Alessandro Naldi

SPECIALE

Empoli
La facciata della Pieve di Sant' Andrea

Alessandro Naldi

La facciata medievale della pieve di Sant'Andrea a Empoli

L'indagine archeologica, un'ipotesi per la ricostruzione e per una esatta collocazione cronologica del rivestimento marmoreo

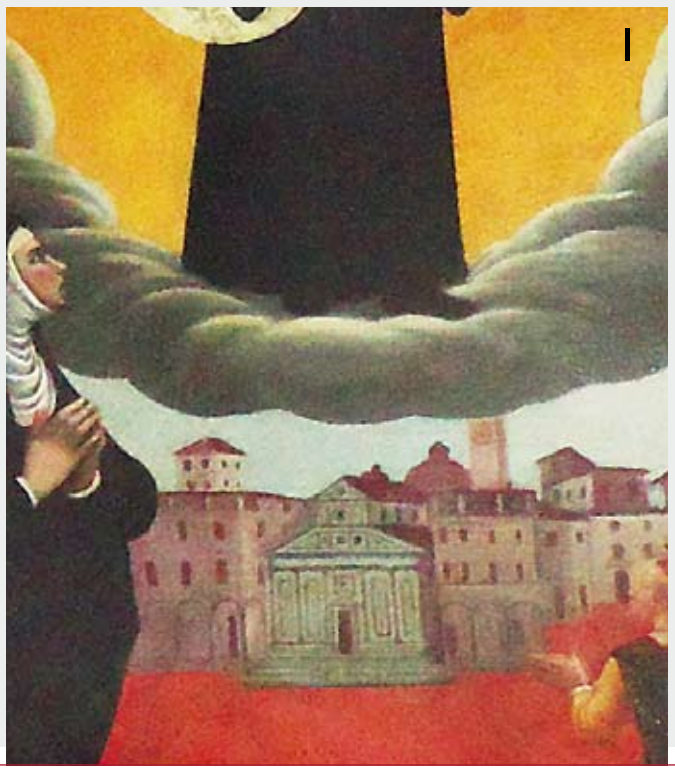
La recente pubblicazione di un dipinto seicentesco[1] raffigurante San Nicola da Tolentino che protegge Empoli dai turbini del cielo risulta di particolare interesse anche per la presenza, nella parte inferiore del quadro, di una rappresentazione del cuore della città con al centro la facciata della chiesa collegiata, già pieve, di Sant'Andrea (fig.1).

Questo nuovo documento 'vedutistico', conservato nel monastero benedettino di Pontasserchio, offre lo spunto per tornare a trattare ed approfondire un argomento ancora poco chiarito ma di grande interesse quale l'assetto della facciata medievale della pieve empolese.

Il quadro fu realizzato per il monastero empolese delle benedettine di Santa Croce[2] e costituisce ad oggi il primo dipinto, in ordine cronologico, sul quale è riportata la configurazione a quattro spioventi del prospetto della pieve. Si tratta cioè sia dell'assetto esistente prima dei lavori di trasformazione operati dall'architetto fiorentino Carlo Vincenzo Del Re tra il febbraio 1802 e il gennaio del 1803[3], ma anche quello precedente una prima trasformazione della facciata avvenuta probabilmente nella seconda metà del Seicento. Sono infatti numerose le testimonianze iconografiche - quali alcuni stemmi dell'Opera di Sant'Andrea[4] (figg. 5-6) e un disegno del Lazzeri[5] (fig.7) - e documentarie[6], che attestano la presenza di quattro riquadrature, due per parte, ai lati delle finestra centrale in luogo delle due riportate in tutte le raffigurazioni antecedenti la metà del Seicento, compreso il detto dipinto delle benedettine e consistenti in tre sigilli duecenteschi[7], due dei quali qui riportati (figg. 2-3) e dal primo stemma dell'Opera di Sant'Andrea[8] (fig. 4).

La testimonianza assume quindi il riferimento ante quem circa il periodo fin quando era ancora in essere il profilo del prospetto medievale di Sant'Andrea, cioè attorno alla metà del Seicento. Al dipinto va concessa una certa attendibilità documentaria dal momento che, pur nella sommaria rappresentazione di alcuni tratti, è evidente l'intento di non tralasciare, sia sul prospetto della chiesa come in altri dettagli architettonici degli edifici, un riporto verosimile pur nei limiti di una obbligata sintesi.

Questa oggettività illustrativa conforta alcuni dei risultati di uno studio effettuato alcuni anni fa da chi scrive e volto, tra le altre cose, alla ricostruzione della composizione della facciata medievale della pieve[9]. Di questo lavoro vengono qui pubblicati per la prima volta gli approfondimenti - iconografici, archeologici e storico-artistici - aggiornati anche sulla base di ulteriori indagini e nuovi contributi che hanno favorito un risultato più plausibile e scientificamente supportato. E ciò anche col fine di inquadrare quella che si pone come una singolarissima opera architettonica in un contesto cronologico e storico-artistico nel quale essa ha un particolare rilievo.



Inquadramento storico

La pieve di Sant'Andrea a Empoli risulta essere stata eretta tra il V e il VI secolo, su un rialzamento dov'è probabile sorgesse un tempio romano di non trascurabili dimensioni e che domina dal lato orientale quello che, quale ampio spiazzo antistante, fu un mercatale fin dall'antichità[10]. La chiesa plebana è stata l'elemento generatore della Empoli medievale, fulcro del centro abitato che crebbe di pari passo con le fortune di un Capitolo (cioè una comunità o collegio), di preti secolari che vi risiedeva almeno fin dalla metà dell'XI secolo, certo in seguito all'impulso della Riforma Gregoriana[11].

Il primo documento che ne

attesta l'esistenza è, infatti, una bolla inviata l'11 novembre 1059 al *plebanus* Martino da papa Niccolò II, il borgognone Gherardo, che era stato vescovo di Firenze e che ne conservò la carica fino alla morte, avvenuta nell'anno 1061. Nella *bolla* il papa conferì al Capitolo empolese il diritto di ricevere tributi e rendite fondiarie, proteggendolo anche da ogni ingerenza feudale[12].

In quell'anno la chiesa risulta dunque essere con certezza sotto l'episcopato di Firenze, 'testa di ponte' presso i confini con le diocesi di Lucca e di Pistoia. Fu per questa sua particolare posizione geografica che la pieve di Empoli divenne un elemento strategico sia in termini territoriali e viari, sia quale teatro di intensi scambi commerciali. Due opportunità che i vescovi fiorentini riuscirono a individuare, favorire e gestire a proprio vantaggio fin dalla metà dell'XI secolo.

Una data determinante per la storia della pieve e del futuro centro murato, oltre che per i risvolti architettonici che tratteremo, è il 12 agosto 1117. Quel giorno il vescovo di Firenze Gottifredo, della casata comitale degli Alberti - che era salito sulla cattedra di Santa Reparata nel 1114 e che vi resterà fino al 1142 - concedeva al Capitolo di Sant'Andrea il singolare privilegio di poter inibire ogni insediamento religioso all'interno del plebato[13]. Gottifredo era successo a Ranieri, passato a miglior vita nel 1113, dopo ben 42 anni di episcopato. E anche Ranieri ebbe, come meglio vedremo, impliciti ma determinanti collegamenti con la pieve empolese, anche senza il conforto di documenti ad oggi reperibili.

Dopo la straordinaria concessione del vescovo, il potere feudale, spiazzato da un così singolare privilegio, si affrettò a far pesare il suo ruolo quasi due anni e mezzo dopo, cercando di aver parte nella spartizione di rendite che, già allora, dovevano essere cospicue e che sarebbero cresciute notevolmente una volta accentrata e cresciuta la popolazione attorno alla pieve. Le concessioni fatte al pievano Rolando per agevolare l'incastellamento attorno alla pieve *de Inpori* ed eseguite dalla contessa Emilia in vece del marito Guido Guerra nel *breve* rogato a Pistoia nel dicembre 1119[14], non costituirono dunque una magnanima elargizione, quanto una necessità di raccogliere una parte della elevata posta in gioco. Forte dei privilegi, papali, vescovili e feudali, sfruttando altresì la strategica centralità viaria, il collegio di canonici di Sant'Andrea poté così accrescere e ben presto consolidare il suo patrimonio e gestire quale elemento privilegiato sia la crescita della *terra* murata che l'istituzione religiosa, alla quale risultano sottomesse ben ventotto chiese nel 1192, alcune delle quali a capo di un *popolo*[15].

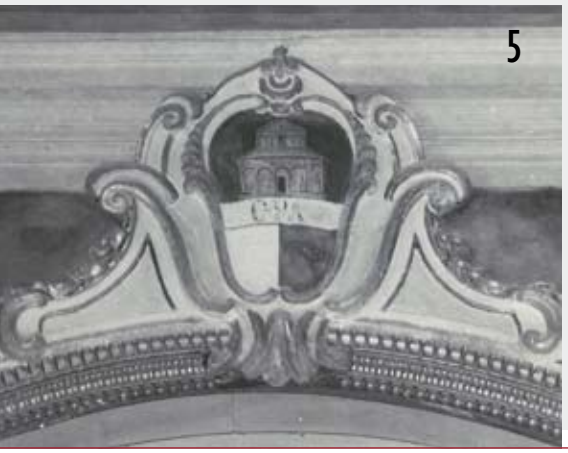
In questo dinamico e singolare contesto storico, a sua volta collocato nel profondo cambiamento che riguardò gran parte dell'Europa occidentale, che a Empoli vide la nascita di una terra murata attorno alla pieve altomedievale, fu eretta la nuova chiesa plebana sullo scorcio dell'XI secolo. Questa ebbe coronamento, fatto decisamente unico, con la realizzazione di un prospetto secondo quella tipologia architettonica caratterizzata da una composizione in *opus sectile* Un linguaggio artistico che non trova riscontro in nessuna chiesa del contado, ma solo in alcuni edifici di Firenze, del suo suburbio e sulla facciata della chiesa del monastero camaldolese di San Bartolomeo, posta ai piedi della collina di Faesulae, a dominio del corso del Mugnone[16].

Questa tipologia decorativa, caratterizzata dall'uso del marmo bianco delle Apuane (eccetto varianti locali dove si ritrova la pietra calcarea alberese), con intarsi in serpentino verde del Monte Ferrato (rilievo dell'Appennino pratese), è un fenomeno architettonico assai circoscritto. Esso fu impropriamente battezzato anche 'romanico fiorentino', ma assai più calzatamente col termine di *Inkunstationstil* dagli storici tedeschi che lo hanno studiato dalla metà dell'800 a tutta la metà del '900 accompagnati da altri contributi

2

3

4


5

6

7

8

apportati dalla scuola italiana[17]; ma ancora più semplicemente è definibile come intarsio ad *opus sectile*. Si tratta di un linguaggio artistico che si esprime in modo aulico e raffinato che è tutt'altra cosa rispetto al plasticismo romanico e prosegue, semmai, i filoni altomedievali dell'arte ottoniana e bizantina, ricco com'è di astrazione attraverso un lessico fortemente geometrico e simbolico. Quest'ultimo derivato palesemente dall'arte orientale, che probabilmente ha qualche legame con la cultura delle prime comunità cristiane di Firenze, di origine siriaca.

Forse anche sulla base di queste radici culturali doveva essere particolarmente importante il messaggio intrinseco che questa decorazione di rivestimento architettonico portava se con essa fu rivestito nella doppia veste, esterna e interna, il monumento cristiano più importante di Firenze: il battistero di San Giovanni. Un linguaggio che fu poi anche applicato al rivestimento del prospetto e di alcune parti dell'interno della chiesa abbaziale del ricco monastero benedettino di San Miniato sul *Mons Florentinus*. Un luogo quest'ultimo di particolare importanza per quelle prime comunità cristiane della città, insediatesi attorno alla chiesa di Santa Felicita, ai piedi cioè di quell'altura dove la tradizione vuole sia stato martirizzato un certo Miniato.

Tra gli altri esempi di rivestimento con intarsi negli edifici sacri fiorentini è da sottolineare come persino il prospetto della piccola chiesa arcivescovile, San Salvatore, venisse poi parzialmente rivestito alla stessa maniera. Infine, cosa di non poco conto, è importante evidenziare come pure il vescovo Ranieri, che fu artefice nella commissione del rivestimento marmoreo del Battistero, abbia scelto di far inserire nella sua lastra tombale all'interno dello stesso edificio quella semplice specchiatura a riquadro (che riprenderemo oltre), che richiama i quattro elementi centrali alle arcate cieche nell'ordine inferiore della pieve empolese.

Per una analisi archeologica della odierna facciata di Sant'Andrea a Empoli

Le vaste trasformazioni operate nel corso dei secoli sulle strutture della pieve risalenti al periodo romanico rendono difficoltosa una lettura esatta che consenta una dettagliata individuazione degli elementi originari e della esatta dinamica dei due rimaneggiamenti cui si accennava, operati soprattutto sulla parte superiore del prospetto.

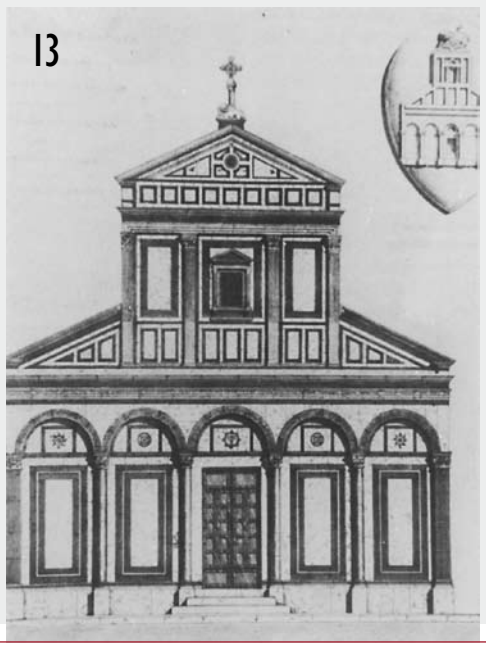
Il punto di svolta per le strutture dell'intero complesso avvenne al momento dei radicali lavori attuati nel corso del Settecento, che seguirono dopo quasi quattro secoli quelli operati verso la fine del XIV secolo e che dovettero comportare sia l'ampliamento del corpo e della pianta della chiesa che il rifacimento *"in stile gotico"* della navata centrale[18].

