

A. Birmelé, F. Debuyst,  
P. De Clerck, A. Gerhards,  
B. Kranemann, G. Zanchi e Aa. Vv.

# L'AMBONE

*tavola della parola di Dio*



EDIZIONI QIQAJON  
COMUNITÀ DI BOSE



A. Birmelé, A. Da Rocha Carneiro, F. Debuyst, P. De Clerck, A. Garcia,  
A. Gerhards, B. Kranemann, M. Marchesi, A. Milone, R. P. Novello, S. Russo,  
G. Tangorra, M. Valdinoci, C. Valenziano, J. Wohlmuth, W. Zahner, G. Zanchi

# L'AMBONE



*tavola della parola di Dio*

Atti del III Convegno liturgico internazionale  
Bose, 2-4 giugno 2005

a cura di Goffredo Boselli  
monaco di Bose

EDIZIONI QIQAJON  
COMUNITÀ DI BOSE

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

Nella stessa collana LITURGIA E VITA

E. Bianchi, *Dare senso al tempo. Le feste cristiane*  
L. Bouyer, *Architettura e liturgia*  
O. Clément, *Le feste cristiane*  
J. Corbon, *Liturgia alla sorgente*  
G. Giraud, *Conosci davvero l'eucaristia?*  
A. Schmemmann, *L'eucaristia. Sacramento del Regno*  
*Segno di unità. Le più antiche eucaristie delle chiese*  
J.-M. Tillard, *Carne della chiesa, carne di Cristo. Alle sorgenti dell'ecclesiologia di comunione*  
G. Zanchi, *La forma della chiesa*  
AA. VV., *L'altare. Mistero di presenza, opera dell'arte*  
AA. VV., *Vincolo di carità. La celebrazione eucaristica rinnovata dal Vaticano II*

*Invieremo gratuitamente  
il nostro Catalogo generale  
e i successivi aggiornamenti  
a quanti ce ne faranno richiesta.*

AUTORE: A. Birmelé, A. Da Rocha Carneiro, F. Debuyst, P. De Clerck, A. Garcia,  
A. Gerhards, B. Kranemann, M. Marchesi, A. Milone, R. P. Novello,  
S. Russo, G. Tangorra, M. Valdinoci, C. Valenziano, J. Wohlmuth,  
W. Zahner, G. Zanchi  
CURATORE: Goffredo Boselli  
TITOLO: *L'ambone*  
SOTTOTITOLO: *Tavola della parola di Dio*  
COLLANA: Liturgia e vita  
FORMATO: 24 cm  
PAGINE: 336  
IN COPERTINA: Ambone e altare della chiesa del Monastero di Bose, foto di P. Robino


*Volume pubblicato con il patrocinio dell'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della CEI*

© 2006 EDIZIONI QIQAJON  
COMUNITÀ DI BOSE  
13887 MAGNANO (BI)  
Tel. 015.679.264 - Fax 015.679.290

ISBN 88-8227-202-8



- 5    PREFAZIONE
- 9    Discorso di apertura del convegno di Enzo Bianchi,  
priere di Bose
- 15   Discorso di apertura del convegno di don Stefano Russo,  
direttore dell'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della CEI
- 17   L'AMBONE, UN LUOGO VIVENTE PER L'ASSEMBLEA  
Frédérich Debuyst
- 29   PARTE PRIMA  
L'AMBONE, TEOLOGIA E STORIA
- 31   LA SACRAMENTALITÀ DELLE SCRITTURE  
André Birmelé
- 49   L'ASSEMBLEA LITURGICA  
CONVOCATA DALLA PAROLA DI DIO  
Giovanni Tangorra
- 67   TAVOLA DEL PANE, TAVOLA DELLA PAROLA  
Josef Wohlmuth
- 87   L'AMBONE: ASPETTI STORICI  
Crispino Valenziano
- 101  IL CORPUS ITALICO DEGLI AMBONI MEDIEVALI  
Antonio Milone – Roberto Paolo Novello
- 133  PARTE SECONDA  
REALIZZAZIONI DI AMBONI DAL VATICANO II A OGGI IN EUROPA
- 135  REALIZZAZIONI DI AMBONI IN SPAGNA  
Aurelio Garcia
- 151  REALIZZAZIONI DI AMBONI IN FRANCIA E IN BELGIO  
Anne Da Rocha Carneiro
- 163  REALIZZAZIONI DI AMBONI IN GERMANIA E IN AUSTRIA  
Walter Zahner
- 177  REALIZZAZIONI DI AMBONI IN ITALIA  
Antonio Marchesi – Massimiliano Valdinoci

- 
- 199 PARTE TERZA  
L'AMBONE NELLA LITURGIA
- 201 L'AMBONE NELLA DRAMMATURGIA LITURGICA:  
ELEMENTI DI TEOLOGIA E CRITERI DI ESTETICA  
Giuliano Zanchi
- 217 LA LITURGIA COME INCONTRO CON CRISTO:  
CONSEGUENZE PER LO SPAZIO LITURGICO  
Albert Gerhards
- 239 PAROLA, LIBRO E LUOGO DELLA PROCLAMAZIONE:  
ESTETICA DELLA PROCLAMAZIONE DELLA PAROLA  
Benedikt Kranemann
- 257 L'AMBONE OGGI:  
LE PRINCIPALI ACQUISIZIONI DEL CONVEGNO  
Paul De Clerc



IL CORPUS ITALICO DEGLI AMBONI MEDIEVALI



*Antonio Milone - Roberto Paolo Novello\**





## ASPETTI TERMINOLOGICI

La ricchezza delle forme, la diversità delle tipologie sono la nota più caratterizzante nella storia dell'evoluzione degli amboni nel lungo millennio che unisce i primi secoli del cristianesimo e la fioritura di età romanico-gotica<sup>1</sup>. Ciò si riflette nella varietà terminologica che accompagna la nascita e lo sviluppo del luogo per la predica nell'impianto ecclesiale cristiano nel corso del medioevo.

Fin dalle origini assistiamo alla preponderante compresenza di due termini, *ambone* e *pulpito*; il primo, di chiara ascendenza greca, sembra che indicasse, in origine, qualcosa di sollevato e tondeggiante (la cima di un colle, nel poeta Callimaco, l'orlo di una tazza, in Plutarco) e di esso si appropriano i cristiani orientali: tra le prime attestazioni, l'affermazione del vescovo di Cesarea, in Cappadocia, Basilio (329-337), secondo la quale, nelle chiese greche, sull'ambone si legge e si canta; il secondo, adattamento di un termine che nel latino classico stava a indicare un palco per oratori, come anche il proscenio: nel concilio di Laodicea (371) si stabilisce che il pulpito è luogo riservato solo a lettori e cantori.

In ambito occidentale, inoltre, troviamo un secondo termine, di diretta derivazione dalla lingua letteraria e delle istituzioni romane, *tribunal* e *suggestum* (luogo rialzato usato per i discorsi, in particolare, del tribuno), frequente soprattutto nei testi della patristica; interessante, sotto questo riguardo, l'annotazione di Cipriano (200-258 ca.) che, in una lettera, scrive "super pulpitem, id est super tribunal ecclesiae", rivelando quanto il primo termine apparisse meno noto e diffuso del secondo.

Accanto a questi nomi, nasce e si sviluppa un'ampia famiglia, fondata sulla precipua funzione del monumento liturgico, la lettura; vediamo, quindi, apparire in ambito occidentale *analogium*, *legium*, *lectorium*, termini nei quali si incrocia la radice tematica di leggere/lettore, con quella greca di *lógos* (da cui deriva il termine *logheíon* che sta a indicare il luogo/oggetto, rialzato, da cui promana la parola) e che avranno anch'essi lunga vita fino a oggi.

Tra questi, il termine che si affermerà è sicuramente *ambone*, soprattutto nel corso del primo millennio, come attesta l'adozione standardizzata nel *Liber pontificalis*, narrazione delle gesta e delle opere dei pontefici romani. In questa prevalenza dobbiamo cogliere due aspetti: sicuramente, il termine doveva apparire come il più legato alla nuova religione cristiana, essendo stato coniato dal clero d'oriente nei primi secoli senza riferimenti diretti alla vita e alle istituzioni pagane; inoltre, la diffusione del sostantivo greco anche in



tav. I

ambito occidentale può essere connesso a un'affermazione di forme e tipologie monumentali di diretta ascendenza orientale nell'Europa romanizzata.

Un'ulteriore famiglia deriva ancora una volta da un conio greco: *pýrgos*, torre, è definito l'ambone della chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli fatto elevare dall'imperatore Giustiniano nel corso dei restauri (558-563) all'edificio eretto pochi decenni prima (532-537), e descritto dal poeta contemporaneo Paolo Silenziario, che dedica al monumento un breve componimento (*Descriptio ambonis*) che si affianca alla sua più ampia *Descrizione di Santa Sofia* (563), basilica che fu pietra di paragone per l'arte e la religiosità dell'orbe cristiano. Come la forma dell'ambone di Santa Sofia, anche l'epiteto con cui esso viene definito (probabilmente un neologismo del poeta di corte) si afferma quasi immediatamente: nell'iscrizione dedicatoria dell'ambone della cattedrale di Ravenna (tav. I), voluto dal vescovo Agnello (552-570), si legge che il prelato "hunc pyrgum fecit"; la diffusione del termine, specie in ambito epigrafico-monumentale, è attestato dalla presenza di *pergum* nell'epigrafe sul bordo di uno dei lettori dell'ambone della cattedrale di Voghenza (*Vicus Habentiae*, sede vescovile dal V secolo, sostituita, in età altomedievale, dalla vicina Ferrara), della metà dell'VIII secolo (i parapetti sono oggi nel museo della cattedrale di Ferrara).

