hedificii et ornamenti perbii pretiosi cinguli beate Marie virginis, costruendi de novo in ecclesia seu plebe beati Stephani de Prato»*, dunque "in supporto della lavorazione e dell'ornamento del pulpito della preziosa Cintola di santa Maria vergine, da costruire nuovamente nella chiesa ovvero pieve di santo Stefano di Prato".

Il fatto che ancora nel 1339 il pulpito sia indicato come *costruendi de novo* dimostra chiaramente che i lavori dovevano ancora iniziare. Relativamente al coinvolgimento di Lupo di Francesco nel cantiere del pulpito pratese, i documenti lo menzionano come attivo nelle operazioni di approvvigionamento del marmo a Pisa, dove lo scultore lavorava. Non è però da escludere che le autorità comunali avessero previsto un suo diretto coinvolgimento anche nella lavorazione del pulpito, che, stando alla delibera del 1330, doveva essere decorato con scene della leggenda della Cintola e di santo Stefano. Cerretelli ha ipotizzato che la sua mano sia ravvisabile nelle lastre di marmo scolpite ad angeli musici reimpiegate, alla metà del XV secolo, per la realizzazione della mostra dell'orologio nella facciata della chiesa[571], ma, come già adombrato da chi scrive[572], tali lastre non presentano i caratteri di deformazione e allungamento delle figure caratteristici dello stile di Lupo di Francesco. La scultura pratese che più si avvicina alla mano di Lupo sembra essere l'imponente santo Stefano **[fig. 114]** marmoreo collocato nello spazio tra la vecchia facciata duecentesca e la facciata tardogotica, proveniente dal pinnacolo sovrastante il pulpito

[570] Su Lupo di Francesco e la sua personalità artistica sono stati decisivi i documenti relativi alla realizzazione dell'arca funebre di sant'Eulalia nella cattedrale di Barcellona, datati al 1327. Cfr. CLAPES 1993, pp.43-52. Per l'attività di Lupo nella cattedrale pisana si veda MASIGNANI 1997, pp. 112-119.
[571] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 46.
[572] Cfr. LAI 2018, p. 11, in cui le lastre con angeli musici sono attribuite alla bottega di Niccolò di Cecco del Mercia.

esterno di Donatello e Michelozzo – dove oggi è collocata una copia. La scultura purtroppo è difficilmente valutabile, vista l'usura della superficie marmorea e le vicissitudini a cui è stata esposta nel corso dei secoli: documentata già nel 1390 nel deposito dei materiali dell'Opera della Cintola come «*unam ymaginem Sancti Stefani de marmore in pluribus petiis*», "una figura di Santo Stefano di marmo in più pezzi", nel 1445 fu ricomposta dal lapicida Antonio di ser Cola per poi essere inserita entro un tabernacolo e successivamente essere collocata sopra il pulpito donatelliano[573].

Sembra però che i marmi fatti arrivare a Prato a partire dal 1337 non siano mai stati lavorati e siano rimasti in deposito fino al momento in cui, a partire dal 1359, il progetto del pulpito non venne ripreso[574]: a determinare l'inizio dei nuovi lavori fu il mutato contesto devozionale della città dopo il 1346.

In quell'anno, infatti, le autorità comunali pratesi, con un vero e proprio colpo di mano, trafugarono la Cintola, asportandola dall'altare dell'area presbiteriale in cui era solitamente conservata e collocandola in un'altra zona della chiesa[575]. Il violento gesto era avallato dai funzionari angioini che governavano la città – nel 1326 Prato si era posta sotto la protezione di Roberto d'Angiò – e fu approvato anche da papa Clemente VI, che nel 1350, con l'emanazione di una bolla, riconobbe la sovranità "comunale" sul culto della Cintola. Stando al documento, le autorità comunali dopo il furto avevano costruito, «*in extrema parte dicte ecclesie ubi mulieres morari consueverunt, extra chorum*», ovvero nell'area della pieve fuori dal coro riservata alle donne, «*quandam cappellam et altare*» in cui era stata riposta la reliquia[576]: la cappella occupava le prime due campate della navata laterale meridionale, in prossimità della controfacciata, secondo uno schema ben noto in Toscana, come attestano vari esempi, tra cui la cappella di san Jacopo nel duomo di Pistoia, anch'essa

[573] Cfr. MARCHINI 1963, pp. 100, 108, in cui sono pubblicati i documenti del 1390 e del 12 novembre 1445, quando è registrato che «*Antonio di ser Cola scarpellatore de' avere a dì detto che cominciò a lavorare e racconciare et mettere in saldo Santo Stefano di marmo bianco ch'era sconcio*». Si veda a tal proposito ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 640, c. 86 e *ibidem*, c. 85, in cui si menzionano i frammenti del tabernacolo che doveva ospitare la scultura, ovvero «*Dodici pezzi di marmo di più fatte, cioè la magior parte era fatto per uno tabernacolo per mettervi dentro uno Santo Stefano di marmo*», anch'esso pubblicato da Marchini. In CERRETELLI 2017, p. 55, n. 50 la scultura è avvicinata all'arte pisana e senese del 1320-1340. La scultura deve essere stata montata sopra il pinnacolo sovrastante il pulpito esterno di Donatello alla metà del XV secolo, e in questa collocazione la vede Giovanni Miniati nel 1594, che ne parla in termini entusiastici: «*sopra un termine, o base, è una statua di marmo bianco del Beato Stefano Protomartire, avvocato di detta Chiesa, in abito sacerdotale, che fa bellissimo vedere*» (Cfr. MINIATI 1596, p. 52). Il canonico Fontanelli nel 1855 scrive che la scultura «*antichissima, rammenta la scuola di Nicola Pisano*» (cfr. FANTAPPIÈ 1983, I, p. 23).

[574] Cfr. ERMINI 2021, p. 141, in cui si argomenta la questione del disseppellimento di certi marmi nel febbraio 1359.

[575] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 46.

[576] Cfr. MARCHINI 1963, p. 98.

situata nella controfacciata della navata sud della chiesa, e il sacello del Sacro Latte nella collegiata di Montevarchi[577].

6. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: le vicende del secondo pulpito esterno della pieve di Santo Stefano a Prato (1359-1360).

La creazione di un'Opera comunale per la gestione del culto della Cintola fu alla base della ripresa dei lavori per un nuovo pulpito esterno in muratura, ben documentati nei libri contabili dell'Opera. Protagonisti di questa nuova fase furono il maestro fiorentino Giovanni Fetti e lo scultore senese Niccolò di Cecco del Mercia (o come recentemente precisato "Mercio[578]"), entrambi noti alla storiografia sin dal XIX secolo. Fu Gaetano Milanesi il primo, nel 1883, a pubblicare buona parte dei pagamenti per il pulpito pratese a Niccolò di Cecco[579]: lo studioso si era già occupato nel 1854 dei documenti senesi su Niccolò di Cecco del Mercia, citando in quell'occasione anche la presunta partecipazione del maestro e del figlio Sano all'innalzamento del campanile della pieve di Prato[580] – notizia smentita solo negli ultimi anni[581]. Cesare Guasti nel 1887, occupandosi dei documenti del pergamo di Donatello e Michelozzo, era a conoscenza dei documenti, da lui scaglionati tra 1357 e 1360, su «*Niccolò di Cecco del Mercia, artefice senese, con Sano suo discepolo*» e «*un fiorentino scultore, maestro Giovanni di Francesco chiamato Fetto*»[582]: lo studioso riteneva che i due avessero scolpito i marmi del primitivo pulpito esterno, sostenendo che «*sembra che fossero intagliati alcuni fatti della vita di Nostra Donna*» e ipotizzando che i resti del pulpito fossero da individuare in un frammento marmoreo citato in un inventario dell'Opera del Cingolo e nei marmi utilizzati per la mostra dell'orologio in facciata, secondo lui raffiguranti «*la parte inferiore di un'Annunziata*[583]». Dopo il rapido accenno di August von Schmarsow, che nel 1897 assegnò a Niccolò di Cecco e a un «*Sano (di Matteo?)*» le lastre raffiguranti l'Incoronazione della Vergine e la scena di san Tommaso che consegna la Cintola al pio gerosolomitano al tempo collocate nella sagrestia della Cappella della Cintola e ritenute dallo storico parte dell'antico altare della reliquia[584], i documenti sul pulpito esterno del 1359-1360 furono in larga parte

[577] Simili considerazioni in CERRETELLI 2017, p. 47.
[578] Cfr. ERMINI 2021, p. 151, n. 11.
[579] Cfr. MILANESI 1883, pp. 136-137.
[580] Cfr. IDEM 1854, pp. 253-254.
[581] Cfr. CERRETELLI 2017, pp. 47, 55, n. 57.
[582] Cfr. GUASTI 1887, p. 11.
[583] *Ibidem*, p. 11, n. 6.
[584] Cfr. SCHMARSOW 1897, p. 59.

pubblicati da Peleo Bacci nel 1944[585]. Successivamente furono menzionati da Giuseppe Marchini nel 1963, che sottolineava il fatto che il pulpito si trovasse sotto la prima arcata cieca del fianco sud e che fosse dotato di tetto, e citava di sfuggita l'attribuzione a Niccolò e al discepolo Sano dei rilievi con storie mariane[586] – tra cui quelli già citati da Schmarsow -, ai suoi tempi collocati in un altare nelle Volte del duomo e da lui ritenute parte di un precedente altare della Cintola[587]. Studi più puntuali sulle vicende del suddetto pulpito esterno furono compiuti negli anni Novanta da Claudio Cerretelli e Isabella Lapi Ballerini. Al primo si deve l'ipotesi, avanzata nel 1995, di un legame stretto tra le lastre con storie della morte della Vergine **[figg. 116-119]** collocate nell'altare delle Volte e il pulpito esterno cui lavorò Niccolò di Cecco del Mercia[588]: secondo lo studioso la primitiva struttura per l'ostensione della reliquia era composta da un affaccio interno e da uno esterno, e i quattro rilievi con storie della Vergine sarebbero stati realizzati parte per il pulpito interno, parte per il pulpito esterno. Secondo lo studioso, con la consacrazione della nuova cappella della Cintola nell'aprile 1395 i rilievi – sia quelli del parapetto esterno, sia quelli all'interno – sarebbero stati reimpiegati nell'altare della cappella: il pulpito all'esterno, dunque, sarebbe rimasto privo di sculture, fino alla demolizione degli anni Trenta del Quattrocento. Isabella Lapi Ballerini, in due contributi del 1995 e del 2008, ha ipotizzato la provenienza delle lastre raffiguranti l'*Assunzione della Vergine* **[fig. 117]** e la *Consegna della Cintola al pio gerosolomitano* **[fig. 119]** dal parapetto del pulpito esterno, di cui avrebbe fatto parte anche una terza lastra perduta, mentre il frammento con le *Esequie della Vergine* **[fig. 116]** sarebbe appartenuto a un dossale interno, probabilmente posto sul piano superiore della cappella della Cintola, di cui avrebbe fatto parte anche la scena dell'*Incoronazione della Vergine* **[fig. 118]** non finita e ipotizzata dalla studiosa sulla sommità del dossale, e un'ulteriore scena dell'*Assunzione*, diversa da quella collocata in esterno[589]. Secondo la studiosa, che segue in parte l'ipotesi di Cerretelli, le sculture sarebbero poi state utilizzate per comporre l'altare della Cintola nel 1395, ma soltanto quelle del pulpito interno, mentre le sculture impiegate per l'esterno sarebbero rimaste in opera fino allo smantellamento quattrocentesco. Nel 2017 Cerretelli è tornato sulla questione, argomentando contro l'ipotesi della Lapi Ballerini circa la presenza di un'ulteriore lastra raffigurante

[585] Cfr. BACCI 1944.
[586] Cfr. MARCHINI 1963, p. 64.
[587] *Ibidem*, p. 56.
[588] Cfr. CERRETELLI 1995, p. 4.
[589] Cfr. LAPI BALLERINI 1995, pp. 286-291; LAPI BALLERINI 2009, pp. 22-23.

l'Assunzione[590]; del 2018 è invece il contributo di chi scrive, in cui si ipotizzava, sulla scorta della Lapi Ballerini, che del parapetto esterno facessero parte l'*Assunzione*, la *Consegna* e una lastra perduta raffigurante Santo Stefano – su cui torneremo dopo -, mentre le *Esequie della Vergine* sarebbero servite come fronte d'altare sul parapetto interno della prima cappella, a sua volta circondato da una balconata ornata con i rilievi degli angeli musicanti reimpiegati successivamente per la mostra dell'orologio[591]. Nel 2021, infine, ha fatto luce sul pulpito esterno del 1359-1360 il fitto saggio di Giampaolo Ermini, che, oltre a correggere numerose sviste documentarie dei precedenti studi, ha precisato alcune questioni sulle tracce murarie dell'affaccio esterno ancora oggi visibili sul fianco meridionale della cattedrale pratese e ha integrato con nuove notizie documentarie la vicenda della realizzazione del pulpito[592]. Lo studioso ha inoltre escluso categoricamente che il pulpito interno avesse un parapetto ornato da figure, in quanto un inventario del 1390 descrive il piano superiore della cappella come circondato da un graticolato di legno montato su predella[593]: ma nonostante le novità, Ermini non si sbilancia sulla ricostruzione del complesso. Prima di affrontare la questione della ricostruzione del pulpito esterno – e del suo corrispettivo affaccio interno, ben documentato dalle fonti – è opportuno, anche alla luce delle più recenti precisazioni documentarie, ripercorrere l'intricata vicenda dei lavori al complesso dispositivo architettonico/scultoreo per l'ostensione della Sacra Cintola[594], facendo riferimento alle interpretazioni date dagli studiosi ai punti di maggior complessità e commentandone alcuni elementi.

Il 23 settembre 1358 vengono pagati in totale 80 fiorini per il «*drappo del perbio di fuori dalla pieve quando si mostra la cintola*[595]», ovvero un costoso paramento da apporre sull'affaccio esterno del pulpito, allora ancora in legno. I primi pagamenti ai setaioli fiorentini per la realizzazione del palio sono datati 6 febbraio 1359, e nuovamente viene menzionato il *perbio di fuori*: la spesa è effettuata *«a Firençe a Piero Pagni setaiuolo per incominciamento e parte di pagamento del paglio che fanno fare a Firençe per porlo al*

[590] Cfr. CERRETELLI 2017, pp. 48-50.
[591] Cfr. LAI 2018, pp. 13-15.
[592] Cfr. ERMINI 2021, pp. 138-158.
[593] Ipotesi già avanzata in ERMINI 2018, pp. 37-38; IDEM 2021, p. 147.
[594] Il fondo archivistico contenente le informazioni documentarie sul pulpito esterno del 1359-1360 è quello conservato presso l'Archivio di Stato di Prato, denominato *Patrimonio Ecclesiastico*, che comprende una gran parte dei fondi derivati dagli enti ecclesiastici pratese: nello specifico, gli incartamenti di maggiore interesse risultano essere il numero *40*, che contiene le uscite di spesa dell'Opera della Cintola nel XIV secolo e il *1002*, in cui è compreso l'inventario del 1390 dei beni della medesima opera.
[595] Cfr. ASPO, *Patrimonio* Ecclesiastico, 40, c. 8r; CERRETELLI 2017, p. 47; ERMINI 2021, p. 142.

perbio di fuori quando si mostra la cintola[596]*»*. Ancora il 18 marzo sono ricordate tra le uscite dell'Opera pagamenti per il «*paglio che fanno fare a Firençe per porlo al perbio de la cintola*[597]*»*. Contemporaneamente, i documenti citano espressamente i primi sopralluoghi effettuati dal fiorentino Giovanni Fetti per la realizzazione di un pulpito marmoreo, di cui non è indicata la collocazione interna, ma che si può ipotizzare essere proprio il *perbio di fuori* per il quale a Firenze si stava realizzando il palio. Il 25 febbraio 1359, dunque, il Fetti è pagato per due giorni in cui venne a Prato *«a provedere il marmo del perbio e a provedere il perbio*[598]*»*, dunque per un sopralluogo deputato alla visione del materiale marmoreo già presente a Prato, come ha ben compreso Ermini, che cita anche il pagamento, nello stesso giorno, al manovale Quatrino *«per uno dì che stette a scoprire lo marmo del perbio*[599]*»*. Secondo lo studioso, il marmo che viene "scoperto" il 25 febbraio 1359 era quello acquistato dagli operai pratesi tra 1337 e 1338[600]: questo elemento potrebbe essere un'ulteriore prova del fatto che negli anni Trenta del secolo, nonostante le sollecitazioni e i soldi impiegati per l'opera, il pulpito esterno marmoreo non fu realizzato. Secondo una nota di pagamento di maggio, Nardo del maestro Bertino e un compagno *«apontarono il perbio il dì della Pasqua»*, ovvero, come ha rilevato Ermini, il 21 aprile[601]: a questa data il pulpito esterno era ancora quello ligneo, che appunto venne *apontato* per intero il 21 aprile. Ma già il 23 aprile Giovanni Fetti è nuovamente presente a Prato, assieme al già citato Nardo del maestro Bertino, *«a provedere i marmi el perbio e per disegnare come si ponessero i beccharelli del marmo»*, dunque già impegnato alla progettazione degli incastri delle mensole (*beccharelli*) del perbio; nello stesso giorno, peraltro, i due maestri, Giovanni e Nardo, erano coadiuvati da sei manovali *«che stettero insieme co' decti maestri a rivolgere li decti beccarelli del marmo e altre pietre»* e da Micheluccio Bargiacchie, probabilmente un lapicida, pagato il 31 maggio *«perché aiutò mutare i beccarelli del marmo e disegnò come si dee fare il perbio nello spacço della pieve»*. Questi ultimi documenti, che tirano in causa il «*rivolgere li decti beccharelli»* e il loro *mutare*, sono stati problematizzati da Ermini, che risolve il verbo "mutare" come un semplice spostamento del materiale lapideo e ipotizza che il Fetti trovò al suo arrivo a Prato i *beccharelli* già pronti, in quanto appartenenti al progetto degli anni Trenta[602]. Si può propendere per questa

[596] Cfr. ERMINI 2021, p. 142.
[597] *Ibidem.*
[598] *Ibidem*, p. 141.
[599] *Ibidem*, con riferimento ad ASPO; *Patrimonio Ecclesiastico*, 40, c. 9r.
[600] *Ibidem.*
[601] *Ibidem.*
[602] *Ibidem.*

ipotesi, dato che il 25 febbraio 1359 i "vecchi" marmi del pulpito erano stati tirati fuori e sottoposti alla sua attenzione: è probabile dunque che Giovanni abbia supervisionato i lavori di adattamento delle vecchie mensole al nuovo progetto del pulpito, intendendo però in questo senso il verbo *mutare*, come "cambiare di destinazione".

Entro il 13 maggio sono ricordati otto pezzi di marmo bianco «*per fare fare le cornici del perbio*», che vengono realizzate in luglio dal Fetti, pagato per la «*lavoratura delle cornici del marmo bia‹n›cho che˙ssi ponghono sopra i beccarelli del marmo*[603]». I lavori proseguono per tutta l'estate: il 20 luglio Nardo è pagato per «*fare li ponti e disegnare al perbio*» e nello stesso giorno sono attestati pagamenti per coloro che si occuparono di «*rompere lo muro del perbio*», dunque per la realizzazione delle buche su cui innestare i beccarelli, come si specifica nei documenti; intorno alla metà di agosto Giovanni, affiancato dai maestri Francesco di Lapo e Matteo di Iacopo, per cinque giornate «*stette a murare e a ordinare chome i beccarelli si murino*[604]», mentre il 20 agosto Francesco e Iacopo sono pagati per la muratura delle mensole del pulpito.

Il 15 ottobre è documentata la presenza di un elemento di ferro di rinforzo alle mensole (*«stangone del ferro che˙ssi mise ne' beccarelli»*), secondo Ermini già montato in agosto[605].

Terminata sotto la supervisione del Fetti la parte – architettonica -, subentra nel cantiere il maestro senese Niccolò di Cecco, affiancato dal figlio Sano, menzionato per la prima volta in un pagamento del 1° dicembre 1359 ma già presente a Prato in un periodo precedente, forse per un sopralluogo preventivo, come ipotizzato da Cerretelli[606]: il documento in questione cita infatti «*maestro Nicolò di Ceccho da Siena per 8 di che lavorò al marmo del perbio […] per la sua venuta da Siena a Prato quando ci venne daprima*» e «*Sano suo figliuolo*[607]». I pagamenti a Niccolò di Cecco e a Sano sono scaglionati tra il 1° dicembre 1359 e il 31 luglio 1360 e prevedono sempre un compenso di 24 soldi al giorno per Niccolò (menzionato il 15 dicembre come *capo maestro*[608]) e 8 soldi per il figlio per operazioni di lavorazione del marmo del pulpito[609]. Il pulpito in questione, esattamente come nei

---

603 Così il documento in ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 40, c. 11v: «*E diedi a Fetto maestro da Firençe per parte di pagamento della lavoratura delle cornici del marmo bia‹n›cho che˙ssi ponghono sopra i beccarelli del marmo, diegli – fiorini VIII doro*»; cfr. ERMINI 2021, p. 154, n. 65.
604 *Ibidem*, p. 142.
605 *Ibidem*, p. 148.
606 Cfr. CERRETELLI 2017, p. 48.
607 Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 40, c. 13v. Si veda anche ERMINI 2021, pp. 143, 155, n. 77.
608 Così il documento: «*Stefano pagha a maestro Niccholò capo maestro del perbio per dì cinque che ae lavorato […] per soldi xxiv lo dì […] e per Sano suo discepolo per dì V per sol. VIII lo dì, lib. II*». Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 40, c. 14r.
609 Cfr. ERMINI 2021, p. 145.

documenti relativi a Giovanni Fetti, è quasi sempre nominato semplicemente *perbio*, con l'eccezione di un pagamento del 3 marzo 1360, quando Niccolò di Cecco riceve un compenso «*per lavorio per lui facto nell'opera del perbio della cintola di Nostra Donna*[610]». Nel frattempo Giovanni Fetti continua ad essere menzionato nei documenti: il 14 dicembre 1359 ser Ricco di ser Vanni è pagato *«perché amisurò i marmi delle cornici e fregi che lavorò Fetto maestro da Firençe*[611]*»*, dunque per la misura di parti architettoniche, indicate come "cornici" e "fregi", lavorate tempo prima da Giovanni Fetti; il 18 gennaio 1360 Giovanni ricevette 57 lire *«per lavoratura di marmo che lavorò a Firençe del perbio de la cintola insini al tempo degli altri operai che passarono»*, con riferimento, sulla scorta di Ermini, al passaggio di consegne tra vecchi e nuovi operai nell'agosto del 1359[612]. Il pagamento del 18 gennaio è peraltro corredato da un'altra nota che specifica ulteriormente i lavori effettuati da Fetti, *«per lavorio facto per adrieto in lavorare marmi dell'altare overo perbio della Vergine Maria lavorati al tenpo degli altri operai ser Cecho Orlandi, messer Guccio Rodolfi, ser Giovanni Çari e Giovanni Banboni*[613]*»*. Il documento sembra mettere in correlazione un altare e un pulpito, realizzati quando erano in carica gli operai successivamente citati, cioè tra 1358 e agosto 1359: secondo la Lapi Ballerini questa è la prova che certi rilievi dell'impresa fossero destinati al dossale dell'altare sul parapetto interno, dotato, come vedremo, di un altare[614], mentre Ermini rileva come *overo* in questo caso non significhi "oppure", suggerendo una separazione fra altare e "perbio"[615]. Non è ben chiaro dalla documentazione – e ci torneremo - se il *perbio* menzionato dai documenti inerenti all'attività di Niccolò di Cecco fosse esterno o interno: certamente un doppio affaccio, interno ed esterno, è documentato negli anni successivi. L'8 settembre 1378 il canonico Andrea di Cione effettua l'ostensione della reliquia della Cintola alla presenza delle più alte cariche civiche di Prato: dopo aver estratto il Cingolo dall'altare della cappella, questo «*super pulpito dicte cappelle cum cantis et ynis et luminariis, reverentissime fuit obstensum et demonstratum*[616]», "sopra il pulpito della sopradetta cappella con canti e inni e candele fu osteso e mostrato in modo assai onorevole". Il

[610] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico,* 40, c. 15r. Il documento, già pubblicato in MILANESI 1883, p. 137, recita così: «*Stefano dà e pagha a maestro Niccholò di Ceccho da Siena per lavorio per lui fatto nell'opera del perbio della Cintola di Nostra Donna di volontade dellinfrascritti capitani per die xxiv del mese di febraio a ragione di sol. xxiv per die. Somma £ xxviii sol. xvi.*».
[611] Cfr. ERMINI 2021, p. 143.
[612] *Ibidem.*
[613] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico,* 593, carte sciolte.
[614] Cfr. LAPI BALLERINI 2009, p. 23.
[615] Cfr. ERMINI 2021, p. 155, n. 81.
[616] Cfr. ASPO, *Comune,* Diurni, 78, c. 5v; FANTAPPIÈ 2013, p. 166; CERRETELLI 2017, p. 50.

documento quindi menziona un pulpito interno, che fa parte della cappella stessa.

Ancora più chiaro è il documento che riporta la cerimonia di ostensione del 6 marzo 1379, quando in occasione della visita del cardinale Bonaventura, nunzio apostolico della Toscana, la Cintola fu mostrata «*publice et palam coram populo super perbio intus et extra*[617]», "pubblicamente e alla presenza del popolo sopra il pulpito dentro e fuori": la presenza di due affacci, che permettessero la mostra all'interno e alle grandi folle radunate in piazza, sembra un'anticipazione della situazione odierna, in cui l'ostensione della Cintola è effettuata dalla cantoria interna realizzata da Maso di Bartolomeo nella controfacciata della chiesa e dal pulpito esterno di Donatello e Michelozzo.

Documenti successivi consentono di seguire le tracce della complessa struttura deputata all'ostensione della Cintola, che corrono in parallelo con i progetti di rinnovamento alla cappella stessa.

La copia di una supplica al papa Urbano VI da parte delle autorità pratesi databile al 1386 illustra i progetti per la nuova cappella della Cintola, che doveva superare il sacello che insisteva sulla prima campata della navata meridionale: oltre alla costruzione di una nuova cappella «*dove più onorevolemente e sichura starà la detta santa reliquia*», nella lettera si menziona anche l'idea di realizzare «*una nuova faccia alla detta chiesa per poter dificare due nuovi perghami: l'uno dentro e l'altro di fuori della detta chiesa*[618]». A questa data, dunque, la vecchia cappella della Cintola non era più considerata "onorevole" per la reliquia, e lo stesso giudizio probabilmente investiva anche il dispositivo di ostensione che permetteva la mostra della Cintola dentro e fuori la chiesa. Il documento inoltre dimostra chiaramente come già negli anni Ottanta del secolo il nuovo pulpito esterno fosse in stretto legame con la nuova facciata, esattamente come nella situazione odierna, in cui per accedere sia al pulpito interno in controfacciata che al pulpito esterno donatelliano è necessario passare nello spazio tra la vecchia facciata e la nuova facciata ad essa sovrapposta proprio a partire dal 1386. Ad ogni modo, fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta la vecchia cappella era ancora in uso, e così probabilmente i due pulpiti interno ed esterno. Nel 1387 l'Opera della Cintola acquista un braccio «*di drappo vermilglio per raconciare il palco dove si mostra la Cintola*[619]», dunque una piccola quantità (un braccio) di stoffa rossa per sistemare l'affaccio – non è specificato se interno o esterno – da cui si

[617] Cfr. ASPO, *Comune*, Diurni, 78, c. 28; FANTAPPIÈ 2013, p. 168; CERRETELLI 2017, p. 50.
[618] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 593, B IV 1; MARCHINI 1963, p. 103; CERRETELLI 2017, p. 53.
[619] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 55, n. 59.

mostrava la reliquia. Un inventario dei beni presenti nella cappella della Cintola datato 1390[620] descrive l'arredo del sacello, soffermandosi su vari elementi costitutivi della cappella, dalla recinzione che chiudeva la cappella[621] all'altare in pietra al cui interno era conservata la reliquia[622], e menzionando quello che sembra essere un piano superiore. Nel testo, infatti, si cita «*unum altare super voltas cappelle*», seguito immediatamente da «*unam predellam cum graticolato de ligno*»[623]: dunque nella cappella erano presenti due altari, uno al piano terra, destinato alla conservazione della reliquia, e uno al piano superiore, ovvero su quello che può essere identificato come il parapetto interno del pulpito esterno, circondato da un graticolato di legno. Negli anni successivi, durante le battute finali dei lavori alla nuova cappella, una nuova struttura, menzionata come "corritorio", è ricordata come il luogo della mostra della reliquia: nel febbraio del 1395, pochi mesi prima dell'inaugurazione della nuova cappella, una nota di pagamento menziona «*otto opere al corritorio dove si mostra la Cintola*[624]»; ancora il 2 aprile dello stesso anno è pagata la rottura de «*l'usciale ch'entra di fuori dalla faccia della chiesa in sul coritorio dove si mostra la Cintola*[625]». Quest'ultimo documento consente di localizzare il *corritorio* sulla controfacciata della chiesa, lasciando intravedere l'ipotesi che già nel 1395 lo spazio che si era venuto a creare tra la nuova e la vecchia facciata (evidentemente, il *coritorio*), fornito di apertura sulla parete, fosse utilizzato per le ostensioni, quantomeno quelle all'interno della chiesa: il precedente pulpito interno, assieme alla cappella, era dunque già stato smantellato. Arredi e decorazioni del primitivo sacello della Cintola finirono a ornare la nuova cappella, inaugurata il 4 aprile 1395: al cambio d'uso di certi elementi lapidei della vecchia capella sembra far riferimento un documento del maggio 1395, che certifica il pagamento a maestri impegnati per un mese «*alla mutatione della cappella e dell'altare*[626]». Non è da escludere quindi, come già ampiamente ipotizzato dagli studi, che le sculture che ornavano l'altare della nuova cappella fossero in origine parti della vecchia

[620] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 1002, cc. 62v-63r. Parzialmente pubblicato in MARCHINI 1963, p. 100.
[621] Giampaolo Ermini ha identificato il graticolato che chiudeva il piano terra della cappella nella recinzione bronzea che oggi chiude il piccolo battistero posizionato nella zona meridionale della controfacciata, datato 1349 e firmato da Giovanni e Ristoro. Si veda ERMINI 2018, pp. 33-39.
[622] Questo altare, collocato al piano terra, sembra essere privo di rilievi figurati: «*unum altare muratum, intus foderatum de ligno nucis, circulatum de cintulis ferri cum quodam lapide coprentem ipsum altare*». Sopra l'altare era la *Madonna col Bambino* di Giovanni Pisano, così descritta: «*unam ymaginem Virginis Marie cum filio in bracchio de marmore*». Cfr. MARCHINI 1963, p. 100.
[623] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico*, 1002, c. 63r.
[624] Cfr. CERRETELLI 2009, p. 73, n. 32.
[625] Cfr. IDEM 2017, p. 57, n. 86.
[626] *Ibidem*, p. 52.

cappella e della vecchia struttura sopraelevata: nell'atto di consacrazione della cappella del 4 aprile 1395 è detto che l'altare è decorato tutt'intorno da «*lapidibus scultis ystoria eiusdem Virginis gloriose tam eius mortis, quam assumptionis in celum, et aliis honorificentiis*[627]», "lastre scolpite con la storia della stessa Vergine gloriosa tanto della sua morte, quanto dell'assunzione in cielo, e da altre onorificenze", vale a dire con gli stessi soggetti delle lastre finite poi, dopo alterne vicende, ad adornare l'altare delle Volte sotto la chiesa.

Per i primi anni del XV secolo, i documenti continuano a menzionare il pulpito da cui si effettuava l'ostensione della Cintola, senza utilizzare più il termine "coritorio" ma riferendosi probabilmente alla medesima struttura: l'8 settembre 1407 l'ostensione della Cintola fu effettuata *«ad perbium, ubi solitus est dictus cingulus demonstrari*[628]*»* mentre nel 1413 è ricordato un drappo «*che si pone al perbio dentro alla chiesa, dove si mostra la Cintola di Nostra Donna*[629]*»*. Nello stesso periodo prendevano il via i progetti per la costruzione di un nuovo pulpito esterno. Del 1413 è l'ordine degli operai della Cintola al maestro Niccolò di Pietro Lamberti e ai compagni «*che hanno tolto a fare la faccia dinanzi della pieve»*, dunque impegnati ai lavori della nuova facciata, di «*far e lasciare in sul canto le imposte da potervi mettere il nuovo perbio , belle e forti e proportionate , e se parrà agli Operai , mectere i beccatelli del decto perbio nelle decte imposte»*[630]: già a questa data il progetto del nuovo pulpito esterno prevedeva che la struttura fosse realizzata sull'angolo (*canto*) della chiesa, sopra *imposte […] forti e proporzionate*, - progetto che sarebbe stato mantenuto da Donatello e Michelozzo nel 1428. Il vecchio pulpito esterno in muratura, evidentemente ancora in opera, cominciò ad essere demolito proprio in quell'anno: il 28 ottobre 1413 un documento recentemente pubblicato da Ermini attesta la cavatura del fero e del piombo «*del muro socto il perbio*[631]*»*.

Il vero e proprio smantellamento del vecchio pulpito esterno prese tuttavia corpo durante le fasi di realizzazione della struttura donatelliana e michelozziana, quando la superstite struttura trecentesca evidentemente ostacolava la costruzione del pulpito. Tra il 9 e l'11 luglio 1433 Biaggio di Gimignano da San Gimignano fu pagato per aver dato una mano a «*disfare il perbio»*; il 5 agosto 1433 Donatello e Pagno di Lapo devono consegnare all'Opera «*uno pezo di marmo fu un bechatello del pergamo vecchio»*, ovvero una mensola

[627] Pubblicato in BIANCHINI 1722, p. 91.
[628] Cfr. FANTAPPIÈ 2013, p. 169.
[629] Cfr. LAPI BALLERINI 2009, p. 26.
[630] Cfr. GUASTI 1887, pp. 11-12.
[631] Cfr. ERMINI 2021, p. 148.

del vecchio pulpito; tra il 18 e il 24 luglio 1435 fu demolito *«il tetto era sopra il perghamo vecchio»*[632]. L'inequivocabile menzione di elementi lapidei appartenenti al vecchio pulpito esterno rende superflua qualsiasi speculazione sul materiale con cui era stato costruito il pulpito, che doveva necessariamente essere una struttura in muratura: sui possibili frammenti del pulpito ancora oggi esistenti, tuttavia, si possono solo azzardare ipotesi.

Come già sottolineato, la critica ha da tempo individuato nelle quattro lastre marmoree attualmente conservate presso il Museo dell'Opera del Duomo di Prato ciò che rimane del dispositivo di ostensione – interno ed esterno -, ma sussistono dubbi su quali sculture facessero parte del terrazzo esterno e quali invece del corrispettivo pulpito interno. I quattro rilievi, in marmo bianco di Carrara, sviluppano la vicenda della morte della Vergine e della preistoria della Sacra Cintola, preludio alla leggenda pratese.

La prima lastra, alta 92,5 cm e lunga 197,5 cm, reca scolpita la scena dei funerali della Vergine **[fig. 116]**: secondo un'iconografia ben presente in Toscana nel XIV secolo, come attestano la vetrata realizzata da Duccio di Buoninsegna per la cattedrale senese (1287-1288)[633], la *Dormitio Virginis* di Giotto proveniente dalla chiesa fiorentina di Ognissanti e oggi alla Gemaldegalërie di Berlino[634] e i rilievi del tabernacolo di Orsanmichele dell'Orcagna (1352-1359)[635], il catafalco con il corpo della Vergine è disposto al centro della scena, mentre ai lati sono posizionati gli apostoli, gli officianti delle esequie accompagnati dai ministranti e, sulle due estremità, in alto, le schiere angeliche che assistono ai funerali della Vergine; sopra il corpo della Madonna è la figura di Cristo, che reca tra le braccia l'animula della Vergine, purtroppo scapitozzata e scarsamente valutabile. Altre perdite hanno interessato le ali e i candelabri di alcuni angeli nella parte superiore della lastra; si possono inoltre notare due segni di cesura, come se la pietra fosse stata tagliata, tra le figure intorno al corpo della Vergine, che seguono con precisione i profili dei soggetti e che isolano le estremità a destra e a sinistra dalla lastra centrale. Alcuni volti, in particolare quelli degli angeli e dei due ministranti che reggono i turiboli alle due estremità risultano più sommari rispetto alle facce barbute degli apostoli al centro della composizione, pur essendo comunque tecnicamente condotti all'ultima lavorazione.

[632] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 57, n. 84, in cui si mette in dubbio la rimozione di tutte le parti del pulpito, ipotizzando che le lastre figurate del parapetto fossero già state smontate per andare a fare parte dell'altare della Cintola inaugurato nel 1395.
[633] Cfr. CARLI 1947.
[634] Cfr. LAPI BALLERINI 1995, p. 289.
[635] Cfr. ERMINI 2021, p. 147, in cui è data molta importanza anche alla scaletta interna al tabernacolo di Orsanmichele, da confrontare, secondo lo studioso, con l'analoga e ripida scala che conduceva dal pulpito interno alla porta del pulpito esterno.

La seconda lastra, simile per dimensioni alla prima (100 x 198 cm), è incentrata sulla scena dell'Assunzione della Vergine in cielo **[fig. 117]**, secondo la narrazione dei testi apocrifi assai conosciuti nel medioevo latino: al momento dell'ascesa al cielo della Vergine, l'apostolo Tommaso, assente alle esequie di Maria, venne miracolosamente trasportato sul luogo dell'ascensione e ricevette dalla Vergine la cintura con la quale gli apostoli l'avevano cinta in occasione del funerale[636]. Tale tema, sin dal XII secolo, era stato trattato dagli artisti attraverso la raffigurazione di una mandorla, attorniata da angeli, all'interno della quale si staglia la figura della Vergine: questa, per esempio, l'impostazione -assai precoce - della scena nel timpano della collegiata di Cabestany, in Francia, opera eponima del Maestro di Cabestany databile intorno al 1160, sulla cui destra compare la Vergine in mandorla attorniata da angeli, e sulla cui sinistra, separato dalla scena dell'Assunzione dal Cristo benedicente e da una figura stante di Maria, è raffigurato l'apostolo Tommaso recante in mano la Cintola[637]. Tale iconografia ebbe una notevole fortuna in area pratese, come testimoniano l'antifonario miniato da Pacino di Bonaguida intorno all'inizio del XIV secolo, proveniente dalla cattedrale pratese[638], e la perduta pala di Bernardo Daddi dipinta tra il 1337 e il 1338 per l'altare della Cintola nella pieve, di cui rimane, tra gli altri frammenti, la cuspide, oggi conservata al Metropolitan Museum of Art di New York, in cui appunto è raffigurata la Vergine in mandorla che consegna la Cintola a Tommaso – intuibile

[636] La leggenda dell'assunzione in cielo della Vergine e della consegna della sua fascia funebre (*zona*, se si vuole conservare l'etimologia greca) a san Tommaso iniziò a circolare intorno al VII secolo attraverso alcuni testi apocrifi, primo fra tutti il *Transitus Mariae Virginis*, di probabile origine orientale, per cui si veda PETRÀ-SANTI-PRATESI 2015, pp. 6-11. Così il testo (cfr. IDEM, p. 34): «*(Tommaso) era stato condotto sul monte dell'Oliveto e vide il corpo santissimo della beata Maria ascendere al cielo e la pregò che gli desse una benedizione. Ella esaudì la sua preghiera e gli lanciò la sua zona, con la quale era stata cinta*». Tale narrazione confluì nei successivi testi medievali. Così la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, come riportata in PETRÀ-SANTI-PRATESI 2015, p. 57: «*e così (il corpo della Vergine) fu assunto nel talamo celeste, accompagnato da una moltitudine di angeli. Siccome Tommaso era assente e, al ritorno, si rifiutava di credere, all'improvviso ricevette integra dal cielo la cintura con la quale era cinto il corpo di Maria, affinchè comprendesse che era stata interamente assunta in cielo*». Allo stesso modo l'episodio è riportato nelle *legendae* pratesi relative alla Sacra Cintola, di cui il testo più antico, risalente al XIII secolo, sembra essere il racconto conservato nel quattrocentesco *Codice Nerucci* della Biblioteca Roncioniana di Prato. Si veda tal proposito PRATESI 2017.

[637] Sul rilievo di Cabestany, si veda CORIO in DE MARCHI-GNONI MAVARELLI 2017, pp. 116-117, con bibliografia precedente. Il Maestro di Cabestany è l'autore degli onirici – e purtroppo assai rovinati – capitelli in marmo verde del chiostro del duomo di Prato, da datare presumibilmente intorno al 1163, anno in cui, come sappiamo dai documenti, *Carboncettus marmorarius* è attestato come creditore dai canonici della pieve di santo Stefano. Il fatto che il medesimo scultore abbia realizzato una delle primissime attestazioni iconografiche della Cintola e sia stato attivo a Prato poco dopo la metà del XII secolo, negli anni in cui il culto della reliquia mariana cominciava a prendere piede, ha suggerito che l'iconografia del timpano di Cabestany dipenda dal culto pratese. Si veda BURRINI 1998, p. 149; CORIO in DE MARCHI-GNONI MAVARELLI 2017, p. 116.

[638] Cfr. FANTAPPIÈ 2017, pp. 156-157.

solo dalle mani che compaiono nella parte bassa del dipinto[639]. Assai prossima alla data di realizzazione del pulpito esterno pratese è anche la medesima scena scolpita sul retro del Tabernacolo di Orsanmichele, apposta sopra quella delle esequie della Vergine, che ripropone la Madonna in mandorla tra angeli e san Tommaso chinato a terra che riceve la Cintola – oggi non esistente, in quanto probabilmente realizzata in stoffa.

La lastra pratese sviluppa il momento dell'Assunzione in modo molto simile alla scultura fiorentina: la Vergine in mandorla, vestita della *stola immortalitatis*, attributo delle anime che ascendono al cielo[640], e curiosamente di una tiara papale che campeggia sulla testa – forse un riferimento all'intervento di papa Clemente VII che nel 1350 aveva riconosciuto la legittimità del possesso comunale della Cintola – è attorniata da sette cherubini o serafini, rappresentati come protomi di putto alate, e da quattro angeli intenti a suonare vari strumenti musicali; nella parte bassa della scultura, assieme a pochi e scarni alberelli, è raffigurato, prono davanti alla Vergine, san Tommaso, che riceve dalle mani di Maria una lunga cintola, le cui nappe avvolgono le spalle stesse dell'apostolo. La lastra è ben riquadrata e praticamente del tutto integra, fatta eccezione per la parte inferiore del lato sinistro, in cui manca un frammento di cornice. Negli spazi tra le figure, decisamente plastiche e caratterizzate da dettagli ben rilevati, il fondale reca ancora traccia di una policromia azzurra.

La terza lastra è di dimensioni decisamente più contenute rispetto alle due precedenti (100 x 88,5 cm) e sviluppa la scena dell'Incoronazione della Vergine **[fig. 118]**, momento che segue la sua Assunzione in cielo. Anche in questo caso l'iconografia della scultura non si distacca molto dalle precedenti scene raffiguranti il medesimo tema, quali la già menzionata

[639] Cfr. DE MARCHI 2017, pp. 122-131. Intorno al 1330-1340 furono anche realizzate le tavolette con scene della morte e dell'assunzione in cielo della Vergine attribuite a Maso di Banco e oggi conservate presso vari musei (la *morte della Vergine* conservata al Museo Condé di Chantilly, l'*Assunzione* alla Gemaldegalerie di Berlino, l'*Incoronazione* presso il Museo di Belle Arti di Budapest), che ripropongono l'iconografia sviluppata nelle lastre marmoree di cui sopra. Roberto Longhi nel 1959 ipotizzò per le tre tavolette una provenienza pratese, ritenendolo parte di un tabernacolo-reliquiario per la Cintola (cfr. LONGHI 1959, p. 6), e fu seguito in parte da Giuseppe Marchini (cfr. MARCHINI 1972), che ipotizzava per le tre tavolette una provenienza dalla predella della pala dell'altare della Cintola, poi sostituita dalla predella di Bernardo Daddi. Miklos Boskovitz nel 1988 aveva ricostruito le tre tavolette in forma di trittichetto, sulla base di analogie con una tipologia diffusa in Toscana nel XIV secolo (BOSKOVITZ 1988, pp. 107-112). Nel 2009 Isabella Lapi Ballerini ha ipotizzato che le tre tavolette siano da riconoscere nel «*civorio de ligno desuper intarsiato cum quadam tabula picta* o *tabernacolo […] picto de ymagine Virginis Marie et aliorum*» descritto sopra l'altare della Cintola nel 1390 (Cfr. LAPI BALLERINI 2009, pp. 18-19). Linda Pisani nel 2014 ha confermato che le tre tavolette erano in origine allineate (PISANI 2014, pp. 30-36, nn. 1-2); nello stesso anno Andrea De Marchi ha suggerito una possibile provenienza pistoiese (cfr. DE MARCHI 2014, p. 248).

[640] Cfr. SEIDEL 2003, II, pp. 508-526. Lo stesso attributo iconografico è indossato da Margherita di Brabante nel monumento funebre un tempo presso la chiesa di san Francesco a Genova, opera di Giovanni Pisano.

vetrata di Duccio per il duomo di Siena e il polittico dipinto da Giotto per la cappella Baroncelli nella chiesa fiorentina di santa Croce intorno alla fine degli anni Venti del Trecento[641]: nella lastra pratese, all'interno di un'arcata decorata da colonnine, all'esterno della quale si nota la testa di un angelo, Dio Padre, in veste e tiara, procede all'incoronazione della Vergine apponendo sul capo della Vergine, seduta, come lui, sullo stesso trono, un'altra tiara, mentre questa china il capo e tiene le braccia incrociate sul petto. La lettura della scena è però fortemente compromessa dallo stato di non-finito della scultura: i volti delle figure, sia di Dio Padre e Maria che della testa angelica, sono ancora allo stato di abbozzo, così come le mani, le tiare e certi dettagli delle vesti e il fondo. Mancano poi tutta la parte superiore sinistra della lastra, in cui proseguiva l'arco che inquadra la scena, evidentemente andato disperso a seguito di una rottura, e i fusti dei colonnini che dovevano campeggiare ai lati, di cui rimangono solo i capitellini fitomorfi e scarne tracce dei fusti.

La quarta lastra risulta di dimensioni assai simili alla terza (100 x 74,5 cm). Su di essa è raffigurata la scena, iconograficamente successiva alle vicende della morte della Vergine, del pio uomo gerosolomitano che, secondo le fonti, ricevette in custodia la Cintola dall'apostolo Tommaso **[fig. 119]**, e che fu il progenitore della donna andata in sposa al mercante pratese Michele, successivo latore della reliquia mariana in terra pratese[642]: dunque la lastra racconta il preludio della storia pratese del Cingolo. All'interno di un arco, sopra il quale sono scolpiti, dietro una cornice decorata a quadrilobi, il fronte di una chiesa e una cerchia muraria ornata di archetti pensili (forse un riferimento a Gerusalemme, ambientazione della scena), l'apostolo Tommaso, sulla sinistra, consegna la Cintola, colorata in oro, ad un vegliardo barbuto inginocchiato, che con le mani accoglie la reliquia entro una cassetta aperta. La lastra si presenta in ottimo stato di conservazione, eccezion fatta per il bordo superiore appena rovinato.

Dall'analisi iconografica delle quattro sculture, risulta che esse siano intrinsecamente legate tra di loro, a formare un continuum narrativo incentrato sulle vicende ultraterrene della Vergine e della leggenda della Cintola: questo dato, unito al fatto che le lastre risultano affini nelle dimensioni, (in particolare, l'altezza delle quattro lastre, al netto delle lacune, coincide in tutti i pezzi, così come sono sostanzialmente identiche tra loro le due lastre più

[641] Cfr. ROSITO 2001, pp. 109-115.

[642] Cfr. PETRÀ-SANTI-PRATESI 2015, p. 102, in cui è riportata la traduzione della leggenda pratese tramandata dal codice Nerucci: *«Il beato apostolo Tommaso, che, mentre veniva portata dagli angeli in cielo, dalla beata Maria aveva ricevuto la cintura, la lasciò a gloria della futura chiesa in custodia a un uomo religioso»*.

grandi e le due minori), fa propendere per l'appartenenza al medesimo complesso.
Quanto al dato stilistico, gli studiosi, sin dall'intervento di August Schmarsow nel 1897, hanno da sempre legato le sculture all'ambito artistico senese, con una maggioranza di contributi orientati all'attribuzione a Niccolò di Cecco del Mercia e bottega sulla scorta dei pagamenti versati allo stesso Niccolò e al figlio e discepolo Sano tra 1359 e 1360.
Lo scultore senese, già messo a fuoco da Ettore Romagnoli prima del 1835[643] e, come abbiamo visto, da Gaetano Milanesi, e su cui negli ultimi anni sono state fatte nuove scoperte archivistiche, ricoprì un ruolo di non secondaria importanza nella sua Siena.
Documentato come *gignore* nel cantiere della cattedrale cittadina nel 1329[644] e poi come maestro di pietra nel 1334[645], ricevette numerose commissioni di pregio negli anni Cinquanta del secolo. Fra l'estate e l'autunno del 1356 fece parte dei *maestri a rischio*, ovvero quei maestri pagati sulla base del lavoro prodotto e non a giornate, che ricevettero l'incarico di scolpire alcune *teste grandi*, cioè protomi decorative, per la facciata del Battistero della cattedrale[646]: su ventitré teste, a Niccolò ne spettarono ben undici, a cui si aggiunse anche la commissione di una *testa piccola* probabilmente destinata all'interno della cattedrale[647]. Entro il giugno del 1357 assieme a Domenico d'Agostino si espresse in maniera negativa sulla prosecuzione dei lavori al cantiere del mastodontico Duomo Nuovo, contribuendo così all'interruzione dell'ambizioso progetto[648]; ancora, nel 1358 lo si trova impegnato sempre a Siena nella realizzazione della sepoltura di ser Fantino all'interno della cattedrale di Siena. Successivamente all'incarico pratese, svolto assieme al figlio e discepolo Sano, fu presente al cantiere del duomo senese fino al 1370, ma nel frattempo ricoprì anche la carica di castellano in molti insediamenti dipendenti dalla Repubblica senese, dunque assumendo funzioni di carattere amministrativo[649].
Lo stile dei rilievi pratesi ben si adatta al profilo dello scultore senese: come ha rilevato Roberto Bartalini, che ha recentemente ampliato il catalogo dello scultore[650], il volto della Madonna dell'*Assunzione* di Prato risulta assai vicino a una delle superstiti *teste grandi*

[643] Cfr. ROMAGNOLI 1976, III, pp. 157-162.
[644] Cfr. BARTALINI 2021, p. 68.
[645] *Ibidem.*
[646] Cfr. IDEM 2018.
[647] *Ibidem*, pp. 15-17.
[648] Già pubblicato in MILANESI 1854, pp. 251-152.
[649] Cfr. BARTALINI 2021, p. 69.
[650] Roberto Bartalini assegna a Niccolò, oltre alla lastra con la *Resurrezione di Cristo* presso la Pinacoteca Nazionale, già riferita allo scultore da Camila Amoros nel 2017, una Madonna col Bambino di una collezione privata, che sembra riprendere, come nota lo studioso, i modelli delle Madonne di Giovanni Pisano (primo fra tutti, quello della scultura della cappella della Cintola di Prato). Cfr. BARTALINI 2021, pp. 71-74.

realizzate da Niccolò e altri scultori nel 1356 e oggi conservate nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, nello specifico la protome femminile velata[651]**[fig. 120]**, nella quale si riconoscono gli stessi tratti squadrati del volto, la rigidità delle arcate sopraccigliari e un'aria di soave ieraticità. Una certa legnosità delle pose, ben evidente nell'aneddotico rilievo con la *Consegna al pio gerosolomitano,* sembra inoltre informare una delle figurine di profeti con cartiglio presente sulla colonna dell'area presbiteriale della cattedrale senese, databile intorno alla metà del secolo e generalmente assegnata alla bottega di Giovanni d'Agostino[652], all'ombra del quale Niccolò dovette formarsi, come sembra indicare lo stretto rapporto dello scultore con il fratello di questo, Domenico, con lui attivo nel cantiere del Duomo Nuovo[653].

Nelle sculture pratesi si nota anche un certo gusto per il dettaglio, come si evince dai turiboli retti dai ministranti nella lastra con le *Esequie,* minuziosamente indagati nelle loro decorazioni, dalle mura di Gerusalemme nella scena della *Consegna al pio gerosolomitano,* indagate nelle torri e negli archetti pensili, e dal liuto retto dall'angelo a destra della scena dell'*Assunzione,* il cui manico si risolve in una bizzarra testa di putto: elementi che rimandano inevitabilmente alla precedente generazione di scultori senesi attivi prima della peste del 1348, quali Goro di Gregorio e Giovanni d'Agostino.