La grande operazione architettonica realizzata a partire dal 1736 determinò il mutamento dell'antica struttura basilicale nell'ampia aula odierna, alzando anche la quota del tetto di oltre tre metri[19]. Ciò comportò la definizione di un nuovo e più alto profilo a due spioventi che il vecchio rivestimento marmoreo aveva lasciato scoperto nella parte superiore.

Per giungere a una ragionata e documentata ricostruzione della composizione medievale si deve compiere, quale primo passo, un'accurata analisi 'archeologica' e filologica sulla facciata odierna tentando di distinguere a quali interventi appartengono le singole parti della composizione e cercare di individuare gli elementi e i frammenti medievali. In ciò useremo il supporto di un serrato confronto con le diverse testimonianze documentarie, ma ci serviremo in buona misura anche degli eccellenti risultati emersi dalle indagini effettuate sulle parti della facciata nel corso del più recente restauro, eseguito tra il 1988 e il 1991. Di questa campagna di lavori sono stati pubblicati, sia i risultati delle indagini preventive effettuate sulle parti del rivestimento, sia gli interventi di restauro compiuti a fine conservativo. Alla pubblicazione di queste indagini si rimanda in vari punti dell'analisi che stiamo per svolgere, sia in merito alla identificazione delle singole parti che per la distinzione tra le caratteristiche materiali, le dimensioni degli elementi e la collocazione

9

cronologica della lavorazione[20].
Partendo a ritroso, dall'età contemporanea andando indietro nel tempo, le prime testimonianze che useremo sono costituite dalle fotografie del prospetto scattate prima del luglio 1910 e dopo il 25 giugno 1912, lasso di tempo nel quale fu condotto un restauro da parte di Giuseppe Castellucci, il cui intervento è accompagnato da alcuni testi documentari[21].
Tutte le immagini *ante* e *post intervento* Castellucci ci documentano lo stato della facciata di Sant'Andrea dal 1803 ai nostri giorni. La campagna di lavori di inizio Novecento fu dichiaratamente effettuata con l'obbiettivo primario di riportare alcune parti della facciata a quello che lo stesso architetto incaricato riteneva essere il loro aspetto primitivo[22].
Ma se il restauro del Castellucci non portò che localizzate correzioni sia per consapevole rispetto che per mancanza di fondi all'assetto conferito da Carlo Dal Re. Quest'ultimo fu l'artefice di una totale trasfigurazione del prospetto, reinventando oltretutto *in toto* la parte superiore. Il compito più arduo è dunque quello di riuscire a individuare quali delle parti medievali furono riutilizzate da Del Re nella sua complessiva reinvenzione della facciata.
Invece, per tutto il periodo che precedette i lavori del 1802, ci saranno quindi di prezioso aiuto una serie di documenti iconografici e qualche esplicito riporto, come quello del Targioni Tozzetti.
Prima di procedere con l'analisi dettagliata degli elementi materiali si rende necessario effettuare una misurazione e una definizione proporzionale dell'ordine inferiore, la parte che è universalmente riconosciuta, unitamente al frontoncino, come la più indenne sopravvissuta alle trasformazioni moderne.
In primo luogo è evidente che le dimensioni di questo ordine hanno mantenuto quelle d'origine (fig. 8). E se, in larghezza, ciò lo si rileva con una certa ovvietà corrispondendo alla larghezza interna del corpo centrale dell'edificio, la quota dell'altezza comporta alcune semplici verifiche. Tra queste, oltre all'indagine archeologica, s'impone la comparazione nell'alzato tra la cornice superiore del primo ordine con la quota della chiave di volta sull'arco delle cappelle laterali poste all'interno dell'edificio (fig. 9) Un confronto tra lo spaccato della facciata e quello delle strutture interne ci rivela che la chiave dell'arco delle cappelle è di circa 7,50 m ca misurata dalla quota media delle linee di contatto tra il sagrato e il rivestimento marmoreo e di 7,30 circa dall'attuale pavimento interno. Ciò per avere una controprova della quota della parte inferiore degli spioventi laterali, che staccava per forza poco al di sopra della chiave dell'arco delle cappelle che, almeno nelle dimensioni odierne, mantengono la dimensione dei vani costruiti dalla metà del XIV ai primi anni del XV secolo. Si tratta cioè di un periodo nel quale erano ancora in essere le strutture portanti del periodo romanico, almeno per quel che concerne il corpo delle navate.



14

E se la larghezza del prospetto ai margini del paramento marmoreo è di 14,82 m ca misurati al limite esterno delle basi delle attuali lesene laterali, l'altezza al centro dell'iscrizione lapidea posta nell'architrave della trabeazione mediana è circa la metà: cioè 7,50 m ca misurata partendo sempre da una quota intermedia rispetto alle linee d'innesto del rivestimento dal selciato, mentre sale a circa 7,85 m ca all'estradosso della cornice superiore dello stesso architrave, cioè 35 cm ca sopra la chiave delle cappelle interne considerata invece la quota del pavimento odierno.

Definite le misure di questo primo ordine del rivestimento possiamo passare all'analisi dettagliata delle sue parti iniziando dallo zoccolo.

Questo fu rifatto dal Castellucci in serpentino demolendo quello marmoreo fino ad allora esistente, che il proposto Bucchi definisce come *"... moderno formato con lastre di bardiglio..."* presumendo quindi di averlo ricostruito proprio *"... com'era in origine, a bozzette di verde di Prato."*[23]. Quello zoccolo antecedente il rifacimento del Castellucci, dalla chiara tonalità bianca, lo si vede in diverse immagini scattate tra la fine dell'Ottocento e il 1910 (fig. 10), e si capisce che possa essere definito *'di bardiglio'*, solo presupponendo un'evoluzione nell'appellativo di alcuni tipi marmo, dato che oggi, quando si parla di bardiglio, ci si riferisce a un carbonato di calcio che si caratterizza per una tonalità decisamente grigio-scura. La stessa immagine da noi proposta fu pubblicata da Mario Salmi e usata dallo stesso molto significativamente anche quale base di un fotomontaggio (figg. 11-12) per presentare la facciata da poco restaurata nella forma che il Salmi riteneva più vicina a quella d'origine[24]. Si può supporre che lo studioso valdarnese ritenesse cioè di età medievale il basamento di marmo bianco e, probabilmente, anche la presenza delle due protomi leonine sull'architrave della trabeazione mediana, da lui presentate unitamente alla finestra ricostruita dallo stesso Castellucci.

15

A proposito dello zoccolo, il dipinto del San Nicola di Pontasserchio ci conferma come il basamento in marmo bianco non sia stato un'invenzione di Carlo Del Re ma che, di contro era tale fin dalle origini. Oltretutto il rifacimento del Castellucci non ebbe a tal riguardo l'approvazione della critica. Al di là del fotomontaggio operato dal Salmi, già nel 1880 un progetto per la ricomposizione della facciata medievale realizzato da Emilio Marcucci (fig. 13) prevedeva di lasciare il basamento in marmo bianco, salvo poi presentare un prospetto che nella parte superiore è palesemente derivato da quello di San Miniato[25].

Già dunque nella parte più bassa il prospetto della facciata medievale di Sant'Andrea si differenzia dall'apparente 'gemello' di San Miniato sul *Mons Florentinus*, la cui facciata ha, oltretutto, un basamento di dimensioni ridotte consistente in una fascia composta da piccoli conci di serpentino (fig. 14). Pur senza disporre di ulteriori controprove sulla composizione d'origine del basamento medievale empolese, rimane poco probabile che all'inizio dell'Ottocento ci si rimettesse a sostituire una parte così estesa e impe-

16

17

18

gnativa del prospetto unicamente per, pur non trascurabili, motivi estetici quando gli obbiettivi primari di Carlo Del Re erano quelle di ricostruire una parte superiore che giungesse a coprire il nuovo e più alto prospetto in armonia con un ordine inferiore lasciato invece prevalentemente intatto.

Le verifiche effettuate nel corso del recente restauro hanno fornito riscontri preziosi per una buona lettura delle diverse parti del rivestimento. Tra quelle di spicco nell'ordine inferiore citiamo le significative dimensioni rilevate sulle diverse parti della composizione. L'intero rivestimento poggia su un supporto murario dello spessore di circa 70 cm. Per tutto l'ordine inferiore il rivestimento è direttamente murato sul retrostante supporto composto prevalentemente da pietra arenaria e, in misura minore, da laterizio. Nelle parti in aggetto lo spessore del rivestimento è di circa 10 cm, e riguarda sia il marmo bianco che il serpentino. Nelle parti ricassate lo spessore dei due materiali componenti il paramento scende a circa 5-6 cm.

Fa eccezione lo spessore delle quattro grandi lastre di marmo al centro delle specchiature nelle arcate cieche ai lati dell'ingresso (fig.15). Si tratta di 'lastroni' - come li chiama anche un preciso estensore ottocentesco distinguendoli dagli altri marmi di Carrara[26] - denominati di marmo 'fengite'[27], un carbonato particolare caratterizzato da numerose venature bluastre sullo sfondo di una tonalità tendente al giallo e con una certa trasparenza alla luce e analogo all'alabastro, così come si rileva anche dalla piccola apertura nella controfacciata posta sulla sinistra dell'ingresso. Probabilmente esse costituiscono elementi di spoglio provenienti da un edificio romano dal momento che hanno uno spessore inferiore, cioè di circa 2 cm. È anche grazie a questa maggiore sottigliezza che questo materiale risulta diafano. Nonostante lo spessore ridotto ci troviamo di fronte ad autentici monoliti dell'altezza di 305 cm ca per una larghezza variabile - da sinistra a destra - rispettivamente di 85, 95, 95 e 91 cm ca. Queste lastre acquisiscono così anche il ruolo di elementi pressoché strutturali, centrali come sono nelle quattro arcate cieche che caratterizzano questa parte del prospetto. La singolarità di questi 'lastroni' darebbe ulteriore conferma all'ipotesi della provenienza da un edificio antico dello stesso centro romano di *In Portu* dove sorse la stessa pieve, al pari di altre due lastre più piccole - sempre di marmo fengite - che, come meglio analizzeremo, ritroviamo nell'attuale fastigio.

Oltretutto, sia le quattro grandi lastre che tutti gli altri marmi delle parti presumibilmente composte in periodo medievale mostrano caratteristiche e tipo di lavorazione diverse dalle parti aggiunte nel restauro di Carlo Dal Re, in particolare nello spessore del marmo bianco. Di probabile lavorazione medievale, pur con piccoli interventi conservativi dovuti soprattutto alla rapida consunzione del serpentino, risultano poi anche quasi tutti gli altri elementi caratterizzanti questa parte inferiore di facciata.

I quattro semipilastri di serpentino sono sormontati da capitelli compositi di marmo bianco, e questi, a loro volta, da pulvini sempre di serpentino caratterizzati da una considerevole volumetria e un notevole aggetto rispetto al piano di facciata (fig.16), in modo più accentuato di quel che avviene sia a San Miniato al Monte che nelle altre chiese fiorentine datate tra XI e XII secolo.

Ai lati il prospetto è inquadrato da due lesene scanalate composte da più frammenti visibilmente difformi - quella sinistra da due, dei quali uno di marmo fengite, mentre quella destra addirittura da otto (fig.17) - e che risultano grossolanamente apposte sul restrostante supporto di serpentino. Questo supporto termina in due grandi capitelli, piuttosto consunti, scolpiti con un motivo a festoni analogo ai quattro capitelli di marmo, di fattura chiaramente ottocentesca, realizzati nel contesto dell'intervento di Carlo Del Re a sovrastare le lesene in serpentino dell'odierno fastigio.

I due capitelli a festoni scolpiti nel serpentino ai margini inferiori del prospetto sono sovrastati da pulvini di forma e dimensioni analoghe agli altri quattro pulvini medievali (fig.18), facendo supporre che anche ai lati si ripetesse lo stesso motivo delle altre quattro semicolonne di serpentino. Il rifacimento ottocentesco dei due capitelli festonati, certamente scolpiti in luogo dei due precedenti di marmo, fu effettuato nell'unica 'invenzione' attuata da Del Re in questa parte di facciata,

