UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. ANDREA DE MARCHI

ACQUASANTIERE, FONTI BATTESIMALI E LAVABI. PER UNA STORIA DELL'ARREDO LAPIDEO NELLA FIRENZE DEL QUATTROCENTO

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Dottoranda
Dott.ssa BACCI FRANCESCA MARIA
(firma)

Tutore
Prof. DE MARCHI ANDREA
(firma)

Coordinatore
Prof. DE MARCHI ANDREA
(firma)

Anni 2013/2016

FRANCESCA MARIA BACCI

ACQUASANTIERE, FONTI BATTESIMALI E LAVABI. PER UNA STORIA DELL'ARREDO LAPIDEO NELLA FIRENZE DEL QUATTROCENTO

VOL. I

INDICE

VOLUME I

Introduzione 3

CAPITOLO I
L'ACQUASANTIERA

I.1. Funzione liturgica ed evoluzione morfologica fino al XIV secolo 7

I.2. L'acquasantiera a Firenze nel XIV secolo 12

I.3. Fioritura tardogotica. Acquasantiere fiorentine fra Tre e Quattrocento 18

I.4. Vesti nuove per una struttura tradizionale: l'acquasantiera su colonna 22

I.5. Sperimentazioni e innovazioni. Da Brunelleschi a Buggiano, da Donatello a Maso di Bartolomeo 26

I.6. L'acquasantiera della Santissima Annunziata 33

- Memorie di un arredo perduto
- L'acquasantiera nel contesto: il sacello di Piero de' Medici e i suoi annessi
- Ipotesi sull'aspetto della pila e sul suo autore

I.7. Le acquasantiere pensili tra varietà e seriazione 60

I.8. Antonio Rossellino e le pile a navicella 63

I.9. Qualche caso su balaustro 67

CAPITOLO II
IL FONTE BATTESIMALE

II.1. Funzione liturgica, mutamenti nel rito battesimale e conseguenti rinnovamenti delle forme del fonte 72

II.2. Il fonte trecentesco del Battistero fiorentino 79

II. 3. Fonti a pozzetto del XV secolo 82

II.4. Il fonte rinascimentale: vasi e coppe 87

CAPITOLO III
IL LAVABO

III.1. Funzione del lavabo da sagrestia e distinzione dalla piscina liturgica 96

III.2. Lavabi domestici, lavabi da sagrestia e lavabi da refettorio fra Tre e Quattrocento 101

III.3. L'invenzione del lavabo rinascimentale: Brunelleschi e Buggiano per le sagrestie del Duomo fiorentino 107

III.4. Fortuna del lavamani a edicola. Dalla sagrestia al palazzo 112

III.5. Illustri eccezioni per la famiglia Medici. I lavamani della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e della Badia Fiesolana 123

CATALOGO DELLE OPERE

1. Acquasantiere 126

2. Fonti battesimali 226

3. Lavabi 256

APPARATI

Appendice documentaria. I lavori di Piero di Cosimo de' Medici alla Santissima Annunziata (1461-1463) 339

Elenco delle abbreviazioni 353

Bibliografia 355

VOLUME II

Tavole

INTRODUZIONE

Nell'ormai ampia letteratura dedicata alla scultura del Quattrocento, l'interesse degli studiosi si è appuntato sempre più frequentemente su temi connessi all'arredo, sia con interventi rivolti a singoli casi eccellenti, sia con indagini sistematiche dedicate a una determinata categoria. Hanno così cominciato a delinearsi in modo più netto i contorni di una vasta produzione che amplia in modo significativo la nostra conoscenza della scultura ornamentale e figurativa di quel secolo.
I diversi tipi di arredo hanno incontrato però di fortune differenti, generalmente condizionate dalla rilevanza, qualitativa e quantitativa, della categoria. I tabernacoli e gli altari eucaristici, così come i pulpiti, sono stati oggetto di indagini più ricorrenti e circostanziate, mentre altre tipologie meno popolose, come quelle dei camini o degli altari, hanno ricevuto attenzioni sporadiche[1]. Ovviamente molte di queste opere, godendo di paternità certe e spesso illustri, sono rientrate a pieno diritto negli studi monografici sull'artista di riferimento, contribuendo ad ampliare la conoscenza di una determinata figura o bottega.
La Toscana, e in particolare la città di Firenze, sono state generalmente privilegiate per questo tipo d'indagini, sia per le più agevoli condizioni di ricerca offerte da questo contesto, sia per la possibilità di monitorare il rinnovamento in senso rinascimentale dell'arredo che, seguendo passo passo quello della scultura e dell'architettura, trova in quest'area il centro di propulsione da cui si dipartono i modelli poi adottati altrove[2].
La presente ricerca nasce dall'interesse verso alcune tipologie che più raramente sono riuscite a destare l'attenzione degli studiosi e che non hanno ricevuto tentativi sistematici di inquadramento: le acquasantiere, i fonti battesimali e i lavabi. Queste tre categorie, accomunate dal rapporto con l'acqua, comprendono un numero davvero vasto di opere che risultano capillarmente diffuse, con manufatti di diverso livello qualitativo, in tutto il territorio toscano.
Le potenzialità di un simile campo d'indagine erano già state messe in luce da due articoli di Giancarlo Gentilini dedicati, rispettivamente, alle due pile già conservate presso la Villa di Careggi, e alla produzione di arredi della bottega di Benedetto da Maiano[3]. La successiva tesi di dottorato di Roberta Bartoli (1998), dedicata all'arredo liturgico in pietra nell'area compresa tra Firenze e l'Emilia Romagna, offriva un ampio censimento delle opere di nostro interesse incluse in questa zona. Tuttavia il taglio del lavoro, orientato alla ricognizione territoriale e comprensivo anche di tipologie differenti rispetto a quelle da noi indicate, escludeva, per sua natura, gli arredi conservati nei principiali centri cittadini.
Nel delineare il campo della presente ricerca mi è parso invece importante accentrare l'attenzione su un'area che potesse offrire un punto di vista, anche se geograficamente meno ampio, più soddisfacente per individuare una linea di sviluppo degli oggetti indagati. Le prime indagini mi hanno indotta a restringere tale area al solo territorio fiorentino, escludendo contesti altrettanto ricchi, come ad

1 Per menzionare soltanto alcune delle voci principali, ricordo, per i tabernacoli eucaristici: CASPARY, 1963, pp. 39-47; IDEM, 1964, pp. 26-35; CAPITANIO, 2010; per gli altari eucaristici: CAGLIOTI, 2003, pp. 53-89; per i pulpiti: MORSELLI, 1979; per i camini: PELLEGRINI, 1994, pp. 209-215; PISCOPIELLO,1999, pp. 105-113. Sulla questione generale dell'arredo lapideo si veda: CIARDI, 1994, pp. 12-23.

2 Da questo punto di vista è assai interessante notare come una categoria che a Firenze gode di pochissimo successo, quella dei portali scolpiti e figurati, abbia invece trovato in altre aree geografiche, ad esempio in Lombardia, Liguria e Veneto, significative vie d'espressione.

3 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 61-67; IDEM, *Fonti, tabernacoli...*, 1994, pp. 182-195.

esempio quello senese, in cui si rilevano caratteri e tendenze ben distinti, meritevoli di uno studio approfondito che non era possibile effettuare per concludere la ricerca nei tempi previsti.
La scelta di Firenze e dei suoi dintorni ha fornito un punto di osservazione privilegiato, non solo per la qualità della produzione e per il suo carattere pionieristico, ma anche per la possibilità di legare tali manufatti a un tessuto già ben noto di artisti e di botteghe, rendendo più precisa la loro contestualizzazione. Altre opere importanti che, per ragioni territoriali o tipologiche, non potevano rientrare nella schedatura, sono state comunque ampiamente trattate nella parte saggistica.
L'indagine di questi arredi non può in alcun modo prescindere dalla loro funzione, pertanto si è ritenuto opportuno premettere alla vicenda quattrocentesca di ciascuna categoria, un breve *excursus* dedicato all'impiego liturgico dell'oggetto, che ne condiziona inevitabilmente forme e allestimento. La panoramica sulla storia liturgica è stata inoltre utile per ripercorrere brevemente l'evoluzione degli arredi nei secoli precedenti e giungere così ad illustrare quali fossero le forme tradizionali in uso nel Trecento fiorentino, premessa indispensabile per poter meglio comprendere il mutamento avvenuto con le novità rinascimentali.
Per questo aspetto della ricerca sono stati preziosi due lavori recenti dedicati all'ambito medievale toscano, la tesi di laurea di Raffaella Calamini sulle acquasantiere e il volume curato da Annamaria Ducci e Marco Frati sui Battisteri [4], che hanno permesso un approccio ragionato nei confronti di una materia altrimenti troppo vasta. Più complessa si è rivelata invece l'indagine sui lavabi medievali, sia per la mancanza di precedenti studi specifici, sia per la scarsità di rimanenze materiali, ridotte a pochissimi pezzi. Anche in questo caso si è provveduto a premettere una ricognizione sulla funzione liturgica del lavabo da sagrestia, utile anche a determinarne la distinzione dalla piscina. A differenza delle prime due categorie però, i lavabi non trovano impiego solo in quest'ambito e, data l'importanza degli esemplari di altra destinazione per ricostruire un quadro completo della storia dell'arredo, si è deciso di includere nello studio anche i manufatti destinati agli ambienti privati e a quelli conventuali.
L'arco cronologico della nostra ricerca, pur mirando a ripercorrere la vicenda delle tre tipologie nel corso del Quattrocento, ha necessariamente assunto caratteri piuttosto fluidi, trovandosi a dover includere qualche opera dei secoli limitrofi, o pezzi liminari la cui cronologia non è chiaramente determinabile, spaziando così dall'ultimo decennio del XIV secolo al primo decennio dal XVI secolo. Una sensibile eccezione è stata fatta per il frammentario lavabo di Santa Croce, unico resto di lavabo trecentesco individuato che per l'interesse, sia qualitativo che tipologico del pezzo, è parso importante inserire nel lavoro.
La catalogazione dei beni del territorio effettuata dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato, includendo molte opere poco o per niente note in bibliografia, ha costituito il punto di partenza della nostra indagine, permettendo la selezione di un consistente numero di pezzi significativi[5]. La ricerca è quindi proseguita con lo studio diretto delle opere, che sono state sempre, nei limiti del possibile, rimisurate e fotografate. L'osservazione autoptica, sempre indispensabile, si è

4 CALAMINI, 2010; *Monumenta. Rinascere dalle acque...,* 2011. Ringrazio in particolar modo Raffaella Calamini che mi ha gentilmente concesso la consultazione del suo lavoro di tesi.

5 Non è stato invece possibile usufruire della catalogazione dei beni della Diocesi fiorentina, tuttora in corso. Preciso inoltre che l'indagine riguarda il materiale lapideo e sono perciò esclusi i manufatti in altri materiali, come le terrecotte invetriate. In questa categoria comunque le forme presentate, soprattutto di fonti battesimali e di lavabi, si attengono strettamente alle forme e ai modelli elaborati in pietra.

rivelata particolarmente utile in questo caso per comprendere meglio la natura degli oggetti, la loro funzionalità e rilevarne le effettive condizioni conservative. Le ricognizioni *in loco* hanno inoltre permesso l'individuazione di qualche pezzo sfuggito dalle maglie della catalogazione. Data la natura del lavoro, si è deciso di includere nella schedatura anche alcune opere tipologicamente rilevanti e ben documentate fotograficamente che purtroppo sono andate rubate o disperse negli ultimi decenni.
Per ogni arredo è stata svolta una ricerca bibliografica capillare, spesso basata sostanzialmente sulla letteratura periegetica, ma che si è rivelata assai utile per riuscire a delineare il contesto storico di molti arredi del territorio. Non meno interessanti sono risultate le compilazioni degli eruditi tra Sette e Ottocento, tra le quali spicca la *Dissertazione* dedicata alle pile dell'acqua santa di Domenico Maria Manni, un testo poco noto e solo sporadicamente ricordato in bibliografia, che Raffaella Calamini ha adeguatamente valorizzato con una puntuale analisi delle opere trattate, in molti casi disperse o alterate[6].
Una materia così vasta e, soprattuto, dispersa in contesti disparati, non poteva permettere una ricerca archivistica sistematica, pertanto si sono effettuate indagini mirate rivolte ai casi di maggiore spessore. Le notizie documentarie già edite relative alle opere schedate sono state revisionate, mentre molte altre informazioni relative a pezzi non schedati o non più esistenti sono state raccolte dalle fonti o da molteplici voci bibliografiche.
Interessanti notizie sono emerse dallo spoglio dei *Sepoltuari* delle chiese del centro cittadino, specie da quello seicentesco di Stefano Rosselli[7], e dagli archivi dei complessi di Santa Croce e di Santa Maria Novella. Qualche puntualizzazione, utile soprattutto per i fonti battesimali, è giunta dall'esame delle *Visite pastorali* della diocesi conservate presso l'Archivio Arcivescovile di Firenze, mentre gli archivi della Soprintendenza e la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, hanno fornito indicazioni preziose sull'assetto di alcune opere tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento.
La questione cruciale del perduto, potenzialmente assai incisiva in questo campo, è stata adeguatamente valutata nel formulare alcune conclusioni, e, per meglio comprendere questo aspetto, si è cercato di includere spesso notizie di opere note da documenti o da fonti che oggi non ci sono pervenute. Un approfondimento corposo è stato dedicato alla perduta acquasantiera del Tempietto mediceo della Santissima Annunziata, sia perché opera assai rilevante per la vicenda delle pile munite di statuetta, sia perché connessa a un contesto d'eccellenza oggi in parte smantellato. In questo caso l'indagine documentaria relativa alla pila ha mostrato risvolti tanto interessanti, e in contraddizione con le voci bibliografiche più recenti, che si è ritenuto opportuno dedicare ampio spazio all'argomento, includendo un'apposita appendice con alcune trascrizioni estrapolate dal *Libro di Fabbrica*, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, relativo alla seconda campagna di lavori promossa da Piero de' Medici (1461-1463).
Pur avendo scelto di mantenere un taglio trasversale, il migliore, a mio avviso, per seguire la vicenda di ciascuna tipologia nell'arco del secolo, non meno interessante è stato di volta in volta ribadire, o individuare, i nessi esistenti tra questo tipo di opere e i più importanti scultori attivi all'epoca. Sono molte infatti le notizie documentarie che permettono di ascrivere con certezza alla mano, o alla bottega, di personalità note, la produzione di "pile", fonti battesimali o "acquai", mentre

6 MANNI, 1752; CALAMINI 2013 (2014). Ringrazio Raffaella Calamini che mi ha gentilmente concesso la consultazione del suo lavoro ancora in bozze.
7 Ho scelto di citare quest'opera facendo riferimento alla recente riproduzione digitale del manoscritto di proprietà della famiglia Rosselli Del Turco (2014).

altri accostamenti sono stati possibili attraverso l'esame stilistico o delle tipologie di ornato.
Se tutti gli artisti dovettero in qualche misura dedicarsi alla produzione di arredi, alcune botteghe in particolare, come quella dei Rossellino, o quella di Benedetto da Maiano, spiccano per un impegno particolare in questo campo e mostrano di aver avuto un ruolo significativo non solo nella realizzazione di singoli pezzi di pregio, ma anche nell'elaborazione di forme che trovarono poi largo consenso e diffusione, permettendo la ricomposizione di un quadro assai ricco di rapporti tra prototipi e derivazioni.
Il lavoro si articola in tre capitoli, dedicati ciascuno a una tipologia di arredo, a loro volta suddivisi in paragrafi che seguono all'incirca la stessa struttura: introduzione sulla funzione liturgica dell'oggetto e sul suo aspetto nei secoli fino al XIV, resoconto circostanziato sulle forme in uso nel territorio fiorentino nel Trecento, e quindi esame puntuale della vicenda quattrocentesca.
Nei saggi ogni categoria è indagata seguendo un filo conduttore cronologico, ma non rigido, per permettere la creazione di raggruppamenti a seconda dei tipi e delle eventuali seriazioni di questi prodotti. Pur cercando di mantenere uno sguardo panoramico su ciascuna vicenda, ci si è soffermati più dettagliatamente sui casi di maggior interesse, in grado di offrire utili spunti interpretativi anche per le opere minori e, come già spiegato, con gli stessi intenti sono state inserite anche incursioni in altri contesti territoriali o tipologici.
L'esame approfondito dei singoli pezzi, è delegato alla schedatura, a cui i saggi rimandano anche per la bibliografia completa, per i più puntuali riferimenti archivistici e per la contestualizzazione storica, nonché per l'analisi circostanziata dell'eventuale proposta attributiva o cronologica formulata. Nonostante uno degli intenti del lavoro sia quello di offrire uno sguardo il più ampio possibile sulle categorie scelte, il catalogo presentato non ha la pretesa di essere esauriente e siamo ben consapevoli che alcuni pezzi non hanno potuto trovare spazio in queste pagine, e che altro può essere sfuggito. L'auspicio è che quanto presentato possa costituire un utile punto di partenza per una più approfondita comprensione, tanto di questi arredi quanto delle botteghe di scultura che li produssero.

CAPITOLO I
L'ACQUASANTIERA

I.1. Funzione liturgica ed evoluzione morfologica fino al XIV secolo

L'acquasantiera è il recipiente destinato a contenere l'acqua santa, ossia l'acqua consacrata dal sacerdote con una specifica preghiera e l'aggiunta del sale esorcizzato. L'utilizzo di acqua benedetta è attestato soltanto intorno al VI secolo, ma una tradizione derivata dal *Liber Pontificalis* e ripresa anche dal vescovo Guillame Durand ne fa risalire l'istituzione a papa Alessandro I (105-116 circa)[8].
L'importanza dell'acqua come mezzo di purificazione nelle cultura pagana può forse spiegare l'iniziale riluttanza nell'adottare questo elemento nella liturgia cristiana, per necessità di distinguersi e creare di una propria individualità. Ben presto però, si verificò una sostanziale assimilazione e risemantizzazione dei rituali idolatrici, per cui insieme all'acqua venne adottato anche l'uso pagano del sale per purificarla[9]. Il sale, dalle note proprietà conservanti, aveva anche una riconosciuta capacità di respingere gli spiriti maligni e veniva simbolicamente distribuito ai catecumeni per preservarli dalla putrefazione del peccato e per conservarli nell'intenzione di diventare cristiani[10].
La funzione dell'acquasanta è appunto quella di purificare e proteggere dal male con il potere della benedizione[11]. Inizialmente il suo uso dovette essere riservato alla consacrazione di luoghi, ad esempio di una nuova chiesa e del suo altare, e solo successivamente venne adottata per l'aspersione domenicale dei fedeli[12].
Tale rito, introdotto intorno alla metà del IX secolo, simbolizzando la purificazione intesa come rimozione del peccato, aveva un richiamo diretto al sacramento battesimale e mirava a rinnovarne la memoria[13]. Questa connessione, messa in luce già agli inizi del XII secolo da Ruperto di Deutz, viene rafforzata dal vescovo Durand che in proposito cita il significativo brano di Ezechiele (36, 25-26) "Aspergam super vos aquam mundam et mundabimini ab omnibus immunditiis vestris, et dabo vobis cor novum et spiritum novum dabo vobis"[14].

---

8 Guillaume Durand, prima professore di diritto a Bologna, poi figura di rilievo presso la curia papale, legato pontificio in Romagna e, infine, vescovo di Mende, è autore del *Rationale Divinorum Officiorum*, una summa in cui vengono riunite le diverse prassi liturgiche basandosi sul Rituale Romano che fu fondamentale nel processo di omogeneizzazione delle pratiche sulla fine del Medioevo (DURANTIS, [1291 circa]1995-2000, I (1995), p. 263; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 528-529). I criteri prevalentemente allegorici con cui il testo fu redatto non ne inficiano l'importanza nel documentare le usanze dell'epoca, specie quelle relative alla Francia e all'Italia.

9 DURANTIS, [1291 circa]1995-2000, I (1995), p. 266; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 529.

10 KUNSTLER, 2003, p. 213.

11 Descrivendo il rituale di consacrazione di un nuovo edificio ecclesiastico il vescovo Durand riepiloga le tre principali virtù dell'acqua santa: "Primo, propter demonum expulsionem [...]. Secundo, propter ipsius ecclesie purgationem et expiationem [...]. Tertio, propter removendam omnem maledictionem et introducendam benedictionem" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 69).

12 Il rito dell'aspersione si diffuse rapidamente e venne praticato con continuità, ma fu formalizzato soltanto nel 1570 quando, in seguito all'opera riordinatrice del Concilio di Trento, venne inserito nella prima appendice del *Missale Romanum* (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 342; KUNSTLER, 2003, p. 210).

13 RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 531.

14 "Aqua igitur in memoriam baptismi omni dominica benedicitur [...] ex aqua ergo benedicta nos et loca, in significationem baptismi, aspergimus. Nec aspergimur ut rebaptizemur, sed ut gratiam divini nominis cum memoria baptismi invocemus" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), pp. 263-264).

La benedizione dell'acqua veniva effettuata la domenica prima della celebrazione dal sacerdote, che provvedeva poi provvedere al rito dell'aspersione, accompagnato dal canto dell'antifona tratta dal Salmo 50, 9: l'*Asperges me*[15]. L'aspersione avveniva tradizionalmente con un ramoscello di issopo, cui alludono appunto le parole del salmo, "asperges me domine isopo", poi sostituito dall'aspersorio vero e proprio[16]. Per svolgere questa funzione i recipienti per l'acqua santa utilizzati dal celebrante dovevano essere contenitori mobili di dimensioni modeste, generalmente secchielli muniti di manico in avorio, osso o metallo, dunque oggetti ben distinti dall'acquasantiera fissa in materiale lapideo[17].
La testimonianza più antica che documenta il rito dell'aspersione domenicale, cioè i *Capitula ad presbyteros* redatti nell'852 dall'arcivescovo di Reims, Incrmaro, registra anche l'usanza di mettere a disposizione dei fedeli l'acqua benedetta per far sì che questi potessero sia aspergersi autonomamente all'ingresso della chiesa, sia prelevare piccoli quantitativi per benedire la propria casa e i propri averi[18].
Una pratica affine è attestata già alla fine del VI secolo per l'acqua battesimale che, dopo la consacrazione e prima di impartire il sacramento, veniva usata per aspergere i fedeli, i quali potevano anche prelevarne piccole quantità per gli stessi fini[19]. La benedizione collettiva tramite il mezzo fisico dell'acqua e la possibilità di espandere tale benedizione e protezione ai propri beni, dovevano avere una rilevanza notevole per la comunità. La benedizione con l'acqua battesimale poteva però avere luogo solo due volte l'anno, nei tempi canonicamente previsti per la somministrazione del sacramento alle vigilie di Pasqua e di Pentecoste, mentre i fedeli dovevano farne grande richiesta costantemente[20].
Il rito dell'aspersione domenicale con semplice acqua benedetta può esser stato introdotto proprio per venire incontro a questo bisogno, anche considerando che, fin dal principio, tale acqua veniva lasciata a disposizione dei fedeli sia per essere prelevata, sia per rinnovare autonomamente la purificazione e la benedizione a ogni ingresso in chiesa.
Il "vaso" menzionato dall'arcivescovo Incmaro a metà del IX secolo doveva essere un recipiente mobile, nel quale il sacerdote poteva benedire l'acqua in sagrestia

15 "Asperges me domine isopo et mundabor lavabis me et super nivem dealbabor". Le parole dell'*Asperges me* si trovano frequentemente iscritte sulle acquasantiere: si veda ad esempio la monumentale pila trecentesca del Duomo fiorentino o quella di Giovanni di Turino per il Duomo di Siena. Nel tempo pasquale veniva invece cantato il *Vidi aqua*, da Ezechiele 47, 1-2: "Vidi aquam egrediéntem de Templo a látere dextro, et omnes ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt" (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 531; KUNSTLER, 2003, p. 210).

16 Oltre all'issopo è documentato l'uso di ramoscelli di alloro, olivo e mirto. L'aspersorio medievale, l'*aspergillum* appunto, era composto da un manico in argento o avorio a cui venivano fissate setole; a partire dal XV la forma venne modificata aggiungendo al manico una sfera forata da cui sprizzavano le gocce di acqua santa (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 582; *Suppellettile ecclesiastica...*, 1987, p. 237).

17 *Suppellettile ecclesiastica*, 1987, pp. 238-240. Ricordiamo, ad esempio la celebre situla di Gotofredo conservata al Museo dell'Opera del Duomo di Milano, risalente al X secolo.

18 "Ut omni dominico die quisque presbyter in sua ecclesia ante missarum sollemnia aquam benedictam faciat in vase nitido et tanto ministerio conveniente, de qua populus intrans ecclesiam aspergatur, et qui voluerint in vasibus suis nitidis, ex illa accipiant et per mansiones et agros et vineas, super pecora quoque sua atque super pabula eorem, nec non et super cibos et potum suum conspergant" (HINCMARUS, 1879, col. 774; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 530-531; *Suppellettile ecclesiastica*, 1987, p. 238; BASSAN, 1991, p. 108. CALAMINI, 2010, p. 11, nota 24).

19 Si veda al capitolo II.1, nota 275.

20 Sembra che la possibilità di prelevare l'acqua battesimale in alcuni contesti sia stata abbandonata a partire dal XII secolo per le troppe richieste che la rendevano non più gestibile da parte delle cattedrali (BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 24, nota 39). Il Righetti riporta che questo costume era all'epoca sempre "vivo e gradito tra i fedeli", ma è probabile che facesse confusione con l'acqua benedetta (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 104, 530).

prima della messa e quindi trasportarla presso l'ingresso. L'assenza di testimonianze materiali identificabili con sicurezza come acquasantiere antecedenti l'XI secolo sembrerebbe indicare che inizialmente i recipienti utilizzati a tale scopo fossero appunto comuni vasi, secchielli o contenitori non specifici e che soltanto in un secondo momento si sia avvertita la necessità di avere a disposizione un arredo di tipo differente, appositamente riservato allo scopo[21].
Quando l'acquasantiera fissa cominciò a diffondersi, doveva essere già consuetudine comune riservarle una collocazione a destra dell'ingresso della chiesa, in modo che i fedeli potessero immergervi la mano destra e aspergersi con l'acqua benedetta senza voltare le spalle all'altare[22]. L'acqua doveva esser rinnovata spesso, almeno ogni settimana con la nuova benedizione domenicale, e sono frequenti i richiami a mantenere pulito l'invaso dell'acquasantiera, giacché trascurare la pulizia e il ricambio dell'acqua aveva conseguenze deprecabili verso il decoro del luogo sacro[23].
Nessuna indicazione viene fornita dalle fonti coeve riguardo la forma o i materiali più appropriati per questi arredi. La totalità delle pile che ci sono pervenute è in pietra, e, sebbene questo non escluda l'esistenza, specie nei contesti più poveri, di acquasantiere in altri materiali, come la terracotta, poi andati perduti per la loro fragilità, la funzione di contenere acqua e di essere continuamente esposte al pubblico deve aver fatto rapidamente propendere verso il più robusto materiale lapideo. Non è da escludersi che la prescrizione riportata dal vescovo Durand sull'uso della pietra per i fonti battesimali si estendesse per affinità anche alle acquasantiere[24].
Pur nella grande varietà di forme e decorazioni riscontrabili nelle pile medievali si possono individuare due tipologie principali a cui tutte le varianti possono essere ricondotte: le acquasantiere pensili, cioè quelle innestate nella muratura, e le acquasantiere a fusto, ossia le vasche dotate di un sostegno indipendente[25].

---

21 BASSAN, 1991, p. 108. Considerando la destinazione specifica dell'acquasantiera, ossia tenere a disposizione del fedele l'acqua benedetta con cui aspergersi, la sua origine non può esser fatta risalire al *cantharus*, la vasca posta nell'atrio di alcune basiliche e alimentata con acqua semplice, in cui i fedeli potevano lavarsi prima di accedere all'edificio sacro (JOSI, 1949, coll. 618-619; NEGRI ARNOLDI, 1962, pp. 665; RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 582). Poco motivato appare anche il rapporto con i contenitori in diversi materiali collocati in nicchie scavate nella parete in alcune catacombe (*Suppellettile ecclesiastica*, 1987, p. 238); anche qualora la loro funzione possa esser ricondotta con certezza a contenere acqua benedetta, poiché l'usanza dell'aspersione è successiva, il loro uso primario avrà riguardato la sola conserva del liquido o il suo trasporto per scopi liturgici quali consacrazioni di edifici, esorcismi ecc (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 583).

22 In epoca più tarda Carlo Borromeo indica la collocazione dell'acquasantiera "a latere dextro, ubi potest" (BORROMEO, [1577] 2000, pp. 104-105). Non è chiaro se, fin dal principio, il gesto dell'aspersione sia effettuato in concomitanza con il segno della croce o se invece avvenisse attraverso un apposito aspersorio lasciato a disposizione dei fedeli (BASSAN, 1991, p. 188; CALAMINI, 2010, p. 24).

23 Lo stesso Incmaro ricorre ben due volte all'aggettivo "nitido" per indicare sia il vaso destinato a contenere l'acqua lustrale in chiesa sia i recipienti in cui i fedeli potevano raccoglierla. Non tutti i sacerdoti dovevano essere sensibili verso questo aspetto e spesso sono registrate condizioni disastrose di acquasantiere con l'acqua benedetta maleodorante, imputridita e popolata di larve (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 583; BACCI, 2005, pp. 59-60).

24 "Debet igitur fons esse lapideum nam et de silice aqua in baptismi presagium emanavit. Sed et Christus qui, est fons vivus, est lapis angularis et petra" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), p. 423; BASSAN, 1995, p. 282; CALAMINI, 2010, p. 12). Sui materiali dei fonti battesimali si veda nel relativo saggio al capitolo II.1.

25 Ho scelto queste tra le varie terminologie possibili, perché mi paiono le più generiche, e dunque le più indicate per rappresentare tutte le differenti morfologie in cui le due categorie possono essere declinate. Per le acquasantiere a fusto si incontrano varie diciture ugualmente valide (a calice, a stelo, a coppa ecc), ma che ho cercato di evitare per non creare confusione, mentre ho utilizzato distinzioni specifiche all'interno della categoria per indicare una struttura

Giustamente la Calamini nota che, a discapito di quanto oggi ci è pervenuto, la maggior parte delle chiese, specie se di dimensioni e condizioni economiche modeste, doveva essere dotata di pile pensili, capaci di assolvere la loro funzione con una spesa contenuta[26]. In questo tipo di acquasantiere la coppa è dotata di un'ammorsatura sporgente destinata ad essere inserita nella parete e nella declinazione più essenziale assume la forma di un bacino semplicemente sbozzato, per arrivare poi a soluzioni più complesse e variamente decorate, ad esempio di forma poligonale o corredate da un peduccio. Pilette di questo tipo, specie se prive di ornamenti, saranno andate facilmente perdute nei secoli successivi, tanto per l'usura quanto perché il loro scarso pregio non ne avrà favorito la conservazione.
Le acquasantiere a fusto erano invece strutturalmente più complesse perché prevedevano l'innesto del bacino su un sostegno indipendente e permettevano uno sviluppo decorativo più articolato, tanto per la vasca quanto per l'elemento di supporto. La coppa poteva spaziare dal formato circolare a quello poligonale, mentre il fusto, in genere costituito da una colonna o un pilastrino, poteva svilupparsi fino a divenire una vera e propria cariatide.
In questo tipo di pila il fusto costituisce il punto di fragilità di tutta la struttura, dovendo sorreggere un elemento decisamente più grande e pesante. È opportuno ricordare che queste opere venivano continuamente toccate dai fedeli, in genere più o meno sempre nello stesso punto, quello più prossimo all'entrata, con continue sollecitazioni che portano a logorare anche i materiali più robusti. L'usura del fusto originario e la sua conseguente sostituzione avveniva pertanto assai di frequente, così come era comune reimpiegare vasche di acquasantiere a fusto come acquasantiere da parete, con l'inserimento di metà coppa entro la muratura[27]. Una soluzione del genere, spesso mortificante per la forma e le decorazioni della vasca, veniva adottata perché comportava una spesa decisamente minore rispetto all'acquisto di un fusto nuovo. Per lo stesso motivo, anche se la pila originaria era in marmo, talvolta si preferiva ripiegare su un più economico fusto in pietra[28]. Anche la base su cui poggiava il fusto era soggetta a una forte usura, sia per l'umidità proveniente dal terreno sia per il continuo calpestio; inoltre questo elemento veniva facilmente sostituito in concomitanza con i rifacimenti della pavimentazione della chiesa[29].
Per ovviare al problema della stabilità, le acquasantiere venivano spesso ancorate alla parete o a un pilastro tramite una staffa metallica, operazione che talvolta avveniva in seguito a una caduta[30]. Tra i numerosi casi di questo tipo, è esemplare la testimonianza proveniente da un registro contabile della chiesa di Santa Maria

più precisa (ad esempio, acquasantiera su colonna, su balaustro ecc). Per quanto riguarda il vocabolo per designare genericamente l'arredo, nei documenti e nelle fonti s'incontra invariabilmente il termine "pila", che ho adottato spesso, preferendo tuttavia utilizzare nella dicitura di classificazione il più moderno "acquasantiera".

26 CALAMINI, 2010, p. 11.

27 Vasche di pile a fusto adattate alla parete sono ad esempio, nella chiesa di Sant'Ilario a Montereggi (fig. 16, cat. 1.1) e nella chiesa dell'ex convento di San Girolamo (fig. 62, cat. 1.13), entrambe nel comune di Fiesole.

28 Hanno il fusto sostituito le acquasantiere di Santa Maria Primerana (fig. 26, cat. 1.4), San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8), Santa Maria Novella (fig. 53, cat. 1.11), San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32); anche quella perduta di Sant'Andrea a Barbiana (fig. 47, cat. 1.9) mostrava una sostituzione del fusto.

29 Si veda il caso dell'acquasantiera di San Martino a Mensola (fig. 106 cat. 1.20) che con il rifacimento del pavimento avvenuto tra il 1837 e il 1838, perse la sua base originaria, fortuitamente ricordata dalle fonti perché corredata di un'iscrizione in inglese.

30 Alcune pile a fusto dall'equilibrio particolarmente instabile, quelle con vasca a navicella e piede svasato derivare dalla pila Nori (fig. 225, cat. 1.33), dovettero esser progettate fin dal principio per venire addossate alla parete: si veda l'esemplare nella pieve di Santo Stefano a Campi Bisenzio (fig. 242 , cat. 1.35).

Novella dove, il 25 dicembre del 1560, si annota la spesa "per un un ferro et piombo per farsi rimettere su la pila dell'acqua benedetta dinanzi all'uscio della Madonna in quella colonna, la qual fu fatta cascare da un fanciullo"[31].
Le acquasantiere da parete erano più raramente esposte a rotture, ma subivano comunque il logorio dovuto al passaggio dei fedeli, talvolta ben leggibile nella consunzione asimmetrica del bordo in corrispondenza del lato da cui più frequentemente veniva immersa la mano[32]. Gli schizzi dell'acquasanta dovevano costituire però un problema per l'intonaco circostante e credo che questo banalissimo motivo di carattere pratico abbia influito nella diffusione sorprendente delle coppette a muro munite di valva di conchiglia soprastante. Come vedremo questo tipo di pila compare nella seconda metà del XV secolo e gode di una fortuna continua fino al XVIII secolo e oltre, dovuta al riuscito connubio tra funzionalità e iconografia.
Il fattore di degrado elevato, dovuto *in primis* all'elemento stesso che l'acquasantiera deve contenere, l'acqua benedetta con aggiunta di sale, la volontà frequente di rinnovare gli arredi delle chiese secondo un gusto più aggiornato e, in epoca più recente, furti e dismissioni di vario tipo, hanno considerevolmente ridotto il numero di esemplari su cui basare la ricostruzione della sua evoluzione. Tuttavia, a partire dalla fine del Trecento e per tutto il secolo successivo, la città e il territorio fiorentino costituiscono un punto di osservazione privilegiato per la storia di questo arredo, favorito dal proliferare della scultura decorativa e dal suo crescente apprezzamento.

31 La pila è identificabile con l'acquasantiera Cederni (fig. 238, cat. 1.34), ancorata con due staffe metalliche alla parete destra della chiesa in prossimità dell'ingresso della cappella della Pura, la cui vasca è attraversata da una vistosa frattura ristuccata. Per il documento in questione si veda la scheda 1.34, nota 735.

32 Consunzione ben evidente, ad esempio, nella pila dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 175, cat. 1.25) o in quella di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat.1.26); osservare un elemento di questo tipo talvolta può aiutare a capire se la pila si trova nella sua collocazione originaria o se è stata spostata.

I.2. L'acquasantiera a Firenze nel XIV secolo

Due recenti lavori di Raffaella Calamini dedicati, rispettivamente, alle acquasantiere medievali toscane e al testo dell'erudito Domenico Maria Manni, che si cimentò in una breve dissertazione sugli esemplari fiorentini "dei secoli bassi", hanno offerto una prima panoramica ragionata dedicata a questo arredo in epoca medievale, permettendo di inquadrare la situazione fiorentina nel corso del Trecento, indispensabile premessa per impostare l'analisi relativa al secolo successivo[33].

La completa assenza di esemplari antecedenti al XIV secolo, presenti invece in area pisana[34], è probabilmente da legarsi, più che a una coincidenza sfavorevole, al minor sviluppo della scultura figurativa a Firenze in quel periodo: certamente vi saranno state pile dell'acquasanta, indispensabile corredo di ogni chiesa, ma il loro aspetto disadorno avrà indotto più facilmente a sostituirle nei secoli successivi, quando le arti plastiche conobbero una fioritura straordinaria.