Nelle fonti letterarie e cronachistiche, continuiamo ad assistere alla compresenza di termini analoghi ma diversi. Esempi significativi provengono dalla *Chronica monasterii Casinensis* del monastero di Montecassino di Leone Marsicano († 1115), testo degli anni a cavallo tra XI e XII secolo, nel quale narrando delle opere promosse dal grande abate Desiderio (1058-1086) per il complesso abbaziale si menzionano, nel giro di poche pagine: "fece, nella medesima opera, un banco (*gradum*) ligneo molto bello, simile a un ambone, fuori del coro, nel quale dovevano essere lette sia le letture durante la notte, sia le epistole e gli evangelii alle messe delle festività particolari"<sup>2</sup>, posto nel coro della chiesa primitiva intorno al 1060; quindi, per la nuova chiesa (1066-1071) "fece anche un pulpito ligneo per leggere o cantare, di gran lunga più elegante e degno di nota del precedente. Esso, cioè, aveva una salita di sei gradini, ed egli lo rese da bello bellissimo con ornamenti di diversi colori e lamine d'oro"<sup>3</sup>, davanti al quale pose il candelabro d'argento di sei cubiti con base di porfido; infine, rinnovando per ultima la chiesa di San Martino, vi sistemò il recinto presbiteriale con transenne lapidee e lastre pavimentali e "comandò anche che vi fosse costruito un recinto bellissimo, decorato d'oro e di colori dall'ingegno dei pittori"<sup>4</sup>. Allo stesso modo, una fonte degli inizi del XIV secolo, l'anonimo *Liber de laudibus civitatis Ticinensis* ricorda nella doppia cattedrale pavese

in entrambe le basiliche un pulpito bellissimo, in tutte e due sopra la volta. Esso ha, scolpite nella pietra o nel gesso, diverse immagini e storie e serve per proclamare la parola di Dio, l'evangelo, le epistole e le letture notturne. Ognuno di essi, infatti, ha due amboni in pietra, uno per l'evangelo, un altro per l'epistola e le letture. Il primo, nella basilica estiva, guarda a meridione, metre l'altro, nella basilica invernale, guarda a settentrione,

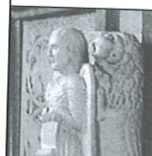
concludendo: "Tutte le chiese maggiori e molte altre hanno un pulpito"<sup>5</sup>.

Anche nelle epigrafi dedicatorie dei monumenti, quando, molto raramente, le attestazioni di termini specifici sostituiscono il più diffuso e generico *hoc opus*, il sostantivo più frequente è *pulpitum*, che si legge, ad esempio, nelle iscrizioni dell'ambone della pieve di San Gennaro, presso Capannori (Lucca), datato 1162 (tav. 11) e in quello di Amaseno (Frosinone), del 1291 (tav. 31).

Ancora alla metà del XII secolo troviamo l'attestazione *pergum* nell'epigrafe per la tomba dello scultore, Guglielmo, autore del pergamo della cattedrale di Pisa (1159-1162) e sepolto presso la facciata della cattedrale: vi si legge infatti che egli "fecit pergum". Sicuramente il termine, con il tempo, si andava incrociando con l'analogo, sempre greco, *pérgamon* che dal significato proprio di rocca di Troia aveva assunto quello comune di luogo elevato. Esso, infatti, appare fin dalle origini della lingua italiana, a significare l'analogo di "pulpito" e, più ampiamente, una generica tribuna sopraelevata, di legno o pietra, un palco per oratori: numerose sono le attestazioni a partire già dai testi due-trecenteschi della letteratura italiana.

Pergamo e pulpito rappresentano, quindi, i termini più diffusi nell'antica lingua italiana; ad essi si associa la famiglia di "pergolo" (con le varianti "pergolo, pergulo", dal latino *pergula*, baldacchino), attestato con il significato di pulpito nel pieno medioevo sia in ambito volgare che latino (*pergulum* si ritrova, con il significato di pulpito, in un testo ravennate del 1209) e che, parallelamente, assume il significato di tribuna per discorsi (a Venezia il pergolo era l'ampio pulpito mobile di legno, sul quale veniva portato a braccia il doge appena eletto per piazza San Marco).

A questi termini, attestati nell'intera penisola, si affiancano locuzioni regionalistiche, come "perbio" (con la variante "pervio") riscontrabile in Toscana, con il precipuo esempio del pergamo di Giovanni Pisano per la cattedrale (1302-1311), definito "perbio nuovo" nell'epigrafe in volgare che menziona il committente, Burgundio di Tado, murata nel fianco della cattedrale; il termine ha anche il corrispettivo latino *pervium* e l'origine deve discendere dal significato originario di "adito, varco", senza tralasciare un'eventuale attrazione di *pergum* e "pergamo".



tav. 11



tav. 31



tav. 15



tav. 36

Altro termine che si diffonde in area regionale è “pontile” (con un corrispettivo, più generico: “corridore”), il cui significato originario è di balcone e che viene a designare la tipica struttura sopraelevata che troviamo in molte chiese romaniche dell’Italia settentrionale posta a chiusura del presbitero rialzato con l’accessoria presenza di scale e di un parapetto con rilievi, anche figurati e istoriati, o anche con colonne e statue, in cui è spesso inglobato uno o più pulpiti; l’esempio più noto, distrutto nel Cinquecento e ricomposto nel 1921 è quello della cattedrale di Modena (tav. 15), definito, in un documento del 1488 “pontile dove se canta lo evanzelio” (una tipologia analoga traspare dalla descrizione dell’anonimo pavese sopra citata).

Sempre in area padana e nell’ambito linguistico volgare troviamo la famiglia di termini, di cui il più diffuso è “evangelistario”, afferenti alla funzione del pulpito quale luogo di lettura dei testi del vangelo e che va messa in relazione anche con la presenza, molto frequente, della rappresentazione dei simboli degli evangelisti sui parapetti della cassa; così ad esempio il cronista parmense Cristoforo della Torre (1564) riferendosi al monumento entro cui doveva essere inserita la lastra con la *Deposizione* di Benedetto Antelami (1178), riferisce: “Fuori del coro nell’evangelistario, fabbricato a tal fine con molti ornamenti, nel quale vi sono, in forma d’uomo, i quattro evangelisti, in bronzo, scolpiti da una man eccellente”<sup>6</sup>; il termine sta, quindi, a indicare le varie tipologie di pulpito presenti nelle chiese dell’Italia settentrionale nel basso medioevo: sia quella, più consueta, a cassa e addossata al recinto del coro, sia quella connessa al pontile, sia anche la tipologia, che si sviluppa a partire dal XIV secolo, che prevede una cassa con scala, in genere addossata a una o più colonne della navata centrale, come possiamo vedere in esemplari alquanto rimaneggiati ma nel complesso originali, come l’evangelizatorio della cattedrale di Monza (1376-1378 ma ricomposto nel Settecento) e l’evangelistario eseguito da Enrico da Campione nel 1322 per la cattedrale di Modena (tav. 36).

## VALORE E SIGNIFICATO

Tra le rovine dell’antica agorà di Corinto, è possibile ancora individuare il luogo su cui si ergeva il *bema*, la tribuna romana sopra la quale Paolo di Tarso difese, davanti al proconsole romano, la religione cristiana; l’assoluzione da parte di Gallione, fratello di Seneca, aprì le porte alla diffusione del cristianesimo nella regione e, in seguito, sul *bema* fu eretta una chiesa a testimoniare l’episodio.

La Parola è fondamento della liturgia cristiana e, come per le altre religioni fondate sul Libro, la lettura e l'esegesi dei testi è pratica principe del clero e momento essenziale del rito. La predicazione è, per la nuova religione cristiana, un aspetto fondante nel solco della lezione dello stesso Cristo. Egli ha fondato sull'omelia la sua dottrina come ha dimostrato il suo insegnamento agli apostoli, i quali l'hanno saputo replicare e diffondere ai quattro angoli del mondo.

Di conseguenza, il luogo della predicazione assume un particolare significato nell'edificio ecclesiale e nel pensiero dei cristiani. A Salonicco era conservato un ambone paleocristiano, monolitico in un sol blocco di verde antico, venerato perché ritenuto quello sul quale, secondo la tradizione, Paolo, salendo i gradini marmorei, avrebbe predicato ai tessalonicesi.

Testimonianza del valore e del significato dell'ambone per i cristiani dei primi secoli ci è offerta dalle parole di Gregorio di Tours (538-594), nel testo sui *Miracoli dei santi*, nella parte dedicata a San Cipriano, prete e martire cartaginese:

Nella sua basilica, l'*analogium* su cui si pone il libro per cantare o leggere, è un'opera di struttura mirabile. Infatti, si afferma che, eseguito in un sol blocco di marmo, sia interamente scolpito. Si compone di un piano superiore cui si sale per quattro gradini (*per quattuor gradus*), di balaustre in circolo (*cancelli in circuitu*), di colonne sotto (*subter columnae*) e di un pulpito davanti al quale si possono raccogliere otto persone (*pulpitum sub quo octo personae recipi possunt*): quest'opera mai si sarebbe potuta eseguire senza la potenza del santo martire.

A testimonianza della santità viene l'opera stessa.

Nella stretta commistione di potere laico e religioso, frequente nel corso del medioevo, l'ambone diventa luogo rilevante per atti di manifestazione politica, sia per il clero che per il governo secolare. Le incoronazioni di imperatori, a Bisanzio, avvenivano sull'ambone della basilica di Santa Sofia (la prima di cui si ha notizia è quella di Eraclio, nel 610). I veneziani, nella loro volontà di emulazione dell'antica capitale dell'impero, presentavano il doge dall'alto di uno dei pulpiti della basilica di San Marco, quello *a cornu epistulae*, al quale si aveva diretto accesso dal cortile dell'adiacente palazzo ducale; da qui il doge neo-eletto veniva presentato al popolo dicendo: "Questo xe missier lo doxe, se ve piaxe". L'ambone, di forma poligonale e sostenuto da nove colonne di fini marmi, ha un parapetto formato da lastre di porfido (in alcune campeggia una croce inscritta entro clipeo), di età paleocristiana, provenienti da



tav. 25

un monumento costantinopolitano, frutto probabilmente delle razzie del 1204 (tav. 25). Ulteriore testimonianza dell'alto valore rappresentato dagli amboni marciani è offerta dalla loro rappresentazione nei mosaici sulle pareti della chiesa: si tratta della scena del miracoloso ritrovamento delle spoglie di san Marco presso uno dei pilastri vicini all'ambone dell'epistola; quest'ultimo è reso con buona approssimazione, come anche l'altro pulpito, che appare nell'episodio successivo della preghiera di ringraziamento, con i poteri e il popolo veneziani prostrati verso l'altare della basilica (i due mosaici risalgono alla metà del XIII secolo, pochi decenni dopo l'allestimento dei due pergamini).

Dall'alto dell'ambone, il clero non solo predicava ma talvolta amministrava la giustizia e difendeva il proprio operato. Come Paolo a Corinto, alcuni papi salgono sul pulpito per discolarsi: è il caso di Pelagio I (556-561) che *in ambone ascendit* nella basilica vaticana. Nel *Liber pontificalis* troviamo, inoltre, che Nicola (858-867), "papa benignus, fecit in ambone publice de ipso Rhotado sermonem" nella chiesa romana di Santa Maria in Presepe. Sul pulpito di Sant'Ambrogio sale l'arcivescovo di Milano, Grosolano, nel famoso giudizio di Dio affrontato nel 1103 dal prete Liprando, che aveva accusato l'alto prelato di simonia. Come racconta il cronista Landolfo da San Paolo, nella coeva *Historia Mediolanensis*, Grosolano "gerendo crucem" fece ingresso nella chiesa "et pulpitem cum Arialdo de Meregnano et Berardo, iudice Astensi, ascendit", mentre Liprando stava a piedi nudi su una pietra di marmo, "Herculis simulacrum", un piedistallo figurato antico, posto all'ingresso del coro, sul quale si poneva il giudicando.