19

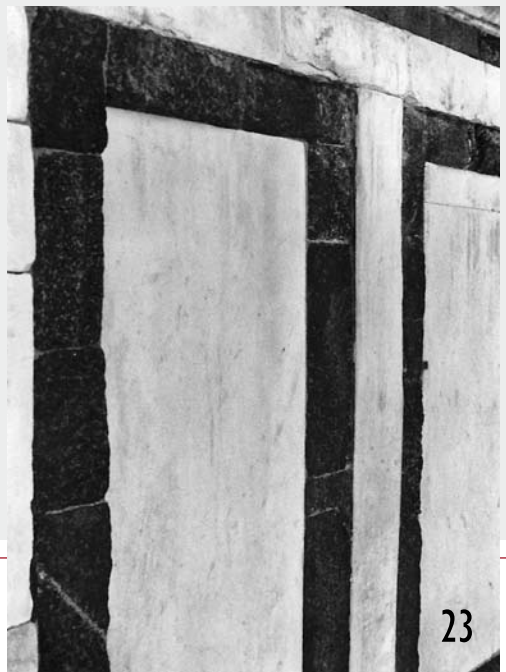
20

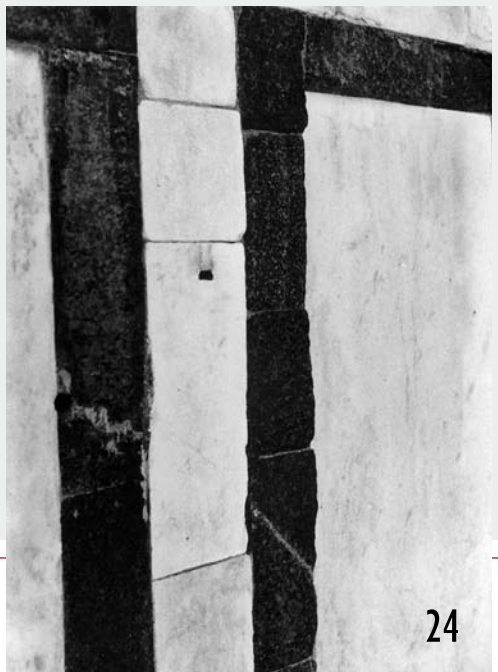
21

22

limitata dunque ai due elementi laterali e che comprese anche la ricomposizione, come abbiamo visto piuttosto pasticciata, delle lesene marmoree. Abbiamo già rilevato come queste siano state composte in modo difforme e con frammenti di varia provenienza quale, ad esempio, una delle sette porzioni della lesena destra, che presenta un'iscrizione probabilmente trecentesca che la farebbe derivare da una lastra tombale già situata all'interno della pieve[28].
I frammenti con i quali sono state ricomposte le lesene erano dunque in parte pertinenti al fastigio della facciata medievale e furono utilizzati da Del Re per dare una cornice di gusto classicheggiante all'ordine inferiore.
Prendiamo dunque atto che, a differenza di quel che avviene a San Miniato al Monte, dove oltre i semipilastri laterali il margine è delineato da un pila di conci di pietraforte, a Empoli le basi delle semicolonne (o semipilastri nel caso di diversi pezzi di serpentino), facevano tutt'uno con quello che risulta essere, per dimensioni, un autentico zoccolo, purtroppo interamente ricostruito dal Castellucci in verde di Prato (figg.19-20).
Una ulteriore eccezione di 'modernità' dell'ordine inferiore, oltre ai capitelli laterali e al basamento reinventato, è costituita dal semplice portale marmoreo scolpito nel 1545 da Battista di Donato Benti su commissione dell'Opera di Sant'Andrea. È questo uno dei lavori probabilmente realizzati e documentati al fine di riparare alcuni danni, citati dalle fonti ma non precisati, che subì la facciata in conseguenza dell'assedio spagnolo del 1530[29].
Il primo ordine è concluso da una trabeazione la cui analisi diretta, avvenuta con lo smontaggio degli elementi che la compongono, ha mostrato omogeneità di caratteri nei materiali marmorei, ad eccezione dei listelli dello spessore di circa 2 cm sui quali è scolpita l'epigrafe in endecasillabi leonini e caratteri capitali in lingua latina (figg. 21-22), incastonata all'interno dell'architrave stesso[30].
Nel merito dei contenuti che riporta l'iscrizione entreremo al momento in cui effettueremo le considerazioni per una esatta collocazione cronologica della facciata. L'epigrafe risulta in cattivo stato di conservazione riguardo soprattutto due tratti posti pressoché simmetricamente verso le due estremità. È noto che nel 1756 l'iscrizione fu restaurata da Giuseppe Marchetti, il quale provvide a riscrivere le prime ventidue lettere sostituendo anche il marmo di supporto. Il resto dell'epigrafe mostra caratteri grafici datati attorno al XVI secolo[31].
Salendo dalla trabeazione l'individuazione delle parti medievali diventa complessa poiché si entra nella prima delle due parti più marcatamente rimaneggiate dell'intero prospetto, che fu sottoposto ai due estesi interventi già accennati.

Un autentico enigma è costituito dalla lettura filologica di quella sorta di attico mediano, cioè la serie di rettangoli che, a gruppi di tre per cinque, corre tra l'ordine inferiore e il fastigio attuale (figg. 23-24), la parte che sovrasta l'attico mediano e che comprende la finestra quale elemento centrale.
L'analisi degli elementi lapidei condotta in occasione del recente restauro conservativo ha consentito di riscontrare in questa parte la presenza di elementi di marmo bianco avente uno spessore di circa 2 cm e, come vedremo anche per la parte superiore, risultano ancorati al supporto restrostante mediante supporti metallici. Le parti in serpentino conservano invece uno spessore medio di 5-6 cm ca e si ammorsano direttamente al supporto retrostante[32].
Le indagini sull'attico mediano sono state però piuttosto limitate, anche perché questa è una delle parti che meno necessitava di interventi importanti, date anche le limitate dimensioni degli elementi che non presentavano particolari problemi rispetto alle altri parti del prospetto. L'indagine analitica visiva effettuata direttamente sui ponteggi fa registrare una forte analogia nella composizione e nel tipo di materiali usati nelle cinque parti, al punto che possiamo ipotizzare che l'attico odierno sia stato così ricomposto *in toto* da Del Re partendo probabilmente da un motivo originale di tri-ripartizione rettangolare che affrontiamo meglio nel capitolo successivo. Ci preme inoltre constatare come il motivo dei rettangolo reso in senso verticale proseguisse anche in questa parte intermedia del prospetto empolese.
L'unico elemento di 'stacco' evidente in questo attico lo si nota al punto in cui sulla cornice superiore s'innesta, simmetricamente ai due lati, la decorazione dell'echino a ovoli e palmette (fig. 25) - analoga a quella presente lungo lo stesso echino di tutta la cornice inferiore che risulta essere di chiara fattura ottocentesca - indicando probabilmente i margini del nuovo fastigio nella redazione tardo-seicentesca. Le testimonianze degli stemmi, del dipinto di Pontasserchio, del disegno del Lazzeri e di tutte le altre testimonianze, indicano la presenza di una parte intermedia complanare agli spioventi con elementi ben distinti dalla parte soprastante,


23


24

25

così come avviene sul prospetto di San Miniato seppur in modo praticamente opposto. Tutta questa parte risulta però decisamente mutata, come già affermato, a partire dalle testimonianze tardo-seicentesche in poi[33].

Riguardo la lettura del fastigio odierno sono ancora da tenere in considerazione sia- in minima parte - l'intervento tardo-seicentesco, ma soprattutto quello effettuato da Carlo Del Re, che gli conferì l'attuale configurazione.

L'intervento tardo-seicentesco è attestato inequivocabilmente dalle differenze che si rilevano al confronto tra le prime testimonianze grafiche e lapidee del profilo della facciata rispetto a quelle databili a partire proprio dalla metà-fine XVII secolo[34]. A queste si aggiunge l'autorevole e dettagliata testimonianza del Targioni Tozzetti, che riporta testualmente come *"nell'ordine superiore sono quattro quadrilunghi, o spere di marmo bianco, delle quali, le due accanto alla finestra che è nel mezzo hanno certe linee o macchie scurine, e rade, che fanno apparire la pietra un mistio di fondo bianco con piccole macchie o vene di color tufo"*. E spiegando a cosa si riferisse in merito alle *"due finestre alle quali servivano quasi di vetrata quelle due lastre"*, il Targioni scrive: *"Per di dentro alla Chiesa erano due nicchie o finestre, che corrispondevano alle due sopraddette lastre, le quali essendo in gran parte trasparenti, permettevano il passaggio della luce, e comparivano nuvolose di color d'oro..."*[35].

Questa descrizione ci attesta come nel primo Settecento la semplicità del fastigio medievale , così com'è delineata nell'iconografia databile tra XIII e metà XVII secolo fosse mutata. È certa infatti la presenza nel fastigio della facciata medievale di due sole specchiature ai lati della finestra. Almeno una di queste era caratterizzata dalla presenza di marmo fengite, probabilmente lo stesso che oggi è ben individuabili all'interno delle due specchiature sul lato destro della finestra (fig. 26). Il fatto che l'ampiezza del fastigio sia variata farebbe pensare ad un avvenuto ampliamento della navata centrale - che potrebbe essere quello realizzato col rifacimento di fine Trecento (cfr nota 18) nel quale sarebbe stato deciso solo allora di adeguare il prospetto. In mancanza di documenti e di indagini stratigrafiche sulle murature, l'interrogativo rimanda a un'auspicabile indagine archeologica da condurre sul paramento murario della controfacciata al fine di chiarire il quesito.

Quest'ultimo conserva la seconda parte muraria superstite dell'edificio romanico ed è composto, per ciò che si rende visibile nella parte accessibile retrostante al grande organo settecentesco, da un regolare filaretto in conci di arenaria.

Venendo alla parte cruciale dell'intervento di Carlo Del Re, si rileva con semplicità come questi ricompose il fastigio amplificando il motivo dei quattro rettangoli ai lati della finestra, utilizzando al centro dei nuovi specchi marmorei tutte e quattro le lastre che già componevano i quadri precedenti.

Delle due lastre di marmo fengite poste alla destra abbiamo già detto, ma nel primo quadro a sinistra della finestra ritroviamo an-

26

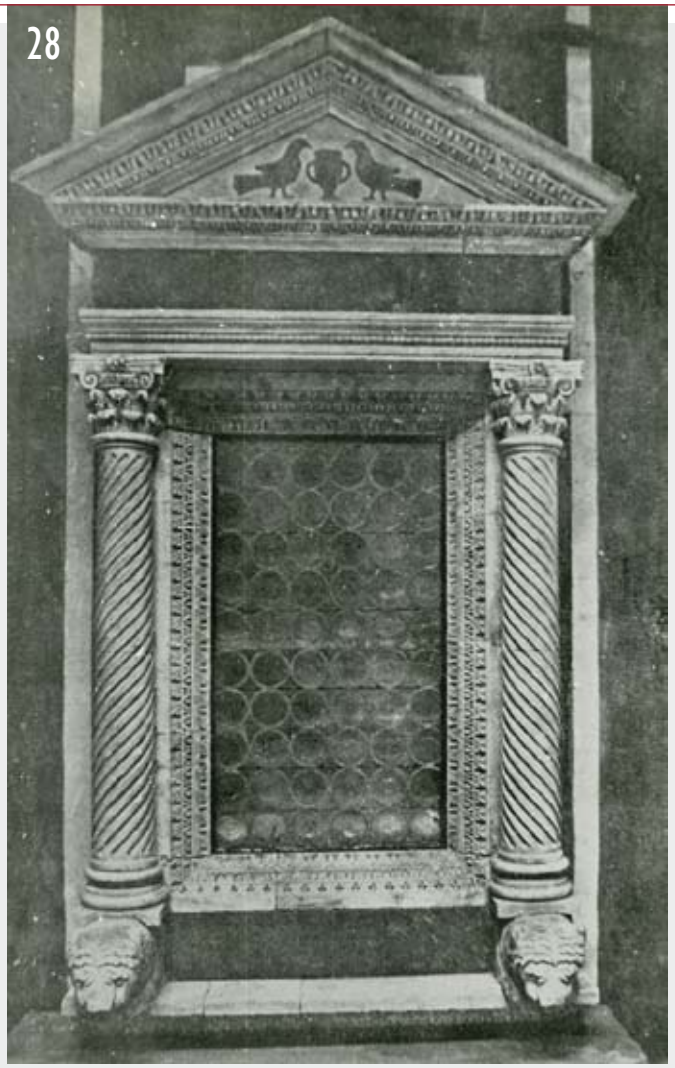
27

che due lastre di marmo bianco che erano parte, quasi con certezza, della composizione tardo-seicentesca, mentre quelle del quadro laterale sinistro sono con evidenza lastre tagliate in occasione di questo ultimo assetto (fig. 27). Le quattro lastre citate hanno le dimensioni di 1,90 m ca di altezza e in larghezza 0,55 m ca quella più interna e 0,50 m ca l'altra, indicando così palesemente anche la misura centrale delle specchiature realizzate in seguito all'intervento del XVII secolo. Sono poi evidenti le due 'pezze' di marmo utilizzate da Del Re per completare la dimensione delle nuove specchiature: una in senso verticale verso l'esterno della facciata e una a coprire queste le due lastre.

Cosa analoga avviene nei due riquadri a sinistra della finestra, dove però non troviamo traccia di marmo fengite.

Reperire nel fastigio tracce del serpentino lavorato in periodo medievale a fine comparativo è assai improbabile rispetto al marmo bianco, ma si osserva palesemente che la qualità delle partiture in verde di Prato realizzate per l'ordine superiore all'inizio dell'Ottocento, pur conservando uno spessore di circa 5 cm, è diversa da quella che ritroviamo negli intarsi dell'ordine inferiore. Si può dunque supporre, anche per la maggiore fragilità nella lavorazione di questa pietra, che, a differenza del marmo bianco, non furono riutilizzati elementi medievali di serpentino per ricomporre le partiture moderne di questa parte di facciata.

Non sappiamo ad oggi se il progetto di Carlo Del Re contemplasse l'eliminazione della finestra medievale che, nella sua fat-


28

29

tura classicheggiante, poteva peraltro ben sintonizzarsi col gusto dell'architetto. Dai documenti sappiamo soltanto che il proposto Michele Del Bianco fece realizzare - in una data imprecisata ma certamente anteriore al 1825 (anno della sua morte) - per lo spazio centrale del fastigio un bassorilievo in stucco raffigurante il 'Martirio di Sant'Andrea'[36].

L'opera si rende visibile in quel suo contesto nella fotografia di fine Ottocento (cfr fig.10) ed è oggi conservata nei locali della prepositura. Il bassorilievo è opera di quello stesso Giovacchino Mennini che, nel 1841, realizzerà su commissione del proposto Giuseppe Bonistalli un altorilievo con lo stesso soggetto e sempre in stucco, collocato in una nicchia ancora in essere, posta sopra l'ingresso della distrutta compagnia di Sant'Andrea, nel transetto destro della chiesa[37].

La finestra, ben leggibile come tale in molti dei documenti iconografici dal periodo medievale a tutto il Settecento, fu ricomposta nel corso del restauro operato dal Castellucci (fig. 28), quando fu *"... ripristinata con frammenti originali ritrovati e nelle stesse proporzioni in cui era anticamente."*[38].

La finestra odierna però, pur mantenendo forme e dimensioni di quella del Castellucci è passata attraverso un ulteriore restauro operato dall'Opificio delle Pietre Dure sotto la direzione di Guido Morozzi dopo il 1955[39], in seguito ai danni provocati da una scheggia nel corso di un bombardamento durante l'ultimo conflitto bellico (fig. 29), danni che sono ben documentati dall'immagine qui presentata. Il restauro fu effettuato seguendo evidentemente le fotografie eseguite alla finestra dopo il rimontaggio del Castellucci, una delle quali pubblicata anche dal Salmi (cfr ancora fig. 28).

La finestra misura circa 270 cm di altezza per 160 cm ca di larghezza al timpano e ha un'apertura di circa 120 cm ca di altezza per 66 cm ca di larghezza, (fig. 30). Su di essa vi si rilevano dunque i frammenti medievali superstiti individuabili dalla fig. 29 e che sono, dunque, in alcune parti della cornice destra (fig. 31) e nella sottostante protome leonina, mentre l'altra protome fu rifatta fedelmente.

La protome originale (figg. 32-35) costituiva fino a qualche anno fa un piccolo enigma, oltre che essere una testimonianza importantissima in quanto unico elemento plastico superstite dell'intero prospetto medievale. Nella sua parte superiore essa mostra infatti che mal si adatta come elemento stiloforo (fig. 35) e fa sorgere il ragionevole dubbio che il Castellucci abbia utilizzato impropriamente le due protomi che già si trovavano sull'architrave della trabeazione mediana prima del suo intervento, per adattarle in modo forzato alla nuova finestra da lui ricomposta.