Non a caso la più antica pila fiorentina conservata presenta caratteri notevoli sia per la decorazione sia perché riporta il nome del committente, Pagno di Gherardo Bordoni, accompagnato dalla data del donativo, 1302 (fig. 1)[35]. L'opera, conservata al Museo del Bargello dal 1866, proviene dalla navata destra della chiesa di Santa Maria Novella, dove era addossata al terzo pilastro di destra che, come dichiarato nell'iscrizione, era stato interamente sovvenzionato dalla famiglia Bordoni[36]. Si tratta di un'acquasantiera a fusto composta da una vasca circolare decorata da piatte baccellature scandite da quattro bordoni, i bastoni da pellegrino da cui prende il nome la famiglia del committente, innestata su un massiccio fusto cilindrico partito in quattro specchiature oblunghe, ugualmente ornate a bassorilievo con quattro bordoni. Il fusto è privo di capitello e si raccorda con la vasca tramite semplici modanature circolari digradanti dal fondo del bacile, ornato da un giro di perline e fusarole; la base quadrangolare è di fattura recente. La contestuale commissione di acquasantiera e pilastro rappresenta la prima attestazione di una prassi che dovette essere frequente anche nei secoli successivi. Le famiglie che finanziavano la costruzione o il restauro di di alcune parti dell'edificio, oltre che la decorazione delle proprie cappelle, donavano spesso anche una pila, talvolta posta in prossimità delle sepolture della famiglia stessa, creando così una connessione, anche simbolica, tra la lastra funeraria e la soprastante acquasantiera. Oggi molti di questi nessi sono andati perduti, sia in seguito agli spostamenti a cui sono andate frequentemente soggette le pile, sia per la perdita delle tombe, ma rimangono comunque alcuni esempi significativi come quelli delle tombe Da Diacceto (figg. 57-58, cat. 1.12) e Nori (fig. 225, cat. 1.33), entrambe addossate al primo pilastro a destra nella chiesa di Santa Croce[37].

Nel corso del secolo le acquasantiere a fusto conobbero un mutamento strutturale significativo con l'inserzione di un capitello tra vasca e sostegno, che contribuiva a

33 CALAMINI, 2010; CALAMINI, 2014.

34 CALAMINI, 2010, p. 20.

35 La duplice iscrizione recita, sul bordo della vasca: ANN(O) DOMINI MCCCII PILAM ISTAM CVM COLUNA SVPPOSITA FECIT FIERI PAGNUS BORDONI AD FVNDENDU AQV A BENEDITT A IN EA PRO SUO(RUM) RIMEDIO PECAT(ORUM); in cima alla colonna: PAGNO GERRARDI BORDONI FECIT FIERI HOC OPVS P(RO) ANIMA SUA MCCCII (CALAMINI, 2010, pp. 55-58; CALAMINI, 2014, pp. 16-17; COLUCCI, 2014, pp. 98, 120-121 nota 40, tutti con bibliografia precedente).

36 Per una disamina delle fasi costruttive della chiesa di Santa Maria Novella si veda in ultimo: CERVINI, 2015, pp. 37-86, spec. pp. 47-59.

37 In Santa Croce esisteva anche un'altra lastra tombale posta ai piedi dell'acquasantiera donata dalla famiglia che lì aveva le sue sepolture, quella trecentesca dei Nobili, collocata accanto alla porta di accesso nel transetto destro, andata distrutta nel 1652 (CALAMINI, 2013 (2014), pp. 20-22 e note; si veda anche quanto esposto in relazione alla pila Cavalcanti (cat. 1.31).

slanciare le proporzioni dell'insieme avvicinando la concezione di questi arredi a quella di una piccola architettura dotata di una sua coerente articolazione[38].
Non abbiamo purtroppo opere databili con sicurezza negli anni centrali del secolo, ma un esame delle pile dell'ultimo quarto del Trecento conferma uno sviluppo ormai compiuto dell'arredo. In tali esemplari si nota una raggiunta armonizzazione di forme tra capitello, vasca e fusto, con l'implicita conseguenza, solo apparentemente banale, che a una vasca circolare si accorderà un capitello dall'andamento circolare e un fusto a colonnino, mentre a una vasca poligonale seguranno membrature della stessa forma[39].
Un caso particolare è dato dalle serie di sei acquasantiere su colonna tortile del Battistero (fig. 2). Disposte a due a due ai lati delle tre porte, le pile sono munite di vasche ottagonali innestate su una sorta di pulvino che a sua volta le raccorda con il capitello e il colonnino. Le differenze nelle dimensioni e proporzioni dei singoli elementi e in alcuni dettagli decorativi non inficiano la concezione unitaria della serie che la Calamini, concordemente con la critica precedente, data alla seconda metà del XIV secolo[40]. Se anche le pile sono state progettate per riutilizzare alcuni frammenti di colonnini di diverse dimensioni, il passaggio meditato tra la forma poligonale della vasca, quella analoga del pulvino e dell'abaco, con l'andamento invece circolare della parte inferiore del capitello e del relativo collarino per raccordarsi con la colonna sottostante, indicano una cura particolarissima che va oltre il semplice reimpiego di pezzi esistenti. Le colonne tortili sono diffusamente impiegate per tutto il secolo nei monumenti funerari, o in decorazioni architettoniche: nel cantiere dell'Opera del Duomo sono partite da questi elementi sia le finestre della cattedrale sia quelle del Campanile. Compaiono nella porta dei Cornacchini del Duomo e nelle bifore del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella. Estremamente significativo inoltre mi pare l'impiego della colonna tortile in elementi di arredo come il marmoreo candelabro per il cero pasquale in Santa Maria Novella o i sostegni per le statuette nel recinto che circonda il tabernacolo orcagnesco in Orsanmichele. È pertanto probabile che la serie del Battistero abbia fatto da modello per altre pile analoghe, come attesta il più tardo esemplare conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Stia, in provincia di Arezzo (fig. 4)[41].
A questa tipologia doveva rifarsi anche il fusto perduto della pila della chiesetta di San Clemente in Poggio, presso Fiesole, di cui oggi rimane soltanto la vasca. L'opera era già stata menzionata dal Carocci, che la datava genericamente al XV secolo senza offrire altre indicazioni se non la specifica del materiale marmoreo[42]. La più precisa annotazione del Giglioli descrive una coppetta con stemma

38 Agli inizi di questo studio mi ero chiesta se potessero esserci dei rapporti morfologici tra le pile dell'acqua santa e le forme coeve adottate in oreficeria per i calici, ma in conclusione posso affermare con sicurezza che, nell'ambito da me indagato, non esiste legame alcuno, neppure blandamente decorativo. Credo che questo sia dovuto non solo alla differenza di dimensioni o di materiale, che implicavano certamente una diversa concezione statica del manufatto, ma soprattuto alla sostanziale diversità delle due funzioni: in nessun modo poteva esser confusa la destinazione del calice con quella dell'acquasantiera. La sfera sacrale di ciascuno competeva a due ambiti così differenti che non è neppure sensato ipotizzare un nesso.

39 CALAMINI, 2010, pp. 13-14. Un bell'esemplare di questa tipologia è stato individuato dalla Calamini nella pila già in San Pietro a Quaracchi, oggi conservata nei depositi del Museo del Bargello (CALAMINI, 2010, pp. 84-88). L'opera, datata dalla studiosa all'ultimo quarto del XIV secolo sembra presentare alcune manomissioni che ne rendono difficile la valutazione, ma, inequivocabilmente, la bella vasca ottagonale ornata con un motivo di archetti a sesto acuto e foglie frastagliate e il fusto pure ottagonale e integralmente decorato a rilievo con tralci di vite, putti e animali, costituisce uno degli esemplari fiorentini dalla decorazione più ricca.

40 CALAMINI, 2010, pp. 63-65.

41 CALAMINI, 2010, p. 65.

42 CAROCCI, 1906 - 1907, I (1906), p. 156.

intarsiato su colonna tortile munita di capitello e ornata da un motivo a fusarole lungo la spirale, similmente alle pile del Battistero o di Stia che recano invece motivi a punte di diamante o floreali[43]. Non ho potuto accedere alla chiesa, oggi sconsacrata e di proprietà privata, ma una fotografia disponibile online mostra l'esistenza di una pila di marmo bianco con stemma intarsiato in marmo scuro, ma corredata con un colonnino in pietra serena di struttura differente da quello descritto dalle fonti, che quindi è andato disperso.
Nel complesso le acquasantiere fiorentine trecentesche si attengono a una tipologia piuttosto uniforme, in cui spicca l'esemplare del tutto differente realizzato per il Duomo (figg. 6-8). Si tratta di una pila imponente, con un disegno che scardina la concezione strutturale fin qui analizzata basata sulla partizione in elementi giustapposti (vasca/capitello/fusto/base), per creare una sorta di micro-architettura unitaria e organicamente svolta. L'ampia vasca quadrilobata è sostenuta da un massiccio pilastro quadrangolare scandito da modanature orizzontali che ne animano l'andamento con aggetti o rientranze. Nella fascia centrale i quattro spigoli sono trasformati in altrettanti piccoli tabernacoli popolati da coppie di figurette che sorreggono gli stemmi del Popolo, del Comune di Firenze, della Parte Guelfa, e di Fiesole/Firenze. Tutta la superficie è arricchita con intarsi a motivi geometrici in marmo rosso e verde; pure l'iscrizione che corre subito sotto la vasca è intarsiata in marmo verde e recita il versetto 9 del Salmo 51[44].
Dal centro della vasca (figg. 6-7)[45], si eleva un supporto che replica in scala ridotta la forma del fusto e che attualmente sorregge, con la mediazione di un elemento marmoreo settecentesco scolpito a forma di nubi, una statuetta quattrocentesca raffigurante un angelo con un vaso (figg. 9). Un documento del 1380 registra il pagamento a Giovanni Fetti per collocare la pila in cattedrale ma Kreytenberg, analizzando lo stile delle statuette angolari, la riferisce a Jacopo di Piero Guidi[46].
Il Manni ritiene che le forme di quest'opera siano derivate dalla scomparsa pila che all'epoca era ancora collocata nella chiesetta di Santa Maria Sopra Porta, di antico patronato dei Capitani di parte Guelfa, e da un'altra di cui non cita l'ubicazione, ugualmente ignota[47]. Nonostante la descrizione e il disegno della sezione della vasca, dall'andamento circolare con quattro sporgenze angolari, non è purtroppo possibile comprendere quanto effettivamente fossero stretti i legami tra queste opere e se il rapporto di derivazione non fosse piuttosto da invertire, considerando il modello illustre quello della cattedrale. La vasca mistilinea non sembra comunque aver avuto particolare diffusione a Firenze, dove non si rinvengono neppure bacini semplicemente poligonali dopo il secondo decennio del Quattrocento. A quanto pare tali forme rimasero legate soprattutto a un immaginario tardogotico, andando a connotare le vasche delle fontane dipinte in scene mitologiche o cortesi[48].

43 GIGLIOLI, 1933, p. 282. Contestualmente il Giglioli forniva anche le misure dell'opera (vasca: altezza cm 19 e diametro cm 52, fusto: altezza cm 127) e identificava lo stemma con quello della famiglia Mancini, seguendo le indicazioni tratte dall'inventario manoscritto redatto nel 1863 dall'allora ispettore ministeriale Ferdinando Rondoni (non ho potuto rintracciare questo inventario nell'Archivio Storico del Territorio della Soprintendenza di Firenze; l'edificio non è stato oggetto di successive notifiche né schedatura delle eventuali opere contenute).

44 ASPERGES ME DOM/INE ISOPO ET MUND/ABOR LAVABIS ME ET S/UPER NIVEM DEALBABOR.

45 Alla fine dell'Ottocento la parte superiore della pila venne ricoverata nel Museo dell'Opera del Duomo, dove tuttora si trova, mentre sul fusto dell'acquasantiera, rimasto nella cattedrale fu posta una copia del bacino.

46 KREYTENBERG, 1979, pp. 34, 36-37; per un esame dell'opera e per un riepilogo della bibliografia precedente si veda anche: BRUNETTI, 1969, pp. 283-284, cat. 145/146; CALAMINI, 2014, pp. 14-15.

47 MANNI, 1752, p. 232, ristampato in: CALAMINI, 2014, p. 44.

Diversa la situazione a Siena, dove formati mistilinei e poligonali, già di lunga tradizione trecentesca[49], dovettero conoscere un più diffuso e duraturo favore anche nel Quattrocento, come attestano le pile da parete di Giovanni di Turino scolpite, rispettivamente per il Duomo (1433-1434, fig. 78) e per Palazzo Pubblico (1438)[50], ma anche l'esemplare dipinto da Domenico di Bartolo negli affreschi del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala (fig. 11), nella scena raffigurante *L'educazione degli orfani* (1442-1443)[51], dove la tradizionale coppetta ottagonale è posata su una colonnina spiralata con capitello ionico, affine a quelle del Tabernacolo della Parte Guelfa di Orsanmichele. E, addentrandosi maggiormente nel secolo, si individuano ancora l'acquasantiera dal bacino circolare, ma con imboccatura poligonale, di Urbano da Cortona (fig. 12) per la chiesa della Santissima Annunziata annessa all'Ospedale della Scala (1453)[52], o le vasche mistilinee delle pile del Duomo (fig. 13), del Battistero e di Santa Maria dei Servi, databili alla prima metà del Trecento[53]. Anche in altre importanti città toscane la fortuna di vasche simili è ben attestata per tutta la prima metà del secolo e talvolta sconfina nella seconda, come attesta la pila realizzata da Domenico di Giovanni da Milano nel 1464 per il Duomo di Pisa (fig. 14)[54], e quella di San Frediano a Lucca, mentre ancora nel 1470 un sontuoso fonte battesimale con vasca mistilinea veniva scolpito per Sant'Antimo a Piombino (fig. 162)[55].
Mettere in luce certe distinzioni di diffusione territoriale è importante, e necessario per individuare alcune linee guida che ci permettano di inquadrare più accuratamente i tipi fiorentini, per i quali disponiamo di un numero ristretto di esemplari, sui quali siamo quindi costretti a formulare giudizi cauti, ma che possono assumere contorni meglio definiti grazie al confronto con tradizioni differenti, per quanto geograficamente prossime.
Tornando all'acquasantiera della cattedrale fiorentina, possiamo ritenere che i caratteri particolarissimi che la connotano, per struttura, dimensioni e ricchezza decorativa, la resero un manufatto del tutto eccezionale, che non fu mai oggetto di vere e proprie repliche. Tuttavia, vista anche la sua collocazione prestigiosa, costituì sicuramente un punto di riferimento fondamentale per gli artisti che si cimentarono in seguito in arredi di questo tipo. Motivi come le punte di diamante, i dentelli o la decorazione a intarsi marmorei facevano già stabilmente parte del repertorio ornamentale degli scultori fiorentini, anche se forse la loro comparsa in questo esemplare contribuì a renderne tradizionale l'impiego nelle pile, in

48 Si veda, ad esempio, il fronte di cassone del Maestro di Carlo III di Durazzo, con la scena di *Diana e Atteone* (Londra, collezione privata, 1380-1385 circa), o la scena dello stesso mito (fig. 15) dipinta sul desco da parto attribuito a Paolo Schiavo (Williams College Museum of Art, 1440 circa) o la fonte della giovinezza nel desco da parto di maestro anonimo del Princeton University Art Museum (1430 circa).

49 CALAMINI, 2010, p. 13. Qualche esempio sulla diffusione di certi formati a determinate altezze cronologiche si ottiene anche indirettamente da opere pittoriche che, seppure non riproducono esattamente acquasantiere, possono però offrire confronti utili per il formato delle vasche. Da questo punto di vista, una scena che offre una costante raffigurazione di bacini è quella della *Natività della Vergine*, con il bagno dell'infante usualmente in primo piano, in cui, tra più prosaici catini circolari, si possono individuare belle vasche poligonali, di proporzioni che non dovevano essere lontane da quelle delle pile, come l'esemplare raffigurato da Pietro Lorenzetti (fig. 10) nella pala già sull'altare di San Savino nel Duomo di Siena, oggi al Museo dell'Opera (1335-1342).

50 CIONI, 2009, pp. 116-117.

51 Per il ciclo del Pellegrinaio della Scala si veda in ultimo: FATTORINI, 2010, pp. 292-295, cat. C. 43.

52 GALLAVOTTI CAVALLERO, 1985, pp. 197, 262, note 285-287.

53 COLUCCI, 2009, pp. 86-87; CALAMINI, pp. 318-320, 331-332, 336-338.

54 CASINI, 1995, p. 457, cat. 875.

55 BERNAZZI, 2011, pp. 104-106; DONATI, 2015, pp. 131-134.

particolare la collocazione del fregio a dentelli sotto il labbro della vasca o l'uso di stemmi intarsiati.
Un elemento che sembra comparire per la prima volta in quest'opera e che avrà una discreta fortuna nel secolo successivo è l'annessione al centro della vasca di un supporto coronato con una statuetta. L'*Angelo col vaso* che oggi campeggia sulla pila (fig. 9), venne però collocato soltanto nel corso del Settecento, per sostituire la più antica statuetta "logora ed in più parti rotta" [56]. Sfortunatamente non viene menzionato il soggetto della scultura andata perduta, ma, volendo dar credito all'unica raffigurazione antica pervenuta dell'acquasantiera, quella affrescata nella lunetta di Fabrizio Boschi con *Sant'Antonino che caccia dal Duomo i curiosi*, nel primo chiostro di San Marco databile al 1613 (fig. 5)[57], la scultura rappresentava una figura femminile abbigliata con un'ampia veste. In accordo con la più antica dedicazione della cattedrale la figura potrebbe raffigurare Santa Reparata, rimasta a lungo nella devozione dei fiorentini anche dopo la nuova titolazione della chiesa, oppure la Vergine stessa, con il Figlio che, tenuto col braccio destro, nel dipinto rimarrebbe nascosto alla vista.
Il soggetto più frequentemente utilizzato per coronare le acquasantiere era senz'altro il *Battista*, in coerente rapporto con l'elemento dell'acqua con cui il fedele rinnovava la memoria del battesimo entrando in chiesa. Altri soggetti adottati erano appunto i santi titolari della chiesa, anche se non dovevano mancare versioni più originali, come quelle offerte nella coppia di acquasantiere nel Duomo di Lucca, realizzate da Matteo Civitali tra il 1490 e il 1498 con il corredo di un agnellino e di un putto, oggi disperso (figg. 128-131)[58].
L'*Angelo col vaso* che oggi corona la vasca potrebbe provenire da un contesto analogo ed aver svolto la stessa funzione in una pila quattrocentesca poi andata perduta, sia per le dimensioni ridotte che ben si prestano a rapportarsi con il bacino di un'acquasantiera[59], sia per l'atteggiamento in cui è raffigurato, con il vaso capovolto ad alimentare idealmente l'acqua nella vasca. Per questa statuetta Giulia Brunetti, nel catalogo del Museo dell'Opera del Duomo, ha proposto dubitativamente un'attribuzione a Urbano da Cortona, che non può essere accolta, per il modo completamente differente di panneggiare e di strutturare i volumi mostrato abitualmente dal cortonese[60]. Come mi conferma anche Giancarlo Gentilini, sembrerebbe più calzante il nome di Andrea Guardi, artista di cui a Firenze sembra rimanere soltanto la *Madonna con Bambino* che campeggia sull'architrave della sagrestia di Santa Maria del Carmine, recentemente restituita al Guardi con una datazione verso il 1435-1438[61]. Anche nell'*Angelo* dell'Opera del Duomo si colgono simili accenti di grazia disinvolta che sembra trarre ispirazione dall'espressività assorta di un Michelozzo, o dalla dolcezza di un Luca della Robbia, mentre nella resa degli occhi e della capigliatura, composta da ciocchette rivolte in direzioni diverse, si nota una decisa affinità con opere degli anni quaranta, ad esempio con i rilievi del frammentario sepolcro di Niccolò Speciale (1444-1445), già nella chiesa di San Francesco d'Assisi di Noto e oggi nel Museo Civico di quella città[62]. La conduzione del panneggio dell'*Angelo*, semplificata ma

56 FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802, IV (1790), pp. 203-204.
57 BRUNETTI, 1969, p. 283, cat. 145/146; PROTO PISANI, 1990, II, p. 388.
58 Per le due acquasantiere di Lucca si veda in ultimo: DONATI, 2011, pp. 309-316.
59 La scultura, secondo quanto indicato dalla Brunetti, misura cm 48 (BRUNETTI, 1969, p. 283, cat. 145/146).
60 BRUNETTI, 1969, p. 283, cat. 145/146.
61 L'attribuzione è stata suggerita a Gabriele Donati da Francesco Caglioti; precedentemente l'opera era stata riferita soprattutto a Michelozzo o alla sua cerchia, con un proposta in direzione di Agostino di Duccio; per la relativa bibliografia rimando a: DONATI, 2015, pp. 63-67, 173, cat. 15.
62 DONATI, 2015, p. 187-191, cat. 25.

risolta con cadute a piombo e "occhielli" smerlati simili a quelli del sepolcro Speciale, si accompagna a un disegno ancora privo dei volumi dilatati che subentreranno successivamente nel percorso del Guardi, ad accompagnare i lavori di classicismo più ostentato[63]. La statuetta dell'Opera del Duomo potrebbe quindi contribuire a meglio connotare l'attività fiorentina dello scultore nel periodo di poco precedente l'abbandono della città alla volta di Pisa.
Il possibile riferimento al Guardi diviene tanto più significativo se rammentiamo che a questo artista sono connesse altre due opere, due fonti battesimali, non acquasantiere, munite di statuetta apicale. Si tratta del fonte della pieve di Santa Maria a Vicopisano (1450-1455 circa, fig. 153), che ha perduto la statuetta, ma conserva il balaustrino a vaso atto a sostenerla, e quello di Sant'Antimo a Piombino (1470, fig. 162). Anche quest'opera ha perduto la scultura e conserva solo un alto e fantasioso fusto che si eleva al centro della coppa, ma Gabriele Donati, pur avendo espulso la struttura del fonte dal catalogo del Guardi, ha recentemente proposto che potesse essere completato con una statuetta acefala di *Battista* da lui attribuita allo scultore, rinvenuta sotto il pavimento della chiesa nel 1933 e oggi riadattata su un'acquasantiera settecentesca con integrazione della testa[64].
Neppure in territorio fiorentino è pervenuto integro alcun esemplare di acquasantiera con statuetta, e in genere è possibile dedurre la presenza di una scultura di coronamento soltanto grazie alle rimanenze materiali sul fondo del bacino, solitamente un supporto scolpito nello stesso blocco di marmo della vasca o l'alloggiamento per un perno, che potrebbe indicare la presenza di annessi più semplici, come ad esempio una croce metallica[65]. L'esemplare più illustre di questa tipologia dovette essere quello perduto realizzato per volere di Piero de' Medici per la Santissima Annunziata[66], ma probabilmente il modello della cattedrale doveva aver prodotto ben prima qualche epigono, di cui oggi non rimane traccia.

63 Un indizio in direzione del Guardi può essere offerto anche dal gesto del vaso rovesciato, scelto spesso dallo scultore per connotare, in accordo con l'iconografia tradizionale, la *Temperanza* (Napoli, San Giovanni a Carbonara, mausoleo di Ladislao da Durazzo, in collaborazione col Maestro della Fede, 1428-32 circa; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, nelle transenne corali della cattedrale col ciclo delle *Virtù*, 1461 circa), ma anche più insolitamente la *Carità* (1460 circa) nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, proveniente dal perduto ciborio dell'altare della cattedrale è pure insolitamente munita di un'anfora rovesciata, da cui si diparte uno scroscio d'acqua, mentre la *Misericordia*, già parte dello stesso contesto e conservata nella stessa sede, regge tra le mani un vaso con l'imboccatura più comunemente rivolta verso l'alto (DONATI, 2015, pp. 180-182, cat. 22; 215-216, cat. 41; 220-222, cat. 45).

64 DONATI, 2015, pp. 131-134, fig. 57, p. 196, cat. 29. Per una più approfondita trattazione di queste due opere si veda nel saggio relativo alla perduta acquasantiera della Santissima Annunziata, al capitolo I.6, pp. 56-57, nota 213.

65 Rimanenze di questo tipo sono nell'acquasantiera di Sant'Ambrogio (fig. 48, cat. 1.10), in quella Bartoli di Santa Maria Novella (fig. 53, cat. 1.11), ma non ho potuto individuare alcun oggetto che potesse essere adatto a completare le vasche.

66 Per quest'opera si veda il capitolo I.6.

I.3. Fioritura tardogotica: acquasantiere a Firenze fra Tre e Quattrocento

Tornando a seguire lo sviluppo delle pile fiorentine, dopo il caso eccezionale della cattedrale, s'incontra, tra il finire del XIV secolo e i primi due decenni del successivo, un folto gruppo di acquasantiere tardogotiche, senz'altro indice di un'ondata di rinnovamento nell'arredo delle chiese della città e del contado.
Si distingue in questo gruppo il caso particolare della vasca conservata in Sant'Ilario a Montereggi, presso Fiesole, dalla forma semplicissima e ornata soltanto con l'iscrizione dedicatoria (figg. 16-17, cat. 1.1). La vasca ha oggi perduto il fusto ed è stata murata nella parete, occultando parzialmente l'iscrizione, che però è stata trascritta dal Manni con la preziosa indicazione della data, 1393[67]. Questo esemplare può ben rappresentare gli arredi d'impianto disadorno e di dimensioni ridotte, che dovevano corredare le innumerevoli chiesette e gli oratori del contado, fornendo una testimonianza particolarmente significativa perché, in questo caso, semplicità di forme o assenza di ornato non si traducono in un manufatto povero o rozzo, ma anzi conferiscono alla pila un aspetto di geometrica sobrietà, che costituisce uno dei tratti essenziali delle acquasantiere fiorentine.
I bisogni delle chiese più piccole e modeste dovevano essere più spesso soddisfatti con pile da parete, di cui però rimane un unico esempio trecentesco nella disadorna coppetta ottagonale in pietra serena che correda l'Oratorio di Santa Caterina all'Antella, nel comune di Bagno a Ripoli, che la Calamini data in concomitanza alla fondazione dell'oratorio stesso, nel 1354 (fig. 3)[68]. Più raffinato appare invece l'esemplare marmoreo conservato in Santa Maria a Greve a Scandicci (figg. 18-19, cat. 1.2), ornato con motivi tipici delle pile tardogotiche, il fregio a dentelli, la sequenza di archetti con terminazione a cuore, e vivaci mazzetti floreali posti su ciascuna faccia.
La piletta di Scandicci propone, in formato ridotto, i caratteri che accomunano tre acquasantiere a fusto, di cui due pervenuteci in forma frammentaria, munite di vasca ottagonale, in tutti i casi ornata con un fregio a dentelli. L'unico esemplare integro, quello di di San Barnaba (figg. 21-24, cat. 1.3), presenta un profondo bacino, corredato, oltre che dai dentelli, anche da un motivo ad archetti con terminazioni a cuore, che poggia su un pilastrino pure ottagonale per il tramite di un capitello munito di un doppio giro di foglie lisce[69]. Grazie alla conservazione delle basi e delle modanature poste sotto la coppa, possiamo essere certi che anche le due acquasantiere prive di fusto originale conservate in Santa Maria Primerana a Fiesole (figg. 26-28, cat. 1.4) e in Santa Maria all'Impruneta (figg. 31-35, cat. 1.5), fossero munite di un pilastrino ottagonale in accordo con il formato della vasca. Quella dell'Impruneta presenta una soluzione originale per l'invaso del bacino, ampio ma poco profondo, che, nonostante la sagoma esterna poligonale, è scavato a conca. L'acquasantiera di Santa Maria Primerana si distingue invece per la decorazione insolita della vasca, che non presenta il giro di dentelli nella consueta posizione sotto il labbro, ma lo sposta all'incirca a metà coppa, dopo una serie di modanature digradanti. Quest'acquasantiera, e quelle di San Barnaba e di San Michele a Rovezzano (figg. 42-45, cat. 1.8), di cui parleremo a breve, presentano, nelle basi un ornamento ulteriore formato da quattro foglie, variamente interpretate, che ricoprono i rispettivi spigoli del plinto, un motivo che a Firenze gode di una lunga tradizione, attestata almeno a partire dalla fase gotica della

67 MANNI, 1752, p. 234, ripubblicato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 45, con il commento della pila alle pp. 15-16.
68 CALAMINI, 2010, pp. 60-61; per la costruzione dell'oratorio nel 1354, anziché nella data tradizionalmente indicata, il 1387, si veda: DI CAGNO, 2000, p. 55.
69 Per la terminologia sulle foglie dei capitelli medievali si veda: PICCININI, 1996, pp. 23-37; PICCININI, 2000.

basilica di Santa Maria Novella, dove simili foglie ornano le basi di alcuni pilastri della navata e del Chiostrino dei Morti (figg. 25, 29)[70].
A questo piccolo gruppo d'impianto ottagonale se ne affianca un secondo, leggermente più numeroso, di pile a vasca circolare su colonna liscia, composto da cinque pezzi, nessuno dei quali completamente integro in tutte le sue componenti, ma ben in grado di restituire l'impianto decorativo e proporzionale di questa tipologia, che, aggiornata con elementi strutturali rinascimentali, avrà una fortuna duratura per tutto l'arco del Quattrocento.
Nel gruppo spiccano, per qualità e ricchezza decorativa, le due acquasantiere della chiesa di San Michele a San Salvi (figg. 36, 39, catt. 1.6, 1.7), con vasche circolari su colonna con capitelli a foglie lisce, entrambe impreziosite nella coppa sia da rilievi ornamentali sia da decori intarsiati in marmo verde. Le due pile non sono identiche e differiscono sia nell'ornamentazione, pure accomunata dal motivo ad archetti con punte a cuore che gira sotto il labbro, che nella forma e nelle dimensioni delle vasche, oltre che nel tipo di capitello. Non sembra pertanto possibile ritenerle una vera e propria coppia, anche perché non è certo che fossero disposte come oggi, ai due lati della porta maggiore, ma una delle due poteva andare ad ornare l'ingresso laterale nel transetto sinistro. È significativo comunque che per ornare l'edificio si sia scelto due pile non identiche, ma fortemente connesse. L'uso della tarsia, che abbiamo visto connotare con sfarzo l'acquasantiera della cattedrale fiorentina, si riscontra anche in altri esemplari tardogotici, in cui rimane perlopiù limitato all'intarsio dello stemma. Qui invece ne viene fatto un uso prettamente decorativo e, nel caso della pila di sinistra ornata a sinuosi racemi, assai raffinato, confermando la particolare qualità di queste opere.
L'acquasantiera di San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8) presenta impianto identico, ma la vasca è corredata soltanto dal motivo ad archetti, mostrando quanto variazioni anche minime di ornato potessero produrre arredi d'impressione assai differente. La pila di sinistra di San Salvi si distingue anche per la presenza di un rilievo in aggetto, una protome leonina d'intaglio un poco rigido ma comunque ben svolto (fig. 40). Assai più goffo è invece il rilievo raffigurante il Bambino che si leva dal Calice scolpito sulla coppa, oggi priva del fusto, conservata in Sant'Ambrogio (figg. 48-52, cat. 1.10), pure corredata da una teoria di archetti lungo il bordo. L'immagine, simbolo del Miracolo del Sangue avvenuto in Sant'Ambrogio nel 1230, era utilizzata come stemma della Compagnia del Corpo di Cristo e potrebbe quindi indicare i donatori della pila.
L'apposizione degli stemmi, abitualmente della famiglia committente, inizia a divenire frequente e spesso, legando la realizzazione della pila a qualche altra opera sovvenzionata nello stesso edificio, permette di fornire una cronologia indicativa per opere altrimenti di difficile datazione. Uno stemma intarsiato, identificabile con quello della famiglia Bizzeri, campeggiava al centro della vasca frammentaria, poi rubata, nella chiesa di Sant'Andrea a Barbiana (fig. 47, cat. 1.9) e, anche se in questo caso l'elemento araldico non fornisce informazioni utili in questo senso, l'uso della tarsia e la presenza sotto il labbro di un fregio a punte di diamante anziché del più comune motivo a dentelli mi pare orientare la realizzazione dell'arredo nei primi decenni del XV secolo. Le punte di diamante, già ben presenti nel Trecento, dove compaiono, ad esempio, nelle cornici tra le formelle nella porta di Andrea Pisano per il Battistero fiorentino e, più avanti, sui fusti tortili delle sei acquasantiere del Battistero (fig. 2), sono declinate in questa pila in una forma più piena e geometricamente regolarizzata che le accomuna a quelle presenti in altre opere quali il fonte battesimale di Santa Maria a Rosano del

70 CERVINI, 2015, pp. 59-61. Il motivo è presente anche nelle basi dei pilastri della cattedrale di San Romolo a Fiesole (fig. 30), che vennero però interamente rifatte nel corso della campagna di restauro dell'edificio attuata tra il 1878 e il 1883 (ROMOLI, 2009, p. 23).

1423 (fig. 309, cat. 2.1) o il lavabo del chiostro Dati di Santa Maria Novella (fig. 436, cat. 3.2), databile tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento.
Non ci sono peraltro spie risolutive che ci permettano di definire con maggior precisione le datazioni di questo gruppo di pile tardogotiche, che, in assenza di altri apporti utili, rimangono oscillanti tra i due secoli. Sono pertanto decisamente significative le date inscritte su due belle acquasantiere presenti, rispettivamente, nelle due principali chiese mendicanti di Firenze, Santa Maria Novella e Santa Croce.
La prima di questa pile, con data 1412 (figg. 53-56, cat. 1.11), costituisce un caso decisamente originale dato che, come apprendiamo dall'iscrizione, fu fatta venire dalla città di Montpellier, in Francia dai donatori, i fratelli Bellozzo e Bartolo della famiglia Bartoli, il cui stemma è intarsiato in marmo verde sul fronte della coppa. La presenza dell'iscrizione in volgare fiorentino e l'uso di marmi locali, come il serpentino di Prato, inducono a sospettare che da Montpellier fosse giunta soltanto la vasca polilobata, dal disegno fastosamente articolato in sedici profonde smerlature, poi completata e personalizzata da maestranze fiorentine. Il curioso episodio costituisce comunque una spia assai significativa dei molti contatti artistici con la cultura d'Oltralpe che dovevano avvenire tramite i manufatti "minori", meno impegnativi per la committenza e di più agevole circolazione. L'acquasantiera di Santa Maria Novella avrà certamente destato interesse negli scultori locali, ma non sembra aver avuto alcuna influenza diretta per il disegno di altre pile. Va notato che al centro del bacino sporge la capocchia metallica di un perno, su cui forse era avvitato un elemento accessorio, in materiale analogo, che sorgeva al centro della vasca (fig. 56). Una situazione simile si individua nella pila di Sant'Ambrogio, dove però il fondo del bacino è scolpito a rilievo per creare un piccolo alloggiamento circolare, in cui forse poteva essere inserito un annesso di tipo modesto, come ad esempio una croce del Battista (fig. 52)[71].
Di pochi anni più tarda è l'acquasantiera Da Diacceto posta davanti al primo pilastro destro nella chiesa di Santa Croce (figg. 57-61, cat. 1.12), che l'iscrizione dedicatoria ricorda fatta scolpire da Gaspare di Francesco nel 1418. Ai piedi della pila si trova la lastra tombale della famiglia la cui cornice è ornata con un fregio intarsiato con un motivo a quadrifoglio, lo stesso impiegato anche nella specchiatura marmorea posta nel pavimento a circondare la base in marmo verde su cui s'imposta la base, a ribadire la stretta connessione tra i due elementi. La conservazione di questo nesso tra lapide e pila, che certo poteva connotare altre opere di questo tipo ora perdute, la datazione sicura e lo stato integro in cui ci è giunta la pila Da Diacceto, la rendono uno dei pezzi fondamentali per ricostruire la storia delle pile fiorentine. L'opera è, inoltre, un manufatto di particolare qualità, dotato di una vasca smerlata a otto lati, corredata con lo stemma di famiglia intarsiato, che poggia si un pilastrino ottagonale a sua volta sostenuto da uno zoccolo quadrangolare in marmo verde circondato dalla specchiatura intarsiata di cui sopra. Il disegno smerlato della pila si rinviene anche nella vasca di un'acquasantiera conservata dell'ex convento di San Girolamo a Fiesole (figg. 62-64, cat. 1.13), un tempo a fusto, ma adattata alla parete in un'epoca imprecisata, che proprio per il rapporto di dipendenza dalla pila di Santa Croce potrà essere datata in un momento di poco successivo. Un riflesso di quest'opera può forse essere individuato anche nell'acquasantiera di in Santa Maria Assunta a Stia, in provincia di Arezzo, in cui le smerlature sono accresciute fino a dodici (fig. 4)[72]. La

71 Non conosco comunque nessun caso in cui una pila sia corredata da una croce metallica e neppure mi sono imbattuta in oggetti che potessero svolgere questa funzione.