Relativamente alla diversa qualità dei quattro altorilievi, che ha fatto propendere talvolta per due diversi scultori o per l'intervento del discepolo Sano nelle lastre considerate più scadenti e approssimative quali quelle con le *Esequie* e l'*Incoronazione*, occorre ragionare sulla difficile leggibilità di questi due ultimi rilievi, rovinati in certe parti (la zona superiore delle *Esequie*, tutta quella superiore sinistra dell'*Incoronazione*) ma soprattutto lasciati in diverse parti allo stato di non finito, il che potrebbe addirittura porre dei dubbi sull'effettiva messa in opera di tutte le sculture. Un intervento di Sano, menzionato come discepolo dai documenti pratesi, non appare giustificato in virtù del suo salario di molto inferiore a quello del padre (otto soldi al giorno per il figlio contro i ventiquattro di Niccolò), che lascia intendere per Sano un ruolo molto ridimensionato all'interno del cantiere del pulpito, non tale da incidere sulle sculture: Ermini fa notare, a tal proposito, come lo stipendio di Sano sia talvolta persino più basso di quello di alcuni manovali che cooperano al montaggio del pulpito[654]. Tra le quattro lastre vige una sostanziale unità stilistica, evidente nell'identica

[651] *Ibidem*, p. 71.
[652] Si veda LAI 2018, p. 11.
[653] Sul "possibile" Domenico d'Agostino, cfr. BARTALINI 1991.
[654] Cfr. ERMINI 2021, p. 145.

somiglianza dei volti barbuti nelle *Esequie* e nella *Consegna al pio gerosolomitano*, nella grande ricerca di plasticità che accomuna i panneggi delle figure della lastra con le *Esequie*, qui portata a conseguenze estreme, con quelli dell'*Assunzione*, nei tipi facciali talvolta paffuti che si riscontrano in tutti gli altorilievi. Restano tuttavia da comprendere le ragioni, probabilmente insondabili, per cui la lastra dell'*Incoronazione* non venne mai portata a termine, fatto che potrebbe persino far dubitare di un suo effettivo montaggio in opera.

Chiarito dunque che le lastre pratesi sono effettivamente assegnabili allo scultore che ricevette i pagamenti per le parti figurate del pulpito, e ribadita la provenienza delle stesse dal medesimo complesso, si può ora approcciare la questione della ricostruzione del dispositivo di ostensione, tenendo ben presente un dato su cui finora non è stata posta la dovuta attenzione: cioè che il pulpito comprendeva sia un affaccio esterno che un affaccio interno, e che la doppia struttura fu realizzata in un'unica campagna. I documenti giunti a noi generalmente non specificano se si stiano riferendo all'affaccio interno o a quello esterno: sono molto chiari nel 1358, quando si menziona il «*drappo del perbio di fuori dalla pieve quando si mostra la cintola*» (all'epoca, ricordiamo, ancora in legno), e sembra di evincere che durante la fase di lavori supervisionati da Giovanni Fetti, si stesse lavorando a una struttura esterna, quando i documenti indicano di «*fare il perbio nello spacço della pieve*», ma tutti gli altri documenti omettono di specificare la localizzazione del pulpito, limitandosi a riportare la dicitura «*perbio de la Vergine Maria*», «*perbio de la cintola*», «*palco dove si mostra la Cintola*». Effettivamente, tali documenti potrebbero riferirsi sia a una struttura esterna che ad una struttura interna, ma pare più ragionevole ipotizzare che citino il dispositivo architettonico formato da due pulpiti, interno ed esterno essendo intrinsecamente legati tra loro e corrispettivi.

Il pulpito interno era tuttavia una struttura più complessa rispetto a un semplice soppalco, e le fonti riportano che era costituito da un piano sopraelevato su cui insisteva un altare: così si esprime l'inventario del 1390, che cita «*unum altare super volta cappelle*», mentre nel 1378 è citato come «*pulpitum dicte cappelle*».

Allo stretto legame tra pulpito e altare, fa riferimento anche il documento di pagamento a Giovanni Fetti del 18 gennaio 1360 *«per lavorio facto per adrieto in lavorare marmi dell'altare overo perbio della Vergine Maria»*, che lascia intendere che il maestro fiorentino avesse lavorato a una struttura formata da altare e pulpito – esattamente rintracciabile nell'*unum altare super volta cappelle*. Peraltro, un documento di pagamento pubblicato da Ermini, da lui ritenuto riferibile a Niccolò di Cecco, menziona, in data 24

luglio 1360, un «*maestro che lavora alla cappella*[655]»: se fosse proprio Niccolò di Cecco, come sembra, sarebbe un'ulteriore prova della doppiezza del cantiere del pulpito, che comprendeva sia la realizzazione di un affaccio esterno sia l'allestimento di un altare/pulpito interno sopraelevato rispetto alla cappella.

In questo modo non è da escludere che i rilievi scolpiti con storie della Vergine, realizzati da Niccolò di Cecco, generalmente ritenuti frammenti del pulpito esterno, fossero in realtà tutti parte del complesso interno. In questo modo, si verrebbe a comprendere meglio le ragioni del loro utilizzo nella nuova cappella della Cintola consacrata nell'aprile 1395: essendo parte della vecchia cappella, con lo smantellamento del sacello trovarono una loro nuova collocazione sull'altare della Cintola, descritto appunto nel 1395 come ornato di rilievi raffigurante la morte e l'assunzione in cielo della Vergine. Dato che un lato dell'altare fu riservato allo sportello entro cui chiudere la reliquia, scolpito nell'autunno 1394 da Giovanni d'Ambrogio[656], è probabile che uno dei quattro rilievi, quello con l'*Incoronazione*, evidentemente non finito, sia stato ricollocato altrove, forse già dal 1395 reimpiegato nella sagrestia della cappella, dove nel 1897 lo vide Schmarsow assieme alla lastra con la *Consegna della Cintola*. È altresì probabile che le cesure presenti nella lastra con le *Esequie* siano da imputare alle operazioni di smontaggio e successivo rimontaggio presso la nuova collocazione, o forse alle vicende successive di cui le sculture furono protagoniste. Dopo il loro – ormai dato per certo – rimontaggio nell'altare della Cappella della Cintola, esse rimasero in opera fino all'aprile 1746, quando, in occasione del rifacimento dell'altare della reliquia, un gruppo di maestranze fiorentine si adoperò a «*rimettere l'antico bassorilievo et altro che si cavò dalla parte posteriore di detto altare […] all'altare del Santissimo Crocefisso piccolo*[657]», vale a dire a posizionare la lastra sul retro dell'altare (secondo Cerretelli quella con le *Esequie*) sull'altare del crocifisso miracoloso di Giovanni Pisano, ancora oggi conservato dirimpetto alla Cappella della Cintola. Amadio Baldanzi, contemporaneo degli avvenimenti, nel suo manoscritto conferma questa informazione, riportando che «*quelle due antiche tavole di marmo, che dimostravano il vetusto, e nobile pregio di quell'Altare, furono rimosse, una delle quali fu adattata all'Altare del Crocifisso de' Bianchi sotto la mensa del medesimo, e furono aggiunte alcune iscrizioni alle basi delle due colonne allusive alla memoria locale della*

[655] Cfr. ERMINI 2021, p. 149.
[656] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 57, n. 84.
[657] Cfr. IDEM 1995, p. 5.

medesima Tavola». Di queste lapidi fanno menzione sia Ruggero Nuti nel 1934[658] che Giuseppe Marchini nel 1963[659], riportando che una di esse, con la data 1746 e un'epigrafe latina che ricordava il rimontaggio presso l'altare del Crocifisso, era murata nella sagrestia della Cappella della Cintola; nello stesso luogo, nel 1832, secondo il ricordo del canonico Fontanelli, i quattro rilievi con storie della Vergine, ritenuti dal sacerdote «*lavoro di Giovanni Pisano[660]»* furono collocati, e lì furono visti da Ferdinando Baldanzi nel 1846[661] e da Schmarsow nel 1897.

Fino agli anni Quaranta del Novecento le sculture rimasero nella sagrestia della Cappella della Cintola, e solo intorno anni Sessanta furono riallestite nell'altare delle Volte del Duomo: il definitivo montaggio in una sala del Museo dell'Opera del Duomo è fatto risalente agli anni Novanta.

Se dunque la storia degli altorilievi può essere seguita con relativa certezza e supportata da convincenti ipotesi, rimane da chiarire come fossero disposte le lastre sull'*altare super volta cappelle* ancora esistente nel 1390 e demolito entro il 1395.

La teoria di Isabella Lapi Ballerini, secondo la quale le *Esequie,* una perduta lastra con l'*Assunzione* diversa da quella ancora oggi esistente e la non finita *Incoronazione* facessero parte di un dossale d'altare sviluppato in altezza posto sopra il soppalco, sebbene affascinante, non è convincente[662]: essa si basa essenzialmente sull'idea che le sculture della lastra con le *Esequie* siano da osservare dall'alto verso il basso, come richiederebbero appunto se poste sulla parte bassa di un dossale, e sull'ipotesi di una seconda lastra con l'*Assunzione,* finita poi ad ornare il nuovo altare della Cintola e successivamente dispersa. La lastra con *Assunzione,* attualmente collocata nel museo del duomo, sarebbe stata parte del pulpito esterno, e dopo lo smantellamento di questo sarebbe stata ricoverata nei locali della canonica, dove nel 1444 è effettivamente documentato «*uno pezzo di marmo intaglato entrovi lassuntta et altri chapi dangnoli[663]»*: tuttavia, come abbiamo già avuto modo di osservare, il rilievo che andò, assieme alle *Esequie*, ad ornare l'altare della Cintola nel 1395, è proprio quello conservato nel museo, di cui è possibile seguire la storia con relativa certezza e che, per dimensioni, è pressoché identico all'altro. La scultura menzionata nel

[658] Cfr. NUTINI 1934, p. 75: «*Pro magnificentiori ornatu altaris oppositae Cappellae B. M. V. in quod translatum fuit ipsius pretiosiss. Cingulum die IV aprilis MCCCXCV anaglyptum hoc ex posteriori parte extractum hic posit. Mense mart. MDCCXLVI*».
[659] Cfr. MARCHINI 1963, p. 131.
[660] Cfr. FANTAPPIÈ 1983, I, p. 9.
[661] Cfr. BALDANZI 1846, pp. 71-76.
[662] Cfr. LAPI BALLERINI 2009, p. 23.
[663] Cfr. ASPO, *Patrimonio Ecclesiastico,* 640, c. 160r; LAPI BALLERINI 1995, p. 282.

1444, seppur vicina come descrizione al rilievo pratese dell'*Assunzione*, sembra che debba essere riconosciuta come una scultura diversa da quelle ancora oggi esistenti. La collocazione dell'*Incoronazione* nella parte superiore del presunto dossale, giustificata dalla studiosa con il minor grado di rifinitura della scultura, risulta poco credibile anche per via delle dimensioni che questo complesso avrebbe comportato, che tra cornici, gradini e coronamenti avrebbe raggiunto più di tre metri d'altezza, in uno spazio già di per sé compresso e sopraelevato di alcuni metri rispetto al pavimento della chiesa.

Secondo Giampaolo Ermini, invece, sarebbe da escludere che il soppalco della primitiva cappella della Cintola potesse aver avuto un parapetto ornato da figure scolpite, in quanto, secondo l'inventario del 1390, esso era circondato da «*unam predellam cum graticolato de ligno*», dunque un grata in legno poggiante sopra un gradino[664]. Tale ragionamento è portato dallo studioso per controbattere all'ipotesi, prospettata da Cerretelli, dell'esistenza di un parapetto interno formato dalle lastre frammentarie con angeli musicanti reimpiegate nella mostra dell'orologio quattrocentesco in facciata[665]. Tuttavia, la menzione di una "predella con graticolato di legno" non indica necessariamente che tutto il parapetto fosse in legno, come argomentato: il termine *predellam*, da intendere come gradino, può effettivamente indicare anche un tracciato in marmo, su cui poteva essere addossato il graticolato di legno (che l'inventario non specifica essere disposto intorno a tutti e due i lati del parapetto). Tale *predellam* potrebbe essere identificata con un parapetto marmoreo, e dunque si può postulare la provenienza dei rilievi marmorei con storie della Vergine proprio dal parapetto di quello che le fonti indicano sia come «*altare super volta cappelle*» che come «*pulpitum dicte cappelle*», ipotizzando che fossero disposti in base alla cronologia degli eventi narrati ad abbracciare tutti e due i lati del soppalco: ovvero con la sequenza *Esequie della Vergine – Assunzione* (probabilmente posizionate nel lato che sporgeva sulla navata centrale e che fungeva da affaccio durante le ostensioni) – *Incoronazione* – *Consegna della Cintola al pio gerosolomitano*. Il fatto che alcune sculture possano essere state montate ancora non finite potrebbe gettare nuova luce sull'esigenza, avvertita intorno al 1386, di costruire una nuova cappella «*dove più onorevolemente e sichura starà la detta santa reliquia*» e di edificare due nuovi pulpiti per la mostra della reliquia: a pochi anni dalla realizzazione del sacello, esso non era percepito come degno della reliquia che ospitava. Nonostante ciò, per ragioni economiche, buona parte della decorazione dell'altare

[664] Cfr. ERMINI 2021, p. 147.
[665] Cfr. CERRETELLI 2017, pp. 48-50.

sopraelevato e del suo parapetto fu riutilizzata per l'allestimento del nuovo altare della Cintola nel 1395.

Presupponendo una provenienza delle lastre dal parapetto interno, è necessario dunque rivedere la questione del pulpito esterno in muratura, dalla cui ipotesi di ricostruzione sarà necessario espungere i rilievi sopra citati. L'analisi delle tracce murarie ancora oggi visibili sulla prima arcata cieca esterna del fianco meridionale della chiesa – accanto al pergamo donatelliano, in prossimità dell'angolo della facciata – rileva chiaramente che sono presenti due grandi sostituzioni di conci, una che sale in modo obliquo a partire da una grande mensola in marmo verde, un'altra posta più in alto, di forma grossomodo rettangolare; al di sopra dell'arcata cieca sono altresì presenti i segni lasciati dalle buche per l'innesto del tetto[666], documentato come disfatto nel 1435. Sulla scorta dei rilievi della parete interna effettuati nel corso dei restauri seguiti da Roberto Dalla Negra nel 1985, Cerretelli ipotizza che il piano di calpestio del doppio pulpito (interno ed esterno) sia ravvisabile all'altezza della tamponatura superiore, identificata come la porta di accesso tra il dentro e il fuori: il pulpito esterno, interamente contenuto entro l'arcata cieca, e sovrastato da un portico in legno, avrebbe avuto una larghezza di circa 285 cm e una profondità di circa 110 cm – e secondo lo studioso sarebbe stato composto dalla lastra con l'*Assunzione* e, sulla destra, dalla *Consegna*, più da una terza lastra sulla sinistra[667]. Il piano superiore interno sarebbe stato raggiungibile da una scala a chiocciola, di cui però non restano segni sulla parete interna. La ricostruzione proposta da Ermini prevede invece una ripida scala (rintracciabile nei conci che, obliquamente, partono dal mensolone in marmo verde) che saliva verso il piano di calpestio del pulpito esterno, a sua volta in corrispondenza con la tamponatura della grande apertura di forma rettangolare; una rampa inferiore della scala doveva svilupparsi o sulla parete della controfacciata interessata dalla cappella o su quella meridionale[668]. Secondo Ermini di pertinenza del pulpito esterno era anche la mensola in marmo verde in corrispondenza con l'angolo della primitiva facciata, giustificata con il fatto che al di sopra di essa dovevano essere presenti strutture aggettanti dalla parete[669]

La soluzione prospettata da Ermini, sebbene frutto di una rigorosa analisi della superficie muraria, non sembra però risolvere tutte le questioni, dal momento che lascia in sospeso la questione relativa alla mensola in serpentino, di cui non si capisce la funzione, dato che si

[666] Per una dettagliata analisi delle tracce murarie sulla parete della chiesa si veda ERMINI 2021, pp. 145-148.
[667] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 48.
[668] Cfr. ERMINI 2021, pp, 145-148.
[669] *Ibidem*, p. 148.

trova di molto al di sotto del piano di calpestio in corrispondenza dell'apertura della porta. Come peraltro osserva lo stesso studioso, stilisticamente la mensola è avvicinabile alla fascia in marmo verde decorata a fogliami che corre lungo la facciata tardotrecentesca del duomo, databile a dopo il 1385-1386: difficile immaginare che i costruttori della facciata abbiano ripreso il modello di una mensola di venticinque anni prima, come suggerisce Ermini, nonostante effettivamente risulti strano che essa sia posizionata proprio in coincidenza con l'avvio dei segni della scala. Sembra più plausibile che la mensola sia stata scolpita durante la realizzazione della nuova facciata verso la fine del XIV secolo, forse nell'ambito dei progetti relativi al nuovo pulpito esterno ricordato nella supplica al pontefice intorno al 1386: la posizione quasi "angolare" della mensola potrebbe essere la prova del fatto che già a quella data fosse previsto un pulpito angolare, come ribadito nel 1413 dagli operai della Cintola, che imposero a Niccolò di Piero Lamberti di «*far e lasciare in sul canto le imposte da potervi mettere il nuovo perbio*[670]».

Alla luce delle analisi della superficie muraria, risulta comunque chiaro che il piano di calpestio del pulpito si sviluppasse all'altezza dell'apertura rettangolare ed entro i limiti dell'arcata cieca: questa soluzione comporta necessariamente la rinuncia all'ipotesi di un pulpito angolare, tra facciata e fianco sud, già nel 1359-1360, prospettata cautamente da Camila Amoros nel 2017, che suggeriva così di risolvere il numero di quattro lastre, da sistemare sul canto della chiesa[671]. Tale ipotesi sembra essere entrata in scena solo con l'inizio dei lavori alla nuova facciata, e le tracce murarie visibili sulla parete sembrano incoraggiare a una posizione solo laterale del pulpito.

Il pulpito esterno del 1359-1360 doveva presentarsi come una cantoria rettangolare, retta da due grandi mensoloni ai lati (di cui rimangono evidenti tracce) e sormontata da una tettoia: ricordava, insomma, le balconate dei palazzi comunali dell'Italia settentrionale, quale la *parlèra* dell'arengario di Monza, della fine del XIV secolo, inquadrata da due colonnine reggenti un tettuccio[672], e il *pulpitum Bonifacii* del palazzo lateranense, anch'esso coperto da una tettoia. Sui rilievi che facevano parte dell'affaccio esterno, però, si possono solo azzardare ipotesi. La prima prende in considerazione i misteriosi bassorilievi raffiguranti angeli musicanti **[figg. 121-123]** reimpiegati nel 1457 nella mostra

[670] Cfr. MARCHINI 1963, p. 103.
[671] Cfr. AMOROS in DE MARCHI-GNONI MAVARELLI 2017, p. 165.
[672] Cfr. LAI 2018, p. 14.

dell'orologio in facciata[673]. Si tratta di due frammenti marmorei di parapetto, alti 60 cm e di lunghezza variabile, tra i 185 e i 200 cm, scarsamente leggibili nella loro interezza, in quanto in parte affogati nella calcina, ognuno suddiviso in riquadri contenenti all'interno quattro figure a mezzo busto di angeli musicanti, di cui uno tagliato a metà, ornati da fiori di giglio ed altri elementi fitomorfi: a questi vanno aggiunti i due rilievi con angeli reimpiegati e riscolpiti alla metà del XV secolo per le due anfore decorative ai lati del portale maggiore della facciata. Ritenuti ipoteticamente parte del pulpito esterno trecentesco da Martino Benelli e da Cesare Guasti, i quali affermavano di scorgere, più che gli angeli, «*la parte inferiore di un'Annunziazione che si vede ancora murata dietro la mostra dell'oriuolo*[674]», le sculture sono state ritenute parti del pulpito esterno medievale da Giuseppe Marchini[675] mentre Isabella Lapi Ballerini le collegava a un'ipotetica cantoria in controfacciata realizzata intorno al 1395[676]; Claudio Cerretelli, che come abbiamo visto le riteneva – erroneamente – opere di Lupo di Francesco[677], e chi scrive, che invece le riteneva opera della bottega di Niccolò di Cecco del Mercia[678], le hanno collegate al parapetto interno della primitiva cappella della Cintola. Ermini, infine, lascia intendere che i rilievi, per la loro iconografia, fossero effettivamente parte di una cantoria, e menziona cautamente un documento del 1386 che fa riferimento a un «*perbio delli organi*» dotato di mensole in legno di quercia[679]. Stilisticamente difficili da inquadrare, come dimostrano i tentativi di attribuzione che si sono susseguiti, da Lupo di Francesco a Niccolò di Cecco fino ad uno scultore fiorentino della fine del Trecento, le sculture sono caratterizzate da un rilievo decisamente basso e da un gusto per la sobrietà e il rigore formale ben esemplificato dalle vesti degli angeli, che non eccedono in virtuosi panneggi, e dalle espressioni dei volti poco caricate: caratteri questi che sembrano rimandare effettivamente al mondo della scultura fiorentina del secondo Trecento, malgrado certe affinità, più iconografiche che stilistiche, con gli angeli scolpiti da Niccolò di Cecco. Il cantiere tardotrecentesco della pieve di santo Stefano è stato effettivamente contrassegnato dalla presenza di maestri fiorentini: a parte il già citato Giovanni Fetti, che però lavorò alla parte architettonica del pulpito/cappella, si possono citare l'attività pratese di Lorenzo di Filippo, già capomaestro

[673] Cfr. MARCHINI 1963, p. 111, in cui è trascritto il documento sulla sistemazione dell'orologio il 6 aprile 1457: «*Mess. Gimignano Proposto della Pieve insieme co' calonaci donò alla Cappella di Nostra Donna uno uriolo el quale si depose in su la chiesa sopra alla porta maggiore*».
[674] Cfr. GUASTI 1887, p. 11.
[675] Cfr. MARCHINI 1963, p. 64.
[676] Cfr. LAPI BALLERINI 2009
[677] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 46.
[678] Cfr. LAI 2018, p. 11.
[679] Cfr. ERMINI 2021, pp. 147-148.

del duomo di Firenze, che a partire dal 1386 assume la direzione dei lavori alla nuova cappella[680], e quella di Giovanni d'Ambrogio, attivo tra il 1386 e il 1395 sul cantiere della cappella della Cintola e poi a inizio del XV secolo come capomaestro dei lavori della nuova facciata[681]. Quest'ultimo in particolare è documentato a Prato nel marzo del 1386, quando lavora agli scalini del passaggio fra la Cappella della Cintola e il corridoio tra le facciate, nel 1387, quando scolpisce lo stemma del comune di Prato sopra la cappella, e nell'autunno del 1394, quando è impegnato nella realizzazione del lato dell'altare della Cintola dotato di sportello[682]. L'11 giugno 1395 Giovanni è pagato *«per resto e compimento di ciò avesse avere dall'opera in fino al decto anno e dì»*[683]. L'opera di Giovanni d'Ambrogio sembra mostrare addentellati con i rilievi pratesi sopra menzionati: le ali degli angeli, i volti solenni, gli occhi piccoli delle figure dei rilevi reimpiegati a Prato ricordano vagamente quelli della *Prudenza* e della *Giustizia* scolpite dal maestro fiorentino per la Loggia dei Lanzi tra 1383 e 1386[684] e condividono certi tratti anche con i rilievi con gli angeli della Porta della Mandorla **[fig. 124]** inseriti entro esagoni nello stipite destro, assegnabili allo scultore e databili agli anni Novanta del secolo[685], in anni assai prossimi al cantiere pratese. Lo stemma **[fig. 125]** scolpito da Giovanni per la testata della cappella nel 1387 è inoltre decorato da due steli di fiore, che nella loro sinuosità serpentina ricordano gli analoghi fiori che ornano le lastre con angeli musici. La bottega di Giovanni d'Ambrogio potrebbe aver dunque scolpito i rilievi con angeli musici per una cantoria (il *perbio delli organi* documentato nel 1386) o per uno dei due nuovi pulpiti espressamente richiesti nella supplica del 1386: il fatto che poi essi furono reimpiegati nel 1457 nella mostra dell'orologio potrebbe far supporre che esse non siano mai stati utilizzati e siano piuttosto finiti tra i materiali di risulta dell'Opera della Cintola. Resta poi il fatto che le dimensioni del doppio parapetto reimpiegato nella mostra dell'orologio non sono compatibili con il pulpito esterno collocato entro i limiti architettonici della prima arcata cieca del fianco meridionale, e questo tende a escludere gli angeli musicanti dal novero dei possibili frammenti dell'affaccio, nonostante il tema iconografico in qualche modo anticipi gli spiritelli intenti a suonare e a danzare scolpiti nel pergamo di Donatello e Michelozzo.
Le fonti documentarie dell'Opera della Cintola potrebbero venire in nostro soccorso. Un

[680] Cfr. LAPI BALLERINI 2017, p. 61.
[681] Cfr. CERRETELLI 2009, pp. 69-70.
[682] Documenti pubblicati in POGGI 1932, pp. 370-372. Cfr. CERRETELLI 2009, pp. 65-68; LAPI BALLERINI 2017, pp. 61, 70, n. 22.
[683] Cfr. LAPI BALLERINI 2017, p. 71, n. 47.
[684] Cfr. KREYTENBERG 1972, pp. 5-10.
[685] *Ibidem*, pp. 12-13.

inventario dei beni collocati in un ambiente della canonica della pieve, la *chasa del mugello*, stilato il 21 novembre 1444, menziona quelli che sembrano essere materiali di scarto, probabilmente in parte provenienti dalla vecchia cappella della Cintola, demolita una cinquantina d'anni prima, come sembra indicare la citazione dei «*pezzi di ghratigolato chessi levarono dalla chapella di lengnio (adoperarsi (?) per la capella)*», identificabili nel graticolato ligneo che chiudeva il piano superiore della primitiva cappella[686]. È in questo inventario che viene citato il famoso «*pezzo di marmo intaglato entrovi lassuntta et altri chapi dangnoli*», assieme a «*piu pezzi di marmo nero, piu e piu pietre di piu fatte*»[687]. In un altro locale di proprietà dell'Opera sono menzionati altri frammenti lapidei, tra cui *cinque bechatelli di pietre chonccie, una piana et mezzo di marmo biancho intaglato* e un colonnino[688]. Tutti questi frammenti lapidei potrebbero essere i materiali di scarto derivanti dalla demolizione del pulpito esterno, iniziata già nel 1413 con l'asportazione degli elementi in ferro ma che fu definitivamente completata tra 1433 e 1435, pochi anni prima della redazione dell'inventario nel 1444: in particolare, la lastra scolpita con l'Assunta e teste di angeli, che richiama la simile iconografia del rilievo collocato all'interno, potrebbe essere stata la parte lunga del parapetto della cantoria esterna, scolpita con ogni probabilità sempre da Niccolò di Cecco e successivamente andata perduta.

I documenti sullo smontaggio e sul reimpiego del pulpito esterno trecentesco al tempo del cantiere donatelliano sembrano inoltre serbare traccia di un altro possibile "pezzo" del pulpito. Dopo i pagamenti per lo smontaggio del vecchio pulpito datati tra 9 e 16 luglio 1433, i registri segnalano un debito di Donatello e Pagno di Lapo: «*E de' dare a dì 23 di luglo uno pezo di marmo fu uno santo Istefano; e deono dare a dì 5 d'agosto uno pezo di marmo fu un bechatello del per(g)amo vechio; e deon dare a dì 2 d'ottobre per uno bechatelo di marmo*»[689]. Il fatto che un frammento marmoreo raffigurante santo Stefano sia citato insieme a una mensola del vecchio pulpito, poco tempo dopo la demolizione del complesso, potrebbe indicare che la scultura raffigurante santo Stefano sia da identificare come parte del parapetto figurato dell'affaccio esterno. In questo senso si sono espressi Cerretelli e chi scrive: a rafforzare l'ipotesi, si potrebbe ricordare che la delibera comunale del 1330 sulla realizzazione del pulpito marmoreo prevedesse la raffigurazione delle storie della Sacra Cintola e di santo Stefano sul parapetto del pulpito, di modo da legare la

[686] Cfr. ASPO, *PE*, 640, c. 160r.
[687] *Ibidem.*
[688] Cfr. CERRETELLI, p. 57, n. 84.
[689] *Ibidem*; LAI 2018, p. 15.

venerazione della reliquia mariana a quella del santo titolare della pieve e patrono della città, Stefano[690], di cui nella chiesa peraltro si conservava la reliquia del Sasso che, secondo la tradizione, aveva colpito la testa del santo nel momento del martirio[691]. Non sappiamo se il «*pezo di marmo fu uno santo Istefan»o* fosse una semplice raffigurazione del santo o una scena relativa alla sua agiografia scolpita a bassorilievo, ma è suggestivo pensare che fosse parte del lato breve del parapetto del pulpito esterno.

7. Fortuna della tipologia in Toscana nel XIV secolo: pulpiti esterni tra Siena e Pistoia nel XIV secolo.

Il pulpito esterno pratese dovette costituire un importante modello per simili strutture di cui si dotarono gli edifici ecclesiastici di altre città toscane, impegnate a rilanciare il culto di reliquie cittadine.

Ciò è ben evidente a Siena. Il 28 maggio 1359 il Comune acquistò a Venezia, dal mercante Pietro di Giunta Torregiani, un lotto di reliquie di origine costantinopolitana, tra cui figuravano frammenti della Vera Croce e della Cintola della Madonna e reliquie di vari santi[692]. Giunte in città già verso il settembre dello stesso anno e collocate presso una cappella dello Spedale di santa Maria della Scala, le reliquie furono da subito oggetto di grande venerazione; e già nel gennaio 1360 il Comune deliberò di realizzare un pulpito esterno sulla facciata dell'ospedale, per permetterne l'ostensione. Il testo della delibera, datata 18 gennaio 1360, decreta la realizzazione di un terrazzo esterno, denominato *pergulum*:

«pergulum pulcrum et honorabile super quo publice et palam decte reliquie […] honorabiliter hostendantur in proximo festo sancte annuntiationis virginis gloriose de mense martii proximo venturo et aliis temporibus quando monstrari eas deliberabitur»[693].

"un pulpito bello ed onorevole sopra il quale le pubbliche e già citate reliquie […] siano mostrate in modo onorevole in occasione della prossima festa della santa Annunciazione della Vergine Gloriosa nel mese di marzo prossimo venturo e in altri momenti quando sarà deliberato che esse vengano mostrate".

[690] Cfr. LAI 2018, p. 15.
[691] Sul sasso si veda BIANCHINI 1722, p. 158.
[692] Cfr. GAGLIARDI 1996, pp. 49-66.
[693] Cfr. ASS, Consiglio Generale, f. 9v; GAGLIARDI 1996, p. 52.

Al pulpito, e a certe sue parti in ferro (probabilmente gli agganci, oppure la ringhiera), lavorò il francese Bertino di Piero, documentato più volte a Siena come fabbro e maestro orologiaio[694].

L'11 agosto 1361 i registri di spesa del Comune ricordano che «*Bertino che lavora é lavorio degli arliqui die dare […] vinti soldi»* per un anticipo di un paio di scarpe fatto a nome del calzolaio Giovanni di Ghinotto. Paola Boccalatte ha plausibilmente ipotizzato che il fabbro fosse impegnato nella realizzazione di un reliquiario in ferro, oppure in un dispositivo di protezione per le stesse reliquie[695]; ma a legare inequivocabilmente il nome di Bertino al pulpito sopraggiunge un altro documento del 7 settembre 1364 in cui si cita espressamente che «*Bertino lavora a la fabricha del pergholo degli arliqui»*[696], quindi a una grata o a un manufatto simile, non certo ad un reliquiario.

A sottolineare la collocazione esterna del *pergulum*, per la verità non menzionata dai documenti, è un passo della cronaca di Donato di Neri, quando è riportato che nel 1370 *«la loggia del Vescovado di Siena , che era in sul canto del Duomo , che era in fuore in fino alla via , si guasto , e questo si fe ' per avere maggior piazza per mostrare le reliquie»*[697]: dunque il testo registra un intervento di demolizione di un edificio (la loggia del palazzo episcopale) ai fini di guadagnare spazio per la piazza in occasione delle ostensioni, secondo modalità che abbiamo già avuto modo di osservare per Prato e la sua piazza, regolarizzata a partire dal 1336.

Del pulpito viene fatta una nuova menzione nel 1470, quando è registrato un pagamento per *«dipegnare l'armi e crilande nel pergolo de ' reliqui"»*[698], dunque per la pittura di stemmi e ghirlande sul parapetto del pulpito; ma nel XVI secolo, come ha argomentato Daniela Gallavotti Cavallero, esso dovette esser demolito, dal momento che non compare nel dipinto raffigurante una processione nella piazza del Duomo di Agostino Marcucci, della fine del secolo, custodito presso il Palazzo Pubblico della città[699]. Del *pergolo* tornò a occuparsi Girolamo Macchi (1649-1734), erudito senese, nonché archivista dello spedale di santa Maria della Scala, che in più occasioni riportò notizie storiche e considerazioni intorno al pulpito esterno. Nelle sue *Memorie* riporta che

[694] Sulla figura del fabbro francese Bertino di Piero si veda BOCCALATTE 2010, pp. 294-330. Originario di Rouen e documentato a Siena dal 1360.
[695] *Ibidem*, pp. 299-301.
[696] Cfr. ASS, Spese 515, c. 233.
[697] Cfr. LUSINI 1911-1939, p. 251.
[698] Cfr. PICCINNI 1996, p. 47.
[699] Cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, p. 105.

«fra la porta della chiesa dello spedale e la porta murata per di fuori da murelli c'era un pulpito di ferro intagliato da dove si mostravano le reliquie al popolo e doppo ci predicava S. Bernardino da Siena, l'ordinò si facesse il Comune di Siena all'operaio del Duomo a spese dell'Opera; quale linghiera oggi è murata stante l'ingrandimento della chiesa.[700]*»*

L'erudito ipotizzava dunque, sulla facciata dello spedale, in corrispondenza della chiesa, un pulpito in ferro (sulla scorta, come vedremo a breve, della conoscenza dei pagamenti al fabbro Bertino di Piero), ma in un altro passo scrive di un «*pulpito di marmo per di fuori per le reliquie; 1364, urbano, perché la chiesa era piccola e non conteneva tutto il popolo»*[701]. Nel manoscritto sull'*Origine dello spedale di Santa Maria della Scala* Macchi scrive che «*Maestro Bertino fece il pergolo per mostrare le reliquie di fuori l'anno 1364 […] oggi è sbattuto»*[702]; nel volume è inoltre disegnata una veduta con la ricostruzione della facciata dell'ospedale, recante vari numeri a cui corrispondono elementi dell'edificio **[fig. 126]**: al numero 5 è riportata la «*linghiera murata a dove anticamente si dava la benedizione delle Reliquie fatta l'an° 1364»*, che corrisponde allo schizzo di un semplice terrazzo posto tra la porta della chiesa ospedaliera e la cosiddetta «*Porta murata che andava anticamente nel Capitolo e Inferm. e in Chiesa»*[703].

Al pulpito esterno si accedeva, dalla chiesa della Santissima Annunziata, tramite un corrispettivo affaccio interno, esattamente come accadeva nel caso pratese. Lo menziona il Macchi, quando scrive che «*alla finestrella delle reliquie si andava da dove si va a caricare l'oriolo*[704]*»*, cioè il parapetto su cui era sistemato l'orologio. Nel noto affresco di Domenico di Bartolo nel Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, databile tra 1441 e 1444 e raffigurante la distribuzione delle elemosine **fig. 127]**, la scena è ambientata proprio all'interno della chiesa ospedaliera[705], e sulla parete nord è raffigurato, con dovizia di particolari, un parapetto ligneo, articolato in due terrazzi: su quello a sinistra spicca una piccola struttura dotata di porta, probabilmente da intendere come l'accesso al pulpito esterno, mentre su quello a destra si nota il congegno dell'orologio decorato con gli stemmi dell'ospedale, del Comune senese e del rettore dell'epoca. Tra i due terrazzi un ballatoio in legno sovrasta la porta della chiesa che si affaccia direttamente sui portali del duomo: dato che l'accesso al pulpito sembra essere il terrazzo a sinistra del portale (a destra del portale

[700] Cfr. ASS, D 111, f. 275 bis-r.
[701] Cfr. ASS, D 111, II, c. 233.
[702] Cfr. ASS, D 113, c. 15t.
[703] Cfr. ASS, D 113, c. 60; pubblicata in BALESTRACCI, PICCINNI 1985, p. 23.
[704] Cfr. ASS, D 111, c. 123.
[705] Cfr. PERTICI 2014, pp. 108-109.

se si considera la visuale dalla facciata) risulta che probabilmente il pulpito esterno fosse localizzato non tanto tra il portale principale della chiesa ospedaliera e la *porta murata* come asseriva il Macchi, quanto a destra del portale della chiesa.

La singolare sequenza di date tra la cronologia del cantiere del pulpito pratese (1359-1360) e di quello del *pergulum* senese (1360-1364) conferma la precisa volontà senese di emulare quanto venisse realizzato a Prato. Similmente, anche a Pistoia, della cui diocesi faceva parte Prato, esiste un pulpito esterno, altro indicatore della fortuna della tipologia in Toscana. Si tratta di un piccolo pulpito a cantoria quadrata [**fig. 128]**, in marmo, che si trova sulla facciata del battistero di san Giovanni in Corte, dirimpetto alla cattedrale pistoiese. Posizionato sulla destra del portale maggiore, è sorretto da due mensole fogliacee e alle sue spalle si apre un arco a ogiva decorato da una triloba, tamponato al suo interno da una muratura coperta da intonaco ma un tempo corrispondente con l'interno; sul parapetto frontale, inquadrato a sua volta da due semicolonnine, spicca la raffigurazione a bassorilievo del piatto recante al centro l'effigie della testa del Battista **[fig. 129]**.
Scarsa è stata l'attenzione riservata da eruditi e studiosi al pulpito esterno pistoiese. Non menzionato nella *Guida di Pistoia* di Francesco Tolomei nel 1821, viene ricordato nel 1854 dall'abate Giuseppe Tigri:

«Dal pulpito che si vede nella facciata, e al quale in antico si ascendeva di Chiesa, solevano i sacerdoti mostrare al popolo in certe solennità le reliquie de' Santi, e benedirlo. Nel 1455, ritrovandosi in grande inimicizia la città e il suo contado, e molti campagnoli essendosi assembrati in questa piazza dalle vicine castella, da questo pulpito frate Lorenzo da Sassoferrato degli Eremitani di S. Agostino, di grande autorità in Pistoia, discorse sopra la pace con tanto zelo, che n'ebbe tosto a vedere i più desiderabili effetti[706]*»*.

Nel 1861 il pulpito è citato da John Murray nel primo volume in lingua inglese di *A Handbook for Travellers in Northern Italy*, come «*very handsome pulpit opening into the Piazza, from which sermons were preached to the outdoor multitude*[707]*»*, dunque lasciando intendere che il piccolo affaccio servisse per le prediche all'aperto.
Nel 1990 Antje Middeldorf Kosegarten, nel suo saggio sulla scultura raffigurante l'*angelo con la testa del Battista* del Museo Diocesano di Pistoia ma proveniente dal Battistero, da lei riconosciuta come in parte opera di Giovanni Pisano, riflette sull'iconografia di origine

[706] Cfr. TIGRI 1853, p. 147.
[707] Cfr. MURRAY 1861, pp. 33-34.

nordica della testa del Battista posta su un piatto e rileva come questa sia presente più volte nella decorazione scultorea del battistero: a proposito del parapetto del pulpito esterno, dalla studiosa datato prima del 1361, sulla scorta dei documenti sul tabernacolo che ospitava la scultura dell'angelo, si interroga sulla possibilità che l'affaccio fosse destinato all'ostensione di non meglio precisate reliquie, nonostante a Pistoia non ne fossero presenti del Battista[708].

Un rapido accenno alla scultura del parapetto è riservato nel 2018 da Giulia Anabasi, che attribuisce l'opera al Giovanni Stefani documentato nel cantiere del Battistero e la data, erroneamente, al 1368, avvicinandola iconograficamente alla testa di Battista marmorea conservata presso la chiesa di san Giovanni gerosolimitano di Pistoia, antica magione dei cavalieri ospitalieri[709]; ma un più marcato interesse per gli aspetti stilistici del rilievo del pulpito è stato portato all'attenzione degli studiosi nell'ambito della mostra sul "Medioevo a Pistoia", svoltasi presso l'Antico Palazzo dei Vescovi di Pistoia tra il 2021 e il 2022. In quell'occasione Enrica Neri Lusanna ha riferito il rilievo con la testa del Battista del pulpito a uno scultore pistoiese-pisano, probabile collaboratore dello scultore pistoiese Jacopo di Matteo intorno alla metà del XIV secolo, come, a detta della studiosa, suggeriscono i confronti tra le sculture raffiguranti Mosè e David sul portale della chiesa di san Paolo nella medesima città[710].

Il rilievo è pure attribuito, in un veloce accenno, a uno scultore pisano da Gaia Ravalli, che data il pulpito esterno al quarto decennio del XIV secolo, in concomitanza con i lavori del portale maggiore, anch'esso realizzato da maestri pisani intorno al 1339[711].

Una datazione al quarto decennio del secolo e un'attribuzione alle maestranze pisane attive nel cantiere del portale maggiore, come ipotizzato dall'ultima studiosa, sembra accettabile, dal momento che la decorazione fogliacea della triloba soprastante la porta di accesso all'affaccio sembra assolutamente coerente col resto della decorazione del portale, a cui la struttura del pulpito si appoggia; allo stesso modo i caratteri stilistici riscontrati dalla Neri Lusanna per le sculture del portale della chiesa di san Paolo, epigraficamente datato 1350 e firmato da Jacopo di Matteo, sembrano ritrovarsi anche nella testa del Battista scolpito sul parapetto del pulpito, caratterizzato da piccoli occhi a mandorla e da una capigliatura fiammeggiante: ragion per cui ritengo che l'attribuzione del parapetto alla bottega di Jacopo

[708] Cfr. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990, pp. 24, 29.
[709] Cfr. MARTINI, ANABASI 2018, pp. 117-119.
[710] Cfr. NERI LUSANNA 2022, pp. 48-49.
[711] Cfr. RAVALLI 2022, p. 227.

di Matteo sia da accogliere.

Una datazione tra 1330 e 1340 sarebbe inoltre perfettamente in linea con la diffusione del pulpito esterno in Toscana intorno a quell'arco di anni, come confermano i progetti pratesi per un pulpito marmoreo avviati sin dal 1330 e poi andati avanti per tutti gli anni Trenta, con il coinvolgimento peraltro dello scultore pisano Lupo di Francesco. Resta tuttavia il dubbio sulla funzione che poteva svolgere il pulpito.

Il Tigri, come abbiamo visto, ipotizzava che da esso fossero mostrate delle non meglio precisate reliquie, e riportava anche la testimonianza dell'utilizzo ai fini della predicazione in piazza. Nello scrivere ciò si basava sicuramente sulle *Historie di Pistoia e fazioni d'Italia* di Michelangelo Salvi, in particolare il volume pubblicato nel 1657. A proposito della venuta dei penitenti Bianchi a Pistoia nel 1399, il Salvi riporta che un certo «*Fra' Giovanni da Carmignano, che pure anch'egli era della Compagnia de' Bianchi, salito sul pulpito di marmo, che è in piazza, fece con molto spirito, e con molto frutto dell'anime, una bellissima predica*[712]»; ancora, per il 1455 – ed è da qui che il Tigri ha trovato materiale per le sue ricerche – scrive che «*salì su'l pulpito di pietra, che è sulla piazza accanto alla porta principale di S. Giovanni in Corte detto Rotondo, il sopra nominato Fra' Lorenzo da Sassoferrato, Heremitano di S. Agostino*[713]». Stando alle parole del Salvi, dunque, sembra che il pulpito esterno del San Giovanni fosse utilizzato principalmente per le prediche; tuttavia non è da escludere che fosse utilizzato anche per l'ostensione di reliquie, magari legate al Battista, come sembra suggerire l'iconografia del parapetto. Come è già stato rilevato, l'iconografia della testa di san Giovanni sopra un vassoio, secondo il modello nordico/germanico della *Johanneschussel*, compare frequentemente all'interno del battistero pistoiese, come attestano, oltre al parapetto figurato del pulpito esterno, il rilievo scolpito nel fonte battesimale duecentesco (sembra che la formella in questione sia databile al 1256[714]) e la già menzionata scultura dell'angelo che regge tra le mani la testa del Battista sopra un piatto **[fig. 130]**, sulla cui datazione si è molto discusso. Sull'attribuzione del capo mozzato del santo a Giovanni Pisano gli studiosi si sono trovati concordi a partire dal saggio della Middeldorf Kosegarten, ma sulla cronologia del suo intervento e sull'attribuzione della figura dell'angelo, oggettivamente diversa dal punto di vista stilistico, e sull'iconografia di ascendenza francese dell'angelo che ostende la reliquia, non vi è parere unanime. Una parte degli studiosi ritiene che entrambe le sculture siano entrambe

[712] Cfr. SALVI 1656-1662, p. 185.
[713] *Ibidem*, p. 369.
[714] Cfr. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990, p. 24.

dell'inizio del Trecento e della bottega di Giovanni Pisano, seppur influenzate dalla contemporanea scultura gotica francese: in questo senso si sono espressi Enrica neri Lusanna[715] e Giacomo Guazzini[716], incoraggiati dalle osservazioni scaturite nell'ambito dei recenti restauri dell'opera, che indurrebbero a considerare unitario l'insieme[717].

Se per Middeldorf Kosegarten l'opera sarebbe sì di Giovanni Pisano, ma da datare al 1270-1280, e da considerare come fortemente influenzata dalla scultura gotica francese[718], altri studiosi, quali Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini hanno proposto la tesi dell'assemblaggio di parti diverse, ipotizzando per l'angelo una datazione al terzo quarto del XIII secolo e l'attribuzione a un maestro francese e per il capo del Battista un successivo intervento di Giovanni Pisano, da datare comunque entro il XIII secolo[719].

L'attribuzione dell'angelo a uno scultore francese potrebbe giustificare l'insolita iconografia dell'angelo che regge la testa del Battista, sulla base di modelli francesi, come ha sostenuto nel 2013 Francesca Frucco, proponendo come modello il perduto reliquiario del Battista conservato presso la Sainte-Chapelle di Parigi, nonostante simili oggetti siano diffusi anche in Italia[720]. L'ipotesi sembrerebbe peraltro confermata dal notevole divario stilistico tra la compassata e delicata scultura dell'angelo e la testa del Battista, sovradimensionata rispetto all'angelo stesso, tutta giocata sull'impetuosa selva di ciocche e sull'espressione emaciata e carica di patetismo. I caratteri dell'angelo rimandano piuttosto al classicismo gotico in auge nella Francia della seconda metà del XIII secolo, come suggeriscono la raffinata chioma a boccoli, l'andamento colonnare della veste, l'espressione pacata e serena (caratteri assai vicini a numerose sculture francesi databili alla seconda metà del XIII secolo, opportunamente collazionate da Middeldorf Kosegarten[721]). Possiamo dunque immaginare che, in anni assai prossimi al rilievo del fonte battesimale pistoiese raffigurante la testa del Battista, ipotizzato del 1256, una scultura francese di un angelo recante il capo di san Giovanni sia giunta nella città toscana, forse come reliquiario, e che poi verso la fine del secolo Giovanni Pisano vi abbia rimesso mano, sostituendo la testa e scolpendone un'altra di dimensioni maggiori, ormai priva della reliquia ma ancora legata alla memoria cultuale; è certo comunque che la misteriosa scultura dovette godere

[715] Cfr. NERI LUSANNA 2022a, pp. 40-43; EADEM 2022b, pp. 204-208;
[716] Cfr. GUAZZINI-RAVALLI 2022, pp. 182-183.
[717] Cfr. FIORAVANTI in TARTUFERI-NERI LUSANNA-LABRIOLA 2021, pp. 209-211.
[718] Cfr. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990, pp.
[719] Cfr. BAGNOLI 2010, pp. 150-155; BARTALINI 2017, s.p.
[720] Cfr. FRUCCO 2013.
[721] Cfr. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990, pp. 42-57.

di un forte culto in città, dove è attestata a partire dal 1316[722], come testimonia la costruzione, tra 1361 e 1362, del «*tabernacolo ove de stare langiolo colla testa di Sco Giovanni che ve intaglliata*[723]*»*, per opera dei lapicidi Bramamonte da Verona, Germano Michi, Piero Micheli e Giovanni Stefani detto "Agnetto", che nel gennaio 1362 ricevette il pagamento finale per «*di iiii e mezo chellavoro per lo tabernacolo della testa di sangiovanni*[724]*»*. Altri documenti dell'Opera dei santi Giovanni e Zeno permettono di aggiungere tasselli al culto di san Giovanni Battista, e in particolare alla sua testa, tributato a Pistoia: il 29 agosto 1362 sono infatti registrati numerosi pagamenti per «*la festa di Sco. Johi decollato*», in particolare per la venuta in città di sacerdoti e predicatori, tra cui «*prete guido che disse messa la mattina della festa*», «*prete giovanni cappellano della decta chiesa*», un «*frate che predicho per la decta festa*» e un certo «*Giovanni da roma che porto […] lo leggio per la predica*[725]*»* – indizi che sottolineano quanto fosse importante la festa per la città.

La testa del Battista nel piatto, come abbiamo già detto, è inoltre il soggetto di un poco noto bassorilievo **[fig. 131]** inserito nella decorazione a stucco sopra il confessionale settecentesco della chiesa di san Giovanni del Tempio, o san Giovanni decollato, antica magione dei cavalieri ospitalieri documentata come tale a partire dal 1222[726]. Della scultura si è occupata Giulia Anabasi, che si mostra incerta tra una datazione al primo Cinquecento e una contemporanea ai lavori del tabernacolo del battistero, da lei collocati erroneamente all'anno 1368[727]. Quanto alla datazione, sembra fuor di dubbio che la scultura debba essere collocata nel XIV secolo, dal momento che i lineamenti del volto, le arcate sopraccigliari ben evidenziate e dal rigore geometrizzante, la barba indagata nei colpi di trapano

[722] Cfr. GUAZZINI-RAVALLI 2022, p. 182.
[723] Cfr. ASPT, *Opera SS. Giovanni e Zeno*, 230, c. 108 r. I documenti sul tabernacolo sono stati parzialmente pubblicati, con qualche svista, in GUERRIERI 1975, pp. 29-30.
[724] Cfr. ASPT, *Opera dei SS. Giovanni e Zeno*, 230, c. 113r: «*1362 […]Giovani Stefani detto l'Agnetto ebe di … di genaio per di iiii e mezo chellavoro per lo tabernacolo della testa di sangiovanni a ragione di s xiii d iii ildi*».
[725] *Ibidem*, c. 107v. Si veda anche BOTTARI SCARFANTONI 1998, p. 62 in cui sono citate spese per le feste di san Giovanni del 24 giugno e di san Giovanni Decollato del 29 giugno 1356.
[726] Cfr. MARTINI, ANABASI 2018, pp. 25-30. Nel testo sono riportati diversi documenti che attestano la pertinenza della chiesa, con annesso ospedale, all'ordine dei cavalieri gerosolimitani sin dal XIII secolo. Esiste tuttavia un documento in cui si menziona un *hospitale templi*: si tratta del testamento di Lanfranco di Giusto del 1332, in cui la citazione dell'*hospitale templi* sembrerebbe far pensare a una magione dei cavalieri templari. Sulla scorta di ciò, gli eruditi locali pistoiesi hanno spesso ipotizzato che l'ospedale di san Giovanni fosse in origine una magione templare poi passata agli ospitalieri dopo la soppressione dell'Ordine dei Templari nel 1312. Il fatto che in altri documenti duecenteschi il complesso sia sempre citato come gerosolimitano, induce a rigettare questa tesi: tanto più, come fa notare Simone Martini nel testo, che anche la chiesa giovannita del Santo Sepolcro di Pisa, da cui dipendeva la magione pistoiese, veniva citata in alcuni documenti medievali con l'appellativo *Templi*.
[727] *Ibidem*, pp. 118-119.

suggeriscono una datazione a questa altezza cronologica; più difficile risulta determinare l'ambito stilistico, dal momento che il bassorilievo non trova agganci immediati con la scultura pistoiese dei decenni centrali del XIV secolo. Confrontandola con le sculture del 1350 del portale della chiesa di san Paolo, opera di Jacopo di Matteo e bottega, emerge nettamente il divario stilistico e qualitativo, in favore della testa del Battista della chiesa del Tempio, che sembra piuttosto guardare al modello aulico della testa del Battista scolpita da Giovanni Pisano per la scultura lignea dell'angelo del battistero. Potrebbe dunque essere l'opera di uno scultore pisano attivo a Pistoia nella prima metà del XIV secolo che si muove sulla scia di Giovanni Pisano: a questo ambito rimanderebbe peraltro l'escamotage dei "ponti" realizzati col trapano sulla barba, tipico della scultura della scultura pisana a partire dal XIII secolo, come indagato da Max Seidel nel 1975[728].
La presenza della scultura all'interno di un edificio dell'ordine gerosolimitano risulta perfettamente in linea con la devozione speciale nutrita dai giovanniti verso Giovanni Battista, loro patrono, la cui testa adagiata sopra un vassoio compare sopra certe loro medaglie a partire dal XIII secolo[729]: verrebbe dunque da chiedersi se l'ordine cavalleresco non sia in qualche modo connesso al culto del santo e alla diffusione dell'iconografia della testa mozzata nella città toscana. Non è da escludere che il pulpito esterno del battistero sia stato realizzato – come ipotizzava il Tigri – per l'ostensione di una reliquia, oggi perduta, connessa alla testa di san Giovanni: tale ipotesi, seppure suggestiva, non trova però riscontro nella storia religiosa della città, in cui non vi è traccia della suddetta reliquia.

La presenza di pulpiti esterni per ostensione di reliquie nella Toscana del XIV secolo sembra dunque presupporre una fitta rete di esportazione di modelli e processi di emulazione: bisogna però ricordare che la diffusione della tipologia deve essere inquadrata nella più ampia fortuna del pulpito esterno – non necessariamente legato al culto delle reliquie - nell'Italia centrale a quest'altezza cronologica: nel 1354, ad esempio, i francescani di Assisi avevano commissionato a Niccolò da Bettona la costruzione di un pulpito sulla piazza del comune per la predicazione, da realizzare appunto nella piazza del comune della città umbra[730]. Oltre a ciò, a partire della prima metà del XIV secolo, come vedremo successivamente, la tipologia del pulpito esterno in muratura per l'ostensione delle reliquie si era diffusa anche nel resto d'Europa, caratterizzando l'esigenza di

[728] Cfr. SEIDEL 1975, p. 354.
[729] Cfr. FURSE 1864, passim.
[730] Cfr. THODE 1904, p. 298, con erroneo riferimento a *Nicolaus da Batteno*; SUPINO 1924, p. 67.

realizzare strutture per la mostra esterna delle reliquie come un più generale fenomeno europeo. Sulla base di questa diffusione già nel Trecento, risulta molto più chiara la successiva diffusione quattrocentesca della tipologia.