In sostanza, ammesso che la finestra medievale della pieve empolese avesse due protomi leonine stilofore, come si riscontrano a San Miniato al Monte (fig.36), le due che si trovavano sull'architrave mediano erano state certamente scolpite per quella esatta collocazione; così come aveva implicitamente ipotizzato anche il Salmi nel suo fotomontaggio (cfr fig. 11).

Osservando bene questa protome romanica superstite ci si rende conto di essere di fronte a un elemento scultoreo di notevole essenzialità e di una morbidezza di modellato che riconduce ad una prima fase della scultura romanica.

Essa, unitamente all'altra oggi perduta, fu già riferita da Mario Salmi all'ambito della scultura lucchese dei primi anni del XII secolo[40], e si colloca comunque nel contesto di un filone caratterizzato da un delicato plasticismo. Un confronto con le due protomi della facciata di San Miniato al Monte evidenzia come, pur nella similitudine dei soggetti, il leoncino empolese abbia caratteri net-

30

31

tamente più arcaici, che lo collocano nel primo periodo romanico a differenza dei due soggetti fiorentini.
A completare l'analisi del fastigio odierno mancano soltanto le lesene laterali, composte, analogamente a quelle dell'ordine inferiore, da più pezzi, tra i quali si ritrovano parti in marmo fengite, che lasciano quindi supporre essere state parte delle lesene del fastigio medievale. Le due lesene laterali sono sormontate da capitelli in bassorilievo di serpentino, con due rosette al centro (fig. 37), che richiamano i quattro capitelli marmorei che sovrastano le lesene che spartiscono il medesimo ordine superiore della facciata di San Miniato al Monte, e che quindi dobbiamo ipotizzare come medievali, anche considerando la loro consunzione.

32

33

34

35

Salendo oltre la grande cornice ottocentesca che chiude il fastigio si giunge al piccolo frontone marmoreo: elemento fondamentale per tutto cioè che riguarda la definizione *tout court* della facciata medievale. Il piccolo timpano medievale (figg. 38-41) fu, infatti, smontato e inserito da Carlo Del Re al centro del nuovo frontone volto a coprire la larghezza complessiva dell'edificio e a seguirne i due nuovi spioventi del tetto posti sopra il cannicciato posto sul nuovo soffitto risultante dagli interventi ruggeriani, raggiungendo un'altezza di poco superiore ai 18 m misurata al vertice degli spioventi.
Integralmente conservato, l'antico coronamento della facciata medievale presenta dimensioni esattamente corrispondenti alla

36

metà della larghezza della stessa intera facciata, confermando come l'ampiezza della navata centrale fosse la metà della larghezza dell'edificio. La parte centrale del timpano, racchiusa entro la cornice di serpentino, è costituita da un tipo di marmo assai diverso da quelli usati nell'ambito delle altre parti sottostanti della facciata medievale, anche se proprio qui si riscontrano le stesse dimensioni di spessore delle due tipologie lapidee già riscontrate nell'ordine inferiore, confermando dunque la fattura medievale delle due parti.
Di contro si ritrovano qui evidenti tracce di scalpellatura, altrove assolutamente assenti, che rendono la superficie assai scagliosa e non levigata. Ciò indica chiaramente una esecuzione successiva dell'elemento architettonico di coronamento, eseguita oltretutto sulla base di una diversa 'fornitura' di marmo bianco. Praticamente integri sono pure gli elementi ad intarsio, zoomorfi e fitomorfi, che concorrono a proporre e affrontare una serie di confronti che ci aiuteranno a ipotizzare un loro riferimento cronologico e, dunque, la datazione del compimento dell'intero prospetto. Molto interessante è anche il motivo a palmette che compone la decorazione della aggettante cornice che contorna la parte centrale attorno al piccolo oculo.

Un tentativo di ricostruzione della facciata medievale della pieve di Empoli

Dopo aver accuratamente analizzato la composizione di questa facciata cercando di individuare gli elementi superstiti del periodo medievale, siamo adesso in grado di poter accingerci ad ipotizzare la traccia per una ricomposizione generale del prospetto, che anticipiamo al fine di spiegarlo e descriverlo (tavv. 1-3, ricostruzioni grafiche di Francesco Fiumalbi). In ciò ci siamo basati, oltre che sui risultati dell'indagine archeologica appena compiuta, anche su tutte quelle testimonianze iconografiche già citate che raffigurano il prospetto nel corso dei secoli, a partire dai sigilli del XIII secolo. Ma ci basiamo anche, e non in misura minore, sui rapporti proporzionali esistenti in modo assai armonico sia tra le varie parti (cfr tav. 5), sia con quelle che erano e sono le misure complessive dell'edificio. Ciò a conferma della generale tendenza dei maestri del periodo romanico, così come ben si riscontra anche negli edifici a pianta basilicale della Toscana, plebani e monastici, risalenti a un arco di tempo compreso tra la fine dell'XI e la metà del XII secolo: arco di tempo in cui è collocabile senza alcun dubbio la ricostruzione (tav. 4, realizzazione di Carlo Pagliai) a pianta basilicale della pieve empolese[41].
Nel corso dell'indagine archeologica appena conclusa abbiamo riscontrato come l'ordine inferiore, caratterizzato dalla presenza di quattro arcate cieche che affiancano quella centrale, abbia conservato una elevata integrità, passando pressoché indenne attraverso le numerose vicissitudini trascorse dal prospetto anche in relazione alle trasformazioni e ai danneggiamenti subiti dalle strutture interne.
Le variazioni di questa parte rispetto al prospetto originale consistono in primo luogo nel basamento, che era stato probabilmente realizzato in marmo bianco. Il portale cinquecentesco ha sostituito, con tutta probabilità, una precedente cornice marmorea, forse dello spessore e forma di quella che è rimasta a San Miniato.
Le due semicolonne in serpentino sormontate da capitelli marmorei che delimitavano lateralmente la facciata - di forma e dimensioni analoghe alle quattro rimaste - sono state demolite da Carlo Del Re per apporvi un maldestro collage componente due lesene sormontate da capitelli scolpiti su ciò che era stato lasciato del supporto di serpentino, lasciando però inalterati i soprastanti pulvini.
L'iscrizione cinquecentesca scolpita sull'architrave della trabeazione dovette sostituire quella che doveva essere stata realizzata tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo nello stesso punto e, forse, danneggiata o consunta al punto da rendere necessario un rifacimento in forme anche più leggibili dalla quota del sagrato.
E sulla stessa trabeazione dovettero essere collocate, fin dall'inizio del XII secolo, le due protomi leonine poi usate nel 1912 per ricomporre la finestra originale. Queste due protomi dovettero consistere in una sorta di suggello a quella che fu la prima fase del rivestimento, alla quale si doveva riferire l'iscrizione sull'allora unico architrave. Si tratta di un elemento eccezionale nell'ambito della diocesi di Firenze, dato che l'elemento plastico nel contesto di un fenomeno stilistico del genere veniva relegato a pochi elementi figurati o a decorazioni e partiture in bassorilievo.
Salendo di quota è importante entrare nel campo dei rapporti dimensionali e proporzionali tra le parti, constatando che la facciata ha una lunghezza di poco inferiore ai 15 metri, mentre l'ordine inferiore misura esattamente, al margine della cornice superiore della trabeazione 7,45 metri ca: la metà della larghezza dell'intero corpo, in un rapporto di 2:1. Prima di procedere oltre quindi, sembra opportuno capire qual'era, all'inizio del periodo

37

38

romanico, l'abituale rapporto tra larghezza e altezza dei corpi di fabbrica delle chiese, ma anche dei relativi prospetti. Se si guarda alle chiese fiorentine più importanti delle quali si conservano ancora i prospetti si rileva che i Santi Apostoli, per esempio, ha un rapporto altezza/larghezza di 1,05 ca considerando ovviamente la quota originaria, più bassa dell'attuale per i riempimenti delle piene dell'Arno e la sua costruzione risale poco oltre la metà dell'XI secolo. La facciata di San Miniato ha un rapporto altezza/larghezza di 1,18 ca, senza considerare ovviamente il coronamento del XIII secolo. Inferiore all'unità sembra essere stato, invece, il rapporto della facciata della semidistrutta chiesa di San Pier Scheraggio, che si attestava attorno allo 0,98. Si tratta, come si vede, di cifre che dando per scontato alcune leggere variazioni dovute a più motivi di carattere accidentale, si avvicinano comunque alla parità tra altezza e larghezza.

39

Prendendo per esatta questo ipotesi metrica anche per la facciata empolese, si considera dunque che l'altezza dell'intera parte superiore del prospetto medievale della pieve di Sant'Andrea, a partire però dal centro della trabeazione mediana, sia di 7,40 m ca.

Tra le parti superstiti di questo settore di facciata, che va dunque dal centro della trabeazione mediana al vertice del timpano, l'unica certezza che abbiamo oggi è quella dell'altezza del timpano stesso, misurata in circa 1,98 m ca, contro i 7,40 ca della base, che fornisce dunque anche la misura della navata centrale (7,40 m ca) e la conseguente delle navatelle (3,70 m ca). Con ciò si sono già individuate anche le proporzioni esatte di 2:1 tra navata centrale e navatelle, e di 1:1 ca tra altezza dell'ordine inferiore e la larghezza della stessa navata maggiore.

Il vero enigma, la parte davvero sconosciuta del prospetto medievale è comunque quella, che dalla cornice della trabeazione mediana, arriva alla base del timpano. Si tratta cioè sia della parte già complanare ai due spioventi laterali sia di quella del soprastante fastigio con al centro la finestra.

Partendo dalla prima constatiamo come questa sia totalmente da re-immaginare vista la mancanza di reperti medievali certi nell'attuale galleria mediana di rettangoli. Riteniamo dunque necessario ricomporre in primo luogo la configurazione d'origine delle due parti quale unico insieme basato sullo stesso rapporto proporzionale che alterna l'1:1 e il 2:1 tra le singole parti. Partendo dalla parte che conserva qualche reperto medievale, cioè il fastigio, si rileva che il primitivo assetto di quest'ultimo risulta composto da tre riquadrature, con quella centrale incentrata sulla finestra. Partendo allora dalla larghezza del fastigio, che abbiamo visto essere di 7,40 m ca, poniamo che se il riquadro mediano aveva una finestra di 160 cm ca di larghezza, risulta anzitutto difficile pensare che questo potesse estendersi fino a circa 4 m, cioè alla metà della larghezza della parte intera, con un conseguente rapporto di 2:1 con le altre due riquadrature. Più plausibile dunque optare su un paritetico rapporto in larghezza delle tre parti dello stesso fastigio di 1:1:1 tra i tre quadri, cioè di 2,47 m ca ciascuno. In questo modo diventa ovvio che le specchiature centrali di ciascuno dei due quadri laterali fossero di circa 105 cm. Risulta così che le due lastre di fengite tutt'oggi presenti e separate erano in origine un blocco unico e che furono tagliate probabilmente quando, alla fine del Seicento, avvenne un allargamento a cinque riquadri di questa parte di facciata e furono collocate ai lati della finestra con due finestre corrispondenti aperte nell'interno, come ce le descrive il Targioni Tozzetti. Anche l'altezza del fastigio viene di conseguenza alle dimensioni dei reperti, raggiungendo probabilmente i 3,70 m ca, in un rapporto di 2:1 tra l'intero ordine superiore e lo stesso fastigio, considerando anche il riquadro di serpentino e le due cornici di base e di coronamento.

40

41

Tav. I

A questo punto è possibile procedere a un tentativo di ricostruzione della parte sottostante e complanare agli spioventi, non tanto sulla base delle testimonianze iconografiche, che non sono esplicite o sufficientemente indicative, ma seguendo quello che risulta essere un rapporto armonico con le altri parti.
L'altezza di questa porzione di prospetto potrebbe essere fissata in una misura di poco inferiore ai 2 m (circa 1,85 m), e che corrisponde, più o meno, anche all'altezza del timpano. Ciò porta a un sorprendente e assai plausibile risultato (cfr ancora tav. 4) che l'altezza del fastigio sarebbe stata il doppio sia dell'attico sottostante che del timpano, ripetendo così il rapporto di 2:1 anche tra le singole parti dell'ordine superiore
La ricostruzione dell'attico mediano tiene conto della possibile reiterazione del motivo dei riquadri tripartiti che, forse appena modificati nell'intervento del tardo Seicento, assunsero poi la forma odierna nel rifacimento di Carlo Del Re. Questo motivo dei rettangoli tripartiti, ammesso che fosse realmente presente fin dal rivestimento medievale della pieve empolese, fu indubbiamente mutuato dal rivestimento dell'attico esterno del battistero fiorentino.
Anche la decorazione interna agli spioventi laterali doveva avere caratteri piuttosto semplici proseguendo con tutta probabilità il ritmo di partiture dei tre riquadri della parte centrale adiacente, così come l'abbiamo ricostruita.
Il coronamento del fastigio doveva consistere in una cornice di circa 25 cm di altezza, che marcava così la divisione tra il fastigio e il prospetto dal timpano. La sommità di quest'ultimo doveva avere la sua altezza massima a meno di 15 m ca dal piano medio di intersezione basamentale tra sagrato e facciata.
Questa nostra ricostruzione, eseguita nella forma di montaggio fotografico da parte di Francesco Fiumalbi, si stacca notevolmente sia dal tentativo effettuato alla fine degli anni ottanta del secolo scorso[42], sia dalla ricostruzione effettuata dal Marcucci nel 1880 (cfr fig.13). Si sta parlando di ricostruzioni decisamente fuori proporzione nel rapporto altezza/larghezza rispetto agli edifici coevi, ma anche fortemente condizionate, persino in modo acritico, dal prospetto di San Miniato al Monte (fig.42), dal quale, come abbiamo argomentato e constatato, la facciata medievale empolese si stacca sostanzialmente nel concetto di una sintassi espressiva assai più arcaica ed essenziale, ma anche da un compimento assai più breve e, quindi, anche omogeneo e coerente dell'intero prospetto, come argomenteremo meglio tratando il confronto tra i principali esempi di questo linguaggio espressivo.