72 La Bartoli data l'opera nella prima metà del XV secolo (BARTOLI, 1998, p. 167, cat. 46), la Calamini tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo (CALAMINI 2010, pp. 110-113). Il fusto della pila è costituito da un colonnino tortile ornato, nella scanalatura, da un motivo continuo a

decorazione della pila Da Diacceto è tutto sommato semplice, in sostanza limitata alle foglie frastagliate e accartocciate con intaglio sapiente che ornano il capitello e ai pochi inserti intarsiati, lo stemma e la specchiatura alla base, da considerarsi a tutti gli effetti parte della pila. L'effetto fastoso dell'insieme è affidato soprattutto al disegno della vasca, arricchita sul fondo del bacino da una stella scolpita a rilievo, dalle cui punte si dipartono filettature che suddividono l'interno della coppa in otto spicchi. La decorazione sembra tradurre in chiave semplificata, il trattamento plastico della coppa Bartoli di Santa Maria Novella, il cui interno è animato da partiture rilevate che disegnano ognuna delle sedici lobature.
Un bassorilievo scolpito all'interno della vasca, solitamente al centro, è noto già nelle pile medievali[73], e farà qualche sporadica apparizione anche nelle vasche quattrocentesche e cinquecentesche, quando sarà declinato soprattutto in sculture di piccoli pesci o di altri animali acquatici. Due rane affrontate erano scolpite sul fondo del bacino dell'acquasantiera in San Lorenzo a Vincigliata, opera rubata negli anni novanta di cui non rimane documentazione fotografica, ma descritta dal Giglioli e dal Gentilini, che ne propose una datazione nel terzo decennio[74]. Un modesto fiore a cinque petali ornerà il fondo della vasca dell'acquasantiera della Cappella del Cardinale del Portogallo (fig. 186, cat. 1.27) mentre nella Cederni in Santa Maria Novella (fig. 238, cat. 1.34), nuoterà un solitario pesciolino, prima avvisaglia dei piccoli branchi, misti di rane o di altri animaletti acquatici, che andranno ad animare i bacini cinquecenteschi, come quello dell'acquasantiera posta di fronte alla porta del culto nella cattedrale fiorentina, o quello della pila di Battista di Donato Benti del 1557, già nella Collegiata di Empoli e oggi nell'adiacente museo[75].

punta di diamante e dunque l'opera sembra una commistione di due diversi modelli fiorentini: la vasca della pila di Santa Croce e il fusto delle serie delle sei acquasantiere del Battistero.

73 CALAMINI, 2010, pp. 19-20.

74 GIGLIOLI, 1933, pp. 287-288; GENTILINI, 1994, p. 62, nota 15. L'acquasantiera era menzionata già dal Garneri (1910, p. 392), che però non ne forniva descrizione. Secondo quanto riporta il Giglioli la coppa rotonda era bordata dal consueto fregio ad archetti a sesto acuto sovrapposti a rose, con un disegno che poteva essere accostato a quello della pila di destra di San Michele a San Salvi (fig. 36, cat. 1.6) o a quello della piletta di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat. 1.2). La datazione proposta da Gentilini si basava sull'accostamento di una vasca di disegno tardogotico al colonnino con capitello ionico, tuttavia il fatto che il sostegno fosse in pietra serena, anziché di marmo come la vasca, fa sorgere il sospetto che si trattasse di un elemento spurio, riusato per sostituire un precedente fusto danneggiato. Pertanto la pila potrebbe essere di qualche decennio più antica.

75 PAOLUCCI, 1985, p. 165.

I.4. Vesti nuove per una struttura tradizionale: l'acquasantiera su colonna nel Quattrocento

Le dirompenti innovazioni brunelleschiane in campo architettonico non potevano non ripercuotersi sulle forme e sulle decorazioni delle acquasantiere che a Firenze avevano trovato una via privilegiata nelle microarchitetture costituite dalla combinazione di vasca su colonna o su pilastro, con ornati ridotti all'essenziale. L'abbandono del pilastro poligonale, per non parlare della colonnina tortile, e l'adozione di capitelli di stampo classico al posto di quelli di tradizione trecentesca, dovettero succedere come conseguenza naturale con il diffondersi del nuovo linguaggio.
Non sappiamo però con quanta prontezza tale passaggio poté aver luogo, dato che non ci sono pervenute acquasantiere databili con assoluta certezza tra gli anni venti e gli anni trenta. Esaminando quanto oggi è pervenuto, che, lo ricordiamo ancora, rappresenta un campione certamente assai mutilo, si nota dopo la fioritura tardogotica, una sorta di vuoto nella seriazione di questi arredi.
Tra quella che dovette essere una delle ultime pile tardogotiche, la Da Diacceto del 1418 (fig. 57), e la prima pila a fusto sicuramente databile all'inizio degli anni quaranta, quella medicea di San Marco (fig. 82, cat. 1.16), già portatrice di novità significative e non assimilabile alla tipologia di acquasantiera su colonna, si registra un vuoto poco spiegabile per quelli che dovettero essere anni di continue sperimentazioni. Certamente qualche sfortunata circostanza deve averci sottratto qualche esemplare cruciale di quest'epoca, che meglio avrebbe permesso di comprendere il successivo sviluppo di questa tipologia, come sembra possibile intuire dal linguaggio giù perfettamente compiuto che mostrano le pile su colonna oggi note.
Gentilini ha additato, come possibile candidato in cui si potrebbero riflettere idee brunelleschiane esposte altrove, l'acquasantiera oggi nella chiesetta dei Santi Stefano e Caterina a Pozzolatico (figg. 92-95, cat. 1.17), ma forse proveniente da San Leo, che venne distrutto con le demolizioni tardo ottocentesche del centro di Firenze[76]. La semplice vasca, ornata soltanto con lo stemma intarsiato della famiglia Di Cola, poggia su un esile colonnino munito di capitello composito in cui alle volute ioniche si affianca un collarino rudentato e scanalato. L'essenzialità di forme e l'uso della tarsia possono effettivamente riflettere qualità esaltate dal Brunelleschi nei suoi lavori, ma il tipo di capitello pare indicare una cronologia inerente almeno agli anni quaranta. Infatti, se lo ionico, per quanto meno utilizzato rispetto al corinzio, viene impiegato già nella cappella Barbadori in Santa Felicita (1419-1423) e nel Tabernacolo della Parte Guelfa a Orsanmichele (1423-1425, fig. 97), ma anche successivamente nella biblioteca di San Marco (1440-1442), il collarino scanalato non sembra comparire prima della fine degli anni quaranta, in uno dei capitelli del Tempietto michelozziano di San Miniato al Monte (1448, fig. 98)[77]. Mi pare difficile quindi poter anticipare la cronologia della pila al terzo o quarto decennio del secolo, anche considerando che esemplari simili a questo sono databili per altre ragioni a partire dagli anni quaranta.
La pila del Museo di San Casciano di Val di Pesa (figg. 99-101, cat. 1.18), riferibile alla famiglia Sassolini per lo stemma, pure intarsiato, presente sul fusto, ha capitello similissimo a quello dell'esemplare di Pozzolatico, ma sulla vasca s'incontra una baccellatura ricontornata affine, anche nel tipo d'intaglio, a quelle che si diffondono a partire dagli anni quaranta, con la pila medicea di San Marco (fig. 82).

76 GENTILINI, 1994, p. 61, 63 nota 12.
77 Per i capitelli fiorentini: GOSEBRUCH, 1958, pp. 63-193; MOROLLI, 2013.

Di epoca leggermente posteriore mi pare l'analogo esemplare conservato nella chiesa di San Pietro a Ripoli (figg. 102-105, cat. 1.19), per il disegno in forme più ampie e correnti delle baccellature, accompagnate da una fila di perline sotto il labbro come nella piletta da parete dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 175, cat. 1.25), opera di Antonio Rossellino del 1461.
Un giro di perline a ornare il bordo compare anche nell'acquasantiera di San Martino a Mensola (figg. 106-108, cat. 1.20), altrimenti liscia e ornata soltanto con gli stemmi dei donatori, i coniugi Lottiera Gualtierotti e Orlando Gherardi, scolpiti a rilievo. È questo un altro esemplare su colonna accostabile agli altri qui raggruppati, che si distingue per il capitello in cui, al collarino scanalato, non accoppia più uno ionico, ma una soluzione composita con quattro volute angolari le cui propaggini vegetali si distendono sulla scanalatura. Si tratta di un'evoluzione del già citato capitello del Tempietto di San Miniato al Monte che si fa strada agli inizi degli anni cinquanta in cantieri connessi a Bernardo Rossellino, quali palazzo Rucellai, il chiostro Spinelli di Santa Croce (fig. 109) e palazzo Spinelli in Borgo Santa Croce. Le vicende storiche della chiesa di San Martino a Mensola offrono comunque, in accordo con le informazioni leggibili nell'opera stessa un *post quem* al 1451 per la campagna di ristrutturazione dell'edificio nel corso della quale venne realizzato l'arredo.
Al gruppo delle acquasantiere su colonna doveva appartenere anche l'esemplare posto all'ingresso della Cappella dei Magi nel palazzo mediceo di Via Larga, databile verso il 1459, all'epoca della dotazione del sacello. Nell'inventario dei beni del palazzo stilato nel 1492 l'opera viene infatti descritta come "una pila di marmo in s'una cholonna fuori della cappella"[78]. Nei decreti di confisca dei beni medicei nel 1495 se ne annovera anche uno per "quendam pila ex marmore seu serpentino confecta et deputata ad aquam benedictam"[79], che tuttavia dovette venir restituita insieme alle "più cose di marmo" riportate nel palazzo nel 1512[80]. Non è chiaro se l'acquasantiera descritta nella stessa sede nel Settecento, quando il palazzo era già di proprietà dei Riccardi, fosse ancora quella quattrocentesca perché viene detta esser sostenuta da un piedistallo di granito orientale, ma non è da escludersi, dato che l'anonimo estensore della descrizione potrebbe aver confuso il serpentino con un materiale più esotico[81]. In ogni caso, se il fusto era costituito da una colonna in marmo verde, si doveva trattare di una versione particolarmente sontuosa, del tutto in sintonia con il gusto per i marmi policromi sfoggiato nella cappella, tanto nella pavimentazione intarsiata a motivi geometrici in marmi bianchi, rossi e verdi, quanto nel paliotto dell'altare, interamente in marmo rosso, e scolpito con una strigilatura come un sarcofago antico.
In conclusione, salvo qualche riserva possibile per l'acquasantiera di Pozzolatico, questo gruppo di pile appartiene ai decenni centrali del secolo e illustra l'avvenuta trasformazione, in forme ormai completamente rinascimentali, della tipologia su colonna. Venuto meno l'uso del pilastro poligonale, non rimane possibilità di comparire per delle vasche di quel formato, che sarebbero altrimenti in rapporto disarmonico col fusto[82]. Questo rimane, per tutto l'arco del secolo, una colonna liscia, e non viene mai corredato di scanalature, che invece vanno ad ornare

78 SPALLANZANI, 1992, p. 25.
79 MÜNTZ, 1888, p. 104; CAGLIOTI, 2000, pp. 443-444.
80 CAGLIOTI, 2000, p. 345, nota 228.
81 "Una bell'urna sostenuta da piedistallo di granito orientale lavorato con ottimo disegno conserva l'acqua santa avanti l'ingresso" (ACIDINI LUCHINAT, 1993, p. 17).
82 Differente, come abbiamo visto, la sensibilità senese, e un esempio di questo approccio più disinvolto si riflette dalla pila dipinta da Domenico di Bartolo nella scena con *L'educazione degli orfani* (1442-1443) nel Pellegrinaio dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, dove a un colonnino spiralato esemplato su quelli del Tabernacolo della Parte Guelfa, viene associata una vasca ottagonale.

sostegni di altro tipo, quali fusti svasati e balaustri, come vedremo più avanti. La base, stando a quelle conservate, non è di tipo attico, pure ben presente nelle colonne impiegate in architettura a partire fin dal Loggiato degli Innocenti, e neppure a semplice toro, ma è composta da un tronco di cono poggiante su un plinto quadrangolare.
La struttura del capitello classico, per la presenza obbligatoria dell'abaco, poteva portare a una connessione tozza e conflittuale con la vasca se questa vi fosse stata poggiata sopra direttamente, senza mediazioni. Il problema venne risolto nella quasi totalità di casi, anche in esemplari che vedremo cronologicamente assai distanti, interponendo tra i due pezzi un elemento a disco alto pochi centimetri, sufficiente a staccare visivamente la coppa dall'abaco per alleggerire l'insieme e a conferire un aspetto architettonicamente "ordinato" alla pila. Soltanto nell'esemplare di San Martino a Mensola si individua un tentativo, non troppo riuscito, di connettere la vasca al capitelo tramite un collarino a ovoli piuttosto espanso che, risultando più grande dell'abaco, sporge goffamente di qualche centimetro sui quattro lati.
Gli elementi caratteristici di questo nucleo di pile su colonna compaiono, quasi invariati, in un secondo piccolo gruppo costituito dalla serie di cinque acquasantiere presenti nella cattedrale di Santa Maria del Fiore e dall'esemplare in Santa Maria Novella donato dalla famiglia Bartoli Agorai, databili all'incirca nell'ultimo quarto del secolo.
La serie del Duomo (figg. 262-265, cat. 1.42), che probabilmente venne concepita nel numero di cinque esemplari per arredare simmetricamente la cattedrale includendo la preesistente pila trecentesca, si distingue per le proporzioni massicce delle colonne, adottate per sostenere vasche imponenti dal diametro di circa 95 centimetri, adeguate alle dimensioni dell'edificio. Le vasche sono assai semplici e munite soltanto di un labbro ben rilevato, mentre i capitelli sono ancora quelli compositi, con ionico accompagnato da collarino scanalato e la connessione tra i due pezzi avviene tramite il detto elemento circolare.
Di ornamento più ricercato è invece l'esemplare Bartoli Agorai di Santa Maria Novella (figg. 269-271, cat. 1.43), pure di dimensioni considerevoli, ma di proporzioni più slanciate per il diametro più contenuto della coppa. In questo caso la vasca è scolpita con plastiche baccellature ad altorilievo ben distanziate tra loro, variante probabilmente d'invenzione maianesca, che compare nell'ultimo quarto del secolo, mentre il disco si trasforma in un toro riccamente decorato.
A completare questa seriazione possiamo aggiungere anche alcune vasche che hanno perduto il fusto, ma che sicuramente erano corredate da una colonna, come quella della chiesa di Santa Maria a Peretola (figg. 192-193, cat. 1.29), opera oggi in stato assai negletto, ma che un documento ci permette di ricondurre a un lavoro di Francesco di Simone Ferrucci del 1466. Il pagamento al Ferrucci era già ben noto, ma non era stato connesso alla pila perché questa si trova da tempo esiliata nel cortile retrostante alla chiesa, montata su un colonnino di cemento all'epoca dei restauri seguiti all'alluvione del 1966. La vasca presenta un elegante bordo sagomato a toro e scozia, e un disegno snello della coppa, ornata con baccellature non ricontornate e poco rilevate. Prima dello spostamento nel cortile l'acquasantiera aveva già perduto il fusto, come documenta una fotografia che la ritrae ancora all'interno della chiesa, ma conservava ancora l'elemento circolare destinato a connetterla col capitello.
La presenza di questo particolare ci permette di postulare un fusto a colonna anche per la vasca del Museo della Collegiata di Empoli (fig. 261, cat. 1.41), scolpita con baccellature di tipo più comune e corredata di un'iscrizione dedicatoria incisa lungo il bordo in cui è riportata la data 1492. Come per l'esemplare di Peretola, la possibilità di connettere opere di fattura tanto essenziale

a una datazione certa è assai preziosa, e direi illuminante per comprendere quanto a lungo potessero durare certe tipologie ornamentali e certe soluzioni formali semplici, ma efficaci, una volta entrate nel lessico comune degli scalpellini.

I.5. Sperimentazioni e innovazioni. Da Brunelleschi a Buggiano, da Donatello a Maso di Bartolomeo

Possiamo interrogarci se una produzione così duratura di acquasantiere su colonna similmente strutturate, cioè con capitelli e basi affini, in cui compare, quasi sistematicamente, l'adozione del peculiare elemento di raccordo tra abaco e coppa, non sia dovuta a un prototipo illustre che ne ha dettato il modello. Nel panorama eterogeneo e continuamente rinnovato delle pile fiorentine quattrocentesche si individuano infatti alcuni piccoli raggruppamenti generati da un esemplare che si distingue non solo per la qualità o l'originalità, ma soprattutto perché in grado di fornire un modello strutturalmente funzionale, agevolmente replicabile ed esteticamente soddisfacente, come la già citata acquasantiera da parete con valva di conchiglia o il tipo con vasca a navicella, entrambi con tutta probabilità riconducibili a invenzioni di Antonio Rossellino.
Sarebbe quindi intrigante immaginare un'ipotetica testa di serie elaborata, magari proprio dal Brunelleschi, negli anni cruciali tra il terzo e il quarto decennio, poi replicata con duratura fortuna, ma non disponiamo di alcuna prova dell'esistenza di un tale prototipo. Avrebbe forse potuto aiutare a chiarire la questione, o almeno offrire qualche spunto di ulteriore riflessione, il Filarete che nel IX libro del suo *Trattato di Architettura*, descrivendo le acquasantiere poste a corredo di una chiesa immaginaria, pone l'accento sui materiali impiegati, "chi di porfidi, e chi di marmo e altre belle petrine", aggiungendo che ne avrebbe illustrato le forme con alcuni disegni, che però non sono stati acclusi ad accompagnare il testo[83].
È certo però che Filippo, nel suo radicale rinnovamento di ogni aspetto dell'edificio, si occupò anche di ripensarne gli arredi, cimentandosi in prima persona nel disegno di altari, cori, lavabi (per il Duomo fiorentino), tabernacoli eucaristici (per la chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini), pulpiti (per Santa Maria Novella), e anche acquasantiere[84]. Grazie alla testimonianza del Manetti sappiamo infatti che almeno in un'occasione l'architetto si curò di accompagnare un progetto architettonico con l'ideazione di una pila destinata a corredarlo. Il biografo narra infatti che "fu allogato el fare a suo modo quella cappelletta che è in Santa Filicita nel canto come s'entra drento per la porta dinanzi a mano destra, che fu nuova foggia a quello tempo e bellissima; e così fece la pila del marmo della acqua benedetta da quello lato in sulle scalee di detta cappella; che tutto, e della cappella e della pila, furono cose nuove e pellegrine, che facevano maravigliare tutti gli uomini intendenti e di buon gusto naturale"[85]. Purtroppo nessuna traccia rimane dell'opera e non ci è pervenuta neppure una descrizione più precisa che possa offrire qualche indizio sul suo aspetto[86]. Possiamo tentare però qualche

83 FILARETE, [1460-1464] 1972, p. 252.

84 Per la questione dell'arredo brunelleschiano si veda: MOROLLI, 1979, pp. 182-232. Per il perduto tabernacolo eucaristico di San Jacopo in Campo Corbolini: SEBREGONDI, 2005, pp. 53-57. Per il pulpito di Santa Maria Novella si veda in ultimo: GALLI, ROWLEY, 2016, pp. 75-79.

85 MANETTI, [1482-1489] 1992, p. 107. Per la trattazione della perduta pila di Santa Felicita si veda anche la scheda 1.15.

86 Le menzioni dell'acquasantiera hanno tutte carattere assai generico: "Et in detta cappella, fece fare un vaso per l'acqua santa, assai vago e leggiadro" (*Il Codice Magliabechiano,* [1537-1542] 1892, p. 63); "Che è quella cappella nello entrare di chiesa a man ritta, dove è la pila dell'acqua santa pur di sua mano" (VASARI, [1550-1568] 1966-1988, III (1971), p. 163); "La cappella di Bartolomeo Barbadori posta in questa chiesa all'entrata a man ritta dov'è l'acqua santa è disegno del Brunellesco" (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 197); "Avendovi il Brunellesco fatta la Cupola senza armadure per dare un esempio che farebbe egli anco la Cupola di Santa Maria del Fiore. Ed il medesimo vi fece la Pila dell'Acqua Santa" (RICHA, 1754-1762, IX (1761), p. 311). L'acquasantiera potrebbe essere stata rimossa con i rimaneggiamenti effettuati da Ferdinando Ruggeri tra il 1736 e il 1739. Una sparizione dell'opera in questa circostanza non appare in

riflessione sulle parole del Manetti che, come già osservava Gentilini[87], ponendo l'accento sulla novità dell'invenzione e sul suo carattere insolito, sembra descrivere un'acquasantiera in grado di distinguersi nettamente da quelle coeve, strutturate principalmente con vasca su colonna. Se dovessimo immaginare la pila di Santa Felicita come un esemplare a fusto il rinnovamento si ridurrebbe in sostanza all'adozione di un capitello di tipo classico, accompagnato da un differente rapporto con la vasca, e, per quanto il disegno di questi elementi fosse certo nuovo, il risultato non parrebbe più di tanto "pellegrino". Niente vieterebbe comunque di pesare a dovere le parole del Manetti se non fosse per la curiosa precisazione sulla collocazione della pila posta "*in sulle scalee* di detta cappella". La sistemazione di un'acquasantiera a fusto sui gradini di una cappella pone più di un interrogativo, apparendo decisamente incongrua e poco funzionale[88]. Sorge quindi il sospetto che l'arredo in questione fosse pensile, e collocato nella porzione di parete della controfacciata soprastante i gradini della cappella lì addossata.
Tale possibilità verrebbe quindi a coincidere con l'interessante proposta avanzata da Gentilini a partire da due singolari acquasantiere sorrette da angeli-cariatidi un tempo conservate nella Villa Medici di Careggi e ora disperse (figg. 67-68, cat. 1.15). Le opere sono documentate da due buone fotografie che, con riprese da due diversi punti di vista, illustrano la forma a barchetta della vasca e la precaria posa degli angeli in equilibrio sulla testina di un cherubino. Stilisticamente le sculture sono ben riferibili alla mano del Buggiano in un momento di poco successivo alla conclusione dei lavori per il secondo lavamani della cattedrale fiorentina nel 1445[89]. L'adozione di una cariatide a reggere una vasca non trova riscontri trecenteschi in ambito fiorentino e in Toscana ne sembra essere sopravvissuto soltanto un esemplare, quello di Giovanni Pisano in San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia[90].
L'ispirazione di queste figure appartiene però a una cultura del tutto differente, che Gentilini ha ben individuato in quella classica[91]. La posa dei due angeli è infatti una ripresa puntuale dall'iconografia delle antiche *Vittorie* alate, specialmente delle versioni divulgate in alcuni bronzetti in cui si ritrova la posa con le braccia alzate, i piedi che poggiano instabilmente su un globo e il panneggio sottile agitato dal vento (figg. 74-76)[92]. Le citazioni dall'antico con cui il Buggiano orna i due lavamani delle sagrestie del Duomo (fig. 70, catt. 3.3, 3.4) sono, come questa riproposizione delle *Vittorie*, sottilissime, sorprendentemente ben intese e adattate con acutezza al differente contesto. Un simile sfoggio di cultura e di abilità è decisamente al di sopra delle capacità dello scultore e non è necessaria troppa immaginazione per veder trasparire, sullo sfondo di queste imprese, la guida progettuale del Brunelleschi. Tra i numerosi reperti antichi che catturarono l'attenzione dell'artista nel corso delle sue esperienze romane avrebbe facilmente potuto esserci anche qualche bronzetto di questo tipo.
Sarebbe quindi lecito considerare queste due pile perdute come il primo esempio dell'innovativa tipologia, elaborata da Filippo e messa in opera dal figlio adottivo, se non ci fossero pervenute altre due versioni simili, sicuramente antecedenti agli

---

contrasto con la menzione fattane dal Richa che sembra riferirsi più a una notizia storica che a un'osservazione diretta.

87 GENTILINI, *Una perduta "pila"...*, 1994, p. 62.

88 Si vedano le considerazioni espresse in merito nella scheda 1.15, p. 163, nota 601.

89 Per l'analisi stilistica, per l'inquadramento cronologico delle pile e per l'ipotesi sulla loro possibile provenienza rimando alla scheda 1.15.

90 CALAMINI, 2010, p. 15.

91 GENTILINI, *Una perduta "pila"...*, 1994, p. 63, nota 29.

92 In particolare mi paiono affini la *Vittoria* di Veleia del Museo Archeologico Nazionale di Parma e la *Vittoria* di Fossombrone del Museo Fridericianum di Kassel (REINACH, 1897-1930, II (1898), pp. 385, 388).

anni quaranta, limite oltre il quale non è possibile anticipare l'esecuzione di quelle buggianesche per ragioni stilistiche. Si tratta delle due ben note acquasantiere realizzate a Siena dall'orafo Giovanni di Turino, una per il Duomo (1433-1434, fig. 78) e l'altra per la cappella del Palazzo Pubblico (1438)[93]. Con disinvolta *nonchalance* l'artista senese adatta l'iconografia della *Vittoria* classica a reggere due sovradimensionate vasche ottagonali, riducendo le ali a due piccole appendici nascoste dietro la schiena e lasciando i piedi privi di appoggio. Data l'impossibilità di conferire a Giovanni di Turino il merito di questa trovata, è inevitabile concordare con quanto già esposto da Gentilini, cioè che l'orafo, in rapporti col Ghiberti fin dall'epoca della sua collaborazione ai rilievi del fonte senese[94], si avvalesse di un modello di provenienza fiorentina. Anche in questo caso, molti indizi non costituiscono una prova, ma dovendo supporre l'esistenza di una simile acquasantiera perduta, cioè un'opera pensile, antecedente al 1433 e di probabilissima ideazione brunelleschiana, la possibilità di individuarla nella pila che corredava la cappella Barbadori, non sembra affatto remota.
Qualunque fosse la collocazione di questo ipotetico prototipo, le due acquasantiere già conservate a Careggi potrebbero costituirne una replica più tarda, forse addirittura approntata dal Buggiano dopo la morte di Filippo, quando ormai non poteva più contare sulle invenzioni sempre nuove generosamente elargitegli dal padre adottivo, e si trovava a doverne replicare qualche precedente trovata.
Nonostante questa tipologia, per quanto felicissima e di probabili natali illustri, non debba aver avuto gran diffusione a Firenze, si trova comunque a rivestire un ruolo decisamente importante nella storia di questo arredo, fregiandosi di molti primati. Si tratta innanzitutto dell'unico esempio fiorentino visivamente documentato di acquasantiera su cariatide[95], a cui, in aggiunta, possiamo accostare soltanto il ricordo dell'esemplare posto a corredo della tomba di Antonio Nori in Santa Croce, andato perduto quando il complesso decorativo funerario venne rinnovato verso il 1470 per mano di Antonio Rossellino. La notizia di quest'opera ci è pervenuta grazie alla trascrizione della sua epigrafe dedicatoria in una raccolta di componimenti in cui si fa cenno anche all'aspetto della pila, composta da una statua che reggeva sul capo il bacino per l'acqua lustrale e teneva tra le mani l'epitaffio[96].
Le acquasantiere perdute di Careggi costituiscono inoltre la prima coppia di pile gemelle che ci sia nota, e offrono anche la prima attestazione certa dell'impiego di una vasche allungate, lavorate a guisa di piccole barchette[97]. La scelta di un formato così particolare è probabilmente dettata dalla necessità di mantenere ben visibile il volto degli angeli sottostanti, che altrimenti, adottando una pila di formato circolare, sarebbe rimasto parzialmente occultato all'osservazione abituale per la sporgenza della coppa. Non sappiamo se qualche altra vasca a barchetta abbia fatto la sua comparsa in seguito alla pubblicazione di queste pile, ma per

93 CIONI, 2009, pp. 116-117.
94 FATTORINI, 2010, pp. 182-184, cat. C.1.
95 Mi sembra infatti di concezione differente, oltre che di datazione un poco più tarda, nei primi decenni del XVI secolo, la pila di provenienza incerta conservata nella confraternita detta Buca di Sant'Antonio in via degli Alfani a Firenze (OA 09/00122135) dove la coppa rotonda è sorretta dal simbolo dell'evangelista Marco, un leoncino alato col libro.
96 L'epitaffio del Becchi è pubblicato in: CAGLIOTI, 1995, pp. 39-40 nota 16, p. 46, nota 66; IDEM, 2000, pp. 59-60, nota 17, p. 73, nota 68. Per approfondimenti su questa testimonianza e sulla complessa vicenda del monumento sepolcrale Nori rimando alla scheda 1.33.
97 Vincenzo Borghigiani ricorda nella chiesa di Santa Maria Novella un'acquasantiera della fine del Trecento con vasca a navicella (ASMN, I.A.29 Vincenzo Borghigiani, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* [1757-1760], tomo II, 1341-1444, c. 144), ma, in assenza di altre testimonianze, non possiamo essere certi dell'affidabilità di questa informazione; si veda in proposito quanto osservato al capitolo I.8, nota 238.

incontrare il vero successo di questo formato si dovrà attendere ancora qualche decennio e la spigliata versione realizzata da Antonio Rossellino per il monumento Nori in Santa Croce (fig. 225, cat. 1.33).
In conclusione, nonostante l'assenza di testimonianze materiali dirette, il Brunelleschi dovette avere un ruolo nella storia di questi arredi, e se anche non spettò direttamente a lui l'elaborazione delle nuove forme delle pile su colonna, certamente queste ebbero luogo in conseguenza del suo radicale rinnovamento attuato in campo architettonico. D'altra parte, se le grandi chiese da lui progettate videro il loro completamento soltanto decenni dopo la morte dell'architetto, e dunque non poterono costituire un banco di prova effettivo per cimentarsi nell'elaborazione di questi arredi, se non in via meramente progettuale, ci dovettero essere almeno altri due contesti, oltre a quello di Santa Felicita, che l'architetto portò a compimento, e che dunque potrebbero aver ospitato altrettante pile disegnate da Filippo: la cappella costruita per Schiatta Ridolfi nella chiesa di Sant'Jacopo Soprarno e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo.
Se includo la Sagrestia Vecchia in questo ragionamento è perché ritengo che l'arredo che oggi la serve come acquasantiera non sia stato concepito per questa funzione (fig. 371). Il bel vaso panciuto e baccellato, con il labbro contornato da ovoli e munito di un unico manico, poggia su un fusto scanalato in marmo nero di fattura credo ottocentesca, mentre il piede del vaso stesso risulta esser stato sostituito in epoca recente, come si evince da una foto Brogi, che documenta il pezzo originario, dalla forma svasata più elegante di quella attuale (fig. 373)[98].
L'opera non compare nelle descrizioni più antiche della sagrestia e viene menzionata per la prima volta dal Fantozzi, ricevendo poi qualche sporadica attenzione critica che ne ha generalmente orientato la pertinenza a Donatello o alla sua cerchia, con l'eccezione del Venturi, che la riteneva un esercizio michelangiolesco sul tema dell'acquasantiera, parallelo a quello dell'analogo arredo per la Sagrestia Nuova[99].
La funzione dell'oggetto come acquasantiera non è mai stata posta in dubbio, ma l'imboccatura presenta una sagomatura chiaramente destinata ad alloggiare un coperchio, la cui esistenza sembra essere provata anche dal residuo di un perno metallico inserito sul bordo (fig. 372). La presenza di un coperchio è del tutto incongrua per la destinazione a pila dell'acqua santa, e d'altra parte risulta poco funzionale a questo scopo anche la forma panciuta, con un invaso assai profondo dotato di un'imboccatura più stretta della sua circonferenza.
Credo quindi che questo oggetto vada interpretato in modo del tutto differente, come la rara testimonianza di manufatto ornamentale destinato ad ambienti privati, realizzato sulla scia delle suggestioni che i reperti antichi di questo tipo potevano suscitare, ad esempio il "vaso grande marmoreo intagliato, bellissimo" che l'Albertini ricorda aver visto in casa Ghiberti, e che lo stesso Lorenzo avrebbe

98 Brogi, foto n° 22255. La foto è databile entro il 1922 perché quell'anno venne pubblicata dal Venturi; il piede originario è andato perduto in un momento imprecisato tra questa data e il 1988, quando la pila viene pubblicata dallo Gnocchi tra le opere riconducibili alla committenza di Piero de' Medici (GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 58, fig. 10) con il nuovo supporto tutt'ora esistente; non sono riuscita a individuare alcun tipo di documentazione relativa alla pila, che pure è stata almeno pulita, nell'ambito dei restauri della Sagrestia Vecchia svolti dall'Opificio delle Pietre Dure negli anni ottanta.

99 FANTOZZI, 1842, p. 467 ("la pila dell'acqua santa contigua alla porta che mette in chiesa"); *La Manifattura di Signa,* 1986, II, tav. XVIII, nr. 434 (riproduzioni del vaso databile 1899-1901, "da originale, ad uso di pila dell'acquasanta di Donatello"); CRUTTWELL, 1911, p. 101 (Donatello); VENTURI, 1922, pp. 200-202 (Michelangelo); PAATZ, 1940-1954, II (1955), pp. 498, 565, nota 203 (Donatello); GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 58, fig. 10 (Maso di Bartolomeo); GIUSTI, 1988, p. 17 (ambito donatelliano); GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 62-64, note 18-19 (ambito donatelliano); GENTILINI, ORTENZI, 2005, p. 41 (ambito donatelliano).

fatto giungere dalla Grecia[100]. Nell'opera si individuano infatti riprese filologiche da urne e puntali di coronamento di cippi romani, sia nella forma globulare del corpo sia nell'ornamentazione a baccellature contrapposte separate da una fascia[101]. Un arredo con destinazione simile, ma corredato con una più complessa decorazione a rilievi figurati, doveva essere il vaso oggi in collezione privata, pubblicato da Giancarlo Gentilini e Francesco Ortenzi con un'attribuzione al Buggiano[102].
Slegato dal contesto donatelliano della Sagrestia Vecchia, il manufatto mi pare meglio leggibile in relazione a Bernardo Rossellino, sia per l'accostamento della sua singolarissima forma a quella del fonte battesimale della Collegiata di San'Andrea a Empoli (fig. 347, cat. 2.4), sia per la lavorazione delicata e accuratamente rifinita della superficie marmorea, distante tanto dagli ornati plastici e vibranti di Donatello, quanto dagli intagli netti e profondi della pila di San Marco, di cui tratteremo tra poche righe (fig. 82). Un indizio ulteriore per riferire il vaso a Bernardo Rossellino può essere individuato nell'impiego di un elemento quasi identico per forma e decorazione nel nodo, oggi perduto, ma noto attraverso un'incisione ottocentesca (fig. 378), per la fontana del giardino dei Pazzi, opera uscita più tardi, nella seconda metà degli anni sessanta, dalla bottega rosselliniana sotto la responsabilità di Antonio[103]. Considerando la familiarità che Bernardo ebbe con alcuni membri della famiglia Medici, per i quali, nel corso del suo soggiorno Roma, svolse almeno una volta il ruolo di mediatore nell'acquisto di opere d'arte antica[104], mi domando se questo vaso non sia una sua colta realizzazione per quella famiglia e se non sia stato scolpito proprio per arredare il palazzo di via Larga. In via del tutto ipotetica, per tentare di spiegarne l'approdo nella Sagrestia Vecchia, possiamo ricordare che nel 1495, dopo la cacciata dei Medici, molti beni della famiglia furono ricoverati proprio nella Canonica di San Lorenzo[105].
Il rapporto tra il vaso laurenziano e il fonte della Collegiata di Empoli ci spinge a considerare con attenzione la lieve differenza nella scelta dei motivi di ornato che si rileva tra i due manufatti. In entrambe le opere il corpo del vaso è scandito da due sequenze di motivi separati da una fascia liscia, ma, a differenza del vaso che segue più puntualmente i modelli antichi proponendo una contrapposizione di baccellature, nel fonte viene adottata una soluzione differente, per meglio adattarsi alla forma non perfettamente globulare del corpo, scegliendo di porre nella prima fascia in corrispondenza della spalla, un motivo ad ovoli (fig. 84).
Tale sequenza, ovoli, fascia liscia e bacellature, era già comparsa in un arredo che non casualmente abbiamo citato per confrontare l'intaglio del vaso laurenziano:

100 ALBERTINI, [1510], 2010, p. 94.
101 Gentilini segnalava in proposito un elemento decorativo a vaso nella collezione archeologica degli Uffizi (fig. 376; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 62, 64, nota 19; MANSUELLI, 1958-1961, I (1958), p. 198, n. 197). A questo si possono aggiungere molti altri esempi, tra cui segnalo l'urna cineraria del Museo Pio Clementino (fig. 362), l'anfora in collezione Grimani nel Museo Archeologico di Venezia (fig. 363), e la coppia di cippi funerari nel Museo Gregoriano Etrusco dei Musei Vaticani (fig. 377) .
102 GENTILINI, ORTENZI, 2005, pp. 41-59, cat. 2. Secondo quanto indicano gli autori, anche questo oggetto presenta una sagomatura dell'imboccatura adatta ad ospitare un coperchio.
103 Il nodo della fontana Pazzi differiva per una ripresa più puntuale dei modelli antichi, presentando nella fascia centrale un motivo a treccia ("Ricordi di Architettura", VI, 1883, fasc. VII, tav. 1). Per la fontana del giardino dei Pazzi: GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, pp. 183-188; CAGLIOTI, 2003, pp. 164-183.
104 CAGLIOTI, 1991, pp. 49-51.
105 MÜNTZ, 1888, p. 102; CAGLIOTI, 2000, pp. 297, 441-451. Non ho potuto reperire la descrizione di un manufatto del genere negli inventari medicei dove si rileva la presenza di vasi in pietre dure, antichi o imitati dall'antico, oppure in metalli preziosi quali oro e argento (GROTE, 1975, pp. 165-182).

l'acquasantiera Medici della chiesa di San Marco (figg. 82 cat. 1.16). L'opera fu realizzata in concomitanza con la ristrutturazione della chiesa promossa da Cosimo il Vecchio avviata nel 1438 e conclusasi con la sua solenne consacrazione nel 1443, data in cui l'acquasantiera doveva essere sicuramente già completata.
Già Lorenzo Gnocchi, seguito poi da Giancarlo Gentilini, proponeva per l'arredo un accostamento ai modi di Maso di Bartolomeo con cui si può senz'altro concordare[106]. A corroborare l'attribuzione possiamo porre in evidenza il rapporto tra il fusto della pila e quello del candelabro bronzeo del Duomo di Prato (figg. 88-89), realizzato da Maso all'incirca tra il 1438 e il 1440[107]. Il nome di Maso di Bartolomeo è sostenuto anche dal contesto della committenza Medici, famiglia per cui l'artista lavorò più volte[108], ed è opportuno ricordare che, sebbene il suo nome sia sostanzialmente legato alla lavorazione del bronzo, la sua bottega produceva regolarmente arredi in pietra, oggi in gran parte perduti[109].
La struttura di questa acquasantiera presenta una tipologia a fusto del tutto differente rispetto a quella tradizionale su colonna. Le singole componenti, vasca-capitello-fusto-base, sono mantenute nelle loro funzioni, ma, ad eccezione della vasca, risultano completamente reinventate nella forma. Particolarmente rilevante risulta l'eliminazione del capitello e la sua sostituzione con un elemento composito di natura del tutto originale (fig. 85), che, in associazione al fusto a bulbo, scardina ogni pretesa strutturazione architettonica dell'insieme. Ne risulta un manufatto organico, plasmato in forme continue e chiaroscurato da un'ornamentazione misurata, ma quasi integrale, che si stacca con decisione dal tipo delle acquasantiere colonnari, basate su un impianto architettonicamente "ordinato".
La cultura che sostiene le invenzioni dei candelabri bronzei di Maso e altre sue realizzazioni, come la bronzea corda intrecciata che fa da grata al Tempietto dell'Annunziata, è spiccatamente donatelliana e nutrita di puntuali citazioni dal maestro, a partire dal serto d'alloro che funge da base all'arredo pratese (fig. 88)[110]. Suggestioni simili si riflettono nella nostra pila, ad esempio nella scelta delle volute e dei festoncini che ne ornano il nodo. Echi sottili di soluzioni donatelliane più defilate si ravvisano anche in certi particolari strutturali meno evidenti, come la calotta liscia che ne compone il piede contrapponendosi al bulbo soprastante tramite la strozzatura di un cordoncino. Questo gioco di forme ricorda infatti certi elementi in cui s'intravedono le potenzialità del balaustro, talvolta presenti nei rilievi del maestro, come il curioso poggiapiedi raffigurato nel rilievo col *San Marco Evangelista* nella Sagrestia Vecchia (fig. 90), o il complemento analogo posto

106 GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 74 nota 37; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 62, 64 nota 21. È invece da escludere l'identificazione di questo manufatto con quello perduto dell'Annunziata proposta da Casalini (CASALINI, 1990 (1998), p. 98), per cui rimando al capitolo I.6.