8. Fortuna della tipologia in Toscana nel XV secolo: il pulpito esterno di Donatello e Michelozzo nella pieve di Santo Stefano a Prato (1428-1438).

La diffusione della tipologia del pulpito esterno per ostensione di reliquie nella Toscana del XIV secolo dovette costituire una sorta di preambolo alla fortuna che tale genere di manufatto incontrò anche nel corso di tutto il XV secolo. Ancora una volta, sembra che il motore della diffusione sia stata la realizzazione, tra 1428 e 1438, ad opera di Donatello e Michelozzo del celebre pulpito esterno della pieve di santo Stefano a Prato **[fig. 132]**, ancora oggi in opera e al centro dell'interesse di eruditi e studiosi sin dal momento della sua costruzione.

Con la realizzazione della nuova facciata della chiesa, sovrapposta a quella vecchia, e la seguente creazione di un passaggio praticabile tra le due strutture murarie direttamente collegato alla cappella della Cintola inaugurata nel 1395, il dispositivo di ostensione della reliquia subì una diversa configurazione. Come abbiamo visto, già nel 1395 il passaggio (denominato *coritorio*) era utilizzato per la mostra interna della Cintola[731]; la mossa successiva fu la realizzazione di un nuovo pulpito esterno intorno all'angolo tra la facciata e il fianco meridionale della chiesa: tale soluzione, già prevista nel 1413 con la delibera degli operai della Cintola a Niccolò di Piero Lamberti[732], vantava precedenti noti, tra cui il pulpito duecentesco della basilica domenicana di Bologna, ed era congeniale per permettere l'ostensione su entrambe le aree della grande piazza che si era venuta creare nel corso del secolo precedente.

Il progetto venne però avviato solo nel 1428. Il 14 luglio di quell'anno, infatti, i «*savi e prudenti*» operai dell'Opera della Cintola, su mandato delle magistrature comunali degli Otto e dei Gonfalonieri di Giustizia, sottoscrissero un contratto «*affare hedificare e murare il perbio e pulpito che far si de' in sul canto della pieve di Prato, dove si mostra la pretiosa Cintola della gloriosa Vergine Maria*» con i fiorentini «*Donato di Nicholò di Betto del popolo di Santo Cristofano del Corso e Michele di Barttolomeo di Gherardo del popolo di*

[731] Cfr. CERRETELLI 2017, p. 57, n. 86.
[732] Cfr. GUASTI 1887, pp. 11-12.

Santo Marcho di Firenze, maestri d'intaglio e di scarpello[733]*»*, i quali dalla metà degli anni Venti del secolo avevano formato una compagnia[734]. Nel contratto, pubblicato già da Cesare Guasti nel 1887, sono elencate le caratteristiche del progetto presentato dai due maestri, che per l'occasione avevano presentato un modello dell'opera. In primo luogo, è specificato che «*el pilastro quadro ch'è fatto nella faccia nuova, debbono e detti maestri adattare in forma di colonna quadra schanalata, in modo che paia atto a esser fondamento del detto perbio*[735]*»*: dunque si prevedeva una semicolonna scanalata all'antica sulla parte dell'angolo che insisteva sulla facciata della chiesa. In secondo luogo il pulpito doveva essere realizzato interamente in marmo bianco di Carrara sulla base del «*modello che lasciano nella sagrestia della cappella, facto di loro mano*[736]*»*.

Il pulpito doveva essere alto da terra cinque e braccia e mezzo e prevedere, nella parte inferiore, «*due spiritelli in luogho di gocciole, di grandeza di braccia due l'uno, ornati di fogliame»*, ovvero due angioletti, sopra i quali era prevista una cornice dentellata che sostenesse mensole alternate a decorazione fogliacea.

Il parapetto del pergamo, espressamente indicato come «*paramento tondo*», doveva essere diviso in sei scomparti, entro i quali «*s'abbi a 'ntaglare spiritelli che tengano in mezzo l'arme del Comune di Prato*»: si evince che il progetto prevedesse una teoria di coppie di putti che recavano tra di loro lo stemma del Comune di Prato, secondo una formula che Donatello avrebbe poi utilizzato, in anni di poco successivi, per la parte superiore della lastra terragna di Giovanni Crivelli nella basilica romana dell'Aracoeli[737] ma che a Prato aveva già trovato terreno fertile nel monumento funebre del vescovo di Volterra Ludovico Aliotti, morto nel 1411 e sepolto nella chiesa di san Francesco[738]. Oltre a precisare misure del nuovo pulpito e modalità di spesa e di reperimento del materiale, il contratto impegnava «*il detto Michele per sé e detto suo compagnio […] a dar factto e conpiuto il detto perbio […] per tuto di primo di setenbre MCCCCXXVIIII*[739]» e fissava il compenso per i due maestri in trecentocinquanta fiorini, da pagare in varie rate mensili a partire dall'agosto

[733] *Ibidem*, pp. 12-13.
[734] Sulla compagnia di Donatello e Michelozzo si veda CAGLIOTI 2022, pp. 46-51.
[735] Cfr. GUASTI 1887, p. 13.
[736] *Ibidem.*
[737] Cfr. CAGLIOTI 2022, pp. 51-53.
[738] Del monumento funebre dell'Aliotti oggi rimane soltanto il fronte istoriato con angeli reggistemma e con l'epigrafe, murato sulla parete del chiostro della chiesa di san Francesco. Cfr. CERRETELLI 1995, p. 72, in cui il modesto rilievo è attribuito alla bottega di Niccolò di Piero Lamberti.
[739] Cfr. GUASTI 1887, p. 13.

1428 e fino al settembre 1429[740]. Nonostante un'ulteriore conferma dei suddetti impegni sottoscritta 27 novembre 1428 dagli stessi «*intagliatori cittadini fiorentini*», come ebbe a scrivere Cesare Guasti, «*questi patti rimasero, come suo, dirsi, lettera morta*[741]». Interessato più ad altre commissioni – nel 1429 era impegnato al completamento del fonte battesimale del battistero di Siena[742] -, Donatello nell'autunno del 1432 abbandonò Firenze per recarsi a Roma, lasciando il cantiere pratese[743]. Dalle carte è evidente che i lavori al pulpito erano stati appena avviati, come emerge da una nota dell'8 dicembre 1429, in cui si menzionano «*Donato di Nicholo e Michele di Bartolomeo maestri d'intaglio da Firenze che ano tolto a fare il perbio*[744]» e il pagamento «*a Biagio di Piero del Pinchore e chonpagni charatori da Chanpi per vettura e ghabela di 3 charate di marmo rechorono da Firenze*[745]» e dai pagamenti a Pagno di Lapo, collaboratore di Donatello e referente dei due maestri nel cantiere, che tra 1430 e 1432 ricevette i soldi dall'Opera per conto dei due scultori[746]. Dati gli evidenti ritardi nella realizzazione del pulpito, l'Opera della Cintola cercò di riportare Donatello e Michelozzo a Prato: dopo una lettera fatta pervenire tramite Pagno di Lapo a Michelozzo, tra il maggio e l'agosto 1430, a cui Michelozzo, da poco eletto console dell'Arte dei Maestri di Pietra, rispose con tono irritato[747], gli operai si rivolsero direttamente a Cosimo de' Medici. Una sua lettera con la quale si invitava Donatello a tornare a Prato da Roma fu fatta pervenire allo scultore tramite Pagno di Lapo, che il 25 dicembre 1432 dovette restituire i soldi prestatigli dagli operai «*perche andase a Roma a sapere se puotta cho(n)dure di qua Donatelo per chompire il pergamo*[748]»; nell'aprile del 1433 Pagno ricevette ancora dei soldi, relativi al suo viaggio a Roma, alla «*sua fatticha per andare a Roma e tornare, mandato per gli Operai perche fosse chagione di rimenare qua Donatelo e el chompagno, perche desono chonpiuto*» e anche l'oste pratese Cambio di Ferro fu rimborsato «*per 4 di era stato a Firenze, mandato pe1 chompagni Operai per mandare Pagnio a Roma, per avere lettere da Chosimo e d'altri perche*

[740] Le rate mensili dovevano essere pagate ad agosto e ottobre 1428, gennaio, aprile, luglio, settembre 1429: si tratta di rate da cinquanta fiorini, con l'eccezione della rata di aprile 1429 che ne prevedeva cento. Cfr. GUASTI 1887, p. 14.
[741] Cfr. GUASTI 1887, pp. 15-16.
[742] Cfr. ROWLEY 2022, p. 212.
[743] Cfr. CAGLIOTI 2022, p. 51. Un primo viaggio a Roma nel 1430 è documentato da una lettera di Poggio Bracciolini a Niccolò Niccoli, in cui il Bracciolini rammenta che Donatello ha avuto modo di vedere alcuni oggetti antichi, che ha apprezzato: *«Ego etiam hic aliquid habeo, quod in patriam portabitur. Donatellus vidit, et summe laudavit»*. Cfr. HERZNER 1979, p. 187.
[744] Cfr. LISNER 1958, p. 118.
[745] *Ibidem.*
[746] *Ibidem.*
[747] Cfr. CAGLIOTI 2019, pp. 66-67.
[748] Cfr. LISNER 1958, p. 119.

Donatello tornasse a chonpiere il perbio[749]*»*. L'ambasceria "mediata" di Cosimo ebbe i suoi frutti, dal momento che a partire dall'aprile 1433 riprendono con regolarità i pagamenti a Donatello e Michelozzo e lo stesso cantiere subì una prima accelerata, con la demolizione del vecchio pulpito trecentesco nell'estate 1433. Tra novembre e dicembre venne approntato anche il capitello bronzeo da inserire al di sotto del basamento del pulpito: allestito entro il 9 novembre «*el fornelo del bronzo*», ovvero la fornace per gettare il bronzo, il 18 dicembre i garzoni Matteo d'Antonio e Luca d'Antonio ricevettero un compenso per aver aiutato «*Michelozzio quando gitto il bronzio*»[750].
Il 27 maggio 1434 fu sottoscritto – stavolta in latino, con una sola parte in volgare – un nuovo contratto, con il quale si confermava l'incarico a Donatello:

«Donatus Nicholai magister intagli et lapidum habeat et havere debeat pro suo labore et salario cuiuslibet laborerii, videlicet vulgariter loquentes, per ciaschuna storia delle tavole del marmo, cio e dello intaglio delle figure, que erunt eius propria manu posite in et seu ad dictum perbium[751]*»*.

"Donato di Niccolò maestro d'intaglio e delle pietre abbia e debba avere per sua fatica e salario di ciascuna fatica, detto in lingua volgare, per ciascuna storia delle tavole del marmo, cioè dell'intaglio delle figure, che saranno poste sul detto pulpito di sua propria mano".

Il nuovo contratto prevedeva, al posto dei putti reggistemma del precedente accordo, la realizzazione di "storie", vale a dire di scene figurate; e di "storie" parla anche l'organista pratese Matteo degli Organi in una lettera del 19 giugno 1434 – il cui originale è stato recentemente acquisito dall'Archivio di Stato a Prato - con la quale l'uomo rassicurava gli operai pratesi circa le sculture realizzate da Donatello, lodandole, e pregando che mandassero allo scultore dei soldi:

«La chagione di questa si e, che Donatello a finita quella storia del marmo; e promettovi per gl1intendenti di questa terra, che dichono tutti per una bocha, che mai si vide simile storia. E lui mi pare sia di buona voglia a servirvi bene: si che, hora che e in buona dispositione, si vuole che noi lo chonosciano; inpero che di questi maestri non si truova ogni volta etc. Lui mi priegha, che io vi scriva che per Dio non manchi che gli mandiate

[749] Cfr. MORSELLI 1979, p. 262.
[750] Cfr. LISNER 1958, p. 121.
[751] Cfr. GUASTI 1887, pp. 17-18.

qualche danaio per spendere queste feste: e io yi gravo che lo facciate; inpero che e huomo ch'ogni picholo pasto e allui assai, e sta contento a ogni cosa. Si, che se doyesse l'Opera achatargli a usura, si vuole abhia cualche danaio, accio che lui si mantengha in buono proposito, come a cominciato; e a noi non sia dato il torto[752]*»*.

La preziosa testimonianza di Matteo degli Organi segna una testimonianza fondamentale per quel che riguarda la decorazione del pulpito, già avviata a quell'altezza cronologica. Nello stesso anno, in autunno, anche il montaggio della struttura procedeva celermente, come attestano i pagamenti per la muratura dei «*bechatelli del pergamo*» e la realizzazione delle spranghe in ferro per l'aggancio delle mensole da parte di Maso di Bartolomeo[753]. Tra il febbraio e l'aprile 1435 lo stesso Maso di Bartolomeo procedette al montaggio «*del chapitelo del bronzo che fe' Michelozo di Bartolomeo*[754]*»;* subito dopo la demolizione del tetto del vecchio pergamo, il 26 luglio il legnaiuolo pratese Domenico di Domenico risulta aver ricevuto l'allogagione di un nuovo baldacchino ligneo sovrastante la struttura del pulpito esterno[755]: tale struttura, nel settembre 1436, fu completata da una copertura in piombo per opera di Maso di Bartolomeo[756]. Il complesso del pulpito esterno venne ultimato nel settembre del 1438: il 3 del mese il pittore Piero Chellini ricevette un compenso per la doratura dello stemma del Comune di Prato[757], mentre il 17 settembre furono pagate la «*manifattura e intagliatura delle VII tavole del marmo intagliate e istoriate, fatte per Donatello e Michelozzo*». In tale occasione i due scultori furono anche pagati «*per mettere i champi delle dette istorie ad oro a musaicho, mettendo I'oro del loro proprio*[758]*»*. I pagamenti per il pulpito esterno non furono tuttavia interamente saldati nel 1438, come risulta chiaro da una lettera scritta nell'aprile 1455 da Michelozzo, indirizzata agli operai della Cappella della Cintola, nella quale, a nome sia suo che di Donatello, il maestro fiorentino chiedeva agli operai di «*saldare questa ragione, acciò che per tale trachuraggine né danno né verghongna ne seghuitasse alle parti*[759]*»*. La missiva fu incautamente affidata al pittore Filippo Lippi, allora impegnato nel cantiere della decorazione della cappella maggiore della pieve di santo Stefano, che se ne servì come carta su cui scrivere una

[752] La lettera fu pubblicata da Cesare Guasti nel 1865, in una nota all'interno di un saggio su Matteo degli Organi. Cfr. GUASTI 1865, p. 55, n. 1; CAGLIOTI 2019, p. 64.
[753] Cfr. LISNER 1958, p. 122.
[754] *Ibidem.*
[755] *Ibidem.*
[756] *Ibidem*, p. 123.
[757] Cfr. MORSELLI 1979, p. 296.
[758] Cfr. GUASTI 1887, p. 26.
[759] Cfr. CAGLIOTI 2019, pp. 68-69.

dichiarazione di debito nei confronti del pittore Giovanni di Francesco: per tale motivo essa non giunse mai agli operai della pieve[760].

A partire dal 1434, inoltre, gli operai della Cintola avevano commissionato a Maso di Bartolomeo la cantoria interna per la mostra della Cintola, sviluppata sulla controfacciata: terminata nel 1438, solo il 21 maggio 1441 Maso ricevette il saldo «*per lo lavorio del perbio di dentro*[761]*»*. Veniva dunque a concludersi quel processo iniziato con la supplica al pontefice databile intorno al 1386, con il quale gli operai della Cintola intendevano risolvere l'annosa questione dell'ostensione della reliquia attraverso la realizzazione di due nuovi pulpiti direttamente collegati dallo spazio ricavato tra le due facciate.

L'eccezionalità della struttura, armoniosamente collocata sull'angolo destro della facciata della pieve, e la cospicua quantità di documenti conservati hanno consacrato il pulpito pratese alla fama. A partire dal *Memoriale* di Francesco Albertini del 1510, «*il pergamo della piazza marmoreo dove si mostra la cinctura della Vergine gloriosa»*, come lo menziona lo scrittore[762], è regolarmente citato tra le opere di Donatello dalle fonti cinquecentesche quali l'*Anonimo Magliabechiano*[763], le *Vite di artisti fiorentini* di Giambattista Gelli[764] e *Le Vite* di Giorgio Vasari. Quest'ultimo ne parla con toni entusiastici in ambedue le edizioni dell'opera del 1550 e del 1568:

«Lavorò nel castello di Prato il pergamo di marmo dove si mostra la cintola, nello spartimento del quale un ballo di fanciulli intagliò sì belli e sì mirabili che si può dire che non meno mostrasse la perfezzione dell'arte in questo che e' si facesse nelle altre cose. Di più fece, per reggimento di detta opera, due capitelli di bronzo, uno dei quali vi è ancora, e l'altro dagli Spagnuoli, che quella terra misero a sacco, fu portato via»[765].

Vincenzo Borghini nel 1584 similmente loda il «*ballo di fanciulli si belli, e si vivi che fanno stupire chiunque gli rimira»*[766], e gli fa eco nel 1596 Giovanni Miniati nel suo *Disegno della Terra di Prato*, quando descrive i putti «*del già detto Donatello, tanto naturali e belli, che sembrano vivi»*[767].

---

[760] *Ibidem*, pp. 69-70.
[761] I documenti sul pulpito interno sono pubblicati in LISNER 1958, pp. 124-125.
[762] Cfr. ALBERTINI 1863, p. 17.
[763] Cfr. FREY 1892, p. 78: *«È di suo mano el perghamo dove si mostra la cintola»*.
[764] Cfr. GELLI 1896, p. 42: [Donatello] *«fecie in Prato il pergamo dove si mostra la cintola co' sua ornamenti»*.
[765] Cfr. VASARI, MILANESI 1848, p. 255.
[766] Cfr. BORGHINI 1826, p. 69.
[767] Cfr. MINIATI 1596, p. 61.

Sulla base della fama letteraria del pulpito, gli studiosi hanno da sempre riservato un'attenzione particolare agli aspetti stilistici, iconografici e documentari relativi all'opera. Oggetto di studio privilegiato è stato certamente il rapporto tra la danza di putti sul parapetto del pulpito **[figg. 133-134]**, già celebrata dagli scrittori del XVI secolo, e le fonti antiche che Donatello, a cui è generalmente riferita l'invenzione dell'iconografia del pulpito, potrebbe aver visionato durante il suo viaggio a Roma tra 1432 e 1433. Horst Waldemar Janson nel 1968 ha individuato come fonte primaria per alcune pose degli angeli pratesi un sarcofago oggi conservato nei Musei Vaticani, decorato con rilievi di putti intenti al pugilato[768]; Sally Struthers, sulla scorta di Janson, ha inoltre richiamato l'attenzione sull'influenza che potrebbero aver avuto sui rilievi donatelliani i cofanetti eburnei bizantini decorati con scene di putti danzanti[769]. Certamente, l'idea di raffigurare una danza di putti sul parapetto del pulpito deriva dalla conoscenza della scultura funeraria antica, anche se non è necessario individuare un modello preciso e unico: dello stesso sarcofago vaticano citato da Janson lo scultore imita le pose dei putti pugili, ma senza mettere in scena un incontro di pugilato. Nel 1430, in una lettera indirizzata da Napoli a Matteo Strozzi, Nanni di Miniato riportava l'ammirazione di Donatello per due sarcofagi antichi lucchesi, di cui uno ornato da figure di *ispiritegli*:

«s'io fusi chostà andre' io tra Pisa e Lucha a tare due sipolture antiche che vi sono ispiritegli alluna, allaltro è la storia di Baccho. Donato l'a lodate per chose buone, sarebbe agievole averle»[770].

Gli *spiritelli* donatelliani, nello specifico quelli del pulpito di Prato e quelli, contemporanei, della cantoria per il duomo di Firenze, sono stati inoltre variamente interpretati dagli studiosi a proposito del loro significato iconografico, talvolta anche in chiave eccessivamente forzata. Charles Dempsey, ad esempio, nel suo celebre studio dedicato all'iconografia del putto rinascimentale e ai suoi legami con la teoria medievale degli spiriti intesi come responsabili delle sensazioni umane, ha interpretato gli *spiritelli* del pulpito come *spiriti sensitivi*, ovvero espressioni delle pure emozioni provate dai fedeli nel momento dell'ostensione della Cintola[771]. Più plausibilmente, l'iconografia dei putti danzanti deve essere letta in parallelo a quella sviluppata da Luca della Robbia e dallo stesso Donatello per le due cantorie della cattedrale fiorentina, in cui sono raffigurati angeli

[768] Cfr. JANSON 1968, p. 81.
[769] Cfr. STRUTHERS 1992, pp. 142-143.
[770] Cfr. HERZNER 1979, p. 187.
[771] Cfr. DEMPSEY 2001, pp. 45-46.

intenti a suonare e a danzare. Nella cantoria robbiana la fonte teologica è esplicitata dall'iscrizione che corre sui bordi superiore e inferiore del parapetto, in cui sono riportati i versi del Salmo 150, dedicato alla celebrazione di Dio attraverso varie tipologie di strumenti musicali e danze, che richiama alla mente anche le raffigurazioni donatelliane sulla cantoria gemella e sul pulpito pratese[772]. A Prato il tema risulta ancora più congeniale se riferito alla celebrazione della Vergine Assunta, che una tradizione risalente già ad Anselmo d'Aosta collega ai cori angelici: il teologo infatti aveva composto un'orazione dedicata all'Assunzione di Maria in cui si magnificava la Vergine «*exaltata super choros angelorum*», che ben si attanaglia al tema dei putti musicanti e danzanti del pulpito pratese – oltre che ai rilievi trecenteschi di Niccolò di Cecco del Mercia[773].

Gli studiosi hanno anche disquisito sull'attribuzione dei sette pannelli figurati e sull'effettivo grado di partecipazione di Donatello, Michelozzo e bottega all'impresa del pulpito donatelliano. Il diverso grado di qualità dei pannelli ha inciso profondamente sulla questione sin dalla fine dell'Ottocento, quando Hugo von Tschudi, nel 1887, individuava nella prima formella da sinistra l'unico rilievo assegnabile direttamente alla mano di Donatello e nelle restanti sei «*sempre una nota mano: la medesima che lavorò il bassorilievo del monumento Aragazzi, quella di Michelozzo*»[774]. Dalla sua pubblicazione gli studiosi hanno variamente suddiviso i rilievi tra le mani di Donatello, Michelozzo e dei loro collaboratori: Marchini assegnava il terzo pannello a Maso di Bartolomeo, il quinto a Michelozzo, il sesto a Pagno di Lapo, mentre Janson riconosceva una qualità molto scadente per i primi due pannelli da sinistra e gli ultimi tre sulla destra e optava per una maggiore autografia donatelliana nel terzo e nel quarto, posizionati al centro della balaustra[775].

Tale ipotesi è stata recentemente ripresa da Neville Rowley, che individua nei due suddetti pannelli i più papabili a essere riconosciuti nel primo pannello scolpito da Donatello in persona ed elogiato nella lettera di Matteo degli Organi del 1434, e che sottolinea come le sculture del pulpito siano frutto di un lavoro collettivo della bottega, pur essendo comunque svolto all'insegna dell'invenzione di Donatello[776].

Oggetto di dibattito è stato anche il curioso – nonché unico – capitello bronzeo **[fig. 135]** che ornava la parte inferiore del pulpito, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo e sostituito

[772] Cfr. POPE-HENNESY 1980, pp. 21-25.
[773] Cfr. GONZALEZ, GARCIA 2014, pp. 81-82.
[774] Cfr. TSCHUDI 1887, p. 15.
[775] Cfr. JANSON 1963, pp. 117-118, con bibliografia precedente.
[776] Cfr. ROWLEY 2022, pp. 213, 220.

in loco da una copia e derivato, al pari della danza dei putti sul parapetto, da un illustre modello antico – in questo caso, i capitelli bronzei del Pantheon. Secondo Vasari erano stati realizzati due capitelli, che coprivano i due angoli del pilastro sotto il pergamo, ma uno di essi, quello sul fianco meridionale, andò perduto durante il sacco di Prato nel 1512[777]. Secondo gli studi più recenti, tra cui è da segnalare l'intervento di Neville Rowley in occasione della mostra su Donatello del 2022, sembra invece che solo una faccia del capitello sia stata effettivamente realizzata e posta in opera, dati l'assenza di tracce di ancoraggio sul lato meridionale e il completamento frettoloso del dispositivo di ostensione nel 1438[778]; Janson ha inoltre ipotizzato che l'attuale faccia del capitello fosse prevista originariamente per il lato meridionale, e poi corretto in corso d'opera per fissarlo sull'altro prospetto, ma tale idea è stata recentemente scartata[779]. Gli studi più recenti, tra cui si segnalano i contributi di Francesco Caglioti del 2004[780] e di Neville Rowley del 2022[781], propendono per un'assegnazione della progettazione e del disegno del capitello a Donatello; tuttavia, in passato l'opera è stata accostata, anche per il progetto, a Michelozzo[782], menzionato nei documenti come solo responsabile della fusione del manufatto.

9. Fortuna della tipologia in Toscana tra XV e XVI secolo: Signa, Montevarchi e il progetto michelangiolesco per il *«perbio di fuora»* nella basilica di San Lorenzo a Firenze.

Poca attenzione è stata riservata alle possibili derivazioni architettoniche e tipologiche dal pulpito donatelliano e in generale dal dispositivo di ostensione pratese quattrocentesco, che risolveva in modo armonioso la questione interno/esterno. Massimo Bulgarelli ha giustamente sottolineato come il progetto albertiano per la tribuna nella controfacciata della basilica di sant'Andrea a Mantova, destinata all'ostensione interna della reliquia del Sacro Sangue, possa avere tra le sue fonti di ispirazione la cantoria interna della chiesa pratese, oltre ad altre strutture sopraelevate tipiche nelle chiese lombarde[783]; allo stesso modo Mauro Mussolin ha cautamente ipotizzato che il progetto michelangiolesco della Tribuna delle Reliquie per la chiesa fiorentina di san Lorenzo, che in origine prevedeva un doppio

[777] Cfr. VASARI, MILANESI 1848, p. 255.
[778] Cfr. ROWLEY 2022, p. 214.
[779] *Ibidem*, p. 214.
[780] Cfr. CAGLIOTI 2004, pp. 196-197.
[781] Cfr. ROWLEY 2022, p. 214.
[782] Cfr. JANSON 1957, pp. 114-116.
[783] Cfr. BULGARELLI 2008, p. 124. Si veda inoltre BULGARELLI 2003.

affaccio interno/esterno e che poi è stato risolto solo dalla cantoria interna in controfacciata, traesse ispirazione dalla struttura di Prato[784]. A margine di questi esempi illustri, vi sono tuttavia altre strutture, localizzate in Toscana e costruite per la mostra di reliquie, che potrebbero aver preso a modello il dispositivo pratese, sia per il pulpito esterno, sia per la presenza di affaccio interno/esterno, e che sono tutte databili nel XV secolo.
Esattamente come era accaduto nel XIV secolo, i progetti e i cantieri del pulpito esterno pratese funsero da propulsori per simili strutture in altre località della Toscana, sebbene il modello donatelliano/michelozziano non fosse perfettamente replicabile, per la sua complessità e specificità, altrove.

È tuttavia corretto inquadrare la diffusione di pulpiti esterni per ostensione di reliquie in Toscana nella più generale diffusione di pulpiti esterni in Italia centrale a partire dai decenni centrali del XV secolo, a sua volta facilitata dalla presenza, già nel XIV secolo, di una tipologia evidentemente percepita come familiare.
Sembra che i predicatori del XV secolo, tra cui Bernardino da Siena, siano all'origine dell'edificazione di molti pulpiti esterni in pietra tra Umbria, Lazio e Toscana nel XV secolo. I suddetti religiosi, esattamente come nei secoli precedenti, erano soliti tenere le loro prediche dall'alto di palchi in legno, come attestano le numerose immagini di san Bernardino nell'atto di ammaestrare la folla da pulpiti lignei[785] e come attesta lo stesso Bernardino nella sua predica fiorentina del 1425:

«Deh! Dimmi un poco: chi ardesse la chiesa di S. Croce, o il coro, o i libri […] non diresti tu che fusse un gran peccato? Peccato […] in quanto è cagione di avere arso quello strumento nel quale si faceva le laude […] Non sarebbe peccato in quanto tu ardessi ***questo legno del pergamo****, come legno, ma peccato perché guasti quella cosa ove si dice la parola di Dio»*[786]

Nel XV secolo, però, secondo uno schema che abbiamo già avuto modo di osservare per le predicazioni dei domenicani nel XIII, le autorità religiose e civili di alcune città dell'Italia centrale si prodigarono nell'edificazione di pulpiti esterni in pietra che accogliessero degnamente gli oratori e le loro seguitissime prediche di piazza. Intorno al 1429 venne realizzato, sull'angolo destro della chiesa di san Francesco a Viterbo, un imponente pulpito

[784] Cfr. MUSSOLIN 2007, p. 184.
[785] Si veda a proposito dell'iconografia del predicatore sul pulpito RUSCONI 2004.
[786] Cfr. CANNAROZZI 1934, p. 308.

in macigno, legato, come attesta un'epigrafe, alla predicazione di frate Guglielmo da Venosa – e successivamente collegato anche alla predicazione di Bernardino da Siena, secondo una tradizione tramandata da un'iscrizione in caratteri capitali di piena età moderna scolpita sullo stesso pulpito[787]. Intorno al 1440 è generalmente datato il pulpito esterno della cattedrale di san Lorenzo a Perugia, attribuito da Elvio Lunghi alla bottega di Pagno di Lapo[788], attivo presso la cattedrale, nell'agosto 1439, come «*capud et principalis magister in edificatione*»[789]. Il piccolo pulpito, realizzato da frammenti di lastre cosmatesche duecentesche, è menzionato nella cronaca nota come *Diario del Graziani*, che copre l'arco di tempo tra 1309 e 1491, a proposito della predicazione perugina di Bernardino da Siena e delle prediche di frate Alberto da Sartiano nell'agosto 1441:

«Adì 10 de agosto venne in Peroscia frate Bernardino frate observante de San Francesco, e venne da Asese, et predicò in piazza nel pergolo nuovamente fatto, che sta a canto alla porta de San Lorenzo […] ditto frate Alberto, che fo adì 25 de agosto, fece in piazza nel pergolo de San Lorenzo una notificazione, dove ce stette gran numero de citadini[790]».

Maffeo Vegio, nella sua opera dedicata alla vita di Bernardino da Siena, del 1453, chiarisce che il pulpito esterno della cattedrale di Perugia fu realizzato proprio a causa della venuta di Bernardino a Perugia, quando scrive che le autorità cittadine, *magno sumptu*, "con grande spesa", fecero realizzare un «*marmoreum nobilissimumque eius causa suggestum in quo eis verba faceret*», "un marmoreo e nobilissimo pulpito per lui, sul quale tenesse a loro le prediche"[791].

Similmente, sembra che anche presso facciata della basilica fiorentina della Santissima Annunziata sia stato costruito un pulpito esterno in occasione della predica di Domenico da Viterbo nel 1454: lo riferisce Arcangelo Giani, storico dell'ordine dei Servi di Maria, nel 1604, menzionando la struttura a proposito di una pittura che un tempo si trovava sopra

[787] Cfr. CAPPELLETTI 1847, p. 141. L'iscrizione con la data relativa al 1429 recita così: *MCCCCXXVIIII / Die XXIII IANUARI / TEMPORE PATRIS GU / LIELMI DE VE / NUSIO*. Del predicatore Guglielmo da Venosa, la quattrocentesca *Cronaca* di Nicola della Tuccia ricorda che «*in tempo di papa Martino, in Viterbo (1429) fu mandato un predicatore, fra Guglielmo da Venosa de' frati Minori, per far portare li segni alli giudei*». Si veda a tal proposito CIAMPI 1872, p. 96. L'altra iscrizione, in capitali, ricorda in questo modo la predicazione di Bernardino: *D. BERNARDINI / SENEN. MEMOR. / OB. SVAS. HIC. HABITAS / DECLAMATIONES / ASSERVATUR.*
[788] Cfr. LUNGHI 1994, pp. 37-38.
[789] Cfr. ROSSI 1870, p. 6, n. 3.
[790] Cfr. FABRETTI 1850, pp. 470-471.
[791] Cfr. VEGIO in SOLVI 2014

il pulpito e che andò perduta, assieme al pulpito, nel 1601, con l'edificazione del portico ancora oggi esistente su commissione dei fratelli Pucci:

«***quel pergamo di pietra, che nel 1454 vi bisognò fare, per non essere capace tutta la chiesa a udire quel gran predicatore M. Domenico da Viterbo****, che parve in quei tempi un fulgore d'eleoquenza, e uno stupor di dotrina, bisognando che egli predicasse in quella piazza, dove per divozione de popoli si fece dipingere la Madonna co l'imagine del B. Filippo. Ma essendosi da SS. Alessandro Abate, e Roberto Cavalier Bali di San Stefano Fratelli de' Pucci ornata quella facciata di portico con tutta la piazza […] fu necessario svecchiandosi quella facciata, tor via ancora quel pergamo, e quelle immagini»*[792].

A fronte dei numerosi pulpiti esterni in pietra realizzati per la predica, in Toscana, come dicevamo, a partire dai decenni centrali del XV secolo, sono documentati casi di balconate esterne, collocate sulle facciate delle chiese, che servivano per ospitare la cerimonia dell'ostensione delle reliquie al popolo. Sembra che esse rielaborino il dispositivo di ostensione pratese adottando la soluzione del parapetto interno in controfacciata e di un corrispettivo affaccio esterno al centro della facciata anziché sull'angolo, di modo da adattarsi all'eventuale presenza di edifici a lato della chiesa. Il lungo arco cronologico che coprono queste strutture, grosso modo dalla metà del XV secolo alla prima metà del XVI, testimonia una certa fortuna della tipologia in terra toscana.

Un caso emblematico – e sorprendentemente poco studiato – è quello del pulpito esterno della pieve di san Giovanni Battista a Signa **[fig. 136]**, sulle pendici delle colline del Montalbano, a poca distanza da Firenze.

Il balcone esterno **[figg. 137-138]** è posizionato a mezza altezza della facciata della chiesa, centrale sopra il portale principale: costruito in laterizio, è sostenuto da quattro archi che poggiano su quattro mensoloni in pietra serena, ornati da una decorazione fogliacea poco giudicabile, essendo in buona parte erosa. Al balcone si accede tramite due porte, che mettono in comunicazione l'affaccio esterno con un passaggio ricavato entro lo spessore murario.

La lettura della struttura è resa difficile dai numerosi e invasivi restauri che la chiesa ha subito a partire dal XVIII secolo, nello specifico quello del 1906, che ha spostato verso sinistra la struttura architettonica dell'edificio attraverso l'edificazione di una nuova navata, sulla destra, e la trasformazione della vecchia navata destra in navata centrale e

[792] Cfr. GIANI 1604, p. 333.

della navata centrale in navata laterale[793]. In quell'occasione il pulpito venne rimontato nella collocazione attuale, secondo però una simile collocazione precedente, come emerge da un'illustrazione **[fig. 139]** datata al 1734 in cui è visibile in posizione centrale, sulla facciata, il pulpito, allora dotato di tetto e colonnini, non mantenuti nella ricostruzione[794].
La struttura è utilizzata ancora oggi dal pievano e dal sindaco della città per la cerimonia di benedizione al popolo attraverso le reliquie della Beata Giovanna – figura spirituale di cui diremo a breve – il Lunedì dell'Angelo, e tale funzione è attestata dal XVIII secolo.
Così scrive Giuseppe Maria Brocchi nel 1752, ricordando la cerimonia di benedizione con le reliquie:

«e dandosi con esse la benedizione sopra una ringhiera della Chiesa, la quale riesce sopra la piazza, ad innumerabil popolo, che annualmente già da quattro secoli indietro vi concorre nella seconda Festa di Pasqua della Resurrezione[795]»

Ancora nel 1891 Agostino da Signa riporta la cerimonia di benedizione/ostensione del Lunedì di Pasqua:

«Dopo i vespri solenni, i sacri ministri vestiti in gala ecclesiastica compariscono sulla terrazza esteriore, soprastante alla maggior porta della Pieve, quando la gran piazza è stivata di popolo che attende ansioso la benedizione […] al primo apparire dei sacerdoti colle sacre reliquie sulla detta terrazza, si ode qua e là un bisbiglio[796]».

Le fonti anteriori al XVIII secolo tacciono sul terrazzo esterno, ma la storia del culto della Beata Giovanna da Signa, ancora oggi molto vivo nella città, può suggerire una possibile datazione della struttura, scarsamente leggibile nei suoi aspetti artistici.
Nata nella seconda metà del XIII secolo, la Beata Giovanna, dopo aver passato parte della vita in un romitorio alle porte di Signa, morì, circondata da un alone di santità per i miracoli di cui si era resa protagonista, probabilmente nell'anno 1307, come indicato da un'iscrizione apposta sulla cassa funeraria quattrocentesca[797]. Secondo Fedele Soldani, autore nel 1741 del *Ragguaglio Istorico della Beata Giovanna da Signa*, che conosceva documenti d'archivio, una cappella dedicata alla Beata era già in fase di progettazione nel giugno del 1348, quando Ricco di Lapo Bucelli del popolo di San Cresci a Campi Bisenzio

[793] Cfr. SIMARI 1998, p. 8, n. 2.
[794] Cfr. BENELLI-VANNINI 1995, p. 191.
[795] Cfr. BROCCHI 1752, p. 362.
[796] Cfr. LUMINI 2007, p. 215.
[797] Cfr. BARSANTI 1990, p. 99.

– non lontano da Signa – lasciò nel suo testamento, rogato da Pietro di Ghino da Signa, dieci fiorini «*alla Cappella della Beata Giovanna, che si doveva fare nella Pieve di Signa*»[798]. Tale cappella dovette ricevere una decorazione pittorica nel 1361, dal momento che in quest'anno il fiorentino Michele di Guidiccio lasciò disposizione affinché il sacello venisse decorato con le storie di sant'Onofrio e un'Assunzione della Vergine[799]. Una decisa istituzionalizzazione del culto di Giovanna si ebbe negli anni Ottanta del secolo: nel 1385 abbiamo le prime notizie documentarie di una confraternita laicale dedicata alla Beata, contemporanee a lavori strutturali alla volta e alle pareti della cappella[800]; nel 1386 il pittore Vanni di Bono è pagato «*per dipintura della Chassa della Beata Giovanna, e della Donna che è sopra la detta Chassa*», dunque per le pitture che ornavano la cassa funebre di Giovanna[801]. Negli stessi anni veniva redatta anche la più antica agiografia manoscritta della Beata, che riporta miracoli attribuiti al corpo e alle reliquie di Giovanna fino al 1383[802]. Il testo non accenna ad ostensioni di reliquie da un pulpito esterno, ma testimonia l'utilizzo delle braccia mummificate della donna per guarire malati e per essere baciate dal popolo di Signa in occasione di processioni e feste.

Più interessanti ai fini della ricerca intorno al pulpito esterno risultano essere le notizie quattrocentesche.

Nel dicembre 1425, nell'estremità della navata laterale destra, venne una nuova cappella destinata a ospitare il corpo della Beata Giovanna. Era il primo atto di un generale rinnovamento del culto della Beata, che investì anche la decorazione trecentesca del sacello. Del 1438 è la cassa funebre **[fig. 140]** che andava a sostituire la precedente sepoltura dipinta da Vanni di Bono nel 1386: l'oggetto, oggi conservato presso la chiesa di san Lorenzo a Signa, fino al 1620 ospitò il corpo della Beata, per poi essere sostituito da una nuova urna funeraria, a sua volta mutata nel 1720. Nella cassa, che reca su di un lato uno sportello rettangolare su cui è raffigurato il *gisant* della Beata Giovanna, è riportata entro un finto cartiglio la data di morte della donna (1307) e la firma del pittore che realizzò la decorazione, *Petrus de Gambassio pinxit MCCCCXXXVIII*[803].

Pochi anni dopo, nel 1441, un anonimo pittore fiorentino vicino a Bicci di Lorenzo,

---

[798] Cfr. SOLDANI 1741, pp. 58-59.
[799] Cfr. BROCCHI 1752, pp. 364-365. Così il documento: *«in Capella Beatae Iohanne de Signa pingatur Ystoria S. Honofrii eo modo, forma et similitudine, prout picta est dicta Ystoria in Ecclesia Omnium Sanctorum de Florentia et etiam pingatur in dicta Capella Beatae Iohanne Ystoria Domine nostre Virginis Marie quando assumpta fuit in Celum»*
[800] Cfr. BARSANTI 1990, p. 99.
[801] Cfr. LASTRI 1761, pp. 49-50; BARSANTI 1990, p. 101.
[802] Il testo è pubblicato in LUMINI 2007, pp. 40-65.
[803] Cfr. BARSANTI 1999, pp. 100-101.

denominato appunto "Maestro del 1441[804]", realizzava gli affreschi ancora oggi visibili sulla parete sinistra della vecchia cappella della Beata, oggi cappella maggiore, raffiguranti i miracoli della Beata Giovanna; e nel 1462 un altro anonimo maestro, il "Maestro di Signa", completava, sulla parete destra, il ciclo dedicato alla vicenda agiografica di Giovanna[805]. Si nota, dunque, che tra il 1425, anno della fondazione della nuova cappella, e il 1462, anno di completamento della decorazione pittorica, il rilancio del culto della Beata passava anche attraverso l'opera di rifacimento della decorazione e, soprattutto, del sarcofago che accoglieva i resti della donna. Il fatto che questo sia stato rifatto nel 1438 – data di fine dei lavori del pulpito pratese – potrebbe suggerire una datazione attorno a questa data, o comunque entro l'arco cronologico prima menzionato, del pulpito esterno in facciata, che voleva emulare l'idea della vicina struttura donatelliana in fase di terminazione.

Si può tuttavia formulare una diversa ipotesi sulla datazione, che poggia su altri elementi. Murato nella controfacciata della pieve è un tondo in terracotta invetriata raffigurante la testa di un cherubino compresa entro un bordo floreale. Il rilievo raffigura lo stemma del Capitolo di Santa Maria del Fiore a Firenze, da cui dipendeva la chiesa di Signa, e fino al 1906 si trovava sul parapetto del pulpito esterno: trafugato in quell'anno, e poi recuperato, fu collocato all'interno della chiesa. Allan Marquand, che attribuiva il tondo all'atelier di Andrea della Robbia[806], collegava l'opera a dei pagamenti fatti ad Andrea proprio dal capitolo fiorentino tra il 1498 e il 1502, «*per 4 arme […] Ia collarme delcapit° per signa*[807]», dunque per quattro stemmi di cui uno con il simbolo del capitolo fiorentino destinato proprio a Signa. Nell'impossibilità di valutare correttamente gli elementi stilistici dei mensoloni in pietra che sorreggono il pulpito esterno, può essere avanzata un'ulteriore ipotesi di datazione della balconata in prossimità del 1498/1502, quando il terrazzo venne ornato dello stemma del capitolo di Santa Maria del Fiore.

Simile per tipologia alla struttura di Signa è il terrazzo esterno che si trovava fino al XIX secolo sulla facciata della collegiata di Montevarchi. La struttura, deputata all'ostensione della reliquia del Sacro Latte della Vergine Maria, era ornata nel parapetto da un bassorilievo in terracotta invetriata raffigurante la storia dell'arrivo della reliquia nella città

[804] Cfr. BALDINOTTI-MORETTI 2000, pp. 239-242.
[805] Sul Maestro di Signa si veda ZERI 1963, pp. 248-249, 257-258, n. 13; FROSININI 1990, pp. 18-25, in cui è avanzata l'ipotesi che il pittore possa essere identificato con Antonio di Maso.
[806] Cfr. MARQUAND 1922, II, pp. 197-198. Si veda anche GENTILINI 2000, I, pp. 220-221.
[807] Documenti già pubblicati in MATHER 1918, p. 192.

nel XIII secolo: il fregio, già ricollocato sul terrazzo costruito nella nuova facciata di inizio Settecento **[fig. 141]**, fu smontato all'inizio degli anni Trenta del Novecento e oggi è custodito presso il Museo della Collegiata[808].

La reliquia del Sacro Latte di Maria giunse a Montevarchi tra il 1266 e il 1270, tramite il conte Guido Guerra dei Guidi del ramo di Dovadola, che l'aveva ottenuta dal re di Napoli Carlo d'Angiò, il quale a sua volta aveva avuto il permesso di prelevare una piccola quantità del latte della Vergine conservata presso la Sainte-Chapelle[809]. Sulle modalità del culto della reliquia in epoca medievale non abbiamo molte informazioni, anche se sembra che una confraternita laicale del Sacro Latte fosse già attestata dal XIV secolo, come suggerisce il rinnovamento dei suoi statuti nel 1375: sciolta nel 1468, i suoi beni confluirono in un ente comunale[810]. Nel 1516, su impulso delle stesse autorità civiche, venne fondata la *Fraternita del Latte*, con lo scopo di gestire il culto della reliquia: tuttavia, già da prima era stata creata una cappella in cui conservare il reliquiario[811]. Una mappa della chiesa «*come stava innanzi l'anno 1638*» **[fig. 142]**, cioè prima dei lavori avviati in quell'anno, custodita presso il Museo della Collegiata[812], illustra bene la situazione del sacello all'interno della chiesa a navata unica: la cappella occupava lo spazio destro della controfacciata, ed era costituita da una balaustra rivolta verso l'altare maggiore, due colonne, un altare e un locale ricavato all'interno delle mura della facciata, denominato nella legenda della mappa «*santuario dove si conservava la S. Reliquia per il corso dell'anno».* La pianta illustra anche il dispositivo di ostensione esterna della reliquia: una scala a chiocciola ricavata entro le mura della controfacciata, a sinistra del portale maggiore, è indicata dalla legenda come la «*scala che portava alla Ringhiera della facciata»,* conduceva appunto alla balconata esterna, raffigurata sinteticamente nella mappa proprio in corrispondenza del portale. Una simile situazione è riportata anche in un altro disegno, del medesimo periodo, relativo al prospetto della controfacciata. In esso sono riportati cappella e scala a chiocciola, oltre che balconata esterna; una pianta dell'alzato della controfacciata – secondo il progetto da inglobare all'interno di una struttura muraria più elevata – illustra, oltre alla cappella dotata di colonne e balaustra, un parapetto interno, dotato nella parte sopra alla cappella di balaustra e comunicante con l'affaccio esterno tramite una porta.

---

[808] Cfr. ENSOLI in REFICE 2007, p. 24.

[809] Sulla storia della reliquia del Sacro Latte (in realtà una concrezione minerale che veniva grattata dalle pareti della grotta della Natività a Betlemme) si veda TARTARO 2004, pp. 13-18. L'arrivo della reliquia è tradizionalmente riferito al 2 gennaio, festa di san Macario.

[810] Cfr. DEL VITA 2004, p. 10.

[811] Cfr. PICCIOLI 2006, p. 155.

[812] Cfr. DI CAGNO 1997, p. 15; DEL VITA 2004, p. 16; REFICE 2007, p. 62.

A partire dal XVII secolo, le fonti pongono una certa enfasi sulla ringhiera esterna da cui si effettuava l'ostensione della reliquia del Sacro Latte nei giorni di festa.
Iacopo Sigoni, medico e canonico della collegiata di Montevarchi, in una lettera del 16 dicembre 1639 indirizzata a un innominato cardinale e intitolata *Relazione della venuta de' Conti Guidi in Italia e del Sacrosanto Latte della Beata Vergine portato a Montevarchi*, poi successivamente pubblicata nel 1653, riporta una descrizione del parapetto esterno e di ciò che vi era raffigurato sopra:

«Nel pergamo sopra alla porta della collegiata chiesa e per di fuora si rappresenta in marzacotto questa venerabile reliquia ricevuta dal Clero di Montevarchi accio viva nella mente degli uomini il miracolo seguito andandoli incontro il popolo montevarchino fin'a confini della iurisdizione co gran quantità di torce tolte a calo quali accese, e ripesate si trovo no essere scemate[813]*».*

Una lapide, realizzato nel 1650 per il sepolcro di Guido Guerra sulla facciata della collegiata e collocata nel 1708 all'interno dell'edificio, riporta la memoria del gesto del conte che donò la reliquia agli abitanti di Montevarchi e cita esplicitamente il pulpito esterno, facendo intendere che la tradizione di ostendere la reliquia da esso risalga al momento della donazione del sacro pegno a Montevarchi:

«Ne posteros unquam tantae rei oblivio caperet et ad maiorem Dei Optimi Maximi et Mariae semper Virginis honorem et gloriam celebrem quotannis solemnitatem peragendam instituere eadem die que comes Guido Guerra tantum munus illis crediderat ***quod a sacerdote celebrante post peracta publice missarum solemnia populo in platea avidissime expectanti e lapideo suggestu supra fores huius ecclesiae sito ad impetrandam Dei misericordiam simul aliis sanctorum reliquiis ostenderetur*** *quem morem a maioribus per manus traditum sicuti posteri adhunc retinent ingenti populorum concursu et pietate*[814]*».*

"Affinché l'oblio di così grande impresa mai colga i posteri e a maggior onore e gloria di Dio Ottimo e Massimo e della sempre Vergine Maria, fu istituito che ogni anno si dovesse celebrare una famosa solennità nello stesso giorno in cui il conte Guido Guerra aveva

[813] La lettera manoscritta, pubblicata a Firenze nel 1653, è custodita presso la Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi. Cfr. BNF, Latin, 7869, f. 114r.
[814] Cfr. CONTI 1787, p. 46.

consegnato a quelli [il popolo di Montevarchi] un così grande dono, che dal sacerdote celebrante dopo aver amministrato pubblicamente la messa solenne sia mostrato al popolo in attesa con grandissima avidità in piazza assieme alle altre reliquie dei santi da un pulpito in pietra situato sopra le porte di questa chiesa, al fine di ottenere la misericordia di Dio, cosa che i posteri ancora oggi come è stato tramandato dalle mani degli antenati onorano con gran concorso di popolo e devozione."

Col termine *lapideo suggesto* l'epigrafe si riferisce certamente alla balconata, descritta con maggiori particolari dal Sigoni pochi anni prima.
Dopo il rifacimento della facciata a inizio XVIII secolo, il parapetto in terracotta invetriata rimase a ornare la terrazza centrale. Ferdinando Morozzi, scrivendo nel 1762, descrive l'iconografia ivi raffigurata:

«L'incontro, che fecero i Montevarchesi al Conte Guido, che portava la detta reliquia […] si vede a basso rilievo rappresentato in terra cotta da quei della Robbia l'anno 1501, in un paliotto, che serviva per l'antico Altare, dove era conservata detta reliquia, ora esistente nella ringhiera sopra alla porta principale della collegiata di detta Terra per la parte di fuori.[815]».