Per una datazione della facciata medievale di Empoli e un'ipotesi di un esatto inquadramento nel contesto del 'romanico fiorentino'

Dopo il tentativo di ricostruzione circa l'assetto medievale della facciata di Sant'Andrea, addentriamoci nella ragionata produzione di un'accurata ipotesi di collocazione cronologica delle sue

Tav. 2

Tav. 3

parti, dal momento che abbiamo contatato come il rivestimento sia stato realizzato in tre fasi successive. Tra queste le prime due sono avvenute in tempi probabilmente ravvicinati sì da conferire ai due ordini più estesi una certa coerenza e una notevole analogia concettuale. Più staccata negli anni sembra invece attestarsi la realizzazione del frontone così come è emerso sia da un'analisi stilistica che della qualità dei marmi usati.

Una collocazione cronologica del prospetto empolese implica anche una sua contestualizzazione nel panorama della decorazione a *opus sectile* in Toscana tra XI e XII secolo.

A fornire sostegno per una formulazione di ipotesi cronologica sui marmi medievali di Sant'Andrea vengono in soccorso anche le dimensioni stesse della facciata e dell'intero edificio della quale questa costituiva il prospetto principale. Una pieve della diocesi fiorentina con una larghezza e relativa altezza non superiori ai 15 metri ci indirizza a una datazione piuttosto 'precoce', specie se contestualizzata geograficamente. Consideriamo infatti come Sant'Andrea si trovasse in un ambito strategico e presso un abitato che, a partire dal 1119, vide l'inizio di un processo di incastellamento e un proliferare di piccoli nuclei rurali sparsi che facevano capo a nuove chiese suffraganee della stessa pieve, che nel 1192 abbiamo detto essere ben 28.

Non si trattava, dunque, di una pieve sperduta tra lande impervie o isolata in un territorio collinare con poche abitazioni sparse, come risultano invece diverse chiese plebane tiscane, dalle alture mugellane a quelle delle aree più povere e boscose del Chianti. Ma neppure alla stregua di una di quelle pievi che erano a capo di popoli di spiccata e fiorente ruralità agricola, come nelle terre della pur abitata Valdelsa fiorentina o delle colline prossime a Firenze.

Ci troviamo invece presso uno scalo dell'Arno, un mercatale che già era tale in periodo romano lungo la strada che congiungeva Firenze a Pisa, oltretutto non distante dal percorso della via Francigena (che transitava soltanto pochi chilometri verso ovest) e con una campagna tra le più fertili e ricche di acqua di tutto il contado di Firenze. Siamo, cioè, praticamente al top di ciò che favoriva un'attrazione abitativa che, infatti, non tardò ad essere agevolata con l'autorizzazione a murare la terra attorno alla pieve. Cosa che avverrà, per esempio, solo in quel del Borgo a San Lorenzo - lungo la Sieve dove - tanto per capirci, la pieve ricostruita poco dopo la metà del XII secolo ha una larghezza di quasi 22 metri e una lunghezza di ben 48 ca, con dimensioni addirittura superiori ad alcune cattedrali romaniche della Toscana[43].

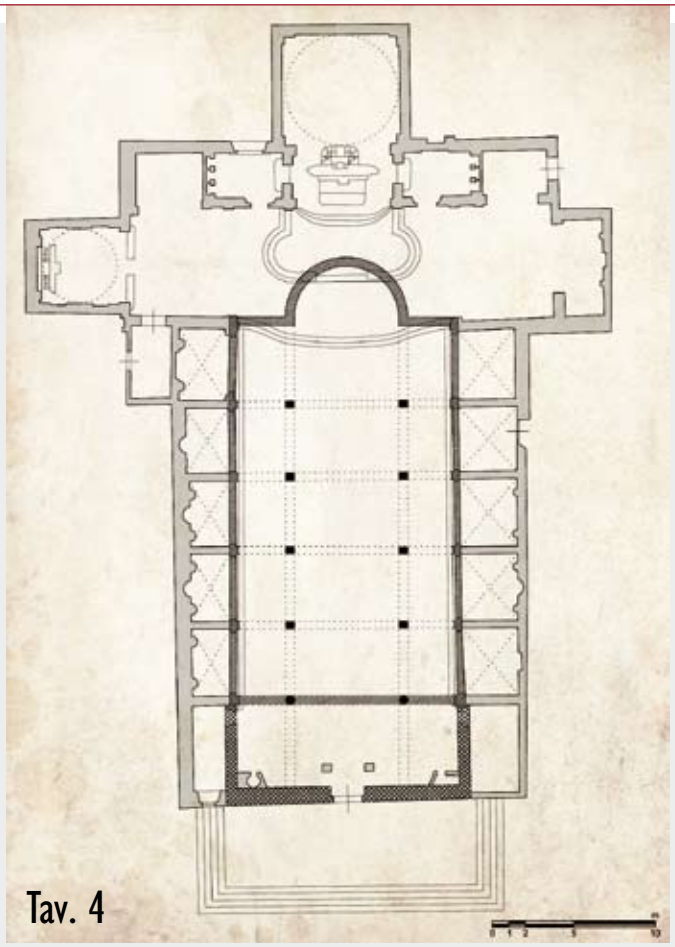
Quindi, a prescindere dal merito dei caratteri decorativi intarsiati del prospetto, una pieve larga meno di 15 metri e lunga circa il doppio (così come è stato ben delineato da alcune recenti indagini scientifiche già citate e riportate nella tavola 5, ricostruzione grafica realizzata da Francesco Fiumalbi), posta in quel contesto storico-geografico ben definito non può che essere stata eretta in un periodo prossimo alla fine dell'XI secolo.

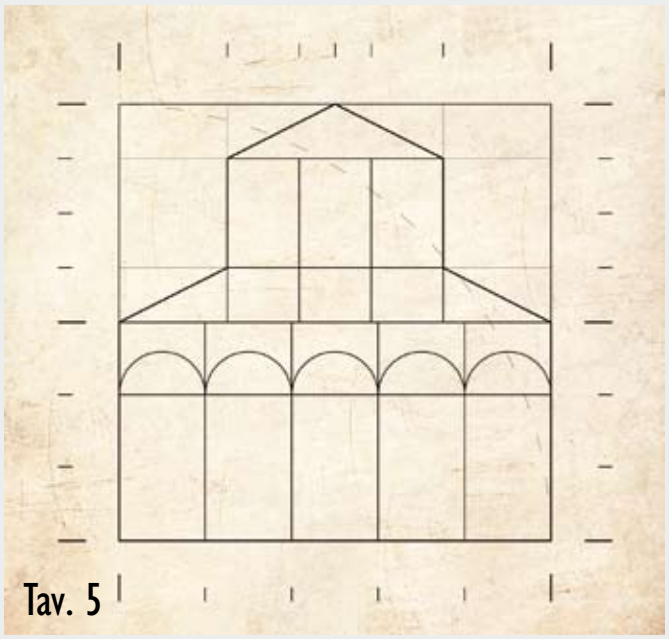
Un confronto con le dimensioni di alcune pievi toscane conferma questa evidenza poiché laddove si riscontrano analogie dimensionali ci si trova di fronte a edifici dell'XI secolo (come nel caso della confinante pieve di San Genesio a Vico Wallari, seppur posta in diocesi lucchese[44], oppure di fronte a strutture a capo di un territorio di minore densità abitativa rispetto alla Empoli del periodo, ma comunque costruite all'inizio del XII secolo, quando cioè la popolazione era in piena fase di crescita[45].

Venendo alla decorazione del prospetto è dunque a mio avviso importante cercare immediatamente un termine *ante quem* entro il quale considerare il compimento dell'intero rivestimento marmoreo. Dal momento in cui il timpano era categoricamente l'ultima parte ad essere realizzata, una datazione dei caratteri iconografici e della lavorazione dei marmi dello stesso ci porterà a determinare quel riferimento cronologico di termine che cerchiamo.

Abbiamo detto come la lavorazione del marmo bianco del frontoncino si differenzi nettamente da quella dei marmi dell'ordine inferiore, risultando meno levigata e più scagliosa. E abbiamo aggiunto come anche la stessa tipologia del materiale sia comunque diversa indicando dunque un evidente cambio di 'fornitura'.

Oltre a questa diversità del marmo è palese la comparsa di elementi zoomorfi, due draghi all'interno dei triangoli laterali, e due colombe - con piccoli elementi floreali stilizzati davanti al becco - assai ben caratterizzate all'interno del perimetro dei quadrilateri bassi e più ampi a contorno dell'oculo centrale. Invece, nei due


Tav. 4


Tav. 5

più piccoli quadrilateri superiori si riscontrano due motivi fitomorfi simmetrici a forma di ghirlanda aperta.
Già negli anni del mio primo studio[46] fu preso atto della, da altri acclarata, corrispondenza della concezione e di evidenti forme e motivi decorativi del timpano di Empoli con alcune formelle presenti nell'attuale e ricomposto fonte battesimale ottagonale della pieve mugellana di Santa Maria a Fagna, presso Scarperia (figg. 43-44). È ovvio come, a questi punti, si riveli importante la datazione di questa opera ad opus sectile, che ha una caratteristica piuttosto precisa essendo considerata la prima suppellettile liturgica in *opus sectile* nella quale gli intarsi sono accompagnati e scanditi da elementi scultorei[47]. Proprio come avviene nel timpano della pieve empolese, dove l'oculo ha un'ampia e aggettante cornice scolpita a palmette caratterizzate da una maestria esecutiva piuttosto raffinata e del tutto analoga a quella del fonte di Fagna. C'è però da osservare anche che se si riscontra una innegabile somiglianza per alcuni elementi figurati e la tipologia della cornice dei due esempi, la composizione del frontone empolese è ancora molto essenziale, in sintonia cioè con la concezione dei due ordini sottostanti. Questa constatazione apre il campo a due ipotesi: una prima è che il frontone empolese preceda di alcuni anni le formelle analoghe di Fagna. La seconda è che l'autore del timpano abbia voluto concludere il rivestimento restando in sintonia con il resto della facciata rinunciando a quella fioritura di motivi presenti a Fagna.
Il pulpito di Fagna ha un termine *ante quem* generalmente riconosciuto in quel 1175 che è riportato su una delle lastre che componevano l'ambone all'interno di un'altra pieve mugellana, quella di Sant'Agata. Quest'ultimo, poi smembrato nel Seicento, risulta essere stato analogo a quello ancora in essere all'interno della chiesa di San Miniato al Monte, che viene generalmente considerato il modello di quello mugellano.
Sia il pulpito di Sant'Agata che quello di San Miniato mostrano però caratteri appartenenti a una sintassi che fa parte di una concezione diversa, generalmente valutata come successiva rispetto a quella delle formelle medievali del fonte di Fagna, avvicinandosi a una serie di altri esempi, quali le lastre già componenti l'ambone della pieve dell'Impruneta, databili sullo scorcio del XII secolo.
Quello espresso nel fonte di Fagna è probabilmente un filone dell'*opus sectile* di ambito fiorentino che precede, forse anche solo di pochi anni, il linguaggio degli amboni appena menzionati, e sembra plausibile riferirlo al settimo decennio del XII secolo, periodo che può essere preso come termine *ante quem* per il timpanetto della facciata empolese.
Ma abbiamo anche detto che gli elementi del frontoncino intarsiato e scolpito, oltre che i marmi bianchi usati, differiscono sen-

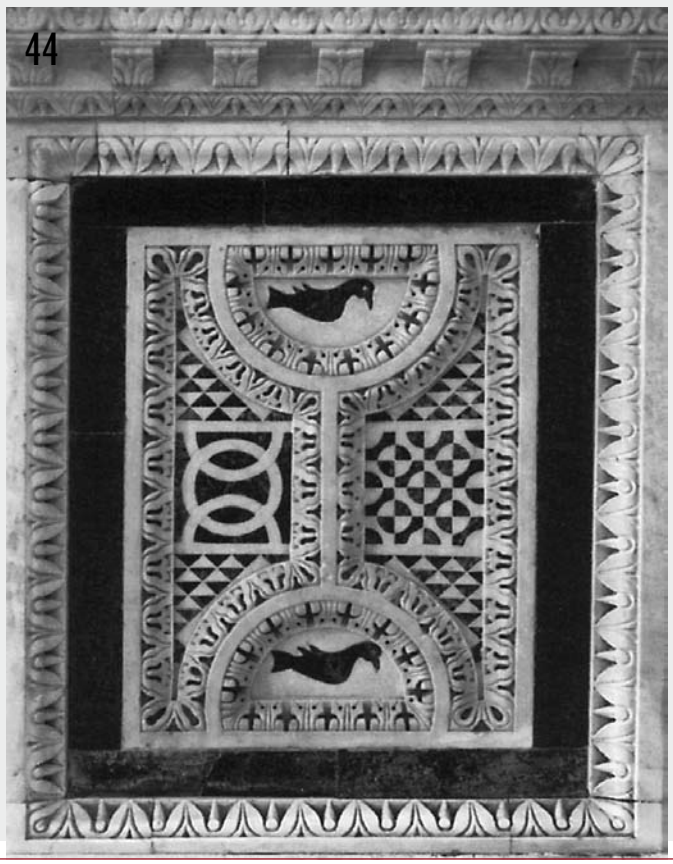
42

43

sibilmente da quelli che abbiamo analizzato nell'ordine inferiore. Confrontando il coronamento della pieve con la parte omologa del prospetto di San Miniato al Monte si evidenzia in quest'ultima una concezione decisamente molto diversa, con una fioritura di motivi che solo in parte sono comparabili con i pur elaborati intarsi dell'ambone della stessa chiesa e di altre opere ad *opus sectile* dell'ambito fiorentino databili nell'ultimo quarto del XII secolo. Dunque il timpano di San Miniato può essere forse collocato in una fase di poco precedente quello che è il mosaico pavimentale della navata centrale, datato 1207[48].

Passando alla parte sottostante del prospetto empolese, abbiamo avuto modo di constatare come le due campagne di lavoro che hanno interessato il rivestimento abbiano determinato mutamenti radicali proprio su quest'area, che comprendeva il primitivo fastigio e la zona complanare agli spioventi laterali.

Entrambe le parti sono state oggetto dell'ipotesi di ricostruzione


44

anche se risulta, però, essere quella meno supportata da una documentazione che conforti inoppugnabilmente il tentativo. Certo più verosimile è l'ipotesi della ricostruzione del fastigio che, nel suo insieme, rivela un assetto essenziale e scevro da eccessive elaborazioni compositive e decorative.