107 Per i due candelabri di Maso si veda in ultimo: DONATI, 2013, pp. 190-193.

108 Mi limito a ricordare gli elementi bronzei per il Tempietto della Santissima Annunziata, dalla cancellata al perduto candelabro, le aquile pure bronzee per un altro sacello, quello di San Miniato e i disegni per i fregi graffiti destinati a ornare il cortile del palazzo di via Larga.

109 I lavori in pietra che ci sono pervenuti a cui è legato il nome di Maso comprendono la Loggia della Cintola nella controfacciata del Duomo di Prato (1434-1438 circa), le paraste e altre membrature architettoniche per la Sala Grande nel Palazzo di Parte Guelfa (1452). Lo scultore collaborò anche alla realizzazione del portale per San Domenico a Urbino (1449-1454), con Pasquino da Montepulciano, Michele di Giovanni e Luca della Robbia (GRASSO, 2008, pp. 642-645). L'attività di Maso di Bartolomeo è ben documentata dai suoi *Libri di Ricordi*, (BIB RON, R.V.14, anni: 1448-1449; BIB NAZ, ms. Baldovinetti 70, anni: 1449-1455), di cui purtroppo oggi non esiste ancora un'edizione critica degna, giacché quella più volte annunciata da Harriet McNeal Caplow non ha ancora visto la luce. Il principale riferimento edito per questi preziosi documenti rimane ancora la parziale e problematica trascrizione dell'Yriarte (1894), con qualche aggiunta riportata dal Fabrizy (1895) nella recensione del testo; per alcune notizie sulle opere lapidee di Maso riportate nei libri, si veda la scheda 1.16, alle note 611, 613.

110 Per il rapporto tra Maso e Donatello si veda: CAGLIOTI, 2000, pp. 160-163, con bibliografia precedente.

a far da base a un vaso nella prima specchiatura a sinistra nel registro inferiore della Cantoria del Duomo[111].
La distribuzione dell'ornato appare però di natura più meditata e paziente rispetto a quella presente nelle opere di Donatello stesso. Nessuna traccia rimane dei ben noti vasi in guisa di fontana da lui scolpiti per i giardini dei Medici e dei Pazzi[112], e, escludendo il vaso della Sagrestia Vecchia, non solo dal novero delle acquasantiere, ma anche dal catalogo dello scultore, non ci rimangono altri arredi affini a quelli che andiamo indagando a lui riferibili. Tuttavia i numerosi rilievi con vasi e coppe ornamentali, disseminati un po' ovunque nel catalogo dell'artista, possono in una certa misura sopperire a questa mancanza, illustrando una tendenza a forme e distribuzione dell'ornato assai meno sistematiche. La sequenza alternata di differenti motivi scolpita sulla coppa della pila di San Marco mostra un gusto più spiccato per la partizione della superficie e per una sua più regolare lavorazione, qualità che certo non mancavano a Maso. Il taglio netto con cui sono definiti gli ornati della nostra pila, accompagnato da un affondo deciso dello scalpello nel marmo, mostra una sensibilità ben distinta anche da quella di Bernardo Rossellino, come è ben visibile al confronto con gli ornati, identici nel disegno, ma tanto più raffinati nella conduzione, del fonte empolese.
La pila di San Marco, nonostante non sembri esser stata oggetto di riprese puntuali, dovette costituire un punto di riferimento, e, credo, anche di svolta, nella concezione quattrocentesca dell'arredo. L'occasione di una committenza prestigiosa e attenta come quella medicea può aver aperto il campo a tentativi più audaci e completi di sperimentazione. In quest'opera infatti compaiono una serie di novità che avranno lunga fortuna, a partire dalla baccellatura della coppa, che declinata in numerose varianti andrà a connotare moltissime vasche.
Negli esemplari di acquasantiera su colonna non è mai presente la scanalatura, forse proprio per l'accostamento che abbiamo individuato tra questo tipo di pila e la sensibilità brunelleschiana, che vuole la colonna sempre liscia, riservando la scanalatura alle paraste. Le coordinate mentali di Maso facevano tuttavia riferimento a un immaginario differente, che in campo architettonico trovava il modello più prossimo in Michelozzo, artista che impiega volentieri colonne scanalate, a partire da quelle poste ad ornare la tomba al cardinale Rinaldo Brancacci in Sant'Angelo al Nilo a Napoli, per proseguire poi con quelle dei Tempietti di San Miniato e dell'Annunziata. Il nostro esemplare può quindi aver aperto la strada a formulazioni più mature e ornate, di cui si individua un bell'esemplare, di cultura fiorentina, nel vestibolo della Cappella della Pietà in San Pietro in Vaticano (fig. 91)[113], dove pure l'organizzazione sintattica è affrancata dalla struttura colonnare e si fregia di un corredo ornamentale ricco, in cui spiccano, tra le baccellatura della coppa e le scanalature del fusto, il ben noto serto d'imposta con foglie di quercia legate da un nastro, certo donatelliano, ma pure memore del candelabro masesco.
Una ghirlanda è posta anche alla base del fusto con stemmi Strozzi conservato al Museo Bardini (fig. 188, cat. 1.28), corredato di una vasca pure Strozzi, ma di qualche decennio più tarda. In questo esemplare si riconosce una stringente affinità con la pila di San Marco, data dalla presenza di un fusto a bulbo scanalato, ma forse, nel nodo di forma ovoidale, intarsiato con le lune degli Strozzi, si riflette anche il ricordo di un'acquasantiera non troppo distante da quella di San Marco e ugualmente di committenza medicea, purtroppo perduta: la celebre pila destinata a corredare il Tempietto di Piero per il santuario dell'Annunziata.

111 Esempi già segnalati in: CAGLIOTI, 2000, pp. 97-98, nota 70.
112 Sui perduti vasi di Donatello: GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, pp. 184-185; CAGLIOTI, 2000, pp. 359-360.
113 CAGLIOTI, 2000, p. 164, nota 46 fig. 185; IDEM, *San Pietro...*, 2000, pp. 739-740, cat. 1189.

I.6. L'acquasantiera della Santissima Annunziata

Memorie di un arredo perduto

Nel tentativo di delineare una storia evolutiva delle acquasantiere fiorentine quattrocentesche è importante tenere continuamente presente non solo che gli elementi andati perduti sono molti, probabilmente più di quelli conservati, ma anche che arredi cruciali per importanza e per innovazione di forme e ornati, possono essere andati distrutti nel silenzio completo delle fonti, o lasciando soltanto lievi tracce della loro esistenza che non restituiscono però alcuna informazione sul loro aspetto. Possiamo quindi tentare di colmare queste lacune formulando ipotesi su quale potesse essere l'aspetto di "cosa nuova e pellegrina" che aveva la perduta pila della cappella Barbadori in Santa Felicita o classificando quella pure scomparsa della cappella dei Magi in palazzo Medici tra le pile su colonna che andavano incontro al gusto per la policromia impiegando marmi differenti per coppa e fusto, ma sempre ricordando che di altrettante opere singolari non rimane memoria alcuna.
La misura di quanto d'importante può essere andato perduto quasi senza lasciare traccia ci viene proprio dalla scarsità di notizie relative a opere che invece costituiscono gli elementi essenziali della nostra ricostruzione. Se non fosse per il caso fortunatissimo di una campagna fotografica ministeriale effettuata al momento giusto, non avremmo idea delle originali pile buggianesche già conservate presso la villa Medici di Careggi, unica testimonianza pervenutaci di acquasantiera cariatide in territorio fiorentino. Se invece fossero andate distrutte la pila Medici di San Marco o quella Nori in Santa Croce, due esemplari di cronologia differente ma di pari originalità e raffinatezza per disegno e decorazioni, quasi niente sapremmo della prima, che gode solo di un rapidissimo cenno nel *Sepoltuario* del Rosselli in virtù dello stemma mediceo, e poco di più della seconda, pur ricordata come opera di Antonio Rossellino già dall'Albertini e menzionata in molte descrizioni della chiesa, senza che però venga fatta allusione alla sua forma a navicella o alla preziosa base con branche leonine.
Il consueto silenzio delle fonti, specie contemporanee, e la sostanziale invisibilità di cui godono questi manufatti nella letteratura periegetica, rende pertanto maggiormente significative le notizie invece reperibili su quella che dovette essere la più importante pila fiorentina dell'epoca, cioè quella posta a corredare il sontuoso Tempietto commissionato da Piero de' Medici per la chiesa della Santissima Annunziata (fig. 112-113).
Per quest'opera, descritta e ricordata più volte dalle fonti, ma da tempo non più rintracciabile, sono state avanzate due diverse proposte per tentare di individuarne i resti, rispettivamente, nella pila di San Marco (fig. 82, cat. 1.16), da parte di Eugenio Casalini, o nella vasca frammentaria del Museo Stefano Bardini (fig. 194, cat. 1.30), da Gabrilele Morolli[114]. Come vedremo in realtà una lettura attenta delle notizie reperibili e dei dati materiali dei candidati proposti smentisce entrambe le ipotesi. Ai dati già noti si è poi aggiunta di recente un'importante testimonianza grafica di inizio Settecento, opera dell'artista Giovanni Casini eseguita per conto dell'architetto inglese John Talaman (fig. 121), resa nota da Freddolini e adeguatamente analizzata dalla Calamini che, oltre a confermare l'impossibilità di individuare i resti dell'acquasantiera negli esemplari proposti, ha consentito una ricostruzione più precisa, seppur non esaustiva, dell'opera rispetto

114 CASALINI, [1990] 1998, pp. 93-99; MOROLLI, 1998, pp. 131-170.

a quanto avevano restituito le testimonianze descrittive, permettendo di valutarne appieno l'importanza in rapporto agli altri manufatti analoghi[115].
Ma procediamo per ordine, ripercorrendo quanto ci hanno tramandato le fonti nel corso del tempo.
La prima notizia ci giunge dal Filarete che nel suo *Trattato di architettura* (1460-1464), descrive "l'ornamento dei Servi" fatto fare da Piero di Cosimo "con voluntà del padre" e, tra le molte bellezze di quel sacello, include "una degna pila dove che sta l'acqua benedetta, la quale è di marmo, con una immagine di Santo Giovanni Battista lassù in cima, la quale è bronzo dorata, ed è d'altezza di qualche tre quarti di braccio"[116]. All'incirca negli stessi anni il domenicano Domenico da Corella ne tratteggia una descrizione più ampia in versi latini nel quarto libro del suo poema *Theotocon* (1464-1465): "et crater media situs est pulcherrimus ede,/qui linfas patulo continet ore sacras./Cui lapis ornatum paragonius addit et ingens/dat spera de fusco marmore facta decus./ Quattuor hoc orbes sustentant rite minores;/ erea Baptiste formula complet opus"[117]. Lasciando in sospeso per il momento l'analisi di questa descrizione, che fornisce elementi importanti e problematici, possiamo intanto notare che nessuna delle due fonti contemporanee menziona l'autore dell'opera e che entrambe si soffermano sulla sua caratteristica principale, la statuetta in bronzo dorato raffigurante il *Battista* posta sulla sommità; sarà proprio questo elemento figurativo a garantire la regolare menzione della pila nei secoli a venire. L'ultima notizia quattrocentesca inerente alla pila è individuabile in una vacchetta degli ex-voto segnalata da Casalini, in cui nel gennaio del 1476 si registra il dono di un anello, poi venduto "per far acconciare e indorare San Giovanni Batista della pila dell'acqua santa"[118].
Nessuna menzione dell'acquasantiera viene fatta nel *Memoriale* dell'Albertini o nelle pagine dell'Anonimo Magliabechiano e il ricordo successivo dell'opera è reperibile nell'edizione del 1550 delle *Vite*, dove, nella biografia di Michelozzo, Vasari scrive che l'artista "nella Nunziata lavorò di marmo la cappella di essa Vergine e di bronzo gettò un luminario che dinanzi a quella si vede, e la pila di marmo con un san Giovanni a sommo e la Nostra Donna di mezzo rilievo sopra il desco delle candele"[119]. L'assegnazione *in toto* del Tempietto e di tutti i suoi annessi alla mano di Michelozzo viene però alquanto ridimensionata nell'edizione del 1568, dove all'artista è riferito unicamente il progetto del complesso, la cui esecuzione viene invece ricondotta a Pagno di Lapo Portigiani, che, secondo il biografo, avrebbe realizzato anche il rilievo della *Madonna con Bambino* posta sopra il banco delle candele e, "all'entrar di chiesa [...], la pila dell'acqua benedetta, di marmo, e nel mezzo un San Giovanni che è cosa bellissima"[120]. Come osserva Aldo Galli, questo ripensamento dovette avvenire in conseguenza a una più attenta osservazione del Tempietto e al rinvenimento, nel lato interno dell'architrave, della nota iscrizione celebrativa del committente del sacello, Piero de' Medici, e del maestro "che la fe'", Pagno di Lapo[121]. Vasari riferisce a Pagno anche l'esecuzione

115 FREDDOLINI, 2005, p. 820, fig. 41; CALAMINI, 2014, pp. 32-35, fig. 17.
116 FILARETE, [1460-1464] 1972, II, p. 691.
117 Il brano è stato segnalato da Casalini (CASALINI, [1990] 1998, pp. 98-99). Il quarto libro del *Theotocon* descrive un itinerario nelle chiese mariane di Firenze, per l'edizione critica si veda: DOMENICO DA CORELLA, [1464-1465] 2012, con il passo di nostro interesse alla p. 279.
118 CASALINI [1990] 1998, p. 95; ASSA, *Vacchetta degli argenti, o ex voto*, 1447-1511 (1476), c. 31r.
119 VASARI [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 230.
120 VASARI [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), pp. 238-239.
121 GALLI, 2013, pp. 136-137. L'iscrizione, riportata per la prima volta nel *Sepoltuario* di Stefano Rosselli (ROSSELLI, [1650-57], 2014, c. 1462) e successivamente dallo Zobi (ZOBI, 1837, pp. 14-15), è riprodotta in una foto pubblicata in: CASALINI, 1995, tav. XXXVII, 65, e il testo per intero recita: "PIERO DI COSIMO DE MEDICI FECE FARE QUESTA OPERA ET PAGNO DI LAPO DA FIESOLE FU EL MAESTRO CHELLA FE. MCCCCIIL. COSTO FIORINI 4000 EL MARMO".

della cappella accanto al Tempietto, "la quale serve per coro ai frati" e degli elementi metallici di corredo posti ad ornamento del sacello, la "graticola", il giglio di rame di coronamento, le lampade e il candelabro. Tuttavia, dato che la paternità dei bronzi appartiene con certezza a Maso di Bartolomeo, che ne registra la lavorazione nel suo *Libro di Ricordi* tra il 1448 e il 1449, sembra che l'attribuzione a Pagno di tutto quanto gravitava intorno al Tempietto derivi da un'interpretazione estensiva dell'iscrizione dell'architrave e non da più attendibili ricordi precedenti oggi non reperibili. È infatti sicuramente derivata dal testo vasariano l'annotazione registrata in un manoscritto miscellaneo di *Memorie e Ricordi* del convento in cui si descrive come opera di quello scultore "la pila dell'acqua santa, quella grande con arme e impresa de Medici"[122]. La possibile paternità di Pagno per la nostra acquasantiera andrà quindi considerata con cautela, mentre possiamo senz'altro accogliere gli ulteriori dettagli che vengono registrati nella memoria conventuale, cioè la presenza dello stemma e dell'impresa medicea, senza dubbio l'anello con la punta di diamante, le piume e il motto *Semper*, e la notazione sulle dimensioni considerevoli dell'acquasantiera, dato che, con la familiarità di chi ben conosceva l'oggetto, vi si allude come a "quella grande".
Il Vasari per primo specifica che pila era situata "all'entrar di chiesa", dove ancora la registra il Bocchi nel 1592, lodandone il *Battista* ormai pacificamente riferito a Pagno di Lapo[123], ma nel 1655 il Rosselli ci informa che l'acquasantiera, da lui segnalata per la presenza dello stemma mediceo, era stata spostata da qualche anno all'esterno, nel chiostrino dei Voti, accanto alla porta d'ingresso[124]. Con buone probabilità la circostanza dello spostamento può essere individuata nella bonifica della zona della controfacciata effettuata nel 1647, quando tutti i voti lì conservati

122 ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 119, SS. Annunziata Firenze, filza 59, *Spogli imperfetti di Memorie e Ricordi afferenti alla Chiesa e Convento della Santissima Nunziata dell'Ordine dei Servi di Firenze* (seconda metà XVI sec.), fasc. 5, c. 23r; QUINTERIO, FERRARA, 1984, pp. 231, 305 nota 3. Così recita l'intero paragrafo: "Cappella della Nunziata. Michelozzo Michelozzi scultore fiorentino e architetto. Piero di Cosimo de' Medici volendo fare la Cappella della Nuntiata pregò Michelozzo che facessi el disegno, lo fece e la cura di lavorarla fu data a Pagno di Lapo Portigiani scultore da Fiesole. Reggano detta cappella 4 colonne di marmo di braccia 9 l'una. Detto Pagno fece el disegno dell'ingraticolato fu ancora [incaricato] del giglio di rame ch'è sopra il cornicione più fece accanto el coro in detta cappella e di quei lumi in tutto questo modo fece quel giglio che serve per luminarlo che alto braccia cinque. Q. med.o Pagno fece la pila dell'acqua santa quella grande con arme e impresa de Medici. Q. med.o fece quella Madonna ch'è sopra el banco delle candele mozza di mezzo rilievo". Questo manoscritto è stato ritenuto da Morolli la fonte da cui Vasari traeva le sue informazioni sul Tempietto (MOROLLI, 1998, pp. 148-149, 168 nota 35), ma il rapporto è senz'altro inverso. Oltre all'evidente ripresa dalle *Vite* nell'intestazione del brano, "Michelozzo Michelozzi scultore fiorentino e architetto", del tutto singolare in questo contesto (un elenco delle cappelle della chiesa corredato con la menzione delle principali opere), la derivazione è resa esplicita nella pagina successiva (c. 23v), dove viene citata "l'opinione di Giorgio Vasari" sulle *Nunziate* dipinte da Pietro Cavallini a Firenze, presente soltanto nell'edizione del 1568, a cui dunque queste annotazioni vanno postposte.

123 "Il San Giovanni nel mezzo della Pila che tiene l'acqua benedetta, fatta dal medesimo Pagno" (BOCCHI, [1592] 1852, p. 30).

124 "Sopra la porta minore si vede l'arme di casa Medici di 6 palle in forma triangolare, come è ancora lì appresso nella pila di marmo ch'è a canto alla detta porta, e che alcuni anni sono era in chiesa dentro alla medesima porta, et in altri luoghi del cortile" (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1494). Lo stesso Rosselli poche pagine prima aveva specificato che l'anno in cui andava compilando le memorie relative alla SS. Annunziata era il 1655 (*Ivi*, c. 1486); sempre il Rosselli risulta il primo a fare menzione dell'iscrizione nascosta nella trabeazione del Tempietto che indica la paternità di Pagno per il complesso (*Ivi*, c. 1462). La notizia dello spostamento era già stata individuata da Casalini, che però si basava sul *Sepoltuario* del 1660 conservato tutt'ora nel convento, che appare essere una copia derivata dal Rosselli (ASSA, *Sepoltuario 1660*, p. 248; CASALINI, [1990] 1998, pp. 95-96).

vennero rimossi e in parte sistemati nel chiostrino che da questi prende il nome[125]. Le ragioni della rimozione della pila possono esser state più d'una e certamente dovette influire il suo aspetto ormai non più rispondente al gusto dell'epoca, ma credo che determinante dovette essere soprattuto la sua presenza ingombrante nella ristretta zona della controfacciata dove la folla dei fedeli si accalcava maggiormente[126]. Prova ne è che l'acquasantiera non venne sostituita con una di gusto più recente, ma semplicemente spostata all'esterno, dove poteva continuare a svolgere la sua funzione senza essere d'intralcio. In realtà la pila quattrocentesca non sarebbe stata strettamente necessaria, perché nel 1615 il chiostrino era stato arricchito per volere di Francesco Paolsanti da due acquasantiere pensili in bronzo ancorate alle due colonne poste davanti al portale maggiore della chiesa realizzate da Giovan Francesco Susini[127], ma evidentemente l'antichità dell'opera e, soprattuto, la sua committenza medicea, la preservarono, per il momento, da altri destini.

In questa sede quindi la pila viene regolarmente ricordata nelle descrizioni del santuario che si limitano in genere a registrare la presenza del *Battista* bronzeo, ormai stabilmente riferito a Pagno di Lapo, aggiungendo talvolta qualche dettaglio, come il Manni che riporta la presenza dello stemma Medici e dell'impresa con l'anello di diamante e il motto "Semper"[128]. L'ultima voce a descrivere l'acquasantiera è quella del padre servita Filippo Tozzi in un *Memoriale* manoscritto del 1765, testimonianza doppiamente importante perché, oltre specificare che lo stemma si trovava sul piede della pila, fornisce anche un nuovo dato attributivo, riferendo che il marmo fu lavorato da un certo Giacomo di Marco da Fiesole, mentre per il bronzetto attesta l'ormai consueto riferimento a Pagno di Lapo[129].

A questa notizia segue un completo silenzio intorno al manufatto fino all'edizione delle *Vite* vasariane a cura del Masselli nel 1832, dove, in una sintetica nota in calce ai lavori di Pagno per l'Annunziata, si afferma che né del *Battista* né della pila sono

125 I primi spostamenti dei voti avevano avuto luogo per motivi igienici già durante la peste del 1630; nel 1650 si provvide a riportare in chiesa una parte dei voti più prestigiosi (DINA, 1978, pp. 78-80).

126 Quanto potesse farsi affollata l'area della chiesa intorno al sacello della miracolosa immagine lo narra un fatto di cronaca in cui casualmente viene fatto cenno alla nostra acquasantiera: il 5 aprile del 1577, in occasione di una visita al santuario mariano, il Granduca Francesco oppresso dalla folla circostante "si voltò e con una pugnalata ammazzò uno dei suoi staffieri appiè la Pila di detta Chiesa" (ASF, ms. 129, Francesco Settimanni, *Memorie fiorentine*, sec. XVIII, ms. 129, c. 112; l'episodio è citato in: ANDREUCCI, 1858, p. 118).

127 Per la pile del Susini si veda: FREDDOLINI, 2005, pp. 817-821.

128 "Il S. Gio. di bronzo c'è sopra la pila di marmo fra le porte (la porta maggiore e la minore d'ingresso alla chiesa nel chiostrino die Voti) è di Pagno Partigiani scolar di Michelozzo"(CINELLI, 1677, p. 431). "Un S. Giovanni pur di getto opera di Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole, si vede sopra la terza pila a canto alla porta" (DEL MIGLIORE, 1684, pp. 270-271)."Nel Chiostro della Nunziata a man destra entrando in chiesa (probabilmente si tratta di una svista perché la pila doveva trovarsi a sinistra dove la descrive anche il Richa) altra simigliante (cioè acquasantiera a fusto) coll'arme de' Medici: dentro all'impresa loro del Diamante è il motto SEMPER che dovrebbe corrispondere nel tempo a quello che accenna il Migliore trattando della Cappella fatta in essa Chiesa da Pier di Cosimo de' Medici Padre della Patria" (MANNI, 1752, p. 238). "E per finire, sopra il Banco delle Candele, tra le due porte, degna di lode è una Madonna, lavoro di Pagno da Fiesole, di cui parimente è opera il S. Giovanni su una pila dell'acqua santa"; "e tra le due porte, in mezzo alla seconda pila (delle tre presenti nel chiostrino) vedesi un S. Gio. Battista di bronzo alto un braccio, che è opera di Pagno Portigiani" (RICHA, 1754-1762, VIII (1759), pp. 45, 59).

129 Il manoscritto venne reso noto, anche per quanto riguarda la parte citata, dall'Andreucci (ANDREUCCI, 1876, p. 116) e, sempre in merito a questa informazione, è stato ripreso da Casalini (CASALINI, [1990] 1998, p. 96) che ne ha curato poi l'edizione completa (TOZZI, [1765] 2010).

più reperibili, senza che si abbia alcuna notizia precisa in merito[130]. Questo importante termine *ante quem* per la scomparsa dell'opera potrebbe indicarne una rimozione perpetrata nel corso delle soppressioni napoleoniche, tuttavia la sua mancata menzione in due differenti, e puntuali, descrizioni del chiostrino dei Voti edite nel 1791, sembrerebbe indicare una sparizione precedente anche a questa data[131]. Il silenzio sulla pila sarebbe tuttavia poco determinante se le fonti del convento non riportassero memoria di un evento assai significativo avvenuto pochi anni prima: nel 1785 il nuovo priore del convento, padre Giuliano Piermei, legato al partito giansenista e ansioso di compiacere il Granduca, aveva ordinato un traumatico sgombero del chiostrino dei Voti. Secondo quanto registra nelle sue *Ricordanze* padre Costantino Battini, nella notte del 12 settembre di quell'anno venne perpetrata "una strage e un massacro di tutti questi voti e statue, che quali di legno, quali di gesso, quali con armature di ferro precipitate dall'alto, staccate dai muri, svelte dalle colonne cadendo al suolo con gran fragore e rovina, formarono ben presto un grande ammasso informe di teste, di gambe, di braccia, di torsi, d'ogni sorta di strumenti e tavolette [...]. Questa macerie fu tutta nella notta istessa sbarazzata, sicché la mattina comparve il detto chiostro nudo e disadorno, e con un vuoto tale che cagionava una particolare sensazione ai riguardanti"[132]. Sebbene nessun cenno venga fatto dell'acquasantiera, per quanto gli accenti della narrazione possano essere stati caricati dal padre narrante, le immagini dei voti precipitati con violenza e del chiostrino rimasto nudo e disadorno sembrano lasciare poche speranze di una sopravvivenza dell'opera. Quale sia stato il momento della sua sparizione, l'ultima voce ottocentesca a ricordare l'acquasantiera è quella dell'Andreucci che nel 1858 ne conferma sia la scomparsa ormai antica sia la mancanza di ogni memoria sul destino della statuetta del *Battista*[133].

Soltanto in epoca recente l'interesse della critica si è soffermato su questa vicenda interessandosi al destino della pila e, soprattutto, del bronzetto che la coronava. La prima proposta in merito è stata avanzata da Casalini che ha raccolto alcune delle principali testimonianze sull'opera, portando alla luce la descrizione di Domenico da Corella e le notizie riportate dal Tozzi, per concludere, come abbiamo visto, proponendo di identificare la pila con quella medicea di San Marco (fig. 82) e il *San Giovanni* con un bronzetto conservato al Bargello (fig. 119)[134]. L'acquasantiera marciana però, oltre ad essere documentata nella collocazione attuale dal Rosselli nel 1655, cioè nello stesso anno in cui il medesimo registrava la presenza di quella dell'Annunziata nel chiostrino dei Voti, è dotata di una vasca perfettamente liscia all'interno, priva cioè di qualunque elemento che possa permettere la presenza di

130 VASARI, [1568] 1832-1838, p. 288, segnalato da: GALLI, 2013, p. 150, nota 55.

131 MORENI, 1791; FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802, vol. III, 1791.

132 IRCANI, 1978, p. 302 e nota 9; la data dell'evento è segnalata dai curatori nell'introduzione alle *Memorie* del Tozzi (TOZZI, [1765] 2010, p. 6). Nel 1789, sempre per andare incontro alla nuova visione della religione promossa da Pietro Leopoldo, il Piermei ordinò la definitiva rimozione della mantellina che celava il dipinto miracoloso, fino ad allora scoperto soltanto nelle feste deputate o in circostanze particolari (IRCANI, 1978, pp. 357-358). Nel luglio di quell'anno, col beneplacito del Granduca, intraprese la "pulizia" di tutta la cappella, rimuovendo i voti, di cui quelli d'argento vennero usati per finanziare i lavori stessi, e intervenendo con lavori consistenti sui marmi, tanto che la cappella "stiede sterrata dei mesi". L'intervento riguardò anche tutta la zona della controfacciata che venne uniformata alle pareti laterali con l'aggiunta dei pilastri, la sistemazione della "porta piccola" e la rimozione del banco delle candele, spostato nella cappella di San Nicola (*Ivi*, p. 305 nota 10, 356-357). La perduta Madonna con Bambino che sovrastava il banco venne quindi sicuramente rimossa diversi anni prima della segnalazione del Masselli (VASARI, [1568] 1832-1838, p. 288 nota 35), come già sospettava Lorenzo Sbaraglio (SBARAGLIO, 2012, pp. 40, 68 nota 26). Per quest'opera si veda alla nota 170.

133 ANDREUCCI, 1858, p. 116.

134 CASALINI, [1990] 1998, pp. 93-99.

una statua apicale (fig. 86). Lo stesso argomento confuta l'identificazione proposta da Morolli con la frammentaria vasca del Museo Bardini (figg. 194-195, cat. 1.30), incompatibile con il nostro manufatto, anche per la presenza di una vistosa iscrizione sul bordo mai registrata da nessuna fonte[135]. Entrambe le proposte concordano sulla realizzazione della pila contestualmente alla prima *tranche* di lavori di edificazione del Tempietto, ossia tra il 1448 e il 1452 circa, riferendone l'esecuzione a Pagno di Lapo o comunque a un artista della cerchia michelozziana, con l'aggiunta, da parte di Casalini, della notizia reperita nel manoscritto del Tozzi sulla lavorazione delle componenti marmoree ad opera dello sconosciuto Giacomo di Marco da Fiesole[136].

L'identificazione del perduto *Battista* con il bronzetto del Museo del Bargello è stata approfondita da Avery, che, proprio in base a questa ipotesi, riferisce quella scultura a Pagno di Lapo verso il 1450, ipotizzando una collaborazione con Maso di Bartolomeo per la fusione, data l'assenza di notizie sulle competenze dello scultore fiesolano nella lavorazione del bronzo[137]. Nel 1999 era intanto riemerso dal mercato un nuovo bronzetto con lo stesso soggetto (fig. 120), acquistato dal Kimbell Art Museum di Fort Worth e proposto come nuovo candidato per il perduto bronzetto dell'Annunziata, con un'attribuzione orientata però verso Michelozzo[138]. Entrambe le sculture potevano dimostrarsi compatibili, sia per la cifra stilistica coerente con il contesto del Tempietto, sia per le dimensioni non troppo distanti da quei "tre quarti di braccio" indicati dal Filarete[139], tuttavia la nuova testimonianza grafica dell'acquasantiera sembrerebbe smentirle entrambe.

Il disegno in questione venne realizzato intorno al 1710 da Giovanni Casini (1689-1748) pittore e scultore allievo di Giovan Battista Foggini, su commissione dell'architetto inglese John Talman che si trovava allora a Firenze e andava raccogliendo un vasto *corpus* di disegni di suppellettili ecclesiastiche, tra i quali, ad esempio, sono incluse le pile di Santa Trinita e di San Michele e Gaetano[140]. Il disegno raffigura uno scorcio del chiostrino dei Voti dell'Annunziata in cui campeggia in primo piano l'acquasantiera destra della coppia realizzata dal Susini

135 MOROLLI, 1998, p. 152, 164, fig. 48; IDEM, 2013, p. 55.

136 CASALINI, [1990] 1998, p. 96.

137 AVERY, 2007; IDEM, 2008.

138 La scoperta della scultura, già in collezione privata, e la sua ipotetica pertinenza all'acquasantiera dell'Annunziata si deve a Giancarlo Gentilini (POTTS, 2007, p. 45; CALAMINI, 2013 (2014), p. 30, nota 68). Se anche la connessione con la pila rimane incerta, è opportuno notare che quest'opera dovette godere di una fortuna considerevole dato che fu oggetto di diverse repliche: il bronzetto già in collezione Alice Tully, donato nel 1996 alla Morgan Library and Museum (*The Italian Heritage*..., 1967, cat. 16), la statuetta già in collezione Palazzo Dogi Mocenigo, passata dalla Galleria Bellini di Firenze nel 1933, quella passata nel 1992 al Saint Louis Art Museum (St. Louis, Missouri), e infine l'esemplare in collezione privata londinese, attualmente esposto nella National Gallery of Scotland a Edimburgo (CALAMINI, 2013 (2014), p. 30, nota 68).

139 Il Richa indicava però l'altezza di un braccio (RICHA, 1754-1762, VIII (1759), p. 59). I bronzi misurano rispettivamente cm 56.2 (Museo del Bargello) e cm 57.5 (Kimbell Art Museum).

140 Il disegno, conservato nella biblioteca di Wormsley nel Buckinghamshire (UK), fa parte di uno dei volumi della collezione grafica di John Talman (*Pontificalia Insignia Auguralia Sacralia et Sacerdotalia*, vol. II, n. 134) ed è oggi consultabile anche nella relativa scheda curata da Antonella Capitanio nel catalogo online frutto di un progetto che ha idealmente riunito le disperse raccolte grafiche dell'architetto, realizzato in collaborazione da docenti delle Università di Pisa, Bergamo e Trento, con l'assistenza tecnica del centro Signum della Scuola Normale Superiore di Pisa (www.talman.arte.unipi.it). È stato pubblicato per la prima volta da Freddolini (FREDDOLINI, 2005, p. 820, fig. 41), che però se ne interessava soltanto per la riproduzione della pila del Susini, quindi menzionato in relazione alla nostra acquasantiera da Galli (GALLI, 2013, p. 150, nota 58) e più accuratamente indagato dalla Calamini (CALAMINI, 2013 (2014), pp. 32-35, fig. 17). Per la figura di Talman (1677-1726) e il suo rapporto con l'Italia si veda: CAPITANIO, SICCA, 2008 e *John Talman: an early eighteenth-century connoisseur...*, 2008 e, nello specifico, per il soggiorno fiorentino: FREDDOLINI, 2008, pp. 127-157, spec. p. 139.

ma sullo sfondo, accanto alla porta d'ingresso alla chiesa, è parzialmente visibile una grande pila a fusto sormontata da una statuetta del *Battista* (figg. 121, 123-124). All'acquasantiera si accosta una donna che tiene sollevato un bambino per permettergli di bere l'acqua contenuta nella vasca, gesto singolare che viene spiegato nella didascalia sottostante come un'usanza delle donne del popolo per guarire i figlioletti ammalati[141]. Come già osservato da Galli e dalla Calamini, la statuetta del *Battista* che compare nel disegno non può essere identificata con i bronzetti indicati per le numerose differenze presenti: la posa delle braccia allungate lungo i fianchi, la presenza della croce e di un manto diversamente panneggiato, l'assenza del cartiglio[142]. Tuttavia, nonostante la precisione del Casini nel riprodurre fedelmente la pila del Susini, non possiamo pretendere di conferire a un disegno lo stesso valore documentario di un'immagine fotografica e pertanto non è da escludere una resa più approssimativa della statuetta che d'altra parte non costituiva il soggetto principale del disegno e che poteva prestarsi a interpretazioni più libere da parte dell'artista. Per contro, volendo ammettere la sopravvivenza della statua alla "pulizia" del chiostrino del 1785 e una sua dispersione collezionistica in seguito alle soppressioni napoleoniche, non abbiamo altri indizi determinanti per la sua identificazione ad eccezione di questo disegno. Esiste poi una terza possibilità da considerare, cioè che il bronzetto visto dal Casini non fosse quello originale, ma una statuetta collocata per sostituirlo in seguito a una sua rimozione. Il sospetto di un coronamento non pertinente nasce anche per via della forma un poco anomala del balaustro riprodotto nel disegno, non del tutto in sintonia con le forme pienamente quattrocentesche della pila sottostante.
Fra tante incertezze e dati mancanti, la questione appare destinata a rimanere insoluta. Sospendiamo quindi momentaneamente questo problema e cerchiamo di ragionare più approfonditamente sul contesto di appartenenza della nostra opera per tentare di individuare qualche nuova indicazione utile, non solo in relazione al bronzetto ma anche sulla vicenda stessa dell'acquasantiera, in modo da comprendere meglio le informazioni forniteci dal disegno e dalle fonti.