Il Morozzi ipotizza dunque che un tempo il fregio in terracotta fosse parte dell'altare della cappella all'interno della chiesa; aggiunge inoltre, citando un manoscritto presso il signor Domenico M. Manni, che l'arrivo della reliquia a Montevarchi sia da datarsi all'anno 1261. Prospero Gasparo Conti, preposto della collegiata, fornisce maggiori dettagli sulla balaustra esterna della chiesa e sulla cappella del Sacro Late all'interno. Nell'opera intitolata *Memorie sulla esistenza e Culto della sacra reliquia che si venera nella Insigne Collegiata di Montevarchi*, del 1787, offre una dettagliata descrizione della cappella in cui era conservata la reliquia del Sacro Latte[816], prima dei rifacimenti settecenteschi, per poi passare a quella del terrazzo esterno, basandosi evidentemente su fonti di prima mano antecedenti al rifacimento della facciata di inizio Settecento:

«La porta era nel mezzo di due colonne, ***sopra le quali si posava la ringhiera, o terrazzino, dal quale si fa l'ostensione delle Sacre Reliquie. A questo formava una specie di baldacchino una tettoia dalla parte di sopra, coperta di piombo, o nel di sotto stoiata, e***

[815] Cfr. MOROZZI 1762, p. 44, n. 3.
[816] Cfr. CONTI 1787, pp. 42-43.

dipinta colle Immagini delle tre Virtù Teologali. *Dalle parti si vedeva a quell'altezza il residuo della pittura di alcuni Angioli, e poco sopra, due finestrelle a arco non per dar lume, ma tutto per ornamento della facciata.* ***Niuna di queste cose è stata rimessa in opra, salvo i Marzacotti del terrazzino, non essendo il di più a proposito per il nuovo ordine della fabbrica, e divorato in gran parte dal tempo****»*

Dunque, stando al Conti, il *terrazzino* esterno era sormontato da un tetto in piombo su cui spiccavano, dipinte, le personificazioni delle Virtù Teologali, mentre altri *marzacotti*, ovvero il fregio in terracotta raffigurante l'arrivo della reliquia, ai suoi tempi facevano ancora parte dell'affaccio esterno, essendo stati impiegati anche nella facciata settecentesca. Il Conti descrive inoltre il rituale dell'ostensione della reliquia secondo le modalità introdotte nel 1720, quando ormai era in opera la nuova facciata dotata di tre ringhiere, una centrale e due laterali, che riprendevano la funzione della precedente balconata:

«Ritiravasi dopo quella funzione il Contestabile co' suoi Ufiziali nella ***ringhiera a mano sinistra*** *della facciata della Chiesa per assistere alla mostra delle Reliquie, e solenne benedizione con quella del Sacro Latte, stando* ***in quella a mano destra il Coro de' Musici****, che prevenivano con una strofa dell' Inno Veni Creator Spìritus l'annunzio del nome di ciascheduna Reliquia, seguito dopo da una breve sinfonìa di Trombe, e da una salva de' soldati*[817]*».*

Il fregio in terracotta invetriata **[fig. 144]**, lungo 320 cm e alto 82 cm, è oggi conservato nel Museo della Collegiata, assieme alla ricostruzione del tempietto del Sacro Latte **[fig. 143]** che ingloba le terrecotte invetriate della Capella, secondo la fedele ricostruzione di Secchi e Maetzke del 1973[818]. Completano il gruppo dei "marzacotti" del museo due stemmi in terracotta invetriata retti da coppie di angioletti **[fig. 145]** (71,5 x 55 cm), recanti i gigli fiorentini e il Monte di Pietà emblemi del Comune di Montevarchi[819] e forse da identificare con «*il residuo della pittura di alcuni angioli*» che Conti descriveva ai lati della ringhiera, nonostante egli parli chiaramente di «*pitture*».
Da sempre considerate come parte di un'unica commissione, comprendente la decorazione della cappella e della balaustra esterna, sin dal XVIII secolo le sculture sono state riferite

[817] *Ibidem*, p. 60.
[818] Cfr. DEL VITA 2004, p. 16.
[819] Cfr. REFICE 2007, p. 63.

ai Della Robbia. Il Morozzi e il Conti facevano il nome di Luca della Robbia[820], ma già nel 1884 Camillo Cavallucci ed Émile Molinier, all'interno del loro grande repertorio di terrecotte robbiane, attribuivano le sculture di Montevarchi all'*atelier* di Andrea della Robbia, con una datazione appena successiva al 1468, anno di fondazione della prima opera comunale deputata al culto del Sacro Latte[821]. Gli studiosi successivi, con l'eccezione di Maud Cruttwell, che nel 1902 propendeva per l'assegnazione dei rilievi a Giovanni della Robbia[822], hanno mantenuto l'attribuzione ad Andrea, pur spostando agli ultimissimi anni del XV secolo la cronologia delle sculture: in questo senso si sono espressi Giancarlo Gentilini, che le data tra 1495 e 1500[823], e Silvano Del Vita, che le data genericamente alla fine del XV secolo[824]. Nell'assenza di materiale documentario relativo a pagamenti, potrebbe giovare riprendere il testo di Francesco Morozzi, che nel 1762, come abbiamo visto, dedica una breve nota al culto della reliquia di Montevarchi. L'erudito menziona la data 1501 come anno di realizzazione dei rilievi, da lui ritenuti in origine parte della decorazione della cappella interna: se quest'ultima ipotesi non trova riscontro nella ricostruzione del tempietto, la data 1501 sembra invece fin troppo precisa per essere stata inventata dal Morozzi, che appunto, come afferma lui stesso, era a conoscenza di manoscritti relativi alla storia di Montevarchi. Seconda questa ipotesi, egli avrebbe potuto conoscere la data da una fonte archivistica, forse proprio il manoscritto del Manni da cui ricavava la data 1261, non esatta, ma comunque molto vicina alla realtà storica, relativa all'arrivo del Sacro Latte in città[825]. La data 1501 sarebbe perfettamente coerente con la cronologia generalmente indicata dagli ultimi studi per i rilievi, intrisi di quei caratteri di stereotipizzazione e rarefazione che Gentilini ha riconosciuto come tipici della produzione di Andrea allo scadere del secolo, quando era fortemente influenzato dalla predicazione savonaroliana da lui stesso accolta[826].

Data la diffusione in area toscana della tipologia del pulpito esterno in facciata nel corso del XV secolo non deve stupire il fatto che Michelangelo Buonarroti, relativamente ai progetti per la tribuna delle Reliquie per la chiesa fiorentina di san Lorenzo, inizialmente

[820] Cfr. MOROZZI 1762, p. 44, n. 3; CONTI 1787, p. 34.
[821] Cfr. CAVALLUCCI, MOLINIER 1884, pp. 240-241.
[822] Cfr. CRUTTWELL 1902, pp. 221-222. Per un profilo biografico su Giovanni della Robbia, figlio terzogenito di Andrea della Robbia, nato nel 1469 e morto tra il 1529 e il 1530, si veda MARQUAND 1920, pp. xi-xxiv. Lo studioso, nella sua opera dedicata ad Andrea della Robbia del 1922, assegna il fregio di Montevarchi ad Andrea in persona. Si veda MARQUAND 1922, I, pp. 123-124.
[823] Cfr. GENTILINI 2000, I, p. 258
[824] Cfr. DEL VITA 2004.
[825] Cfr. MOROZZI 1762, p. 44, n. 3.
[826] Cfr. GENTILINI 2000, I, p. 258.

prediligesse questa soluzione architettonica.

Intorno al dicembre 1526 papa Clemente VII era in procinto di spedire a Firenze, sua città natìa, un cospicuo gruppo di antichi vasi realizzati in preziosi materiali provenienti dalla collezione medicea di Palazzo Medici, che lo stesso pontefice aveva magnificato inserendo al loro interno alcune reliquie costantinopolitane appartenute ad un altro papa mediceo, Leone X[827]: i vasi erano destinati alla basilica di san Lorenzo, al fine di accrescere il prestigio della chiesa che ospitava le tombe della famiglia Medici.

Tuttavia, i progetti per un dispositivo che permettesse la custodia e l'ostensione dei vasi erano in cantiere già dall'autunno del 1525, dal momento che in una lettera spedita da Roma del 14 ottobre di quell'anno da Giovan Francesco Fattucci e indirizzata a Michelangelo si menziona il progetto per «*uno ciborio sopra l'aultare di San Lorenzo, in su quattro colonne»* che servisse come deposito e luogo di ostensione dei reliquiari[828]. A seguito delle vicende del Sacco di Roma del 6 maggio 1527 e dell'istituzione della repubblica fiorentina del 21 maggio, con il conseguente esilio di Ippolito e Alessandro de' Medici, il cantiere del dispositivo "laurenziano" per l'ostensione delle reliquie subì una battuta di arresto, e venne ripreso solo dopo l'estate 1530, al ritorno dei Medici a Firenze[829]. Tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre 1531 una lettera di Giovan Battista Figiovanni spedita da Firenze a Michelangelo, anch'egli nella città toscana, permette di comprendere come il progetto del ciborio sopra l'altare maggiore della chiesa di san Lorenzo fosse stato accantonato in favore di un *pergamo* da collocare al di sopra della porta principale:

«Amantissimo M[ichelagnol]o mio, io vi dirò quello acade, et vorrei non vi fussi dispiacere come è l'animo mio. Al primo dì che si fermò di ***fare il pergamo sopra la porta****, in che fu con assai satisfatione del papa, e' volse sapere di che pietra sarebbe fatto, el che avendo io più volte sentito dire farsi di macig[n]o, come l'altre pietre di chiesa, per non disonire,* ***et così el di fuora di marmo per unirlo con la facciata****, quando mai l'uno e l'altro s'avessi a fare, et tanto scrissi a Nostro Signore, che li fu molto grato; et in tale aviso, come 6 altre volte è acaduto, io ò detto che l'ordine vostro* ***è fare una arme pontificale di marmo, quale si pone sotto il pergamo e sopra la porta principale della chiesa, ma dal lato di dentro****, che fia la targa come il testo del cavallo antica cosa di scudo et intagl[i]o bellissimo da ornar la chiesa, nonché 'l pergamo. Et parendomi ogni dì venga più bella, spesso n'ò*

[827] Cfr. MUSSOLIN 2007, p. 183.
[828] Cfr. POGGI-BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, III, p. 176; WALDMAN 2004, pp. 81-82; MUSSOLIN 2007, pp. 186-187.
[829] Cfr. MUSSOLIN 2007, pp. 183-184.

scritto, e massime venardì passato, a dì 27 ottobre. La quale letta da Nostro Signore, messer Pier Polo mi fa questa risposta: "come per altra ti scrissi per volontà di Nostro Signore, l'arme pontificale in chiesa Sua Beatitudine non ve la vole a conto alcuno, ma sì bene quella di casa, ché per chiesa altrove sono; e però non farla seguitare". Io l'ò risposto che ame nonn·àmai scritto non ve la volere, et però s'è seguita; et ò letto 9 lettere di suo, poi si cominciò l'arme, e non trovo tale negativa. E dal primo dì che si pose ilmarmo dentro, scrissi: "E' s'è posto de[ntro] unomarmo di 4 o 5000 libre per farne una arme pontificale e porla sotto il pergamo". M[ichelagnol]o mio, riparate ora voi, se sia possibile, sanza il rengno, perché col rengno e chiave non ve lo vole molto resoluto, in che io non vi replicherei più. E se io non avessi dato lume che tale arme si fa, non achaderia dire a messer Pier Polo, per la sua ultima lettera: "Come per altra dissi, Nostre Signore non la vole così", el che a mai l'à rebattuta. Il che l'ò replicato che, come lo dico ora, l'arei detto allora.
Così prestate fede al vostro Baptista. Al reverendissimo arcivescovo Capuo fu piacere assai quando li dissi che voi volevi il maestro pitto[830]*»*

La lettera descrive nel dettaglio la struttura del pergamo. Esso doveva essere collocato sulla controfacciata, sopra il portale principale della chiesa e doveva essere realizzato in macigno, come «*l'altre pietre di chiesa, per non disonire*», al fine di non turbare l'equilibrio cromatico che regnava all'interno della chiesa brunelleschiana. Lo stesso principio ispirava la facciata, dove era previsto un affaccio esterno, non esplicitato ma adombrato nell'espressione «*così el di fuora di marmo per unirlo con la facciata*» che fa riferimento all'utilizzo del marmo per il fronte della chiesa. Nel progetto era previsto anche lo stemma di papa Clemente VII, da porsi sotto e sopra il pergamo interno, a sugellare la natura pontificia della committenza.
Un disegno **[fig. 146]** di Michelangelo conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, con ogni probabilità identificabile ne «*la pianta di in sul pavimento del pergamo, la quale è presa in sul murato et è misurata a punto da lui*» menzionata nella lettera del capomaestro del cantiere fiorentino Bernardo di Piero Basso a Michelangelo in Roma del 19 ottobre 1532, consente di avere una visione chiara del progetto per la tribuna sulla controfacciata[831]. Rappresentando una visuale dall'alto della parete della facciata della chiesa, Michelangelo immagina un grande balcone interno circondato da balaustri e retto da due grosse colonne

[830] Lettera pubblicata in MUSSOLIN 2007, pp. 215-216.
[831] *Ibidem*, p. 217.

alle estremità, indicato come «*vano del pergamo di dentro*», da cui è possibile accedere ad un ambiente ricavato entro lo spessore murario della facciata («*vano nella grossezza de le mura per reliquie*») e, tramite due porte aperture laterali, a un balcone esterno di forma rettangolare, definito «*vano del pergamo di fuora*».

La tipologia del grande balcone in facciata è un chiaro rimando alle strutture ben note nella Toscana del XV secolo, come dimostra la stretta somiglianza del progetto del *pergamo di fuora* fiorentino con i terrazzi esterni di Signa e Montevarchi; mentre, come ha ben notato Mauro Mussolin, il grande balcone in controfacciata sembra richiamare alla mente il pulpito interno di Maso di Bartolomeo nella pieve di santo Stefano a Prato[832]. È necessario, tuttavia, ricordare che l'idea di un balcone esterno sulla facciata della basilica fiorentina circolava già anni prima tra gli architetti che avevano presentato progetti per il completamento della facciata. Nei due disegni di Giuliano da Sangallo conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi che riportano i progetti dell'architetto intorno al 1516 la facciata della chiesa è arricchita di un lungo terrazzo con balaustra che corre da un'estremità all'altra della facciata[833]. Secondo Mussolin tale soluzione, che anticipa la soluzione del terrazzo a balaustri di Michelangelo per la Tribuna delle Reliquie, sarebbe da legare alla loggia delle Benedizioni nella basilica di san Pietro in Vaticano, realizzata nel 1464; sfugge tuttavia la funzione della struttura sangallesca, non legata alla donazione delle reliquie – ideata da Clemente VII solo intorno al 1525 – e forse pensata come loggia per permettere una funzione di rappresentanza ai membri della famiglia medicea

Ad ogni modo, il progetto michelangiolesco per il *pergamo di fuora* non ebbe seguito, probabilmente per ragioni di impraticabilità architettonica, visto che le aperture comunicanti tra interno ed esterno andavano ad impattare sensibilmente la partitura quattrocentesca della controfacciata[834]. Michelangelo si limitò alla realizzazione del solo parapetto interno **[fig. 147]**, attualmente ancora in opera, che era già pronto per la Pasqua del 1533, quando da esso ebbe luogo la prima ostensione di reliquie[835]. Ad esso si riferisce una lettera di Sebastiano del Piombo del 25 luglio 1533, in cui l'artista, da Roma, riporta a

[832] *Ibidem*, p. 184.
[833] *Ibidem*, pp. 202-204.
[834] *Ibidem*, p. 217.
[835] *Ibidem*, p. 220.

Michelangelo l'apprezzamento per la struttura da poco inaugurata, riferendo che al pontefice «*del pergamo ancora li piace assai che sia riusita bella cossa*[836]».

10. Pulpiti esterni per ostensione di reliquie in area emiliana: Bologna e Modena.

Un'altra area italiana in cui sembra che la tipologia del pulpito esterno in muratura per ostensione di reliquie abbia attecchito è quella emiliana. Qui il pulpito esterno aveva avuto un discreto successo sin dal XIII secolo, come attesta il già menzionato esemplare che si trovava fino al XVI secolo sull'angolo della facciata di san Domenico a Bologna, da considerare un vero e proprio modello per l'area italiana. Sempre a Bologna esisteva un altro pulpito esterno in muratura, destinato con ogni probabilità alla predicazione, localizzato nel cimitero della chiesa di san Francesco. Un testamento dell'11 aprile 1399 lo menziona in questi termini:

«*fiat et fieri debeat una capella nova in ecclesia predicta scti francisci ordin. minorum de Bonon. in eo loco ubi est pergulum de petra extra ipsam ecclesiam super cimiterium*[837]».

"sia fatta e debba esser fatta una nuova cappella nella già detta chiesa di san Francesco dell'ordine dei Minori di Bologna in questo luogo dove è il pulpito in pietra fuori dalla stessa chiesa sopra il cimitero".

Tra XV e XVI secolo due pulpiti esterni deputati all'ostensione di reliquie vengono realizzati tra Bologna e Modena, a riprova della diffusione emiliana della tipologia, benché questa venga declinata in modo diversi nei due casi.

Alla fine del XV secolo risale il pulpito esterno angolare [**fig. 148]** della chiesa del Crocifisso di Bologna, appartenente al complesso oratoriale di santo Stefano, formato da vari edifici che nelle denominazioni e nelle architetture cercano di ricreare i luoghi santi di Gerusalemme. Le origini del complesso risalgono al V secolo, per volontà del vescovo Petronio, che vi fece realizzare un sacello dedicato ai martiri bolognesi Vitale ed Agricola, ma è solo a partire dall'XI secolo che l'insieme iniziò ad assumere le forme attuali[838]. La chiesa del Crocifisso, poi, pesantemente ritoccata dai restauri ottocenteschi, è a sua volta frutto dell'unione di due chiese avvenuta nel 1637: la chiesa di san Giovanni Evangelista, corrispondente al presbiterio rialzato e raggiungibile tramite due scalinate, e la chiesa di santa Maria Maddalena, comprendente l'area della navata unica su cui si aprivano diversi

[836] Cfr. POGGI-BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, pp. 22-23.
[837] Cfr. RUBBIANI 1886, p. 120.
[838] Sulla storia del complesso oratoriale si veda in generale MONTORSI 1980; FASOLI 1987, pp. 11-18.

altari[839].

Il pulpito, addossato all'angolo sinistro della facciata e comunicante con l'interno tramite una porta sul fianco sinistro dell'edificio, è realizzato, come la facciata, in mattoni ed è sostenuta da tre mensoloni in pietra serena, ciascuno dei quali è articolato in tre mensole più piccole terminanti in volute. La mensola centrale, nella sua parte inferiore, è decorata da una protome femminile. Antiche vedute e fotografie storiche testimoniano l'esistenza di un tetto al di sopra del pulpito, smantellato nel 1895, ben visibile in un'acquatinta su invenzione di Antonio Basoli del 1834[840] e in una fotografia scattata prima dell'avvio dei restauri del 1876 condotti da Giovanni Gozzadini[841]. Le immagini storiche testimoniano altresì la presenza di un locale al di sotto del pulpito, forse da identificare con una cappella, che insisteva attorno al terzo mensolone affogandolo nelle sue pareti murarie: anche di questa struttura non vi è più traccia dopo i restauri del 1876.

La bibliografia sul pulpito è piuttosto scarsa. Iginio Supino, come abbiamo già avuto modo di osservare, nel 1909 ipotizzava fugacemente che il fronte della chiesa del Crocifisso fosse modellato sulla facciata della chiesa di San Domenico, anch'essa provvista di pulpito esterno angolare[842]; Ellen-Senta Altenloh nel 1985 datava il pulpito al XII secolo e lo riteneva l'esemplare più antico della tipologia[843]. Graziella Polidori e Maria Teresa Trombetti, nel 1987, all'interno della pubblicazione sui restauri del complesso di Santo Stefano, datavano il pulpito al XV secolo ma rilevavano come la struttura insistesse sulle tracce di un più antico affaccio esterno da loro datato al XIII secolo[844]. Nello stesso anno Carlo De Angelis riportava la decisiva notizia di un manoscritto conservato a Bergamo, contenente un registro del XV secolo in cui era riportata la data di costruzione dell'*«arengario»*, ovvero il 1488[845].

Quest'ultima notizia risulta di enorme interesse, poiché consente di datare il pulpito *ad annum* e di fissare un punto fermo sulla cronologia della struttura, oltre che sulla storia della diffusione della tipologia in area padana. Risulta abbastanza evidente, inoltre, che la struttura, preesistente su un più antico pulpito del XIII secolo, sia effettivamente una derivazione dal prototipo della chiesa domenicana di Bologna, databile appunto alla seconda metà del XIII secolo. Quanto alle funzioni, anche l'esemplare della chiesa del

[839] Cfr. MONTORSI 1980, I, p. 188.
[840] Cfr. BASEVI 2021, pp. 71-72.
[841] *Ibidem*, p. 73.
[842] Cfr. SUPINO 1909, pp. 49-50.
[843] Cfr. ALTENLOH 1985, p. 28.
[844] Cfr. POLIDORI-TROMBETTI 1987, p. 302.
[845] Cfr. DE ANGELIS 1987, pp. 212, 228, n. 5.

Crocifisso era deputato all'ostensione delle reliquie conservate presso la chiesa, come attestano alcune fonti di epoca moderna.

La *Relazione Istorica overo cronica della misteriosa chiesa di San Stefano in Bologna, detta Gierusalemme,* nella versione pubblicata nell'anno 1600 da Donato Pullieni de' Lupari da Siderno, monaco celestiniano nella chiesa di santo Stefano, riporta, in forma di dialogo tra S.P. (Signor Pompeo Romano) e D.D (Don Donato Monaco) una descrizione dell'apparato di ostensione delle reliquie presso la chiesa del Crocifisso (alternativamente chiamata chiesa di san Giovanni Battista) e della cerimonia che aveva luogo sul pulpito esterno e presso altri luoghi del complesso oratoriale:

«S.P: Che cosa è quel Corridore di legno posto sopra questa cappella [ndr: la cappella di san Giobbe, sulla sinistra della chiesa]*?*

D.D: Sappia V.S che lunedì di Pasqua li cavano dalli Reliquarij tutti li tabernacoli delle Sante Reliquie, et li ripongono sopra l'Altare Maggiore: subito cantato Vespro li Padri con quelli delli Celestini, et altri che si chiamano per aiuto, vestiti cou Cotte, et stole, pigliano uno ò dui tabernacoli in mano, et processionalmente passano per l'Atrio, Sepolcro, Porta Santa, entrano per questa porta, et porgono li tabernacoli ad uno, che sta vicino la Scala Santa, in uno Altare preparato a questo effetto, et colui legge tutte le sante Reliquie, che in detti tabernacoli vi sono; et letti li porge all'istessi, che vanno per la Scala Santa et salendo per quella scala di S. Giovanni ò Crucifiso, passano per questo andito, et gionti fuori ad un certo pulpito di pietra li porgono ad un altro, che ivi gridando quanto puote li legge al populo, che allhora è in tanto gran numero, che non lo capisce ne la piazzuola, ne le finestre delli palazzi, ne altro; ma è necessario che stiano sopra li tetti di tutti questi Palazzi, che sono qui intorno, fra questo il Priore arriva qui giù, et mostra la Santa Benda al Senato di Bologna […] et poi il Priore da la benedittione con quella a tutti quelli, che dentro questa Chiesa si trovano; va poi che saran finite di leggere tutte le sante Reliquie fuori all'istesso pulpito, et con la santa Benda in mano scoperta, volta tre volte per quel pulpito; et poi inginocchiandosi ognuno, dà la beneditione[846]*»*

Il dispositivo di ostensione era dunque composto da un soppalco ligneo posizionato sulla sinistra della chiesa e dal pulpito esterno angolare ad esso collegato: esattamente come in altri casi, la cerimonia di ostensione prevedeva la combinazione di interno/esterno. Le reliquie, tra cui figurava la Sacra Benda, ovvero la striscia di stoffa indossata da Maria

[846] Cfr. PULLENI 1600, pp. 245-247.

durante la salita al Calvario e impregnata del sangue di Cristo[847], dopo l'esposizione sull'altare maggiore, erano condotte in processione attraverso le varie chiese del complesso oratoriale, per poi essere portate alla Scala Santa esistente nella chiesa di san Giovanni, e attraverso questa raggiungevano il *corridore di legno* o *andito* e successivamente il *pulpito di pietra*. Un identico rituale è riportato da Antonio Masini nella sua *Bologna perlustrata* del 1650, che riconosce nel pulpito la rievocazione della tribuna da cui Pilato mostrò Cristo al popolo, secondo la logica che identificava nei vari ambienti del Santo Stefano i luoghi della passione di Cristo a Gerusalemme:

«[La Sacra Benda] *dopo il Vespro si porta processionalmente con altre sante Reliquie, e sopra da una Renghiera, ò Corridore le mostrano al popolo, nominando ad alta voce il nome di ciaschuna Reliquia, le quali stanno esposte li due giorni seguenti; la sudetta Renghiera, ò Corridore, figura quella dove Pilato mostrò Christo al Popolo, dicendo Ecce homo*[848]*»*.

Se il pulpito esterno della chiesa del Crocifisso a Bologna persegue nella tradizione del pulpito esterno angolare, quello della cattedrale di Modena **[fig. 149]**, risalente ai primi anni del XVI secolo si rifà piuttosto alla tipologia del pulpito esterno di forma quadrangolare.
Il piccolo terrazzo in pietra è collocato sul fianco meridionale della cattedrale, aperto sulla grande piazza. Sostenuto da due semplici mensole fogliacee, reca nei tre lati i simboli degli Evangelisti scolpiti a bassorilievo entro clipei: sui due lati sono raffigurati, rispettivamente a sinistra e a destra, il toro alato di san Luca e il leone alato di san Marco, mentre sul parapetto rivolto verso la piazza campeggiano a sinistra l'aquila di san Giovanni e a destra l'angelo di san Marco. Il parapetto è inoltre scandito da lesene decorate a grottesche. L'iconografia del pulpito non è in relazione con la reliquia con cui il vescovo, proprio dall'alto del terrazzo, dava la benedizione, vale a dire il braccio di san Geminiano, vescovo santo patrono di Modena.
Come abbiamo già avuto modo di vedere, la suddetta reliquia ancora nel 1528, come ricordano le cronache, veniva mostrata dal vescovo dall'alto del pontile della cattedrale; tuttavia, parallelamente a questa usanza, all'inizio del XVI secolo i modenesi decisero di realizzare anche un affaccio esterno per poter effettuare la benedizione alle vaste folle radunate sulla piazza.

[847] Sulle reliquie si veda BORGHI 2005.
[848] Cfr. MASINI 1650, p. 59.

La documentazione relativa al duomo di Modena pubblicata da Antonio Dondi nel 1896[849] consente di fare chiarezza sulla realizzazione della struttura e sulle circostanze che portarono alla sua edificazione. Nel 1493 venne pagato un «*tabernacolo d'arzento del brazo de messer s. zemignan*», che andava evidentemente a sostituire un più antico braccio reliquiario ancora attestato nell'inventario delle argenterie del 1512 come «*brachium anticum scti geminiani*» commissionato all'inizio del XV secolo[850]. Il 30 agosto 1501, come attesta la *Cronaca* di Jacopino de' Lancellotti, iniziarono i lavori per la realizzazione del pulpito esterno, chiamato *rengera:*

«*Si comenzò a edifichare la rengera apichata al domo de modena per dar la benedition al povolo con el brazo de misser s. Zimignan, fu liverà dita rengera. Fu liverà de fare per tuto setembro*[851]».

Antonio Dondi rende noto che sullo stesso fianco della cattedrale dove tuttora sussiste il pulpito un tempo esistesse una cappella della famiglia dei Pii, edificata nel 1306 e demolita nel 1476 durante una sommossa dei giovani modenesi. La cappella a sua volta era stata edificata sopra una vecchia "ringhiera", che dunque deve datarsi a prima del 1306. Notizie sulle fattezze di questa "ringhiera" le riporta lo stesso Jacopino de' Lancellotti:

[23 luglio 1476] «*li zoveni de Modena […] butono zo la chapela chiamata chapela di Pii, la quale si era apichata al domo in piaza grande,* ***la quale al tempo antigo si era una rengera grande con 4 bele colone de malmore denante****, da poi la fu edificata di sopra per uno di Pii il qual ge fu sipilito […] Item in questo dì non fu butà zoxe de dita capela se non fino ad una rengera fata antigamente, come è dito di sopra*[852]».

È dunque probabile che la *rengera* del 1501 sia stata ispirata dalla precedente struttura, ma solo nella funzione, e non nella forma, dato che della vecchia terrazza Jacopo de' Lancellotti dice chiaramente che era retta da «*4 bele colone de malmore denante*». Un documento di pagamento del 16 luglio 1511 cita nuovamente la *rengarola* e alcuni lavori di ingegneria idraulica che la coinvolsero, di modo che in caso di pioggia l'acqua non entrasse in chiesa:

[849] Cfr. DONDI 1896, pp. 187-188.
[850] *Ibidem*, pp. 48-49.
[851] Cfr. LANCELLOTTI 1861, p. 245.
[852] *Ibidem*, pp. 27-28.

«A m°. iacomo taiapreda […] per fare una trivela per forare certi buxi a la rengarola che guarda in piazza a ciò che l'acqua scoresse via, non li stesse suxo a le prede vive a ciò che pasa l'acqua che piove non venisse in giexia[853]*»*.

La menzione del maestro *iacomo taiapreda*, ovvero Giacomo lapicida, ha spinto il Dondi ad attribuire il pulpito di piazza alla mano di Giacomo da Ferrara e di suo figlio Paolo, più volte registrati nei documenti del cantiere della cattedrale ed elogiati dallo stesso erudito[854]. Nuovi dati documentari sulla storia della *ringhiera* pubblicati nel 1988 da Orianna Baracchi e Carlo Giovannini hanno confermato l'attribuzione ai due scultori ferraresi citati dalle fonti e hanno precisato i termini cronologici[855]. In particolare, un documento dell'autunno 1502 cita la «*preda granda che va denance al parapeto e doe che vano de coste con li Evangelisti alla dicta rengera»*[856], lasciando dunque intendere che a questa altezza cronologica il parapetto con figure di Evangelisti fosse già approntato.
Nell'anno 1700 il pulpito di piazza venne ingrandito attraverso il reimpiego dei marmi del distrutto altare della cattedrale di san Martino[857]: incisioni e fotografie storiche ritraggono il pulpito allungato sui lati, con le formelle raffiguranti gli Evangelisti tutte collocate sul lato rivolto verso la piazza[858]. Nel 1912 Tommaso Sandonnini, nell'ambito degli invasivi restauri della cattedrale, eliminò le aggiunte settecentesche e riportò il pulpito di piazza alla sua struttura originaria[859].

Sia il pulpito bolognese che quello modenese, oltre a testimoniare la diffusione del pulpito esterno in area emiliana, sono esemplificativi di quello che può essere considerato un fenomeno di *longue durée*, in quanto testimoniano la sedimentazione della pratica di mostrare reliquie da una struttura esterna nel corso dei secoli: entrambe le strutture vengono costruite sulle fondamenta di pulpiti più antichi (il pulpito del XIII secolo per la chiesa bolognese, la vecchia *rengera* del duomo modenese) rinnovandone le forme ma non la funzione.

[853] Cfr. DONDI 1896, p. 187.
[854] *Ibidem*, p. 188.
[855] Cfr. BARACCHI-GIOVANNINI 1988, pp. 170-175.
[856] *Ibidem*, p. 175.
[857] Cfr. DONDI 1896, p. 188.
[858] Cfr. GALLI in FRUGONI 1999, p. 235.
[859] Cfr. ACIDINI LUCHINAT 1984, p. 167.

11. Una prospettiva europea: strutture per l'ostensione esterna delle reliquie tra Germania e Francia nel XIV secolo.

La capillare presenza di pulpiti esterni deputati all'ostensione delle reliquie nell'Italia centrosettentrionale tra medioevo e prima età moderna deve essere considerata alla luce di un più generale contesto europeo di fortuna delle strutture esterne (pulpiti, gallerie, balconate) accomunate dalla stessa funzione. Tracciare una storia di questi apparati risulta alquanto arduo, poiché molte di queste strutture non sono più esistenti e sono ricordate solo dalle fonti; inoltre, la bibliografia sul tema è assai scarsa. Il contributo maggiore, in questo senso, è dato dal corposo studio di Helmuth Kühne, del 2000, incentrato sui rituali di ostensione di reliquie nei territori del Sacro Romano Impero e dotato di un ricco apparato di fonti – cronache, in particolare – che riportano molte notizie sulle strutture da cui le reliquie imperiali venivano mostrate[860]. Toby Huitson, nel 2014, ha in parte affrontato l'argomento delle strutture deputate all'ostensione esterna delle reliquie in un saggio, fantasiosamente intitolato *Stairway to Heaven: the Functions of Medieval Upper Space,* sulle strutture sopraelevate, tra le cui funzioni liturgiche talvolta ricorre anche quella di pedana sopraelevata per la mostra dei reliquari, e tra queste cita alcuni casi d'Oltralpe (Aquisgrana, Maastricht), senza tuttavia riferirsi ai più ben documentati casi italiani[861]. Merita una menzione anche il saggio di Zoë Opacic, sempre del 2014, sui dispositivi architettonici del Sacro Romano Impero per l'ostensione delle reliquie imperiali, che focalizza buona parte dell'attenzione sulle strutture viennesi del XV secolo[862].

Tuttavia, è possibile lavorare su alcune aree europee, nello specifico quella germanica e quella francese, di cui abbiamo già detto qualcosa a proposito del pulpito ligneo utilizzato da Luigi IX per la mostra della Corona di Spine tra 1239 e 1241.

Proprio riguardo alle strutture effimere in legno che venivano collocate negli spazi pubblici, il territorio germanico offre alcuni spunti di studio interessanti. In quest'area erano frequenti, a partire dall'inizio del XIV secolo, le fastose ostensioni delle cosiddette *Reichsreliquien*, vale a dire le reliquie di proprietà del tesoro imperiale che si presentavano come segno tangibile della divinità del ruolo imperiale. Queste, custodite nel corso dei secoli preso varie residenze imperiali e solo dal 1423 traslate stabilmente presso l'ospedale dello Spirito Santo nella città imperiale di Norimberga, comprendevano tra gli altri oggetti legati a Carlo Magno provenienti dal tesoro di Aquisgrana e preziose reliquie quali la Sacra

[860] Cfr. KÜHNE 2000.
[861] Cfr. HUITSON 2014, pp. 63-66
[862] Cfr. OPACIC 2014.

Lancia e i frammenti della Vera Croce, e giocavano un ruolo fondamentale nella cerimonia di incoronazione dell'imperatore[863].

Nel 1315, in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra l'imperatore Federico I d'Asburgo e Isabella d'Aragona, a Basilea venne organizzato un torneo e fu allestito un dispositivo effimero per l'ostensione delle reliquie, una *machina,* che cadde rovinosamente sulla folla sottostante, come racconta il cronista Mattia di Neuenburg:

«Monstrabantur autem inibi sanctuariorum insignia, que regnum dicuntur, scilicet: lancea, clavus, pars crucis Salvatoris, corona, gladius Caroli, et alia per quendam Cisterciensem, et cecidit machina pre multitudine hominum, ex quo plurimi sunt oppressi[864]».

"Si mostravano dunque in quel luogo le sacre reliquie, che vengono chiamate regno, ovviamente la lancia, il chiodo, il frammento della Croce del Salvatore, la corona, la spada di Carlo, e altre per mano di un cistercense, e cadde il palco a causa della moltitudine di uomini, di cui molti rimasero schiacciati".

Un simile palco, dotato di baldacchino, è raffigurato da Peter Vischer in un'incisione **[fig. 150]** del 1487, in cui si vedono al di sopra di una struttura lignea alcuni vescovi recanti in mano i reliquiari, nell'atto di mostrarli alla folla fittamente assiepata sotto i ponteggi del palco[865]. L'incisione attesta che tali strutture effimere continuarono ad essere utilizzate ancora alla fine del XV secolo: nonostante ciò, dalla prima metà del Trecento anche in area germanica furono costruite strutture "fisse" per la mostra esterne delle reliquie.

Per l'anno 1324 una cronaca conservata in un codice presso la Biblioteca di Ratisbona è riportata la costruzione di un pulpito esterno sulla torre campanaria di una chiesa parrocchiale di Ratisbona (identificata da Kühne nella perduta chiesa cimiteriale di san Michele), che comportò la demolizione del tetto dello stesso campanile. L'imperatore Ludovico il Bavaro presenziò da quel pulpito all'ostensione delle *Reichsreliquien*:

«Anno Domini 1324 in die S. Pantaleonis in porta s. Emmerani ***depositum est tectum de parva turri parrochiali et superedificata est specula****, in qua Ludwicus rex prefatus personaliter residens per cappellanos suos sancta insignia imperalia ostendit populo[866]».*

[863] Cfr. KÜHNE 2000, pp. 100-105.
[864] Cfr. MATTIA DI NEUENBURG 1866, p. 58.
[865] Cfr. OPACIC 2014, p. 87.
[866] Cfr. KÜHNE 2000, p. 89.

"Nell'anno del Signore 1324, il giorno di san Pantaleone, presso la porta di sant'Emmerano fu tolto il tetto dalla piccola torre parrocchiale e fu edificato un pulpito, sopra il quale il suddetto imperatore Ludovico, standovi sopra di persona, attraverso i suoi cappellani, mostrò al popolo le sante reliquie imperiali".

La pratica di realizzare strutture esterne sulle torri che servissero come terrazzi per l'ostensione delle reliquie sembra avere avuto una certa diffusione in Germania, come testimonia l'uso della torre campanaria della cattedrale di Aquisgrana a partire dal 1322, data in cui è attestato il rituale «*supra turrim Ecclesiae vestrae, ubi reliquias Ecclesiae Vestrae Christi fidelibus ostendetis*[867]». Tale rituale venne ribadito alla metà del XIV secolo, con la codificazione dell'ostensione che avveniva ogni sette anni: una fonte attesta che le «*sacre reliquie in altitudine turris eiusdem ecclesie solempniter populo advenienti in remissionem peccatorum ostendantur*[868]», "le sacre reliquie siano mostrate solennemente dall'alto della torre della stessa chiesa al popolo giunto per la remissione dei peccati". L'ostensione di Aquisgrana avveniva (ed avviene ancora oggi) dall'alto di un pontile che collega il corpo centrale della cattedrale con la torre campanaria **[fig. 151]**, pesantemente restaurato nell'Ottocento ma risalente ai primi decenni del XIV secolo[869], in linea con la cronologia della diffusione del pulpito esterno in area tedesca.

Tale area sembra inoltre caratterizzata da una certa sperimentazione di dispositivi architettonici che va avanti per tutto il XV secolo, come attesta una sorprendente struttura costruita a Vienna alla fine del XV secolo, la cosiddetta *Heilthumstuhl*. Collocata nei pressi della cattedrale di santo Stefano, si presentava come un grande arco sulla cui sommità era posizionata una camera dotata di ventidue finestre (tre sui lati corti, otto sui lati lunghi) da cui nella prima domenica di Pasqua era effettuata la mostra delle reliquie appartenenti alla cattedrale[870]. La *Cronaca* Johannes Tichtel riporta che la prima ostensione fu effettuata nell'ottava di Pasqua del 1486, quando la «*nova altana lapidea*» non era stata ancora completata:

«Item in octava pasce, in dedicatione ecclesie sancti stephani […] Monstrate sunt eo die prima vicie reliquie in nova altana lapidea, nondum plene completa[871]».

[867] *Ibidem*, p. 158.
[868] *Ibidem*, p. 160, n. 18.
[869] Cfr. HUITSON 2014, p. 64
[870] Cfr. OPACIC 2014,
[871] Cfr. KÜHNE 2000, p. 342, n. 42.

La struttura, demolita nel 1699 per ragioni di viabilità urbana, è altresì nota da un'incisione del 1514 custodita presso il Museo di Vienna in cui è raffigurata la torre durante la cerimonia di ostensione del 1502[872] **[fig. 152]**.

Per quanto riguarda il mondo francese, a parte le dettagliate notizie sui palchi lignei utilizzati per la mostra delle reliquie da re Luigi IX e l'uso del balcone superiore della Sainte-Chapelle parigina per lo stesso scopo (per la verità solo ipotizzato), un caso di studio interessante, seppur poco considerato dagli storici dell'arte, è rappresentato dalle ostensioni tardotrecentesche della Sindone di Lirey, ovvero il telo sepolcrale entro cui sarebbe stato avvolto il corpo di Cristo e recante l'impronta dello stesso Gesù, oggi conservato presso la cattedrale di Torino[873].

Originariamente posseduto dalla famiglia francese degli Charny e custodito presso la collegiata di Lirey (oggi non più esistente) sin dai tempi di Goffredo di Charny (+ 1356)[874], nel 1389 il manufatto fu al centro di uno scontro tra le autorità regie e la diocesi di Troyes da una parte, che non ne riconoscevano l'autenticità e volevano mettere un freno al culto, e la stessa famiglia Charny e i canonici della collegiata dall'altra, che invece difendevano il culto della presunta reliquia. Le ostensioni del *pannus*, come viene indicato dai documenti, furono prese di mira dal vescovo di Troyes, Pierre d'Arcis, che nel 1389 redasse un memoriale in cui si denunciava la falsità della reliquia, che veniva mostrata ai fedeli di Lirey come autentica:

«Dictus pannus fuit in dicta ecclesia populo exhibitus et ostensus in solennitatibus et festis frequenter et alias manifeste, cum solennitate maxima et majori quam ibi ostendatur Corpus Domini nostri Jhesu Xpisti, videlicet duobus sacerdotibus albis indutis cum stolis et manipulis, quamplurimum reverenter, accensis torchiis ***in loco eminenti et alto ad hoc solum et specialiter fabricato[875]****»*

"Il detto panno fu esibito e mostrato nella sopra detta chiesa al popolo, frequentemente durante le solennità e le feste e manifestamente in altre occasioni, con una solennità massima e maggiore di quando lì è mostrato il Corpo di Nostro Signore Gesù Cristo, certamente da due sacerdoti vestiti di bianco con stole e manipoli, con quanta più reverenza

[872] Cfr. ALTENLOH 1985, p. 26; OPACIC 2014, p. 90.
[873] Sulla storia della reliquia tra Tre e Quattrocento si veda NICOLOTTI 2015, pp. 55-154. Nel marzo 1453 la contessa Margherita di Charny vendette la Sindone, ottenuta dai canonici di Lirey e mai restituita a loro, a Ludovico di Savoia, che portò la reliquia presso il castello di Chambery. Cfr. NICOLOTTI 2019.
[874] Cfr. LOMBATTI 2010, pp. 35-38.
[875] Cfr. CHEVALIER 1900, p. IX.

possibile, con le torce accese in un luogo importante ed elevato costruito solo e specificamente per questo scopo".

La descrizione fornita da Pierre d'Arcis è illuminante: egli descrive una struttura elevata realizzata al solo scopo di consentire le ostensioni della Sindone, con ogni probabilità un pulpito su cui potevano salire ben due sacerdoti. Purtroppo, non specifica se l'affaccio fosse interno o esterno: ma una fonte contemporanea potrebbe suggerire una posizione esterna per la struttura. Il 15 agosto 1389 Jean de Venderesse, balivo che aveva ricevuto dal vescovo di Troyes l'incarico di recarsi a Lirey per rendersi conto della situazione, scrisse una lettera a re Carlo VI, in cui descriveva le circostanze del suo arrivo presso la collegiata incriminata:

«Nous trasportasmes es villes et eglise collegial de Nostre Dame de Lirey […] et illuec trouvasmes ou jubé de la dite eglise le doyan et aucuns chanoinnes d'icelle, estans en ycellui jubé; lesqueux se ordonnoient, si come il sembloit, ***pour monstrer au peuple qui estoit dehors la d. eglise*** *le drap dessus dit […]*[876]*».*

"Noi ci recammo al paese e alla chiesa collegiata di Nostra Signora di Lirey […] e lì trovammo sul pulpito della detta chiesa il decano e alcuni canonici di quella che stavano sopra il pulpito; i quali si preparavano, come parve, per mostrare al popolo che stava fuori la detta chiesa il drappo sopra menzionato".

Jean aggiunge, inoltre, che, alla richiesta di visionare il telo, i canonici risposero che il balivo e il suo seguito avrebbero dovuto attendere fuori: *«mais si nous voulions aler dehors avec ledit peuple, nous le verrions assez tost»*, "ma se noi avessimo voluto andare fuori assieme alla detta folla, noi lo avremmo visto ben presto". Il fatto che il balivo menzioni la folla radunata fuori dalla chiesa e l'invito del decano a recarsi all'esterno della chiesa per assistere all'ostensione potrebbe essere un indizio del fatto che la cerimonia venisse effettuata da un affaccio esterno. Come si presentasse questo affaccio, è possibile ricavarlo da un medaglione di pellegrinaggio databile tra Tre e Quattrocento **[fig. 153]** rinvenuto nella Senna nel XIX secolo e oggi conservato presso il Musée de Cluny a Parigi[877]. Nonostante la frammentarietà dell'oggetto, in esso sono chiaramente visibili due canonici, di cui si intravedono le stole, intenti a stendere un telo con la doppia immagine del corpo

[876] *Ibidem*, pp. II-III.
[877] Il medaglione, ripescato nella Senna nel 1855, fu pubblicato da Arthur Forgeais nel 1865, che ne identificò il soggetto con l'ostensione del Sacro Sudario di Besançon, per cui si veda FORGEAIS 1865, pp. 105-108. Cfr. inoltre PERRET 1960, p. 62, n. 65.

di Cristo, in un chiaro riferimento alla Sindone. Al di sotto del telo campeggia una sintetica raffigurazione della Sindone conservata dentro una cassa, affiancata ai lati da due stemmi, di cui uno riconosciuto come stemma degli Charny e dei Vergy (ovvero la famiglia della consorte di Goffredo). Sembra dunque che il medaglione raffiguri il dispositivo da cui i due canonici – menzionati anche nel memoriale del vescovo di Troyes – mostravano al popolo la Sindone. Per di più, in una collezione privata è conservato quello che pare essere la matrice del suddetto medaglione **[fig. 154]**, in cui la scena è completata dalle due figure intere dei canonici inquadrate entro una bifora gotica, da intendere come la parte superiore del terrazzo[878]. Questi dati iconografici, uniti alle testimonianze di cui sopra, sembrano indicare una struttura esterna: il fatto che Pierre d'Arcis la menzioni come *ad hoc solum et specialiter fabricato* sottolinea la funzione esclusiva del pulpito come affaccio per la mostra della reliquia, in linea con altre strutture europee del periodo – si vedano i pulpiti esterni di Prato e di Siena, degli anni Sessanta del XIV secolo.

Bisogna infine considerare alcune strutture proprie delle chiese romaniche e gotiche europee che probabilmente erano anche utilizzate, tra le altre funzioni, per la mostra di reliquie, ovvero protiri, avancorpi in facciata, gallerie absidali. La ricerca in questo campo è resa difficile dalla mancanza di prove documentarie che attestino con certezza questo utilizzo.

Un interessante oggetto di studio è certamente costituito dalla cerimonia di ostensione delle reliquie di san Servazio presso la cattedrale di Maastricht. Le xilografie del *Blokboek van Sint-Servvas*, libro cerimoniale della cattedrale di san Servazio a Maastricht databile intorno al 1461[879], raffigurano la cerimonia di ostensione delle reliquie legate a san Servazio (i mantelli funebri, il busto reliquiario) **[fig. 155]**, celebrata dalla galleria absidale della chiesa romanica: nelle illustrazioni, le reliquie del santo vescovo sono mostrate dal parapetto della galleria da due sacerdoti, talvolta accompagnati da prelati intenti a suonare strumenti musicali. Da tale posizione elevata essi erano in grado di mostrare le reliquie a una vasta folla radunata nella piazza, secondo un uso testimoniato dalle fonti almeno dal 1391[880].

Per altri casi è possibile congetturare un uso della struttura come palco esterno per la mostra delle reliquie. L'esempio del balcone sulla tribuna occidentale della chiesa di Nostra Donna

[878] Cfr. WILSON 2021. La matrice è stata ritrovata a Machy, vicino Lirey, nel 2009.
[879] Cfr. MONTGOMERY 2004, pp. 206-218.
[880] Si veda a tal proposito KOLDEWEIJ-PESCH 1984, II, pp. 98-103, in cui si ipotizza che la galleria, databile al tardo XII secolo, non sia nata con la funzione di luogo per l'ostensione delle reliquie.

a Norimberga, della seconda metà del XIV secolo, è emblematico. Zoe Opacic ha definito la chiesa «*a designated stage for the elevation of imperial relics at the first meeting of the Reichstag following the election of a new emperor*» e ha ipotizzato che la struttura della tribuna occidentale sia stata ispirata all'imperatore Carlo IV dal *pulpitum Bonifacii* del Palazzo Laterano e dal *Westwerk* della cattedrale di Aquisgrana, dove il sovrano aveva presenziato a un'ostensione delle reliquie imperiali nel 1349[881]. Nonostante le fonti non lascino intendere un utilizzo della struttura ai fini dell'ostensione, questa probabile funzione della tribuna è suggerita dagli automi meccanici dell'orologio completato nel 1509, che rappresentano i principi elettori dell'impero nell'atto di sfilare davanti all'immagine del sovrano Carlo IV recando con sé le reliquie imperiali[882].

Una simile funzione è stata ipotizzata per il pronao sovrastante il portale principale della facciata della chiesa di santa Chiara a Napoli, databile intorno al 1320, da Elisabetta Scirocco[883], e allo stesso modo, come abbiamo già avuto modo di accennare, anche il balcone superiore della Sainte-Chapelle di Parigi è stato indicato da alcuni studiosi come palco per l'ostensione delle reliquie[884].

Tali strutture, ad ogni modo, potevano essere utilizzate per le funzioni più disparate, come è emerso a proposito dei tramezzi. Il protiro della Porta Regia del duomo di Modena, che ospita al piano superiore un'edicola praticabile, nel 1423 fu utilizzato da san Bernardino ai fini della sua predica, come ricorda Jacopo Lancellotti, quando cita un «*mio avo haveva olduto predicare Santo Bernardino suso la Regia grande del Domo al popolo che era in piaza*[885]*»*. Non è da escludere, perciò, nella mancanza di fonti al riguardo, che le strutture esterne aggettanti fossero impiegate, occasionalmente, per l'ostensione delle reliquie.

12. Nota terminologica: pulpitum, perbium, pergulum, ringhiera, machina, suggestus.

Nel corso di questa disamina degli affacci esterni deputati all'ostensione delle reliquie, abbiamo visto come, a seconda delle fonti scritte prese in analisi, il termine utilizzato per riferirsi al pulpito esterno cambi di volta in volta, fatto questo che denota una grande varietà lessicale: è dunque opportuno soffermarsi brevemente sui vari termini utilizzati per indicare la medesima tipologia di struttura esterna.

[881] Cfr. OPACIC 2014, pp. 83-84.
[882] Cfr. SIMON 2020, p. 430.
[883] Cfr. SCIROCCO 2018, p. 135.
[884] Cfr. COHEN 2008, p. 875.
[885] Cfr. DONDI 1896, p. 41, n. 1.

Il termine *pulpitus*, oppure la sua traduzione in italiano *pulpito*, normalmente utilizzato per il pulpito da cui si legge il vangelo in chiesa o da cui si effettua la predica, è spesso utilizzato per indicare i palchi lignei che venivano montati in spazi aperti (come nel caso dell'*eminens pulpitum* dell'ostensione della Corona di Spine allestito a Parigi nel 1239) e le strutture in pietra all'esterno di chiese o palazzi (così è menzionato l'affaccio che secondo la tradizione fu costruito sulla facciata del palazzo pretorio di Faenza nel 1221, così è citato il pulpito esterno angolare di San Domenico a Bologna dal sepoltuario del 129). Il termine *pulpitus*, peraltro, sembra riferirsi a più generiche strutture esterne, ad esempio logge e ballatoi, come si evince dall'utilizzo del termine per designare la Loggia di Bonifacio VIII al Laterano (*pulpitum Bonifacii*) e la Loggia delle Benedizioni costruita fuori dalla basilica vaticana tra 1463 e 1464 (*pulpitum benedictionis*).

Similmente, molto utilizzato è anche il termine *pergamus*, da cui derivano le forme volgari e dialettali (*perbio, pergulum, pergolo*), utilizzate per descrivere affacci esterni soprattutto nell'area toscana (il *perbium* trecentesco della pieve di Santo Stefano a Prato, il *pergulum* dello spedale di Santa Maria della Scala a Siena del 1360) ma con attestazioni anche altrove (il *pergulum de petra* attestato nella chiesa di San Francesco a Bologna nel 1399, il *pergolo* da cui predicò Bernardino da Siena a Perugia nel 1441). Il termine *pergamo* sembra avere avuto una particolare fortuna, soprattutto nelle fonti sul pulpito pratese, che a partire dal 1320 si riferiscono con questo lemma alla struttura, e più in generale nelle fonti toscane tra XVI e XVII secolo che si riferiscono ai pulpiti esterni (*pergamo di fuora* indicato da Michelangelo nel progetto per la Tribuna in San Lorenzo a Firenze, *pergamo di pietra* per il pulpito esterno della Santissima Annunziata descritto dal Giani nel 1601, *pergamo sopra alla porta* per il terrazzo di Montevarchi nel 1653).

Altrettanto usato è il termine *ringhiera*, declinato nelle più varie forme vernacolari in varie parti d'Italia (*rengera, rengarola, aringheria*), che, come abbiamo visto, dalla sua derivazione da *arengum*, che indicava l'assemblea dei cittadini e poi lo spazio pubblico in cui questi si riunivano, è passato ad indicare genericamente l'affaccio sopraelevato: in questo senso si comprende l'utilizzo del lemma per menzionare sia il terrazzo esterno (come la *rengarola* del duomo modenese o la *ringhiera* menzionata dalle fonti settecentesche nella collegiata di Montevarchi e nella pieve di Signa) sia il parapetto sopraelevato dei cibori (come la *ringhiera* ricordata come edificata nel 1650 intorno al ciborio-tabernacolo del Laterano).

Talvolta, però, il pulpito esterno viene chiamato con termini poco frequenti o che vengono utilizzati una sola volta, a riprova dello spettro lessicale assai vasto connesso al lemma: è il caso della *specula* ricordata a proposito dell'ostensione delle reliquie imperiali a Ratisbona nel 1324, dell'*amphiteatrum* menzionato per descrivere la loggia lateranense, del termine *machina* (nell'accezione di impalcatura) che Matthew Paris impiega per la struttura lignea impiegata nel 1241 da Luigi IX per l'ostensione delle reliquie e che il cronachista Mattia di Neuemburg utilizza per indicare il palco della mostra delle *Reichsreliquien* allestito a Basilea nel 1315.

Infine, il termine *suggestus*, che nel latino classico aveva il generico significato di "rialzo" e quello specifico di "palco" o "tribuna", sembra essere stato usato per riferirsi ai pulpiti esterni soltanto a partire dal XV secolo e da scrittori "colti", che privilegiavano un lessico raffinato. In questo senso, va inteso l'utilizzo di *suggestus* da parte di Maffeo Vegio per indicare il pulpito esterno della cattedrale di Perugia da cui predicò Bernardino da Siena, da parte del Platina riferito alla loggia di Bonifacio VIII al Laterano, da parte del redattore dell'epigrafe di Montevarchi del 1650 in cui il pulpito esterno della facciata della collegiata è ricordato come *lapideo suggestu*. Il generico significato di "rialzo" spiega peraltro il suo utilizzo da parte di Onofrio Panvinio a fine Cinquecento per indicare il soppalco marmoreo (*suggestum marmoreum*) che sovrastava i cibori-tabernacolo della Veronica e di Sant'Andrea nella basilica vaticana.

Note conclusive: un bilancio della ricerca, alcuni appunti sulla cesura della Controriforma e un'incursione nella storia recente.

A conclusione di questa ricerca sulle strutture monumentali deputate all'ostensione delle reliquie in Europa tra XII e XVI secolo mi pare utile tirare le fila del ragionamento.