Il pergamino assume nell'economia degli spazi rituali della chiesa medievale un ruolo rilevante. È luogo di esposizione epigrafica: nel lettorile dell'ambone altomedievale della chiesa romana di Santo Stefano alla via Latina (ritrovato nel 1858 ed esposto ora nel museo nazionale dell'alto medioevo di Roma) leggiamo un'iscrizione che ricorda il committente di una campana della chiesa, fatta eseguire ai tempi di papa Sergio II (844-847): l'epigrafe che nulla ha a che vedere con l'ambone, vi fu posta perché esso appariva il monumento più rilevante dell'arredo interno, da dove la scritta avrebbe sicuramente attirato l'attenzione dei fedeli.

Spesso, accanto al pulpito, troviamo le sepolture di ecclesiastici e di personaggi di alto rango: nel *Liber pontificalis* della chiesa ravennate apprendiamo che sant'Aureliano, vissuto nel VII secolo, fu sepolto presso l'ambone della cattedrale (quello eretto da Agnello nella seconda metà del VI secolo), non lontano dalla tomba del vescovo Neone.

Il pergamino, come altre parti dell'edificio ecclesiastico, diventa anche *instrumentum regni*, simbolo della manifestazione di ricchezza e potere da parte degli

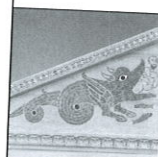
aristocratici: un esempio in questo senso è il pulpito *a cornu epistulae* della cattedrale di Ravello (tavv. 29 e 30), fatto eseguire da Nicola Rufolo nel 1272, chiamandovi all'opera Nicola di Bartolomeo da Foggia, tra i più importanti scultori del tempo, attivo nei cantieri della corte angioina. Nell'opera, smembrata parzialmente alla fine del Settecento, vediamo in bella mostra la lunga epigrafe dedicatoria che celebra il committente e tutta la sua numerosa famiglia nell'atto di sottomissione alla Vergine, la lastra con la firma dell'artista (anch'essa, per il prestigio che egli riveste in qualità di artista legato al re, mezzo di esaltazione della famiglia più che per l'artefice) e, nei parapetti a mosaico della cassa, gli stemma di famiglia dei Rufolo. La committenza privata può essere anche legata a occasioni, grazie e miracoli, che testimoniano quanto rilevante fosse il ruolo del pulpito nella scala dei valori dell'arredo liturgico interno. Come riferisce lo storico Cusano (1676), nella cattedrale di Vercelli, una nobile signora di Parma, per ringraziare sant'Eusebio (dedicatario della chiesa) di averla liberata dai demoni nel 1189, alla sua morte (1237) fece costruire "un nobile, divoto, e pretioso pergamo contessuto di bellissime tavole, ornato altresì di bianco marmo" con scene della Natività e dell'Adorazione dei magi in un lato, i simboli dei quattro evangelisti nell'altro e, nel frontespizio, la Madonna con santi e la committente (del complesso, smembrato nel 1575, restano alcuni, sparuti, frammenti nel museo Leone, a testimonianza dell'alta qualità e della pregevolezza del lavoro fatto eseguire dalla miracolata nobildonna emiliana).

In un parapetto di scala del pergamo della cattedrale di San Valentino di Bitonto, opera del 1229 (tav. 24), firmata da "Nicolaus sacerdos et magister", che nella disposizione attuale è frutto, purtroppo, di una ricomposizione a opera del vescovo Cedroni (1720-1722), vediamo un'interessante raffigurazione, quanto mai importante perché, nei pulpiti pugliesi tra XI e XIII secolo, le rappresentazioni iconografiche sono quasi del tutto assenti: una serie di figure campeggiano, disposte in fila sotto le arcate rampanti. Si tratta sicuramente di una rappresentazione laica e la presenza di personaggi coronati (uno anche con un globo in mano) ha fatto pensare, per i tempi di realizzazione dell'opera, a esponenti della famiglia imperiale; in essa si è voluta addirittura riconoscere un'immagine a corredo della lettura del *sermo* del diacono barese Nicola, una vera e propria esaltazione di Federico II; se non è possibile riconoscervi tale iconografia, la rappresentazione del pergamo di Bitonto rappresenta, tuttavia, uno dei primi esempi di manifestazione politica nelle figurazioni istoriate dei pergami medievali.

Tra marzo 1311 e 1312, viene posto in opera nella cattedrale pisana il "perbio nuovo" di Giovanni Pisano; l'opera, che aveva avuto una lunga e difficoltosa gestazione (1302-1310) e che oggi vediamo in una ricostruzione del 1926



tav. 29



tav. 30



tav. 24



tav. 35

(tav. 35), viene collocata *a cornu epistulae*, al posto dell'antico pergamo di Guglielmo (1159-1162). Nella ricca e complessa iconografia dell'opera – precisata da un passo della lunga iscrizione celebrativa posta lungo il perimetro del pergamo a celebrare anche l'autore: “circuit hic amnes mundi partesque Iohannes” – un posto di rilievo assumono i sostegni figurati della cassa e, in posizione baricentrica, il gruppo della *Caritas*, con una donna che allatta due neonati. La sua presenza non è un mero riferimento alle virtù cristiane: essa infatti è manifesta rappresentazione della città di Pisa, che si richiama alla potestà imperiale, quale scudo per le vicende turbolente che stava vivendo in una Toscana dilaniata nella guerra tra guelfi e ghibellini. Il pergamo di Giovanni diventa esso stesso luogo di manifestazione politica, attraverso la presentazione di figurazioni simboliche. Allo stesso modo, nell'evangelizzatorio della cattedrale di Monza (1376-78), centrale e di una significativa ampiezza si rivelava la scena con l'incoronazione dell'imperatore, volta a rivendicare lo stretto legame con la corte lussemburghese a scapito della vicina Milano: la scena occupava uno spazio analogo a quello delle lastre con scene di carattere religioso e nella ricomposizione settecentesca la scena fu significativamente omessa, probabilmente per il suo carattere fortemente laico.



tav. 12

Anche il trasferimento del pergamo pisano di Guglielmo nella cattedrale di Cagliari assume un rilevante significato politico (tav. 12). L'opera, nata per la cattedrale di Pisa, vi viene posta a simboleggiare il possesso pisano della roccaforte sarda in un momento di grave crisi per il dominio della città toscana sull'isola. Con la traslazione siamo di fronte, più che alla periferizzazione di un'opera ingombrante e ormai inutile da destinare all'isola dal gusto attardato, al trasferimento di un monumento storicamente significativo dalla città-capitale alla colonia, senza implicazioni artistiche ma solo con l'intento di riaffermare la presenza e il dominio di Pisa su Cagliari.



tav. 37

La storia di quel pergamo e del suo significato non finisce tuttavia con il trasferimento. Al passaggio per Cagliari dell'imperatore Carlo V, nel 1535, venne approntato per la chiesa di San Francesco un nuovo ambone (oggi nell'atrio di San Michele Stampace; tav. 37), che riprendeva, nella forma, nella disposizione delle raffigurazioni, dei sostegni e dei reggi-leggio, l'esemplare pisano. La sua ripetizione non deve essere interpretata come l'ennesimo segno del carattere periferico delle manifestazioni artistiche dell'isola, che proprio in quei decenni viveva una delle sue stagioni più rigogliose, inserita com'era a pieno titolo sulle rotte mediterranee che congiungevano i territori del vasto dominio spagnolo da Napoli a Barcellona.

Il pergamo di Guglielmo era stato posto *a cornu epistulae*, presso la terza colonna a destra della navata centrale e, in occasione dei restauri seicente-

schì, venne diviso in due e posto nella controfacciata ai lati del portale maggiore d'ingresso. Una collocazione, si badi, non casuale o di risulta: l'ambone, perduta la sua funzione originaria – come rivela l'impossibilità di accedervi – assume il ruolo di monumento-documento, posto com'è nel luogo in genere deputato alle lapidi storiche che narrano la storia dell'edificio.

Agli occhi degli ecclesiastici e degli eruditi del Seicento, esso assume, quindi, ancora una nuova veste: diviene il segno *tout court* dell'antichità della chiesa cagliaritana. A riprova di ciò, proprio in questa occasione vengono allontanate dal pergamo le due iscrizioni che lo accompagnavano: quella che correva lungo il basamento, secondo una collocazione canonica nei pergami toscani del XII secolo, con la datazione e il nome dello scultore (giunta a noi evidentemente incompleta nelle trascrizioni degli eruditi cinque-secenteschi) e quella incisa in occasione della traslazione del 1311-1312 con i nomi dei castellani (dei quali restano gli stemmi sulla base di due delle lastre, così piccoli da sfuggire a questa sorta di *damnatio memoriae*).

In tal modo, l'opera, ripulita dalle imbarazzanti scorie della storia, rimanda immediatamente al medioevo e così all'età dei martiri, nel clima di revival del cristianesimo primitivo che nel Seicento isolano aveva visto rivaleggiare le principali chiese nella ricerca dei corpi dei santi più antichi. Proprio la cattedrale cagliaritana poteva vantare una delle maggiori raccolte, sistemata nella cripta dei martiri, il succorpo fatto costruire dall'arcivescovo De Esquivel tra il 1618 e il 1619. A suggello di questa operazione di rivalutazione del primo cristianesimo, le scale d'accesso all'altare e alla cripta vennero decorate con una balaustrata ornata dai quattro splendidi leoni del pergamo di Guglielmo, chiudendo così il cerchio tra l'età paleocristiana dei sarcofagi con i corpi dei martiri e il medioevo delle opere pisane, fondendo anzi i due momenti.

Quando gli abitanti del centro medievale di Duecastelli (Dvigrad, in Istria) dovettero abbandonare la loro città dopo l'assedio e l'invasione degli uscocchi (1615), si trasferirono nel luogo più sicuro di Canfanaro (Kanfanar), dove fondarono la chiesa di San Silvestro; per conservare la memoria del loro luogo di origine nel 1630 smantellarono il pulpito duecentesco dall'antica chiesa madre di Santa Sofia, ormai cadente tra le rovine di Duecastelli, ricollocandolo a *cornu epistulae*, all'ingresso del presbiterio della nuova parrocchiale di San Silvestro. Il pergamo (del XIII-XIV secolo), ottagonale e sostenuto da colonne, presenta i parapetti figurati con bassorilievi della Vergine, dell'*Agnus Dei* e della protettrice di Duecastelli, santa Sofia che, rassicurante, reggeva due torri, simbolo della città perduta: nella sua immagine si rispecchiava la continuità della storia di quella comunità.