L'acquasantiera nel contesto: il sacello di Piero de' Medici e i suoi annessi

Il cosiddetto Tempietto della SS. Annunziata fu voluto da Piero de' Medici per creare una preziosissima cornice intorno al miracoloso dipinto dell'*Annunciazione*, da cui deriva l'importanza della chiesa come santuario mariano. Oltre al sacello vero e proprio, una loggia quadra all'antica, trabeata e retta da quattro colonne, edificata tra il 1448 e il 1449 in controfacciata, a sinistra del portale maggiore, Piero si occupò anche di sovvenzionare l'adiacente Coretto, ossia il vano coincidente con la prima cappella della navata sinistra, ristrutturato tra il 1451 e il 1453 per ospitare il grande armadio adibito alla custodia degli ex-voto più preziosi donati alla Vergine dipinto dall'Angelico in quel giro di anni. Un decennio più tardi, tra il 1461 e il 1463, questo spazio venne sostanzialmente rimodellato, modificando

141 "A holy water basin of brass placed against a pillar in / ye inward cloyster as yu enter the church of ye SS. Annunciata belonging to / the Fathers Servitorum Florence. there are / two exactly alike. When little Children have / any small illness, it is usual for poor Women / to bringe them to these Basins & give ym to / drink, holding them up to ye water, wich, is said / does give immediate ease" (la trascrizione di Antonella Capitanio è consultabile nel database online della raccolta di Talman (www.talman.arte.unipi.it). L'iscrizione è autografa di Talman e fa in realtà riferimento agli arredi del Susini, che erano evidentemente quelli a cui l'architetto era interessato: non sembra improbabile che lo pila sullo sfondo sia stata inserita per permettere di registrare l'usanza folkloristica senza interferire troppo con il preciso disegno di quella seicentesca.

142 GALLI, 2013, p. 150 nota 58; CALAMINI, 2014, p. 35.

anche la primitiva struttura dell'Armadio degli Argenti, che da un'apertura a sportelli passò ad a un più complesso meccanismo a cataratta[143].
Le date dell'edificazione del Tempietto (1448-1449) e della sua consacrazione (1452) sono ricordate nelle iscrizioni commemorative, tutt'ora esistenti o riportate dalle fonti[144], e trovano conferma in alcuni appoggi documentari relativi alla realizzazione dei complementi bronzei da parte di Maso di Bartolomeo, tra il 1448 e il 1449, alle forniture di marmi fatte da Michelozzo per ornamento del complesso, in particolare della "graticola", sempre negli stessi anni, e ad alcuni lavori di muratura per il Coretto e per l'Armadio tra il 1451 e il 1452[145]. Per la *tranche* finale degli interventi svolti tra il 1461 e il 1463 disponiamo invece di un interessante *Libro di fabbrica* in cui sono registrate le forniture dei materiali e i lavori effettuati, di cui già il Tonini pubblicò alcuni estratti, poi implementati dal Fabriczy, per quanto riguarda le principali voci inerenti Bernardo Rossellino, e dal Casalini, per una panoramica più ampia sugli interventi effettuati [146].
La conoscenza di questa fase costruttiva è rimasta però piuttosto frammentaria e, evidentemente, non del tutto chiara, perché già nella monografia dedicata a Michelozzo da Ferrara e Quinterio si ventilava la possibilità che l'erezione del Tempietto fosse avvenuta nella seconda fase dei lavori[147]. Questo spunto è stato raccolto e ampliato da Morolli che, in virtù della nuova datazione, ha proposto per il Tempietto un'attribuzione, almeno progettuale, a Leon Battista Alberti[148]. Secondo lo studioso il sacello solennemente inaugurato nel 1452 alla presenza del cardinale d'Estouteville si limitava a comprendere l'altare con il suo recinto, i bronzi di Maso, l'acquasantiera, il banco delle candele (che, lo vedremo, appartiene per certo alla seconda fase), l'organo e l'adiacente Coretto con la prima

143 Per la ricostruzione delle vicende dell'Armadio degli Argenti si veda: CASALINI, 1963 (ripubblicata con alcune aggiunte in CASALINI, 1971, pp. 27-47) e, con proposte ricostruttive differenti: GILBERT, 2005; DE MARCHI, 2013, p. 165.

144 L'iscrizione che le fonti ricordano dietro l'altare e che forse, come ipotizza Galli non è perduta ma solo nascosta dal paliotto d'argento, recita: PETRUS MED. COSMI IOANN. FILIUS SACELLUM MARMOREUM VOTO SUSCEPTO ANIMO LIBENS D.D. ANNO MCCCCXLVIII IBID. MARTIJ, indicando quindi come conclusione dei lavori il 15 marzo 1449 (GALLI, 2013, pp. 137, 150, nota 49; si veda in proposito anche CAGLIOTI, 2000, p. 95, nota 59). A quella già citata nascosta sul retro dell'architrave, si aggiunge l'epigrafe posta sulla parete esterna del Coretto, subito sotto l'organo, a ricordo della solenne consacrazione della cappella avvenuta nel 1452 alla presenza del cardinale Guillaime d'Estouteville: MAR. GLORIOSS. VIRG./ GUILLELMUS CARDINALIS/ ROTHOMAGNENSIS CUM/ SUPERNI IN TERRIS NUNTII/ MUNERE FUNGERETUR/ LEGATI RATUS OFFICIUM/ ET INNUMERIS MIRACULIS/ LOCIQUE RELIGIONE MOTUS/ HANC ANNUNTIATAE ARAM/ SUMMA CUM CELEBRITATE AC/ SOLEMNI POMPA SACRAVIT/ MCCCCLII VIII KLEN JANUAR. Questa lapide venne richiesta un decennio più tardi a Bernardo Rossellino che fornì il marmo e affidò il lavoro di scalpello e Francesco di Meo Bitochi (KENNEDY, 1933, pp. 115-127, pp. 124-125; si veda più avanti nel testo per la citazione dei documenti relativi).

145 SAALMAN, 1977, pp. 226-227, per i pagamenti a Michelozzo; CASALINI, 1963, p. 105, note 4-5, per i lavori della copertura del Coretto nel 1451 e per la realizzazione dell'armadio nel 1453, entrambi riassunti in: FERRARA, QUINTERIO, 1984, pp. 231-234 e relative note.

146 ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 119, 844, *Libro di dare e avere del lavorio della Nunziata (Cappella), 1461-1463,* d'ora in avanti indicato nelle note come *Libro di fabbrica*; TONINI, 1876, pp. 293-298, docc. L-LV; FABRICZY, 1902, pp. 475-477; CASALINI, 1963 (ripubblicato con alcune aggiunte nel 1971). Le voci riguardanti Bernardo Rossellino e Giovanni di Bertino, sono poi entrate con regolarità, ma con esiti differenti, nella bibliografia relativa ai due artisti (si veda almeno: MACK, 1972, pp. 204-209 e MARKHAM SCHULZ, 1977, p. 129, note 93-94; PARTSCH, 2007, p. 529) Gli estratti presentati da Casalini, ben orientati a far comprendere il contesto dei lavori, sono stati ampiamente ripresi in: BULMAN 1971, cap. V, pp. 17-24; FERRARA, QUINTERIO, 1984, pp. 231-234, 305-306, e in tutta la successiva bibliografia relativa alle committenze di Piero all'Annunziata, per la quale si veda: LIEBENWEIN, 1993, pp. 251-290 , pp. 251-290; GALLI, 2013, pp. 127-151.

147 FERRARA, QUINTERIO, 1984, p. 234.

148 MOROLLI, 1998, pp. 131-170; IDEM, 2013, pp. 43-73.

sistemazione dell'Armadio degli Argenti e soltanto agli inizi degli anni Sessanta sarebbe stata finalmente costruita la loggetta tetrastila[149]. Le motivazioni di questo slittamento cronologico sarebbero principalmente dovute all'assenza di documenti che si riferiscano esplicitamente alla trabeazione su colonne nella fase tra il 1448 e il 1449, all'incertezza del riferimento vasariano a Michelozzo e alle notizie contenute nel *Libro di fabbrica.* Secondo questa interpretazione infatti, le notizie contenute in questo manoscritto di lavori ingenti, svolti da una numerosa schiera di scalpellatori e con considerevoli quantitativi di materiali lapidei, non possono riferirsi alla sola ridecorazione del Coretto, ma devono necessariamente includere la costruzione della loggetta trabeata su colonne.
Questa ipotesi, comunque contraddetta dalla presenza dell'iscrizione nell'architrave che riferisce il complesso a Pagno ancorandolo al 1448, per la quale non viene offerta alcuna spiegazione, si basa su una lettura frettolosa degli stralci documentari pubblicati, e non trova alcun riscontro nella lettura integrale del manoscritto. Come vedremo a breve, il problema della nostra acquasantiera è strettamente connesso alla datazione dei lavori svolti in questa seconda fase, pertanto è opportuno riepilogare quanto effettivamente venne realizzato in questi anni, in modo da fugare ogni dubbio in proposito[150].
Innanzitutto in nessuna voce del *Libro di Fabbrica* si annotano compensi per colonne o capitelli e gli unici pilastri menzionati, a cui Morolli allude per porre in evidenza il carattere sostanziale dei lavori, sono esplicitamente destinati alla "cappella nuova a lato la Nunziata"[151]. Le forniture e gli interventi intrapresi furono effettivamente ingenti, non perché destinati all'erezione del Tempietto e ad apportare qualche ritocco al Coretto adiacente, ma perché indirizzati a un complesso rifacimento di tutto quanto gravitava intorno al Tempietto[152]. Si provvide a riedificare il Coretto, che non a caso viene spesso detto "cappella nuova", a risistemare tutta la zona della controfacciata, e a realizzare *ex novo* un vero e proprio appartamento privato. Il Filarete stesso menziona queste "belle stanze, di sopra da questa cappella (cioè il Coretto) atta a stare, quando gli piacesse, per sua divozione, degnissime"[153], con le quali Piero aveva voluto creare qui il suo personale luogo di ritiro e di preghiera, su modello di quello che il padre Cosimo aveva in San Marco.
Le stanze erano ubicate nel braccio occidentale del chiostrino dei Voti ed erano facilmente raggiungibili accedendo al convento dalla porta del martello e salendo una scala che dalla portineria conduceva al piano superiore (figg. 112-113)[154]. La creazione di questo percorso e dell'appartamento stesso implicò lavori consistenti che modificarono parzialmente quanto era stato completato circa un decennio prima, tra il 1450 e il 1452, nella sistemazione dell'antiporto, come allora veniva chiamato il chiostrino, e dell'andito che immetteva nel convento dalla porta del martello[155]. Si dovette costruire la nuova scala mentre l'intero piano superiore della

149 Va notato che alcuni annessi erroneamente inclusi da Morolli nella prima fase costruttiva, come il banco delle candele e il rilievo che lo adornava, erano già stati chiaramente indicati come appartenenti alla seconda campagna da Casalini (1963, p. 107).
150 Dato che in nessuna pubblicazione sono riunite tutte le notizie edite tratte dal *Libro di Fabbrica*, ho ritenuto utile raccogliere queste, e una selezione di alcune voci inedite, in un'appendice cronologicamente ordinata, sia per snellire le note delle pagine successive, sia per offrire uno sguardo unitario e ampio dei lavori svolti.
151 MOROLLI, 1998, p. 151; *Libro di Fabbrica*, c. 34r.
152 L'intestazione stessa del *Libro* infatti precisa che vi si registreranno le spese affrontate da Piero di Cosimo de Medici per il lavori "nella cappella e intorno a quella della detta Nostra Annunziata" (*Libro di Fabbrica,* c. 2).
153 FILARETE, [1460-1464] 1972, II, p. 691.
154 Si veda anche: CASALINI, 1963, p. 106. Il percorso è sempre agibile, ma pare che niente rimanga delle stanze di Piero.
155 CASALINI, 1995, pp. 92-100.

loggia, che precedentemente era stata adibita a granaio, venne completamente ristrutturato, rifacendo fondamenta, pavimentazione e tetto[156]. Le stanze di Piero, una camera e una sala, vennero dotate di tutte le comodità, scavando appositamente un pozzo che probabilmente forniva acqua al piano superiore attraverso un vano praticato nella muratura[157]. L'appartamento era abbellito secondo il gusto del committente con finiture in pietra "all'anticha", che comprendevano due camini, tre usci, di cui due grandi e uno piccolo, almeno quattro finestre e una "piletta", ossia un piccolo lavabo[158]. Nei conti si registrano anche le spese minute per arredare gli ambienti: gli accessori in metallo per utilizzare i camini (alari, palette, mollette ecc), i telai per "certi panni dipinti" destinati alla sala, le lettiere, le porte di legno necessarie per tutti i nuovi ambienti realizzati e le relative forniture di chiavi e chiavistelli[159].
Dalle sue stanze Piero poteva accedere direttamente al santuario passando attraverso il piano superiore del Coretto e di lì scendere attraverso una scala realizzata nella parete settentrionale. La stanzetta creata per congiungere i due ambienti era funzionale anche ad ospitare il nuovo meccanismo a scorrimento dell'Armadio degli Argenti, che permetteva di sollevare la cosiddetta "chataratta" attraverso un sistema di pesi e carrucole[160]. L'aggiunta di un piano rese necessaria una sostanziale riedificazione del Coretto[161], a partire dallo scavo di nuove fondamenta che inclusero la creazione di un sotterraneo voltato, agibile attraverso il prolungamento della stessa scaletta posta nella parte nord[162]. La larghezza del Coretto risulta minore rispetto a quella delle altre cappelle della navata proprio per la presenza della scala, costruita nell'intercapedine tra la parete divisoria con la cappella adiacente e la nuova parete, appositamente edificata per accogliere sia la scala, nel lato occidentale, sia l'organo in quello orientale, in modo che lo strumento si affacciasse direttamente sulla navata. Le dimensioni della finestra dell'organo, realizzata dopo il completamento dei lavori del Coretto, nel 1465, sono attentamente calcolate perché questo risulti visibile accanto al Tempietto senza tuttavia interferire con la sua architettura; nella porzione di parete

156 L'utilizzo della loggia come granaio è indicato nel corso della prima campagna di lavori, quando nel 1451 Nencio di Lapo viene pagato per "disfare e rifare 5 lunette di volte e per disfare un muro grosso e per disammattonare e rammattonare el piano dove stette già el grano; le quali cose sono fatte nell'antiporto dinanzi alla chiesa nostra" (CASALINI, 1995, p. 93), e ancora un decennio più tardi quando si menziona nuovamente un "muro che si disfece appresso al granaio" (*Libro di Fabbrica,* c. 32r). Per una selezione dei numerosi i pagamenti relativi alla ristrutturazione dell'antiporto, delle stanze nuove e della scala di collegamento per questi ambienti si rimanda alle varie voci dell'appendice documentaria.

157 Il pozzo fu realizzato da Andrea di Giovanni, "maestro di fare pozzi" e particolarmente interessanti sono le voci che riguardano i complementi dati da Lorenzo d'Andrea lastraiuolo, cioè "una canna di piombo di braccia 2 lunga e per 2 canne di di rame per detto pozzo" e "per una finestra di soglia intachata messa al pozo", che sembrerebbero appunto alludere a un'apertura posta in corrispondenza delle stanze di Piero munita di una soglia in pietra, la "finestra intachata", e di un sistema di tubature per addurre e scaricare l'acqua, forse nella "piletta" menzionata poco dopo (*Libro di Fabbrica*, cc. 10r, 42r). Per una situazione simile si confronti il pozzo di palazzo Corsi Horne, al capitolo III.4.

158 *Libro di Fabbrica*, c. 42r, 51r.

159 *Libro di Fabbrica,* cc. 42r, 47v, 51r, 54v, 55r, 56r-v.

160 Si veda la nota 143.

161 La completa riedificazione del Coretto è stata confermata da quanto rinvenuto nel corso dei lavori successivi all'alluvione del 1966 quando, con la rimozione dell'intonaco, è emersa la differenza di struttura e di materiale tra questa cappella e le altre della navata sinistra (CASALINI, 1995, p. 89).

162 I primi interventi per lo scavo delle fondamenta sono registrati tra giugno e luglio del 1461 quando, come meglio specificato nel riepilogo dei pagamenti: "fu cavato sotto la cappella di Nostra Donna, sotto quella del coro e sotto la scala e andito che va sotto le dette cappelle"*(Libro di Fabbrica,* c. 25v, per altre voci relative alle fondamenta si veda: cc. 13r, 17r,c. 25r).

sottostante venne collocata la lapide commemorativa della consacrazione del Tempietto del 1452 (fig. 113)[163].
Con l'inserzione del piano superiore il vano principale del Coretto diveniva sensibilmente più basso e per realizzare la cupoletta emisferica di copertura (fig. 115), poggiante su pennacchi con oculi, si dovette tamponare la preesistente finestra "con l'arco a mezo tondo" situata sulla parete di fondo, provvedendo al contempo a praticare le nuove aperture che occupano l'intera parete meridionale per dare luce all'ambiente[164]. Le due finestre a tutto sesto sono sormontate da un oculo e inscritte in un ampio arco; le loro aperture risultano ridotte per la presenza di due specchiature lapidee aggiunte nella parte inferiore ornate con candelabre, festoni vegetali e vasi all'antica (fig. 114). Lo stesso disegno è adottato per le finestre che si aprono sulla parete opposta, in corrispondenza del pianerottolo della scaletta, da cui è direttamente visibile l'immagine miracolosa e che forse veniva utilizzato da Piero per pregare e assistere indisturbato alle funzioni.
Il Coretto è accessibile dalla navata attraverso un arco, idealmente inquadrato dalle due colonne del Tempietto, tanto che i pennacchi risultanti sono ornati con i consueti tondi incavati e scanalati, di memoria brunelleschiana, ma utilizzati anche da Michelozzo nel monumento al cardinal Brancacci in Sant'Angelo al Nilo a Napoli. Il sottarco è rivestito con un fregio marmoreo scolpito con motivi a girali vegetali tra cui spiccano ancora l'impresa dell'anello piumato e, nella chiave di volta, lo stemma Medici, mentre il lato rivolto verso l'interno, cioè la controfacciata della cappella, è incrostato con specchiature di marmi policromi incorniciate da marmo bianco dove, nel lato destro è inserito anche un piccolo repositorio a nicchia (figg. 116-118). Questa decorazione era in accordo con quella del pavimento, in marmo bianco, marmo nero e porfido andata perduta nel 1671, quando il pavimento e la fascia inferiore delle pareti libere vennero rinnovate sostituendole con un commesso di pietre dure[165]. Il piccolo coro ligneo realizzato dal Francione era già stato rimosso nel 1613 per mancanza di spazio[166].

163 La lastra marmorea per l'epitaffio commemorativo venne procurata da Bernardo Rossellino dall'Opera di Santa Maria del Fiore, di cui era allora capo maestro, e scolpita da Francesco di Meo Bitochi (*Libro di Fabbrica*, cc. 34r, 43r). Nel pagamento al Rossellino la voce in cui ci si riferisce a questa lapide specifica: "l'epitaffio quando fu consacrata la cappella della Nunziata di volontà di Piero di Cosimo posta al presente el detto marmo sotto la finestra dell'organo della detta cappella", cioè nella posizione in cui è conservata ancora oggi. Sappiamo quindi che dovevano già esistere sia l'affaccio per l'organo che lo strumento stesso. Sembra però che quelli attualmente esistenti siano frutto di un intervento successivo, in cui probabilmente si modificarono la dimensione della finestra e si intervenne, o si rifece *ex novo* lo strumento. Il 2 novembre 1465 infatti sono annotate spese per "quegli dell'organo che fa fare Piero di Chosimo" e il 24 dello stesso mese a ragione di altri pagamenti si indica "fu quando si rompette la finestra dove a stare l'orghano della Nunziata" (GORI, 1987, p. 163). L'organo, incorniciato da una stretta monofora a tutto sesto, poggia su una mensola retta da un alto plinto ornato con un vaso con gigli e gli anelli medicei.

164 La membratura lapidea della finestra era stata pagata nel 1453 allo scalpellino Salvi di Lorenzo (CASALINI, 1963, pp. 105 nota 5; CASALINI, 1995, p. 89); per le nuove aperture venne retribuito lo scalpellino fiesolano Palladino che fornì "lunelle", stipiti e "basa del finestrato" mentre il disegno degli ornati si deve a Giovanni di Bertino (*Libro di Fabbrica,* cc. 4r, 10r).

165 FABBRI, 2014, pp. 169-178.

166 FABBRI, 2014, p. 170. Francesco di Nanni, cioè il Francione, era il maestro responsabile per tutti gli elementi lignei realizzati nel corso dei lavori, che comprendevano, oltre al coro, gli sportelli per il banco delle candele, la cornice per l'armadio degli argenti, la nuova porta e tutti i fornimenti per le stanze di Piero (*Libro di Fabbrica,* cc. 35r, 43r, 53r, 54r-v, 55v). Gli intarsi del banco delle candele vennero fornite da "Domenico da Prato maestro di tarsia" e da "Nicolò di Francesco legnaiuolo a Sancta Trinita", maestro che si occupò anche di quelle per il coro e per le lettiere della camera nell'appartamento al piano superiore (*Ivi*, c. 44r, 53r, 54r). Sembra che Piero abbia occasionalmente sovvenzionato spese non strettamente relative alla zona di suo interesse dato che tra i pagamenti figurano anche quello per il banco della sagrestia (*Ivi*, c. 54v), per il "craticulato", cioè una cancellata lignea che doveva separare le cappelle dalla navata principale

Una decorazione pittorica ad opera di maestro Chimenti ornava il fronte esterno della cappella[167], ma i consistenti pagamenti per foglia d'oro e azzurro d'Alemagna per Giovanni di Franco e Alessio Baldovinetti indicano una più estesa finitura cromatica che forse andava ad arricchire le cornici in pietra serena dell'armadio degli argenti[168]. Probabilmente anche le porzioni d'intonaco rimaste libere nelle pareti e nella copertura erano decorate, ma l'attuale cassettonatura illusivamente dipinta in cerchi concentrici nella cupola risale al 1673, quando, per commissione di Raffaello Guicciardini, il Volterrano fornì il disegno per "l'indoratura e abbellimento fatto nella cupolina per di dentro alla cappella della Santissima Nunziata, dalla cornice de' marmi fatti fabbricare dal Gran Duca, in su, tutto il restante"[169].
Gli interventi attuati in chiesa non si limitarono però alla sola cappella del Coretto e si estesero anche nella zona della controfacciata, che venne interamente ridisegnata aprendo una porta minore a sinistra di quella maggiore, cioè l'ingresso da cui ancora oggi abitualmente si accede alla chiesa, costruendo nella porzione di parete residua tra le due aperture il "banco delle candele" per la vendita dei ceri da offrire alla Vergine e, lo vedremo tra poco, sistemandovi l'acquasantiera[170].
Il cantiere venne gestito in tempi rapidi, completando i lavori di costruzione nel giro di due anni tra il 1461 e il 1462, grazie all'impiego di un gran numero di lavoranti dei diversi settori. Responsabile per i lavori di muratura e di posa fu Zanobi d'Antonio, maestro che nel 1481 era ancora impegnato all'Annunziata nelle misurazioni necessarie per conguagliare la cupola appena terminata alla navata della chiesa[171] e che credo possa essere identificato con il giovane Zanobi, documentato insieme al padre, il capomastro Antonio di Domenico, nella costruzione del chiostro degli Aranci alla Badia Fiorentina a fianco di Bernardo

(*Ivi*, c. 43 r, cfr. CASALINI, 1995, p. 84), e l'uscio ligneo e gli stipiti in pietra per la relativa porta della cappella di Sant'Ansano (*Ivi*, cc. 42r-43r).

167 *Libro di Fabbrica,* c. 54v; lo stesso maestro venne pagato per adornare la Madonna con Bambino nel tabernacolo sopra il banco delle candele (*Ivi*, c. 47v). Per questo rilievo si veda più sotto alla nota 170.

168 *Libro di Fabbrica,* cc. 45r, 47v, 53v; per l'ipotesi della decorazione delle cornici dell'armadio da parte di Alessio Baldovinetti, si veda: CASALINI, 1963, p. 35 nota 22, con bibliografia precedente.

169 GRASSI, 2014, pp. 100-104, dove si nota che il Volterrano mise in atto una soluzione simile a lacunari concentrici nella cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Allo stesso committente e allo stesso artista si deve la realizzazione della copertura lignea di coronamento del Tempietto, completata l'anno successivo, nel 1674.

170 Gli interventi attuati in controfacciata sono registrati tra febbraio e luglio del 1462. Nei pagamenti si annota la fornitura di pietra forte necessaria per la soglia della "porta nuova" e i legnami di abete e di noce per le imposte, che dovevano essere ornate con ben 544 "aguti fatti colle palle", chiodi con testa sferica, forse allusivi in questo contesto allo stemma mediceo. Il banco delle candele era invece in pietra serena, con ante lignee intarsiate e sormontato da un tabernacolo con un rilievo raffigurante la Madonna col Bambino (*Libro di Fabbrica,* cc. 35r, 36r, 37r, 40r, 43r., 44r, 46r, 47v; cfr. SBARAGLIO, 2012, pp. 37-44). Per quest'opera di recente è stata avanzata un'interessante proposta di identificazione da Lorenzo Sbaraglio (2012), che ha proposto di riconoscere nell'attuale rilievo marmoreo che orna il chiostrino dei Voti una copia, forse cinquecentesca della Madonna che ornava il banco. Il marmo è fedelmente esemplato su un tipo fittile di cui si conoscono due versioni, una in collezione privata americana, già Nieuwerkerke, l'altra conservata nella chiesa di Santa Trinita e, secondo quanto propone lo studioso, un tempo parte del monumento a Giuliano Davanzati posto nell'omonima cappella della navata sinistra di quella chiesa, realizzato in un arco di tempo tra il 1436 e il 1446, e pertanto da considerarsi il primo della serie. La paternità di questo modello spetta a Donatello, che quindi potrebbe essere l'autore anche del rilievo per il banco delle candela dell'Annunziata. In proposito lo Sbaraglio poneva l'attenzione su un pagamento, non meglio specificato, registrato nel 1461 nel *Libro di Fabbrica* (cc. 23v-24r), che potrebbe indicare la fornitura del rilievo, probabilmente fittile, dato per ornare il banco (SBARAGLIO, 2012, pp. 37-44 e relative note). Per l'acquasantiera (*Libro di Fabbrica,* c. 40r) si veda più avanti nel testo.

171 CASALINI, 1995, pp. 240.

Rossellino[172]. A lui spettava il compito di dirigere i diversi manovali nei lavori di scavo, disfacimento e muratura ma anche quello di gestire i diversi materiali forniti da scalpellini, fornaciai, renaioli, legnaioli ecc[173]. Lo stuolo di "scharpellatori" registrati in queste pagine, da cui Tonini aveva tratto lo stralcio di pagamenti che tanti dubbi aveva sollevato sull'entità dei lavori, è impiegato principalmente nella lavorazione delle "pietre di concio", cioè a creare i singoli blocchi di pietra, necessari in gran numero per i lavori di costruzione che abbiamo visto.
Da questa panoramica possiamo comprendere che gli interventi intrapresi in questa seconda campagna furono ben più consistenti di quanto sia intuibile oggi dopo i numerosi rimaneggiamenti attuati nella chiesa nel corso dei secoli, ma non riguardarono l'erezione del Tempietto, già esistente. La campagna fu comunque tutt'altro che secondaria e probabilmente mirò anche ad armonizzare tutta la zona della controfacciata perché facesse da cornice adeguata al Tempietto, delimitandola come area strettamente "medicea".
Nelle fonti questa pur ingente ristrutturazione non è stata distinta dall'edificazione vera e propria del sacello, avvenuta poco più di una decina di anni prima, e, in mancanza di indicazioni chiare sulla paternità del secondo intervento, la critica ha valutato piuttosto cautamente la presenza, tra le voci del libro di conti, di Bernardo Rossellino, il cui ruolo è stato generalmente interpretato come quello di semplice fornitore di materiali. Credo invece che, nel contesto che stiamo analizzando, la presenza di un architetto così importante, da tempo a servizio del papa e all'epoca intento ad affrontare per lui la trasformazione architettonica e urbanistica di un intero borgo, vada valutata attentamente. L'incertezza sul suo livello di coinvolgimento nel progetto è dovuta principalmente alla mancanza di un riferimento esplicito attestato dalle fonti, alla natura dei pagamenti a lui retribuiti, e al ruolo invece più significativo che sembra trapelare dall'unica voce relativa a Giovanni di Bertino, "maestro dei disegni della cappella della Nunziata", che viene retribuito, nel luglio del 1461, per "venire a dare disegno a le taule del marmo e a le finestre si sono fatte in la detta capella"[174].
La personalità di Giovanni di Bertino mi sembra d'altra parte troppo poco consistente per avere la responsabilità dell'intero progetto e mi domando se l'espressione usata nel documento, "venire a dare disegno ale taule", non sia una spia per interpretare in senso più ristretto la natura di ciò che aveva fornito, cioè in quello di disegni di ornato per le membrature del sottarco e delle finestre (figg. 114, 116-117). La tipologia di queste decorazioni è in effetti molto vicina a quella che orna gli stipiti del portale di Santa Maria Novella che, secondo quanto riferisce Domenico da Corella, si deve appunto allo scalpello di Giovanni di Bertino[175].
Bernardo Rossellino è invece il destinatario di una lunga serie di pagamenti per diverse forniture espletate tra il gennaio e l'aprile del 1462 di marmo bianco,

172 SANPAOLESI, 1942, pp. 154-156.

173 Per altre voci riguardanti "maestro Zanobi d'Antonio detto dela Parte" si rimanda all'appendice, specificando che non sono state trascritte tutte quelle presenti nel *Libro.* La presenza di questo maestro si lega a tutti i lavori più complessi, cioè quelli inerenti alle "volte", alle scale e alla muratura del meccanismo dell'armadio (*Libro di Fabbrica,* c. 7r, 47v, 55r).

174 *Libro di Fabbrica,* c. 10r. Nella voce si registra in realtà il nome di Giovanni di Bettino, per il quale la critica ha unanimemente proposto l'identificazione con Giovanni di Bertino, artista documentato come scalpellino per i capitelli della navata di San Lorenzo nel 1448 e impegnato nel cantiere dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia nel 1454. Domenico da Corella gli riferisce la realizzazione del portale maggiore di Santa Maria Novella (1458-1460), e l'affinità tra gli ornati del portale e quelli del sottarco del coretto dell'Annunziata sembrano confermare l'identificazione tra le due figure (per Giovanni di Bertino si veda in ultimo: PARTSCH, 2007, p. 529, con bibliografia precedente).

175 DOMENICO DA CORELLA, [1464-1465] 2012, p. 270.

marmo nero, porfido e altre pietre, destinati al "pavimento del coro della Nunziata" e "per fare taulato e i pilastri de la cappella nuova a lato la Nunziata"[176]. Che, almeno per quanto riguarda questa decorazione, il ruolo di Bernardo non fosse quello di semplice fornitore di materiali ce lo conferma il documento stesso specificando che "el detto lavorio fu fatto per suo magisterio". Il cenno ai "pilastri" è problematico e anche interpretando la voce in senso più lato, cioè non come elementi portanti ma come semipilastri, non è chiaro dove potessero esser collocati nel ristretto spazio della cappella. Mi pare più probabile che con questa espressione si alluda al rivestimento del lato interno dei pilastri d'imposta dell'arco d'ingresso, effettivamente ricoperti con tavole di marmi policromi incorniciate di marmo bianco[177]. In ogni caso la coerenza tra il rivestimento di quest'arco in controfacciata e di quello che si evince esser stato il perduto pavimento, implicava una progettazione unitaria nel disegno dell'insieme, che può senz'altro essere riferita al "magisterio" di Bernardo. Sicuramente il suo intervento non fu limitato alla sola pavimentazione perché il 31 luglio dello stesso anno "Giacomo di Nencio scarpellatore e compagni" vengono retribuiti per aver fatto "gli uscia del marmo per la cappella della Nunziata di volontà di Piero di Cosimo, commesse detto lavorio a maestro Bernardo del Proconsolo per ornamento di detta cappella"[178]. Anche l'identificazione di questi "usci" non è immediata, ma credo si riferisca alle soglie della porta che dall'interno del Coretto immetteva nell'intercapedine della scala e di quella che dalla parete portante permette l'accesso nella cappella successiva, oggi perdute. Questa voce è particolarmente interessante, perché la stima dei compensi dovuti agli scalpellini viene fatta da "maestro Pagno capo maestro a San Lorenzo di Cosimo", ossia Pagno di Lapo Portigiani[179]. Oltre a

176 *Libro di Fabbrica,* c. 34r.

177 Non sembra che sul fronte esterno della cappella, oggi frutto dei rimaneggiamenti seicenteschi, fosse presente un qualche tipo di membratura marmorea, le uniche notizie esplicite sull'ornamento di questa zona sono riferite alla decorazione pittorica approntata da "maestro Chimenti" (*Libro di Fabbrica,* c. 54v).

178 *Libro di Fabbrica,* c. 50 v. Il successivo 6 novembre Bernardo è retribuito per aver acquistato dall'Opera di Santa Maria del Fiore il marmo "per fare 2 uscia a la capella dela Nunziata per comandamento di Piero di Cosimo".

179 Questa notizia già segnalata da Casalini (CASALINI, 1963, p. 109-110, nota 13) è stata poi saltuariamente ripresa dalla critica (BULMAN, 1971, cap. V, p. 5; QUINTERIO, FERRARA, 1984, pp. 204, 206, 234; QUINTERIO, 2001-2002 (2005), pp. 9-16). Farebbe difficoltà a questa identificazione, il soggiorno bolognese di Pagno, che fin dal 1453 aveva stretti contatti col capoluogo emiliano, dove si era trasferito ricevendo importanti commissioni, tra cui, all'inizio degli anni sessanta, la costruzione di palazzo Bentivoglio, andato distrutto nel 1507 (PARMIGGIANI, 2014, pp. 338-339). Non essendo però documentati altri maestri di una certa importanza con questo nome, mi sembra possibile ipotizzare un rientro temporaneo dell'artista a Firenze nel 1462, o un suo più continuativo legame con la città. A questo rientro si potrebbe connettere il fatto che proprio in quell'anno Bernardo Rossellino richiese, per conto del fratello Giovanni e, appunto, di Pagno di Lapo, il saldo finale dei lavori svolti per il coronamento del fonte battesimale della cattedrale di Massa Marittima, scolpito dai due quasi vent'anni prima, tra 1445 e 1448 (MARKHAM SHULZ, 1977, pp. 85, 157-158, doc. 14). I contatti di Pagno con Bernardo sembrano essere stati continuativi fin dal 1442, quando Bernardo è presente alla stesura del contratto con cui Pagno sarebbe dovuto subentrare al Buggiano per portare a termine il lavoro del secondo lavamani per il Duomo fiorentino, incarico che non dovette avere seguito (POGGI, 1988, p. 15, doc. 1537). Nel 1451 stimarono insieme la lunetta dell'*Ascensione* di Luca della Robbia per la porta della sagrestia delle Messe del Duomo fiorentino. Luca Caburlotto ha inoltre suggerito che Pagno possa aver avuto un ruolo nella realizzazione della tomba di Filippo Làzzari nella chiesa di San Domenico a Pistoia, per la quale Bernardo Rossellino aveva già pronto il disegno al momento dell'allogagione, il 20 aprile del 1462, ma che venne lavorata dopo la sua morte, quando l'incarico passò ai fratelli Antonio e Giovanni (CABURLOTTO, 1997 (1998), pp. 3-23, spec. p. 15). L'ipotetica presenza di Pagno veniva proposta dallo studioso per i suoi precedenti rapporti con Giovanni, il responsabile effettivo dell'esecuzione monumento, e per l'iconografia del rilievo principale con il docente in cattedra in atto di insegnare, esemplato su quelli dei professori dello studio bolognese, che potrebbe

fornirci l'indicazione che Pagno era allora capomastro in San Lorenzo, significativamente detto "di Cosimo", quasi a controcanto al "lavorio della Nunziata "di Piero", proprio il compito che svolge in questo frangente, cioè la valutazione dei prezzi di membrature architettoniche, esclude che fosse lui il responsabile del lavoro, giacché la stima dei lavori veniva ovviamente affidata a terzi e nel pagamento è in ogni caso esplicita la responsabilità di Bernardo Rossellino, a cui gli "usci di marmo" in questione erano commissionati.
La risistemazione della cappella implicava dunque, oltre a una raffinata ornamentazione marmorea, una sapiente sistemazione dello spazio: il collegamento con le stanze di Piero appositamente realizzate, l'aggiunta del piano superiore e del sotterraneo con la scala per accedervi, la cupoletta, lo spostamento delle finestre, e, ovviamente la modifica dell'armadio per creare il nuovo sistema di apertura. È davvero arduo immaginare che un intervento così complesso e sfaccettato, attuato in un contesto di tale importanza per il committente, non sia stato frutto di un progetto unitario coordinato da un architetto in cui Piero poteva riporre la massima fiducia. I contatti di Bernardo con i Medici, poco evidenti al conto delle opere per loro effettivamente realizzate, sono stati meglio messi a fuoco da Caglioti che ha individuato per l'artista il ruolo singolare di procacciatore di antichità per la famiglia e lo ha identificato con il "nostro capomaestro" a cui Giovanni di Cosimo aveva fatto disegnare un modello per l'Ospedale di Milano, da lui stesso inviato a Francesco Sforza nel 1456[180].
Appare quindi tanto più probabile che pochi anni dopo Bernardo abbia soddisfatto anche una richiesta di Piero di Cosimo e che, per le molte imprese in cui era allora coinvolto, dalla trasformazione del borgo di Corsignano al ruolo di capomaestro dell'Opera del Duomo, abbia svolto l'incarico ritagliandosi un ruolo più defilato, fornendo cioè un progetto generale dell'insieme e riservando alla sua bottega l'entrata consistente della fornitura di parte dei marmi, ma delegando a personaggi fidati le questioni più impegnative, come i disegni per gli ornati delle finiture lapidee o la sovrintendenza pratica dei lavori di muratura e di posa. Che tuttavia Bernardo conservasse una certa "sorveglianza" artistica sul complesso, lo si evince dall'annotazione che, nell'aprile del 1462, lo vede coinvolto, insieme a maestro Zanobi d'Antonio, nella valutazione dei lavori dello scalpellino Lorenzo d'Andrea, cioè di quei camini e usci "all'antica" destinati ad ornare le stanze di Piero[181].
In conclusione, per chiudere questa lunga, ma credo necessaria parentesi, il complesso mediceo dell'Annunziata è frutto di due distinte fasi, di cui la prima articolata tra il 1448 e il 1452 circa, nel corso della quale Pagno di Lapo realizzò, su progetto di Michelozzo, il Tempietto con il suo corredo di marmi e bronzi, questi ultimi ad opera di Maso di Bartolomeo, e una prima sistemazione dell'adiacente Coretto con l'armadio per custodire i voti. La seconda, compresa tra il 1461 e il 1463, probabilmente coordinata da Bernardo Rossellino, vide l'edificazione di un appartamento privato per Piero di Cosimo, connesso con il santuario attraverso

---

appunto esser stata suggerita dal Portigiani, a cui tali opere erano certo ben note proprio per i suoi contatti con quella città. Lo stesso Caburlotto, non considerando la notizia rinvenuta dal Casalini, notava che a questa collaborazione faceva ostacolo il soggiorno emiliano stesso di Pagno, per il quale non sembravano documentati rientri a Firenze, ma se l'annotazione del *Libro di Fabbrica* si riferisce effettivamente a lui, si avrebbe la certezza non solo della sua presenza a Firenze ma anche dei suoi contatti con Bernardo all'epoca in cui andava progettando il monumento. Alla luce di questa possibilità andrebbe anche riconsiderata la notizia vasariana di un intervento di Pagno a San Miniato al Tedesco, che può forse essere connessa al monumento a Giovanni Chellini, morto il 4 febbraio 1462, realizzato dalla bottega di Bernardo (VASARI [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 239; MARKHAM SHULZ, 1977, pp. 119-120.