Tra la fine del XII secolo e la prima metà del XVI i progetti per la realizzazione di strutture esplicitamente fabbricate per la mostra delle reliquie presero in considerazione essenzialmente la tipologia del ciborio-tabernacolo, messa a punto a Roma e solo successivamente diffusa in altre aree d'Italia e d'Europa, e quella del pulpito esterno, diffusa in tutta Europa a partire dal XIII secolo. Per il tipo del ciborio-tabernacolo romano è possibile individuare una forma che ricorre pressoché identica per tutto l'arco di tempo qui esaminato, che prevedeva una struttura dotata di piano sopraelevato e repositorio per le reliquie: seppur declinata in maniera diversa a seconda del periodo storico, la tipologia perpetuò il suo modello nel tempo in maniera sostanzialmente invariata.
Un discorso diverso sembra di doversi fare per il pulpito esterno, almeno sulla base di quanto emerso nel corso di questo studio. La macro tipologia del pulpito esterno, della cui origine e della cui diffusione è stata proposta qui una storia filologica, nel corso dei secoli è assai variata nelle forme, passando dal pulpito angolare della chiesa di San Domenico a Bologna, già attestato nella seconda metà del XIII secolo al pulpito a cantoria rettangolare dotato di corrispettivo parapetto interno attestato a Prato e a Siena nel XIV secolo, per poi arrivare alle grandi balconate collocate al centro della facciata della chiesa, come è visibile negli esempi di Signa e Montevarchi e come si desume dai primi progetti michelangioleschi per la basilica fiorentina di San Lorenzo. Gli esempi di balconate esterne di area germanica attestati nel XIV secolo sembrano aggiungere un'ulteriore *varietas* a una tipologia che non conobbe unità nelle forme, adattandosi di volta in volta al diverso contesto architettonico. Ciò emerge – mi sembra, con chiarezza – dal caso della perduta *specula* edificata sulla torre campanaria della chiesa parrocchiale presso la porta di Sant'Emmerano a Ratisbona del 1324, per la cui realizzazione fu addirittura smontato il tetto del campanile e che quindi si configura più come una terrazza sommitale che come una cantoria aperta sull'esterno. Del resto, come si è cercato di evidenziare attraverso il breve paragrafo sul lessico relativo a questo genere di strutture, sembra che tale varietà si rifletta sul gran numero di termini adoperati nelle fonti scritte per riferirsi ai pulpiti esterni, mentre invece i testi che fanno menzione delle strutture afferenti alla tipologia del ciborio-tabernacolo restringono le

alternative a *tabernacolo* e *ciborio*. Si può dunque concludere che per i pulpiti esterni non si può parlare di una vera e propria tipologia in senso proprio, quanto, piuttosto, di un genere di arredo che prese nel tempo e a seconda del contesto una gran varietà di forme diverse, che assolvono comunque alla medesima funzione di permettere l'ostensione dei sacri resti all'esterno delle chiese.

In secondo luogo, credo che si debba rimarcare l'importanza degli apparati effimeri allestiti per la cerimonia dell'ostensione, che la ricerca ha dimostrato essere una vera e propria costante nel corso dei secoli, paradossalmente anche laddove erano realizzate strutture "fisse" per la mostra delle reliquie. Non solo, infatti, si fece largo utilizzo, nell'Europa del XII e XIII secolo, di strutture effimere, che funsero da prototipi e da premessa per le successive strutture in muratura dei cibori-tabernacoli e dei pulpiti esterni in muratura, ma, come si è visto ancora tra XVI e XVII secolo, a Roma si continuò a realizzare e utilizzare apparati provvisori che consentivano la fruizione dei cibori-tabernacoli romani.
Palchi lignei esterni furono poi ancora usati, soprattutto in occasione di cerimonie straordinarie, come si evince dalla storia delle ostensioni della Sacra Sindone dopo che essa passò in mano ai Savoia nel XV secolo. Il 7 maggio 1536, durante un'ostensione straordinaria del telo a Milano, «*questo fu mostrato sopra un palco fatto alle mura del Castello, standosi il popolo sopra alla piazza*», come ricorda una fonte cronachistica di fine secolo[886].

Infine, la ricerca sembra dimostrare abbastanza chiaramente come la sperimentazione progettuale su tali strutture si esaurisca con la prima metà del XVI secolo, un momento che dunque costituisce una vera e propria cesura. A seguito del Concilio di Trento, durante il quale fu ribadita l'importanza del culto dei santi e delle rispettive reliquie[887], ben poche furono le occasioni degne di nota, quanto meno in Italia, in cui si dovettero realizzare strutture destinate all'ostensione, che comunque attuavano variazioni sui modelli delle antiche tipologie del ciborio-tabernacolo e della balconata esterna, oltre che della cantoria interna che aveva come illustri prototipi i casi toscani di Prato e di San Lorenzo a Firenze. Nel caso del ciborio-tabernacolo, essa fu rielaborata in chiave sensibilmente diversa: per il contesto romano lo attestano il progetto del Borromini per il ciborio di San Giovanni in Laterano, a cui non fu dato seguito, ma soprattutto le tribune delle reliquie ricavate all'interno dei piloni della cupola della basilica vaticana, che abbandonano la tipologia

[886] Cfr. GROSSI 2013, p. 789.
[887] Cfr. FREEMAN 2012, pp. 296-297.

dell'altare sovrastato da un tabernacolo per privilegiare l'aspetto della cantoria interna da cui mostrare la reliquia. Nel caso del pulpito esterno, la tipologia, almeno in Italia, venne quasi totalmente abbandonata, dal momento che non sono documentati pulpiti esterni realizzati dopo la Controriforma. Un episodio monumentale che forse vale la pena di segnalare a proposito delle strutture esterne è costituito dalla loggia edificata alla fine del XVI secolo a sinistra della facciata della basilica di San Francesco di Assisi, destinata all'ostensione della reliquia del Sacro Velo della Madonna[888]: tale loggia, che costituisce un'architettura a sé stante rispetto alla chiesa, sembra rifarsi più alle logge romane destinate al pontefice, quali la loggia del Laterano e quella delle Benedizioni in Vaticano, che ai pulpiti esterni diffusi in Italia centrosettentrionale. Un'ulteriore eccezione allo scarsa fortuna del pulpito esterno in epoca post-tridentina sembra ravvisabile nel modesto terrazzino in pietra edificato nel 1577 sul lato sinistro della facciata della piccola pieve di Santa Maria fuori da Piteglio, sulla Montagna Pistoiese[889]: destinato alla mostra della reliquia del Sacro Latte (legata, peraltro, alla simile reliquia di Montevarchi), esso sembra piuttosto una riproposizione, perfettamente comprensibile in un contesto rurale quale quello dell'Appennino pistoiese, in chiave rustica e poco aggiornata degli antichi pulpiti esterni medievali, peraltro assai diffusi, come abbiamo visto, in Toscana. Pulpiti esterni destinati alla predicazione furono realizzati in Germania e Francia ancora tra XVII e XVIII secolo, ma si trattò appunto di strutture non legate all'ostensione delle reliquie.

A seguito della Controriforma, la normativa ecclesiastica privilegiò altri aspetti relativi alla pratica della mostra delle reliquie, che non andavano ad influire sull'elaborazione di rilevanti tipologie di strutture monumentali. Nell'ottica di una messa in ordine della pratica dell'ostensione dei sacri resti, che sulla base delle risoluzioni del Concilio di Trento dovevano ricevere una formale approvazione da parte delle gerarchie ecclesiastiche prima del pubblico culto, furono elaborate nuove tipologie di manufatti destinati alla mostra e alla custodia delle reliquie, come le grandi urne in cristallo, da cui le sacre spoglie erano ben

[888] Cfr. NESSI 1994, pp. 410-411. Nel 1589, come emerge dai documenti del capitolo del convento assisiate, si comincia a menzionare la «*fabbrica della loggia del Velo*». Un'annotazione di fra' Gerolamo Lusitano, sagrestano della basilica, databile alla fine del XVI secolo, ci informa sulla progettazione della loggia da parte dello stesso Gerolamo: «*La loggia fatta e fabricata sopra un torrione appresso la chiesa de sopre fo per commodità de mostrare il S. to Velo della gloriosissima Vergine Maria il 2° giorno della Pentecoste a satisfatione de' molti populi che vengono in tal giorno a la devotione e memoria della translatione del glorioso corpo del serafico padre s. Francesco, fatiga e desegno del p. fra Gerollamo sagrestano sagrestano per consenso e beneplacito del r . p. Presidente del Sacro Con- vento Mo Giulio Colombo di Asise*». Prima della realizzazione della loggia il Velo era mostrato, come riporta fra' Ludovico da Pietralunga, morto nel 1580, «*nel pergolo solito da predicare*». Cfr. a tal proposito LUDOVICO DA PIETRALUNGA 1982, p. 22.

[889] Cfr. RAFANELLI 2012, p. 68.

visibili da tutti i fedeli, e gli armadi-reliquiari, sui cui scaffali facevano bella mostra di sé, in maniera ordinata, i reliquiari, ognuno contrassegnato da un'iscrizione che ne chiariva il contenuto. A titolo esemplificativo si può leggere un passo delle *Costituzioni* di Michele Giustiniani del 1658, in cui si riportano utili indicazioni inerenti i nuovi dispositivi di mostra dei sacri resti, orientate al decoro e all'ordine:

«per conservatione però delle sacre reliquie, se non si ha luogo più decente, si faccia un'armario di conveniente grandezza nel Choro della Chiesa dalla parte destra dell'Altare Maggiore, per il numero e qualità delle Reliquie […] questo Armario si tenga serrato con due chiavi diverse […]
Si conservino le reliquie de' Santi incorrotte nette dalle polveri, si serrino in vasi fatti d'argento, o d'altre nobili sorti di metallo, e siano circondate di cristallo, da' quali non siano mai estratte. Queste reliquie però, delle quali son certi i nomi, habbiano i suoi nomi scritti in carta pergamena […] Quando in alcuna festa solenne […] si mostrano al popolo le Reliquie de' Santi, il Sacerdote, che le mostra, vestito di cotta, stola e piviale, accese almeno quattro candele con religiosa pietà, dica in volgare il nome di ciascuna reliquia, per eccitare la devotione del popolo, e con quelle lo benedica; et all'hora non s'estraggano dalli vasi, ne' quali sono riposte, né si manegino con le mani, ma s'espongano per esser guardate, e riverite nello stesso vaso»[890].

Nell'ordinamento delle pratiche e dei dispositivi di ostensione, minore attenzione fu riservata alle strutture monumentali per la mostra delle reliquie: laddove erano presenti tabernacoli, tribune e pulpiti già destinati a tale scopo, si continuò ad utilizzarli, ma altrove non furono generalmente elaborati nuovi apparati.

Vorrei chiudere queste ultime note con un riferimento al recente passato. Al giorno d'oggi, le cerimonie di ostensione di reliquie, seppur depauperate della partecipazione di massa che le contrassegnava nel medioevo e nell'età moderna, continuano a essere celebrate, in alcuni casi, come a Prato e a Signa, reiterando gli antichi rituali dalle strutture costruite appositamente per tale scopo.
L'usanza di adoperare balconi e strutture rialzate per mostrare oggetti è stata però anche trasferita ad altri contesti, decisamente più laici, che hanno finito per adottare forme e rituali propri dell'ambito religioso. Abbiamo già accennato, nel primo paragrafo, all'uso del tramezzo del duomo di Modena, o a quello della cattedrale di Chartres, per la mostra di

[890] Cfr. GIUSTINIANI 1658, pp. 124-125.

manufatti legati a campagne militari: episodi simili fanno la loro comparsa anche nella storia recente.

A Reggio Emilia, il 12 giugno 1859, a seguito della fuga da Modena del duca Francesco V, la ringhiera del palazzo comunale, erede, in quanto a funzioni, delle balconate medievali di cui abbiamo già detto, fu addobbata con bandiere tricolori, che funsero da cornice per l'ostensione pubblica del ritratto dell'acclamato Vittorio Emanuele II. Così è riportato l'episodio da Alessandro Villani nella sua opera storiografica del 1892:

«Come in Reggio si seppe la notizia della partenza del Duca, si pensò tosto a inalberare il vessillo tricolore; e infatti nel pomeriggio del giorno 12 giugno, furono recate nel Palazzo comunale due bandiere a tre colori, con lo stemma ricamato di Casa Savoia; vennero esposte alla ringhiera, e in mezzo ad esse vi si pose il ritratto del Re, eseguito in iscaiola dallo scultore Bedotti. Giù nella piazza il popolo applaudiva freneticamente.»[891]

Si riconosce, nell'episodio sopra descritto, una situazione non dissimile dalle scene di ostensione della Veronica in Vaticano, ma al posto di un oggetto sacro ad essere esposte alla folla sono bandiere e immagini del (futuro) re d'Italia. Similmente, nel settembre del 1919, in un clima di retorica patriottica ancora più esasperato rispetto all'atmosfera di Reggio di sessant'anni prima, Gabriele D'Annunzio espose dal balcone del municipio di Fiume (Rijeka, in lingua croata), il tricolore che aveva avvolto il corpo di Giovanni Randaccio, caduto in battaglia nella prima guerra mondiale, e che ancora era intrisa del sangue del cadavere: nel fare ciò D'Annunzio replica un gesto che aveva già attuato a Roma, dalla balconata del Campidoglio, il 6 maggio dello stesso anno, e che non poteva prescindere da secoli di ostensione di sacre reliquie da pulpiti, cibori, balconi. Prendo in prestito le parole di Antonio Scurati che, nel suo romanzo su Mussolini, così rievoca l'immagine del poeta che ostende la bandiera-sudario, vera e propria reliquia laica:

«Raggiunta la balconata del palazzo, l'amore sfrenato che sale dal basso lo rianima […] Dopo averla tratta dallo zaino di fanteria che la custodisce, Gabriele D'Annunzio srotola la bandiera tricolore di Giovanni Randaccio. È già una reliquia»[892].

[891] Cfr. VILLANI 1892, p. 66.
[892] Cfr. SCURATI 2018, p. 89.

IMMAGINI.

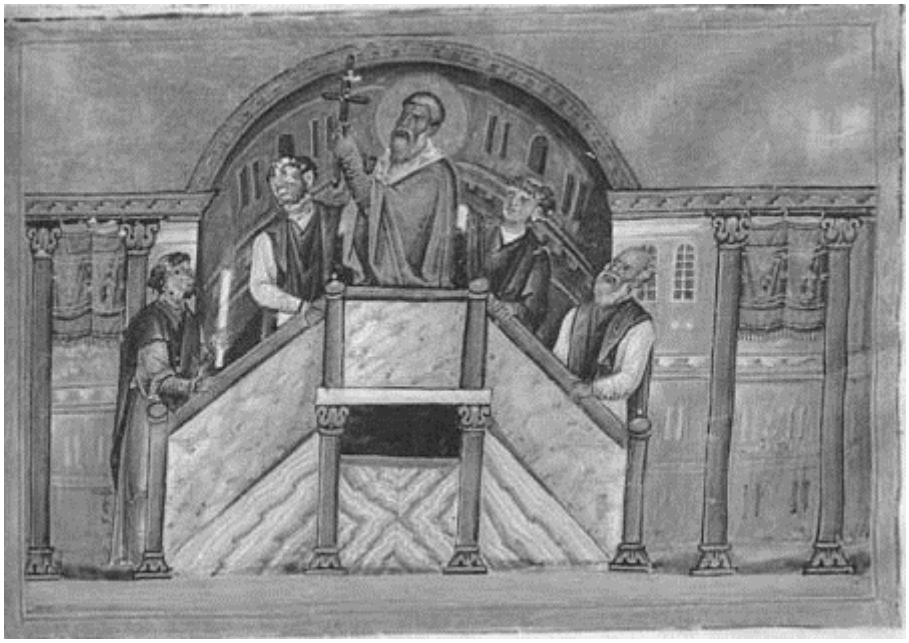


Fig. 1: Miniatore costantinopolitano, *Esaltazione della Vera Croce*, fine X secolo, dal Menologio di Basilio II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.



Fig. 2: *Spilla da pellegrino con ostensione della testa del Battista nella cattedrale di Amiens*, XIV-XV secolo, Museum of London, Londra.



Figura 3: Frontespizio dell'*Opusculum* di G. Grimaldi (da BAV, Archivio Capitolare di S. Pietro, H3).

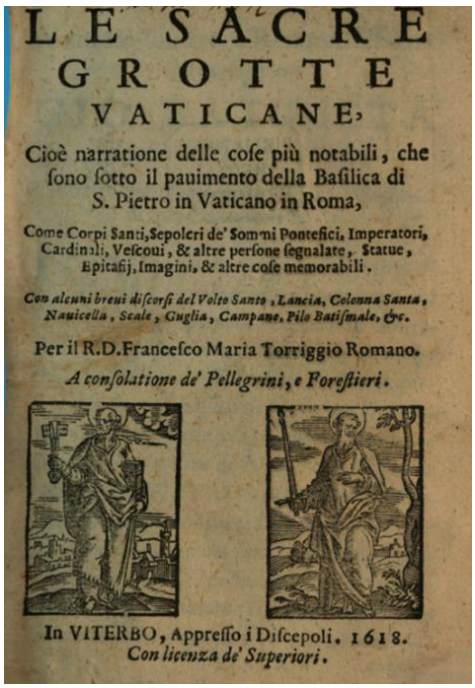


Figura 4: Frontespizio de *Le Sacre Grotte Vaticane* di F. M. Torrigio, 1618.

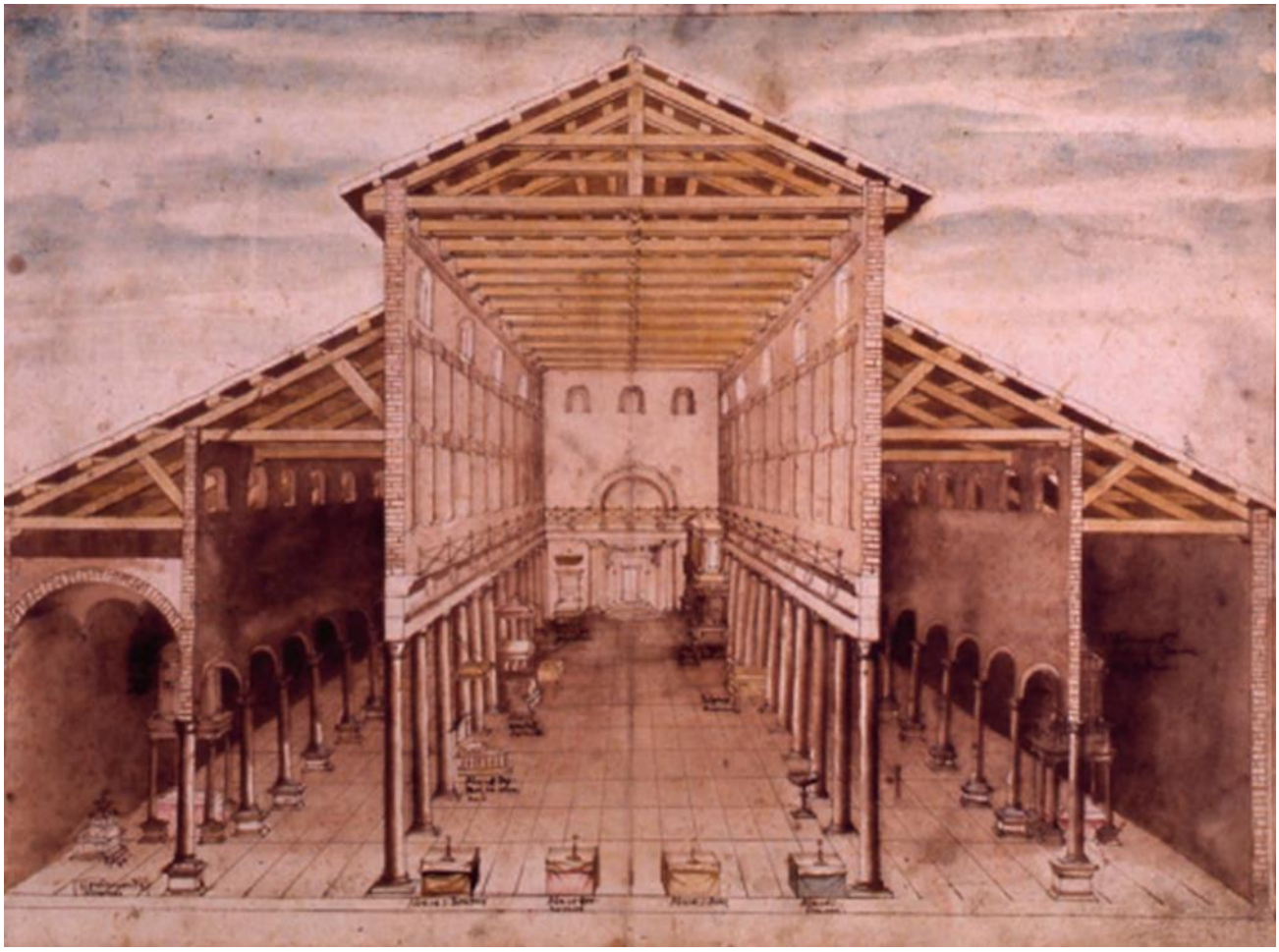




Figure 5-6: Domenico Tasselli, *Sezione della basilica di San Pietro*, 1606-1607 (da BAV, Archivio Capitolare di San Pietro, A64 ter, f. 12r).

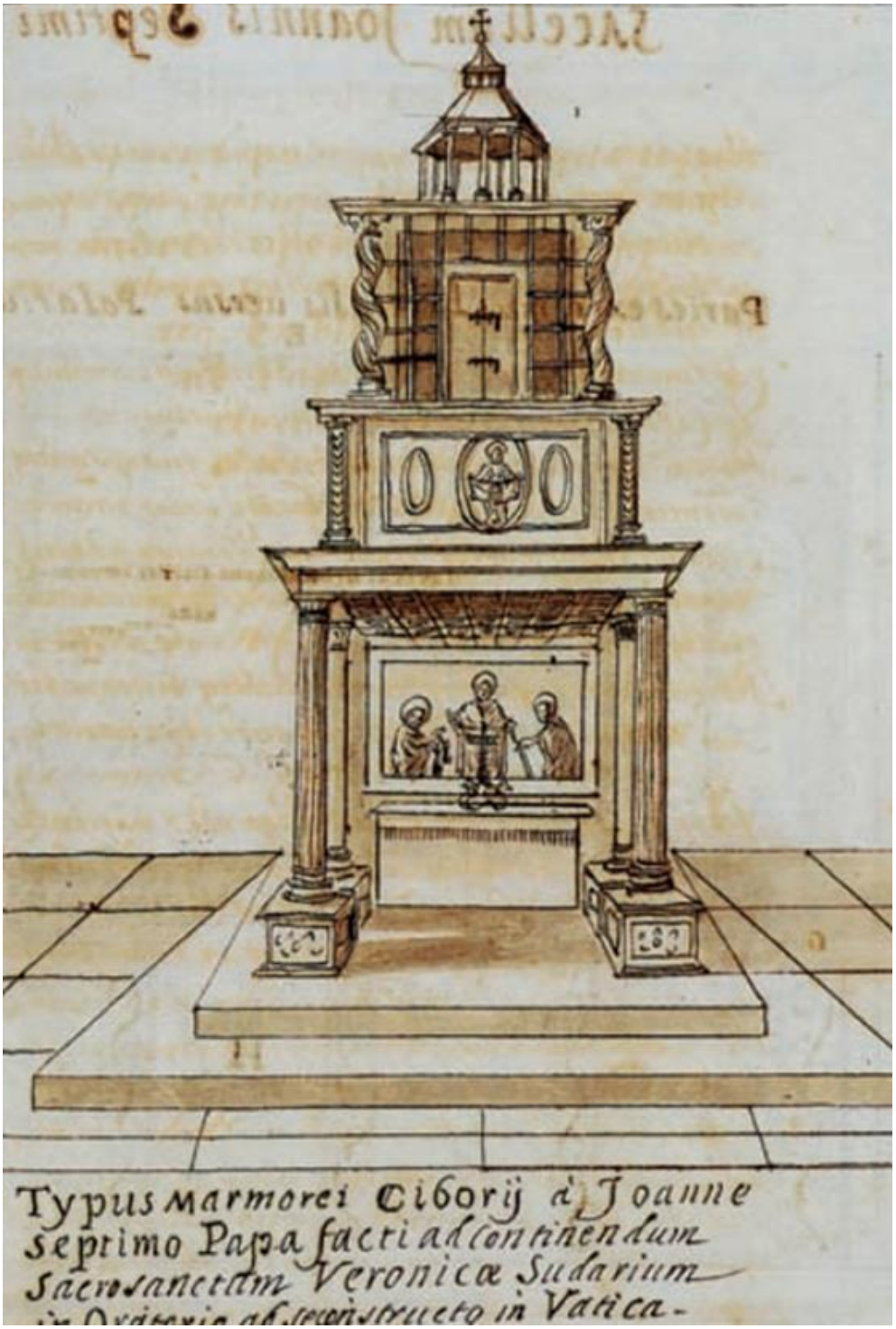


Figura 7: Illustrazione del ciborio-tabernacolo della Veronica nell'*Opusculum* di G. Grimaldi (da BAV, Archivio Capitolare di S. Pietro, H3, f. 122r).



Figura 8: Giovan Battista Ricci, *Altare del Volto Santo*, 1617-1619, Grotte Vaticane, Cappella delle Partorienti, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.



Figura 9: *Ostensione del velo della Veronica*, 1519, incisione dal manoscritto St. Ross 7109, f. 23, Biblioteca Apostolica Vaticana.



Figura 10: *L'ostensione del velo della Veronica nella basilica di San Pietro in Vaticano*, illustrazione dal Ms.391 Beinecke, f. 41r, Yale Library.



Figura 11: Ugo da Carpi, *Santa Veronica tra San Pietro e San Paolo*, 1525 ca, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Ballardini 2022).



Figura 12: Mosaicista romano, *Madonna col Bambino tra due committenti*, 1197 ca, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Bolgia 2008).



Figura 13: Veduta dell'altare della Madonna delle Partorienti nel 1947.

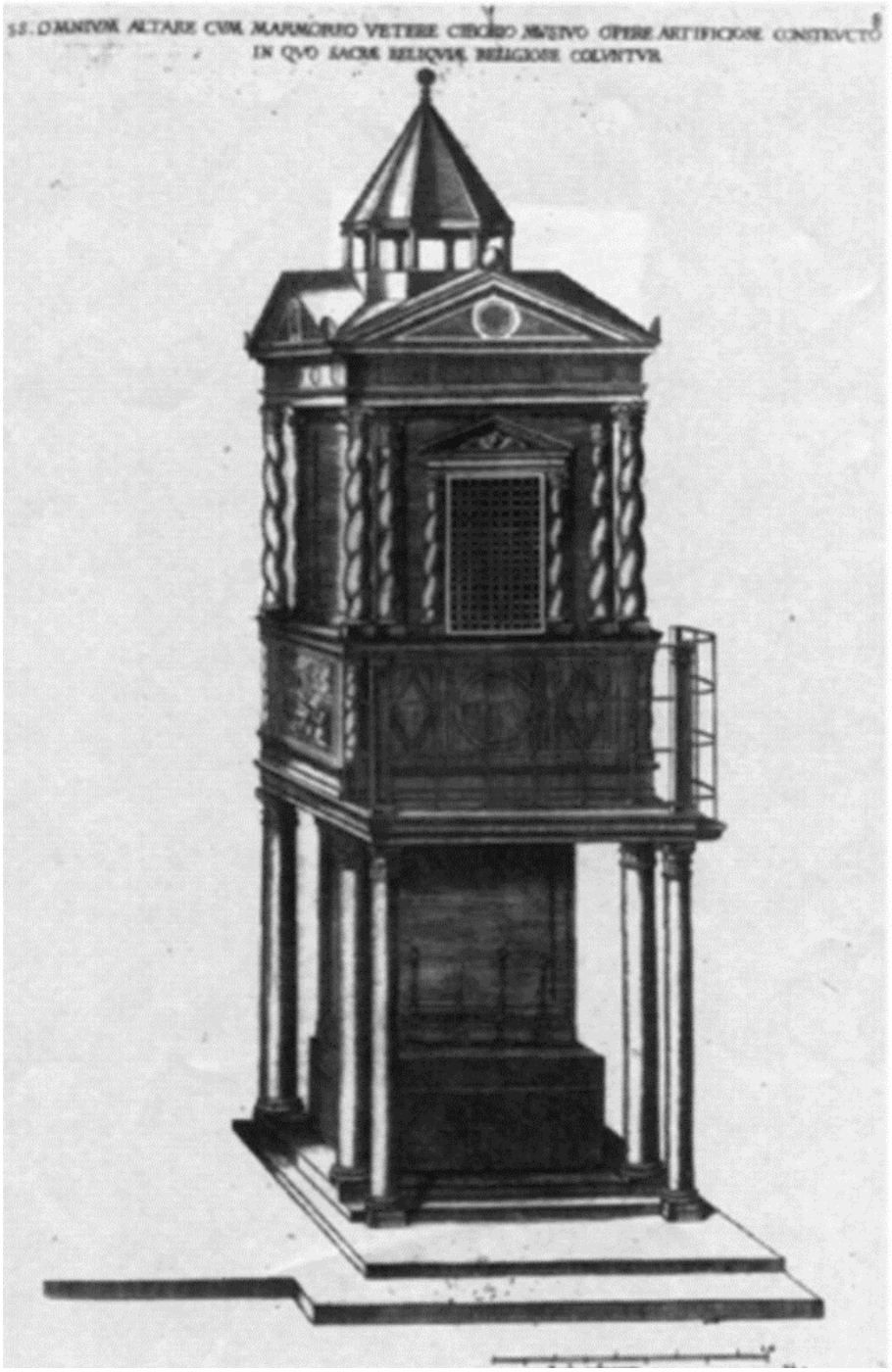


Figura 14: *Tabernacolo Capocci*, illustrazione tratta da P. De Angelis, *Basilicae Sancte Mariae Maioris […] descriptio*, 1621.

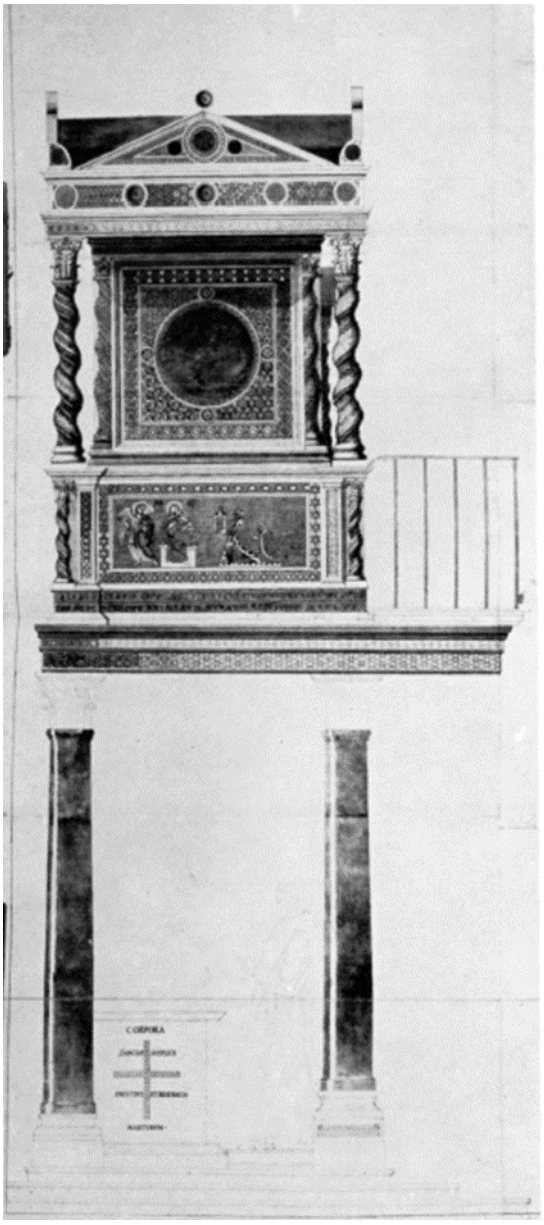


Figura 15: John Talman, *Tabernacolo Capocci*, inizio XVIII secolo, Society of Antiquaries, Londra (da Gardner 1970).

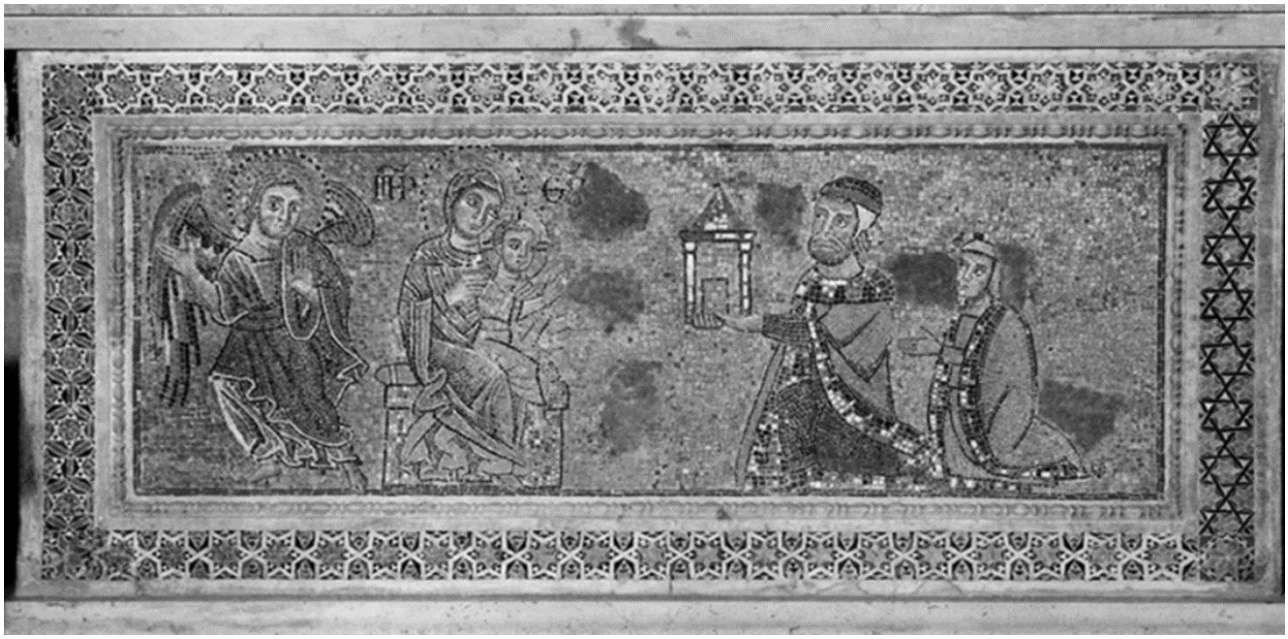


Figura 16: Mosaicista romano, *Madonna col Bambino, angelo e Giovanni Giacomo Capocci e la moglie Vinia che offrono il tabernacolo*, 1256, Chiesa di San Michele, Vico nel Lazio (da Gardner 1970).

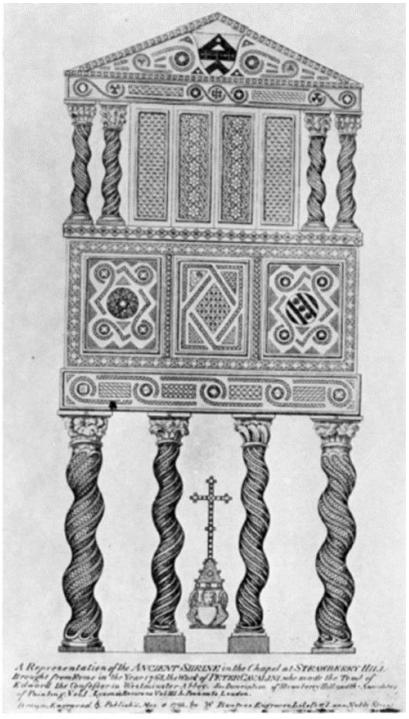


Figura 17: *Arca di Strawberry Hill*, illustrazione da P. Toynbee (da Gardner 1970).

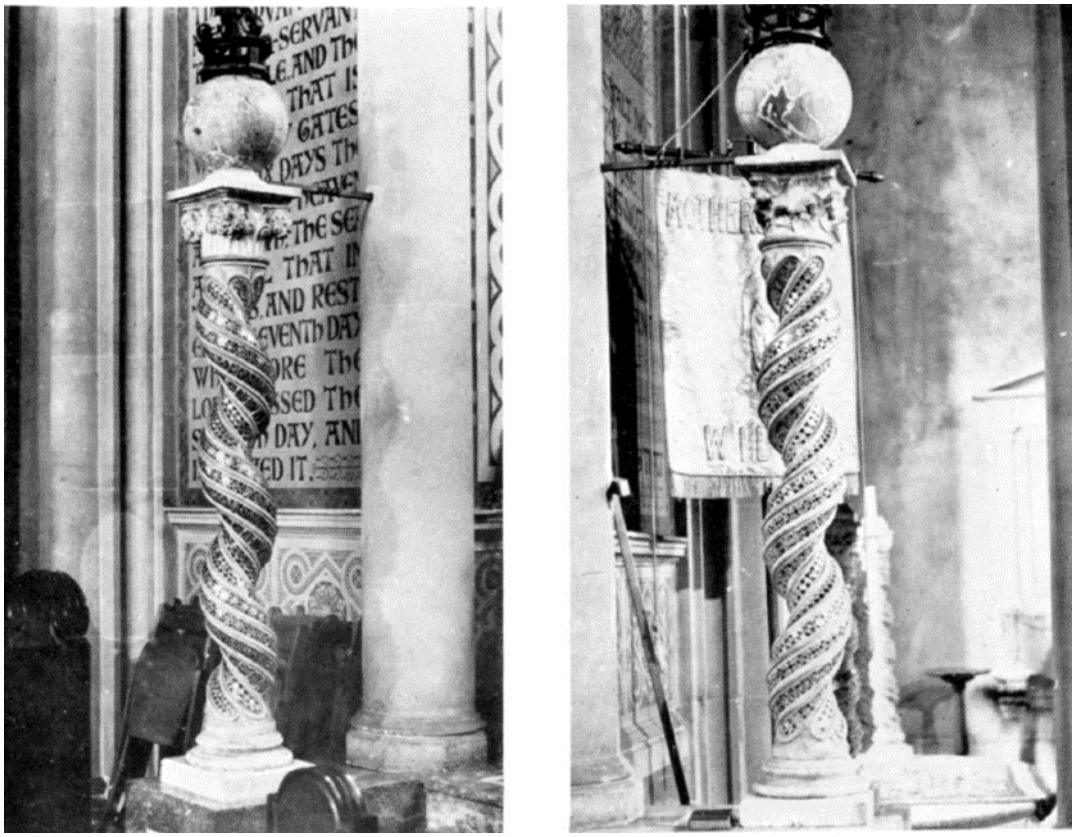


Figura 18: Maestri cosmateschi, *Colonne tortili* (già parte del Tabernacolo Capocci), 1256, Chiesa parrocchiale, Wilton (da Gardner 1970).



Figura 19: Maestri cosmateschi, *Colonnette tortili* (già parte del Tabernacolo Capocci), 1256, Chiesa parrocchiale, Wilton (da Gardner 1970).

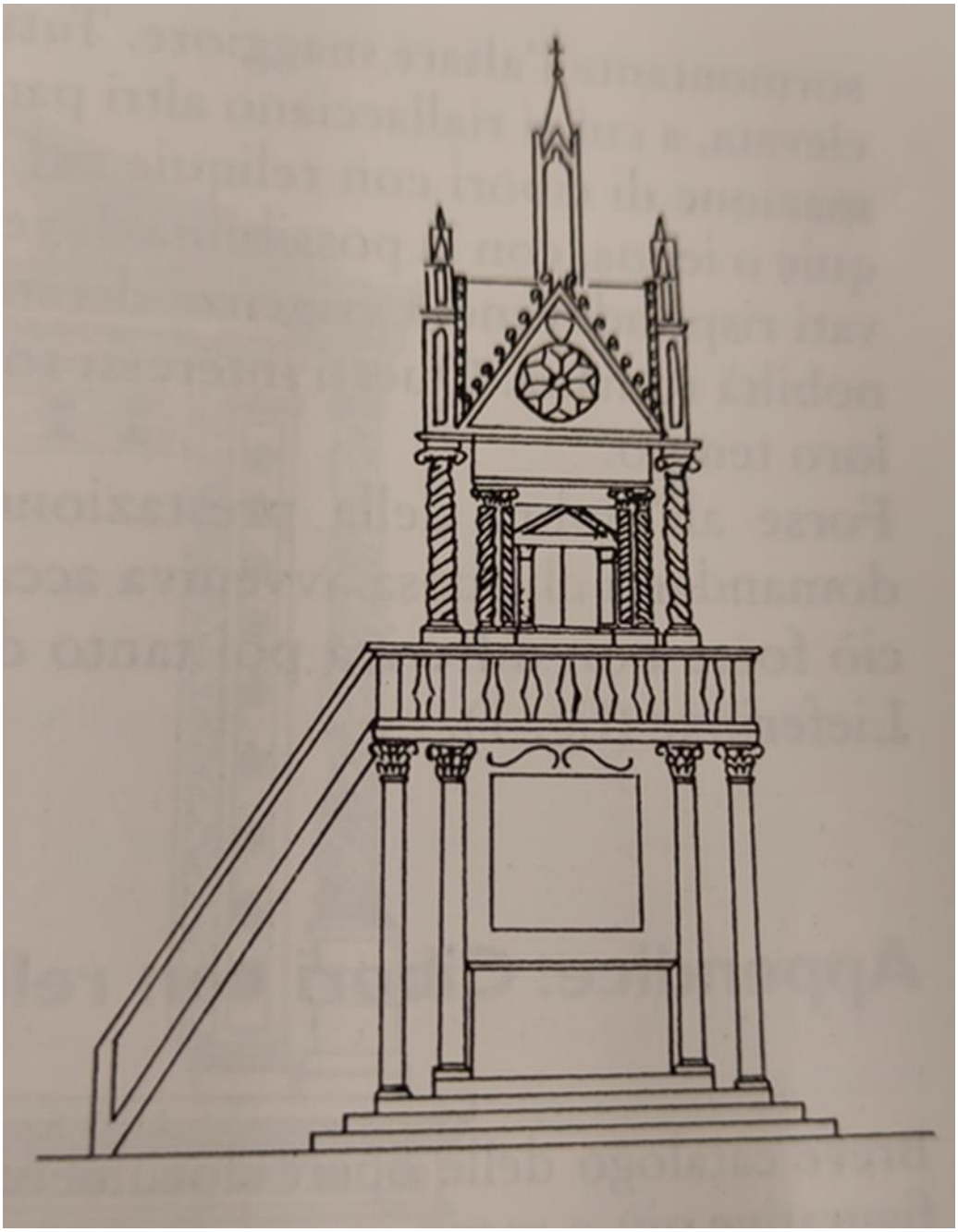


Figura 20: Ricostruzione del ciborio-tabernacolo della Maddalena nella basilica di San Giovanni in Laterano proposta da P. Claussen (da Claussen 2000).



Figura 21: Deodato, *Ciborio-tabernacolo della Maddalena* (frammenti architettonici), 1297 (con rifacimenti post 1308), Chiostro del Vassalletto, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 22: Deodato, *Cuspide con rosone e stemmi* (parte del ciborio-tabernacolo della Maddalena), post 1308 (?), Chiostro del Vassalletto, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 23: Deodato, *Cuspide con rosone, stemma Colonna e iscrizione* (parte del ciborio-tabernacolo della Maddalena), post 1308 (?), Chiostro del Vassalletto, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 24: Deodato, *Pinnacolo* (parte del ciborio-tabernacolo della Maddalena), post 1308 (?), Chiostro del Vassalletto, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 25: Scipione Pulzone, *Santa Maria Maddalena*, 1574, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma
(da Fototeca Zeri, 30615).



Figura 26: Scipione Pulzone, *Papa Martino V*, 1574, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da Fototeca Zeri, 29123).

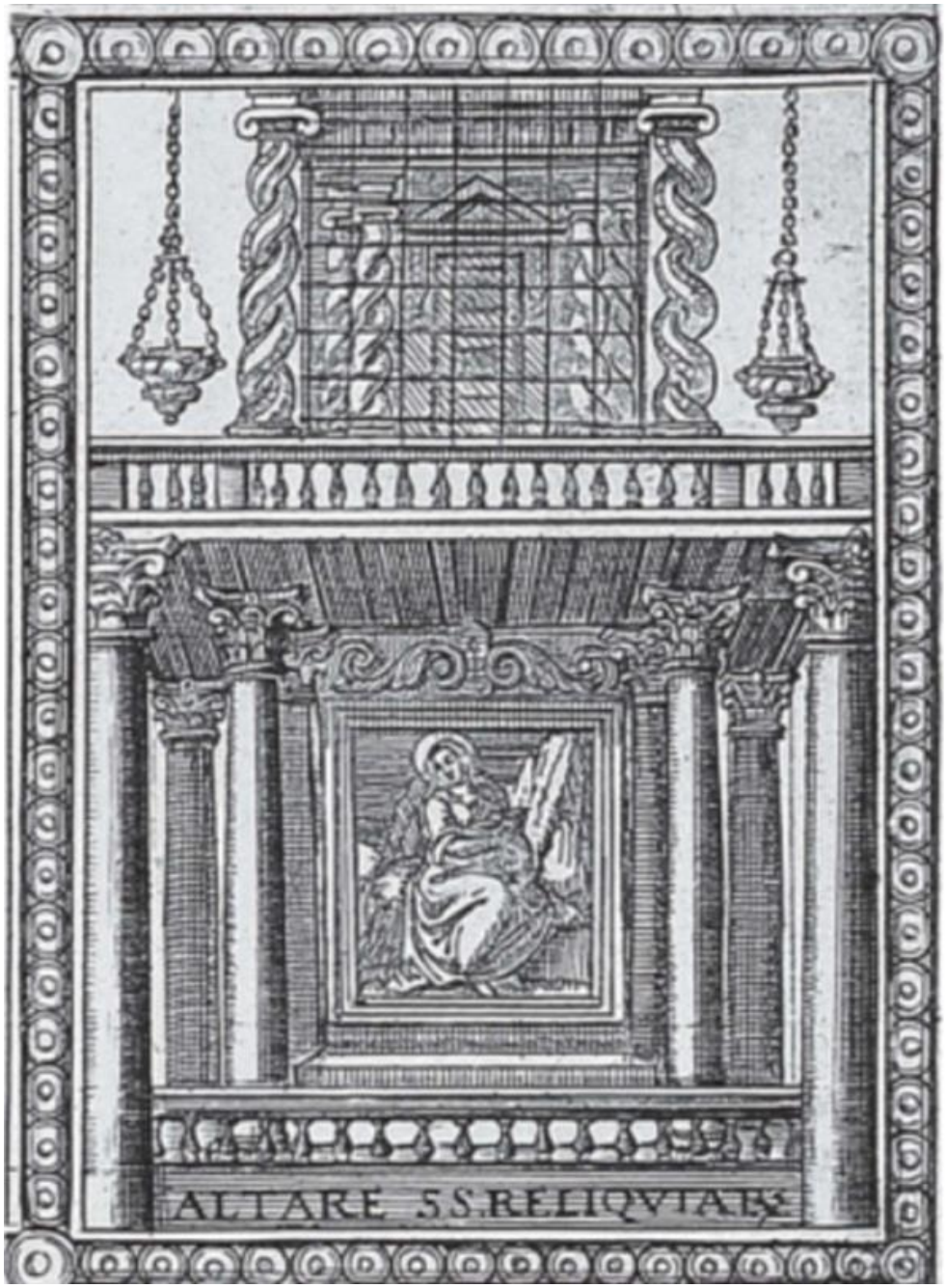


Figura 27: Illustrazione del ciborio-tabernacolo della Maddalena, incisione da G. Maggi, M. Greuther, *Visita delle sette chiese*, inizio XVII secolo (da Seccaroni 2013).



Figura 28: Illustrazione del tabernacolo Capizucchi in Santa Maria in Campitelli (da Ciampini 1690, t. XLIV).



Figura 29: *Ciborio* (con tabernacolo medievale), 1674-1679, cattedrale di San Clemente, Velletri.

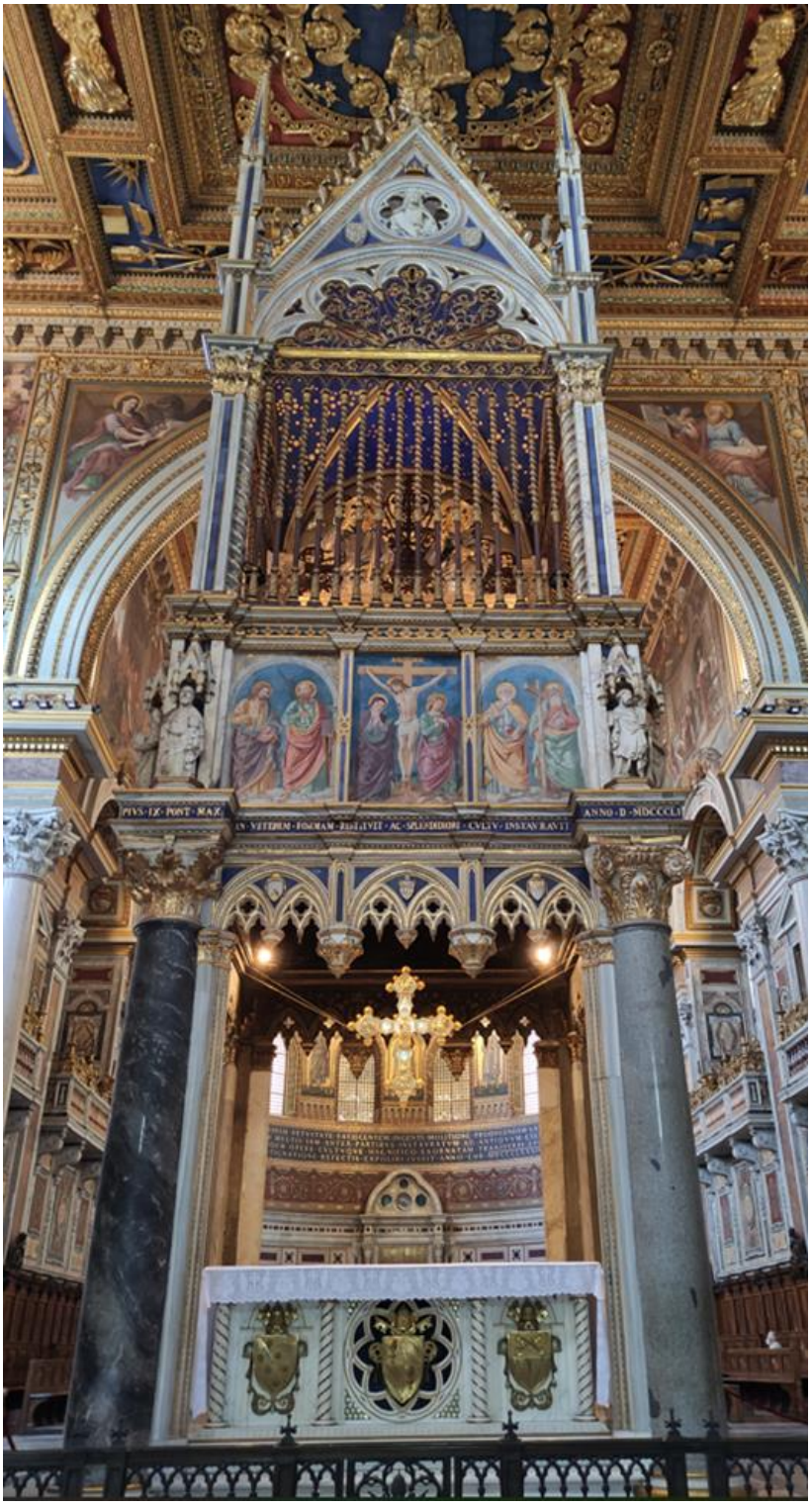


Figura 30: Giovanni di Stefano da Siena, *Ciborio-tabernacolo delle teste dei SS. Pietro e Paolo*, 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 31: Scultore romano, *Pluteo* (reimpiegato nel ciborio-tabernacolo), VIII-IX secolo, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).