Abbiamo, inoltre, testimonianze del grande significato attribuito ai pergamini medievali, anche per quanto riguarda il loro valore artistico. Essi diventano destinatari di un'attenzione, da cui talvolta possono scaturire anche danni, dovuti in primo luogo al fascino che da essi promana. Nel 1480 gli amministratori del battistero pisano devono inviare "uno messo de' chonsoli ... a Palaia per riavere le teste che furono rubate dal perbio di San Giovanni". Dello stesso tenore, la notizia, del secolo successivo, che Lorenzino de' Medici (1514-1548) avrebbe staccato alcune teste dal pulpito di Nicola (ne è sempre stata mancante la scena del *Giudizio finale*). Sappiamo, infine, che il vicerè di Napoli, don Pedro de Toledo, nel 1541, fece rimuovere dal pergamo Rufolo di Ravello "la testa di marmora che sta al lictorio de lo episcopato" (nota come busto di Sichilgaita ma da ritenersi una rappresentazione dell'Ecclesia) facendola trasferire a Napoli: come riferisce la fonte coeva da cui abbiamo tratto la citazione, solo le rimostranze dei ravellesi permisero il ritorno dell'opera nella cattedrale (che oggi è relegata, tristemente, in una teca del museo del duomo).

#### RESTAURI, DISTRUZIONI, RICOMPOSIZIONI

Sono frequenti le testimonianze che attestano l'apprezzamento dei pergamini medievali della penisola anche per il loro valore monumentale: in primo luogo i continui, necessari, restauri, in seguito a danni accidentali (terremoti, crolli, sommosse), che talvolta risultavano vere e proprie ricostruzioni. Un esempio è il famoso pulpito della basilica di Sant'Ambrogio di Milano (tav. 8). Danneggiato per il crollo della volta (1196), esso venne ricomposto con i pezzi che il vescovo Filippo di Lampugnano aveva fatto recuperare e conservare accuratamente nella chiesa di San Satiro: l'intervento si svolse nel primo decennio del Duecento, sotto la supervisione di Guglielmo de Pomo, come riferisce l'iscrizione sul parapetto liscio del pulpito che dà verso l'ingresso: "superstes huius ecclesie hoc opus multaque alia fieri fecit". Dobbiamo ritenere che tutte le parti figurate debbano risalire al pergamo più antico (da datare al 1120 ca.) e che la ricostruzione duecentesca sia stata rispettosa del complesso originario inserendovi i notevoli pezzi (il Cristo imberbe e l'aquila) in rame sbalzato (riferiti anche all'età del vescovo Alberto di Intimiano, agli inizi del secolo XI), provenienti da altri monumenti della chiesa, andati distrutti per il crollo.

Abbiamo, inoltre, notizie documentarie da riferire a vere e proprie azioni difensive e di prevenzione del danno nei confronti di organismi delicati e



tav. 8

oggetto di troppe attenzioni da parte delle masse di fedeli, che diventavano difficilmente controllabili in occasione di grande afflusso alle chiese; così, sappiamo che fu eretta una cancellata di ferro attorno al pergamino di Nicola nella cattedrale di Siena e, allo stesso modo, a Pisa, il podestà, come lo obbligava il Breve del comune, per il Sabato santo, giorno dei battesimi, mandava in San Giovanni un giudice con nunzi e berrovieri a difendere la chiesa, il fonte e il pulpito.

Riguardo ai restauri, segnaliamo il caso di Pistoia, per la quale abbiamo una notizia antica, del 1265, relativa al restauro effettuato dai maestri Buono e Oliviero al "pistoriarium legiti" e al "colonnellum et legium ecclesie sancti Zenonis quod cecidit". Ci restano testimonianze di restauri fatti eseguire alle formelle istoriate del pergamino di fra' Guglielmo di San Giovanni forcivitas a Pistoia (1270): nel 1367, maestro Giovanni, detto Prezioso, rattaccò cinque teste dell'ambone con piombo e "ferruzzi"; pochi decenni dopo, nel 1398, maestro Francesco (di Valdambrino) da Siena viene pagato per "rappicciare e rifare otto teste le quali erano spicchate e tolte dal pergamino e per biancheggiare il detto pergamino e rappicciare e rifare alcune mani rotte e spicchate e alcune ali d'angeli e altre cose nel detto pergamino".

In età moderna assistiamo alla lenta ma inesorabile trasformazione degli arredi presbiteriali delle chiese medievali. I recinti con le formelle policrome e le complesse strutture dei pergamini lasciano il posto a strutture più agili che rispondano meglio alle nuove esigenze liturgiche. Per dare un'idea delle manipolazioni subite da queste opere, ripercorriamo un caso per molti versi esemplare, quello del pergamino trecentesco di San Michele in Borgo, per nostra fortuna ricostruibile in tutte o quasi le sue tappe. Ancora nel 1518, ricordando lavori alla chiesa, l'abate menzionava la "have di là dal coro del pergamino bello di marmo". Nel marzo 1579 si ha un primo spostamento, come si rileva da un pagamento per aver tolto il pergamino dal centro della chiesa e "messolo infra le due colonne", probabilmente *a cornu epistulae* sotto le arcate della parete destra della navata centrale. Mezzo secolo dopo, nel 1648, l'opera viene smantellata perché, come riferisce il documento, "non serviva a niente e dava impaccio"; l'idea è di riutilizzare i pezzi per la realizzazione di un parapetto per l'altare grande e di due confessionali. Le formelle istoriate del pergamino, inserite nel parapetto seicentesco, smantellato nella seconda metà del secolo successivo, vennero dapprima abbandonate "nel muro dell'andito privo di luce che dal presbiterio conduce nella sagrestia", quindi murate presso i confessionali della chiesa intorno al 1812; poco dopo vennero consegnate all'opera del duomo in cambio di alcuni dipinti e collocate nel presbiterio del duomo, donde sono state rimosse per finire nel museo

di San Matteo, dove sono confluiti altri pezzi dello stesso pergamino, tra cui due leoni stilofori già posti presso un confessionale, la base figurata ottagonale reimpiiegata come base di un'acquasantiera e la formella con l'annuncio-zione che presenta tipologia e stile diversi dal resto delle lastre.

I pergamini, al tempo delle modifiche e delle radicali trasformazioni degli arredi presbiteriali, sono oggetto non solo di indiscriminate distruzioni ma talvolta il loro prestigio fa sì che essi sopravvivano, sia pure scomposti, ridotti nelle dimensioni e decurtati di molti pezzi. Un esempio viene dalla Sagra di Carpi (Modena): quando, nel 1515, la chiesa romanica fu ridotta, il pulpito venne smantellato ma non andò perduto; agli inizi del Seicento, venne ricomposto nella nuova cattedrale risistemandovi, con altre, le lastre del parapetto del pergamino; il motivo del recupero va ricercato nella tradizione locale perché, come riferisce la locale *Cronica* di Gasparo Pozzuoli (1606), si riteneva che esso fosse stato donato dalla regina Ansa e costituiva quindi una memoria storica importante per la città (tav. 9). Il cronista riferisce che "il pulpito di marmo ... era sostenuto da colonne di marmo inanelate e quelle da due leoni ... pure sono stati dimessi alla porta del duomo"; dei due leoni oggi non ci sono più tracce, mentre il pergamino, dal 1895, è di nuovo nella Sagra: presenta un parapetto figurato con tre simboli degli evangelisti (seconda la tipologia consueta dei pulpiti romani emiliani), mentre sui fianchi troviamo, a sinistra, l'angelo di Matteo e, a destra, una figura addormentata (il profeta Jesse?); i rilievi sono accostabili ai modi di Niccolò e databili al secondo quarto del XII secolo mentre, dal punto di vista tipologico, il pulpito si presenta nella forma caratteristica a cassa degli esemplari padani del XII secolo.

Allo stesso modo, quando, intorno al 1680, fu intrapreso il restauro della cattedrale romanica di Valva, a Corfnio (Aquila), per quanto riguarda l'ambone, esso fu dapprima smontato ma poi rimontato, rimpicciolendolo tuttavia (come rivelano le interruzioni della scritta dedicatoria) e ponendolo in una nuova posizione a *cornu epistolae*, addossato a un pilastro che occupa gran parte della cassa rendendolo poco praticabile (se ne salva il valore storico facendogli perdere la sua funzione, come era accaduto al pergamino di Guglielmo a Cagliari): grazie alla ricomposizione, possiamo ancora ammirare l'opera, voluta dal vescovo Odersio (1166-1188), dalla forma a cassa sostenuta da colonne e con il lettorile semicircolare sporgente, decorato con arcatelle e con i parapetti ornati di rosni aggettanti, nello stile dei pergamini abruzzesi della fine del XII secolo (tav. 13).

Caso altrettanto interessante riguarda la Roma dei decenni a cavallo tra XVI e XVII secolo, quando protagonisti della nascita della storiografia ecclesiastica dell'età paleocristiana e medievale operano interventi di restauro e ricomposizioni di arredo interno in alcune chiese romane, sia per provare a



tav. 9



tav. 13

riportare gli edifici nelle condizioni originarie, sia per sanare gli interventi distruttivi operati in ambiente contro-riformistico, con risultati non solo molto lontani da un ripristino scientifico (e non poteva essere altrimenti) ma che, anzi, confondono ulteriormente lo stato di monumenti già compromessi. Si interviene alla chiesa di San Cesareo de Appia, ricostruendo un ambone dal lettorile poligonale. Il cardinal Baronio, nel 1597, interviene riallestendo l'interno della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo: l'ambone, dal parapetto poligonale, viene integrato con una base in porfido antico (dalle terme di Caracalla) e affiancato da una scala realizzata con pezzi medievali di risulta; vengono, inoltre, posti in opera, una cattedra episcopale e parapetti di coro cosmateschi, con un'aquila reggi-leggio, e un candelabro marmoreo quattrocentesco proveniente dalla basilica di San Paolo fuori le mura.

Nel Settecento si moltiplicano i casi di recupero e valorizzazione di testimonianze artistiche medievali. Per quanto riguarda i pergami, in questo secolo ci imbattiamo nei primi tentativi di ricomposizione-riproposizione; non più rimontaggi funzionali ed eseguiti a ridosso delle rimozioni, ma veri e propri riallestimenti in direzione di un riuso funzionale e di una riproposizione degli originali modelli medievali. Un caso da segnalare è quello delle lastre del pergamo della chiesa fiorentina di San Piero a Scheraggio (presso gli attuali Uffizi); dopo le modifiche cinquecentesche, i plutei istoriati vennero reimpiegati esponendoli in ordine sparso: tre come parapetti di un pulpito collocato nell'aula ricavata dalla navata centrale (data in uso al tribunale del Sant'Uffizio) e il resto sulle pareti della compagnia degli Stipendiati (nella navata laterale destra), quasi fossero "stazioni" della Via crucis (una formula con l'annunciazione scomparve prima del 1755 e dal 1960 è ai Cloisters di New York). Così stettero fino al 1782, quando in occasione della definitiva consacrazione dell'edificio, passato sotto il controllo granducale, le lastre vennero trasferite nella chiesa suffraganea di San Leonardo in Arcetri e rimontate in un pergamo addossato alla parete come i pulpiti delle chiese a navata unica del tempo (nel 1778 un rimontaggio dalle caratteristiche analoghe si ebbe per il pergamo di Guglielmo a San Giovanni forcivitas di Pistoia). Curò il tutto lo stesso Pietro Leopoldo, come ricordava l'iscrizione posta sotto la cassa che, per sottolineare l'importanza dell'opera e la necessità del recupero, ripete la leggendaria provenienza del pergamo da Fiesole.