Un'osservazione importante potrebbe esser quella di comparare il motivo rettangolare che si sviluppa nei primi due ordini di Empoli a quello che si pone come il *leit motiv* del rivestimento esterno del Battistero fiorentino. Al riguardo è da sottolineare come, dopo un'annosa e controversa serie di studi e conseguenti ipotesi sulla cronologia di questo monumento cardine per la storia dell'architettura e del rivestimento marmoreo in *opus sectile* a Firenze, la recente posizione del Tigler, esprima le considerazioni più ragionevoli e convincenti in merito a una datazione plausibile di questa opera[49]. Tigler sostiene infatti che la notevolissima coerenza del rivestimento del San Giovanni, comporti una sua realizzazione omogenea databile tra il 1120 ca e il 1150. Su questa magistrale opera il motivo del rettangolo viene elaborato e articolato secondo diverse soluzioni, ispirate – a giudizio del Tigler - sia dal rivestimento marmoreo buschetiano della cattedrale di Pisa, dal quale deriverebbe l'applicazione monumentale dell'*opus sectile* a Firenze, che da quello che fu il rivestimento medievale del Pantheon.

Se i motivi rettangolari presenti a Empoli nella zona sottostante il fastigio complanare agli spioventi laterali, consistessero effettivamente nella serie di rettangoli tripartiti, questi sarebbero chiaramente da mettere in relazione al rivestimento esterno del primo ordine del Battistero e dunque riferibili lasso di tempo indicato dal Tigler. Paragonando invece questo secondo ordine con la parte omologa della facciata di San Miniato al Monte, riscontriamo una concezione e un conseguente assetto completamente diversi, essendo lì la finestra posta sullo stesso piano degli spioventi e sovrastata da un riquadro musivo. Ma anche la cura dei dettagli decorativi presente nel fastigio di San Miniato è tutt'altra cosa sia rispetto al rivestimento esterno del Battistero che a quello, pur ipotetico ma plausibile, della facciata empolese.

Qui davvero può avere un senso comparare il fastigio della facciata di San Miniato al contesto culturale dell'*opus sectile* riferibile alla fase finale del rivestimento dello stesso battistero, poco oltre la metà del XII secolo. Probabilmente il mosaico fu eseguito in un periodo succesivo, data la sua affinità con quello del catino absidale, che reca la data 1297, anche se non è chiaro se si riferisca alla realizzazione o a un successivo restauro[50].

Scendendo al primo ordine di Empoli entriamo nel merito di quella parte che abbiamo constatato essere la più ricca di elementi medievali. Abbiamo già rilevato le diversità con la facciata di San Miniato nei due ordini superiori. Tutta la storiografia che si è interessata dell'argomento si è sempre particolarmente impegnata a comprendere i termini e i rapporti di questa somiglianza, non dubitando mai di un rapporto modello/copia tra le due parti inferiori delle due facciate, ora propendendo per la precedenza di Sant'Andrea[51], ora per quella di San Miniato[52].

Di fatto, nelle analogie tra i due prospetti, anche per quello che riguarda l'ordine inferiore, l'apparenza prevale sulla sostanza concettuale. Venendo infatti a un approfondito confronto, le differenze in essere sono incontrovertibili.

A parte l'ipotizzata diversità dello zoccolo in marmo bianco della chiesa empolese rispetto al più sottile basamento verde della facciata fiorentina, argomento che è comunque passibile di verifiche,

le diversità sono intrinseche nell'intera concezione, che a Empoli è di altissima essenzialità nella sintesi geometrica e nella severità dicromica, fino a scendere ai singoli dettagli.
Fermo restando che la pieve empolese ha un solo ingresso dovuto alle sue dimensioni ridotte rispetto a quella di San Miniato, che è più larga di ben 8,5 m ca, la diversità concettuale è espressa un po' ovunque: dal disegno dei due riquadri al centro delle arcate cieche, che presentano oltretutto una strombatura che li ricassa notevolmente rispetto al piano intermedio di facciata.
Ma è anche da sottolineare la diversa proporzione tra l'altezza e la larghezza delle arcate, che a San Miniato fa registrare un rapporto assai più basso rispetto a quelle empolesi, nonostante sia analogo quello tra le dimensioni stesse dell'intera facciata.
La diversità si estende in modo significativo alla più complessa ripartizione geometrica interna alle lunette, nella tipologia dei motivi simbolici al centro delle stesse (a Empoli di estrema semplicità e simmetricità rispetto a San Miniato). E non passa poi inosservata anche una diversa scioltezza plastica nei pur analoghi elementi che caratterizzano i capitelli e una maggiore volumetria ed eleganza dei soprastanti pulvini di Sant'Andrea.
Confrontando, infine, quello che può apparire come l'unico motivo decisamente più analogo presente nei due prospetti, il motivo a intarsio della lunetta centrale, consistente in una sorta di corolla geometricamente stilizzata che circoscrive un'elegante anforetta, notiamo come il disegno dell'anfora empolese abbia una linea decisamente più sciolta. Si tratta, in generale, di chiari indici che rivelano come nell'ordine più antico del rivestimento di San Miniato ci troviamo di fronte a un'espressione artistica decisamente più variegata ed elaborata rispetto a quella più lineare ed essenziale che è evidente nell'omologa parte del prospetto empolese.
Attribuire ancora oggi questa maggiore essenzialità a comparazioni di carattere economico o al fatto che la pieve si trovasse decentrata rispetto a un centro di maggiore importanza (che, comunque, alla fine dell'XI secolo non aveva la dignità e le dimensioni raggiunte nei secoli successivi), significherebbe negare un'evidenza incontrovertibile delle cose e lo stesso contesto storico.
A conforto di quando sto affermando chiamo in causa gli intarsi presenti su facciate decisamente datate in un periodo assai successivo, come quelle della Badia Fiesolana, ma soprattutto della chiesa canonica di San Felice a Ema (fig.45), dove, nella pur unica e piccola lunetta intarsiata, che riporta al centro un motivo analogo a quello della lunetta centrale di Empoli, troviamo una concezione totalmente diversa che esplode in una fioritura e una *varietas* decorativa che sono totalmente estranee sia a Empoli che alla pur vicina San Miniato al Monte. Ciò per ribadire che la storia dell'espressione artistica non la si può leggere, come diffusamente fatto finora, alla luce di ipotesi basate su presunti rapporti di potere e di finanze, ma partendo da un confronto della concezione e dall'essenza dell'epressione stessa. Se poi un'attenta verifica del contesto storico rafforza la comparazione concettuale, allora l'asserto avrà forza decisamente maggiore e pressoché oggettiva.
Questo orientamento di considerazione oggettiva del confronto prende forza ulteriore nell'ambito di un fenomeno artistico che, come avviene universalmente, parte da canoni essenziali per poi farsi più 'fiorito' ed elaborato col passare del tempo, diviene indice di una evidente precedenza della facciata empolese.
Non è dunque azzardato affermare che, con tutta probabilità, il prospetto della pieve di Empoli fu il primo ad essere sia iniziato

45

che compiuto tra i quattro esempi realizzati su edifici a pianta longitudinale. Per un maggior conforto a una datazione più precisa dell'ordine inferiore della pieve di Sant'Andrea ricorriamo adesso al confronto con altri esempi di vicina o analoga concezione.
I quattro riquadri che occupano le arcate cieche ai lati della porta d'ingresso richiamano in modo palese due lastre tombali.
La prima è quella murata sulla parete sinistra della chiesa della ex-abbazia di San Salvatore a Settimo, realizzata quale elemento funerario a chiudere la sepoltura delle giovani contesse Gasdia e Cilla (fig. 46). Sull'iscrizione scolpita nel marmo si legge la data 1096, riferita alla morte di Cilla. Non sappiamo però, ovviamente, la esatta data di esecuzione della composizione, che si presenta di grande sobrietà e senza elementi decorativi. Ma già Mario Salmi aveva notato la forte analogia tra questa lastra tombale e i riquadri empolesi[53].
L'altra lastra tombale è quella posta sulla sepoltura, presente su una parete interna del Battistero, del vescovo fiorentino Ranieri, che fu sulla cattedra di san Zanobi dal 1071 al 1113. Pur ripetendo il motivo dello specchio rettangolare incorniciato da un'ampia striscia di serpentino divisa in due da un listello di marmo, si osserva come la composizione si distingua dall'altra per una maggiore articolazione decorativa e per proporzioni più raccolte e compatte, nelle quali la lastra centrale ha dimensioni più contenute ed è circoscritta da una cornice delicatamente modulata. Questa cornice è presente a chiudere la fascia di serpentino a sua volta incorniciata da un motivo a piccoli rombi di marmo bianco intarsiati per l'intero perimetro. È lo stesso motivo presente, su una scala marcatamente maggiore sul fronte del basamento della tomba stessa e che contribuisce a conferire al soggetto l'aspetto di un vero e proprio altare.
Rispetto alla tomba di Badia a Settimo, la tomba di Ranieri mostra un salto di linguaggio che, pur nell'analogia della riquadratura della lastra centrale, presenta un distacco temporale e di concezione che potrebbe benissimo giustificare i presunti 17 anni di differenza tra le due opere.
Queste due opere che riportano datazioni al 1096 e al 1113 fanno accrescere l'importanza della data che è riportata sull'architrave della trabeazione mediana della chiesa empolesee che qui riportiamo:
HOC OPVS EXIMII PRAEPOLLENS ARTE MAGISTRI / BIS NOVIES LUSTRIS ANNIS TAM MILLE PERACTIS / AC TRIBVS EST CEPTUM VIRGINE VERBVM / QUOD STUDIO FRATRVM SVMMOQ(VE) / LABORE PATRATVM / CONSTAT RODVLFI BONIZONIS PRESBITERORVM / ANSELMI ROLANDI PRESBITERIQ(VE) GERARDI / VNDE DEO CARI CREDVNTVR ET AETHERE CLARI
e della quale interpretiamo così la traduzione:

46

"Quest'opera, che eccelle grazie all'arte di un esimio maestro, fu iniziata dopo che erano trascorsi due volte nove lustri oltre i mille e tre anni dalla nascita del Verbo dalla Vergine. La quale opera è risaputo che fu compiuta grazie all'interessamento e alla grandissima fatica dei preti fratelli Rodolfo, Bonizone, Anselmo, Rolando e del prete Gerardo, per la quale essi desiderano essere cari a Dio e di chiara fama in cielo". Vi si dice in sostanza, con uno stile elegante in endecasillabi leonini e con una sintassi compatbile con l'epigrafia medievale (cfr nota 28), che i quattro fratelli canonici allora componenti il collegio o Capitolo della pieve empolese fecero realizzare nell'anno 1093 questa opera *"che eccelle grazie all'arte di un esimio maestro"*. Tra i quattro preti è citato, per ultimo, anche Rolando che è inserito che è attestato essere pievano almeno dal 1106[54]. A questi si aggiunge Gerardo, probabilmente esterno alla comunità canonicale.

Abbiamo rilevato come l'iscrizione sia stata totalmente rifatta nel Cinquecento e addirittura restaurata nel Settecento, ma ribadiamo che la sintassi latina è pertinente a un periodo tra la fine dell'XI e gli inizi XII secolo. Dunque si tratta di una trascrizione che, probabilmente, o amplifica in dimensioni un'epigrafe precedente meno visibile o va a sostituirne una che insisteva nel medesimo luogo, ma già allora divenuta consunta e poco leggibile. Si tratta, oltretutto, di un'epigrafe che indica i nomi di preti due dei quali sono attestati in documenti datati tra il 1106 e il 1119 (oltre a Rolando, nel 1117 è documentato anche il canonico Bonizone).

Difficile pensare che qualcuno abbia voluto creare un 'falso' né, tantomeno, abbia voluto arretrare la datazione di *"questa opera che eccelle"*, che non può essere altro che il rivestimento marmoreo della facciata, che per quel periodo risultava essere un'opera di raffinata composizione, assai preziosa e originale nell'intero contesto territoriale.

L'anno citato, il 1093, potrebbe comunque riferirsi anche all'anno di inizio della costruzione dell'allora nuovo edificio, ma questa non può distaccarsi di molto dalla realizzazione dell'ordine inferiore del rivestimento marmoreo per quanto argomentato poco sopra.

Come già scritto, l'orientamento generale della critica ha finora avuto la tendenza a spostare attorno all'inizio del XII secolo gli esordi di questo linguaggio 'fiorentino', e dunque risultava un poco azzardato, senza un'approfondita riflessione frutto di ampie comparazioni, sostenere seriamente il riferimento del 1093 alla realizzazione dell'ordine inferiore del prospetto empolese.

Dopo venti anni di approfondimenti e di nuovi studi pubblicati, riconsiderando la vicinanza del rivestimento empolese con la concezione della lastra di Settimo datata 1096, non esiste un fondato motivo per dubitare come la data dell'opera dell'*eximius magister* non sia, eventualmente, lontana se non di pochi anni (5-10 al massimo) dal rivestimento marmoreo dell'ordine inferiore di questa facciata. Proprio come aveva sostenuto Mario Salmi, smentito poi da una sequenza di contributi che, però, non hanno mai motivato con argomenti oggettivi e un confronto concettuale il diniego di questa datazione.

Infatti, in un'epoca nella quale non si avvertiva ancora marcatamente il valore unidirezionale di città>contado, non è a mio avviso fuori luogo ipotizzare che, in quella che era la più importante e ricca pieve della diocesi, il vescovo Ranieri abbia voluto che fosse realizzata questa opera di grande prestigio, consapevolmente e per compiacere quello che era allora il già rispettabile Capitolo di Empoli.

E lo fece dirottando probabilmente a Empoli uno dei più accreditati maestri che stavano lavorando proprio in quegli anni al rivestimento della cattedrale di Pisa[55] e che stavano iniziando ad operare anche nel rivestimento del Battistero fiorentino, promosso proprio dallo stesso Ranieri, al punto da farsi realizzare la tomba che si inserisce in piena armonia col rivestimento circostante.

Non dubitiamo che l'opera sia stata realmente pagata dai fratelli del Capitolo dal momento che le loro rendite erano già allora più che cospicue anche grazie agli importanti privilegi che già dal 1059 erano stati concessi a quella comunità dal Papa in persona.