Figura 32: Scultore romano, *Capitello con protome e grifoni* (dal ciborio-tabernacolo), seconda metà XV secolo, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 33: Scultore romano, *Capitello con protome e grifoni* (dal ciborio-tabernacolo), seconda metà XV secolo, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

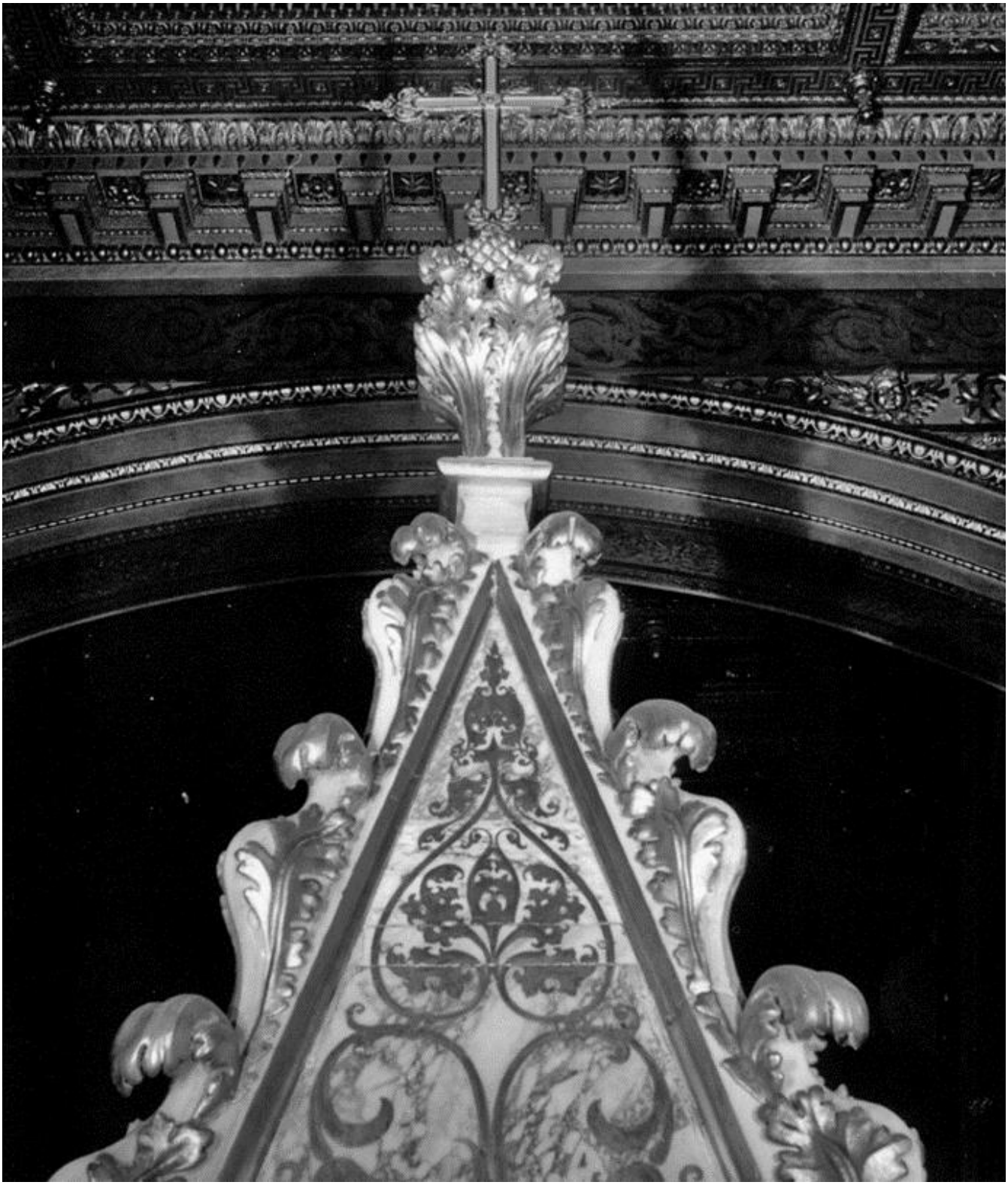


Figura 34: Giovanni di Stefano da Siena, *Ciborio.tabernacolo delle Sacre Teste dei SS. Pietro e Paolo* (particolare), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 35: Giovanni di Stefano da Siena, *Ciborio.tabernacolo delle Sacre Teste dei SS. Pietro e Paolo* (particolare), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 36: Giovanni di Stefano da Siena, *Capitello con decorazione fogliacea e protome* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 37: Giovanni di Stefano da Siena, *Capitello con decorazione fogliacea e protomi* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 38: Giovanni di Stefano da Siena, *Capitello con decorazione fogliacea e protomi* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 39: Giovanni di Stefano da Siena, *Capitello con decorazione fogliacea e protomi* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

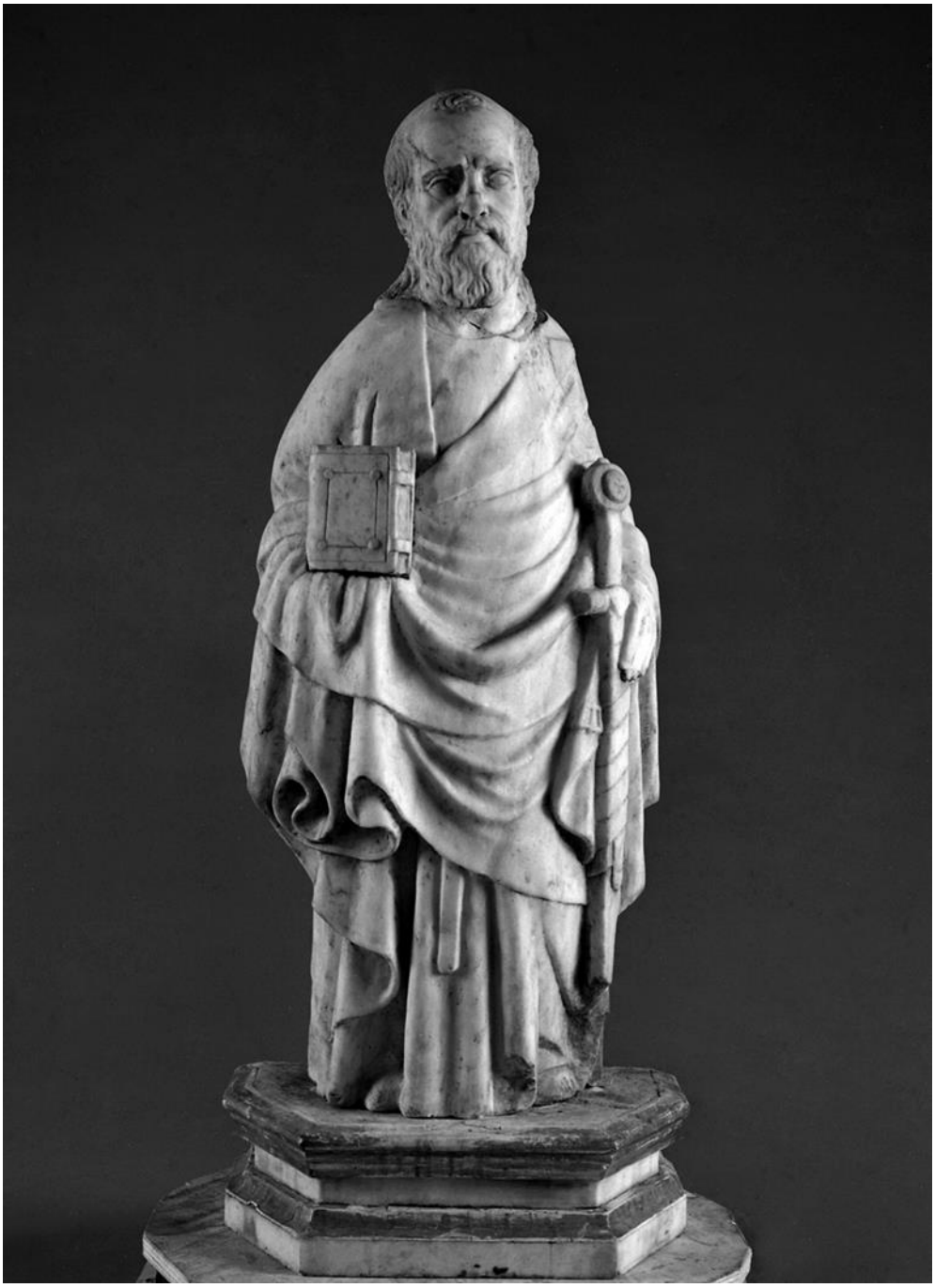


Figura 40: Giovanni di Stefano da Siena, *San Paolo* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).

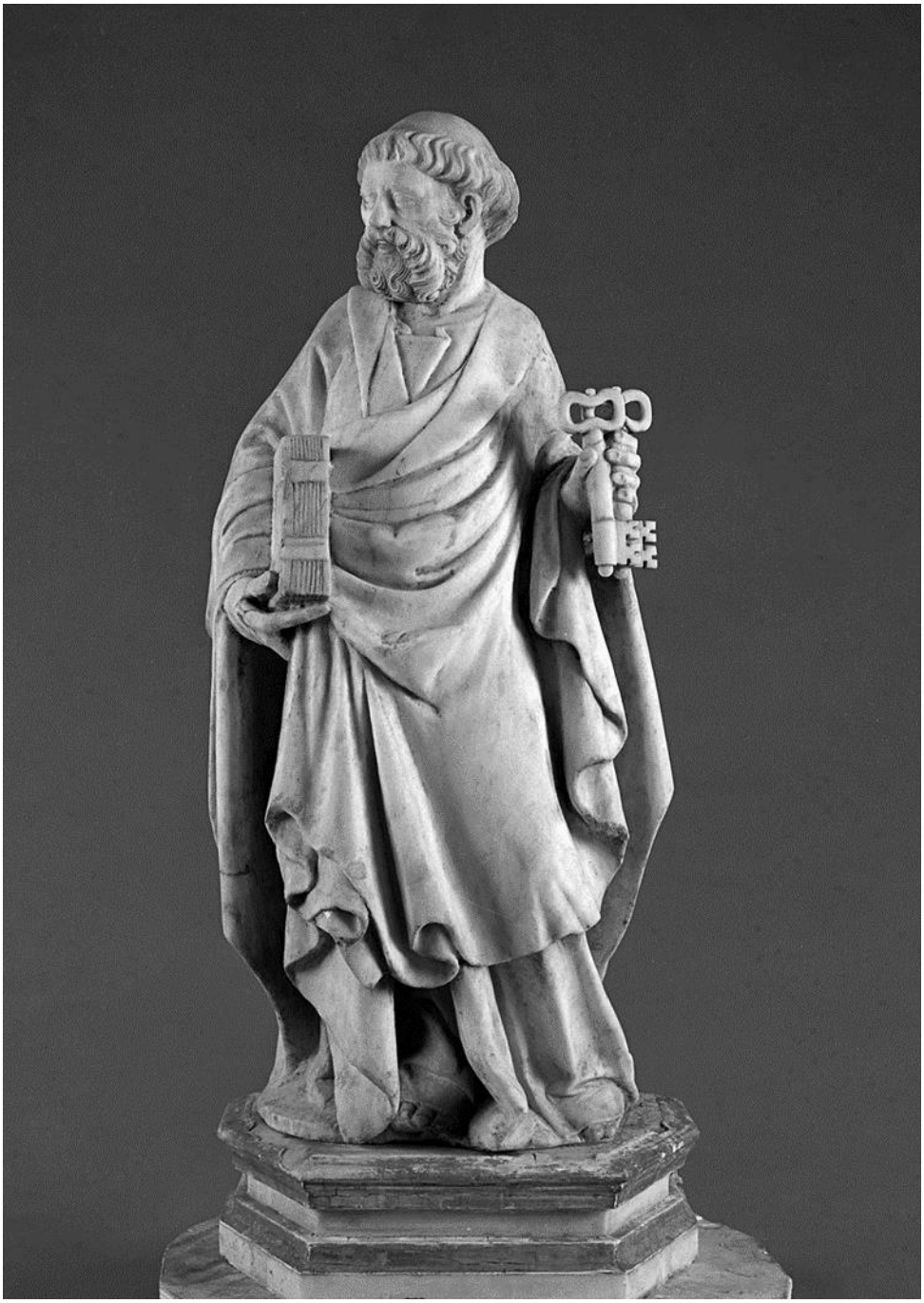


Figura 41: Giovanni di Stefano da Siena, *San Pietro* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 42: Giovanni di Stefano da Siena, *Angelo annunciante* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 43: Giovanni di Stefano da Siena, *Madonna annunciata* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).

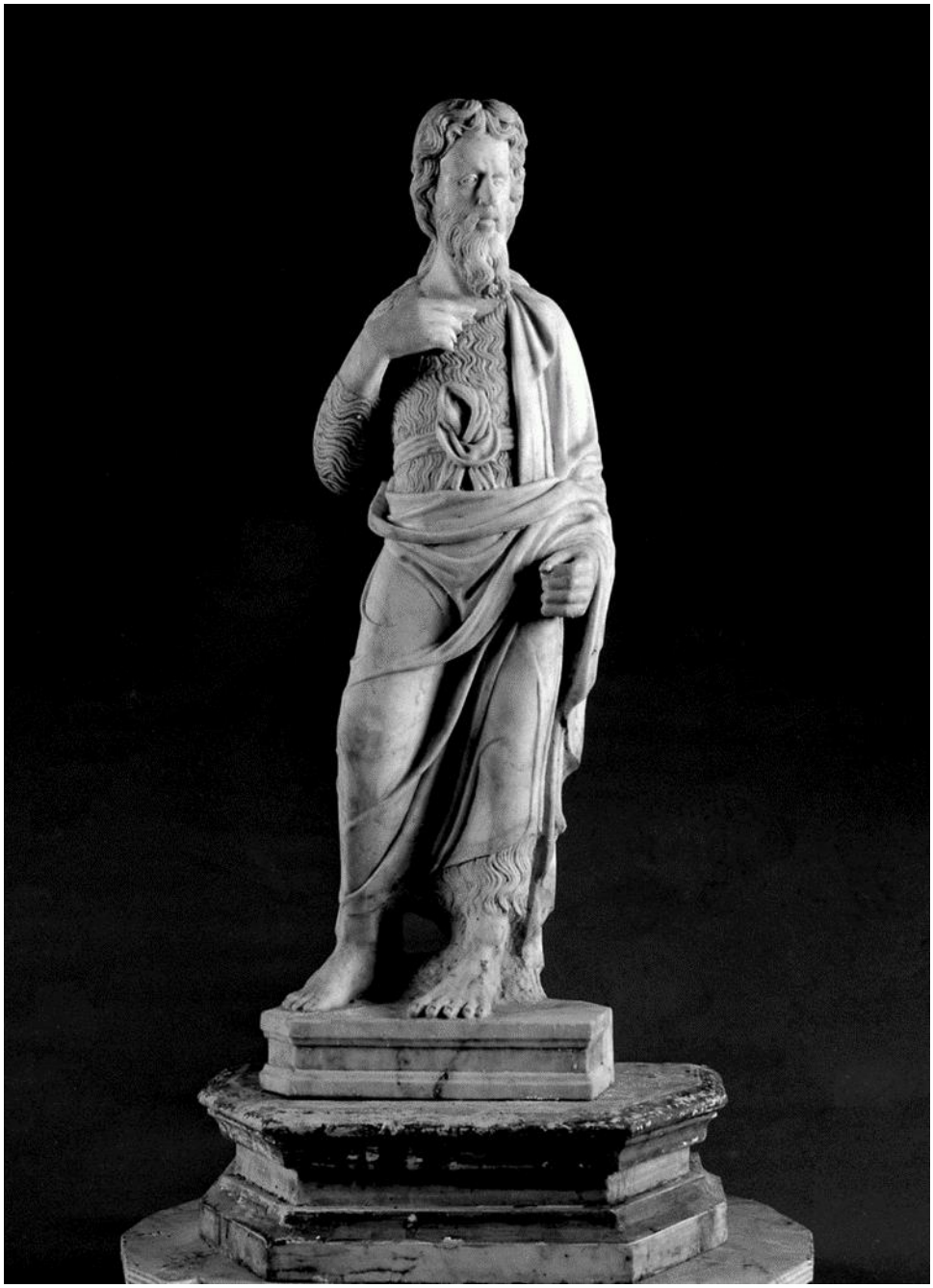


Figura 44: Scultore del XV secolo, *San Giovanni Battista* (dal ciborio-tabernacolo), XV secolo, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).



Figura 45: Giovanni di Stefano da Siena, *San Giovanni Evangelista* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).



Figura 46: Giovanni di Stefano da Siena, *San Giacomo Maggiore* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).

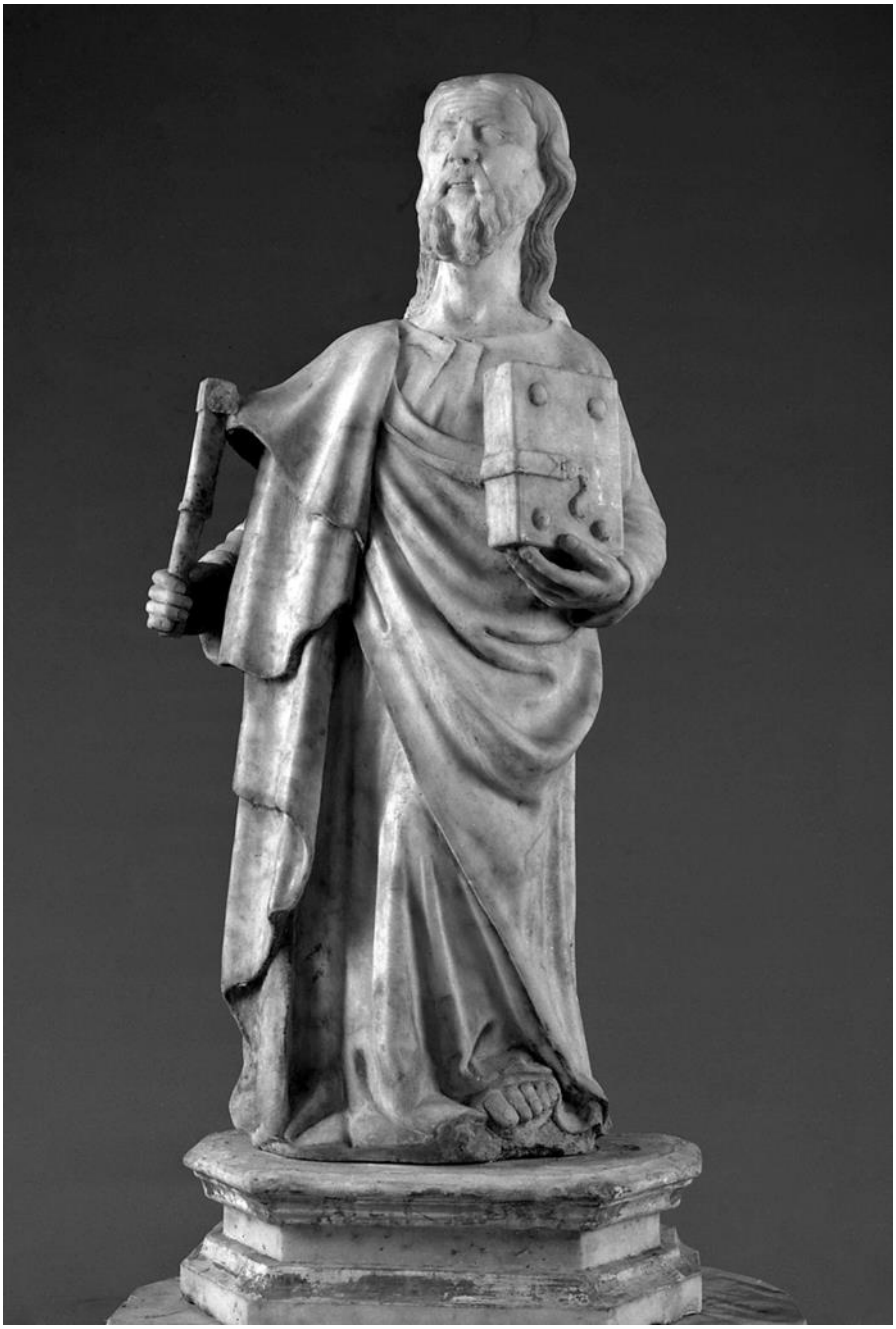


Figura 47: Giovanni di Stefano da Siena (bottega), *Santo* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).



Figura 48: Giovanni di Stefano da Siena (bottega), *Profeta* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 49: Giovanni di Stefano da Siena (bottega), *Profeta* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 50: Giovanni di Stefano (?) e Bramamonte da Verona, *Tabernacolo*, 1360-1361, Lapidario, Duomo, Pistoia.





Figure 51-52: Giovanni di Stefano (?) e Bramamonte da Verona, *Tabernacolo*, 1360-1361, Lapidario, Duomo, Pistoia.



Figure 53-54: Giovanni di Stefano da Siena, *Madonna annunciata* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

Giovanni di Cecco, *Madonna col Bambino detta "Madonna Piccolomini"*, 1371, Duomo, Siena (da Bagnoli 1988).



Figure 55-56: Giovanni di Stefano da Siena, *Capitello con protomi* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.

Giovanni di Cecco, *Capitello con protome*, 1375-1380, Cappella di Piazza, Siena (da Bagnoli 1988).

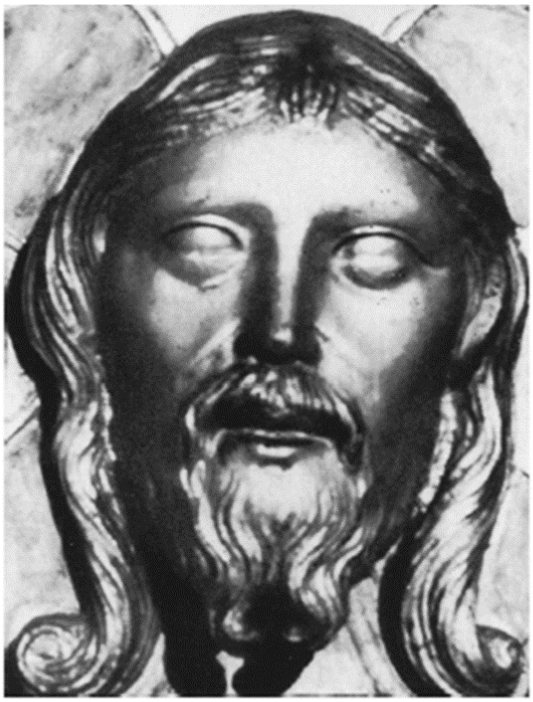




Figure 57-58: Giovanni di Stefano da Siena, *Chiave di volta con testa di Cristo* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma (da D'Alberto 2013).

Andrea Pisano, *Testa di Cristo* (particolare del rosone di facciata), 1347 ca, Duomo, Orvieto (da Bartalini 1989).

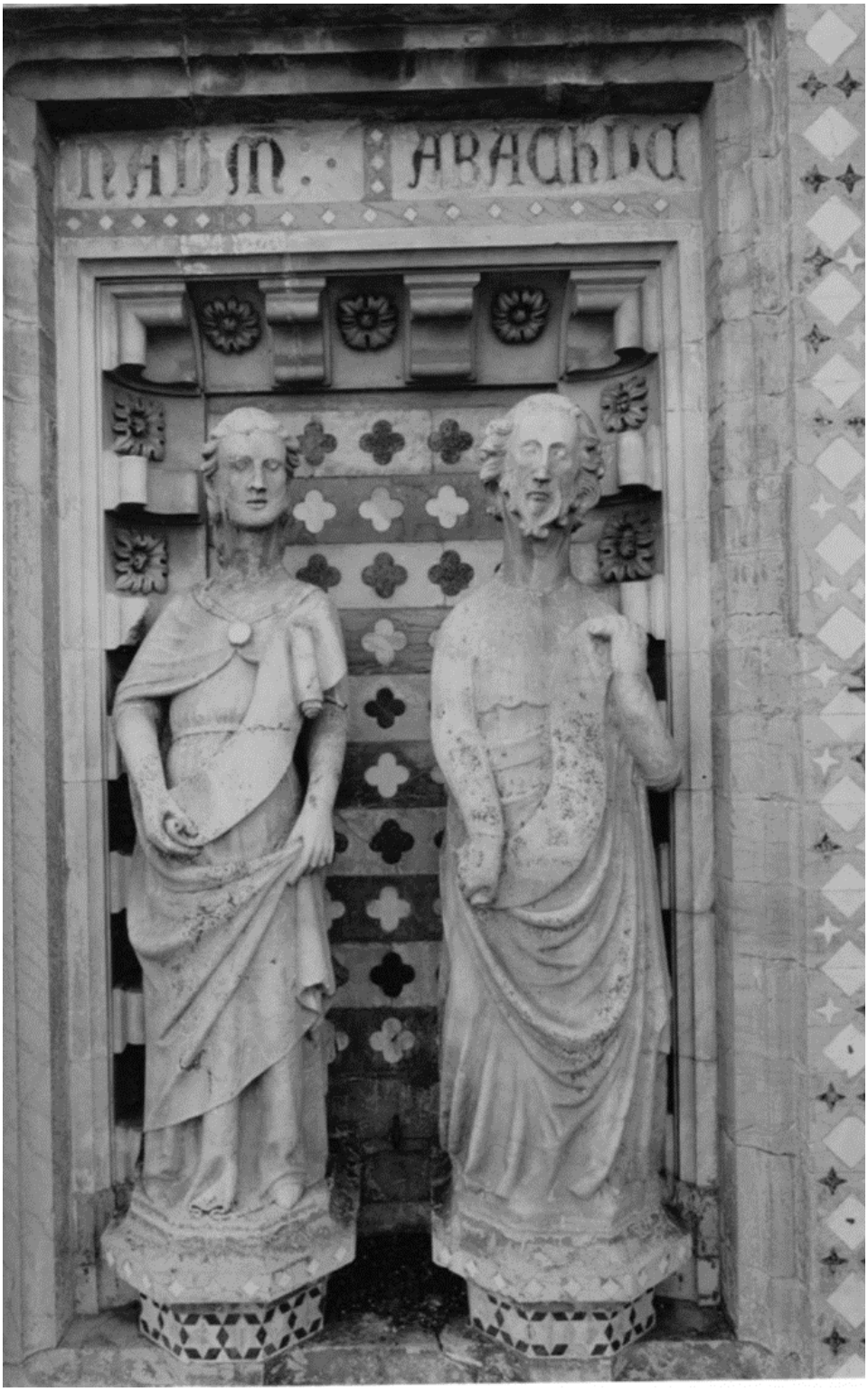


Figura 59: Scultore della seconda metà del XIV secolo (?), *Profeti*, seconda metà del XIV secolo, Duomo, Orvieto (da Catalogo Generale dei Beni Culturali, 1000059814).

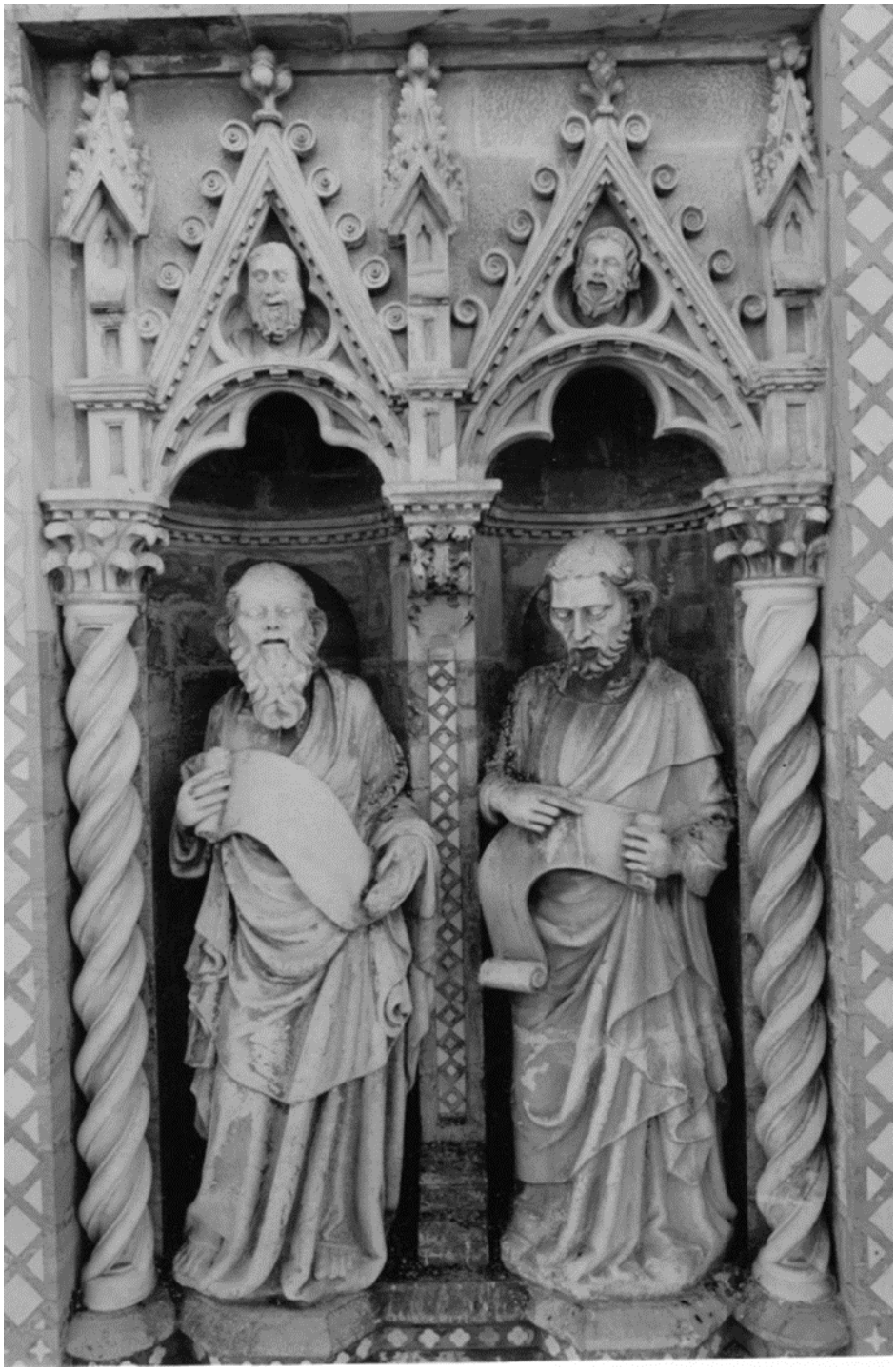


Figura 60: Petruccio di Benedetto da Orvieto (?), *Tabernacolo con coppia di profeti*, 1372-1373 ca, Duomo, Orvieto (da Catalogo Generale dei Beni Culturali, 1000059811).





Figure 61-62: Giovanni di Stefano da Siena (attr.), *Protomi umane*, 1373-1386, Duomo, Orvieto (da Catalogo Generale dei Beni Culturali, 1000059839)



Figure 63-64: Petruccio di Benedetto da Orvieto (attr.), *Profeta*, 1372-1388, Duomo, Orvieto.

Rinaldino di Francia, *San Giacomo Maggiore*, 1379, Museo del Santo, Padova.

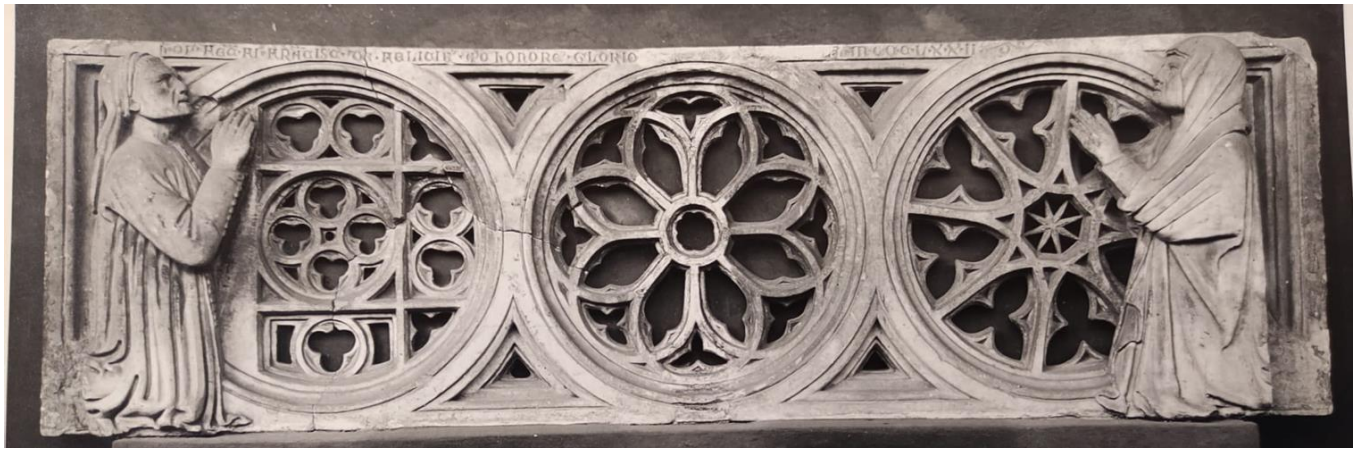


Figura 65: Maestro del Tabernacolo Felici, *Transenna con donatori della famiglia Felici*, 1372, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma (da Fototeca Kunsthistorisches Institut).



Figura 66: Giovanni di Stefano da Siena (attr.), *Dio Padre*, 1372, Chiostro piccolo, Basilica di Santa Maria in Aracoeli, Roma (da Bolgia 2005).



Figure 67-68: Maestro del Tabernacolo Felici, *Transenna con figure di donatori* (particolare), 1372, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma.

Giovanni di Stefano da Siena, *San Pietro* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figure 69-70: Maestro del Tabernacolo Felici, *Cuspide con san Francesco* (particolare), 1372, Vittoriano, Roma.

Giovanni di Stefano da Siena, *San Pietro* (dal ciborio-tabernacolo), 1369-1370, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 71: Maestro del Tabernacolo Felici, *Colonna tortile con figura di diacono*, 1370 ca, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano (fototeca Kunsthistorisches Institut in Florenz).

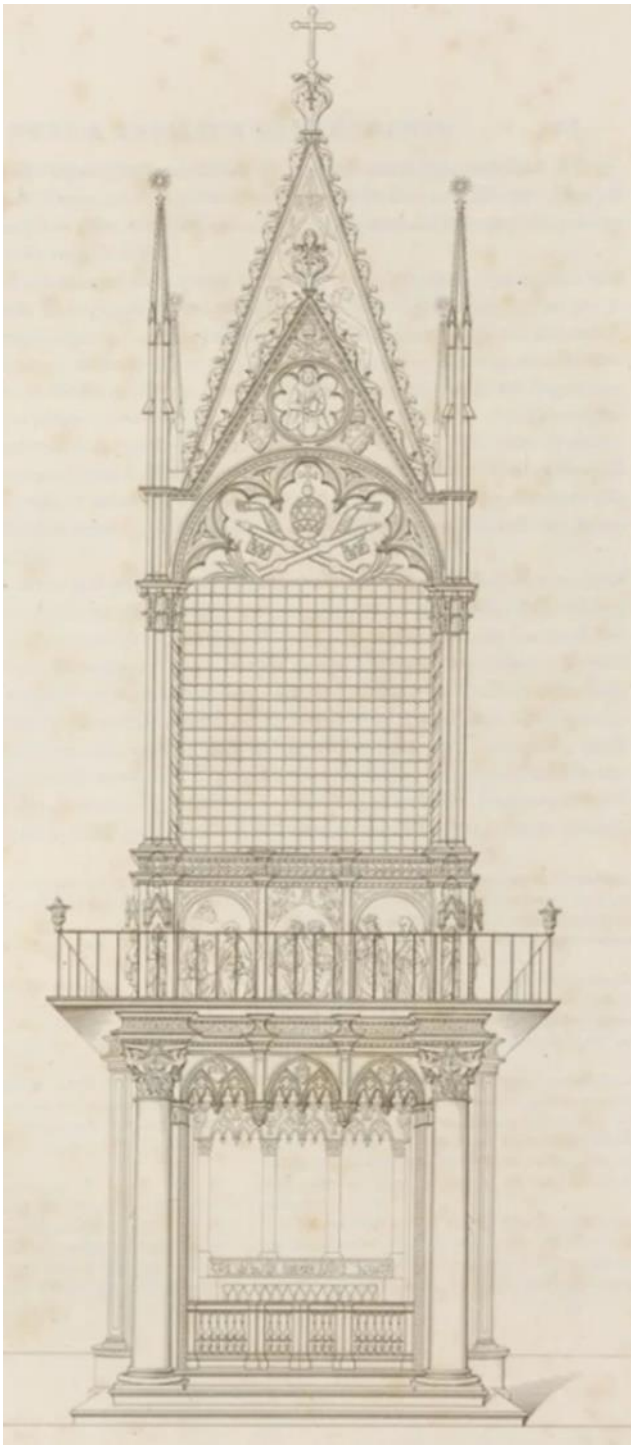


Figura 72: Illustrazione del ciborio-tabernacolo lateranense nel 1832 (da Bianchi 1832).

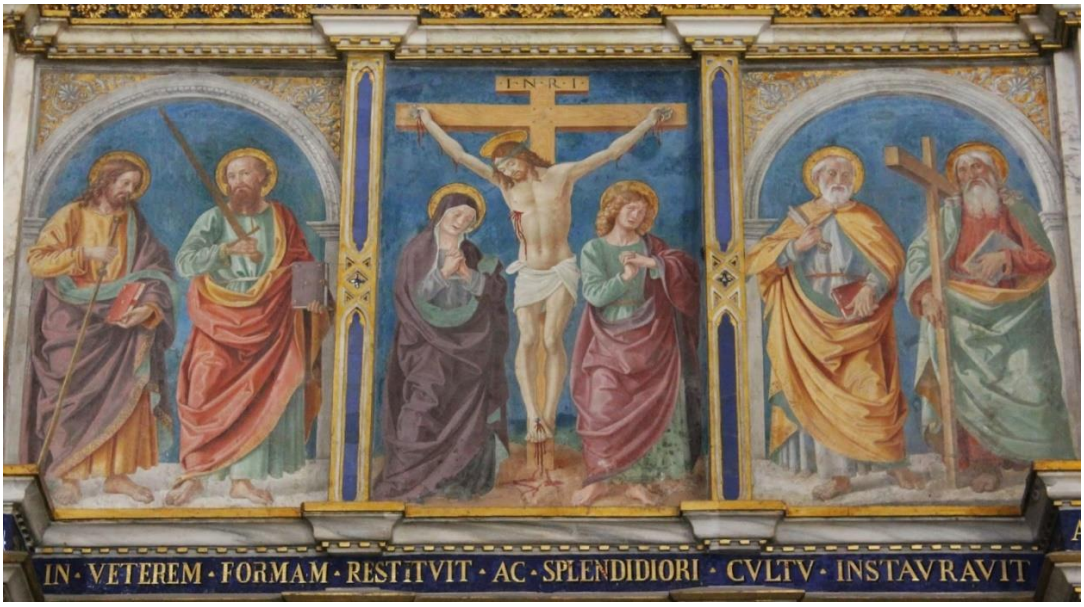


Figura 73: Antoniazzo Romano, *San Giacomo Maggiore, san Paolo, Crocifissione con Dolenti, san Pietro, sant'Andrea* (dal ciborio-tabernacolo), 1485 ca, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 74: Antoniazzo Romano, *San Lorenzo, san Giovanni Battista, Madonna col Bambino con angeli e cardinale inginocchiato, san Giovanni Evangelista, santo Stefano* (dal ciborio-tabernacolo), 1485 ca, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 75: Antoniazzo Romano, *Annunciazione*, *Incoronazione della Vergine*, *santa Caterina d'Alessandria, sant'Antonio Abate* (dal ciborio-tabernacolo), 1485 ca, Basilica di San Giovanni in Laterano.



Figura 76: Antoniazzo Romano, *San Gregorio*, *sant'Agostino, Cristo pastore, san Girolamo*, *sant'Ambrogio* (dal ciborio-tabernacolo), 1485 ca, Basilica di San Giovanni in Laterano, Roma.



Figura 77: Pittore di ambito giottesco (?), *Santi Pietro e Paolo*, XIV secolo, Museo Artistico del Tesoro di San Pietro, Città del Vaticano (da Bolgia 2020).

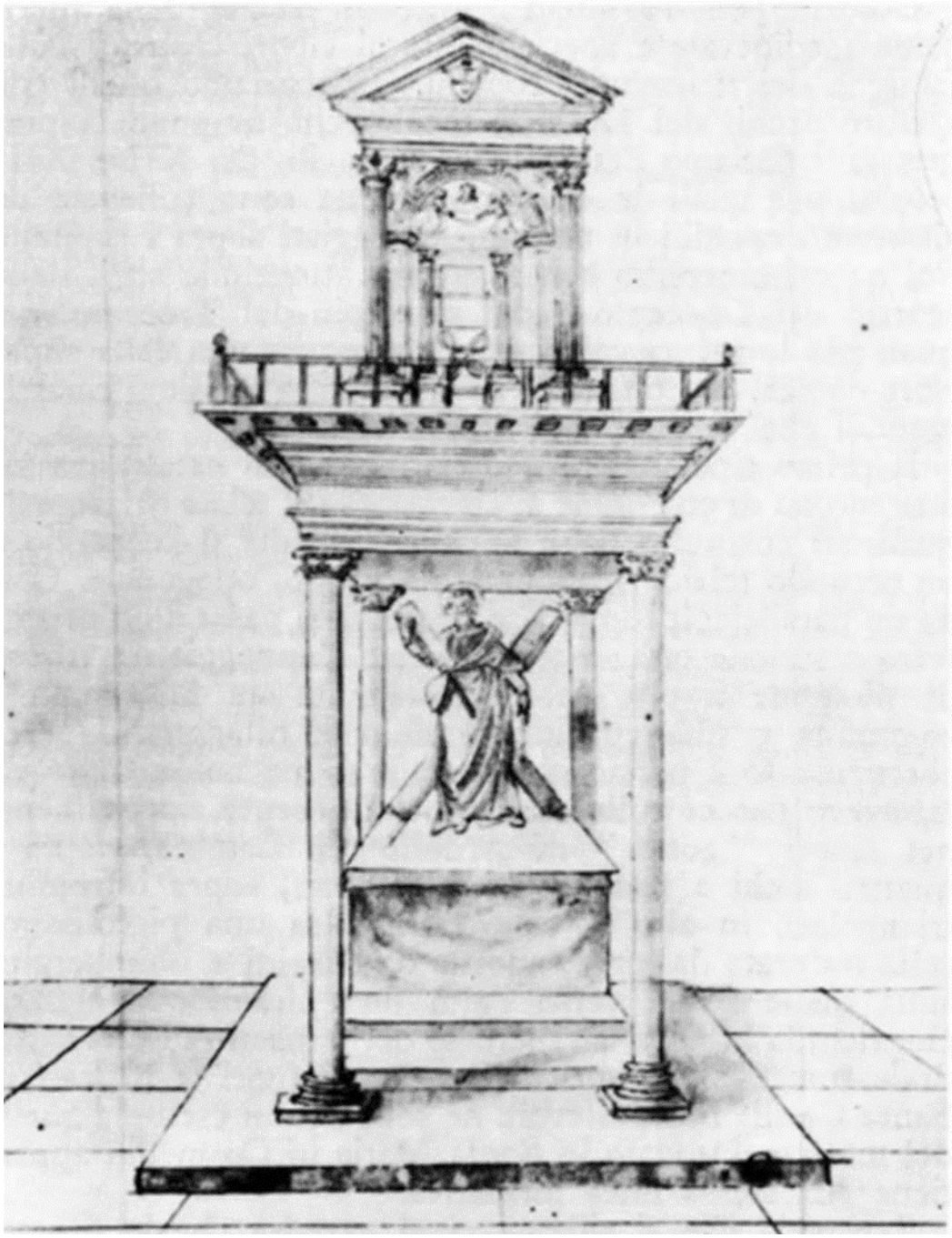


Figura 78: Illustrazione del ciborio-tabernacolo della testa di sant'Andrea nell'album di G. Grimaldi (da BAV, Barb. Lat., 2733, f. 49r).



Figura 79: Isaia da Pisa, *Angeli che mostrano la testa di Sant'Andrea*, 1463-1464, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Caglioti 2005).



Figura 80: Paolo Romano, *Angeli che mostrano la testa di sant'Andrea*, 1463-1464, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Caglioti 2005).



Figura 81: Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Angeli che mostrano la testa di sant'Andrea*, 1463-1464, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Caglioti 2005).

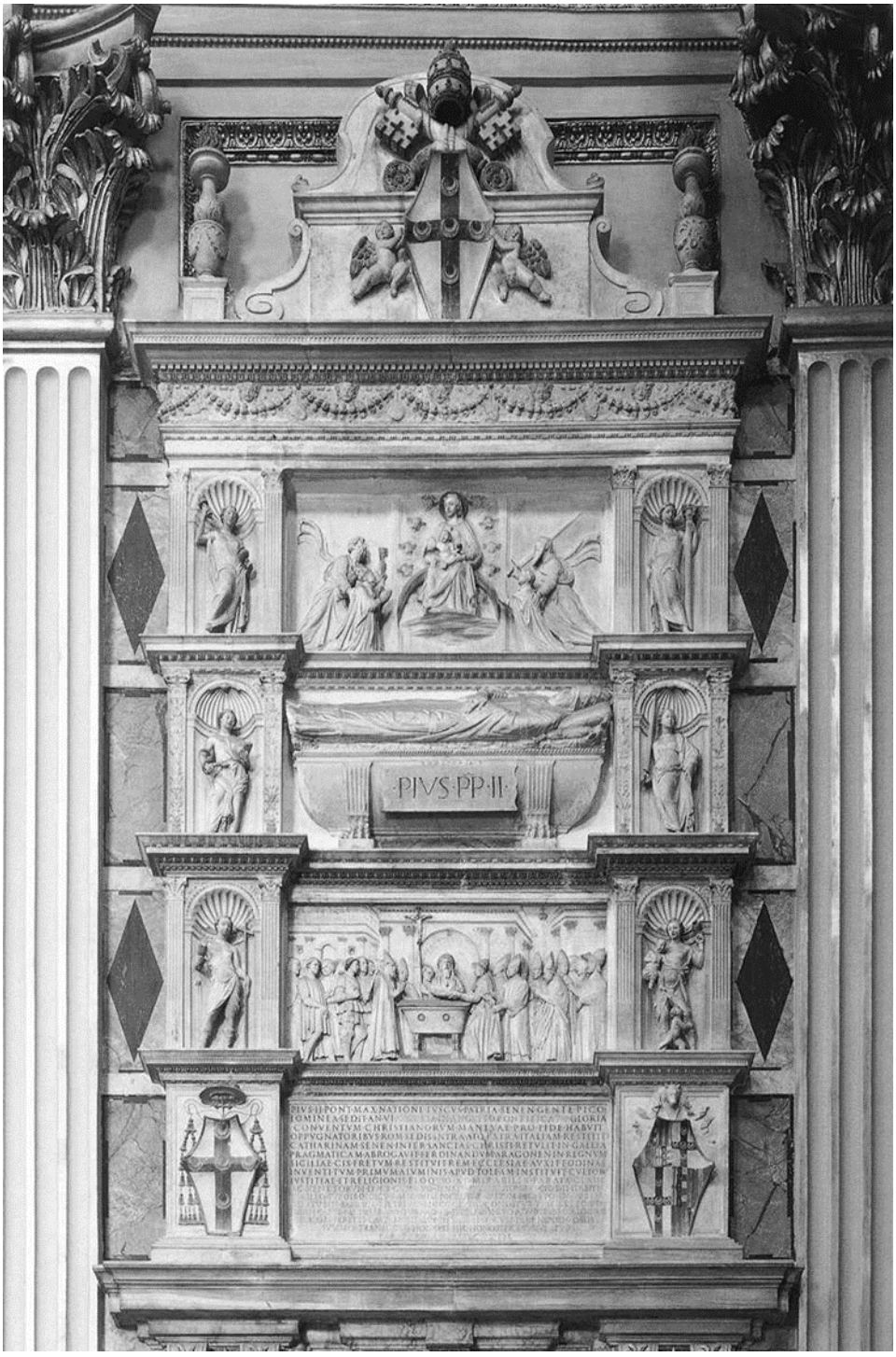


Figura 82: Paolo Romano e Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Monumento funebre di papa Pio II,* 1465 ca, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma (da Caglioti 1989).



Figura 83: Paolo Romano e Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Monumento funebre di papa Pio II* (particolare), 1465 ca, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma.



Figura 84: Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Monumento funebre di papa Pio II* (particolare), 1465 ca, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma (da Caglioti 1989).





Figure 85-86: Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Monumento funebre di papa Pio II* (particolare), 1465 ca, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma.
Mino da Fiesole, *Monumento funebre di Ugo di Toscana*, 1470 ca, Badia, Firenze (da Caglioti 1989)



Figura 87: Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Dossale* (particolare), 1469, Chiesa di San Gregorio al Celio, Roma (da Caglioti 1989)



Figura 88: Maestro di Pio II (Pagno d'Antonio da Settignano?), *Madonna col Bambino e angeli*, 1465-1470 ca, Cattedrale, Montepulciano (da Caglioti 2005).



Figura 89: Illustrazione del ciborio-tabernacolo della Sacra Lancia nel manoscritto di G. Grimaldi (da BAV, Archivio Capitolare di S. Pietro, H3, f. 75r).

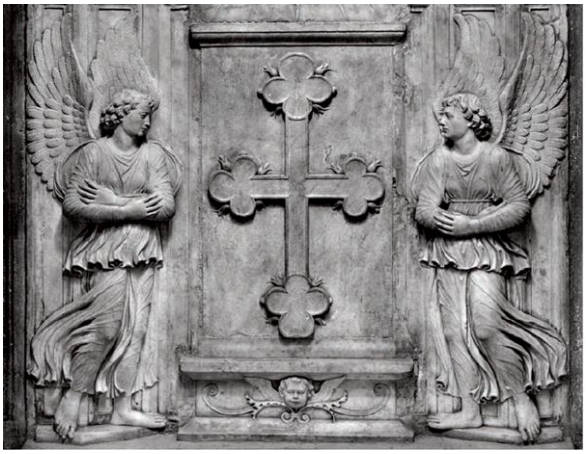




Figure 90-91: Ambito di Andrea Bregno, *Angeli in adorazione della Croce* (dal ciborio-tabernacolo della Sacra Lancia), 1492-1495 ca, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Caglioti 2016).

Ambito di Andrea Bregno, *Angeli in adorazione della Sacra Lancia e della Spugna* (dal ciborio-tabernacolo della Sacra Lancia), 1492-1495 ca, Grotte Vaticane, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano (da Caglioti 2016).



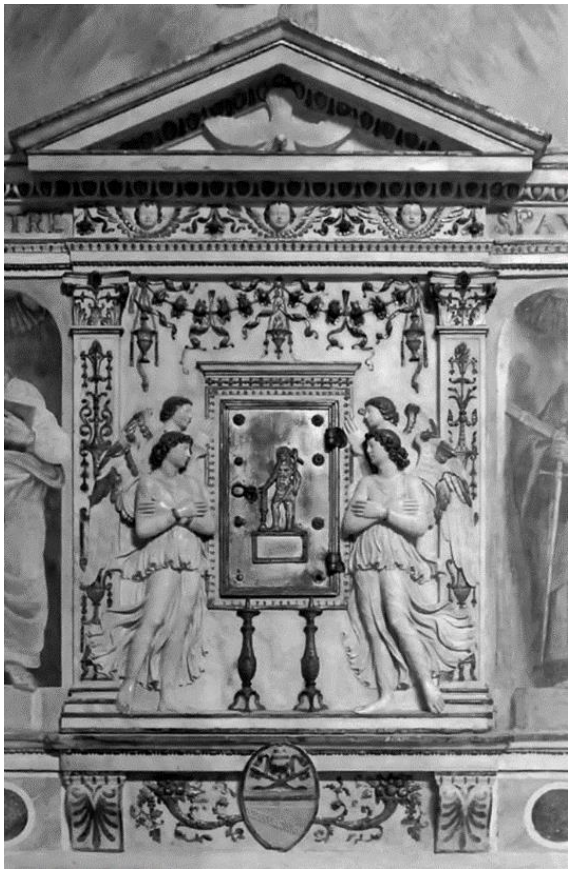


Figure 92-93: Ambito di Andrea Bregno, *San Paolo* (dal ciborio-tabernacolo della Sacra Lancia), 1492-1495 ca, Museo di Roma a Palazzo Braschi, Roma (da Caglioti 2016).

Ambito di Andrea Bregno, *Angeli in adorazione* (dal ciborio-tabernacolo della Sacra Lancia), 1492-1495 ca, Chiesa dei SS. Quattro Coronati, Roma (da Caglioti 2016).

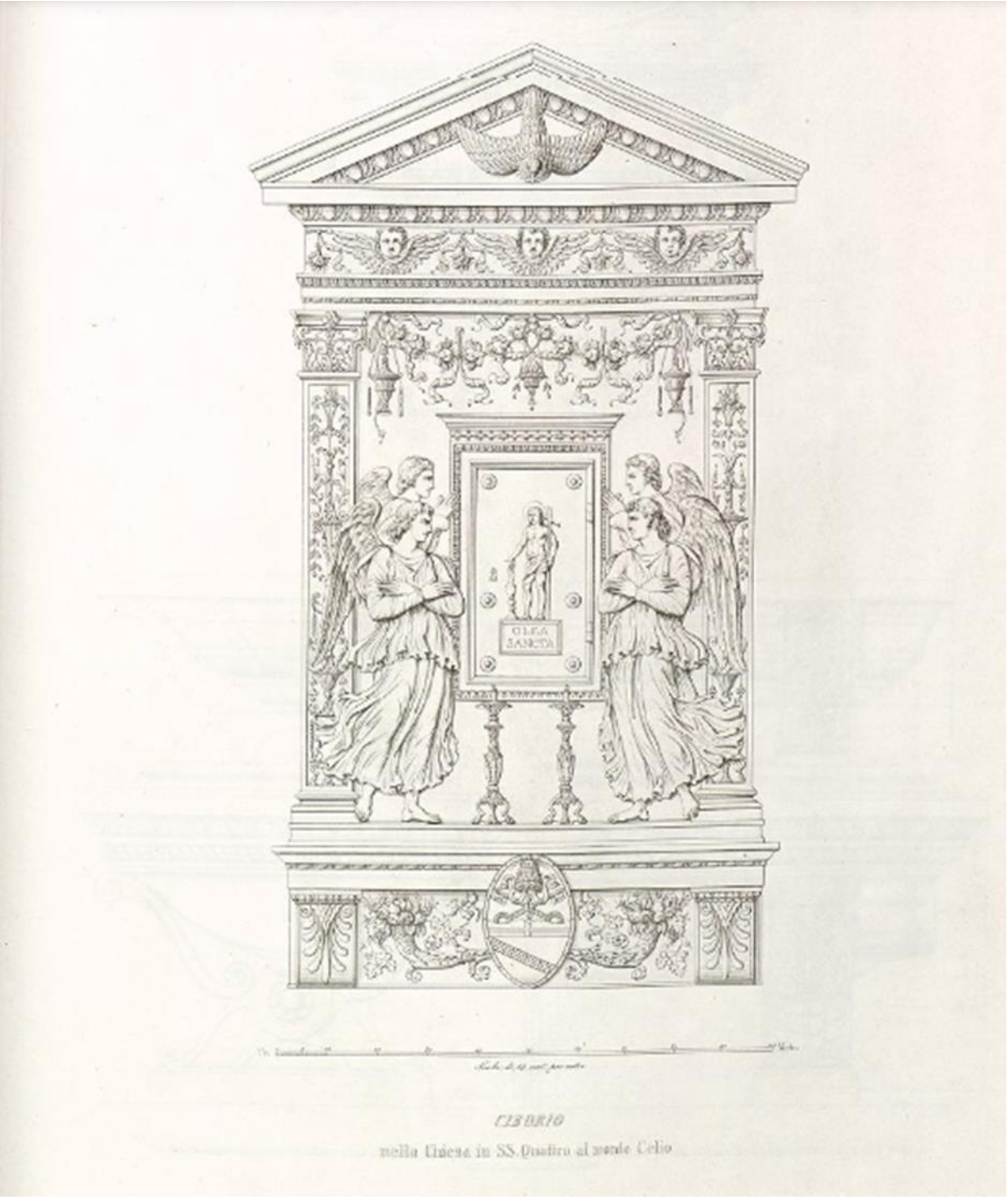


Figura 94: Illustrazione degli *Angeli in adorazione* nella chiesa dei SS. Quattro Coronati (da Barbier de Montault 1870).