Un altro capitolo della lunga storia dei pergami medievali nell'età moderna prevede il reimpiego di pezzi in complessi con differente destinazione d'uso. Sul finire del Cinquecento venne rimosso l'arredo presbiteriale dell'abbazia di Santa Maria di Buggiano e alcune parti del pergamo e del recinto del coro, risalenti al Duecento, furono reimpiegate nell'interno dell'edificio (tav. 26). Ai



tav. 26

lati dell'altare troviamo una serie di formelle, realizzate assemblando cornici intarsiate e con foglie che contornano lastre di marmo rosso, che ricreando una parete divisoria si presentano in una forma analoga ma in una disposizione e in dimensioni diverse rispetto alla loro ubicazione originaria. Più interessante per il nostro discorso risulta l'insieme posto in controfacciata. Qui vediamo cinque formelle reimpiegate per dare vita all'invaso del fonte battesimale. Si noti che per integrare in altezza alcune di esse venne eseguita, impiegando parti delle formelle romaniche, una nuova cornice decorata da un fregio a concorrenti. Per completare la vasca del fonte sono state inserite, nei lati corti, due formelle eseguite ex novo che recano la decorazione di una candelabra a tarsia, realizzata con una tecnica che imita i modi medievali ma che d'altro canto non si era mai del tutto spenta nella Toscana rinascimentale (esse recano anche la data dell'intervento: 1596).

Un reimpiego analogo a quello osservato a Buggiano si ritrova sulle colline del Mugello. Nella pieve di Sant'Agata, a sinistra dell'ingresso, presso la controfacciata, vediamo un recinto, che ospita il fonte battesimale, composto da numerosi plutei, provenienti dal pergamo del XII secolo (su uno di essi si legge "A.D. MCLXXV M[ensis] Ian[uari]"). Questo insieme risale al 1608, come riferisce l'iscrizione che ricorda la ricomposizione e sottolinea la provenienza delle lastre dal pergamo: "Il pievano Tolomeo Nozzolini trasferì qui il battistero e circondò tutt'intorno il perimetro con le pietre del pulpito del tempio che lo avvolgeva. 1608"<sup>7</sup>. Dalle annotazioni del pievano, noto matematico del tempo, apprendiamo anche delle varie vicende che portarono allo smembramento del pergamo e al reimpiego delle lastre: esso aveva subito danni dal terremoto del 1542 e per mantenerlo in piedi fu necessario appoggiarlo a un pezzo di muro, congiunto a una scala troppo grande che deturpava l'interno della chiesa; per questo Nozzolini decise di rimuoverlo completamente e di reimpiegarne le lastre per il fonte ma alcune di esse dovettero andare perdute (dietro queste motivazioni "estetiche" e logistiche si intravedono gli intervenuti dettami controriformistici; si badi che negli stessi anni fu rimosso anche il recinto presbiteriale, di cui restano alcune lastre, e abbassato il livello del coro). Si noti che sulla parete è presente un diacono reggi-leggio che, secondo l'iconografia consueta nei pergami dell'area fiorentina, poggia sul leone e tiene un libro aperto; esso però ancora nel secolo scorso faceva da base a una delle acquasantiere ai lati della porta laterale della chiesa: questa collocazione risaliva al pievano Nozzolini che seppe, tuttavia, preservare numerose opere e oggetti dell'età di mezzo facendo della pieve di Sant'Agata un museo *ante litteram* di dipinti e sculture medievali (tav. 14).



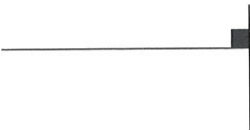
tav. 14

L'analisi dei molti amboni che sono sopravvissuti alle trasformazioni dello spazio ecclesiastico in età moderna spesso ci pone di fronte a testi molto corrotti per i quali poche o nulle sono le speranze di comprendere l'assetto originario di questi monumenti, centrali per l'arredo interno delle chiese medievali. Tuttavia, anche queste ricomposizioni, per quanto inverosimili e confuse, ci hanno consentito di preservare complessi artistici che, altrimenti, sarebbero andati definitivamente perduti (come, tra l'altro, è successo per la stragrande maggioranza): Jean Baptiste Thiers, nella *Dissertation ecclesiastique sur les jubés des églises* (1688), probabilmente in nome di una anacronistica difesa del passato e di privilegi ormai superati, compie una serrata analisi di questa furia distruttrice del suo tempo, definendo "ambonoclastes" tutti gli innovatori delle chiese occidentali. Riguardo alle ricomposizioni, occorre, inoltre, segnalare che spesso esse non sono contemporanee alla distruzione dell'arredo ma risalgono ai secoli successivi: maggiore gratitudine meritano proprio coloro che, per tutta l'età moderna, hanno saputo e voluto recuperare amboni o loro frammenti accatastati in pezzi dai depositi delle chiese al fine di ripristinare significative memorie dell'antichità di quegli edifici e offrire ai posteri almeno i lacerti dell'arte e della religiosità delle nostre comunità medievali.

## GEOGRAFIA E TIPOLOGIA

Nell'ambito di un discorso sulla geografia degli amboni medievali in Italia, occorre, in via generale, segnalare che questa tipologia si distribuisce omogeneamente in tutta la penisola e nelle sue appendici culturalmente vicine (dalle regioni della Francia meridionale ai cantoni alpini della Svizzera fino all'Istria e alla Dalmazia), trovando inoltre confronti, sia per i primi secoli del cristianesimo che per i momenti successivi del medioevo, con le aree del bacino mediterraneo (dalle coste africane fino a Bisanzio, al Medio oriente cristiano e alla Grecia) e con i grandi centri dell'arte e della storia medievale dell'Europa centro-settentrionale; il senso di questo discorso è racchiuso in un monumento: l'ambone che l'imperatore Enrico II (1002-1024) fece eseguire per la Cappella palatina di Aquisgrana; questa stupenda opera di oreficeria, con inserti di pannelli d'avorio, presenta una tipologia e soluzioni decorative che riprendono gli esemplari ravennati del VI secolo (come il *pyrgum* della cattedrale voluto dal vescovo Agnello), prodotti di botteghe costantinopolitane o da essi direttamente esemplati.

L'età più ricca è sicuramente quella romanica (grosso modo, tra 1000 e 1250), quando le aree regionali, dalla Padania alla Toscana, dal Lazio alla




Campania all'Abruzzo e alla Puglia, sviluppano forme autonome ma che rivelano soluzioni comuni e la presenza di elementi morfologici sovra-regionali, indici di una osmosi dinamica tra le singole regioni. La relativa scarsità di pergami dell'età gotica (che si estende fino al 1400 ca.) si può spiegare proprio con la diffusione della tipologia in maniera capillare nei secoli precedenti e, in particolare, tra XII e XIII secolo; vale per l'intera penisola quello che l'anonimo degli inizi del Trecento diceva di Pavia: "Omnes maiores ecclesie et plures alie pulpitem habent".

Anche per i tempi più antichi, i secoli dell'età paleocristiana, nonostante le naturali perdite, vediamo affiorare città ricche di attestazioni (*in primis* Ravenna, per la densità e la qualità dei monumenti); da esse ricade una sequela di esemplari nelle aree in diretta relazione con la capitale: per tutta l'Italia orientale, da Ancona a Venezia e Grado fino alle coste dell'Istria si conservano significative tracce dell'esistenza e della presenza di amboni. Il concentrarsi dei resti in una parte precipua del paese (anche a Roma, le attestazioni sono rare e solo documentarie) va letto, probabilmente, in un quadro più generale che vede diffondersi prima e più velocemente in oriente una liturgia che prevedeva un sistematico uso dell'ambone: proprio la ricca presenza a Ravenna e la scarsità di testimonianze a Roma e nel resto d'Italia conferma che, prima dell'VIII secolo, la presenza e la diffusione dell'ambone nelle chiese della penisola era dovuta a situazioni particolari, in ambienti a contatto più direttamente con la sponda bizantina della cristianità.

La più antica attestazione di un ambone a Roma risale alla metà del VI secolo: papa Pelagio I (556-561) "in ambone ascendit" nella basilica vaticana per discolarsi e pochi anni dopo, nella stessa chiesa, Pelagio II (579-590) ne fece costruire un secondo apponendovi due iscrizioni, una delle quali sarà replicata in San Martino ai Monti nell'ambone fatto eseguire da Sergio II (844-847). Nelle tarde *Vite dei pontefici* (1479) di Platina, troviamo una segnalazione più antica, tutta da verificare: nella chiesa di Santa Maria Maggiore papa Sisto III (432-440) "ornò anche l'ambone della chiesa – che noi chiamiamo palco (*suggestum*) – con pietre di color rosso porpora. In esso vengono cantati l'evangelo e l'epistola"<sup>8</sup>. Per completare il quadro, nell'*Ordo romanus I* (secolo VII) leggiamo: "Il diacono sale nel luogo della lettura per leggere e i due suddiaconi vanno di nuovo presso di lui, per fermarsi davanti al gradino della discesa dell'ambone"<sup>9</sup>.

Il quadro offertoci dai secoli dell'alto medioevo presenta una maggiore distribuzione di tracce, documentarie e monumentali, della presenza di amboni: il riferimento principale è ancora Ravenna, soprattutto per tutta l'Italia centro-settentrionale, come mostrano i riferimenti, diretti o mediati,



Cristo (1190-1208) e, *a cornu Evangelii*, il pulpito (l'evangelistario per essere più corretti, databile 1208-1225) con i simboli degli evangelisti, Cristo in trono e i dottori della chiesa. Un secolo dopo, nel 1322, Enrico da Campione firma e data il pulpito (definito "pergolo" in un documento del 1492), posto *a cornu Evangelii*, addossato a una delle colonne di sinistra della navata centrale con scala avvolgente, che presenta inglobati frammenti alto-medievali reimpiegati.

Questo serrato avvicinarsi di amboni nelle chiese cattedrali della penisola è tra i principali elementi di accelerazione per l'introduzione e diffusione di nuove tipologie e offre un quadro significativamente dinamico dell'arredo interno degli edifici ecclesiastici medievali, smentendo l'idea corrente di un periodo artisticamente e tipologicamente statico in attesa della furia distruttrice dell'età moderna. Motori principali delle modifiche e del rinnovamento sono i rappresentanti del clero, soprattutto per quanto riguarda il primo millennio.