Una volta passato a miglior vita Ranieri, fu il vescovo Gottifredo Alberti a volere che proseguissero i lavori per il compimento del rivestimento marmoreo del Battistero e alla prosecuzione di quello della pieve empolese. Nel 1117, tre anni dopo l'insediamento sulla cattedra di san Zanobi, Gottifredo concederà infatti, ancora a Rolando e al Capitolo, citando direttamente il canonico Bonizone, quel raro privilegio di potere assoluto sul consentire o meno ogni nuovo insediamento religioso all'interno del plebato, garantendo così allo stesso episcopato l'esclusiva sulle notevolissime rendite che poteva godere la pieve di Sant'Andrea.

Si può dunque ipotizzare che il compimento del secondo ordine, almeno fino al frontone escluso, avvenisse in un periodo non molto distante da quella concessione vescovile, forse già nel corso del terzo-quarto decennio del XII secolo, nel quale si inquadrerebbe l'innegabile semplicità di questa parte di facciata, ancorché non ben definibile nei dettagli minimi, ma comunque essenziale e sobria nell'assetto documentato e assai vicina al rivestimento esterno del Battistero, datato appunto dal Tigler tra il 1120 e il 1150.

Così avremmo dunque un quadro cronologico completo sulle tre parti del prospetto, iniziato dunque attorno al 1100 nell'ordine inferiore, applicando forse qui, per la prima volta in ambito fiorentino l'opus sectile in dimensiome architettonica. Fu quindi portato avanti nell'ordine mediano in una data successiva ma comunque riferibile tra il terzo e il quarto decennio del XII secolo e concluso, nel frontone, probabilmente tra il 1160 e il 1170.

NOTE

1 Il dipinto, realizzato per il monastero delle benedettine già esistente in Empoli, è oggi conservato nel monastero di Pontasserchio, presso San Giuliano Terme, ed è stato pubblicato per la prima volta in R. Ragionieri, Le campane di S. Stefano, Signa , 2012, pp. 94-95. Nel testo relativo al quadro si riferisce di una memoria scritta conservata in quel monastero secondo la quale il dipinto sarebbe stato realizzato in seguito a un prodigio operato dal santo agostiniano a favore del complesso femminile empolese, probabilmente tra il 1629 e il 1649, datazione che sembra collimare con la tipologia del dipinto stesso. 2 Il monastero, dedicato alla Santa Croce, fu fondato nel 1513 e soppresso definitivamente nel 1869. Poco dopo fu abbattuto per la costruzione del carcere determinando così la scomparsa del più antico complesso monastico femminile di Empoli del quale faceva parte anche una piccola chiesa dedicata alla Santa Croce, che accoglieva, tra le altre cose, una bellissima tela del Cigoli (1594). Qui sorse, nel 1668, la prima confraternita femminile empolese, dedicata alla Madonna Addolorata. Dopo la soppressione ci fu il conseguente trasferimento di alcune suppellettili nel monastero femminile benedettino di Pontasserchio, presso San Giuliano Terme. Tra gli oggetti trasferiti ci fu anche il dipinto citato, databile alla metà del XVII secolo. A dispetto della qualità pittorica piuttosto modesta, rappresenta una testimonianza di notevole interesse. 3 L'intervento di Carlo Del Re è documentato in un volume segnato col n. 14 in Archivio Storico Ecclesiastico Empolese (da ora in poi ASEE) e titolato "Deliberazioni del'Opera di Sant'Andrea d'Empoli dall'anno 1782 a 1804", a carte 133 v, 134 r, 144 e 145 v. Da questo documento si apprende come l'iniziativa e la copertura finanziaria di 550 scudi siano state appannaggio del canonico empolese Francesco Garinei, con un supplemento di 100 scudi fornito dalla stessa Opera di Sant'Andrea, la quale poi "dette non pochi marmi".

Di questo intervento si ritrova cenno da parte del Lazzeri, L. Lazzeri, "Storia di Empoli", Empoli, 1873, nota 7, p. 100. Qui, tra le altre cose vi si legge: "... in occasione del riattameno e nuovo ornamento fatto alla facciata nel 1802 furono trovati alcuni di detti marmi lavorati anche nella parte di dietro … segno evidente che cotali marmi erano serviti per un qualche grandioso edifizio". Ma già prima del Lazzeri lo stesso intervento è documentato nell'Inventario stilato nel 1842 dal prete Carlo Pierotti, in 'Filza d'Inventari', in ASEE, foglio 3, nota 5 4 Si tratta della riproduzione della facciata, così come si osserva su due stemmi dell'Opera di Sant'Andrea; uno lapideo datato attorno alla fine del Seicento e conservato nel loggiato del Museo della Collegiata. L'altro stemma è dipinto sopra l'arco trionfale all'interno della stessa chiesa collegiata e fu probabilmente realizzato quando furono conclusi i lavori di trasformazione dell'interno, iniziati nel 1736. 5 Si tratta di un disegno realizzato a penna dal canonico Luigi Lazzeri, a carte 17 v sul 'Campione Beneficiale A', conservato in ASEE. Il campione Beneficiale A fu redatto da Ottavio Del Pannocchia Martini, cancelliere dello stesso Capitolo empolese. La redazione fu proseguita, alla morte di Ottavio, dal fratello Giuseppe. Fu quindi ulteriormente aggiornato dal cappellano Bartolomeo Romagnoli e dal camonico Luigi Lazzeri. Questi ultimi proseguirono l'opera su un altro volume del medesimo Campione Beneficiale, siglato "B", anche se il Lazzeri aggiunse alcuni interventi sul volume seicentesco, tra i quali si trova appunto il disegno della facciata a lui attribuibile perché posto nel contesto della sua grafia. 6 G. Targioni Tozzetti, "Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le Produzioni Naturali e gli Antichi Monumenti di essa", Firenze, 1751, tomo I, p.73 e segg. 7 Del sigillo più antico che riporta l'immagine della facciata della pieve di Sant'Andrea, il 'Sigill(um) Comunit(atis) Empoli' (fig.2), si conserva solo l'impronta pubblicata dal Manni: D.M. Manni, "Osservazioni istoriche sui secoli più bassi", tomo X, Firenze, 1742, XXX, Sig. XIII p.107. Esso è databile al periodo precedente alla costituzione della Lega con i castra di Pontorme e Monterappoli, ma certamente successivo alla sottomissione a Firenze, avvenuta nel 1182, dal momento che si rileva la presenza dei due gigli.

Il 'Sigillu(m) Lighe De Empoli' (fig.3) è conservato al Museo Nazionale del Bargello dal 1876 e fu pubblicato per la prima volta dal Manni, op. cit., Sig. n. 952. Esso è databile tra il 1273 e la fine dello stesso XIII secolo. 8 Il primo stemma lapideo pervenutoci dell'Opera di Sant'Andrea, conservato nell'atrio del Museo della Collegiata, è databile tra il 1443 e il 1448: cioè tra la data di fondazione dell'Opera stessa e l'ingresso da parte della Compagnia di San Lorenzo all'interno della detta istituzione, evento che introdurrà nello stemma anche la graticola simbolo del martirio del protodiacono. 9 Si tratta della tesi di laurea dello scrivente, "La facciata di Sant'Andrea a Empoli. Vicende storiche e inquadramento nel 'romanico fiorentino'", Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, a.a. 1991/92. La tesi di laurea aveva avuto una parziale anteprima nel contributo pubblicato in G. Galletti, I. Moretti, A. Naldi, "La Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. La cultura romanica, la facciata, il restauro", Fucecchio, 1991, pp. 23-71. 10 E' quanto attestato dai numerosi storici che hanno cercato di fare luce sulle vicende delle origini dell'abitato empolese. Per una sintesi si veda G. Lastraioli, 'Empoli tra feudo e comune', Empoli, 2006. 11 Si veda al proposito il contributo del compianto proposto di Empoli Giovanni Cavini: G. Cavini, "La fondazione della pieve e la riforma gregoriana", in in AA.VV., 'Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale', pp. 9-13, Firenze, 1993. 12 E' il più antico documento conservato in ASEE, n. 1 del Fondo Membranaceo dello stesso Archivio. Fu pubblicato integralmente dal Lami, G. Lami, 'Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta', vol. IV, pp. 104-105, Firenze, 1758. Per tutte le pergamene conservate in ASEE si veda il regesto completo pubblicato da Fausto Berti nel 1993 quale 'Appendice documentaria' al suo contributo sul saggio monografico sulla chiesa di Sant'Andrea. F. Berti, 'Il piviere empolese dalle origni al XIII secolo', in AA.VV., 'Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale', pp. 15-38, Firenze, 1993. Il testo integrale di questa pergamena è alle pp.30-31 del detto volume. 13 Fondo membranaceo ASEE, n. 4. Pubblicato in F. Berti, op. cit., pp. 32-33. 14 La pergamena (Fondo membranaceo ASEE n.5), fu pubblicata per la prima volta dal Lami, op. cit., vol IV, p. 107, ed è oggi conservata presso l'ingresso del Museo della Collegiata di Empoli. Pubblicato in F. Berti, op. cit. pp. 33-34. 15 Fondo membranaceo ASEE, n. 6. Consiste nella Bolla che Papa Celestino II inviò al pievano di Empoli confermando tutti i privilegi già concessi in passato ed elencando tutte le chiese e gli edifici sacri sui quali si estendeva il dominio della stessa pieve. Pubblicato in. Berti, op. cit. pp. 34-35. 16 Si tratta della più comunemente conosciuta Badia fiesolana, la cui facciata odierna, che definisce il profilo rinascimentale dell'edificio, conserva la porzione del rivestimento marmoreo che ricopriva per buona parte il prospetto medievale. 17 Il primo studioso che si occupò di questo fenomeno artistico fu il Kugler, F. Kugler, "Geschicte der Baukunst", Stoccarda, 1858. Ma una vera attenzione inerente all'argomento dell'opus sectile la troviamo ad inizio Novecento, con un saggio dello studioso tedesco che coniò il termine, G. Swarzenski, "Romanische Plastik und Inkrunstationstil in Florenz", in 'Repertorium fur Kunstwissenschaft', XXIX, pp. 518-531, 1906. Un approfondimento e un ampliamento delle problematiche sollevate dallo Swarzenski, lo ritroviamo in due studi contemporanei di sei anni successivi.

Il primo è un articolato saggio del Rupp sulla decorazione intarsiata nell'area fiorentina, F. Rupp, "Inkrunstationstil der Romanischen Baukunst zu Florenz, Strasburgo", 1912, pp. 114-119. E' qui che si prende per la prima volta in esame l'epigrafe presente sull'architrave della facciata di Sant'Andrea a Empoli che reca la data 1093 per farne un elemento cardine per la definizione cronologica di questo linguaggio espressivo. Il secondo è invece il primo trattato specifico sugli intarsi fiorentini e toscani del periodo romanico, A. Behne, "Inkrunstationstil in Toscana", Berlino, 1912. Nel frattempo alcuni studiosi italiani avevano cominciato a trattare l'argomento nell'ambito di monografie sui due monumenti fiorentini più importanti. La prima è quella di G.F. Berti, "San Miniato al Monte", Firenze, 1850; la seconda di A. Nardini Despotti Monspignotti, "Il duomo di San Giovanni oggi Battistero di Firenze", Firenze, 1902; la terza quella di L. Dami, "La basilica di San Miniato al Monte", in 'Bolettino d'Arte', VIII, n. 4, 1914, pp. 217-244. Si tratta però di scritti dov'è assente un'analisi sistematica sul fenomeno dell'intarsio verde su fondo bianco, che invece aveva caratterizzato i saggi degli studiosi tedeschi. Costituiscono una relativa eccezione il Venturi, A. Venturi, "Storia dell'Arte Italiana", vol. III 'L'Arte romanica', Milano, 1904 e il Supino, B Supino "Gli albori dell'arte fiorentina", Firenze, 1906. Il Venturi tratta l'argomento dell'intarsio fiorentino nel contesto di un'opera ad ampio respiro che non scende mai su problemi di dettaglio. Il Supino è il primo autore italiano a proporre una problematica sugli aspetti dell'arte fiorentina dell'Alto Medioevo.

Al primo dopoguerra risale un saggio monografico sul battistero di Firenze, K.M. Swoboda, "Das Florentiner Baptisterium", Berlino, 1918, nel quale l'autore si riallaccia alle problematiche cronologiche sollevate dal Rupp sugli esempi principali del fenomeno, sviluppando un approfondimento alla luce di tutta la documentazione fino ad allora pubblicata sulle vicende altomedievali del San Giovanni. Si tratta di una serie autorevole di argomentazioni sulle quali lo stesso studioso tornerà 15 anni più tardi apportando nuovi contributi documentari, K.M. Swoboda, "Zur Analyse des Florentiner Baptisterium", in 'Kunstwissenschaftliche Forschungen', II, 1933, pp. 65-81. Nel frattempo era uscito un nuovo studio specifico da parte di un autore tedesco, H. Beenken, "Die Florentiner Inkrunstationarchitektur des 11 Jahrhunderts", in 'Zeitscrhift fur bildende Kunst', LX, 1926-27, pp. 240-272., che proponeva nuove considerazioni comparative tra le facciate e gli interni degli edifici caratterizzati da un rivestimento in opus sectile, in misura decisamente superiore e qualitativamente più approfondita rispetto al coevo saggio dell'Anthony, E.W Anthony, "Early florentine architecture and decoration", Cambridge, 1927. Sono di questi anni due pietre miliari sull'arte romanica in Toscana realizzate ad opera del Salmi - M. Salmi, "L'architettura romanica in Toscana", Milano, 1927 e M. Salmi, "La scultura romanica in Toscana", Milano,1928 - nelle quali viene ampiamente trattato, per la prima volta da un autore italiano, anche il fenomeno della decorazione intarsiata a Firenze e nel suo contado. Ma la scuola tedesca tornò a dare il suo contributo fondamentale allo studo di questo linguaggio artistico alla fine degli anni '30 con tre contributi di grande spessore qualitativo. Il primo - W. Horn, "Das Florentiner Baptisterium", in 'Mitteilungen des Kunsthistorichen Insitutes in Florenz', V, 1938, pp. 99-151 - consiste in una rinnovata monografia sul principale monumento cristiano di Firenze. Il secondo - W. Paatz, "Die Hauptstrumongen in der Florentiner Baukunst des fruhenund hohen Mittelalters und ihr geschichtlicher Hintergrund", in 'Mitteilungen des Kunsthistorichen Insitutes in Florenz', VI, 1940, pp. 33-72 - è un breve saggio sull'architettura e l'arte fiorentina dell'Alto Medioevo. Il terzo – W. Horn, "Romanesque Churches of Florence", in 'Art Bulletin', XXVI, 1943, pp. 112-131 - nel quale vengono proposte chiavi di lettura per la comprensione dell'architettura fiorentina tra XI e XII secolo che ancora oggi costituiscono capisaldi fondamentali. Per quasi tre decenni l'argomento non fu più oggetto di trattazione e venne ripreso solo nel breve ma intenso saggio col quale il Sanpaolesi rivisitò la cronologia delle opere architettoniche fiorentino con intarsi: P. Sanpaolesi, "Sulla cronologia dell'architettura romanica fiorentina",

in 'Studi in onore di Valerio Mariani', Napoli, 1971, pp. 57-65. Sulla scia delle ipotesi formulate dal Sanpaolesi si pone l'opera monografica del Morolli sulla Badia Fiesolana, G. Morolli, "La facciata romanica", in 'La Badia Fiesolana', Firenze, 1976. Ma un pur breve scritto che ebbe il merito di avanzare ipotesi originali sulla cronologia dell'argomento fu quello del Jacobsen, W. Jacobsen, "Zur datierung des Florentiner Baptisterium S. Giovanni", in 'Zeitschrift fur Kunstgeschichte", XLII, 1980, pp. 225-243.