Figura 95: Scultore di area romana, *Ciborio-tabernacolo delle reliquie di san Felice*, 1484, Chiesa dell'Immacolata, Ceri.



Figura 96: Illustrazione del ciborio-tabernacolo della chiesa dell'Immacolata di Ceri nel 1790 (da Paoli 1790).

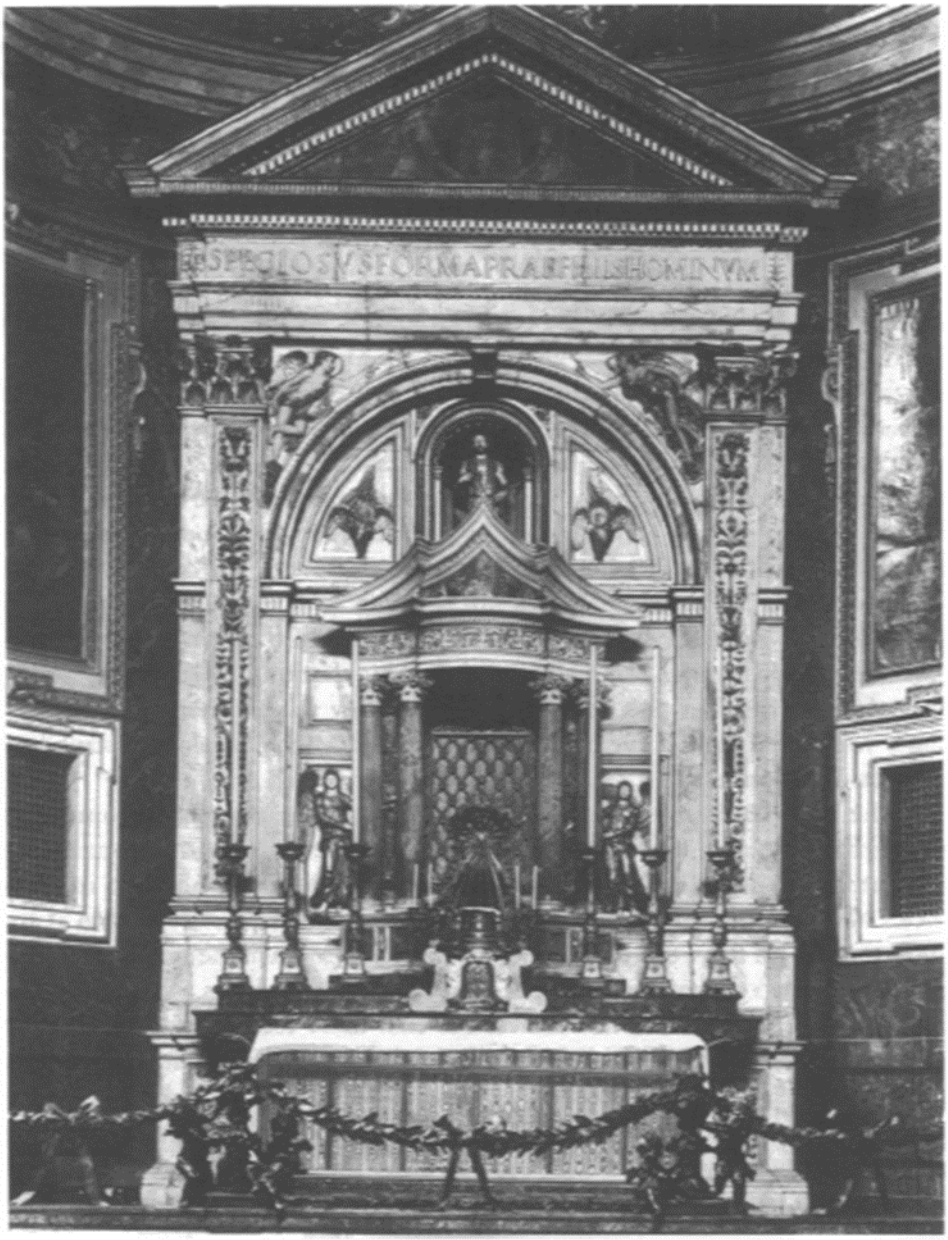


Figura 97: Michelangelo Buonarroti (progetto), *Tabernacolo della testa di san Giovanni Battista*, prima metà XVI secolo (con aggiunte di XVII secolo), Chiesa di San Silvestro in Capite, Roma (da Wallace 1999).

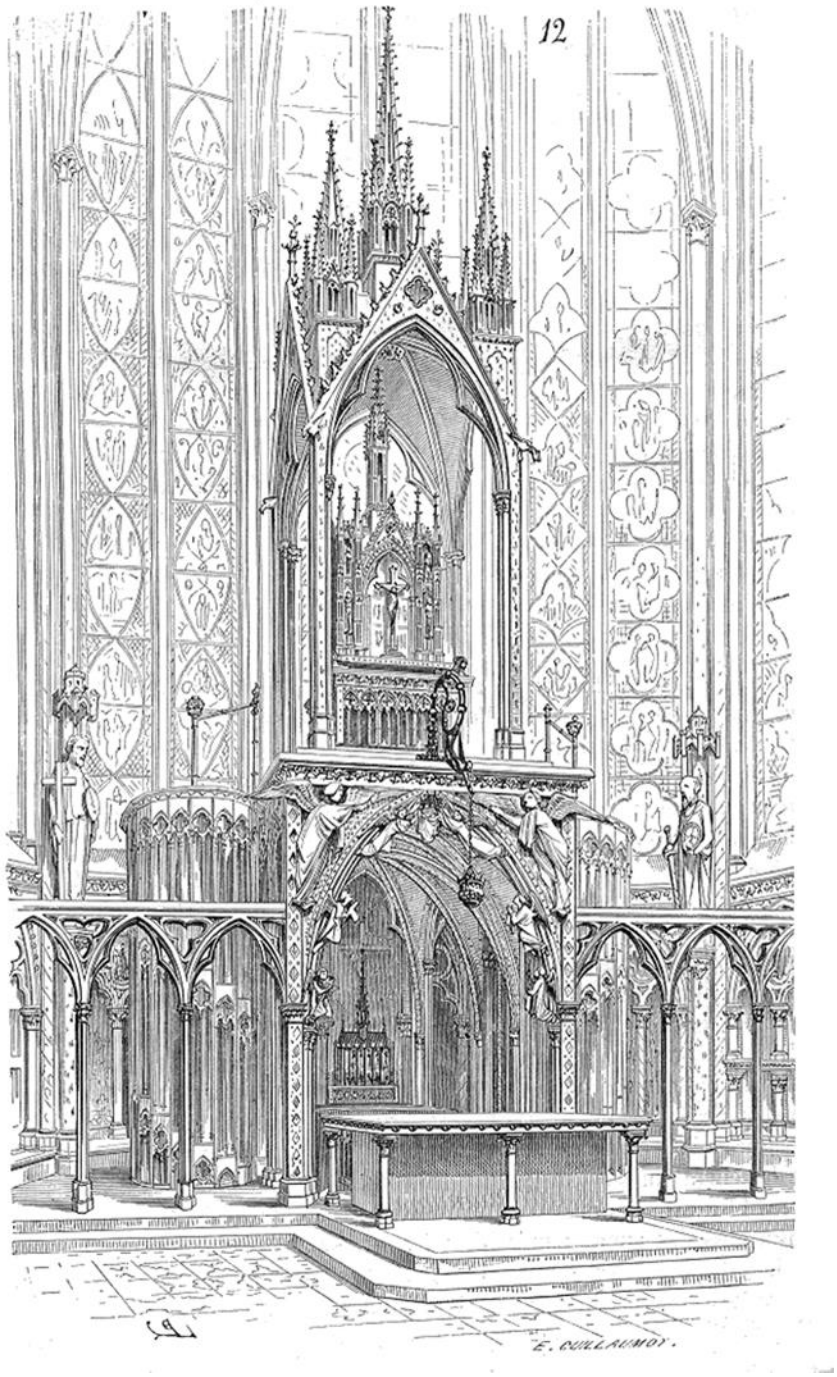


Figura 98: Illustrazione della tribuna della Sainte-Chapelle (da Viollet-le-Duc 1854-1868, II).



Figura 99: Veduta della tribuna della Sainte Chapelle contenuta nello *Pseudo-pontificale di Poitiers*, copia ottocentesca di un manoscritto databile tra 1389 e 1445 (da Reynolds-Stratford 1989).

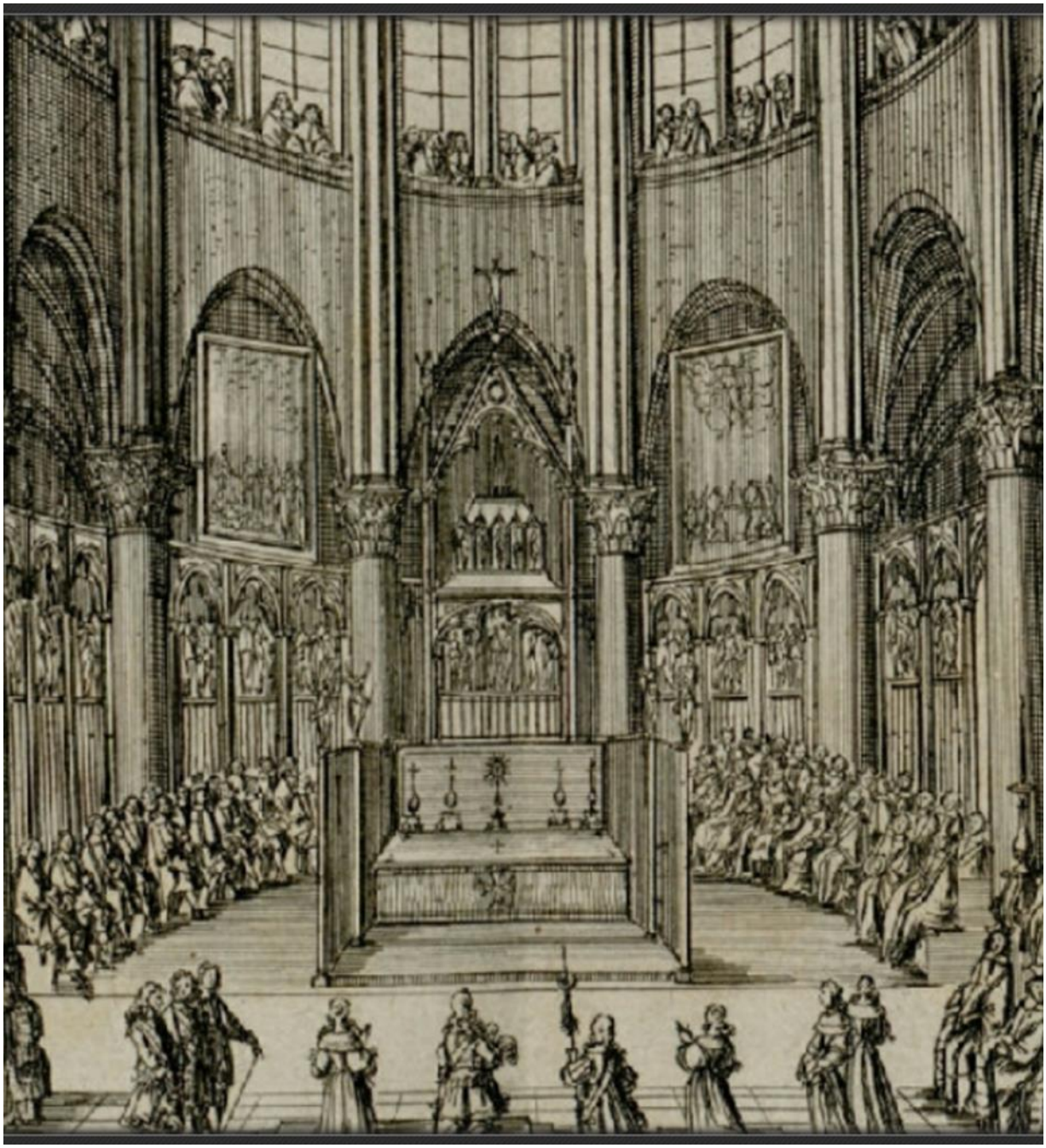


Figura 100: Veduta della cassa reliquiario di san Marcello nel 1662 (da Tronçon 1662).



Figura 101: Scultore toscano, *Tabernacolo*, seconda metà del XIV secolo (entro il 1387?), Oratorio di Sant'Eufrosino, Panzano (Greve in Chianti).



Figura 102: Scultore toscano, *Tabernacolo*, seconda metà del XIV secolo (entro il 1387?), Oratorio di Sant'Eufrosino, Panzano (Greve in Chianti).



Figura 103: Scultore toscano, *Tabernacolo* (particolare), seconda metà del XIV secolo (entro il 1387?), Oratorio di Sant'Eufrosino, Panzano (Greve in Chianti).



Figura 104: Scultore toscano, *Tabernacolo* (particolare dello stemma), seconda metà del XIV secolo (entro il 1387?), Oratorio di Sant'Eufrosino, Panzano (Greve in Chianti).



Figura 105: Scultore fiorentino, *Monumento funebre di Tommaso di Duccio Corsini* (particolare), post 1385, Cappella Corsini, Basilica di Santo Spirito, Firenze.



Figura 106: Illustrazione dell'ostensione della Vera Croce e della Corona di Spine da parte di re Luigi IX di Francia contenuta nella *Chronica Majota* di M. Paris (da Lewis 1987).



Figura 107: *Pulpito esterno*, 1597, Basilica di Sant'Eustorgio, Milano.



Figura 108: *Pulpito esterno*, fine XIII – inizio XIV secolo, Chiesa di Santa Maria a Gradi, Viterbo.



Figura 109: *Pulpito esterno*, 1429, Chiesa di San Francesco alla Rocca, Viterbo.



Figura 110: Illustrazione del *pulpitum Bonifacii* dal codice di G. Grimaldi (da Maddalo 2001).





Figure 111-112: Veduta dell'esterno del duomo di Prato.

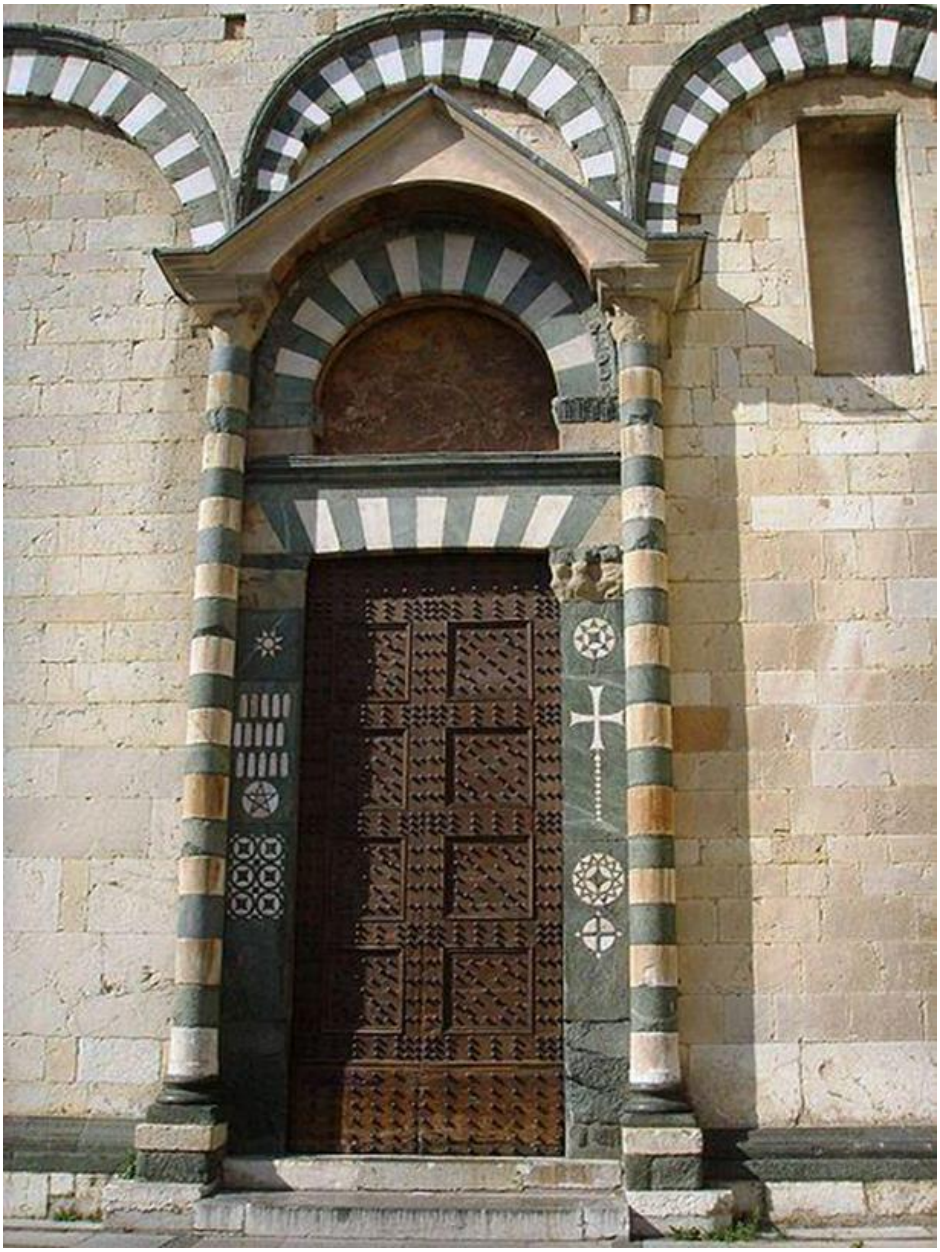


Figura 113: Veduta del secondo portale laterale e dell'apertura tamponata del primitivo pulpito esterno sul fianco meridionale del duomo di Prato.



Figura 114: Ambito di Lupo di Francesco, *Santo Stefano*, 1337-1338, Cattedrale di Santo Stefano, Prato.



Figura 115: Veduta delle arcate cieche e della tamponatura dell'apertura del secondo pulpito esterno sul fianco meridionale del duomo di Prato.

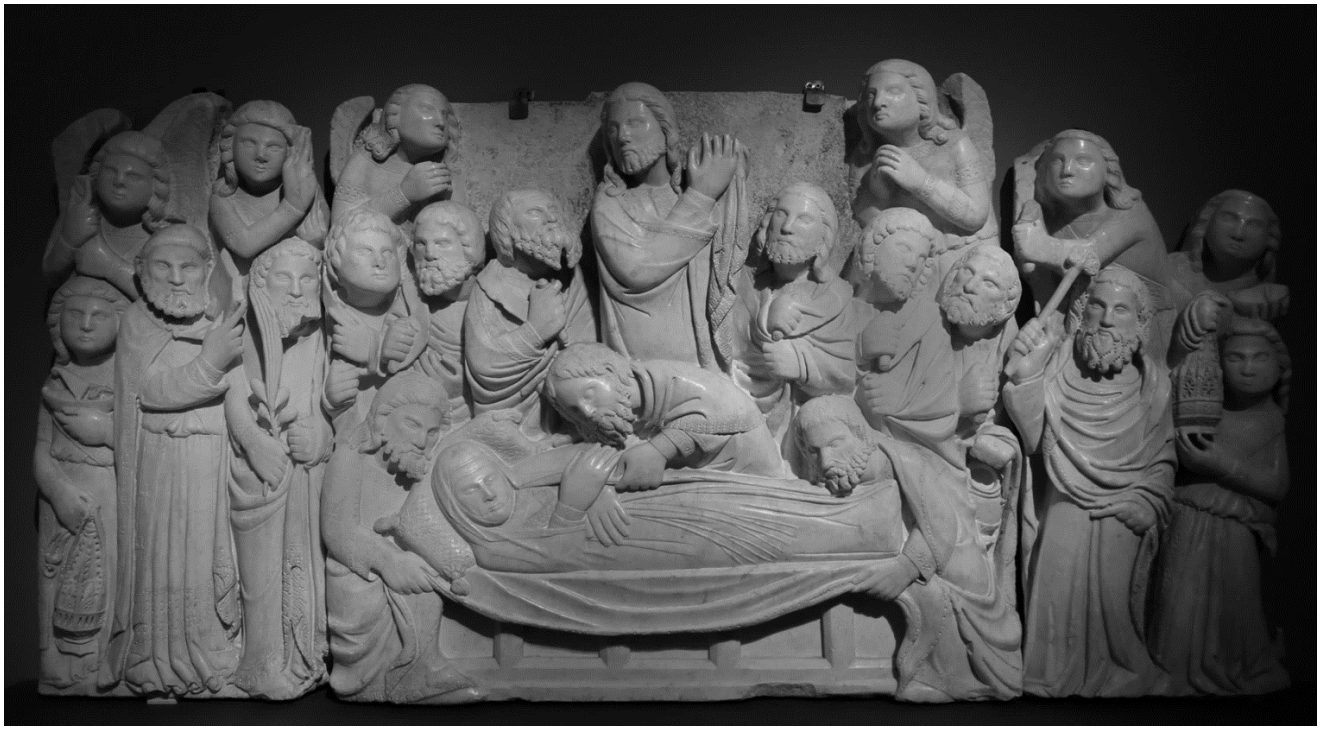


Figura 116: Niccolò di Cecco del Mercia, *Esequie della Vergine*, 1359-1360, Museo dell'Opera del Duomo, Prato.

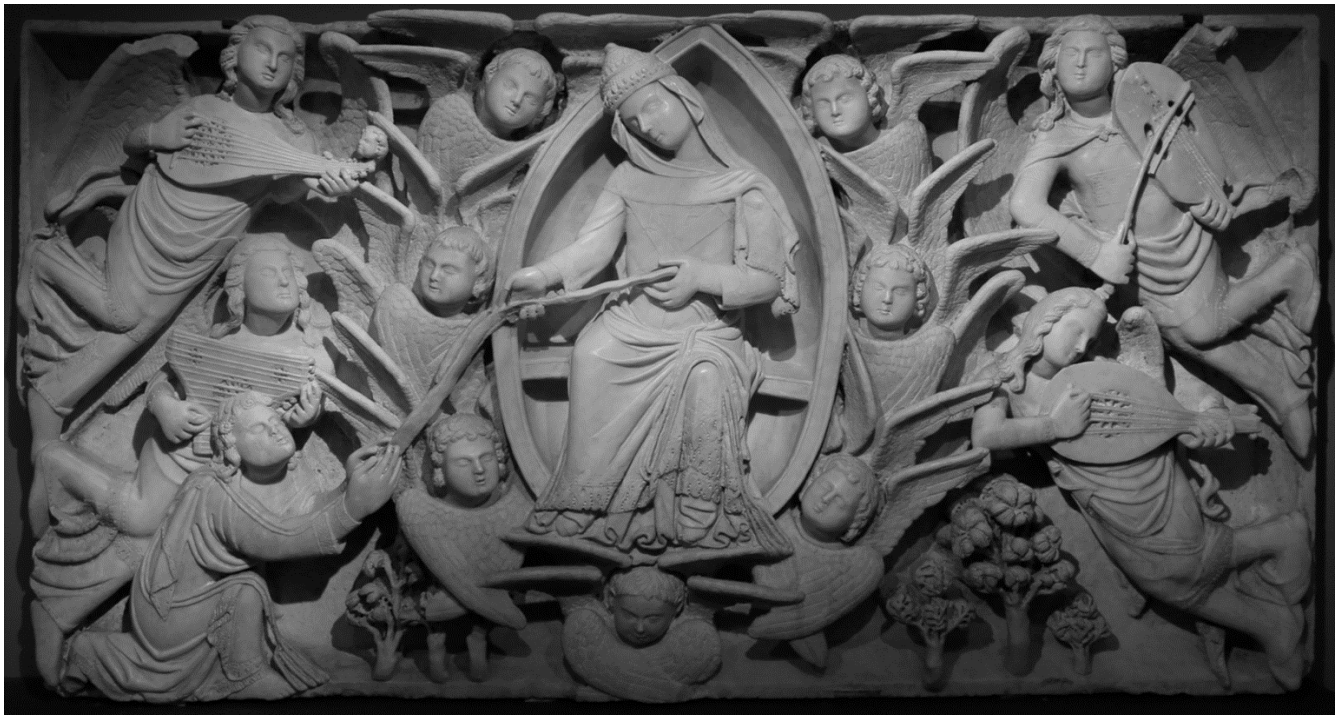


Figura 117: Niccolò di Cecco del Mercia, *Assunzione della Vergine*, 1359-1360, Museo dell'Opera del Duomo, Prato.



Figura 118: Niccolò di Cecco del Mercia, *Incoronazione della Vergine*, 1359-1360, Museo dell'Opera del Duomo, Prato.

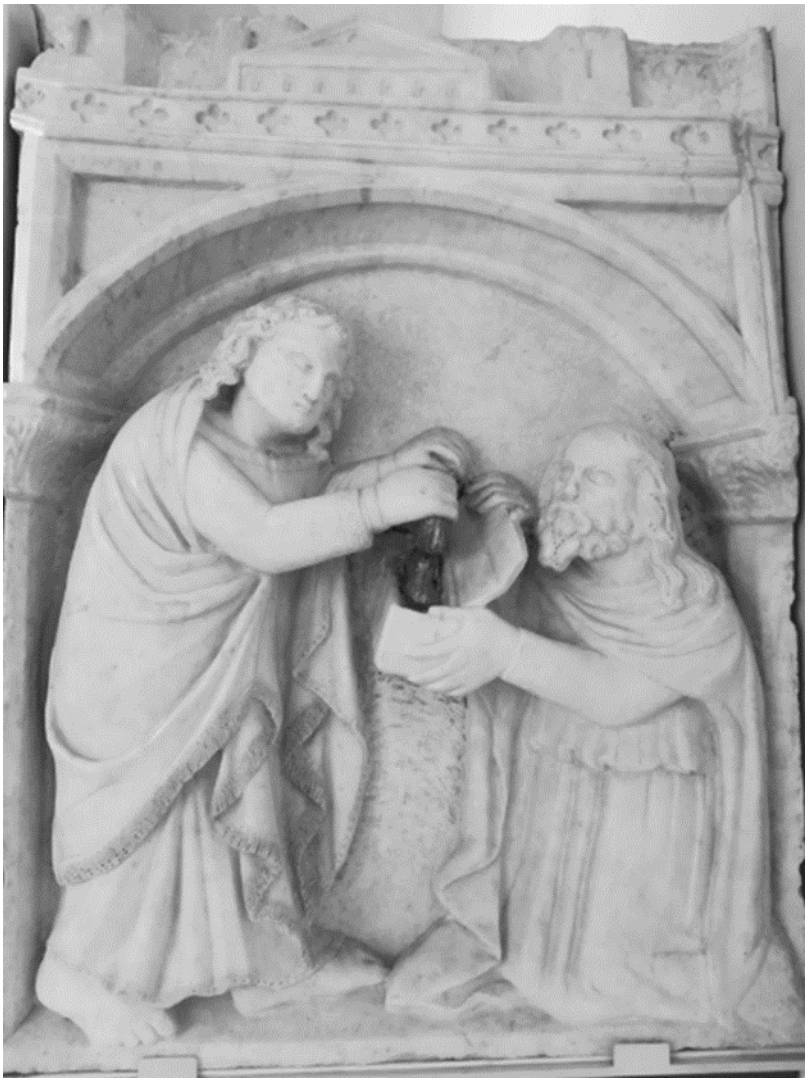


Figura 119: Niccolò di Cecco del Mercia, *Consegna della Cintola al pio uomo gerosolimitano,* 1359-1360, Museo dell'Opera del Duomo, Prato.



Figura 120: Niccolò di Cecco del Mercia, *Protome femminile*, 1356, Museo dell'Opera del Duomo, Siena (da Bartalini 2021).



Figure 121-122: Ambito di Giovanni d'Ambrogio, *Angeli musici*, 1386 ca, Cattedrale di Santo Stefano, Prato.



Figura 123: Ambito di Giovanni d'Ambrogio, *Angeli musici*, 1386 ca, Cattedrale di Santo Stefano, Prato.



Figura 124: Giovanni d'Ambrogio, *Angelo* (particolare della decorazione scultorea della Porta della Mandorla), 1394, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze (da Kreytenberg 1972).



Figura 125: Giovanni d'Ambrogio, *Stemma del Comune di Prato*, 1387, Cattedrale di Santo Stefano, Prato (da Lapi Ballerini 2009).

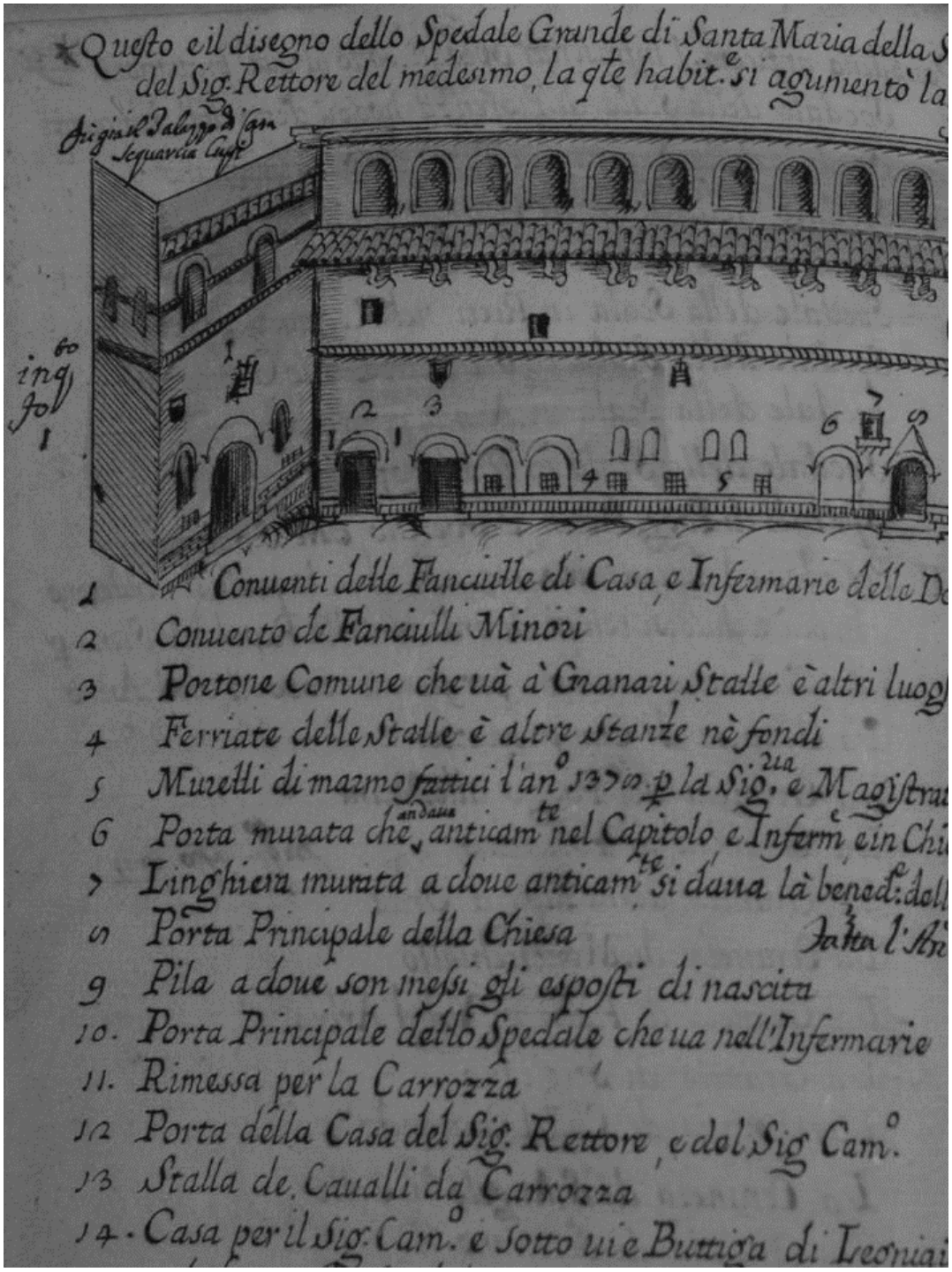


Figura 126: Veduta dello Spedale di Santa Maria della Scala contenuta in *Origine dello Spedale* di G. Macchi (da Gallavotti Cavallero 1985).



Figura 127: Domenico di Bartolo, *La distribuzione delle elemosine*, 1441-1443, Pellegrinaio Nuovo, Spedale di Santa Maria della Scala, Siena.



Figura 128: Scultore pisano, *Pulpito esterno*, 1330-1340 ca, Battistero di San Giovanni in Corte, Pistoia.



Figura 129: Scultore pisano, *Pulpito esterno*, 1330-1340 ca, Battistero di San Giovanni in Corte, Pistoia.



Figura 130: Scultore francese e Giovanni Pisano, *Angelo con la testa di san Giovanni Battista*, 1270 ca e fine XIII secolo, Palazzo dei Vescovi, Pistoia.



Figura 131: Scultore pisano, *Testa di san Giovanni Battista*, prima metà del XIV secolo, Chiesa di San Giovanni Decollato, Pistoia.



Figura 132: Donatello e Michelozzo, *Pulpito esterno*, 1428-1438, Duomo, Prato (da Caglioti 2019).





Figure 133-134: Donatello e bottega, *Parapetto del pulpito esterno*, 1434-1438, Museo dell'Opera del Duomo, Prato (da Caglioti 2022).



Figura 135: Donatello (e Michelozzo), *Capitello bronzeo*, 1433-1434, Museo dell'Opera del Duomo, Prato (da Caglioti 2022).



Figura 136: Veduta della facciata della pieve di San Giovanni Battista, Signa.





Figure 137-138: *Pulpito esterno*, metà XV secolo (?), Pieve di San Giovanni Battista, Signa.

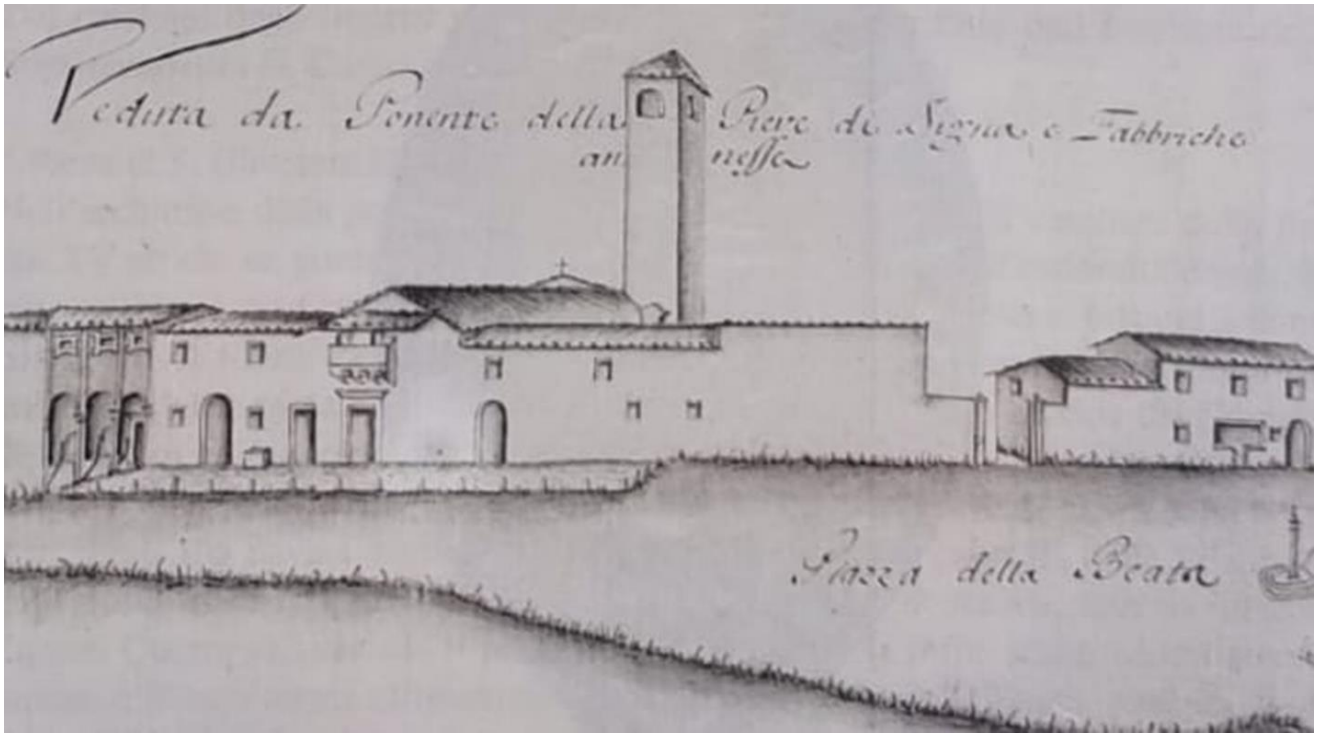


Figura 139: *Veduta della pieve di San Giovanni Battista a Signa* dal manoscritto *Carte topografiche dei beni di campagna anno 1734*, Archivio Capitolare Fiorentino, Firenze (da Benelli-Vannini 1995).

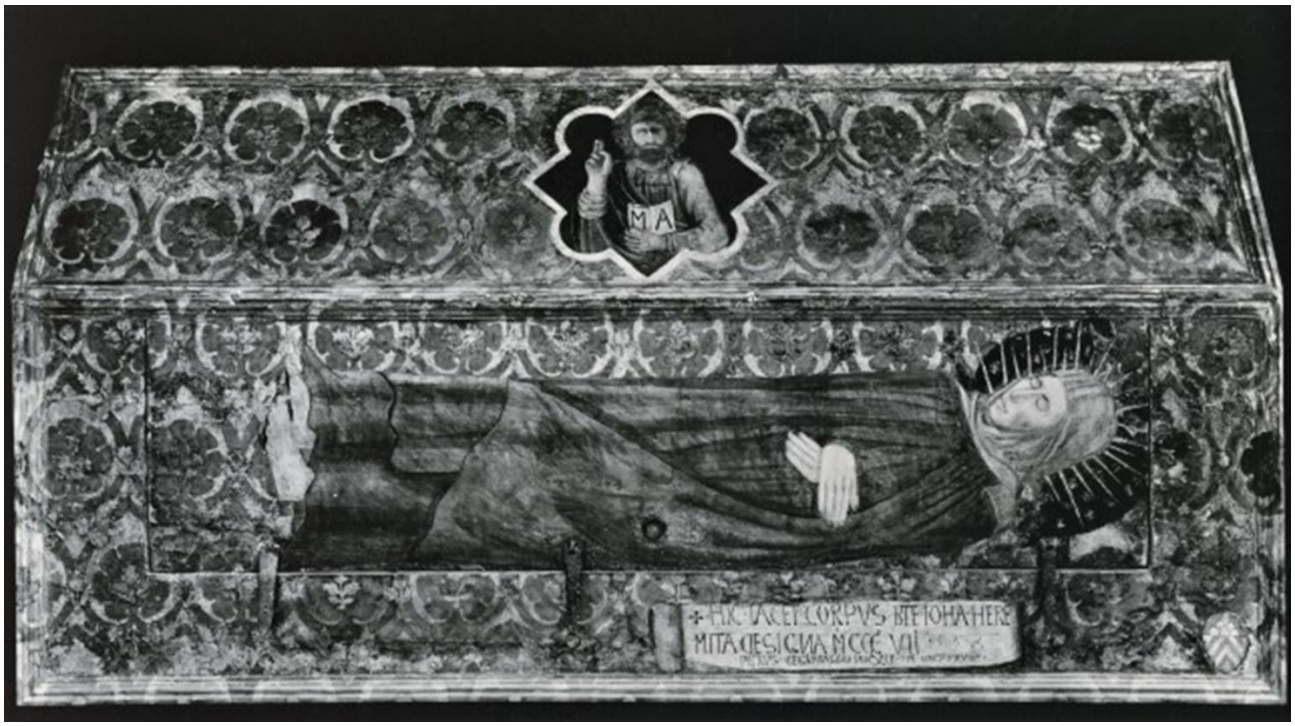


Figura 140: Piero da Gambassi, *Cassa della Beata Giovanna da Signa*, 1438, Chiesa di San Lorenzo, Signa (da Fototeca Zeri, inv. 12902).



Figura 141: Veduta della facciata della Collegiata di San Lorenzo a Montevarchi.



Figura 142: *Mappa della Collegiata di San Lorenzo prima dell'anno 1638*, 1638 ca, Museo della Collegiata, Montevarchi.



Figura 143: Andrea della Robbia, *Tempietto del Sacro Latte*, fine XV-inizio XVI secolo (1501?), Museo della Collegiata, Montevarchi.





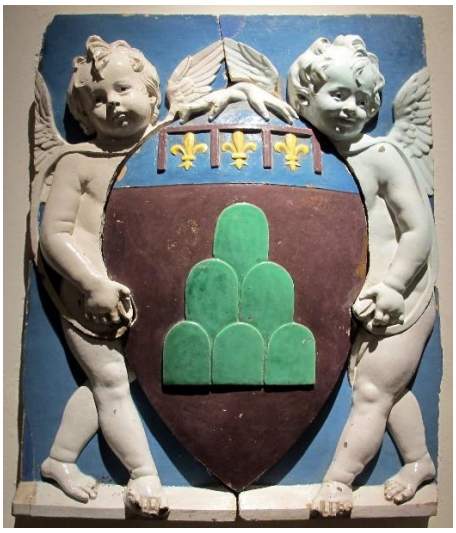


Figure 144-145: Andrea della Robbia, *Guido Guerra consegna la reliquia del Sacro Latte alla comunità di Montevarchi*, fine XV-inizio XVI secolo (1501?), Museo della Collegiata, Montevarchi.

Andrea della Robbia, *Putti con stemma di Montevarchi*, fine XV-inizio XVI secolo (1501?), Museo della Collegiata, Montevarchi.

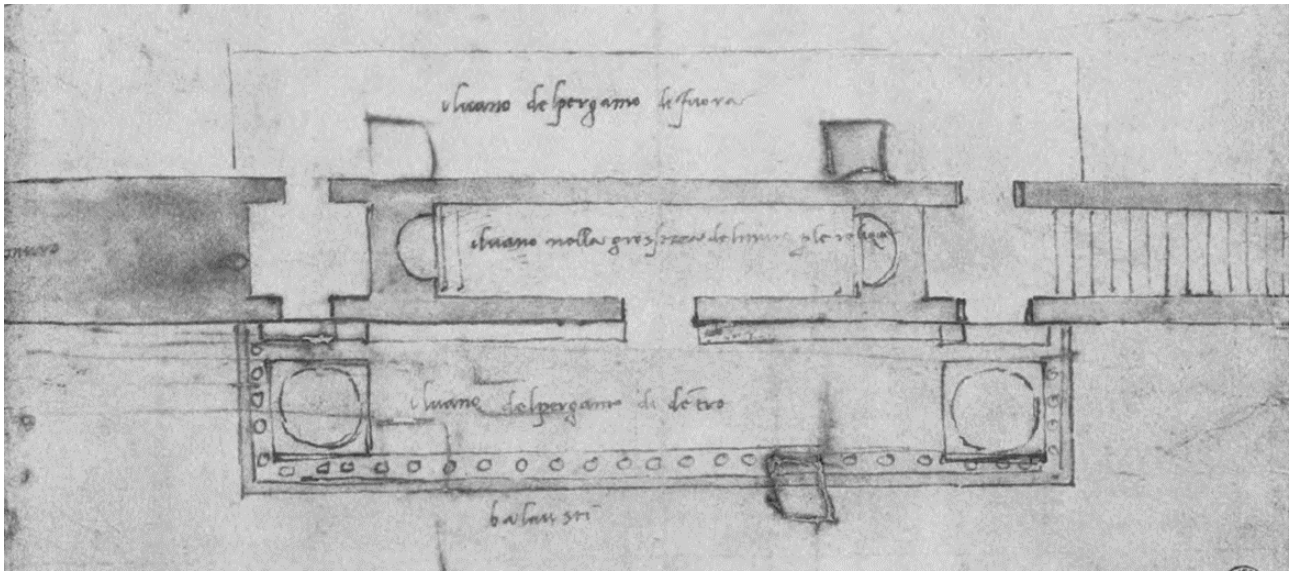


Figura 146: Michelangelo Buonarroti, *Progetto per pulpiti per ostensione di reliquie in San Lorenzo a Firenze*, 1532 ca, Asmolean Museum, Oxford.



Figura 147: Michelangelo Buonarroti (progetto), *Tribuna delle Reliquie*, 1532-1533, Basilica di San Lorenzo, Firenze (da Mussolin 2007).



Figura 148: *Pulpito esterno*, 1488, Chiesa del Crocifisso, Complesso oratoriale di Santo Stefano, Bologna.

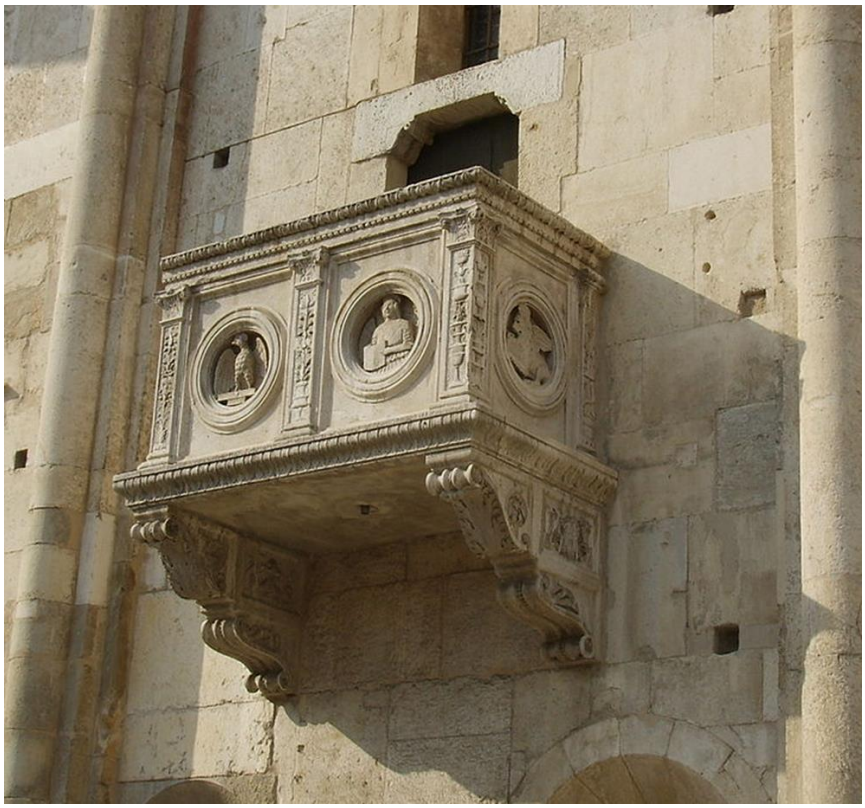


Figura 149: Jacopo e Paolo da Ferrara, *Pulpito di piazza*, 1501-1502, Duomo, Modena.

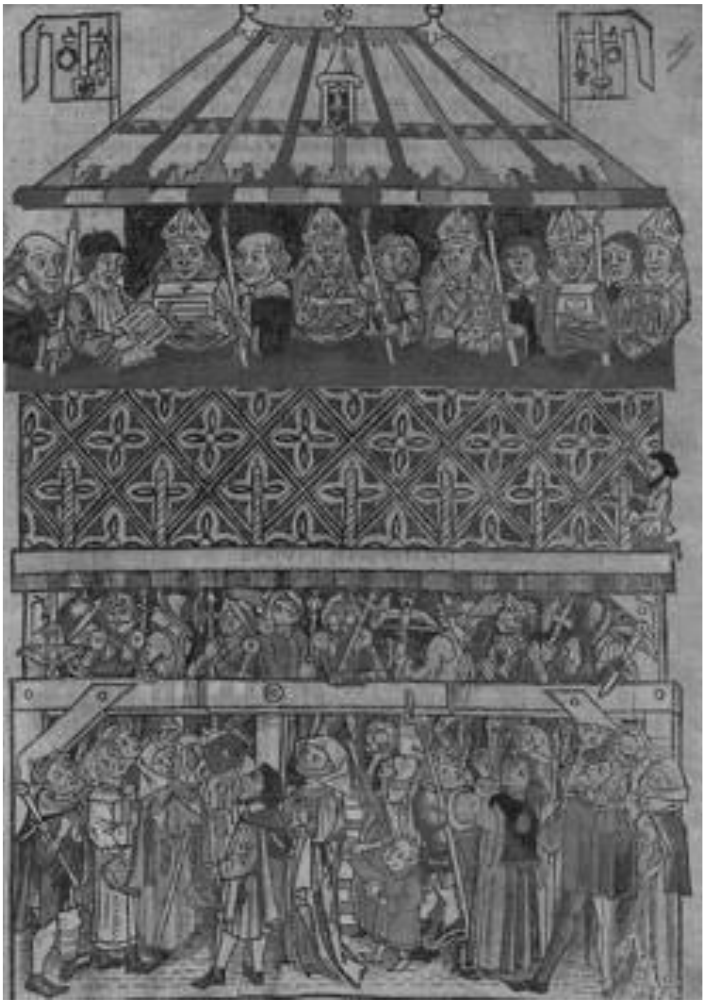


Figura 150: Peter Vischer, *Ostensione delle Reichsreliquien*, 1487, Staatsarchiv, Norimberga (da Opacic 2014).



Figura 151: Veduta della galleria esterna della cattedrale di Aquisgrana.



Figura 152: Illustrazione dell'*Altana lapidea* di Vienna nel 1502 (da Opacic 2014).



Figura 153: *Medaglione di pellegrinaggio con ostensione della Sindone*, XIV-XV secolo, Musée de Cluny, Parigi.



Figura 154: *Matrice per medaglione con ostensione della Sindone*, XIV-XV secolo, Collezione privata (da Wilson 2021).

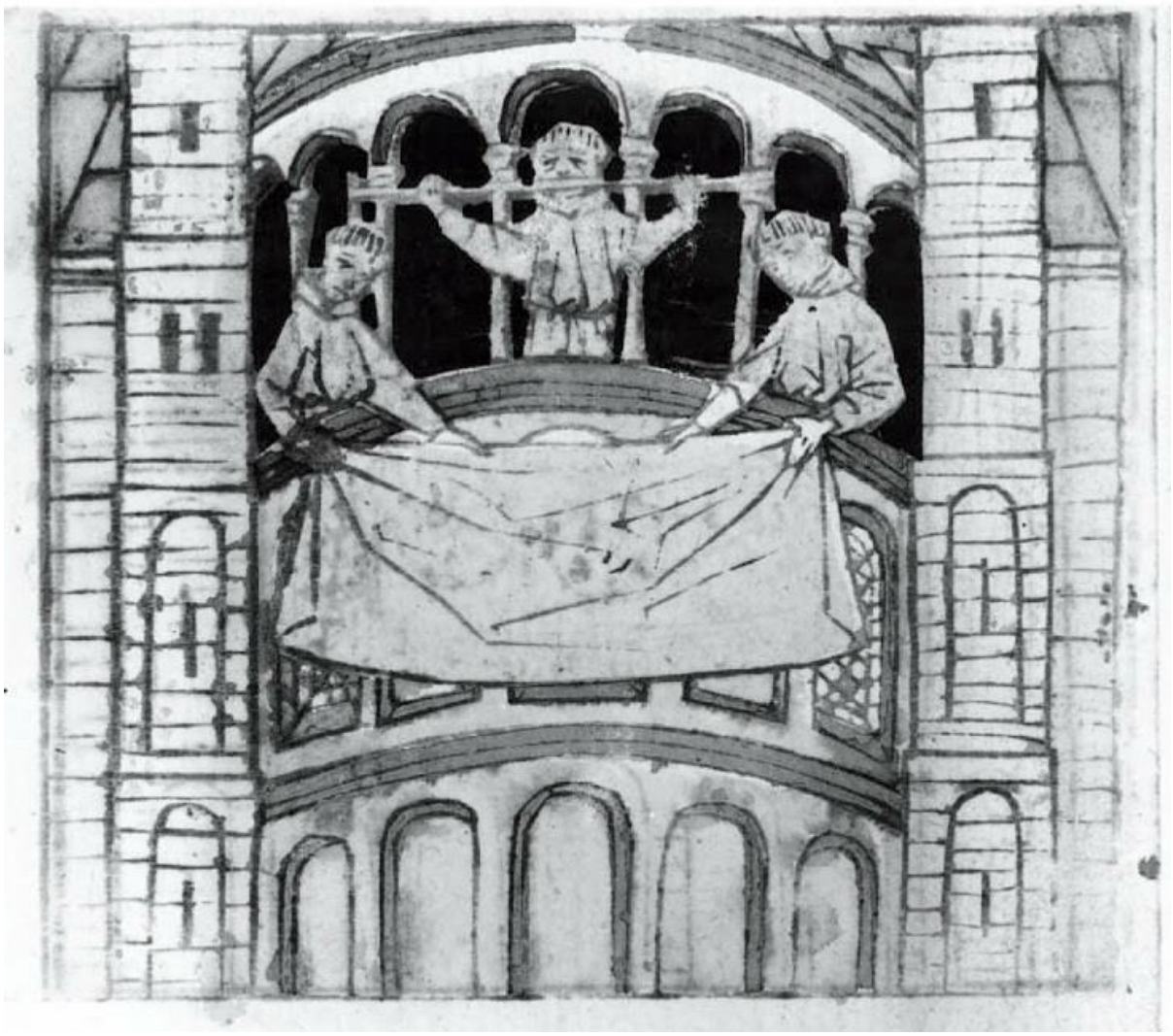


Figura 155: *Ostensione del telo sepolcrale di san Servazio a Maastricht*, 1460, Blokboek van Sint Servatius, Biblioteca Reale, Bruxelles.