Tra i casi degni di nota, le notizie del *Liber pontificalis* relative a interventi all'arredo presbiteriale delle chiese romane negli anni a cavallo tra i secoli VII e VIII: papa Giovanni VI (701-705), di origine greca, "fecit ambonem noviter" per la chiesa di Sant'Andrea mentre il suo successore, Giovanni VII (705-707) per Santa Maria Antiqua "ambonem noviter fecit" (di questo ci resta la base ottagonale con la doppia epigrafe, latina e greca): in pochi anni per ben due volte si sottolinea una volontà di rinnovamento e, di conseguenza, la preesistenza di amboni in quelle chiese.

A Cimitile si conserva un frammento di parapetto di scala d'ambone con una scena marina (probabilmente, la più antica rappresentazione pervenuta della scena di Giona e la balena, tema tipico dei pergami medievali dell'Italia meridionale, dall'Abruzzo alla Campania, replicata anche sulle rappresentazioni di amboni presenti sui rotuli dell'*Exultet*), su cui si legge il nome del vescovo Lupino/Lupino, del IX secolo: "Hoc opus Lupinus ep(iscopu)s reno...", testimonianza chiara dell'esistenza di un ambone precedente di cui abbiamo perso completamente le tracce.

Nello spazio ecclesiastico, il pergamo è parte integrante di un complesso più ampio che comprende il coro (con il recinto presbiteriale) e tutti gli arredi connessi, arricchiti, spesso, dalla presenza di altri monumenti legati alle celebrazioni rituali. Abbiamo visto come i pulpiti possono accogliere cappelle e altari e ospitare, nelle loro adiacenze, sepolture.

Alla presenza di tombe si associa quella del fonte battesimale (ne abbiamo numerose testimonianze: segnalo tra le altre, quella per la cattedrale di Amalfi, dove il fonte era una bellissima vasca di porfido di reimpiego e di Salerno, la cui vasca è oggi posta al centro del quadriportico); a completare

agli esemplari presenti nell'antica capitale dell'esarcato, ma il quadro si amplia, trovando confronti nella decorazione e nella tipologia con le nuove correnti dell'arte europea alto-medievale.

Con l'alto medioevo si afferma, inoltre, Roma quale altro polo nell'elaborazione di soluzioni e tipologie per l'ambone italiano. Non solo si intensificano le attestazioni nelle chiese cittadine con le frequenti commissioni da parte di pontefici ma le presenze si allargano all'intero Lazio e alla Campania. Il complesso di Cimitile, presso Nola, ci conserva notevoli testimonianze ma attestazioni giungono anche da altri centri: a Salerno, il vescovo Alone (867-872), rinnovando l'arredo della cattedrale "fecit mire pulchritudinis lectorium ex gypso" (come narra il *Chronicon salernitanum*, della seconda metà del X secolo).

In questo quadro generale, vanno, inoltre, segnalati gli edifici che rivelano tracce di una presenza stratificata di pergami distribuiti nel lungo millennio medievale. Il complesso vescovile di Grado, con la basilica di Sant'Eufemia al centro, è uno di questi: vi si conservano frammenti di un ambone esagonale, monolitico, databile al VI secolo ai tempi del vescovo Elia (571-587) che consacrò la cattedrale nel 579; abbiamo, poi, frammenti di un parapetto di lettorile, riferibile al rinnovamento operato negli edifici nel IX secolo dal patriarca Fortunato (803-824) – che fece venire "magistri de Francia" – o dal suo rivale Giovanni junior, più vicino al potere bizantino (uno degli amboni fu in uso nel presbiterio della cattedrale fino al Settecento). Più tardi, in età romanica, verrà eretto, riutilizzando frammenti più antichi, il pergamo, ancora oggi presente a *cornu evangelii* (tav. 18), isolato presso il colonnato sinistro della navata centrale: la cassa, poliloba, dominata dal cupolino moresco (XIII-XIV secolo) dipinto di rosso e bianco, è sostenuta da sei colonne romane disparate con capitelli del VI secolo e, sul parapetto, cinque lobi presentano i rilievi con i quattro simboli degli evangelisti con iscrizioni (il quinto, con una grande croce, sembra una lastra paleocristiana).

A Modena, nel museo del duomo, sono conservati notevoli frammenti dell'arredo interno della cattedrale altomedievale, tra cui un parapetto di lettorile (e il frammento di un secondo) cui si associa il resto di parapetto di scala con pavoni (come nel noto esemplare del San Salvatore di Brescia, capolavoro della scultura italiana dell'VIII secolo) a disegnare un ambone trapezoidale a doppia rampa e lettorile centrale, eretto nel IX secolo. La ricostruzione della cattedrale in età romanica comprende l'erezione del pontile che costituisce il diaframma liturgico tra il presbiterio e le navate: eretto tra XII e XIII secolo, comprende un parapetto sostenuto da colonne su telamoni e leoni stilofori e la balconata ricca di rilievi figurati con il ciclo della passione di

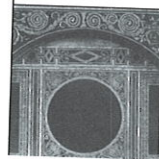


tav. 18

il quadro, tutto pasquale, dell'unione del rito del battesimo e della morte e resurrezione di Cristo, accanto al pergamo *a cornu epistulae* troviamo con grande frequenza il candelabro per il cero pasquale, riscontrabile sia nella versione isolata e monumentale (un esempio per tutti: quello della basilica romana di San Paolo fuori le mura), sia anche inglobato nella cassa del pergamo, come nel caso del pulpito di San Giovanni del Toro a Ravello, realizzato agli inizi del XIII secolo.

In un gioco di rimandi, possiamo riscontrare talvolta anche la presenza di amboni presso i fonti battesimali, quando il battistero è un edificio autonomo e si trova in una cappella, distinta dal corpo della chiesa. Abbiamo, infatti, il caso del battistero neoniano di Ravenna, il cosiddetto battistero degli ortodossi, rinnovato dal vescovo Neone intorno al 458: incluso nel recinto del fonte battesimale (ricomposto nel XVI secolo con marmi antichi), troviamo un ambone-lettorile monolitico (del VI secolo) con scaletta d'accesso sull'asse del semicerchio, che costituisce il parapetto frontale, in marmo greco (per fattura e decorazione è da ritenersi costantinopolitano) (tav. 2).

Una situazione analoga è nota per la cattedrale di Aosta: il lettorile ritrovato negli scavi presso il battistero della cattedrale (oggi esposto nel museo regionale), databile all'VIII secolo, deve provenire da un ambone con lettorile alto e stretto, lievemente bombato, il quale non presentava la tipica soluzione con parapetti di scala triangolari ma era dotato sui lati di incassi di lastre piane e veniva appoggiato direttamente, tramite perni, al pavimento (ne sono state trovate le tracce). Questo tipo di amboni (un esemplare analogo è nella cattedrale della vicina Ginevra) appare, inoltre, di dimensioni minori rispetto a quelli presenti presso il presbiterio delle chiese, anche perché aveva una funzionalità limitata ai soli riti connessi al battesimo e, probabilmente, vi doveva salire il solo sacerdote che impartiva il sacramento.



tav. 2

#### UN APPROFONDIMENTO: I PERGAMI DELLA SCUOLA PISANA (SECOLI XIII-XIV)

La struttura, l'iconografia e lo stile esecutivo dei pergami italiani subirono un radicale rinnovamento nella seconda metà del Duecento a opera dei due principali protagonisti della scultura e dell'architettura pisana del tempo, Nicola Pisano e suo figlio Giovanni.

La nuova tipologia di "ambone" liturgico creata da Nicola e continuata da Giovanni risulta tanto nuova da essere solitamente distinta anche terminolo-



tav. 27

gicamente rispetto agli esempi anteriori. Nella letteratura storico-artistica il modello nicoliano risulta infatti costantemente indicato come “pergamo” o “pulpito” e quasi mai come “ambone” (parola comunque ripresa in recenti interventi di taglio iconografico). Tra questi due termini è preferibile utilizzare soprattutto il primo, di comunque larga diffusione e di provata antichità, rispetto al secondo, di uso più comune, per evitare possibili confusioni con il vero e proprio “pulpito” destinato alla predicazione di cui quasi tutti gli edifici ecclesiali si dotarono proprio a partire dal Duecento, situato in genere alla metà della navata centrale e spesso, almeno inizialmente, realizzato in legno.

L'esempio più antico realizzato da Nicola è il pergamo del battistero di Pisa, da lui firmato e datato nel 1260 e sicuramente già attestato in lavorazione due anni prima (tav. 27). L'opera si presenta oggi in buono stato di conservazione, ma è stata sicuramente spostata in un momento imprecisato dal lato destro rispetto all'altare (per chi guarda) a quello sinistro; non possiede più la scala di accesso originaria, di cui ignoriamo la consistenza. Quella marmorea di cui il pergamo era dotato nell'Ottocento, oggi scomposta e rimossa (frammenti nel museo dell'Opera della primaziale) si presentava come un insieme eterogeneo di materiali di diverse epoche. Il complesso creato da Nicola si distingue come un esempio di micro-architettura monumentale sostanzialmente autonomo rispetto alla recinzione corale; la sua imponenza e la ricca decorazione scultorea arricchita da elementi policromi dovevano renderlo in origine un sicuro elemento di attrazione visiva all'interno dell'edificio. In generale, per questi caratteri, tutti i pergami della scuola pisana sembrano prendere il posto, nell'economia delle chiese (come è già stato osservato), dei ricchi cicli scolpiti tipici dei portali delle chiese d'oltralpe e svolgono in formato ridotto cicli iconografici che saranno poi più spesso riservati alla tecnica dell'affresco.

Il pergamo di Nicola ha pianta esagonale ed è sorretto da sette colonne, sei corrispondenti agli angoli della figura geometrica e una centrale, sostegno del piano superiore; il collegamento tra le colonne laterali è dato da archi a tutto sesto trilobati, seguendo l'idea di una architettura dalla grammatica di fondo ancora tradizionalmente romanica, nella quale l'elemento più gotico e aggiornato è dato dall'esuberanza dei capitelli foliati. La colonna centrale è sostenuta da una base con figure di uomini accovacciati stilisticamente memori dell'ambiente artistico federiciano dell'Italia meridionale dal quale lo scultore proveniva; le colonne del perimetro sono sorrette in tre casi da un leone stiloforo.

Lo spazio angolare tra gli archetti è occupato da figure isolate a carattere simbolico (rappresentazioni di virtù), e i pennacchi degli archetti stessi presentano figure arcuate di profeti e personaggi dell'Antico Testamento che

reggono cartigli, oggi spogli ma in origine verosimilmente contenenti passi delle scritture dipinti.