180 CAGLIOTI, 1991, pp. 49-59.

181 *Libro di Fabbrica,* c. 42 r.

l'aggiunta di un piano superiore nel Coretto, interamente ricostruito anche in funzione del nuovo Armadio degli Argenti, e il rimaneggiamento sostanziale della controfacciata della chiesa, con l'apertura della nuova porta, la sistemazione del banco delle candele e dell'acquasantiera.

Ipotesi sull'aspetto dell'acquasantiera e sul suo autore

Come abbiamo accennato poco prima, un pagamento riportato nel *Libro di Fabbrica* ci informa che il 10 aprile 1462 Giacomo di Marco da Fiesole fornì "otto pietre bianche a date per fare el tondo de l'acqua santa di voluntà di Piero di Cosimo"[182].
Già l'Andreucci, rifacendosi al manoscritto del Tozzi, riferiva che un certo Giacomo di Marco sarebbe stato l'autore della pila, senza però indicare l'anno a cui l'episodio si riferiva, giacché nel Tozzi non era indicato[183]. La notizia veniva poi ripresa da Casalini, in prima battuta senza riferimento alla fonte a cui il Tozzi aveva attinto[184], poi indicandone l'origine nel "Libro di Fabbrica della Nunziata", lasciando però l'informazione priva di commento[185]. Giustamente Galli poneva in risalto l'aspetto problematico della questione, notando che, se il pagamento della pila era effettivamente incluso in questo documento, la sua realizzazione andava a cadere tra il 1461 e il 1463[186].
Esaminando attentamente quanto offre il documento, la questione si fa però più complessa. Giacomo di Marco, menzionato soltanto in questa occasione nel *Libro di Fabbrica,* senza neppure essere accompagnato dalla qualifica di "scarpellatore"[187], è un personaggio del tutto sconosciuto e, se chiaramente non può essere l'autore del disegno della pila né tantomeno della statuetta del *Battista*, credo che difficilmente possa essere ritenuto anche soltanto lo scalpellino incaricato di lavorarne i marmi. La voce in questione, con l'espressione di pietre "*date a fare*", sembra infatti riguardare soltanto la fornitura e il trasporto del materiale, come l'altro pagamento a lui conferito nella stessa data "per some 4 di macigno"[188].
Ciò che lascia perplessi in questa voce è il genere di materiale lapideo registrato, non marmo ma "pietre bianche", mentre le fonti, a partire dal Filarete e dal Vasari, ricordano una pila di marmo, come è lecito aspettarsi in un contesto tanto prestigioso. Si potrebbe supporre una semplice svista nell'annotazione, che, pur poco probabile, non è del tutto impossibile. Anche il numero suscita però qualche perplessità, dato che in un'acquasantiera si possono contare al massimo cinque o sei blocchi lapidei indipendenti, cioè base, piede, fusto, capitello o nodo, vasca ed eventuale supporto per la statuetta.
Una diversa soluzione potrebbe essere però quella di interpretare il "tondo de l'acqua santa" che doveva esser fatto con con queste pietre non come un'allusione alla pila stessa, indicata sinteticamente per via della vasca rotonda, ma a un basamento circolare che poteva farle da supporto realizzato in materiale meno nobile. Basi del genere oggi sono abbastanza rare per le pile, ma se ne conoscono alcuni esempi annessi ai fonti battesimali, a partire da quello della Collegiata di

182 *Libro di Fabbrica,* c. 40r.
183 ANDREUCCI, 1858, p. 116.
184 CASALINI, [1990] 1998, p. 96.
185 CASALINI, 1995, p. 96; TOZZI, [1765] 2010, p. 43. La notizia è segnalata anche in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 30.
186 GALLI, 2013, pp. 138, 150 nota 54.
187 All'interno del *Libro* la specifica della qualifica è presente nella quasi totalità dei casi, specie la prima volta che un personaggio viene nominato, ma diviene sistematica ogni qual volta l'artigiano in questione abbia svolto un lavoro più qualificato, come ad esempi nel caso del pure a noi poco noto "Lorenzo d'Andrea lastraiolo maestro di scarpello" (*Libro di Fabbrica,* c. 42r).
188 *Libro di Fabbrica,* c. 40r.

Empoli del 1447 (fig. 347, cat. 2.4)[189]. Il basamento circolare di questo fonte, ma anche di quelli di Santa Maria a Peretola (fig. 384, cat. 2.6) o di San Giovanni a Signa (fig. 400, cat. 2.8), non si presenta monolitico, bensì composto da diverse sezioni, cioè diverse "pietre" (fig. 349).
Se il pagamento allude a un simile accessorio, si pone però un nuovo problema, perché nel *Libro* non incontriamo nessun altro cenno al corpo vero e proprio della pila e manca in ogni caso qualunque riferimento al bronzetto. A questo punto si aprono due possibilità: o ritenere che la pila sia stata realizzata nella prima fase di lavori (1448-1452) e che in questo secondo intervento si provvedesse soltanto a spostarla e a munirla di un basamento, o supporre che nel *Libro* si registri soltanto la fornitura di pietre per la base perché l'intera opera era oggetto di una committenza separata e più qualificata da parte di un artista in diretto rapporto con i Medici[190]. Per contro, anche interpretando le "otto pietre bianche" come fornitura per fare la pila stessa, rimane comunque il problema della mancanza di pagamenti per la sua lavorazione e, soprattutto, per quella del bronzetto di coronamento, per il quale non viene indicata neppure la fornitura del materiale, eventualità che ci riporterebbe alla precedente ipotesi, cioè quella di una committenza indipendente e avulsa dal contesto dei lavori.
Il rimaneggiamento di tutta la zona della controfacciata messo in atto da Piero nel 1462 sembrerebbe indicare un interesse particolare verso tutta l'area, ridisegnata creando un vero e proprio percorso di opere da lui sovvenzionate con le quali ogni fedele entrava in rapporto: la nuova porta da cui si entrava, l'acquasantiera per aspergersi e quindi il banco per le candele dove acquistare i ceri.
È del tutto plausibile che la pila, già realizzata nella prima tornata di lavori e collocata presumibilmente a destra del portale maggiore, l'unico esistente all'epoca, sia stata spostata in seguito all'apertura della porta minore e alla sistemazione, tra le due aperture, del banco delle candele. Data l'esiguità dello spazio disponibile a destra della nuova porta minore, l'acquasantiera dovette essere collocata più avanti nella navata, in un'insolita posizione centrale in asse sia con il banco delle candele sia con il pilastro di spigolo del Tempietto, in una posizione che può ben corrispondere a quella indicata dal Corella con l'espressione "media ede"[191]. In questa sede l'acquasantiera avrebbe potuto servire entrambi gli ingressi, polarizzando ulteriormente l'attenzione sul sacello della controfacciata piuttosto che verso l'altare maggiore. Una collocazione del genere potrebbe inoltre meglio spiegare la necessità del "tondo", cioè di una grande base che le conferisse una degna cornice e che al contempo servisse ad isolarla, visivamente e fisicamente. Nel *Libro di Fabbrica* non si registra comunque alcuna notizia di questo spostamento, né si menziona ancora l'acquasantiera.

189 Per le acquasantiere, basi larghe e piatte inserite a filo nel pavimento, sono ben documentate a Siena, dove compaiono nelle pile trecentesche del Duomo, del Battistero e della Santissima Annunziata nell'Ospedale della Scala (COLUCCI, 2009, pp. 86-87; CALAMINI, pp. 318-320, 331-332, 336-338) e in quelle di Antonio Federighi per il Duomo (CACIORGNA, 2009, pp. 36-41). Si tratta di esemplari particolarmente sontuosi e ornati, che ben si sposano con l'arricchimento ulteriore fornito dal basamento. In area fiorentina, dove le acquasantiere sono tendenzialmente più semplici, simili annessi dovevano essere meno frequenti, ma non è da escludere che qualche esemplare del genere sia andato perduto. L'acquasantiera dell'Annunziata, eccezionale per ricchezza decorativa, poteva senz'altro fregiarsi di questo elemento.

190 Va rilevato che anche le notizie per l'altra opera figurativa destinata ad arricchire il nuovo complesso, cioè il rilievo con la Madonna col Bambino posta sopra il banco delle candele, sono nel *Libro* incomplete e non esplicite. Lorenzo Sbaraglio ha ragionevolmente proposto di individuare un riferimento a questo rilievo nel pagamento del 1461 di due lire e dieci soldi per Donatello "maestro di scolpire", per il quale non viene indicato l'oggetto della retribuzione (SBARAGLIO, 2012, p. 44, 69, note 49-50).

191 DOMENICO DA CORELLA, [1464-1465] 2012, p. 279.

Nel disegno di Giovanni Casini è riprodotta un'acquasantiera a fusto poggiante su un piede troncoconico formato da tre fasce sovrapposte scolpite con un motivo vegetale a foglie frastagliate (121, 123-124). Il fusto, leggermente svasato alla base, è scanalato e si connette con la vasca tramite un nodo liscio, di forma rotondeggiante e schiacciata. La vasca baccellata è coronata da un alto labbro sporgente il cui bordo è ornato con festoni vegetali alternati a teste di cherubini. Al centro del bacino si eleva un balaustro a bulbo singolo ispirato alla forma di un'anfora priva di manici, col corpo baccellato e il collo liscio, sopra il quale è collocata una statuetta di *San Giovanni Battista*.
Un'ipotetica ricostruzione grafica dell'opera basata su quanto riprodotto nel disegno può essere integrata con altri dettagli su cui ci informano alcune fonti che all'epoca della restituzione del Casini erano già andati perduti, o che volutamente non sono stati inseriti dall'artista per semplificare la raffigurazione (fig. 125)[192]. Il Tozzi ci informa che lo stemma Medici, già menzionato dal Rosselli, che ne offre anche uno schizzo con scudo triangolare (fig. 122), e dal Manni, era situato nel piede[193]. Questo particolare non è raffigurato nel disegno forse perché situato nei lati non visibili o parzialmente coperti dall'acquasantiera del Susini. Rimane invece poco chiara la collocazione esatta dell'impresa con l'anello diamantato e il motto "Semper" menzionata dal Manni, che potrebbe aver circondato lo stemma stesso, come compare nel lavabo della sagrestia di San Lorenzo[194], ma la locuzione usata, "dentro all'impresa loro del Diamante è il motto Semper", lascerebbe piuttosto credere che fosse il cartiglio col motto ad esser posto dentro l'anello, in modo più simile a quello scolpito sul plinto della fontana medicea oggi a palazzo Pitti, non lasciando spazio interno per lo stemma. Forse l'impresa era raffigurata indipendentemente dallo stemma, in altri punti non visibili del disegno, ad esempio in corrispondenza del supporto della statuetta o, come credo più probabile, sul nodo, come nell'acquasantiera Strozzi del Museo Bardini (figg. 188, 190, cat. 1.28), che per il nodo schiacciato e intarsiato potrebbe essersi ispirata proprio alla nostra pila.
Le notizie che ci giungono dalla descrizione di Domenico da Corella, presentano invece aspetti di non immediata comprensione se rapportate col disegno del Casini. Il domenicano menziona infatti, oltre al *Battista* di coronamento, una pietra di paragone ("lapis ornatum paragonius addit"), una sfera di marmo scuro ("spera de fusco marmore facta") e quattro sfere più piccole che sostengono il tutto ("quattuor hoc orbes sustentant rite minores"). Le quattro sfere più piccole, probabilmente sempre da intendersi in marmo scuro, erano certamente poste sotto il piede, secondo una struttura ben documentata in altre pile, fonti battesimali o fontane. Nel disegno il piede della pila è sorretto soltanto da un plinto quadrangolare, ma non è difficile immaginare che elementi accessori così delicati siano andati perduti nello spostamento dalla chiesa al chiostrino, esattamente come è avvenuto in epoca più recente per le sfere che sostenevano la fontana medicea del palazzo di via Larga, che ancora all'epoca della sua collocazione nella Grotta degli Animali della villa Medici di Castello, documentata in una foto Alinari (fig. 147), era corredata di questi elementi, assenti invece nell'attuale sistemazione in cima allo scalone Del Moro in palazzo Pitti[195].

192 La ricostruzione grafica qui proposta è stata elaborata dall'architetto Simona Manetti. Ho scelto di tralasciare l'aggiunta degli elementi troppo incerti, come l'impresa con l'anello di diamante o la pietra di paragone citata dal Corella (vedi sotto), mirando soprattutto a restituire, per quanto possibile, un'idea a grandi linee della struttura e degli ornamenti dell'opera che fosse più chiaramente leggibile rispetto al disegno frammentato del Casini.
193 ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1494; MANNI, 1752, p. 238; TOZZI, [1765] 2010, p. 43.
194 Così in: CALAMINI, 2014, p. 29.
195 Per la fontana medicea si veda in ultimo CAGLIOTI, 2003, pp. 165-183, con bibliografia precedente.

La presenza delle sfere corrobora l'ipotesi che la pila poggiasse su un basamento circolare di pietre bianche, come sembrerebbe indicare il pagamento del 1462, funzionale sia a farne risaltare il colore scuro, sia a proteggerle. In tal caso il basamento doveva molto probabilmente avere la peculiare conformazione incavata al centro che si registra in alcuni arredi sorretti da sfere, cioè la fontana medicea di Pitti, il fonte battesimale di Domenico Rosselli a Colle di Val d'Elsa (fig. 156), quando ancora si trovava nel suo assetto originario nella pieve di San Salvatore, e le acquasantiere di Matteo Civitali nel Duomo di Lucca (figg. 128-129)[196]. Mi domando anzi se questa curiosa soluzione non fosse in parte dettata dalla necessità di contenere un poco l'altezza della vasca dell'acquasantiera, che, pur fregiandosi di proporzioni monumentali, doveva rimanere di un'altezza adeguata per consentire ai fedeli di aspergersi.
La presenza delle sfere di sostegno aveva un significato araldico chiarissimo riecheggiato più volte nel contesto in cui l'opera si trovava. L'altare strigilato posto sotto il Tempietto poggiava infatti su sostegni del genere, come documentato da disegni settecenteschi (fig. 126)[197], e sempre su sfere poggia tutt'oggi il sarcofago del monumento a Orlando de' Medici nell'omonima cappella posta a pochi passi dal sacello di Piero, scolpito dalla bottega di Bernardo Rossellino dopo il 1455, data di morte del defunto (fig. 127)[198].
Non sappiamo precisamente per cosa fossero destinate le tre "palle grosse di marmo nero commesse di musaicho" che Michelozzo acquistò nel giugno del 1448 dall'Opera del Duomo, ma la voce è inserita nel contesto di una serie di pagamenti per la "gratichola de' servi" ed è seguita da un pagamento analogo nel gennaio successivo per "iscaglie di marmo nero non conce per fare tonde piccoli per ornamenti di detta graticola", che credo possano essere identificate con le borchie floreali che punteggiano le membrature marmoree del recinto, ed è probabilissimo che anche le tre "palle grosse" fossero destinate ad arricchire in qualche modo lo stesso contesto.
Il richiamo strettamente "mediceo" delle sfere di sostegno potrebbe spiegare la loro scarsissima presenza in ambito fiorentino, al di furori degli arredi destinati alla famiglia egemone, come appunto la fontana medicea[199], contro una loro generalizzata fortuna in ambiti territoriali[200]. Il motivo divenne frequente anche nei

196 Per Domenico Rosselli: PISANI, 2002, pp. 52, 64, nota 17; per le pile del Civitali: DONATI, 2011, pp. 309-317, entrambi con la bibliografia precedente. Il peculiare basamento incavato che fa affondare leggermente l'arredo soprastante è presente anche nel caso di alcune opere non sorrette da sfere, come il fonte battesimale nella pieve di San Giovanni a Signa (cat. 2.8) e le pile di Antonio Federighi nel duomo di Siena (CACIORGNA, 2009, pp. 36-41).

197 Oltre al disegno dell'erudito Anton Francesco Gori segnalato da Enrica Neri (NERI, 1986, pp. 31, 34, fig. XXXIX, per il manoscritto originario si veda: BIB MAR, ms. ACCLXXXVI, 6, Anton Francesco Gori, *Erudizioni varie cavate dall'originale intitolato: Conversazioni letterarie stabilite in Livorno l'anno 1751 nella casa del proposto Filippo de' Venuti*, a. III, tomo III, c. 99), l'altare sorretto da sfere è riprodotto, all'incirca negli stessi anni, anche nel *Sepoltuario* del Baldovinetti (BIB. MOR, ms. Moreni 339, Giovanni Baldovinetti, *Sepoltuario* 1750-1754, c. 5r).

198 Va ricordato però che le sfere dovettero assumere questo significato soltanto in secondo momento, con il crescere del potere mediceo. Inizialmente la loro funzione doveva essere semplicemente decorativa, e, in questa accezione, erano già comparse in un contesto identico a quello del monumento a Orlando de' Medici, la tomba di Onofrio Strozzi nella sagrestia di Santa Trinita.

199 Gli unici due casi che ho potuto rintracciare in territorio fiorentino, non a caso muniti di supporto per una perduta statuetta nella vasca, sono entrambi cinquecenteschi. Si tratta della pila nella chiesa di Sant'Agata a Scarperia (fig. 131) e di quella in San Michele a Castello (fig. 133), quest'ultima particolarmente significativa perché munita di una base con quattro sfere, esattamente come quelle ricordate per l'acquasantiera dell'Annunziata, mentre la versione più comunemente diffusa è quella su tre sfere.

200 Particolare fortuna dovette avere questa struttura a Lucca, evidentemente, sulla scia delle pile del Civitali in Duomo: in San Frediano è presente una pila su tre sfere dalle forme però più

rilievi ornamentali, e numerosi fregi a candelabra sorgono da vasi poggianti su sfere, ma se ne trova traccia anche in rilievi narrativi, come nelle storie di San Savino che corredano l'arca del Santo nella cattedrale di Faenza, opera della bottega di Antonio Rossellino intorno al 1470[201]. La fortuna del motivo è attestata anche in pittura e sfere rosse compaiono a sorreggere lo sfarzoso leggio della Vergine nell'*Annunciazione dell'Osservanza* dipinta da Francesco del Cossa per San Paolo dell'Osservanza a Bologna verso il 1470, e in molti altri dipinti.
Tornando alla descrizione del Corella, la sfera scura da lui identificata può forse identificarsi col nodo che sostiene la vasca, anche se la sua forma non doveva essere perfettamente circolare, ma non è da escludere a priori che fosse la sfera a sostenere la statuetta del *Battista*, nel caso che il balaustro raffigurato dal Casini sia frutto di un interpolazione. Una sistemazione simile gode infatti di una tradizione ben attestata, come vedremo a breve.
Decisamente poco chiaro è invece il riferimento alla pietra di paragone che per la sua durezza difficilmente poteva prestarsi a lavorazioni complesse e forse era posta dentro il bacino a supporto del balaustro. In tal caso la struttura dell'acquasantiera sarebbe risultata scandita da un'alternanza cromatica di bianco e nero che partiva dal basso con il basamento bianco in cui spiccavano le sfere scure, per proseguire con il fusto, la vasca e il balaustro in marmo bianco interpolati dalla sfera del nodo, la pietra di paragone sopra la vasca e il bronzetto di coronamento.
Non sono molte le opere oggi note con cui confrontare un'acquasantiera tanto ricca e raffinata. L'usanza di apporre una statuetta di coronamento sopra la vasca è nota almeno fin dalla pila trecentesca del Duomo fiorentino (fig. 6), ma non ci sono giunti esemplari di questo tipo nell'arco di tutta la prima metà del Quattrocento. Alcune rimanenze nei bacini delle acquasantiere tardogotiche di Sant'Ambrogio (fig. 48) e di Santa Maria Novella (fig. 53) presuppongono la presenza di annessi al centro della vasca, ma si doveva trattare di elementi di dimensioni ridotte, come una semplice croce astile in metallo, o una statuetta più modesta e appena sopraelevata rispetto al bordo della vasca.
Stando alle fonti anche le dimensioni dell'opera sembrano esser state decisamente superiori allo standard abituale. Le sue proporzioni dovevano infatti risultare adeguate in rapporto alla statuetta, alta un "tre quarti di braccio" secondo Filarete, o addirittura un intero braccio secondo il Richa; inoltre lo stesso Domenico da Corella accennava all'ampia apertura della vasca e il manoscritto cinquecentesco di memorie del convento alludeva alla pila come a quella "grande".
Il disegno del Casini sembrerebbe confermare questo aspetto perché il bordo della vasca arriva all'incirca alle spalle della figura femminile che gli si affianca, che quindi considerando la statura media inferiore dell'epoca, doveva avere un'altezza compresa tra un metro e quaranta e un metro e cinquanta.

spiccatamente senesi, replicata con modi più rozzi nell'esemplare della pieve di Vorno, sempre nel lucchese; infine non mi pare da escludere che, per la struttura del piede, anche la pila di San Paolino fosse posizionata su sfere, oggi perdute. L'acquasantiera del duomo di Sant'Andrea a Carrara (fig. 134), dei primi decenni del XVI secolo, è esemplata fedelmente su quelle del duomo di Lucca, da cui riprende il piede triangolare con zampette leonine poggiante su tre sfere e, in modo fedelissimo, la decorazione del fusto; la vasca attuale sembra frutto di una sostituzione si può supporre che anche quella originaria replicasse le forme della pila del Civitali (RAPETTI, 1998, pp. 243-244, cat. 101). Nel duomo di Carrara anche il fonte battesimale a pozzetto, datato 1527 e riferibile a Domenico del Sarto, poggia su sfere (RAPETTI, 1998, pp. 269-271). Tra le pile su sfere ricordo, a mo' di esempi, quella di Santa Maria dei Servi a Orvieto e quella più tarda di Sant'Andrea a Palaia (Pisa).

201 Nel monumento le sfere compaiono sia nei rilievi con le storie della vita del Santo, poste a sorreggere il cippo basamentale dell'idolo pagano che viene rovesciato dal Santo, sia nei motivi decorativi laterali, dove la candelabre sono appunto sorrette da sfere (FERRETTI, 2011, pp. 123-145).

L'illustrazione a nostra disposizione va comunque valutata con cautela perché presenta le problematiche di un disegno accurato ma ricomposto "in studio" con alcune alterazioni negli scorci. La raffigurazione del piede della pila in posizione aderente alla parete è chiaramente impossibile per la presenza della vasca circolare soprastante e l'angolazione da cui è inquadrata l'acquasantiera del Susini non permetterebbe la visione sullo sfondo di quel preciso scorcio del chiostrino. Infine, il balaustro di sostegno della statuetta è stato evidentemente rialzato per sporgere completamente al di sopra dell'acquasantiera in primo piano, quindi l'informazione sull'altezza complessiva dell'opera che ne deriva è certamente falsata. Tuttavia, tentando una ricostruzione proporzionale basata sulle informazioni relative alla parte inferiore della pila e postulando per la vasca un'altezza di un metro e quaranta, comprensiva delle quattro sfere di sostegno che nel disegno non compaiono, si ottiene per il bronzetto un'altezza di 42,3 centimetri, vicinissima cioè alla misura indicata dal Filarete[202].

Le rare pile fiorentine pertinenti alla seconda metà del secolo che dovevano esser corredate da un elemento aggiuntivo nella vasca lo hanno tutte perduto, mentre meno rare, soprattutto in epoca più tarda, sono le acquasantiere ancora complete in altre città[203]. Particolarmente interessante è il caso già citato della coppia di acquasantiere di Matteo Civitali nel duomo di Lucca, entrambe corredate di due statuette raffiguranti, rispettivamente un agnellino e un putto, quest'ultimo purtroppo rubato alla fine degli anni settanta del Novecento (figg. 128-131). Le due pile documentano infatti quella che doveva essere una soluzione più semplice, e quindi di applicazione più comune, per la sistemazione delle statuette apicali, cioè un semplice elemento di supporto che elevasse la scultura appena sopra il pelo dell'acqua.

Per individuare l'acquasantiera corredata di una statuetta che meglio si affianchi a quella perduta dell'Annunziata bisogna però spingersi fino a Rimini dove, grazie alla lungimiranza di Augusto Campana, nell'oratorio di San Giovannino sono tutt'ora conservati i resti scampati ai bombardamenti della pila di Francesco Tauro (figg. 135, 138)[204].

La forma di questa acquasantiera è esemplata su quella realizzata da Antonio Rossellino per la tomba di Francesco Nori in Santa Croce (fig. 225), databile verso il 1470, ed è quindi stata riferita allo stesso autore, assai attivo in area romagnola[205].

---

202 I calcoli sulle dimensioni delle diverse componenti della pila basate sui rapporti del disegno del Casini sono stati elaborati dall'architetto Simona Manetti.

203 Dalle tracce rimaste nei bacini possiamo stabilire che dovevano esser corredate di statuette o di una qualche forma di coronamento le acquasantiere di San Felice in Piazza (fig. 199 cat. 1.32), San Michele a Castello (fig. 133) e Sant'Agata a Scarperia (fig. 132). Oltre alle citate pile del Civitali di Lucca si vedano quelle già cinquecentesche, ma a queste ispirate, nel duomo di Pietrasanta, opera di Stagio Stagi (1521), o quella di Girolamo da Carrara nel duomo di Pisa (1517).

204 Fu infatti l'insigne studioso che, pur non essendo riuscito a far ricoverare l'opera in un posto sicuro, si operò per farle costruire attorno almeno una protezione muraria nella collocazione in cui allora si trovava, all'interno dell'Oratorio della Confraternita di San Girolamo a Rimini. Grazie a questo intervento, nonostante la completa distruzione dell'oratorio nel corso del bombardamento del 24 marzo 1944 la pila, pur fortemente danneggiata, è scampata alla distruzione completa (CAMPANA, 2012, pp. 38-40, 62, 71, 74). Per una più approfondita trattazione dell'acquasantiera in rapporto alla pila Nori di Santa Croce si veda il capitolo I.8, pp. 65-67.

205 L'opera è stata portata alle attenzioni della critica da Gentilini, che la segnalava tra le derivazioni della pila Nori di Santa Croce (GENTILINI, *Una perduta pila*.... 1994, p. 64 nota 33) e successivamente pubblicata da Caglioti, nello stato precedente ai danneggiamenti, per i rapporti formali strettissimi sia con la pila di Santa Croce, sia con la fontana medicea di palazzo Pitti (CAGLIOTI, 2000, pp. 367-368, nota 48, fig. 328). Infine, Francesca Petrucci ha proposto di ricondurre la pertinenza del bronzetto alla cerchia di Donatello tardo, in particolare a Bertoldo (PETRUCCI, 2001, pp. 330-331). Per una trattazione più approfondita di quest'opera rimando al

Sopra una base a zampe leonine con al centro l'epitaffio, si eleva un fusto svasato e scanalato che sorregge una vasca a navicella ma, a differenza della pila di Santa Croce, dal centro del bacino sorge un supporto marmoreo su cui si innesta un breve balaustro a bulbo singolo, sormontato da una sfera di marmo nero che sorregge un bronzetto raffigurante *San Girolamo* (fig. 135). L'aspetto originario dell'opera ci è stato tramandato da alcune fotografie storiche grazie alla quali risulta meglio comprensibile l'assetto di questo ornamento apicale, oggi fortemente danneggiato (figg. 139-140)[206]. Il balaustrino è infatti privo della parte superiore e la sfera ha perduto uno spicchio consistente proprio in corrispondenza dello stemma intarsiato in marmo bianco. La statuetta, alta venti centimetri, è pensata per innestarsi sulla palla tramite l'incastro della base circolare munita di perno nell'apposito alloggiamento praticato nel marmo (figg. 140-142)[207]. Si tratta quindi di una sequenza di elementi non troppo lontana da quella che doveva coronare la fontana medicea scolpita dal Rossellino tra il 1459 e il 1464, che, nel suo assetto originario, doveva esser sormontata da un bronzetto dorato in equilibrio su una sfera, forse fornito dalla bottega donatelliana[208], e sostituto verso il 1515 dal *Mercurio* di Giovan Francesco Rustici in analogo atteggiamento (fig. 149).
Una conferma sul primitivo coronamento di questo importante arredo, ormai stabilmente identificato con la fontana che ornava il giardino del palazzo di via Larga, può essere individuata in una testimonianza pittorica, certo rielaborata in forme assai libere. Si tratta della tavola di Jacopo del Sellaio conservata agli Uffizi raffigurante il *Banchetto di Assuero* e databile all'incirca tra il 1485 e il 1490 (fig. 150). Sullo sfondo, oltre la loggia porticata che delimita lo spazio del banchetto, si apre un giardino cinto da un muro merlato, con una veduta che ricorda in tutto e per tutto il cortile e il giardino di via Larga. Nel giardino, inquadrata entro l'arco centrale della loggia, è raffigurata una fontana dorata dalla cui tazza baccellata si eleva un fantasioso elemento a candelabra dalla forma sinuosa che si assottiglia verso l'alto e ospitando sulla sua sommità, una sfera dorata sulla quale si erge un idoletto con un braccio levato davanti alla testa in una posa che rammenta troppo da vicino sia quella del *Mercurio* del Rustici che quella dello *Spiritello* del Metropolitan Museum di New York (fig. 148), candidato a suo predecessore, per essere casuale[209]. Che in ambito mediceo queste figurette apicali in equilibrio su sfere fossero abbastanza diffuse lo attesta anche un inventario del 1516 della "Casa Vecchia" di via Larga, dove in giardino viene registrata la presenza di una pila di marmo coronata da un idolo di bronzo sopra una palla, che oggi non siamo in grado di identificare[210].

---

capitolo I.8.

206 Brogi, foto n°20203, 1920 circa. Per altre informazioni si veda al capitolo I.8, nota 234.

207 Per ragioni conservative e di sicurezza il bronzetto non è abitualmente mantenuto in questa collocazione, ma la sua sistemazione sulla sfera è ancora possibile.

208 Per questa ipotesi si veda: CAGLIOTI, 2003, pp. 179-182. Non risulta infatti che la bottega dei Rossellino, marmisti per eccellenza, abbia mai lavorato il bronzo, anche se elementi bronzei corredano il monumento Nori e, appunto, la pila di Rimini e la fontana medicea.

209 Lo *Spiritello* di New York è stato candidato quale possibile coronamento della fontana medicea da Caglioti (CAGLIOTI, 2000, pp. 372-373; IDEM, 2003, pp. 179-182). Per una diversa ipotesi sulla sua ubicazione si veda la nota seguente. La posa di questa ipotetica figuretta probabilmente doveva molto agli *Spiritelli* donatelliani posti in in equilibrio su conchiglie per ornare il fonte di Siena, e sua volta dovette essere ben studiata dagli artisti successivi, come testimoniano gli schizzi presenti sul taccuino di bottega di Francesco di Simone Ferrucci (PISANI, 2007, pp. 158-159, cat. 15, pp. 161-162 cat. 18, p. 164, cat 24, figg. 182, 192, 207).

210 Le voci delle due versioni dell'inventario recitano: "una pila di marmo e uno idolo di bronzo in su una palla", "una pila murata di marmo con una palla e uno idolo di sopra" (SHEARMAN, 1975, pp. 20, 27, doc. 76, n° 80). Questa voce inventariale è stata collegata da Doris Carl a un pagamento del 1432, sempre relativo all'orto della Casa Vecchia, in cui un certo "Antonio dipintore" veniva retribuito per "oro andò alo spiritello sopra il pozo", ipotizzando che l'"idolo

Una testimonianza grafica assai interessante su questo tipo di statuette è nel *Trattato di architettura* del Filarete che, per offrire un esempio dei modi in cui si possono approntare i "luoghi dove si buttava l'acqua per la casa, cioè per le sale, come a dire da lavarsi le mani e simili cose", disegna un fantasioso lavabo a edicola dove, sulla sommità della lunetta campeggia una sfera sormontata da una figuretta che regge uno scudo e un bastone militare (fig. 424)[211]. Credo che la struttura dell'arredo sia in parte ispirata al lavamani, databile all'inizio degli anni sessanta, conservato nella canonica di San Lorenzo (fig. 561, cat. 3.8), ugualmente coronato da una lunetta sormontata da una sfera, seppure priva di statuetta, e mi sembra inoltre probabile che il Filarete abbia radunato in questo disegno spunti diversi da opere che lo avevano colpito nel corso del soggiorno fiorentino citando, nella vasca baccellata con il bordo ornato da un'alternanza di testine e festoni vegetali, la coppa dell'acquasantiera medicea dell'Annunziata. Questo motivo, diffusissimo nei fregi architettonici di portali, monumenti funerari o tabernacoli eucaristici, sostanzialmente non è presente in nessuna pila fiorentina conservata, quindi a quanto pare non ebbe applicazione molto frequente per questi arredi, per i quali le botteghe locali preferirono tendenzialmente un'ornamentazione sobria e basata su trame aniconiche.

Fuori dal territorio fiorentino è possibile però individuare qualche esempio di questo tipo di fregio applicato sul bordo della vasca, non di acquasantiere ma di fonti battesimali. Nel duomo di Amelia, in provincia di Terni (fig. 161), è presente un esemplare di questo tipo dove la vasca baccellata è contornata nel bordo dallo stesso motivo. L'arredo è mutilo ed è stato riassemblato su un balaustro seicentesco e corredato di una copertura lignea piramidale sulla cui sommità campeggia una statuetta marmorea del *Battista*. Mi domando se nel suo assetto originario questo fonte non riecheggiasse più completamente le forme dell'acquasantiera di Piero, che dovette essere un arredo celebre nel suo genere fin dal suo primo apparire. Echi decorativi e strutturali di quest'opera si colgono infatti anche in un manufatto a prima vista di genere completamente differente, il fonte battesimale di Sant'Antimo a Piombino (fig. 162), datato grazie all'iscrizione

di bronzo" menzionato nel 1516 potesse essere identificato con quello menzionato nel 1432 (CARL, *La casa vecchia…*, 1990, p. 42, note 36, 43-44). Caglioti aveva aggiunto a questa una nuova voce proveniente dallo stesso documento che registra un pagamento per "dipintura delo spiritello e per la finestra", facendo giustamente notare che tale dicitura rendeva il collegamento assai incerto, potendo riferirsi, più che a una statuetta bronzea da dorare, a un semplice dipinto (CAGLIOTI, 2000, pp. 371-372, note 63-66). In proposito è opportuno ricordare che nella quasi totalità dei casi il pozzo domestico non era posto al centro del cortile, ma addossato a una parete, su cui avrebbe potuto essere ospitata la pittura. Più recentemente Draper ha invece dato per certa questa interpretazione, ritenendo, come passo ulteriore, che il bronzetto sia da identificarsi con lo *Spiritello* del Metropolitan Museum di New York, databile quindi al 1432 (DRAPER, 2013, pp. 354-356). Credo la proposta sia doppiamente labile perché, oltre all'incertezza della materia dello *Spiritello* menzionato nel 1432, mi sembra azzardato identificare il pozzo citato nel documento più antico con la "pila murata di marmo" dell'inventario del 1516, giacché si tratta di due manufatti completamente differenti per tipologia, materiali e funzione, e difficilmente potevano essere confusi in una voce d'inventario.