ABBREVIAZIONI

ASDF = Archivio Storico Diocesano di Fiesole
ASPO = Archivio di Stato di Prato
ASPT = Archivio di Stato di Pistoia
ASS = Archivio di Stato di Siena
BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana
BML = Biblioteca Medicea Laurenziana
BNF = Bibliotheque Nationale Française
BrL = British Library
MGH, II = *Monumenta Germaniae Historica* II, a cura di G. H. Pertz, Hannover 1829.

BIBLIOGRAFIA

Acta Sanctorum
SOCIETE DES BOLLANDISTES, *Acta Sanctorum*, 11 voll., 1643-1925.

Albrizzi 1740
ALBRIZZI G. B., *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine*, Venezia 1740.

Alfarano 1914
ALFARANO T., *De basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. cons. a cura di M. Gerrati, Roma 1914.

Altenloh 1985
ALTENLOH E. S., *Sakrale Aussenkanzel in Europa von der Romanik bis zur Gegenwart*, Bonn 1985.

Amendola 2022
AMENDOLA A., *Santi in prigione. I reliquiari dei santi Pietro e Paolo nella Basilica Lateranense e una proposta per Cesare Nebbia autore del rotolo della Lupa simbolo di Giustizia,* in *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, a cura di Ricco A., Roma 2022, pp. 107-124.

Argenziano 2000
ARGENZIANO R., *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena. Culti, riti e iconografia a Siena nel XII secolo,* Firenze 2000.

Armellini 1891

ARMELLINI M., *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891.

Badiani 1927

BADIANI A., *Ricordi concernenti la storia dei contorni di Prato. L'oratorio di S. Bartolomeo in via Cava,* in "Archivio Storico Pratese", VII, 3-4, 1927, pp. 149-154.

Baglione 1642

BAGLIONE G., *Le Vite de' pittori, scultori et architetti,* Roma 1642.

Bagnoli 1989

BAGNOLI A., *La 'Madonna Piccolomini' e Giovanni di Cecco*, in "Prospettiva", 53/56, Aprile 1988 - Gennaio 1989, pp. 177-183.

Bagnoli 2010

BAGNOLI A. (a cura di), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra Duecento e Trecento*, cat. della mostra (Casole d'Elsa, 27 marzo – 3 ottobre 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 150-155.

Baldinotti-Barsanti 2003a

BALDINOTTI A; BARSANTI R.; *L'architettura religiosa* in *Storia della comunità di Signa*, II, a cura di Ciuffoletti Z., Firenze 2003, pp. 35-51.

Baldinotti-Barsanti 2003b

BALDINOTTI A; BARSANTI R., *La scultura dal Medioevo al Cinquecento,* in *Storia della comunità di Signa*, II, a cura di Ciuffoletti Z., Firenze 2003, pp. 117-130.

Baldinotti-Moretti 2000

BALDINOTTI A.; MORETTI I., *Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze,* Bagno a Ripoli 2000.

Ballardini 2011

BALLARDINI A., *Un oratorio per la Theotokos: Giovanni VII (705-707) committente a San Pietro,* in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010) a cura di Quintavalle A. C., Milano-Parma 2011, pp. 98-116.

Ballardini 2016

BALLARDINI A., *Il perduto Oratorio di Giovanni VII nella Basilica di San Pietro in Vaticano,* in *Santa Maria Antiqua, tra Roma e Bisanzio*, cat. della mostra (Roma, Santa

Maria Antiqua, 17 marzo 2016 – 19 marzo 2017) a cura di M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, Milano 2016, pp. 220-227.

Ballardini 2022a

BALLARDINI A., *L'altare del Volto Santo nell'antico San Pietro*, in *Da San Pietro in Vaticano. La tavola di Ugo da Carpi per l'altare del Volto Santo,* a cura di S. Turriziani, P. Zander, Genova 2022, pp. 20-49.

Ballardini 2022b

BALLARDINI A., *Alle origini dell'Album del Grimaldi (Arch.Cap.S.Pietro A.64ter). Il liber picturarum di Domenico Tasselli e altri disegni dell'antico San Pietro,* in *The Vatican Library Review*, I, 1, pp. 53-90.

Baracchi-Giovannini 1988

BARACCHI O.; GIOVANNINI C., *Il duomo di Modena e la torre della Ghirlandina. Nuove ricerche e documenti*, Modena 1988.

BARBIER DE MONTAULT X.,

Baron 1990

BARON F., *Mort et résurrection du jubé de la cathédrale d'Amiens*, in "Revue de l'Art", LXXXVII, 1990, pp. 29-41.

Barroero 1990

BARROERO L., *La basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di Pietrangeli C., Roma 1990, pp. 145-177.

Barsanti 1999

BARSANTI R., *La cassa della Beata Giovanna da Signa: una questione aperta*, in *La chiesa di San Lorenzo a Signa*, a cura di A. Baldinotti, Firenze 1999, p. 99-106.

Bartalini 1989

BARTALINI R., *Andrea Pisano a Orvieto,* in "Prospettiva", 53/56, Aprile 1988 - Gennaio 1989, pp. 164-172.

Bartalini 1991

BARTALINI R., *Agostino di Giovanni e compagni Il. Il possibile Domenico d'Agostino,* in "Prospettiva", 61, 1991, pp. 29-37.

Bartalini 2018

BARTALINI R., *Maestri a rischio. Il cantiere del Duomo di Siena e le «teste grandi» per la facciata del Battistero*, Siena 2018.

Bartalini 2021

BARTALINI R., *Incrementi per Niccolò di Cecco del Mercia*, in "Prospettiva", 183, luglio 2021, pp. 68-76.

Basevi 2021

BASEVI B., *La basilica di Santo Stefano. Una storia per immagini*, in Luigi Vignali e Santo Stefano «qui dicitur Sancta Hjerusalem», cat. della mostra (Bologna, Casa Saraceni, 22 ottobre – 12 dicembre 2021) a cura di A. Mazza, Bologna 2021, pp. 67-92.

Bellosi 2000

BELLOSI L., *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000.

Benelli-Vannini 1995

BENELLI M.; VANNINI R. (a cura di), *Vita e miracoli della Beata Giovanna da Signa. Memorie di una comunità*, Signa 1995.

Bernardi 1991

BERNARDI C., *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano 1991.

Berthier 1895

BERTHIER, J. J., *Le tombeau de Saint Dominique*, Parigi 1895.

Bettini 2002

BETTINI S., *La Cappella Ghisilardi in San Domenico: ultima traccia di Baldassarre Peruzzi a Bologna*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento* (1460-1550): centro o periferia?, atti del convegno (Bologna, 2 marzo 2001) a cura di Ricci M., Argelato 2002, pp. 97-119.

Biasotti 1915

BIASOTTI, G., *La Basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI*, in "Mélanges de l'école française de Rome", XXXV, 1915, pp. 15-40.

Blick 2005

BLICK S., *Reconstructing the Shrine of St. Thomas Becket, Canterbury Cathedral*, in *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles. Texts*, a cura di Blick S. e Tekippe R., Leiden-Boston 2005, pp. 405-441.

Bolgia 2005

BOLGIA C., *The Felici icon tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, reconstructed: lay patronage, sculpture and Marian devotion in Trecento Rome* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXVIII, 2005, pp. 27-72

Bolgia 2008

BOLGIA C., *Celestine III's Relic Policy and Artistic Patronage in Rome*, in *Pope Celestine III (1191-1198). Diplomat and Pastor*, a cura di J. Doran e D. J. Smith, Farnham 2008, pp. 237-270.

Bolgia 2013

BOLGIA C., *Icons 'in the Air': New Settings for the Sacred in Medieval Rome* in *Architecture and pilgrimage, 1000 – 1500*, a cura di P. Davies, D. Howard, Farnham 2013, p. 113-142.

Bolgia 2018a

BOLGIA C., *The 'Tabernacles' War', c. 1367-1377: Civic Versus Papal Authority in Popular-Regime Rome*, in *Art and experience in Trecento Italy*, a cura di H. Flora e S. S. Wilkins, Turnhout 2018, pp. 177-192.

Bolgia 2018b

BOLGIA C., *Strategie di riaffermazione dell'autorità papale: Bonifacio IX e il tabernacolo per l'icona di Santa Maria del Popolo*, in *La linea d'ombra. Roma 1378-1420*, atti del convegno (Università di Losanna, 8 dicembre 2017 – Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 12-13 febbraio 2018) a cura di W. Angelelli e S. Romano, Losanna 2018, pp. 327-356.

Bolgia 2020

BOLGIA C., *Patrons and artists on the move: new light on Matteo Giovannetti between Avignon and Rome* in "Papers of the British School at Rome", LXXXVIII, 2020, pp. 185-213.

Borghini 1826

BORGHINI V., *Il Riposo*, 3 voll., ed. cons. a cura di G. Bottari, Reggio Emilia 1826.

Borghi 2005

BORGHI B., *Pellegrini a Santo Stefano. Reliquie e reliquiari dell'antica basilica*

bolognese, in “I Quaderni del m.æ.S. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalicium”, VIII, 1, 2005, pp. 63–91.

Borgia 1723

BORGIA A., *Istoria Della Chiesa, e Città Di Velletri*, Nocera 1723.

Bottari Scarfantoni 1998

BOTTARI SCARFANTONI N., *Il cantiere di San Giovanni Battista a Pistoia*, Pistoia 1998.

Bozzo Dufour 1974

BOZZO DUFOUR C., *Il Sacro Volto di Genova*, Roma 1974.

Brocchi 1752

BROCCHI G. M., *Vite de’ Santi e Beati fiorentini*, II, Firenze 1752.

Brown 2002

BROWN P., *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, ed. cons. it. a cura di Repici Cambiano L., Torino 2002.

Bulgarelli 2003

BULGARELLI M., *Alberti a Mantova. Divagazioni intorno a Sant’Andrea*, in “Annali di architettura”, XV, 2003, pp. 9-35.

Bulgarelli 2008

BULGARELLI M., *Leon Battista Alberti, 1404-1472: architettura e storia*, Firenze 2008.

Burke 1812

BURKE E., A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, ed. cons. London 1812.

Bussi 1742

BUSSI F., *Istoria della città di Viterbo*, Roma 1742.

Caffi 1841

CAFFI M., *Della chiesa di Sant’Eustorgio in Milano. Illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Milano 1841.

Caglioti 1986

CAGLIOTI F., *Precisazioni sulla 'Madonna' di Isaia da Pisa nelle Grotte Vaticane*, in "Prospettiva", 47, ottobre 1986, pp. 58-64.

Caglioti 1989

CAGLIOTI F., *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso*, in "Prospettiva", 53/56, Aprile 1988 - Gennaio 1989, pp. 245-255.

Caglioti 1997

CAGLIOTI F., *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 41, 3, 1997, pp. 213-253.

Caglioti 2004

CAGLIOTI F., *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)*, in "Prospettiva", 113/114, Gennaio-Aprile 2004, pp. 60-72

Caglioti 2005

CAGLIOTI F., *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Angelini A., Siena 2005, pp. 386-481.

Caglioti 2012

CAGLIOTI F., *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: The Tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, in "Studies in the History of Art", 76, 2012, pp. 75-110.

Caglioti 2016

CAGLIOTI F., *La connoisseurship della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un "romanista" mancato*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Roma 2016, pp. 125-152.

Caglioti 2022

CAGLIOTI F. (a cura di), *Donatello. Il Rinascimento*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo del Bargello, 19 marzo 2022 – 31 luglio 2022), Venezia 2022.

Cancellieri 1806

CANCELLIERI F., *Memorie istoriche delle sacre teste de' santi apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella basilica Lateranense con un'appendice di documenti*, Roma 1806.

Cannarozzi 1934

CANNAROZZI C. (a cura di), *Bernardino da Siena*. *Le prediche volgari*, 3 voll., Firenze 1934.

Cappelletti 1847

CAPPELLETTI G., *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai giorni nostri*, VI, Venezia 1847.

Carli 1965

CARLI E., *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965.

Carli 1992

CARLI E., voce *Barna*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", III, Roma 1992, pp. 109-112.

Carli 1954

CARLI. G., *I1 "Buon Pastore" nelle catacombe di Priscilla* in "Miscellanea Giulio Belvederi", Città del Vaticano 1954, pp. 335-354.

Carosi 1986

CAROSI A., *Le epigrafi medievali di Viterbo (secc. VI-XV)*, Viterbo 1986.

Cascioli 1923

CASCIOLI G., *Documenti inediti dall'Archivio Capitolare di S. Pietro,* in "Roma rivista di studi e vita romani", I, 1923, pp. 451-455.

Cascioli 1924

CASCIOLI G., *Documenti inediti dall'Archivio Capitolare di S. Pietro,* in "Roma rivista di studi e vita romani", II, 1924, pp. 521-524.

Cassidy 1992

CASSIDY B., *Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LV, 2, (1992), 180-211.

Cavallaro 1992

CAVALLARO A., *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992.

Cavallaro 2013

CAVALLARO A., *Antoniazzo Romano pittore "dei migliori che fussero allora in Roma", in Antoniazzo Romano 'pictor urbis'*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013-2 marzo 2014), a cura di Cavallaro A., Petrocchi S., Cinisello Balsamo, 2013, 20-47.

Cavallucci-Molinier 1884

CAVALLUCCI J; MOLINIER È., *Les Della Robbia. Leur Vie Et Leur Oeuvre D'Après Des Documents Inédits*, Paris 1884.

Cerretelli 1995

CERRETELLI C., *La Sacra Cintola e la sua cappella* (Calendario pratese), Prato 1995.

Cerretelli 2009

CERRETELLI C., *Tre cappelle per la sacra Cintura,* in *Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, a cura di Lapi Ballerini I., Firenze 2009, pp. 63-73.

Cerretelli 2017

CERRETELLI C., *La Sacra Cintola e il suo scrigno: la pieve di Santo Stefano dal XIII alla fine del XIV secolo,* in *Legati da una Cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, catalogo della mostra a cura di De Marchi A. e Gnoni Mavarelli C., Firenze 2017, pp.40-57.

Chevalier 1900

CHEVALIER U., *Étude critique sur l'origine du st. suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, Paris 1900.

Chiodo 1998

CHIODO S., *Mariotto di Nardo. Note per un "egregio pictore"* in «Arte Cristiana», LXXXVII, 791, 1998, pp. 91-104.

Ciaccio 1906

CIACCIO L., *Scoltura romana del Rinascimento. Primo periodo (sino al pontificato di*

Pio II), in "L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna", IX, 3, 1906, pp. 165-184.

Ciampi 1872

CIAMPI I. (a cura di), *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze 1872.

Ciampini 1690

CIAMPINI G., *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus iconibusque illustrantur*, I, Roma 1690.

Cianfogni 1804

CIANFOGNI P., *Memorie istoriche dell'Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze*, Firenze 1804.

Claussen 1987

CLAUSSEN P. C., *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart 1987.

Claussen 2000

CLAUSSEN P. C., *Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e sulla funzione*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", LIX, 2000, pp. 229-249.

Claussen 2002

CLAUSSEN P. C. (a cura di), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, 4 voll., Stuggart 2002.

Cohen 2008

COHEN M., *An Indulgence for the Visitor: The Public at the Sainte-Chapelle of Paris*, in "Speculum", LXXXIII, 4, 2008, pp. 840-883.

Cohn 1957

COHN W., *La seconda immagine della loggia di Orsanmichele*, in "Bollettino d'arte", XLII, 3-4, luglio-dicembre 1957, pp. 335-338.

Conti 1887

CONTI G., *Panzano. Il castello. S. Frosino*, in "Arte e storia", XVIII, 1887, pp. 131-133.

Conti 1787

CONTI P. G., *Memorie sulla esistenza e Culto della sacra reliquia che si venera nella Insigne Collegiata di Montevarchi*, Arezzo 1787.

Crook 2000

CROOK J., *The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West C.300-c.1200*, Oxford 2000.

Cruttwell 1902

CRUTTWELL M., *Luca and Andrea della Robbia and Their Successors*, London-New York 1902.

Curcio 1983

CURCIO G., *Giuliano Dati: "Comincia el tractato di Santo Ioanni Laterano"*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, atti del seminario, (Roma, 6-8 maggio 1982) a cura di Miglio M., Parenga P., Modigliani A., Città del Vaticano 1983, pp. 271-304.

Curzi-Tomei 1999

CURZI G.; TOMEI A., voce *Roma (pittura)*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", X, Roma 1999, pp. 115-140.

D'Achille 1993

D'ACHILLE A. M., voce *Ciborio*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", IV, Roma 1993, pp. 718-735.

D'Achille 2010

D'ACHILLE A. M., *I Cosmati avant la lettre. Le officine dei marmorari romani nella documentazione degli eruditi tra XVII e XIX secolo*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009) a cura di Quintavalle A. C., Parma 2010, pp. 339-351.

D'Alberto 2013

D'ALBERTO C., *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013.

De Angelis 1621

DE ANGELIS P., *Basilicae S. Mariae Maioris De Urbe A Liberio Papa I Usque Ad Paulum V Pont. Max Descriptio*, Roma 1621.

De Angelis 1987

DE ANGELIS C., *Iconografia storica tra realismo e immagine*, in *7 Colonne e 7 Chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano*, cat. della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, Complesso Stefaniano, 1987), a cura di Fasoli G., Casalecchio di Reno 1987, pp. 211-230.

De Angelis 1621

DE ANGELIS, P., *Basilicae S. Mariae majoris descriptio*, Roma 1621.

De Marchi 2009

DE MARCHI A., *La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfévrés et retables peints*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, atti del convegno di (Groningen, 8-10 giugno 2006) a cura di E.A. Kroesen J. e Schmidt M. V., Turnhout (Belgio) 2009, pp.57-86

De Marchi 2014

DE MARCHI A., *La «tabula… pro altari Cinguli» di Bernardo Daddi e il ciclo della cappella Salviati Buonristori nella prepositura di Prato*, in *Officina pratese.Tecnica, stile, storia*, a cura di Benassai P., Firenze 2014, pp. 245-261.

De Marchi-Gnoni Mavarelli 2017

DE MARCHI A; GNONI MAVARELLI C. (a cura di), *Legati da una Cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, cat. della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, 8 settembre 2017 – 14 gennaio 2018), Firenze 2017.

Dempsey 2001

DEMPSEY C., *Inventing the Renassaince Putto*, Chapel Hill-London 2001.

Del Vita 2004

DEL VITA S., *Le invetriate di Andrea Della Robbia per la Prioria di San Lorenzo a Montevarchi: il Tempietto robbiano*, Fiesole 2004.

Della Valle 1791

DELLA VALLE G., *Storia del duomo di Orvieto*, Roma 1791.

Di Benedetti 2012

DI BENEDETTI P., *Una nuova vita per le memoriae medievali e rinascimentali della Basilica di San Pietro,* in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine,* a cura di Morello G., Roma 2012, pp.

Di Cagno 1997

DI CAGNO G., *Il Museo di arte sacra della Collegiata di San Lorenzo a Montevarchi*, Montepulciano 1997.

Dionisi 1773

DIONISI F., *Sacrarum Vaticanae basilicae Cryptarum monumenta*, Roma 1723.

Dominicy 1640

DOMINICY M. A., *De sudario capitis Christi liber singularis*, Cahors 1640.

Dondi 1896

DONDI A., *Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*, Modena 1896.

Egeria 1982

EGERIA, *Peregrinatio Aetheriae*, ed. cons. a cura di P. Maraval, Paris 1982.

Ermini 2018

ERMINI G., *Giovanni e Ristoro, 1349: un cancello in ferro per la pieve di Santo Stefano*, in «Prato Storia e arte», 122, febbraio 2018, pp. 33-39.

Ermini 2021

ERMINI G., *Per la cappella "intermedia" della Cintola nel duomo di Prato (post 1346-1395). Note sulla costruzione e sulla struttura del pulpito esterno,* in «Iconographica», 2021, numero speciale, pp. 138-158.

Erra 1750

ERRA C. A., *Storia dell'imagine, e chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli*, Roma 1750.

Evans 1843

EVANS J., *The Statutes of the fourth General Council of Lateran, recognized and established by subsequent Councils and Synods, down to the Council of Trent*, London 1843.

Fabretti 1850

FABRETTI A., *Cronaca della Città di Perugia dal 1309 al 1491 nota col nome di "Diario del Graziani"*, Firenze 1850.

Fantappiè 1991

FANTAPPIÈ R., *Nascita e sviluppo di Prato*, in *Prato. Storia di una città*, I, a cura di Cherubini G., Prato 1991, pp. 79-299.

Fantappiè 2013

FANTAPPIÈ R., *Per la storia del Sacro Cingolo*, in "Archivio storico pratese", 87, I-II, 2013, pp. 133-177.

Farulli 1710.

FARULLI G., *Istoria cronologica del nobile, ed antico Monastero degli Angioli di Firenze*, Lucca 1710.

Fasoli 1987

FASOLI G., *Le "Sette Chiese": una vicenda ultramillenaria*, in *7 colonne e 7 chiese*, cat. della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, Complesso Stefaniano, 14 febbraio - 15 marzo 1987) a cura di Bocchi F., Casalecchio di Reno 1987.

Federici 2005

FEDERICI F., *Francesco Gualdi e gli arredi scultorei nelle chiese romane*, in *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, a cura di Garibaldi V., Cinisello Balsamo 2005, pp. 91-95.

Fenlon 2002

FENLON I., *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford 2002.

Figara 2009

FIGARA F., *San Guglielmo di Malavalle. La storia e il culto di un eremita medievale*, Milano 2009.

Filippini 1908

FILIPPINI L., *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino 1908.

Franci 2002

FRANCI A., *La decorazione della parte superiore della facciata*, in *La facciata del Duomo di Orvieto*. *Teologia in figura*, a cura di Paolucci A., Firenze 2002.

Freeman 2012

FREEMAN C., *Sacre reliquie. Dalle origini del cristianesimo alla Controriforma*, ed. cons. it. a cura di Marchetti M., Torino 2012.

Frey 1892

FREY C. (a cura di), *Il codice magliabechiano CL XVII 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritta da anonimo fiorentino*, Berlin 1892.

Frucco 2013

FRUCCO F., *L'Ange avec la tête du Baptiste de Pistoia*, in "Revue de l'art", CLXXX, 2013, pp. 29-43.

Frugoni 1999

FRUGONI C. (a cura di), *Il Duomo di Modena*, 3 voll., Modena 1999.

Furse 1864

FURSE P. G. F, *Il medagliere gerosolimitano; ossia, Raccolta delle medaglie e monete coniate dai gran-maestri dell'Ordine gerosolimitano in Rodi ed in Malta*, Malta 1864.

Fumi 1891

FUMI L., *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891.

Gagliardi 1996

GAGLIARDI I., *Le reliquie del Santa Maria della Scala (secc. XIV-XV)*, in *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, cat. della mostra (Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, 1996-1997), a cura di Bellosi L., Milano 1996, pp. 49-66.

Gagliardi 2002

GAGLIARDI I., *Santi e santuari del Chianti fra Tre e Quattrocento*, in *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nel Chianti tra Medioevo ed Età moderna* ("Il Chianti. Storia arte cultura territorio", XXII), Firenze 2002, pp. 39-60.

Gallavotti Cavallero 1985

GALLAVOTTI CAVALLERO D., *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985.

Gallo 2017

GALLO F., *Compilazione archivistica, gusto antiquario e devozione: il Liber de*

sacrosanto sudario Veronicae di Giacomo Grimaldi, in “Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae”, XXIII, 2017, 241-286.

Gary 1892

GARY J., *La Sainte Coiffe. Notice sur le saint suaire de Cahors*, Cahors 1892.

Gaye 1839-1840

GAYE J. W., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI.*, 3 voll., Firenze 1839-1840.

Gelli 1896

GELLI G., *Venti vite d’artisti*, ed. cons. a cura di Mancini G., Firenze 1896.

Gentilini 2000

GENTILINI G., *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Milano 2000.

Geyer 1898

GEYER P., *Itinera Hierosolymitana saecvli IIII-VIII*, Prague-Wien-Lipzig 1898.

Gianandrea 2009

GIANANDREA M., *Le lastre gotiche nel chiostro dell’ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all’Aventino*: *un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano,* in “Studi romani”, LVII, 2009, pp. 164-181.

Gianandrea 2018

GIANANDREA M., *L’immagine ‹s-velata›. Riflessioni sulla longue durée circa l’allestimento e la fruizione delle icone mariane medievali a Roma*, in “Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, XLII, 2015/2016 (2018), pp. 69-86.

Giani 1604

GIANI A., *Della historia del B. Filippo Benizii Nobile Fiorentino Dell’Ordine de Servi di Maria,* Firenze 1604.

Gilardi 2004

GILARDI C. G., *Ecclesia laicorum e ecclesia fratrum: luoghi e oggetti per il culto e la predicazione secondo l'Ecclesiasticum Officium dei Frati Predicatori*, in “Documents,

études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes", LXVII, 2004, pp. 379-443.

Ginzburg 2008

GINZBURG C., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, ed. cons. Torino 2008.

Giustiniani 1658

GIUSTINIANI M., *Costitutioni Giustiniane ecclesiastiche, instruttive, e precettive*, Avellino 1658.

Gnoli 1890

GNOLI D., *Le opere di Mino da Fiesole in Roma [III]*, in "Archivio storico dell'arte", III, 3, 1890, pp. 175-186.

Gregoire 1990

GREGOIRE R., *San Ranieri di Pisa (1117-1160) in un ritratto agiografico inedito del secolo XIII*, Pisa 1990.

Grossi 2013

GROSSI A., *L'ostensione milanese della Sindone: 7 maggio 1536*, in "Aevum", LXXXVII, 3, Settembre-Dicembre 2013, pp. 783-806.

Guarnieri 2016

GUARNIERI C., *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie: le Storie di Santa Lucia di Jacobello del Fiore a Fermo*, in "Arte Veneta", LXXIII, 2016, pp. 9-35.

Guarnieri 2019

GUARNIERI C., *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata*, in *La Serenissima via mare. Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, a cura di Baradel V. e Guarnieri C., Padova 2019, pp. 39-53.

Guasti 1887

GUASTI C., *Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato*, Firenze 1887.

Guazzini-Ravalli 2022

GUAZZINI G., RAVALLI G., *Itinerari nel Medioevo pistoiese. Luoghi, monumenti, opere*, Pistoia 2022.

Hedberg 1980

HEDBERG G., *Antoniazzo Romano and His School*, tesi di PhD, New York 1980.

Jacopo da Varazze 2007

JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, ed. cons. a cura di G. P. Maggioni, F. Stella, Firenze 2007.

Janson 1957

JANSON H. W., *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957.

Janson 1968

JANSON H.W., *Donatello and the Antique*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del convegno (Firenze - Padova, 25 settembre - 1 ottobre 1966), Firenze 1968, pp. 77- 96

Joinville 1874

JOINVILLE J., *Histoire de Saint Louis, Credo et Lettre a Louis X*, a cura di M. Natalis de Wailly, Paris 1874.

Jung 2012

JUNG J., *The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany*, Ca.1200-1400, Cambridge 2012.

Kelley 2019

KELLEY, J. L., *The Church of the Holy Sepulchre in Text and Archaeology*, Oxford 2019.

Knipping 1999

KNIPPING D., *Die Chorschranke der Kathedrale von Amiens und ihre Rolle in Liturgie und Reliquienkult*, in "Gesta", XXXVIII, 2, 1999, pp. 171-188.

Koldeweij-Pesch 1984

KOLDEWIJ J., PESCH P. N. G., *Het blokboek van Sint Servaas fac-similé avec commentaire sur le livre xylographique du quinzième siècle, sur la Légende de S. Servais et sur l'ostention des reliques à Maestricht*, 2 voll, Utrecht 1984.

Kovac 2003

KOVAC P., *Notes on the Description of the Sainte-Chapelle in Paris from 1378*, in *Court chapels of the high and late middle ages and their artistic decoration*, a cura di Fait J., Prague 2003, pp. 462-479.

Küne 2000

KÜNE H., *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt*

und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum, Berlin-New York 2000.

La Sorsa 1902

LA SORSA S., *La Compagnia d'Or San Michele*, Trani 1902.

Labarte 1864-1875

LABARTE J., Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, 4 voll., Paris 1864-1875.

Lai 2018

LAI A., *Niccolò di Cecco del Mercia a Prato: alcuni appunti intorno al primitivo pulpito esterno della Pieve di Santo Stefano*, in «Prato Storia e Arte», 122, febbraio 2018, pp. 7-15.

Lancellotti 1861

LANCELLOTTI J., *Cronaca modenese*, ed. a cura di C. Borghi, Parma 1861.

Lanzoni 1913

LANZONI F., *La cronaca del convento di Sant'Andrea in Faenza,* in "Archivio muratoriano", 1, 1/12, 1913, pp. 509-548.

Lapi Ballerini 1995

LAPI BALLERINI I., *I rilievi marmorei di Niccolò di Cecco del Mercia*, in *La Sacra Cintola nel duomo di Prato*, a cura di Petrà B., Grassi C. et alii, Prato 1995, pp. 280-

Lapi Ballerini 2009

LAPI BALLERINI I., *«Per onorare la sua preziosissima Cintola»*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, a cura di Lapi Ballerini I., Firenze 2009, pp. 15-56.

Lastri 1761

LASTRI M., *Memorie appartenenti alla vita, ed al culto della beata Giovanna Romita da Signa raccolte, e pubblicate in occasione della solennissima festa che si celebra in onore di lei nel dì 10. 11. e 12. maggio del presente anno*, Firenze 1761.

Lewis 1987

LEWIS S., *The Art of Matthew Paris,* Los Angeles 1987.

Lisner 1958
LISNER M., *Zur frühen Bildhauerarchitektur Donatellos*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", IX-X, 3, 1958/1959, pp. 71-127.

Lisner 1970
LISNER M., *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana: von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970.

Liverani 2016
LIVERANI P., *Il significato del colore nei marmi in età tardoantica*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo e tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti del convegno (Lucca 24-26 ottobre 2013), a cura di Andreuccetti P. A., Bindani D., Lucca 2016, pp. 23-40.

Ludovico da Pietralunga 1982
LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, ed. cons. a cura di Scarpellini P., Treviso 1982.

Lumini 2007
LUMINI A. (a cura di), *Fontes vitae Beatae Johannae*, Signa 2007.

Lunghi 1994
LUNGHI E., *La cattedrale di Perugia*, Foligno 1994.

Lusini 1911-1939
LUSINI V., *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena 1911-1939.

Mabillon 1685
MABILLON J., *De liturgia gallicana libri tres*, 3 voll., Parigi 1685.

Maddalo 1983
MADDALO S., *Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi: ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia lateranense*, in "Studi romani", XXXI 1983, pp. 129-151.

Maddalo 2000
MADDALO S., *Giacomo Grimaldi, "Bonifacio VIII si mostra alla folla della loggia delle Benedizioni del Laterano"*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo*, a cura di Righetti Tosti-Croce M., Milano 2000, pp. 170-171.

Mai 1839-1844

MAI A. (a cura di), *Spicilegium Romanum*, 10 voll., Roma 1839-1844.

Mancini 1956

MANCINI G., *Considerazioni sulla pittura*, ed. cons. a cura di Marucchi A., 2 voll., Roma 1956.

Marchini 1963

MARCHINI G., *Il tesoro del Duomo di Prato*, Prato 1963.

Mariano da Firenze 1931

MARIANO DA FIRENZE, *Itinerarium Urbis Romae*, ed. cons. a cura di P. E. Bulletti, Roma 1931.

Marone 2014

MARONE P., *Alle origini del culto di S. Felice a Nola*, in "Studi e Materiali di Storia delle Religioni", 80 ,2014, pp. 282-299.

Marquand 1920

MARQUAND A., *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920.

Marquand 1922

MARQUAND A., *Andrea della Robbia and his atelier*, 2 voll., Princeton 1922.

Martini-Anabasi 2018

MARTINI S.; ANABASI G., *Il tempio di Pistoia. Lo spedale, la chiesa e la magione di San Giovanni Gerosolimitano, dal XI al XXI secolo*, Pistoia 2018.

Martinucci 1854

MARTINUCCI F., *Intorno le reparazioni eseguite all'altare papale lateranense e suo tabernacolo: breve commentario*, Roma 1854.

Masignani 1997

MASIGNANI S., *Tino di Camaino e Lupo di Francesco: precisazioni sulla tomba dell'imperatore Arrigo VII*, in “Prospettiva”, 87/88, Luglio-Ottobre 1997, pp. 112-119.

Masini 1650

MASINI A., *Bologna Perlustrata*, Bologna 1650.

Menologio 1907

Il menologio di Basilio II (cod. vaticano greco 1613), I, Roma 1907.

Mercuri 2004

MERCURI C., *Corona di Cristo corona di re: la monarchia francese e la corona di spine nel Medioevo*, Roma 2004.

Middeldorf Kosegarten 1990

MIDDELDORF KOSEGARTEN A., *Langiolo cholla testa di Sco giovanni in mano*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XXXIV, 1-2, 1990, pp. 2-68.

Milanesi 1854

MILANESI G., *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena 1854.

Milioni 2007

MILIONI A., *L'arcibasilica papale del Laterano nei secoli,* Roma 2007.

Miniati 1596

MINIATI G., *Narrazione e disegno della terra di Prato di Toscana*, Firenze 1596.

Mondini 2011

MONDINI D., *«Reliquie incarnate. Le ,Sacre Teste' di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma»*, in *Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, a cura di D. Scotto, Firenze 2011, pp. 265-296.

Monferini 1962

MONFERINI A., *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano* in "Commentari", XIII, 3-4,1962, pp. 182-212.

Montgomery 2004

MONTGOMERY S. B., *Relics and Pilgrimage in the Xylographic Book of St. Servatius of Maastricht*, in *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, a cura di Blick S. e Tekippe R., Leiden 2004, pp. 669-691.

Montorsi 1980

MONTORSI W., *Santo Stefano in Bologna: le due cattedrali*, 2 voll., Bologna 1980.

Morello 2012

MORELLO G., *"Or fu sì fatta la sembianza vostra?: La Veronica di San Pietro: Storia*

ed imagine in *La Basilica di San Pietro: Fortuna e immagine,* a cura di Morello G., Roma 2012, pp. 39-80.

Morozzi 1762

MOROZZI F., *Dello stato antico e moderno del fiume Arno e delle cause e de' rimedi delle sue inondazioni*, Firenze 1762.

Muñoz 1913

MUÑOZ A., *Monumenti d'arte della provincia romana. Studi e restauri*, in "Bollettino d'arte", VII, 8, 1913, pp. 291-305.

Müntz 1878

MÜNTZ E., *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: Martin V-Pie II. 1417-1464*, Paris 1878.

Müntz 1879

MÜNTZ E., *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle: Paul II, 1464-1471*. Paris 1879.

Müntz 1888

MÜNTZ E., *Giovanni di Bartolo da Siena orafo della corte di Avignone nel XIV secolo,* in "Archivio storico italiano", V, II, 1888, pp. 3-20.

Müntz 1891

MÜNTZ E., *L'architettura a Roma durante il pontificato d'Innocenzo VIlI (continuazione)*, in "Archivio storico dell'arte", IV, 1891, pp. 363-370.

Mussolin 2007

MUSSOLIN M., *La Tribuna delle Reliquie di Michelangelo e la controfacciata di San Lorenzo a Firenze*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo,* cat. della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 20 giugno -12 novembre 2007), a cura di P. Ruschi, Firenze 2007, pp. 182-226.

Neri Lusanna 2002

NERI LUSANNA E., *Arte gotica nel Chianti: riflessioni e novità* in *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nel Chianti tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (San Casciano in Val di Pesa, 2 ottobre 1999) a cura di Moretti I., Firenze 2002, pp. 139-154.

Neri Lusanna 2021

NERI LUSANNA E., *La scultura a Pistoia: canone toscano di intrecci artistici internazionali*, in *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo dei Vescovi, Museo Civico, 27 novembre 2021 – 8 maggio 2022) a cura di Tartuferi A., Neri Lusanna E., Labriola A., Firenze 2021, pp. 29-51.

Nessi 1994

NESSI S., *La Basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi 1994.

Nicolotti 2011

NICOLOTTI A., *Una reliquia costantinopolitana dei panni sepolcrali di Gesù secondo la Cronaca del crociato Robert de Clari*, in "Medioevo greco. Rivista di storia e filologia bizantina", XI, 2011, pp. 151-196.

Nicolotti 2015

NICOLOTTI A., *Sindone. Storia e leggenda di una reliquia controversa*, Torino 2015.

Nicolotti 2019

NICOLOTTI A., *The Acquisition of the Shroud by the House of Savoy*, in *The Shroud at Court: History, Usages, Places and Images of a Dynastic Relic*, a cura di Cozzo P., Merlotti A., Nicolotti A., Leiden 2019, pp. 20-56.

Olivetti 1991

OLIVETTI S., *Il ciborio della Sacra Lancia di Innocenzo VIII: un'impresa quattrocentesca dimenticata*, in "Storia dell'arte", LXXI, (1991), pp. 7-24.

Oliviero 1928

OLIVIERO E., *L'altare della SS. Sindone e il suo Autore*, in "Il Duomo di Torino", luglio 1928, II, 7, pp. 6-10.

Opačić 2014

OPAČIĆ Z., *Vienna's Heiltumstuhl: the Sacred Topography of Stephansplatz and its Context*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LXII, 2014, pp. 81-98.

Panvinio 1570

PANVINIO, O., *Le sette chiese romane*, ed. cons. a cura di M. A. Lanfranchi, Roma 1570.

Paoli 1790

PAOLI A. M., *Di San Felice II Papa e Martire dissertazioni indirizzate ad illustrare l'antico suo epitaffio nuovamente scoperto e-a difendere la sua santità ed il suo pontificato*, Roma 1790.

Paoli 1986

PAOLI M., *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento: produzione artistica e cultura libraria*, Lucca 1986.

Paravicini Bagliani 2005

PARAVICINI BAGLIANI A., *Bonifacio VIII, la loggia di Giustizia al Laterano e i processi generali di scomunica*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", LIX, 2 luglio-dicembre 2005, pp. 377-428.

Paris 1872-1883

PARIS M., *Matthaei Parisiensis Chronica Majora*, 4 voll., a cura di Luard H. R., London 1872-1883.

Petrà-Santi-Pratesi 2015

PETRÀ B.; SANTI F.; PRATESI M. (a cura di), *Una cintura tra Gerusalemme e Prato. Storia, teologia e devozione in tre narrazioni del medioevo latino*, Prato 2015.

Petracchi 1747

PETRACCHI C., *Della insigne abbaziale basilica di S. Stefano di Bologna*, Bologna 1747.

Piccinni 1996

PICCINNI G., *L'Ospedale di Santa Maria della Scala e la città di Siena nel Medioevo*, in *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, cat. della mostra (Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, 1996-1997), a cura di Bellosi L., Milano 1996, pp. 39-47.

Pietrangeli 1990

PIETRANGELI C. (a cura di), *La basilica di San Giovanni in Laterano a Roma*, Roma 1990.

Pinelli 2000

PINELLI A. (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, 2 voll., Modena 2000.

Pisoni 1999

PISONI C., *Il tabernacolo della cattedrale di Velletri: un caso di opera decontestualizzata,* in *Arte d'Occidente; temi e metodi. Studi in onore di Angela Maria Romanini*, I, a cura di Cadei A., Righetti Tosti Croce M., Segagni Malacart A., Tomei A., Roma 1999, pp. 511-517.

Poggi 1932

POGGI G., *Appunti d'archivio: la Cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, in "Rivista d'arte", XIV, 1932, pp. 355-376.

Poggi-Barocchi-Ristori 1965-1983

POGGI G.; BAROCCHI P.; RISTORI R., (a cura di), *Il Carteggio di Michelangelo,* 5 voll., Firenze 1965-1983.

Polidori-Trombetti 1987

POLIDORI G; TROMBETTI M. S., *La chiesa del Crocifisso* in *Nel segno del S. Sepolcro. S. Stefano di Bologna. Restauri, ripristini, manutenzioni*, a cura di Serchia L., Vigevano 1987, pp. 293-331.

Pulleni 1600

PULLENI D., *Relazione Istorica overo cronica della misteriosa chiesa di San Stefano in Bologna, detta Gierusalemme,* Bologna 1600.

Rafanelli 2012

RAFANELLI F., *La pieve di Santa Maria Assunta in Piteglio. L'arte al servizio della devozione*, in *Piteglio e l'antica viabilità della Val di Lima. Storia, arte e religiosità sulla "stratam de hospitali Crucis Brandeliane unde veniunt Carfagnini"*, a cura di Cassigoli I., Rafanelli F., Pistoia 2012, pp. 65-81.

Rebadeungo 1969

REBADEUNGO D., *Torino racconta: diario manoscritto di Francesco Ludovico Soleri dal 22 marzo 1682 al 27 febbraio 1721 e il suo giornale dell'assedio del 1706, trascrizione completa e commento,* Torino 1969.

Refice 2007

REFICE P. (a cura di), *Museo di arte sacra della Collegiata di San Lorenzo a Montevarchi*, Livorno 2007.

Reynolds-Stratford 1989

REYNOLDS C.; STRATFORD J., *Le manuscrit dit «Le Pontifical de Poitiers»*, in "Revue de l'art", LXXXIV, 1989, pp. 61-80.

Roca De Amicis 1996

ROCA DE AMICIS A., *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII. Il completamento della basilica*, in "Palladio", XVIII, pp. 51-74.

Rosito 2001

ROSITO M. G., *Il Polittico Baroncelli: Giotto, Dante e i maestri spirituali di Santa Croce*, in *Giotto e Dante*, a cura di Gizzi C., Milano 2001, pp. 109-115.

Rossi 1870

ROSSI A., *Documenti inediti sopra alcune fabbriche perugine del XV secolo*, Perugia 1870.

Rossi 1877

ROSSI A., *Spogli Vaticani*, in "Giornale di Erudizione Artistica", VI, 7-8, 1877, pp. 197-228.

Rowley 2022

ROWLEY N., *Per Prato*, in *Donatello. Il Rinascimento*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, Museo Nazionale del Bargello, 2022), a cura di Caglioti F., Venezia 2022, pp. 210-213.

Rubbiani 1886

RUBBIANI A., *La chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1886.

Rusconi 2004

RUSCONI R., *Anti-Jewish preaching in the fifteenth-century and images of preachers in Italian Renaissance art*, in *The friars and Jews in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di McMichael S. J. e Myers S. E., Leiden 2004, pp. 225-237.

Rusconi 2016

RUSCONI R., *Immagini dei predicatori e della predicazione in Italia alla fine del Medioevo*, Spoleto 2016.

Salvarani 2012

SALVARANI R., *Il Santo Sepolcro a Gerusalemme. Riti, testi e racconti tra Costantino e l'età delle crociate,* Città del Vaticano 2012.

Salvi 1656-1662

SALVI M., *Delle historie di Pistoia e fazioni d'Italia*, 3 voll., Pistoia 1656-1662.

Schmarsow 1897

SCHMARSOW A., *Festschrift zu ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig 1897.

Scirocco 2018

SCIROCCO E., *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di Lucherini V., Roma 2018, pp. 131-158.

Scott 1879

SCOTT L., *A Nook in the Apennines*, London 1879.

Scurati 2018

SCURATI A., *M. Il figlio del secolo*, Firenze 2018.

Seccaroni 2013

SECCARONI C., *Appunti su Scipione Pulzone*, in "Kermes", 90, 2013, pp. 39-55.

Seidel 1975

SEIDEL M, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XIX, 3, 1975, pp. 307-392.

Seidel 2003

SEIDEL M., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., Venezia 2003.

Snoek 1995

SNOEK G. J. C, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leiden-New York-Köln 1995.

Soldani 1741

SOLDANI F., *Ragguaglio Istorico della Beata Giovanna da Signa*, Firenze 1741.

Stopani 1981

STOPANI R., *Villaggi rurali nel Chianti*, Firenze 1981.

Stopani 1998

STOPANI R., *Un santuario altomedievale nel Chianti*, Radda in Chianti 1998.

Supino 1909

SUPINO I. B., *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna 1909.

Supino 1924

SUPINO I. B., *La basilica di San Francesco d'Assisi: illustrazione storico artistica*, Bologna 1924.

Taddei 2014

TADDEI C., *«In forma di teatro». Lo spazio liturgico antelamico in diocesi di Parma: nuove scoperte tra rimozioni e rilavorazioni*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, II, a cura di Bordi G., Carlettini I., Fobelli M. L., Menna M. R., Pogliani P., Roma 2014, pp. 69-74.

Tartuferi 1996

TARTUFERI A., *L'arte dell'età gotica*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Acidini Luchinat C., Firenze 1996, pp. 49-82.

Tartuferi-Neri Lusanna-Labriola 2021

TARTUFERI A., NERI LUSANNA E., LABRIOLA A. (a cura di), *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, 27 novembre 2021- 8 maggio 2022), Firenze 2021.

Tavinor 2016

TAVINOR M., *Shrines of the Saints in England and Wales*, Norwich 2016.

Thelen 1967

THELEN H., *Francesco Borromini. Mostra di disegni e documenti vaticani*, Città del Vaticano 1967.

Thode 1904

THODE H., *Franz Von Assisi Und Die Anfänge Der Kunst Der Renaissance in Italien*, Berlin 1904.

Tigler 2021

TIGLER G., *I resti di arredo liturgico altomedievale conservati nella pieve di San Leolino a Panzano*, in "Chianti: storia, arte, cultura, territorio". 31, 2021, pp. 57-84.

Tigri 1853

TIGRI G., *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni: guida del forestiero, a conoscerne i luoghi e gli edificii piu' notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1853.

Tommasino De' Bianchi 1862-1880

TOMMASINO DE' BIANCHI, *Cronaca modenese*, ed. cons. a cura di Borghi C., 12 voll., Modena 1862-1880.

Torrigio 1618

TORRIGIO F. M., *Le Sacre Grotte Vaticane,* Viterbo 1618.

Torriti 1993

TORRITI P. (a cura di), *Le chiese del Chianti*, Firenze 1993.

Tripps 2007

TRIPPS J., *La Sainte-Chapelle di Parigi. Sede di sacre rappresentazioni e di miracoli,* in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del Convegno internazionale di Studi, (Parma, 20-24 Settembre 2005) a cura di Quintavalle A. C., Parma-Milano 2007, pp. 557-564.

Tripps 2014

TRIPPS J., *Zur Inszenierung von Reliquienschremen: hängende Schreine*, in "Aachener Kunstblätter", LXV, 2011-2013 (2014), pp. 34-44.

Tronçon 1662

TRONÇON J., *L'entrée triomphante de Leurs Majestez Louis XIV, roy de France et de Navarre et Marie-Thérèse d'Austriche, son espouse, dans la ville de Paris*, Paris 1662.

Ugonio 1588

UGONIO P., *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*, Roma 1588.

Valentiner 1958

VALENTINER W., *The Florentine Master of the Tomb of Pope Pius II*, in "The art quarterly (Detroit)", XXI, 1958, pp. 117-149.

Vasari-Milanesi 1878

VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. cons. a cura di Milanesi G., III, Firenze 1878.

Vatovec 1989a

VATOVEC C., *Pagno d'Antonio Berti scalpellino, scultore, architetto a Roma e a Firenze*, in *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di Borsi S., Quinterio F., Vatovec C., Danesi Squarzina S., Roma 1989, pp. 241-267.

Vatovec 1989b

VATOVEC C., *Pagno d'Antonio Berti, "marmoraro" e architetto a Roma e a Firenze*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, atti del convegno (Roma, 25-30 novembre 1985), a cura di Danesi Squarzina S., Milano 1989, pp. 280-290.

Vaudo 1976

VAUDO E., *Scipione Pulzone da Gaeta*, pittore, Gaeta 1976.

Vernant 2013

VERNANT J. P., *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, ed. cons. Bologna 2013.

Villani 1892

VILLANI A., *Breve storia della città di Reggio nell'Emilia,* Reggio Emilia 1892.

Villetti 2012

VILLETTI G*., Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti. Un quadro generale dell'edilizia mendicante attraverso le grandi chiese,* Roma 2012.

Viollet-le-Duc 1854-1868

VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 9 voll., Paris 1854-1868.

Viti 1992

VITI P., *Leonardo Bruni e Firenze: studi sulle lettere private*, Roma 1992.

Von Fabriczy 1900

VON FABRICZY C., *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels. II. Chronologischer Prospekt des Lebens und der Werke*

Bernardo Rossellinos, in “Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, XXI, 1900, pp. 99-113.

Waldman 2004

WALDMAN L. A., *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources,* Philadelphia 2004.

Wallace 1987

WALLACE W., *Michelangelo’s Project for a Reliquiary Tribune in San Lorenzo*, in “Journal of the History of Architecture”, XVII, 1, 1987, pp. 45-57.

Wallace 1999

WALLACE W., *Friends and Relics at San Silvestro in Capite, Rome*, in “The Sixteenth Century Journal”, 30, n. 2, Summer 1999, pp. 419-439.

Wardropper 2011

WARDROPPER I., *European Sculpture, 1400-1900, in the Metropolitan Museum of Art,* New York 2011.

Wilson 2021

WILSON I., The Earliest Pilgrim Badges Produced for the So-Called ‘Shroud of Turin', in “Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture”, VII, 3, 2021, pp. 174-211.

Zakharova 2003

ZAKHAROVA A., *Gli Otto artisti del Menologio di Basilio II*, in “Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae”, X, 2003, pp. 379-432.

Zander 1984

ZANDER G., *Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento,* in “Bollettino d’arte”, VI, 69, 1984, pp. 99-106.

Zeri 1963

ZERI F., *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo,* in “Bollettino d'arte”, XLVIII, 3, 1963, pp. 245-258.

Zippel 1911

ZIPPEL G., *Paolo II e l’arte (IV)*, in “L’arte”, XIV, 1911, pp. 181-197.

Ringraziamenti

Al termine di questo percorso di studio e di ricerca, desidero esprimere in poche righe i ringraziamenti verso le persone che mi hanno affiancato e guidato in questi tre anni di dottorato.

In primo luogo, vorrei ringraziare la professoressa Laura Cavazzini, vero e proprio faro in mezzo alla tempesta della ricerca, sempre disponibile a elargire consigli e impeccabile nell'indicare una corretta metodologia di studio. Senza il suo supporto questa tesi non avrebbe visto la luce, almeno in questa forma.

Ritengo doveroso ringraziare anche gli altri docenti dell'università di Trento, nello specifico il professor Aldo Galli, la professoressa Alessandra Galizzi Kroegel e il professor Denis Viva, che con i loro preziosi suggerimenti hanno contribuito a migliorare questo lavoro.

Ai professori Fulvio Cervini e Manuela Gianandrea, che con tanto entusiasmo hanno accettato di svolgere il compito del referaggio, vanno altri sentiti ringraziamenti, che si aggiungono a quelli dovuti agli altri professori universitari che hanno arricchito la mia ricerca con puntuali osservazioni e indicazioni: il professor Andrea De Marchi, il professor Guido Tigler, il professor Francesco Caglioti e il professor Sante Guido.

Impossibile non ricordare in queste righe quelli che sono stati i miei più stretti compagni di viaggio negli anni del dottorato, vale a dire i colleghi dottorandi del curriculum "scienze dei beni culturali", che meritano di essere citati tutti: la dottoressa Valeria Paruzzo, indispensabile bussola che mi ha permesso di orientarmi nel mondo dell'università di Trento; la dottoressa Francesca Padovani, ottima compagna di viaggio in una gelida Berlino di metà gennaio; la dottoressa Gigliola Gorio, con cui condivido la passione per la scultura medievale; la dottoressa Sara Tonni, collega di avventure (e disavventure) in terra borgognona ed eccezionale guida a Copenhagen; il dottor Lorenzo Pirazzi, che ci ha fatto scoprire i segreti di Urbino e del Montefeltro; la dottoressa Alice Gatti, altra compagna di avventure (soprattutto ferroviarie); il dottor Luca Mattedi, che conosco ormai da troppo tempo e con cui ho splendidi ricordi dai tempi della magistrale; la dottoressa Beatrice Rosa, massima esperta di madonne in terracotta donatelliane, che è stato un piacere incrociare alla fine del mio dottorato. Assieme agli altri colleghi di

“Culture d’Europa” hanno costituito il perfetto gruppo assieme a cui affrontare questi tre anni densi di emozioni e scoperte.

Infine, un forte ringraziamento va a Leonardo, Marisa e Stefano, e in generale a tutta la mia famiglia, che da sempre sostiene e incentiva le mie passioni; a Veronica, che c’è sempre stata e mi ha sempre spronato a fare del mio meglio, ad affrontare con coraggio le sfide; a Fabrizio e Irene, preziosi sostenitori di ogni mia avventura; agli amici, che siano di scuola, del gruppo teatrale “Armata Brancaleone”, della mia vecchia squadra di atletica, del sabato pomeriggio, perché è anche grazie al loro affetto se sono la persona che sono.