Il ballatoio del pergamo presenta cinque rilievi narrativi di formato rettangolare (il sesto lato è libero per la scala d'accesso) che descrivono sinteticamente la storia della salvezza attraverso gli episodi dell'annuncio e della natività (in un'unica formella), della presentazione al tempio, dell'adorazione dei magi, della crocifissione, del giudizio finale. Si tratta di una sequenza iconografica che viene rispettata anche nei pergami pisani posteriori, con accrescimenti e accorpamenti dipendenti dal numero, dalla grandezza e dalle proporzioni delle formelle previste.

I rilievi non sono divisi da sculture ma da un apparato architettonico composto da fasci di colonnine; tutta l'inquadratura architettonica dei rilievi è scolpita in un marmo rosso che contrasta con il marmo bianco delle formelle. Deve essere rilevato che il pergamo si distingue anche per l'uso su larga scala del marmo apuano quale materiale "nobile" per la scultura sull'esempio antico; i rilievi erano comunque completati nello sfondo (qui e in tutti i successivi esempi pisani) da vetri colorati che rendevano esplicito un riferimento al tipico modo di operare gli sfondi nella miniatura e nell'oreficeria contemporanea. Se si esclude l'ultimo episodio, nel quale il Cristo giudice è immerso in una folla di minutissimi personaggi, Nicola tende a creare figure che campeggiano maestose entro i limiti delle formelle. In molti casi i personaggi sono formalmente esemplati sulle figure che Nicola poteva osservare nei numerosi sarcofagi di epoca romana che circondavano allora la cattedrale e che furono poi raccolti nel camposanto monumentale. La *docta manus* di Nicola (così definita nell'epigrafe del pergamo) sorveglia con sicurezza l'intervento di eventuali aiuti e riesce a dare equilibrio e dignità a un complesso che sembra non aver avuto modelli diretti.

Tra il 1266 e 1269 Nicola dirige l'esecuzione del grande pergamo per la cattedrale di Siena (tav. 28), edificio del quale è da ritenersi responsabile anche della costruzione di diverse parti (segnatamente la cupola). In questo caso la documentazione conservata attesta il lavoro di diversi collaboratori di grande valore, da Arnolfo al figlio Giovanni, ai meno noti artisticamente Lapo e Donato. Anche il pergamo senese di Nicola, come quello pisano, ha subito rimaneggiamenti, in questo caso uno spostamento e un riadattamento (con innalzamento del livello di base) risalente addirittura al Cinquecento; anche qui si deve rilevare che la scala e l'attuale ballatoio di accesso non risalgono al complesso originario.

Il pergamo senese, destinato a trovare una sua emergenza monumentale in una chiesa di notevoli proporzioni, è sviluppato non più esagonalmente ma in



tav. 28

forma di ottagono. Si accresce quindi il numero dei rilievi (da cinque a sette) e può essere dispiegato un più largo programma iconografico, che vede ad esempio l'episodio del giudizio finale sdoppiarsi in due rilievi con netta divisione dello spazio degli eletti da quello dei reprobri. Altra innovazione importante è la separazione dei rilievi del ballatoio non più attraverso elementi architettonici, ma con inserimento di pilastrini figurati. Questo permette di accrescere soprattutto la densità e la complessità simbolica, che si struttura comunque con la creazione di mini cicli di figure sedute sia negli spazi fra gli archetti che nella base dell'elemento centrale. Inoltre, lo stile di Nicola appare meno legato agli esempi scultorei dell'antichità di quanto non fosse nell'esempio pisano, e più dichiaratamente gotico. Forse per scelta o evoluzione personale, forse per il progressivo emergere di istanze portate dai collaboratori, fra i quali emergeranno in seguito autonomamente le figure contrapposte di Arnolfo e Giovanni.

Spettò proprio a quest'ultimo l'onere di provare a misurarsi con l'operato dell'importante genitore, mentre non si ha notizia di consimili manufatti eseguiti da Arnolfo.

Giovanni eseguì due pergami in rapida successione: tra il 1297 circa e il 1301 quello tuttora conservato nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (tav. 32), tra il 1302 e il 1310 circa quello gigantesco per la cattedrale di Pisa, edificio del quale era all'epoca capomaestro. Il pergamo pistoiese è considerato generalmente l'opera più significativa dell'intero altissimo percorso dell'autore, e soprattutto quella in cui Giovanni rivela maggiormente il suo temperamento gotico. Dal punto di vista strutturale Giovanni sembra riprendere il modello paterno del battistero; il suo pergamo è infatti esagonale, si sviluppa narrativamente in cinque rilievi e presenta una simile alternanza di basi figurate e lisce. Quello che però cambia totalmente è il riferimento stilistico: Giovanni mette tra una colonna e l'altra degli archetti a sesto acuto, realizza un complesso nel quale il verticalismo è decisamente accresciuto e tra un rilievo e l'altro inserisce pilastrini figurati, rifacendosi in questo all'esempio senese del padre. Inoltre in tutti i personaggi, a cominciare dalla figura umana contorta che fa da telamone al di sotto di una delle colonne lo scultore rivela in pieno quel temperamento drammatico che lo porta a stravolgere forme, fisionomie, schemi compositivi, in nome di una concezione artistica fortemente dinamica che caratterizza costantemente lo scultore.


La grande opera che conclude il ciclo dei pergami di Nicola e Giovanni è il grande pergamo della cattedrale di Pisa, che Giovanni realizza fra il 1302 e il 1310 su commissione dell'operaio Burgundio di Tado. Opera anche dimensionalmente cospicua, destinata a sostituire un esempio storico ma stilisticamente sorpassato come quello di Guglielmo, il pergamo pisano doveva esse-



tav. 32

re, all'epoca, anche uno dei tanti segni della rinascita di un'intera città (si ricordi che l'operaio era nominato dal comune) dopo la grande disfatta della Meloria (1284). L'impresa non si rivelò particolarmente fortunata; già l'esecuzione fu turbata da un forte contrasto sorto fra artista e committente per ragioni apparentemente economiche, ma forse anche artistiche e dottrinali. Venerata e ammirata per secoli, l'opera ebbe poi a subire la feroce stroncatura di Vasari ("È un peccato veramente che tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica non fusse accompagnata da buon disegno, e non avesse la sua perfezione né invenzione né grazia né maniera che buona fusse, come avrebbe a' tempi nostri ogni opera che fusse fatta anco con molto minore spesa e fatica"), che ne fece uno dei simboli negativi dell'odiata stagione gotica.

L'incendio che la cattedrale di Pisa subì nel 1595 arrecò al pergamo numerosi danni materiali; nel corso dei restauri successivi dell'edificio il pergamo, sentito ormai come un ingombro liturgicamente non più necessario, venne smembrato e i suoi elementi costitutivi dispersi e reimpiegati in vario modo. Al termine di una storia lunga, complessa, a tratti anche poco edificante, una gran parte dei frammenti superstiti (qualcosa è al Metropolitan museum di New York, due *Sibille* finirono distrutte a Berlino nel 1945) venne riassembleta nel 1926 nella cattedrale da Peleo Bacci in un insieme che comprende numerose integrazioni (di varie epoche) e che è stato spesso criticato giustamente per i difetti nella disposizione delle singole parti. Opera quindi difficile da ricostruire e da giudicare, quella di Giovanni; posto originariamente sul lato destro del coro (oggi è ricostruito in un intercolumnio della navata sinistra dell'edificio), il complesso doveva originariamente cercare di sintetizzare tutti gli sforzi creativi del padre e del figlio. Lo scopo di Giovanni sembra essere stato quello di raggiungere finalmente una perfetta fusione fra scultura e architettura superando i limiti dell'impianto poligonale fino ad allora seguito; il pergamo si sviluppava questa volta circolarmente, presentando ben nove rilievi nell'ordine superiore. Sette di questi avevano andamento curvilineo (con tutte le difficoltà esecutive che questo comporta), altri due ad andamento piano accompagnavano un piccolo ballatoio che serviva da piano di arrivo per la scala (della quale anche in questo caso non sappiamo nulla). Altro elemento di grande novità era il fatto che il pergamo presentava almeno cinque sostegni (sugli undici complessivi) figurati con statue di personaggi in parte a tutto tondo su basi rialzate e ugualmente figurate. Il programma iconografico veniva così ulteriormente amplificato fino a fare del pergamo una specie di piccola cattedrale della salvezza esemplificata attraverso un contenuto dottrinale che deve aver suscitato polemiche e apprensioni. Purtroppo il programma non è oggi del tutto comprensibile per le lacu-




ne, le manomissioni, le disposizioni erronee e soprattutto per la perdita totale delle iscrizioni dipinte che, numerosissime, accompagnavano i personaggi. Si sono conservate solo alcune scritte incise (quelle delle arti liberali del basamento centrale e del cartiglio retto dal Cristo) e alcuni manoscritti hanno tramandato il testo di due lunghe epigrafi che Giovanni aveva apposto, nelle quali rivendicava con forza e consapevolezza la profondità e l'ampiezza del lavoro svolto contro tutti i detrattori.

Le complesse creazioni di Nicola e Giovanni Pisano non furono in realtà molto seguite nell'epoca immediatamente successiva; possiamo comprendere anche quale dovesse essere la difficoltà economica nel commissionare manufatti di tale ampiezza e ricchezza strutturale e materiale quando oltretutto le maggiori chiese italiane erano comunque già dotate di significativi esempi anteriori. L'unico pergamino di altra mano che si può ritenere direttamente ispirato nella struttura a quelli di Nicola e Giovanni è quello già ospitato dalla chiesa pisana di San Michele in Borgo. Eseguito forse nel secondo decennio del Trecento da un ignoto seguace di Giovanni tentativamente identificabile con lo scultore Lupo di Francesco ma comunque solitamente definito "Maestro del pulpito di San Michele in Borgo", il pergamino sembra rifarsi stilisticamente all'esempio giovanneo della cattedrale di Pisa, con esiti artistici decisamente lontani dal prototipo e di assoluta mediocrità. Difficile essere precisi sulla struttura originaria, che sembrerebbe simile a quella del pergamino pistoiese di Giovanni, e quindi esagonale. Si deve però osservare che uno dei cinque rilievi solitamente collegati al complesso (giunto smembrato al museo nazionale di Pisa dopo lunghe traversie), quello raffigurante l'annunciazione, non sembra della stessa mano degli altri quattro.

La tipologia del pergamino sviluppato come micro-architettura non eliminò totalmente le possibilità alternative. Un primo esempio può essere individuato nel pergamino della chiesa di San Giovanni fuorcivitas a Pistoia che una tradizione locale vuole iscritto in origine da fra' Guglielmo col proprio nome e la data nel 1270 (entrambi non più esistenti). Frate dell'ordine domenicano, Guglielmo fu collaboratore di Nicola Pisano nell'esecuzione dell'Arca di San Domenico a Bologna tra il 1264 e il 1267. Nella sua opera pistoiese (anche in questo caso rimaneggiata) non sembra però seguire il modello nicoliano, quanto quello più antico dell'omonimo Guglielmo, con storie narrative disposte su ordini sovrapposti. Le forme stilistiche sono comunque quelle di Nicola, anche se interpretate in modo più rigido e calligrafico.