211 FILARETE, [1460-64] 1972, p. 269, tav. 45. La fortuna di statuette poste su sfere dovette essere duratura, e riflessi pittorici di questo tipo si incontrano, come mi segnala cortesemente Andrea De Marchi, nella *Pala Bentivoglio* per San Giacomo Maggiore a Bologna, di Lorenzo Costa (1488), dove sui braccioli del trono della Vergine sono poste due sfere, virtuosisticamente dipinte in vetro trasparente, con due statuette sulla sommità. La presenza di sfere a ornare il trono della Vergine non è nuova, e la si incontra già, ad esempio, nel rilievo con Bartolomeo Aragazzi presentato alla Vergine, del disfatto monumento all'umanista nel Duomo di Montepulciano e in dipinti di primo Quattrocento. Una simile sistemazione può farci riflettere su quanto tale decorazione potesse essere diffusa a corredo della mobilia dell'epoca, come si intuisce da qualche sporadica notizia, come quella relativa alla "palle d'ottone" che Maso di Bartolomeo fece per ornare un lettuccio di Giovanni di Francesco di Orlando de' Medici (YRIARTE, 1894, pp. 66-67).

al 1470 e recentemente espulso dal catalogo di Andrea Guardi, a cui veniva usualmente riferito, da Gabriele Donati[212].
In quest'opera è presente una commistione piuttosto sorprendente tra forme ancora tardogotiche, il fusto e la vasca mistilinea, e innovazioni quattrocentesche. È infatti esemplato su manufatti fiorentini il sostegno a candelabra che si eleva dalla coppa, su cui forse era posto il *Battista* acefalo in marmo rinvenuto sotto il pavimento della chiesa nel 1933, e sistemato, con l'integrazione della testa, sopra una pila dell'acquasanta (fig. 164)[213]. In questo manufatto si individuano due elementi in comune con la pila dell'Annunziata, il fregio sul bordo della vasca a testine e festoni e il coronamento a candelabra un tempo culminante con una statuetta (fig. 163), che, se anche non fosse identificabile con quella individuata dal Donati, di certo doveva raffigurare un *Battista*[214]. Non escluderei quindi la possibilità che il Guardi abbia contribuito, con apporti, tanto ideativi quanto materiali, al completamento del fonte in collaborazione con un altro maestro. D'altra parte, che lo scultore ben conoscesse la struttura articolata a più livelli di certe opere fiorentine è ben documentato dal fonte battesimale di Vicopisano (fig. 153), di cui parleremo a breve.
Per tornare alla ricostruzione ideale della nostra acquasantiera perduta, uno dei confronti più significativi, anche per lo stato perfettamente integro del manufatto, è con il fonte battesimale oggi nel duomo di Colle di Val d'Elsa, ma originariamente pertinente alla chiesa di San Salvatore della stessa città, allogato a Domenico Rosselli nel 1465 (figg. 156)[215]. La formazione dell'artista entro la stretta cerchia rosselliniana è qui evidente, oltre che nell'impronta stilistica, nella riproposizione della struttura della fontana medicea, per la quale il fonte stesso costituisce un importante *ante quem*[216]. L'opera, che, come abbiamo già accennato, nel suo assetto originario presentava un basamento incavato al centro in cui affondavano le tre sfere di sostegno proprio come nel modello di riferimento, è munita di un plinto triangolare che, per tramite di un elemento di raccordo pure triangolare e ornato di festoni vegetali con testine sugli spigoli, sorregge un'ampia vasca circolare baccellata, da cui si eleva un balaustro sormontato da una statuetta marmorea del *Battista* (fig. 157).
Il tipo di sostegno adottato per la scultura si discosta sostanzialmente dal ricchissimo vaso della fontana, presentando una forma semplificata e allungata nella parte superiore che ricorda piuttosto i quattro balaustri laterali dell'altare della cappella Cardini in San Francesco a Pescia (fig. 151), opera progettata tra il 1456 e il 1459 da Bernardo Rossellino e scolpita dal Buggiano, altro collaboratore occasionale della bottega del Gamberelli[217]. A ben guardare il rapporto è più complesso perché mentre la forma del balaustro del fonte è esemplata sui sostegni laterali dell'altare pesciatino, la sua decorazione si rifà in parte a quella dell'anfora posta a reggere la mensa in posizione centrale, da cui viene ripresa l'embricatura del piede e l'ornamentazione del collo, prima a strigilatura spiralata, poi, dopo l'interruzione di un collarino sporgente, rivestito di foglie lanceolate. Ma ancora, la pancia del supporto del Rosselli è ornata a foglie, come quelle dei due balaustri

212 BERNAZZI, 2011, pp. 104-106; DONATI, 2015, pp. 131-134, fig. 57.
213 Per l'interessante proposta, che sarebbe opportuno verificare anche con il riscontro delle misure tra la statuetta e il supporto, si veda: DONATI, 2015, p. 134, 196, cat. 29.
214 Se infatti per le pile dell'acqua santa si possono individuare soggetti differenti, Madonne col Bambino o santi titolari della chiesa, nei fonti è sistematica la presenza del Battista per l'ovvio nesso con la destinazione dell'arredo.
215 Per la datazione del fonte si veda: MORSELLI, 1979, pp. 67-76; CAGLIOTI, 2000, p. 374, nota 74.
216 Il nesso tra il fonte battesimale e la fontana medicea è stato messo in evidenza da Gentilini e quindi approfondito da Caglioti (GENTILINI, *Fonti, tabernacoli*..., 1994, p. 185; CAGLIOTI, 2000, p. 374, nota 74).
217 BULGARELLI, 1996, pp. 13-103.

laterali di destra, in un gioco continuo di commistioni di motivi con cui ridecorare la stessa forma, in virtù del quale l'arredo creato guadagna di volta in volta novità e freschezza.
In questo fitto intreccio di riprese e rielaborazioni, la cui prima fonte va, non a caso, individuata nelle anfore di sostegno della mensa dell'altare dell'Annunziata (fig. 152), possiamo idealmente ricercare l'aspetto del balaustro che elevava il *Battista* dell'Annunziata al di sopra della coppa, "lassù in cima", secondo le parole del Filarete. L'elemento disegnato dal Casini però non appare troppo affine poco ai tipi qui menzionati (fig. 123), presentando una forma molto bombata, con una bacellatura piuttosto rilevata nella pancia, attestata solamente a partire dagli anni settanta, e un collo insolitamente liscio interrotto da un collarino assai sporgente. Come al solito è opportuno valutare con cautela le informazioni riportate nel disegno, considerando la possibilità che le eventuali decorazioni minute del collo possono esser state eliminate per semplificare l'insieme. Nel complesso il sostegno qui raffigurato sembra una sorta di via intermedia tra le anfore michelozziane munite di anse, i balaustri di Pescia, che ne sono privi, ma presentano una forma decisamente più slanciata, e il vaso della fontana medicea.
Un ultimo esempio di fonte corredato di una statuetta che si sopraeleva sopra la coppa per tramite di un supporto a balaustro è quello già menzionato della chiesa di Santa Maria a Vicopisano, attribuito ad Andrea Guardi e datato tra il 1450 e il 1455 (fig. 153)[218]. Il piccolo fonte battesimale a coppa è munito di un breve balaustro a bulbo singolo, oggi corredato di un bronzetto moderno raffigurante il *Battista*, certamente lo stesso soggetto che completava l'originale. La forma del balaustro è sostanzialmente quella di un vaso senza anse, con la pancia scanalata e il collo strigilato e spiralato, ben confrontabile con gli esempi presentati (fig. 154).
Credo che a questo punto sia lecito domandarsi se il prototipo per la struttura di una vasca da cui si eleva un elemento a balaustro variamente interpretato non vada ricercata proprio nell'acquasantiera della Santissima Annunziata, un arredo eccezionale nel suo genere per dimensioni, ricchezza di materiali e struttura, perfettamente adeguato allo sfarzoso contesto di architettura e di arredi che Piero di Cosimo aveva voluto creare intorno alla miracolosa immagine che costituiva il fulcro del principale santuario mariano fiorentino, celebrato già dai contemporanei e certamente ben familiare agli artisti. Il fatto che la sua struttura, culminante non con una semplice statuetta ma con un elemento a balaustro che la eleva, sia stata replicata più frequentemente per i fonti battesimali che per le le pile stesse, ne ribadisce il carattere fuori dal comune, difficilmente applicabile a un arredo di dimensione e *status* più modesti come l'acquasantiera. Anche la possibilità che il balaustro raffigurato dal Casini non sia quello originario non inficia questo ragionamento, perché una sostituzione del genere non sarà scaturita dal nulla, ma sarà stata approntata sulla base di ciò che si andava a rimpiazzare[219]. Il momento per questa eventuale sostituzione, sia del balaustro sia della statuetta, andrebbe con tutta probabilità individuato in concomitanza con lo spostamento della pila nel chiostrino dei Voti, verso il 1647, e potrebbe esser stato motivato da una cattiva conservazione degli elementi, più probabile per il sostegno che per il *Battista* bronzeo, o anche da un precoce interesse collezionistico da parte della famiglia Medici, ma, anche in questo caso, non è stato reperito alcun dato certo.

218 GIOMETTI, 2007, pp. 56-59; DONATI, 2015, p. 241, con bibliografia precedente. Per altre osservazioni su quest'opera rimando al capitolo II.4, pp. 91-92.

219 Per questo motivo mi pare difficile che a sostenere il *Battista* fosse originariamente posta una sfera, ricostruzione pure plausibile in base alla descrizione del Corella e agli esempi successivi di statuette su sfera che abbiamo elencato, primo fra tutto il *San Girolamo* di Rimini. In tal caso, mi pare sensato supporre che si sarebbe scelto di rimpiazzare l'ipotetica sfera rovinata con un elemento analogo.

Il discorso sulla possibile paternità della pila, e conseguentemente del bronzetto, è, lo abbiamo visto, strettamente connesso alla sua cronologia. In questo senso, nella nostra ricerca non sono emerse prove determinanti in una direzione o nell'altra. Tuttavia, tornando a rileggere con attenzione la descrizione del Tempietto che ci viene dal Filarete si può forse ricavare un indizio significativo. L'architetto descrive accuratamente tutti gli elementi del sacello ad eccezione del banco delle candele e del rilievo con la Madonna che lo ornava, realizzati, come abbiamo visto solo nel 1462. Il silenzio sarebbe di per se poco significativo se non fosse per l'espressione da lui usata per introdurre la notizia delle stanze di Piero, pure costruite tra il 1461 e il 1462: "Èmi detto ch'egli ha agiunto presso ad essa una cappella, dove che ha fatto uno degno coro, con certe belle stanze, di sopra da questa cappella atta a stare, quando gli piacesse, per sua divozione, dignissime"[220]. Sembra quindi che l'Averlino riportasse solo per sentito dire quanto era stato fatto nella seconda campagna di lavori, in aggiunta a quanto poteva aver visto di persona, descrivendo solo gli interventi principali di cui poteva aver avuto notizia. Se però la sua ultima visita era caduta prima dei rifacimenti, quindi anche verso il 1460, se ne deduce che l'acquasantiera doveva già essere presente, perché i sintetici ma precisi cenni con cui la descrive implicano una visione diretta dell'opera.
Se l'osservazione è corretta, la realizzazione della pila sembrerebbe quindi tornare nell'alveo della prima fase decorativa del Sacello, tra il 1448 e il 1449. Una simile datazione potrebbe conferire con maggiore decisione alla nostra opera il ruolo di modello per la struttura con vasca sormontata da un balaustro, poi precocemente riproposto nel fonte Vicopisano, datato tra il 1450 e il 1455[221], e quindi per le altre opere simili che abbiamo analizzato.
In questo caso, ancorando cioè l'esecuzione della pila e della statua alla prima fase di lavori, la paternità del disegno dell'opera andrà orientata senz'altro su Michelozzo, che in quegli anni andava realizzando il superbo *Battista* per l'altare del Battistero e l'analoga terracotta monumentale proprio per la chiesa della SS. Annunziata. Abbiamo infatti visto quanto sia labile il riferimento vasariano a Pagno di Lapo, su cui sono basate tutte le affermazioni successive in questo senso. Oltre a non essere documentato come bronzista, il Portigiani non sembra aver mai svolto alcuna attività autonoma di scultore e il suo profilo sembra piuttosto quello dello scalpellino esperto nel rilievo e nell'ornato, versato nei lavori strutturali e nella posa delle membrature lapidee e, infine, competente di questioni architettoniche. La proposta avanzata da Avery[222], su un'ipotetica collaborazione di Pagno con Maso di Bartolomeo per la fusione del bronzetto appare poco convincente, anche perché nessun cenno a questo lavoro compare nei *Libri di Ricordi* di Maso di Bartolomeo, dove invece si registrano puntualmente le altre opere fornite per Piero di Cosimo all'Annunziata e a San Miniato.
Se invece la notizia documentaria del *Libro di Fabbrica* indicasse l'effettiva esecuzione della pila nel 1462, nel corso della seconda *tranche* di lavori, si avrebbe uno slittamento cronologico che non permetterebbe più un riferimento soddisfacente dell'opera all'ambito michelozziano. Nel 1461 Michelozzo, sempre più distante dai principali cantieri, aveva infatti lasciato Firenze per recarsi a Ragusa, e sarebbe rimasto lontano dalla città fino al 1469[223]. Dell'estraneità di Pagno di Lapo a questa campagna di lavori abbiamo già detto in base al

220 FILARETE, [1460-1464] 1972, p. 691.
221 DONATI, 2015, p. 241. Che il Guardi potesse essere interessato a questo tipo di soluzioni di coronamento lo abbiamo già postulato sia in proposito all'attribuzione a questo scultore dell'*Angelo col Vaso* che oggi corona la pila trecentesca del Duomo (fig. 9), sia in proposito del fonte di Sant'Antimo a Piombino (fig. 162).
222 AVERY, 2007; IDEM, 2008.
223 DOTI, 2010, pp. 257-264.

pagamento che lo registra come soggetto terzo nella stima di marmi eseguiti sotto la responsabilità di Bernardo Rossellino[224]. A queste date in ogni caso la sua figura appare decisamente superata per avere avuto un ruolo significativo nella realizzazione della scultura del *Battista* lodato come "cosa bellissima" da Vasari.
Per quanto emerge dalle notizie del *Libro*, l'unico personaggio di spessore coinvolto nella seconda vicenda dei lavori è proprio Bernardo Rossellino. Nel caso di un'effettiva realizzazione della pila intorno al 1462, sarebbe dunque lecito pensare che questa vada connessa a lui, o, piuttosto, alla figura di suo fratello Antonio che in quegli anni andava lavorando alla fontana medicea, e che nel campo nella produzione di arredi, specialmente di pile, fu uno degli scultori più interessanti del panorama fiorentino.
Nel terminare questo tentativo di ricostruire la vicenda e l'aspetto di un'opera non più esistente, nonostante le conclusioni presentate siano in gran parte ipotetiche, ci auguriamo di aver contribuito a restituire in minima parte l'idea di quella che dovette essere l'acquasantiera di Piero di Cosimo, l'importanza che dovette avere e i nessi più o meno stringenti che la legano ad altri arredi affini.

224 *Libro di Fabbrica,* c. 50 v.

I.7. Le acquasantiere pensili tra varietà e seriazione

Nel campo delle meno impegnative acquasantiere da parete il campionario fiorentino offre, in modo non troppo distante da quanto si registra per quelle a fusto, una bella gamma di soluzioni variate e un modello che produce una seriazione di lunga durata.
Abbiamo esaminato separatamente il caso delle perdute pile un tempo conservate nella villa medicea di Careggi (figg. 67-68), da annoverare a tutti gli effetti in questa tipologia, ma in sostanza così ricche e originali da costituire una categoria a parte. Gli arredi pensili infatti, per quanto curati, sono di impianto più semplice e di dimensioni contenute, talvolta costituiti nella loro forma più essenziale dalla sola vaschetta. Spesso la coppa è sostenuta da un peduccio di dimensioni variabili che può assumere forma assai essenziale o essere variamente ornato, in genere con motivi vegetali.
Nell'esemplare donato da frate Andrea Rucellai alla chiesa di Santa Maria Novella la vasca circolare è sostenuta da un peduccio ornato con rigogliose foglie frastagliate su cui campeggia lo stemma di famiglia (figg. 65-66, cat. 1.14). La coppa è disseminata di stelle domenicane a otto punte e, caso unico, l'inscrizione dedicatoria è apposta nel bordo all'interno, nel bordo superiore del lato inserito nella muratura, in modo da renderla comunque ben leggibile. Le proporzioni ancora incerte tra la coppa e il peduccio molto allungato, più vicine a una sensibilità tardogotica, ne rendono probabile l'esecuzione tra il terzo e il quarto decennio del secolo.
Più originale è la pila della canonica di San Lorenzo (figg. 166-167, cat. 1.22), costruita fingendo la sovrapposizione di due irregolari valve di conchiglia poggiate su un piccolo toro di giunchi legati, motivi di derivazione donatelliana che ben si sposano con una datazione verso il 1460, quando quell'ambiente venne realizzato. Semplicissima, eppure non priva di curata eleganza è la vaschetta già in San Francesco di Paola (fig. 173, cat. 1.24), ornata soltanto con un vaso ansato in delicato rilievo posto sul fronte, che ne orienta l'esecuzione negli anni sessanta. Pile di questo genere, con dimensioni tanto ridotte, servivano di solito cappelle isolate, o accessi secondari alla chiesa, come le porte della sagrestia o del convento, mentre per l'ingresso principale della chiesa, specie se di grandi dimensioni, si preferivano le acquasantiere a fusto.
Il tipo più diffuso, che godrà di una fortuna costante nei secoli successivi, è quello che compare per la prima volta nell'acquasantiera dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 175, cat. 1.25): una coppetta baccellata sostenuta da un piccolo peduccio e sovrastata da una nicchia scolpita in forma di valva di conchiglia con il profilo ricurvo volto verso l'alto. L'esemplare degli Innocenti, impreziosito da cherubini nel peduccio e sulla sommità della nicchia (figg. 176, 178), è connesso a un pagamento del 1461 ad Antonio Rossellino e, sebbene non si possa esser certi che qualcosa di simile non fosse già comparso in anni precedenti, mi pare del tutto probabile poter ascrivere a questo artista l'invenzione della tipologia. La gradevolezza estetica e la semplicità di questa trovata vanno infatti di pari passo con la sua funzionalità e con la sua pregnanza iconografica. L'adozione della conchiglia a coprire la nicchia che necessariamente doveva essere praticata nella parete per accogliere la vasca forniva infatti un ornamento coerente e armonico con la vasca stessa, oltre che opportunamente protettivo per la muratura stessa. Le scanalature della valva rispondono visivamente alla baccellatura della coppa offrendo all'insieme un'armonia compiuta e rendendo superflue ulteriori decorazioni, che comunque potevano essere aggiunte, soprattutto sulla sommità della nicchia, magari per corredare l'opera con uno stemma. Infine, il significato consueto della valva di conchiglia, immagine dell'anima immortale perché rimane

intatta quando il mollusco muore e si corrompe, si arricchisce di valenza ulteriore in rapporto all'acqua benedetta con cui il cristiano si purifica e rinnova il ricordo del rito battesimale, unica speranza di vera immortalità.
Non stupisce quindi che un connubio tanto efficace abbia avuto un seguito costante, e sia stato impiegato tanto per esemplari essenziali, come quello di Santa Maria a Greve a Scandicci (figg. 180-181, cat. 1.26), quanto per altri più sontuosamente ornati, come quello Ricasoli posto nella cappella della Pura in Santa Maria Novella (figg. 253-255, cat. 1.38), e abbia trovato una possibilità di rinnovo con la semplice adozione delle baccellature rilevate, rimanendo vitale anche nell'ultimo quarto di secolo, come mostrano gli esemplari di Santa Trinita (figg. 257-258, cat. 1.39) e del chiostro dei Morti dell'Annunziata (figg. 259-260, cat. 1.40).
La possibilità di riferire ad Antonio Rossellino l'invenzione di questo genere di acquasantiere è corroborata anche dall'interesse vivissimo che questo artista, insieme col fratello, nutrì per arredi quali fonti battesimali, pile e fontane. Oltre all'ideazione dello stupefacente fonte della Collegiata di Empoli (fig. 347, cat. 2.4), e probabilmente anche del vaso della Sagrestia Vecchia (fig. 371), alla bottega di Bernardo sembra potersi legare quanto rimane dell'acquasantiera posta nel chiostro dei Morti della Santissima Annunziata e corredata con lo stemma della famiglia Buti (fig. 165, cat. 1.21), che acquisì il patronato sulla vicina cappella di Sant'Ansano nel 1453[225]. Nell'acquasantiera le forme dei due putti che reggono lo stemma posto nel peduccio, nonostante siano assai consunte, ben si accordano con un possibile riferimento alla bottega rosselliniana nella prima metà degli anni cinquanta, mentre la vasca scolpita a baccellature rilevate non sembra pertinente con una tale datazione e venne forse sostituita più tardi. Il peduccio era stato utilizzato come sede per ospitare l'arme di famiglia già nella pila Rucellai di Santa Maria Novella, ma in questo caso viene aggiunta una componente figurativa ben armonizzata con la struttura dell'arredo che si fregia di un'interessante novità. Tra la vasca e il peduccio è infatti interposto un rocchio in marmo verde, a svolgere quasi la funzione di un brevissimo fusto che conferisce all'opera un accento cromatico ricercato. La presenza di questo elemento costituisce il secondo indizio in direzione della bottega dei Rossellino, giacché l'unica altra acquasantiera che conserva una simile caratteristica è quella annessa alla cappella del cardinale del Portogallo, che venne realizzata verso la fine dei lavori per quel complesso, nel 1466 (figg. 182-184, cat. 1.27). Sfortunatamente anche questa pila ci è pervenuta con un assetto non originale e alcune componenti, prima fra tutte la nicchia con la valva di conchiglia rovesciata rispetto alla posizione consueta, sono frutto di integrazioni. La sua struttura rimane comunque ben leggibile e il rocchio in porfido aggiunto a sostenere la vasca ben si raffronta con l'analogo elemento dell'esemplare Buti, confermando un comune disegno alla base delle due opere.
Quella dei Rossellino non fu però l'unica bottega illustre a cimentarsi nell'elaborazione di originali acquasantiere e oggi ci è noto almeno un esemplare connesso con buona certezza a Desiderio da Settignano. Si tratta in realtà di un'opera dispersa sul mercato e resa nota in letteratura nel 1960, quando si trovava a Firenze, nella collezione di Odoardo Campa (figg. 168, 171, cat. 1.23)[226]. In quell'occasione venne riferita ad Antonio Rossellino, ma giustamente Gentilini ha proposto di spostarne la paternità verso Desiderio da Settignano[227], per i caratteri del cherubino scolpito in rilievo sul fronte, ben accostabili a certi teneri ritratti

225 La cappella di Sant'Ansano corrispondeva all'attuale cappella Grazzi ed era quindi collocata nella navata, in angolo col transetto sinistro, in prossimità della porta che conduce nel chiostro a cui è annessa la pila.
226 KHI, Fototeca, n. 430970; *Mostra dei tesori segreti...*, 1960, p. 69, n. 165, fig. 117.
227 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62, nota 17, fig. 6.

d'infanti del settignanese, come il busto Mellon nella National Gallery of Art di Washington (1460 circa)[228].
Oltre che per la qualità del rilievo, la pila si distingue per una struttura del tutto peculiare, non assimilabile ad alcuna delle vasche da parete che abbiamo incontrato nella nostra panoramica e, per quanto ci è noto, mai accolta in seguito. Negli esemplari pensili infatti la coppa, di formato immancabilmente circolare, era destinata ad essere inserita quasi per un'intera metà nella muratura, implicando la creazione di una nicchietta nella porzione di parete soprastante, elemento che abbiamo visto essere stato sfruttato con tanta abilità per gli esemplari muniti di absidiola a valva di conchiglia.
Secondo quanto si desume dalle fotografie disponibili, nell'acquasantiera Campa il bacino adotta sul retro profilo piatto per aderire alla parete, mentre sul fronte la coppa sporge con un disegno ellittico irregolare, ribassandosi leggermente per facilitare l'immersione della mano. La forma così risultante, che potremmo definire a tasca, viene corredata da due volute alle estremità superiori e profilata con una semplice modanatura a rilievo. Il cherubino è scolpito nella metà inferiore del bacino, e spiega le ali aperte ai due lati della coppa, sostenendola idealmente. La delicata eleganza dell'insieme, basata sull'ornamentazione essenziale e sull'equilibrio delle due componenti, rende questa piletta uno degli arredi più raffinati della categoria.
Il tipo di volute adottate per il disegno della vasca, formate dalle modanature che orlano il bacino e che si chiudono avvolgendosi in un ricciolo, colpiranno la fantasia di Antonio Rossellino e andranno a corredare un nuovo, fortunato tipo di acquasantiera a fusto ideata da questo artista, quella con bacino a navicella.
L'invenzione dell'angioletto scolpito sul fronte della vasca dovette avere una certa diffusione comparendo almeno in un'altra pila quattrocentesca oggi conservata nel complesso delle Oblate a Careggi, ma proveniente da Sant'Egidio (figg. 249, 250-252, cat. 1.37). L'affinità con l'acquasantiera Campa si può cogliere più chiaramente considerando che anche questo arredo doveva avere in origine una struttura pensile e che solo in epoca recente è stato assemblato su un colonnino. L'opera è databile nell'ultimo quarto del secolo, ma i caratteri stilistici del cherubino, in bilico tra accenti maianeschi e caratterizzazioni ferruccesche, ne rendono poco agevole il riferimento a una personalità definita.

228 LUCHS, 2007, pp. 172-175, cat. 11.

I.8. Antonio Rossellino e le pile a navicella

Una volta abbandonate le vasche poligonali di gusto tardogotico, il formato adottato nella quasi totalità dei casi per le acquasantiere fiorentine è quello circolare. Si registra però, almeno a partire dai decenni centrali del secolo, qualche sperimentazione in direzioni differenti, come abbiamo già incontrato per la coppia di acquasantiere già presso la villa medicea di Careggi, composte da angeli-cariatide innalzanti sopra la testa vasche simili a piccole barchette (figg. 67-68, cat. 15). Non è da escludere che un simile formato avesse già fatto qualche apparizione in precedenza, come sembrerebbe indicare una testimonianza di Vincenzo Borghigiani che, nella chiesa di Santa Maria Novella, sopra la sepoltura di Jacopo di Bernardo del Biada, morto nel 1383, ricorda una "piletta di marmo bianco a forma di navicella per l'acqua santa" fatta realizzare dal defunto. Ma, poiché nessuna rimanenza materiale, neppure al di fuori del territorio fiorentino, contribuisce ad avvalorare questo indizio, che potrebbe essere dovuto anche ad una svista del cronista[229].
L'acquasantiera da parete desideresca di cui abbiamo trattato poche righe sopra documenta un tentativo interessante di aggiornare il disegno della vasca con un andamento irregolare ed allungato, completato alle estremità con due volute a ricciolo (fig. 168). Il formato e la semplice decorazione modanata di questa pila dovettero essere attentamente meditate da Antonio Rossellino che, con l'esemplare annesso al monumento della famiglia Nori in Santa Croce (1470 circa), rinnovò sensibilmente la struttura tipica delle acquasantiere a fusto, creando un nuovo modello destinato ad ampia fortuna (fig. 225, cat. 1.33).
In questa pila la vasca assume una snella forma a navicella culminante alle due estremità in volute a ricciolo (fig. 231), esattamente come nella pila già in collezione Campa. Nell'elaborazione di quest'opera non dev'essere stata del tutto estranea la memoria delle due disperse acquasantiere buggianesche, ma è possibile che anche la perduta acquasantiera-cariatide posta a ornamento del sepolcro Nori prima dell'intervento di Antonio Rossellino fosse coronata da una vasca a barchetta[230]. In tal caso si avrebbe un punto di contatto diretto tra il tipo con navicella su cariatide e quello a fusto. Purtroppo di quell'opera precocemente scomparsa ci è nota soltanto la sintetica descrizione di Gentile de' Becchi, priva di ogni riferimento alla forma del bacino, e dunque ogni supposizione sul ruolo di questa pila dovrà essere assai cauta.
Un confronto con la coppia già a Careggi permette invece di individuare un'interessante derivazione nel rapporto che intercorre tra la forma allungata della vasca e quella affine con cui è realizzato il breve piede svasato (fig. 75)[231]. Anche la pila di Antonio è sostenuta da un fusto di tal fatta, che, pur avendo sezione circolare nel punto di innesto del bacino, si affusola in una forma a mandorla in accordo a quella della vasca, secondo un gusto per la rispondenza tra le parti di

229 ASMN, I.A.29 Vincenzo Borghigiani, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* [1757-1760], tomo II, 1341-1444, c. 144; COLUCCI, 2015 p. 121, nota 41. Sebbene la familiarità del Borghigiani con la chiesa di Santa Maria Novella fosse innegabile, la possibilità di un'imprecisione non va esclusa a priori, soprattutto considerando che in quella chiesa è tuttora conservata un'altra acquasantiera a navicella, quella di Bartolomeo Cederni (fig. 238, cat. 1.34); in tempi più recenti lo stesso Orlandi descrive l'acquasantiera Rucellai (fig. 65) come "a forma di barchetta" (ORLANDI, 1955, II, p. 262), quando si tratta invece di una semplice vasca circolare.

230 Questa acquasantiera scomparsa era stata donata da Francesco Nori verso il 1450, quindi almeno un ventennio prima che lo stesso personaggio affidasse il rinnovamento della sepoltura di famiglia ad Antonio Rossellino. Per approfondimenti si veda la scheda 1.33.

231 Non mi pare da escludere neppure un possibile rapporto con le navicelle porta incenso, che presentano una forma assai simile della vaschetta.

lunga tradizione trecentesca, in grado di conferire all'arredo un'armonia rigorosa e ordinata all'insieme. L'altezza assai ridotta del fusto è compensata da uno sviluppo eccezionale della base, che completa degnamente l'acquasantiera con un plinto composito, formato dalla cartella centrale con l'iscrizione dedicatoria che poggia su un corto rocchio in marmo verde ed è racchiusa ai lati da due elementi sagomati a gola e ornati con rilievi fitomorfi, sorretti ciascuno da una zampa di leone (figg. 234-236). Il disegno della pila sembra concepito per produrre l'effetto di un graduale alleggerimento visivo che partendo dal basso, dal chiaroscuro della complicata ornamentazione della base, si distende nelle più semplici scanalature del fusto per giungere all'essenzialità, formale e decorativa, della vasca.
Il rocchio in marmo verde, già comparso a corredare pile di bottega rosselliniana nell'esemplare Buti della Santissima Annunziata (fig. 165, cat. 1.21) e in quello della cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte (fig. 182, cat. 1.27), non è l'unico tocco policromo dell'insieme, giacché tra fusto e base è inserito come raccordo un elemento a forma di mandorla in marmo rosso, che risponde, con sottilissimo richiamo, alla mandorla in cui è inserita la Madonna con Bambino nel rilievo sul pilastro che corona la tomba Nori. L'acquasantiera infatti è una delle componenti di un insieme articolato, che segue la tradizione fiorentina di associare alla lastra sepolcrale una pila dell'acqua santa. In questo caso il complesso viene arricchito con una sontuosa decorazione dell'adiacente pilastro, rivestito con uno zoccolo di specchiature in marmi bianchi e rossi su cui s'imposta il baldacchino marmoreo che fa da cornice al rilievo con la Vergine. Il gusto per la policromia e per l'accostamento di materiali differenti viene assecondato ulteriormente dall'inserzione del candelabro bronzeo che stende i due bracci a coronare idealmente la pila, quasi come se sorgesse dalla vasca stessa.
La vasca a navicella dell'acquasantiera Nori ebbe un successo immediato che, al pari di quello ottenuto dalle acquasantiere pensili corredate di nicchia a valva di conchiglia, travalicò i confini del secolo rimanendo a lungo vitale.
Almeno una delle derivazioni tratte da questo modello, ma sarebbe forse più esatto parlare di replica, venne realizzata dalla stessa bottega del Rossellino. Si tratta dell'acquasantiera oggi collocata nell'oratorio di San Giovannino a Rimini, ma precedentemente ospitata nell'adiacente oratorio di San Girolamo appartenente all'omonima confraternita, completamente distrutta da un bombardamento nel 1944 (figg. 135, 138). La sede originaria dell'arredo non era però la seicentesca chiesetta confraternale, ma quella quattrocentesca annessa al romitorio di San Girolamo sul colle Paradiso, poco lontano dal centro cittadino, smantellato con le soppressioni napoleoniche del 1797[232].
La pila scampò alla rovina dei bombardamenti grazie all'interessamento di Augusto Campana, allora impegnato nella salvaguardia dei beni riminesi, che si operò per farle costruire attorno una protezione muraria[233]. L'opera rimase comunque gravemente danneggiata, ma abbiamo testimonianza del suo aspetto originario grazie ad alcune fotografie precedenti (figg. 135-137)[234].

232 TONINI, 1842, pp. 40-42; IDEM, 1864, p. 86; IDEM, 1880, pp. 436-437; BATTAGLINI, 1885, p. 5; TONINI, 1893, p. 209. Nella letteratura locale la pila veniva interpretata come urna romana, o identificata con quel "vas ex alabastro ad acqua benedictae usum" che Galeotto Malatesti avrebbe donato alla comunità degli eremiti (SAIANELLI, 1758-1762, vol. II (1760), p. 14). Per l'oratorio della confraternita di San Girolamo: DE CAROLIS, GUERRA, MENGHI, 2009, con bibliografia. Della chiesa di San Girolamo sul colle Paradiso, detto anche colle di Scolca, rimangono soltanto pochi resti; per l'insediamento dei Girolomini sul colle a partire dal 1430, la successiva costruzione della chiesa e le sue trasformazioni: CARTOCETI, NOVARA, RIGHINI, 1999 (2002), pp. 245-254; *Colle Paradiso...*, 2000, entrambi con bibliografia.

233 CAMPANA, 2012, pp. 38-40, 62, 71, 74.

234 Oltre alla già nota fotografia Brogi (foto n° 20203, 1920 ca.), di cui una stampa è consultabile presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, già catalogata da Ulrich Middeldorf

Il confronto con queste immagini permette di appurare che il piede, oggi rifatto in stucco, era identico a quello della pila Nori anche nell'impiego di un rocchio in marmo colorato, e che tra la base e il fusto si frapponeva la stessa membratura a mandorla, pure in marmo colorato. Il bronzetto di San Girolamo che la coronava è rimasto intatto (figg. 143-145), ma la sfera di sostegno ha perduto un largo spicchio, così come è caduto l'intarsio in marmo bianco su cui era scolpito lo stemma del donatore (figg. 139-140). Tutta la superficie marmorea è danneggiata e la voluta sinistra, che già nelle foto storiche appare riparata, è andata perduta, mentre la destra, pure spezzata, è ancora esistente e conserva la patinatura originale (fig. 141). Le proporzioni sono leggermente differenti dalla pila Nori, il basamento è più piccolo e il fusto maggiormente sviluppato, come pure di dimensioni maggiori è la vasca, destinata a contenere la base per la statuetta[235]. L'iscrizione apposta sotto il labbro è parzialmente cancellata, ma, grazie alla trascrizione tramandata dal Tonini, apprendiamo il nome del donatore, un certo Francesco Tauro, da cui il toro del piccolo stemma visibile sulla sfera nella foto Brogi (fig. 142)[236].
L'interesse di Augusto Campana verso questo monumento, che nelle pagine del *Diario* viene affettuosamente detto "la *mia* acquasantiera"[237], era stato risvegliato proprio dal singolare corredo di iscrizioni e dalla figura del donatore, che il Campana rammentava come copista di una *Metafisica* di Aristotele in un codice conservato nella Bodleian Library di Oxford[238]. Un approfondimento sulla figura di Francesco Tauro potrebbe forse condurre a rinvenire qualche interessante connessione tra questo personaggio e l'ambiente umanistico fiorentino, ma contatti di questo tipo non sono indispensabili per motivare la scelta di uno scultore come Antonio Rossellino, assai attivo in territorio emiliano e romagnolo[239].
La replica puntuale dell'acquasantiera Nori, rilevata da Giancarlo Gentilini che per primo rendeva nota questa pila, implica una datazione non troppo distante da questa, dunque orientabile tra il 1470 e il 1475, come suggeriva in seguito Francesco Caglioti, mentre Francesca Petrucci preferiva indicare un lasso di tempo leggermente più avanzato, tra il 1475 e il 1480, che però non mi pare motivato[240].
Interessante è il bronzetto di *San Girolamo* posto sulla sommità dell'opera (figg. 143-145), giuntoci in buone condizioni nonostante la vicenda subita e ancora corredato con l'oro sulla veste[241]. Si tratta di uno dei pochissimi casi quattrocenteschi in cui la statuetta di coronamento ci sia pervenuta insieme alla

con il riferimento ad Antonio Rossellino, segnalo un precedente (1890-1900 circa), ma meno chiaro, scatto di Pietro Poppi conservato presso l'Archivio Fotografico della Bibilioteca Gambalunga di Rimini. La pila è ben visibile anche in una fotografia dell'interno dell'oratorio seicentesco di San Girolamo pubblicata senza referenze in: PASINI, 1999, p. 132.

235 Attualmente la pila raggiunge un'altezza di 140 centimetri, mentre la vasca è larga 80 centimetri.

236 [FRANCISCUS TAURUS MAGISTER] CULTOR PUDICITIAEQ PRO SA[LUTE BEATUS HIERONIMO LIBERO MUNERE HANC URNAM FACIUNDAM CURAVIT]. Sulla sfera, oggi ancora in parte leggibile è invece la parola [T]ACITURNIT[AS]; l'iscrizione sul cartiglio, questa integralmente conservata, recita: AVE/DOXA/ VOLAT/ AETAS/ VIDEQUO/ TENDAS/ VALE/ TACITURPUD[ICUS]/VERECUNDUSQ[UE].