Quasi un decennio dopo, un contributo di rinnovata sintesi che ebbe il merito di fare il punto sull'intarsio medievale in area fiorentina è quello trascritto sull'intervento del Ruschi a un convegno organizzato proprio per aggiornare gli studi sull'intersio fiorentino: P. Ruschi, "La policromia dell'architettura medievale toscana. Influssi e influenze", in 'Il bianco e il verde. Architettura policroma fra storia e restauro', (a cura di D. Lamberini), Atti del Convegno, Firenze, 13-15 giugno 1989, Firenze, 1991, pp. 29-44 e bibliografia relativa.

Dopo alcune monografie sui due principali monumenti con rivestimento in opus sectile, e dopo alcune pubblicazioni che si sono occupate parzialmente di alcuni soggetti fiorentini caratterizzati da questo tipo di decorazione, un aggiornato e originale punto di riferimento consiste nel volume del Tigler sul romanico in Toscana, dove sono ampiamente trattati sia i monumenti fiorentini che la facciata di Empoli: G. Tigler, "Toscana romanica", Milano, 2006, che riassume anche tutta la bibliografia relativa. 18 Questo ampliamento è documentato sulle carte del Campione Beneficiale A, a c. 34. L'ampliamento operato a fine Trecento viene riferito al pievano Pietro di Ugucciozzo dei Ricci e fu iniziato nel 1389 per essere concluso nel 1394. Qui si scrive chiaramente di un rifacimento della navata centrale. Dello stesso intervento di fine Trecento tratta anche W. Siemoni, 'Le vicende architettoniche e il patrimonio artistico dal XIV al XIX secolo', in AA.VV., 'Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale', pp. 73-75, Firenze, 1993. Qui, oltretutto, il Siemoni riferisce nella nota 10 a p. 117, del ritrovamento di un appunto di spesa per il paramento di otto broccatelli per parare le colonne appuntata sul 'Libro di Partiti dell'Opera di S. Andrea', a c. 87, in ASEE. Questa importante scoperta rivela come, probabilmente, l'intervento di fine Trecento ridusse il numero dei sostegni del periodo romanico da 10 a 8 unità, aggiungendo anche però due pilastri in prossimità del nuovo coro costruito allungando il corpo della chiesa romanica, che terminava dove oggi sono gli scalini di accesso al presbiterio. Diversi autori, tra i quali il Lazzeri e il Targioni Tozzetti ci rivelano anche che i primi due sostegni erano due colonne di marmo di reimpiego, ancora in essere prima dei rifacimenti settecenteschi e dunque risparmite nell'intervento compiuto tra il 1389 e il 1394. 19 La documentazione circa la delibera di avallo del progetto di radicale rifacimento dell'intero edificio, presentato da Ferdinando Ruggieri, è datata 24 agosto 1735 e fu emessa all'unanimità da tutti i membri dell'Opera di Sant'Andrea. E' contenuta nel 'Libro di Partiti dell'Opera di Sant'Andrea', 1734-1738, segnato 11, a carte 65 in ASEE. 20 Si veda l'intero contributo di Giorgio Galletti, in Galletti, Moretti, Naldi, op. cit. pp. 73-91. 21 Oltre che dall'epigrafe lasciata a sinistra del prospetto i lavori sono documentati nelle carte dell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali di Firenze, pratica A/78. Ci fu una spesa complessiva di £ 12.330, delle quali 2.000 furono finanziate dal Ministero della Pubblica Istruzione, le altre dall'Opera di Sant'Andrea. Si veda in G. Galletti, in Galletti, Moretti, Naldi, op. cit. pp. 75-76. 22 Nella relazione del 13 giugno 1910 presentata a monsignor Gennaro Bucchi proposto di Sant'Andrea (cfr nota precedente), il Castellucci si rivela persino prudente e rispettoso del rimaneggiamento fatto a inizio Ottocento. Egli, infatti, scrive che, sebbene allettato a formulare un progetto che "... si prefigga il fine di eliminare ogni parte aggiunta per conseguire il ripristino del carattere originario di ogni parte... molte ragioni di varia indole si opporrebbero forse all'attuazione di un tale progetto anche se condotto con metodo scrupolosamente coscienzioso". E questo "... sia per il rispetto che oggi giustamente si porta a tutte le manifestazioni d'arte succedutesi nel tempo, anche se queste hanno portato a un'alterazione del primitivo concetto, sia per le considerevoli difficoltà materiali che ormai si imporrebbero". Dunque, affermando di non voler stravolgere l'assetto ottocentesco, Castellucci scrive infine che intende limitare "... la proposta del restauro a quanto si manifesta assolutamente necessario per il consolidamento della facciata" 23 G. Bucchi, "Guida di Empoli", Firenze, 1916, p. 20. 24 M. Salmi, "L'architettura... op. cit.", p. 38, fig. 230. 25 Si veda E. Marcucci, "Ricordi di architettura", anno II, 1880, fascicolo IV, tav. IV. A questa ipotesi di ricostruzione fu mossa una dura critica da parte del Nardini Despotti Mospignotti, op. cit., p. 149, che rimproverò al Marcucci una eccessiva aderenza acritica alla facciata di San Miniato al Monte, indicando invece che il principale riferimento per la ricostruzione doveva essere il quattrocentesco stemma dell'Opera di Sant'Andrea. 26 Si veda l'Inventario stilato nel 1842 dal prete Carlo Pierotti, in 'Filza d'Inventari', in ASEE, foglio 3, nota 5. 27 Si veda l'intera digressione sul marmo 'fengite' che il Targioni Tozzetti scrive, op. cit. pp. 76-77, a proposito delle sei lastre di marmo, dalle venature accentuate e di una certa trasparenza, che vede sulla facciata di Sant'Andrea a Empoli. Si vedano anche le puntualizzazioni su questo tipo di marmo effettuate da Giorgio Galletti, op. cit. pp. 81 e segg. 28 G. Lastraioli - M.Ristori, "Un rebus epigrafico tra i marmi della Collegiata", in 'Il Segno di Empoli', IV, 14, 1990, pp 7 e 27. 29 Sull'intervento operato dal Benti sulla facciata si veda in Siemoni, op. cit., pp. 85-86. 30 L'iscrizione è in cattivo stato di conservazione, soprattutto per quel che concerne due tratti posti pressoché simmetricamente presso le due estremità. Essa copre l'intera larghezza del corpo di facciata ed è ricostruibile in parte solo in base a testimonianze storiche, come quella del Pogni, O. Pogni, "Le iscrizioni di Empoli", Firenze, 1910, p.3, iscrizione 1. 31 Si veda a tal proposito l'approfondita analisi epigrafica pubblicata, S. Cecchi - G. Lastraioli, "L'iscrizione dell'architrave della Collegiata alla prova della filologia", in 'Il Segno di Empoli', III, 1990, n. 11, p.11. 32 G. Galletti, op. cit., p.81. 33 Cfr note 4 e 5. 34 Abbiamo già fissato il termine post quem nel dipinto oggi a Pontasserchio, datato tra il 1629 e il 1649, ma non sono facilmente databili gli stemmi lapidei dell'Opera che risultano vagamente riferibili alla seconda metà del Seicento. 35 G. Targioni Tozzetti, "op. cit.", Firenze, 1751, tomo I, p.73. 36 Stucco in bassorilievo dal citato Inventario Pierotti, 1842, foglio 3, nota 5. 37 Tuttora presente in situ, l'opera riporta nel basamento l'iscrizione con la data e l'autore della stessa. 38 G. Bucchi, "op. cit.", Firenze, 1916, p. 20. 39 G. Galletti, "op. cit.", pp. 78-80. 40 M. Salmi "La scultura..", p. 45. 41 La ricostruzione qui presentata, realizzata da Carlo Pagliai, tiene conto di una campagna di rilievi geofisici condotta qualche anno fa, che ha individuato in modo piuttosto esatto la presenza delle rovine della tribuna e dell'unica abside. La scansione dei sostegni è dedotta dall'allineamento di questi con i margini dell'arco delle cappelle laterali. 42 M. Ristori, "La nobile architettura romanica della pieve", in 'Il Segno di Empoli', 1991, IV, n. 14, 1991, pp. 4-5. 43 Ci riferiamo a cattedrali romaniche come quelle di San Pietro a Sovana o come quelle di Fiesole, Volterra e Roselle. 44 Già in periodo altomedievale la pieve di San Genesio aveva le dimensioni di 16x36 m ca e fu poi allungata di una campata nel corso dell'XI secolo. Dimensioni davvero notevoli rispetto alle piante delle pievi altomedievali della Toscana. Si veda in F. Cantini, "Vicus Wallari-Borgo San Genesio. Il contributo dell'archeologia alla ricostruzione della storia di un central place nella valle dell'Arno", in F. Cantini e F. Salvestrini "Vico Wallari-San Genesio. Ricerca storica e indagini archeologiche su una comunità del Medio Valdarno Inferiore fra alto e pieno medioevo", Giornata di Studio, San Miniato, 1 dicembre 2007, Centro Studi sula Civiltà del Tardo Medioevo, Firenze, University Press, 2010, p. 95. 45 Un confronto con le dimensioni delle pievi del contado fiorentino evidenzia questo dato di fatto poiché laddove si riscontrano analogie dimensionali, ad esempio, con le pievi di San Pancrazio e di San Lazzaro a Lucardo, entrambe larghe poco meno di 15 m contro i 28 m ca di lunghezza e un'altezza rispettivamente di 11 e 13 m ca. Le chiese dipendenti della pieve di Lucardo erano infatti solo 7, mentre erano addirittura 5 quelle di San Pancrazio. Un numero di suffraganee piuttosto elevato (ben 20) lo si riscontra invece nel territorio di Sant'Appiano, tra Barberino Valdelsa e Poggibonsi. Qui troviamo però un edificio plebano di dimensioni ancora più ridotte (m 14,70 di larghezza x 22,35 di lunghezza e un'altezza della navata centrale di circa m 11) poiché costruito tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, e comunque a capo di una parrocchia non densamente abitata come lo era quella di Sant'Andrea nello stesso periodo. 46 A. Naldi, 'La facciata di Sant'Andrea a Empoli... op. cit.', p. 141. 47 Fu il Salmi il primo studioso a definire le formelle del fonte di Fagna appartenenti a un momento di transizione tra una prima fase dell'opus sectile fiorentino, del quale potrebbe essere l'ultimo esempio il fonte battesimale della pieve di Faltona (1157) e le lastre provenienti dall'ambone di Sant'Agata (1175) M. Salmi, "Arte romanica fiorentina", in 'L'Arte', anno XVIII, 1914, pp. 376-378 . 48 La data è incisa nel contesto di un'iscrizione posta su una delle sette lastre a intarsio bianco-verde sul pavimento della navata centrale, che compongono una sorta di percorso incentrato su una simbologia di elevato tenore. Su questo è in atto un'interessante evoluzione nell'interpretazione semantica, della quale una recente opera segna una tappa importante: R. Manetti, "La lingua degli angeli. Simboli e segreti della basilica di San Miniato a Firenze, Firenze", 2009. 49 G. Tigler, op. cit., pp. 137-144. Lo studioso sostiene che il rivestimento del Battistero fiorentino, e quindi l'input dell'opus sectile a Firenze, proviene dal cantiere della cattedrale di Pisa, terminata e riconsacrata nel 1118, e in particolare dall'opera di Buscheto. Cfr Tigler, op. cit., p.142. 50 Si veda, quale opera più recente che tratta l'argometo, quella del Poeschke: J. Poeschke, "I mosaici in Italia dal 300 al 1300", Udine, 2010, p. 41. 51 Fu per primo il Rupp, op.cit., 1912, p. 37, seguito poi dal Salmi, op.cit., 1928, p.12, ad esprimere la convinzione che la facciata della pieve empolese fosse stata realizzata prima di quella di San Miniato. Il loro asserto fu basato essenzialmente sul fatto che la maggiore austerità del prospetto di Sant'Andrea fosse sinonimo di maggiore arcaicità nel contesto di un fenomeno stilistico che tende a soluzioni dettagliate e di stampo più articolato e fiorito col trascorrere degli anni. 52 Decisamente più nutrito è il numero degli assertori della precedenza del prospetto fiorentino, motivando la maggiore semplicità empolese come una sorta di impoverimento del modello, fondando l'asserto sulla scia della convinzione che il prospetto di una pieve del contado non poteva avere le risorse finanziarie di un'abbazia posta presso Firenze. Questa linea è, sostanzialmente anche se con dettagli diversi, quella seguita a partire dal Nardini Despotti Mospignotti, op.cit., 1902, p.149 fino al Tigler, op.cit., 2006, pp. 162-163 e pp. 296-297. 53 M.Salmi, "L'architettura, op. cit.", 1928, p. 17. 54 Il pievano Rolando viene citato per la prima volta in una Cartula offersionis del 24 febbraio 1106 (si veda in F. Berti, op. cit., p. 31) conservata nel Fondo membranaceo dell'ASEE, segnata n.2. Lo stesso Rolando è poi citato nei due documenti membranacei (già citati alle note 13 e 14), del 1117 e del 1119. 55 Si veda sull'argomento G. Tigler, op.cit., pp. 43-52.