Altri esempi alternativi nella struttura a quelli dei Pisani si possano trovare sempre in Toscana, in località minori rispetto ai centri culturalmente più affermati. In questi casi, l'adozione di uno schema strutturale a semplice cas-



sa rettangolare istoriata decorata con un limitato programma iconografico narrativo e una decorazione poco sviluppata può essere stato facilmente determinato da una certa ristrettezza di fondi e dalla stessa limitata dimensione dei complessi architettonici destinati a ospitare i manufatti. Sembra essere questo il caso del pergamo destinato alla cattedrale di San Miniato, nel territorio pisano; alle due lastre frontali rappresentanti complessivamente l'annunciazione si è aggiunta dal 1904 una terza lastra verosimilmente pertinente che rivela il committente, la data di esecuzione (1274), e il nome del realizzatore, Girollo da Como. Questo artefice è stato oggetto recentemente di ricostruzioni critiche che ne hanno permesso una migliore definizione. Scultore e architetto di provenienza lombardo-ticinese Girollo da Como (o da Lugano, come si definisce in iscrizioni volterrane) lascia tracce di sé in tutta la Toscana, da Massa Marittima (dove scolpisce un imponente fonte battesimale) a Lucca e a Firenze, rivelandosi artista di transizione tra i saldi modi della tradizione dei Guidi che costituiscono la base della sua educazione e le novità di Nicola Pisano. Nel frammentario pergamo di San Miniato sono soprattutto i tratti più arcaici della sua formazione a rivelarsi.

Una struttura simile a quella di San Miniato si ritrova, a distanza di molti anni, nel pergamo della chiesa domenicana di Santa Maria al Prato (poi Oratorio della misericordia e oggi museo) a San Casciano Val di Pesa, in territorio fiorentino. Anche in questo caso siamo di fronte a una struttura a cassa rettangolare, oggi collocata su una parete laterale della piccola chiesa e sospesa su mensole; una di queste, probabilmente cinquecentesca, indica anche qui uno spostamento antico. La fronte dell'opera presenta nuovamente il tema dell'annunciazione divisa in due formelle con le figure isolate dell'angelo e della Vergine; i fianchi del monumento sottolineano la pertinenza domenicana con le immagini di san Domenico e di san Pietro martire. A eseguire l'opera è uno dei più importanti scultori pisani della prima metà del Trecento, Giovanni di Balduccio, che lascia il proprio nome in elegante scrittura sul fianco destro; la datazione può essere posta tra il 1330 e il 1335 circa, quando lo scultore è appunto attivo tra Firenze e Bologna, prima di lasciare la Toscana per affrontare a Milano una decisiva committenza domenicana, quella dell'Arca di san Pietro martire per la basilica di sant'Eustorgio. Non è escluso che questa piccola ma raffinatissima opera, nella quale il Balducci si mostra molto vicino al "classicismo gotico" del contemporaneo Andrea Pisano, sia stata concepita quasi come una prova per le successive commissioni più impegnative che lo scultore affrontò per l'ordine.

Non si può tralasciare di citare, in chiusura, la documentata esistenza in passato di un pergamo che lascia incerti sulla sua struttura e sulla destina-



zione originaria. Un autorevole testimone cinquecentesco, il cosiddetto *Codice Orlandi* (ASP, *Acquisto Roncioni*, 339), riporta un'iscrizione col nome dello scultore Lupo di Francesco e la data 1320 che si trovava nella cattedrale di Pisa "in pulpito preconis". Di quest'opera non sappiamo altro, e possiamo solo supporre, dalla denominazione usata, che si trattasse di un piccolo pergamino destinato alla lettura del *praeconium* pasquale. Esiste comunque la possibilità che alcuni frammenti trecenteschi pertinenti alla cattedrale pisana (tra questi un leggio) si riferiscano a quel complesso misterioso.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

### I. DIZIONARI, ENCICLOPEDIAE

s.vv. "Ambo", "Analogium", "Exedra", "Lectorile", "Lectorilium", "Lectorinum", "Lectorium", "Lectricium", "Lectritum", "Lectrum", "Legitorium", "Legium", "Pergamum", "Pirgus", "Pulpitrum", "Pulpitum", "Pyrgus", "Suggestum", "Tribuna", "Tribunal", in Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* I-XI, Niort 1883-1887 (rist. anastatica: Bologna 1981-1982).

s.v. "Ambo", in J. J. Hoffmann, *Lexicon universale*, Leiden 1698.

s.v. "Ambo", in *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, a cura di A. P. Kazhdan, New York 1991.

s.v. "Pulpito", in *Enciclopedia Cattolica* X, Città del Vaticano 1953, coll. 318-322.

BASSAN, E., s.v. "Candelabro", in *Enciclopedia dell'arte medievale* IV, Roma 1993, pp. 121-129.

CECCHELLI, C., s.v. "Ambone, Pulpito", in *Enciclopedia Italiana* II, Roma 1929, pp. 793-795; XXVIII, pp. 532-535.

DELVOYE, C., s.v. "Ambo", in *Reallexicon zur byzantinischen Kunst* I, a cura di M. Restle, Stuttgart 1966, coll. 126-133.

ELBERN, V. H., s.v. "Ambo", in *Lexicon des Mittelalters* I, München-Zürich 1980, coll. 516-517.

GLASS, D. F., s.v. "Pulpito", in *Enciclopedia dell'arte medievale* IX, Roma 1998, pp. 796-803.

LECLERCQ, H., s.v. "Ambon", in *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie* I/1, Paris 1924, coll. 1330-1347.

MARSHALL, W., s.v. "Pulpitum", in *New Catholic Encyclopedia* II, San Francisco-Toronto-London 1967.

REYGERS, L., s.v. "Ambo", in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* I, Stuttgart 1937, coll. 627-635.

ROSSI, P., s.v. "Ambone", in *Enciclopedia dell'arte medievale* I, pp. 491-495.

SCHNEIDER, A. M., s.v. "Ambon", in *Reallexicon für Antike und Christentum* I, Stuttgart 1950, coll. 363-365.

## 2. TESTI GENERALI

ADRIANI, G., *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung*, Stuttgart 1966.

BARRAUD, M., "Notice sur les chaires à prêcher", in *Bulletin monumental* 15 (1870), pp. 5-43, 113-147.


BUGNINI, A., "Ambone, Cantoria, Vesti Liturgiche", in *Atti della X settimana Arte sacra (Ravenna 1965)*, Città del Vaticano 1965, pp. 102-116.

MILONE, A., "Pergami medievali in età moderna. Alcuni casi di ricomposizione e riuso", in *Pulpiti medievali toscani*, a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 55-76.

ROHAULT DE FLEURY, C., *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments* III, Paris 1883, pp. 1-72.

THIERS, J.-B., *Dissertation ecclesiastiques sur les principaux autels des églises. Les jubés des églises. La cloture du choeur des églises*, Paris 1688.

VALENZIANO, C., "Ambone e candelabro. Iconografia e iconologia", in *Gli spazi della celebrazione rituale*, a cura della Facoltà teologica di Sicilia, Milano 1984, pp. 163-220.



VRINS, G. P., "De Ambon Oorsprong en verspreiding tot 600", in *Feestbundel F. van der Meer*, Amsterdam-Bruxelles 1966, pp. 11-55.

WEIDLING, C., *Disputatio historica de ambonibus veteris ecclesiae*, Leipzig 1687.

\* A. Milone, dottore di ricerca in storia dell'arte, è docente presso il liceo scientifico statale "Renato Caccioppoli" di Scafati; R. P. Novello, dottore di ricerca in storia dell'arte, è docente presso l'istituto statale d'arte "Stagio Stagi" di Pietrasanta.

<sup>1</sup> Il testo, preliminare a un lavoro più ampio sui pergami italiani di età medievale, è frutto del lavoro comune degli autori: Antonio Milone è responsabile dei primi quattro paragrafi (Aspetti terminologici, Valore e significato, Restauri, distruzioni, ricomposizioni, Geografia e tipologia), mentre Roberto Paolo Novello ha sviluppato il testo dell'ultimo (Un approfondimento: i pergami della scuola pisana). Si ringrazia la Comunità monastica di Bose, in particolare il priore, fr. Enzo Bianchi, e il curatore dei Convegni liturgici, fr. Goffredo Boselli, per aver voluto promuovere lo studio e pubblicare il testo nei presenti Atti, oltre ad aver messo liberalmente a nostra disposizione la rilevante campagna fotografica promossa dall'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici

della CEI per il *Corpus italicum degli amboni*. Siamo grati ai proff. Salvatore Settis e Maria Monica Donato per l'aiuto prestato.

<sup>2</sup> "Gradum nichilominus ligneum eiusdem operis extra chorum in ambonis [alias ammonis] modum satis pulchrum constituit, in quo videlicet tam lectiones in nocte quam etiam epistolae et evangelia ad missas precipuarum festivitatum legi deberent". La traduzione dei brani in latino è di Cecilia Falchini.

<sup>3</sup> "Fecit quoque et pulpitem ligneum ad legendum sive cantandum longe priori prestantius et eminentius, in ascensu scilicet graduum sex, idque diversis colorum fucis et auri petalis de pulchro pulcherrimum reddidit".

<sup>4</sup> "Legivum quoque pulcherrimum auro atque coloribus pictorum ingenio decoratum ibidem extrui iussit".

<sup>5</sup> "In utraque basilica pulpitem pulcherrimum, utrumque super testudine factum, habens diversas ymagines et historias sculptas in saxis vel gipso, ad pronuntiandum Dei verbum vel Evangelium, Epistolas vel

lectiones nocturnas: habet enim utrumque duo lectorilia lapidea, unum pro Evangelio, aliud pro Epistola vel lectionibus, quorum unum basilice estivalis respicit ad meridiem, aliud vero basilice yemalis respicit ad aquilonem ... Omnes maiores ecclesie et plures alie pulpitem habent".

<sup>6</sup>"Extra Chorum in Evangelistario, ad hunc finem ornatissime fabricato, cui praesunt ad hominis formam quator aenei Evangelistae excellenti manu sculpti".

<sup>7</sup>"Ptolomeus Nozzolin/us pleb(anus) ba/ptisterium huc trans/tulit et la/pidibus pul/piti templi decus impe/dientis cir/cumsepsit/ MDCVIII".

<sup>8</sup>"Ornavit et ambonem ecclesiae porphyreticis lapidibus quem nos suggestum appellamus ubi evangelium et epistola canitur".

<sup>9</sup>"Diaconus in loco lectionis ascendit ad legendum et illi duo subdiaconi redeunt stare ante gradum discensionis ambonis".



Progetto grafico e impaginazione  
Irazù immagine, Torino  
Finito di stampare nel mese di maggio 2006  
Edicta, Torino