237 CAMPANA, 2012, pp. 38, 62, 71, 74.

238 CAMPANA, 2012, pp. 38-40 nota 75, dove le notizie precise sul titolo e l'ubicazione del codice sono fornite dalla curatrice del *Diario* dello studioso, la figlia Giovanna Campana.

239 Tra i monumenti principali usciti alla bottega di Bernardo e Antonio, ricordo la tomba del Beato Marcolino Amanni in San Domenico Forlì (1458 circa), l'Arca di San Savino nella cattedrale di Faenza (1470 circa), il monumento al vescovo Lorenzo Roverella in San Giorgio a Ferrara (1475 circa), pure se firmata da Ambrogio da Milano, e quello a Francesco Sacrati in San Domenico a Ferrara (1460-1461), i cui resti sono ricoverati nel museo della cattedrale di quella città (FERRETTI, 2010, pp. 103-107, cat. 44-46).

240 GENTILINI, *Una perduta pila...*, pp. 63-64 nota 33; CAGLIOTI, 2000, pp. 367-368, nota 48; PETRUCCI, 2001, pp. pp. 330-331.

sua acquasantiera e, che io sappia, l'unico in bronzo. La presenza del *San Girolamo* in luogo del più consueto *San Giovanni Battista* è motivata dalla dedicazione della chiesa in cui l'opera era originariamente collocata. Dopo la soppressione del 1797 il soggetto dovette determinare la nuova destinazione della pila, ricoverata appunto nell'oratorio di San Girolamo.
Il corpo del santo, magro, ma corredato di muscoli legnosi, è coperto da una corta veste panneggiata in ricadute spigolose (figg. 143-144). La testa, con zigomi pronunciati e orbite incavate, presenta invece una lavorazione abbastanza incerta e poco definita (fig. 145). I caratteri aspri, tipici della tarda bottega di Donatello e di Bertoldo, sembrano qui ingentiliti da un segno poco netto, che tende a incidere con meno vigore la superficie. Non mi pare quindi da escludere che la fusione sia opera di un maestro minore a cui Antonio Rossellino aveva fornito un modello. In proposito è significativo il confronto proposto dalla Petrucci con la figura del *San Girolamo* presente nel monumento al vescovo Lorenzo Roverella in San Giorgio a Ferrara (fig. 146), dove il santo assume la stessa posa con il braccio destro piegato a reggere la pietra, il sinistro alzato ad appoggiarsi a una croce perduta, e la testa sollevata, con lo sguardo rivolto verso l'alto, che lascerebbe immaginare un disegno comune al nostro bronzetto.
Il disegno dell'acquasantiera Nori era comunque troppo complesso per originare una seriazione fedele e, fatto salvo il caso particolarissimo dell'esemplare di Rimini, il modello venne in seguito tradotto in forme più divulgative.
Un bell'esempio di questo tipo si individua nella pila di Bartolomeo Cederni nella chiesa di Santa Maria Novella (figg. 238-239, cat. 1.34)[242], dove la navicella s'imposta su un fusto svasato e scanalato, che poggia su una base priva di ornati, ma impreziosita dalla presenza del marmo colorato. La vasca, munita delle modanature di contorno e dei due riccioli alle estremità, viene utilizzata per accogliere il nome del donatore e il suo stemma.
Lo stesso tipo di vasca, pure corredato con stemma e iscrizione, si ritrova nell'acquasantiera di Bartolomeo Del Troscia, nella pieve di Santo Stefano a Campi Bisenzio, corredata con la data 1478 (figg. 242-245, cat. 1.35)[243]. Pur essendo concepita come pila a fusto, il cui sostegno è oggi perduto, la vasca è lasciata allo stato grezzo sul retro, indicando una collocazione dell'arredo a ridosso di una parete o di un pilastro. Tale sistemazione doveva andare a sopperire i problemi statici di cui evidentemente soffriva questo tipo di struttura, impostata su un sostegno dal profilo stretto che esponeva l'arredo a frequenti cadute. Danneggiamenti di questo tipo sono infatti visibili nella pila Nori e in quella Cederni (figg. 225, 238), che, in seguito all'evento traumatico, vennero ancorate stabilmente alla parete con elementi metallici, soluzione peraltro non infrequente anche per le acquasantiere con vasca circolare.
Significativamente, il passo successivo nell'evoluzione di questo formato sarà quello di adattare la vasca alla muratura, trasformandola in acquasantiera pensile, come si vede nell'esemplare conservato nella chiesa di San Michele a Pontorme, presso Empoli (figg. 246-248, cat. 1.36)[244]. Di questa categoria fa parte anche la già citata acquasantiera dell'ex-convento delle Oblate a Careggi (fig. 249, cat. 1.37), oggi montata su un colonnino, ma nata come pila da parete.

241 L'oggetto tenuto nella mano sinistra, molto probabilmente una croce, era già andato perduto prima del 1944, come si evince dalle foto storiche.
242 L'opera è segnalata in rapporto alla pila Nori in: GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33.
243 Segnalata come derivazione dalla pila Nori in: GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33.
244 Anche questa segnalata in: GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33.

I.9. Qualche caso su balaustro

Dalla panoramica sino a ora effettuata risulta ben evidente l'ampia varietà di formati e di ornamenti che gli artisti fiorentini si impegnarono a sperimentare, rinnovando quasi ogni volta l'aspetto di questi oggetti. Tra le soluzioni più originali proposte per le pile a fusto possiamo certamente annoverare quelle che impiegano come sostegno un elemento a balaustro doppio. Si tratta un numero davvero esiguo di casi presenti sul territorio scelto per l'indagine, ma che, anche ampliando lo sguardo oltre i confini da noi indicati, sembra accrescersi di pochissimi numeri.
Gli studi rivolti a comprendere la nascita e lo sviluppo in forme compiute del balaustro, specie nella sua versione a doppio fuso, costituita cioè da un elemento verticale munito di un restringimento al centro che lo divide in due metà speculari, hanno da tempo messo in evidenza il ruolo centrale che dovette svolgere Donatello anche in questo campo[245]. Illustrando la pila di San Marco (fig. 82, cat. 1.16), abbiamo già fatto cenno ad alcune precoci comparse nel catalogo dello scultore che contengo *in fieri*, l'idea del balaustro doppio, di cui il piede di quell'acquasantiera può dirsi un riflesso[246]. Interpretazioni meno stringenti, ma comunque significative, di un elemento verticale strozzato al centro possono essere individuate tra le opere dei compagni e dei seguaci più o meno diretti del maestro, come, ad esempio, nel lavabo buggianesco della seconda sagrestia del Duomo (fig. 470, cat. 3.4), dove le due anfore rette dai genietti sono poggiate su curiosi sgabellini, con una sistemazione che rispecchia quella presente nella specchiatura posta a sinistra sotto la Cantoria del Duomo, o nella forma dei candelabri retti dagli *Angeli* di Luca della Robbia per l'altare di San Zanobi della cattedrale (1448-1451). Tuttavia, se le prime formulazioni pienamente compiute oggi note ci vengono illustrate da Andrea del Castagno, nel Monumento a Niccolò da Tolentino (1455-1456), è nel basamento della Giuditta (1464 circa) che si rinvengono i primi esempi scultorei a tutto tondo, sia negli spigoli del plinto triangolare, in una forma più snella, sia nel fusto di sostegno, in versione monumentale.
Questo fusto massiccio, dai bulbi dilatati ed espansi, verrà puntualmente ripreso per sostenere la vasca dell'acquasantiera Cavalcanti nella chiesa di Santa Croce (figg. 196-198, cat. 1.31), dove la derivazione è evidente non solo nella forma, ma anche nel materiale, il granito. Un tale, sorprendente, sostegno, proprio in virtù del suo diametro poneva un problema non indifferente di raccordo con la vasca marmorea che, per quanto proporzionalmente adeguata, rischiava di connettersi in modo goffo. La difficoltà fu ingegnosamente risolta con l'adozione di una sorta di piede, pure marmoreo, posto a sostenere la coppa staccandola visivamente dal fusto per mezzo di un'elegante sequenza di modanature a scozia e toro sostanzialmente derivate dal disegno della base attica (fig. 197). Il caso di Santa Croce, databile nella seconda metà degli anni sessanta, è del tutto eccezionale per materiale e dimensioni[247], e presenta accenti caratteristici anche nella pressoché completa assenza di ornati, decisamente controcorrente in un momento in cui gli artisti si impegnavano a toccare vette altissime in questo campo, di cui, a pochi

245 Per la nascita del balaustro e i suoi sviluppi si veda: HEYDENREICH, 1977; DAVIES, HEMSOLL, 1983; CAGLIOTI, 2000, pp. 97-100; CATITTI, 2013/2014.
246 Il poggiapiedi raffigurato nel rilievo col *San Marco Evangelista* nella Sagrestia Vecchia (fig. 90), e nel complemento affine posto a far da base al vaso nella Cantoria del Duomo, sono già segnalati come idee precoci del maestro in direzione del balaustro in: CAGLIOTI, 2000, pp. 97-98, nota 70.
247 Il diametro della vasca, 91 cm, è inferiore soltanto a quelli della serie di cinque acquasantiere per la cattedrale fiorentina (figg. 262-265), cat. 1.42), che misurano in media 95 cm.

passi dalla pila, si potevano vedere esempi eccellenti nel monumento Bruni e in quello Marsuppini. Tuttavia, nella pluralità di voci dell'arte dell'epoca, non doveva mancare una via differente di concepire l'arredo basata più sul gioco delle forme e sul disegno che sul virtuosismo dell'ornato, di cui è esempio eccellente il fonte battesimale di Santa Maria a Peretola, opera documentata di Mino da Fiesole nel 1467 (fig. 384, cat. 2.6).
Sebbene i balaustri si prestassero anche a esser decorati, al modo di quelli presenti nella base scolpita da Benedetto da Maiano per il Marzocco di Donatello, o degli esemplari più tardi approntati da Giuliano da Sangallo per palazzo Gondi[248], spesso verranno preferiti in una veste disadorna, ma ugualmente elegante. Per le acquasantiere quattrocentesche sembra esser stata privilegiata la versione più semplice, come appunto nella pila Cavalcanti di Santa Croce, o in quella Lippi di San Felice in Piazza (figg. 199-203, cat. 1.32), pure databile sulla metà degli anni sessanta. In questo esemplare però il fusto, evidentemente rovinato, è stato sostituito con una copia ottocentesca di dimensioni leggermente inferiori rispetto al balaustro primitivo.
Un'integrazione simile dev'essere stata effettuata anche nell'acquasantiera della chiesa di San Pietro a Figline, presso Prato (figg. 204-205)[249], in cui il balaustro in marmo verde, oltre a presentarsi stato di conservazione troppo ottimale per poterlo ritenere originale, si connette in modo imperfetto con la vasca e col piede. L'operazione compiuta è stata però assai curiosa perché sembra aver interessato soltanto i due fusi del balaustro, preservando la strozzatura centrale in marmo bianco scolpita, come nella pila fiorentina, simulando una striscia di tessuto ondulato strozzata al centro da un elemento circolare composto da scaglie o fogliette stilizzate sovrapposte (fig. 204)[250]. Lo stesso motivo, fermato però da una corda, caratterizza anche il balaustro attuale della pila di San Felice in Piazza (fig. 203), ed è assai probabile che sia stato replicato fedelmente dall'elemento originale. L'acquasantiera di Figline offre quindi la conferma che la diffusione di questi modelli dovette essere più consistente di quanto oggi possiamo percepire, offrendo al contempo anche un importante riferimento cronologico grazie alla data 1482 che compare nell'iscrizione posta entro un cartiglio sul fronte della vasca[251].

248 Alludo ai balaustri foliati che ornano la scalinata del cortile e, in versione monumentale, il camino del palazzo (PELLECCHIA, 2013, pp. 114-115, figg. 32-33; CAMPIGLI, 2013, pp. 128-129, figg. 1-2.

249 L'acquasantiera misura cm 133 (altezza) x 59 (diametro vasca); OA 09/00301206, A. Protesti, 1993. L'opera è segnalata anche da Roberta Bartoli, che però ne confonde l'ubicazione, riferendosi alla chiesa di San Pietro a Iolo, sempre a Prato (BARTOLI, 1998, pp. 102, 386, cat. 234).

250 Se l'osservazione è corretta, non è da escludere che l'impiego del marmo verde riproponga un'alternanza cromatica già presente nel balaustro originario. L'elemento centrale in marmo bianco mi pare difficilmente ascrivibile a un rifacimento, anche perché il motivo utilizzato è affine, ma non identico, a quello presente nei balaustri della cappella della Pura. Il recinto del sacello è un esempio assai precoce (1474 circa), e poco indagato di balaustrata fiorentina, che dovrebbe costituire un tassello importante nella vicenda di questa tipologia architettonica giacché anticipa anche il "parapetto di marmo ornatissimo" della cappella Carafa in Santa Maria Sopra Minerva a Roma, ritenuto il primo esempio compiuto del genere (CATITTI, 2004, p. 34; IDEM, 2013/2014, p. 27). In proposito possiamo osservare che gli studi più recenti hanno orientato la paternità degli ornamenti marmorei della cappella Carafa verso i fiesolani Michele Marini e Andrea Ferrucci (CAGLIOTI, *La cappella Piccolomini...*, 2005, p. 479, nota 191; PARMIGGIANI, 2008, pp. 97-105), scultori a cui il recinto della cappella della Pura doveva essere ben noto.

251 FECE FARE LA CONPAGNIA/ DI S[AN]C[T]O MACHARIO ALTE[M]P[O]/ DI ANTONIO DI PAP[ER]O E DI/ LIONARDO DI GIOVANI/ OP[ER]AI E DI MEO DEL RICHO/K. MCCCCLXXXII. Da nota che, a fianco dell'originale inserto del cartiglio, il piede della pila conserva ancora memoria delle basi tardogotiche con fogliette stilizzate.

La stessa pila di San Felice in Piazza, seppure non corredata da una data inscritta, è collocabile con sicurezza alla metà degli anni sessanta, quando il donatore, Mariotto Lippi, promosse numerosi interventi in quella chiesa. Questo riferimento cronologico, coincidente con quanto si deduce per via stilistica dalla struttura dell'acquasantiera Cavalcanti, offre un appiglio significativo per orientarsi nello scarno panorama delle pile su balaustro che si dovettero diffondere a partire da queste date. Le proporzioni più snelle della pila di San Felice in Piazza dovettero renderla un un modello più facilmente replicabile rispetto alla monumentale pila Cavalcanti. L'aspetto complessivamente sobrio dell'arredo non raggiunge l'essenzialità estrema dell'esemplare di Santa Croce e la severità dell'insieme vien in questo caso mitigata dall'inserto di un fantasioso nodo intagliato con un complesso motivo di corde intrecciate.
Motivi di questo tipo, di evidente discendenza donatelliana, fanno la loro comparsa già nelle basi delle colonne del Tempietto dell'Annunziata (figg. 208-209)[252], e ricorrono, con interpretazioni più disinvolte nel fusto della fontana Medici (fig. 210). Nelle basi dell'Annunziata compaiono corde intrecciate in due diversi modi: a spina di pesce, poi ripreso da Antonio Rossellino nella fontana Medici, e a losanghe. Questa seconda versione, oltre che nella pila di San Felice, è presente anche nella base Bartolini Salimbeni oggi al Victoria and Albert Museum (fig. 211), ugualmente databile agli anni sessanta, e compare poi in altre opere di Bendetto da Maiano, o riferibili alla sua bottega: nelle basi dei pilastri della Porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio (fig. 213, 1475-1478), nel fusto del fonte battesimale di San Giovanni a Signa, datato 1480 (fig. 214, cat. 2.7) e nel pulpito per Pietro Mellini in Santa Croce (fig. 212, 1481-1485 circa). La presenza ricorrente del motivo nell'opera di Benedetto potrebbe essere un indizio per orientare anche l'esecuzione dell'acquasantiera di San Felice in Piazza verso la bottega del maianese, come suggeriva già Giancarlo Gentilini[253].
L'ipotesi è tanto più interessante se consideriamo che uno dei pochi casi quattrocenteschi di pila su doppio balaustro è annesso alla cappella di San Bartolo in Sant'Agostino a San Gimignano, ornata, tra il 1492 e il 1495, con l'altare scolpito da Benedetto da Maiano, artista a cui Gentilini ha giustamente proposto di riferire l'acquasantiera (fig. 219)[254]. Questo esemplare è dotato di un balaustro di proporzioni snelle ed eleganti, non lontane da quelle che originariamente dovevano connotare l'elemento che corredava la pila di San Felice in Piazza, e al contempo presenta, per connettere fusto e vasca, un raccordo svasato simile a quello che abbiamo individuato nell'acquasantiera di Santa Croce. Anche il tipo di vasca adottata, con la parte superiore cinta da un bordo liscio tra due modanature, non è estranea alla struttura del bacino di Santa Croce[255], ma per questa componente il raffronto più interessante si può individuare nella coppa

252 Il motivo ha chiara ascendenza dagli intrecci di corde e paglie di Donatello, di cui si ricorda il plinto del tabernacolo di Parte Guelfa, virtuosamente lavorato come una spessa stuoia intrecciata di paglia e corda, e il sarcofago di Fioretta Martelli in San Lorenzo, concepito come un una cesta di vimini sull'esempio di urne cinerarie antiche (si veda ad esempio quella del Metropolitan Museum di New York, fig. 207). Altri esempio che possiamo aggiungere sono nelle quattro basi del Museo del Bargello, pure uscite da bottega donatelliana, chiuse in fondo da fitti stuoiati, e le basi delle paraste nel lavabo per la sagrestia della Badia Fiesolana di Gregorio di Lorenzo, pure ornate a stuoiati Nel Tempietto dell'Annunziata la fantasia di corde intrecciate si estende poi a connotare il disegno della "graticola", il recinto bronzeo che delimita il sacello che avrà una fortuna autonoma e verrà reimpiegato, ad esempio, dal Verrocchio, nella tomba di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo, e nella risistemazione della tomba di Neri Capponi della bottega di Bernardo Rossellino in Santo Spirito.

253 Lucia Meoni riferisce che il raffronto è stato illustrato da Gentilini nell'intervento al convegno sulla bottega dei Da Maiano del 1991, ma non risulta inserito nei relativi atti (MEONI, 1993, pp. 98-99; GENTILINI, *Fonti, tabernacoli*..., 1994, pp. 182-195).

254 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli*..., 1994, p. 190, fig. 136.

dell'acquasantiera Strozzi del Museo Bardini (fig. 188, cat. 1.28). Tra le due vasche in realtà, più che affinità, s'individua una sostanziale identità di disegno, dato che in entrambe compaiono sia l'identica sistemazione dello stemma entro il bordo superiore, sia le stesse baccellature, gonfie e non ricontornate, scolpite nella metà inferiore del bacino.
Baccellature prive di ricontornatura si affacciano già in opere della bottega di Antonio Rossellino, ad esempio nel puntale a bulbo del baldacchino del monumento Nori (fig. 256), e vengono adottate per le acquasantiere almeno a partire dall'esemplare pensile della cappella della Pura in Santa Maria Novella, databile tra il 1474 e il 1476 (figg. 253-255 cat. 1.38), ma la versione con un rilievo così accentuato e con i singoli elementi tanto distanziati sembra fare comparsa soprattuto in opere maianesche. Esempi di baccellature simili si individuano nei marmi della cappella di Santa Fina a San Gimignano (1475-1477), e in quelli del Portale dell'Udienza in Palazzo Vecchio (1475-1478), dove sono impiegate per ornare gli elementi a bulbo posti alla base di candelabri (figg. 221-222). Assai significativa è la comparsa del motivo nel vaso riprodotto nel rilievo con la Nascita del Battista del Victoria and Albert Museum, esemplato su modelli di crateri antichi (figg. 223-224).
La committenza Strozzi dell'esemplare Bardini, visti i rapporti intercorrenti tra Filippo Strozzi e Benedetto, rafforza l'ipotesi di pertinenza di questa vasca alla bottega maianesca, che dovette essere assai attiva nella produzione di questi arredi. Nell'inventario dei beni compilato alla morte dell'artista, nel 1497, sono registrate ben quattro pile e un "piè di pila"[256], mentre un'altra "pila di marmo, chol piedistallo" era stata pagata allo scultore nel 1482 proprio da Filippo Strozzi per la chiesa di Santa Maria a Lecceto, presso Malmantile, nel comune di Lastra a Signa[257].
Se niente rimane di queste opere, un'altra acquasantiera è stata invece riferita da Doris Carl alla bottega di Benedetto, quella conservata in San Domenico a Siena e ornata alla base con i motivi araldici della famiglia Spannocchi (fig. 216), dunque scolpita in concomitanza con i lavori eseguiti in quella chiesa da Benedetto per conto di Ambrogio Spannocchi[258]. Per giudicare quest'opera è tuttavia necessario tenere conto che la vasca attuale non corrisponde a quella originaria, come si evince da una fotografia Lombardi databile alla fine dell'Ottocento, dove la pila è coronata da una grande coppa mistilinea ornata da nastri (fig. 215)[259]. Neppure questo doveva essere ovviamente il bacino originario, sia per i la tipologia strettamente legata alla tradizione tardogotica senese e non coerente con il sostegno, sia per le proporzioni sovradimensionate e incongruenti con il sostegno[260].
I caratteri del fusto sono assai peculiari: il plinto triangolare sostiene tre volute disposte attorno a un elemento centrale a tronco di cono su cui s'imposta un

255 Questo tipo di disegno per la vasca diviene abbastanza comune nella seconda metà del secolo e la si rinviene, ad esempio, nell'acquasantiera frammentaria del Museo di Empoli, dove il bordo è utilizzato per ospitare l'iscrizione (fig. 261, cat. 1.41).

256 "Uno piè di pila di braccia 2 ½ [...], una pila di braccia 1, una pila di braccia ½, grossa⅓, larga ⅓ [...], una pila di braccia 1, un'altra di ⅔" (GENTILINI, *Fonti e tabernacoli*..., 1994, p. 189; CARL, 2006, pp. 524-525, nn. 39, 58-59, 82-83).

257 BORSOOK, 1970, p. 14 doc. 15; GENTILINI, *Fonti e tabernacoli*..., 1994, p. 189.

258 CARL, 1990, pp. 3, 5 fig. 3 (con datazione degli interventi tra 1471 e 1478); GENTILINI, *Fonti e tabernacoli*..., 1994, p. 189, fig. 134; CARL, 2006, fig. 179 (con datazione degli interventi tra 1475 e 1485).

259 La fotografia è conservata presso la fototeca del Kusnthistorisches Institut di Firenze (Scultura del Rinascimento, Siena, San Domenico).

260 Uno scatto del 1981 (fig. 216), ugualmente conservato nella fototeca del Kusnthistorisches Institut di Firenze (Scultura del Rinascimento, Siena, San Domenico, foto KHI, neg. 528080), mostra la vasca mistilinea già separata dal fusto e utilizzata come fioriera nella cappella delle Volte.

balaustro a fuso, coronato da un nodo a toro composto da un fascio di giunchi legati a ciambella. Credo che l'opera sia da datarsi al termine dei lavori eseguiti dalla bottega maianesca in San Domenico, dunque verso il 1485. Si tratta certamente di uno degli esemplari più precoci in cui compare un balaustro a bulbo singolo di questo tipo, con un profilo slanciato che sarà destinato destinato ad avere ampia fortuna anche per il tipo di ornamenti che vi compaiono, come i festoni di perline.
Questo tipo di fusto e la base formata da tre sostegni liberi che si dipartono da un corpo centrale, costituiscono il precedente diretto per una delle due acquasantiere scolpite da Matteo Civitali per il Duomo di Lucca tra il 1492 e il 1495[261], dove, nella pila di destra, sono presenti tre zampe leonine intorno al corpo cilindrico su cui poggia il balaustro a fuso (fig. 129). La foto storica fornisce inoltre un'ulteriore punto di contatto tra le due pile, mostrando che anche quella senese era alloggiata un'incavo nel pavimento, secondo un uso che doveva essere assai diffuso, ma di cui oggi si conservano soltanto pochissimi esempi (fig. 215). Questa peculiare tipologia di base composita dovette incontrare una certa fortuna, giacché compare anche nel fonte battesimale di San Michele a Pontorme presso Empoli (fig. 391, cat. 2.7), in una versione con tre essenziali volute, e in quello di San Pietro a Castelfranco di Sotto, in provincia di Pisa, dove invece vengono adottate le zampe leonine (fig. 395).
Un'ultima pila riferita da Gentilini alla cerchia maianesca è in Santa Maria delle Grazie ad Arezzo (fig. 220), dove Benedetto si recò nel 1487 per fornire alcuni disegni per il tabernacolo marmoreo destinato ad accogliere la venerata immagine della *Madonna della Misericordia*, poi realizzato da Andrea della Robbia[262]. Tuttavia, mentre il fusto di questa acquasantiera replica fedelmente le forme e le decorazioni dei candelabri con cui Benedetto arricchisce numerosi lavori, ad esempio la porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio a Firenze, la vasca più modesta e di marmo apparentemente differente, sembrerebbe essere anche in questo caso frutto di un'integrazione posteriore.
La bottega maianesca, insieme a quella dei Rossellino fu sicuramente una delle più attive nella realizzazione di acquasantiere, ma, in diversa misura, tutte le botteghe di scultura, da quelle dei grandi maestri a quelle degli scalpellini più modesti, dovevano avere tra la loro produzione corrente arredi di questo genere, oggi non chiaramente identificabili o, in larga parte, perduti. Ricordo in proposito le tre acquasantiere di cui si ha notizia solo documentaria scolpite da Mino da Fiesole per conto della Badia Fiorentina e destinate, rispettivamente, alla chiesa di San Martino a Firenze e a una chiesa di Casaglia[263].

---

261 DONATI, 2011, pp. 309-317, con bibliografia.

262 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189, fig. 135; IDEM, 2008, pp. 193-194, 197, fig. 223. Meno stringente mi pare invece la paternità di Benedetto da Maiano per la coppia di acquasantiere pensili con stemma Canigiani poste a fiancheggiare l'ingresso principale in Sant'Agostino ad Anghiari (GENTILINI, 2008, p. 197). Le pile, databili al 1472 (CASCIU, 1991 pp. 91-93), non presentano elementi spiccatamente maianeschi e adottano con poche varianti la tipologia assai comune con coppa baccellata e nicchietta a valva di conchiglia.

263 "Mino di Giovanni scultore chontrascritto de' avere a dì XII d'ottobre 1474 lire sessanta sono per due pile fatte in Santo Martino di Firenze et una alla chiesa di Casaglia, et tre teste fatte nell'acquario di sagrestia nostra, di marmo, et altre chose e opere aute da lui per insino a questo dì" (POGGI, 1903, p. 103; GUIDOTTI, 1982, p. 109; ZURAW, 1993, pp. 827-828). La Badia Fiorentina aveva antichi possessi a Casaglia in Val d'Elsa (ADRIANI, 1982, pp. 38-39, nota 18), dove presumo si trovasse la chiesa a cui era destinata la pila di Mino, che non sono però riuscita a identificare con sicurezza; non mi pare quindi da escludere a priori una sopravvivenza dell'opera. Niente sappiamo sull'aspetto di queste tre pile, ma, date le dimensioni modeste della chiesa di San Martino dei Bonomini, è probabile che le due acquasantiere destinate a questo edificio fossero una coppia di arredi da parete.

CAPITOLO II
IL FONTE BATTESIMALE

II.1. Funzione liturgica, mutamenti nel rito battesimale e conseguenti rinnovamenti delle forme del fonte

Il fonte battesimale è l'arredo liturgico preposto alla somministrazione del battesimo, il sacramento di iniziazione alla vita cristiana, e pertanto la sua morfologia è strettamente legata allo svolgersi del rito e ai suoi mutamenti nel corso del tempo.
Secondo il canone romano affermatosi nel V secolo e sostanzialmente rimasto invariato per tutta l'epoca medievale e oltre[264], il battesimo veniva somministrato due volte l'anno, il Sabato Santo e il Sabato di Pentecoste[265], con un lungo cerimoniale che comprendeva l'interrogazione dei catecumeni, la loro professione di fede e la rinuncia a Satana, e finalmente la triplice immersione, cui seguiva la consegna del cero acceso, l'unzione col crisma e la posa della candida veste[266]. La prassi originaria prevedeva infatti l'immersione completa in acqua e richiedeva pertanto che il fonte fosse una vera e propria piscina, grande abbastanza per accogliere il neofita adulto[267]. Il battesimo per immersione rimase a lungo il rito preferenziale e in certi contesti tale prassi rimase in uso fino a tutto il XIV secolo, come attesta San Tommaso definendola "*communior et laudabilior*", con la differenza che ormai da tempo riguardava esclusivamente gli infanti e dunque poteva essere effettuata anche in fonti dagli invasi di dimensioni ridotte[268]. Il battesimo tramite triplice infusione fu formalmente autorizzato come alternativa all'immersione nel 1311 col sinodo di Ravenna, ma a quell'epoca epoca era già ampiamente diffuso, ed era comunque da sempre ammesso per i malati o per chiunque potesse esser danneggiato da un'immersione completa[269].

---

264 Numerosi dovettero essere gli adattamenti e le differenziazioni apportate alla liturgia battesimale nel corso del Medioevo, connesse anche a tradizioni strettamente locali; per la complessa questione si veda in ultimo: BRUDERER EICHBERG, 2011. Fu soltanto dopo il Concilio di Trento, con il successivo lungo dibattito sull'applicazione delle norme conciliari, che nel 1614 venne approvato il nuovo rituale rimasto in vigore fino al Concilio Vaticano II (CASTIGLIONI, 2003). Tralascio, perché non inerenti con la mia trattazione, i problemi relativi la chiesa orientale e le differenze con il rito greco-ortodosso.

265 In epoca più tarda, a seconda della tradizione locale, il battesimo poteva essere impartito anche per l'Epifania (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), p. 415; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 91-92).

266 DURANTIS, [1291 circa]1995-2000, II (1998), pp. 413-429; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 105-117, 140-146; KUNSTLER 2003, pp. 364-369; BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 25.

267 Molte incertezze permangono sulla prima pratica paleocristiana, che avanti l'editto del 313 si svolgeva in situazioni di clandestinità, spesso all'interno delle catacombe o presso *domus* private. In tali contesti era difficile avere a disposizione piscine sufficientemente ampie per l'immersione e probabilmente si sopperiva con l'immersione parziale della metà inferiore del corpo nella vasca, mentre contemporaneamente si provvedeva all'aspersione sul capo (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 108; KUNSTLER, 2003, pp. 364-369; DUCCI, 2011, p. 96). Per un esame delle testimonianze iconografiche che documentano questa forma del rito si veda: BISCONTI, 2009, pp. 89-100.

268 RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 109-110; DUCCI, 2011, p. 96. Il *Sacramentarium Gelasianum*, redatto alla metà dell'VIII secolo, registra la prima attestazione integrale di adattamento del rito romano agli infanti (BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 19). Va notato che Carlo Borromeo nelle *Instructiones* dettate nel 1577 riporta ancora la distinzione tra rito romano per infusione e rito ambrosiano per immersione, fornendo le adeguate indicazioni per costruire fonti battesimali più appropriati per l'uno e l'altro rito, anche se la pratica dell'immersione all'epoca doveva essere ormai rara (BORROMEO, [1577] 2000, pp. 80-103).

269 RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 109-112; KUNSTLER, 2003, p. 369; DUCCI, 2011, p. 97.

L'acqua è il fulcro del rito e l'elemento su cui gli scritti più antichi pongono l'accento: *aqua vitae, aqua viva, fons vitae*[270], a ribadire il simbolismo della nuova vita a cui assurge il neofita che con l'immersione viene idealmente "sepolto" per tre volte, in memoria dei tre giorni precedenti la resurrezione del Salvatore, per rinascere come cristiano[271]. Il luogo dove avviene questo passaggio prende quindi un nome strettamente correlato alla metafora della fonte da cui scaturisce l'acqua vivificatrice: *fons baptismi*.
L'acqua tuttavia è soltanto il tramite attraverso cui si propaga lo Spirito che la rende salvifica e per svolgere questa funzione deve essere prima appositamente consacrata con una cerimonia in cui si susseguono la preghiera dell'esorcismo, la benedizione, la triplice immersione del cero pasquale, la triplice insufflazione e la triplice infusione degli olii santi[272]. Questo rito e la successiva somministrazione del battesimo ai catecumeni furono inizialmente funzioni riservate ai vescovi e svolte esclusivamente presso i battisteri annessi alle cattedrali[273]. Col tempo, data la difficoltà di raggiungere le città per la popolazione dispersa nelle campagne, si procedette gradualmente a istituire apposite chiese battesimali a cui facevano riferimento le chiese minori sparse nel territorio circostante[274].
Anticamente, dopo la consacrazione del fonte, era prassi usare l'acqua battesimale anche per l'aspersione dei fedeli che potevano anche prelevarla per benedire le proprie case e i propri beni. L'abbandono di questa pratica a partire dal XII secolo, dovuto, pare, alla scomodità di fornire grandi quantitativi di acqua battesimale per le molte richieste, mi sembra significativamente correlato al diffondersi dell'aspersione domenicale con la semplice acqua benedetta e con l'uso di mettere quest'ultima a disposizione dei fedeli per gli stessi scopi[275].
Inizialmente la vasca battesimale era collocata in un edificio esterno e separato dalla chiesa vera e propria, a cui solo coloro che erano già battezzati potevano accedere. Tale uso rimase radicato a lungo in Italia dove le cattedrali e molte chiese plebane continuarono ad esser corredate di battistero per tutta l'epoca romanica e oltre[276]. Il progressivo aumento delle pievi rurali rese la situazione più sfaccettata e, al di fuori dei contesti urbani, si perse gradualmente l'uso di riservare un edificio apposito al fonte[277].
Nel caso di collocazione del fonte in chiesa non è indicata esplicitamente una sede canonicamente preposta o comunque privilegiata per posizionarlo. Dalle

---

270 La primitiva prescrizione era quella appunto di battezzare in "acqua viva", ossia corrente (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 97; DUCCI, 2011, p. 95).

271 KUNSTLER, 2003, pp. 364-369; DUCCI, 2011, p. 96. Il rapporto tra la morte di Cristo e il battesimo è già in San Paolo (Rm, 6, 3-5).

272 DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), pp. 407-413; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 97-105; BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 24.

273 RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 114-115; BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 29.

274 La facoltà di somministrare il battesimo era legata alla riscossione delle decime e pertanto costituiva un vero e proprio privilegio. Il diritto al fonte rimase esclusiva delle pievi almeno fino al XIV secolo quando gradualmente iniziò ad essere esteso alle chiese parrocchiali (DUCCI, 2011, p. 99).

275 L'usanza è descritta nell'XI *Ordo Romanus:* "omnis populus, qui voluerit, accipiet benedictionem unusquisque in vase suo de ipsa aqua, antequam baptizentur parvuli, ad spargendum in domibus eorum vel in vineis vel in campis vel fructibus eorum" (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 103-104, 530, I (1964), pp. 582-583; BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 24, nota 39). Per la cessazione di questo uso si veda anche quanto osservato al capitolo I.1, note 19-20.

276 Si veda specialmente il contesto lombardo e toscano, storicamente accomunati dal legame alle prescrizioni ambrosiane che privilegiavano l'uso dell'edificio battesimale separato e il rito per immersione (TOSCO, 2003, pp. 76-78; FRATI, 2011, p. 52; DUCCI, 2011, p. 99).

277 TOSCO, 2003, pp. 71-78. Per quanto riguarda il contesto toscano, le indagini più recenti hanno confermato che in ambito urbano la collocazione del battistero risulta sempre in stretta relazione con il duomo, anche se ciò non si traduce necessariamente nella costruzione di un edificio autonomo (FRATI, 2011, p. 45).

permanenze materiali sembra obbligatoria una sua sistemazione nei pressi dell'ingresso, a significare simbolicamente l'entrata del neofita nella vita cristiana, ma non sembra esservi alcuna esplicita prescrizione in merito[278].
Neppure il vescovo Durand nella sua dettagliata descrizione delle diverse componenti dell'edificio ecclesiastico e dei significati simbolici a queste connessi riserva una trattazione specifica alla sede del fonte, salvo voler cogliere un'allusione alla questione nel commento al brano di Ezechiele (47, 1-2). In questo brano viene commentata la visione del tempio celeste dal cui ingresso sgorga acqua rivolta verso oriente che scende lungo il lato destro dell'edificio specificando che, come il tempio è il corpo di Cristo, così l'acqua che scorre dal tempio rappresenta il fonte del battesimo che sgorga dal fianco di Cristo[279]. Tale suggestiva indicazione appare tuttavia dettata prettamente da ragioni di esegesi e non sembra rispecchiare una normativa esistente, anche se potrebbe aver avuto in seguito un valore indicativo[280]. Le scelte sulla collocazione del fonte, da valutare anche in relazione alle tradizioni dei diversi ambiti territoriali, dovettero esser motivate anche da ragioni diverse da quelle liturgiche o simboliche e talvolta furono forse semplicemente condizionate dalla situazione architettonica esistente al momento in cui alla chiesa veniva conferito il privilegio battesimale.
Ugualmente, nessuna prescrizione particolare riguarda l'aspetto del fonte, anche se il vescovo Durand specifica che debba esser realizzato in pietra, a simboleggiare sia l'acqua battesimale che scaturisce dalla roccia, sia l'immagine di Cristo che è al contempo fonte di vita e pietra angolare[281].

---

278 Nel Concilio del 1439 il battesimo viene definito per la prima volta "*ianua vitae spiritualis*" (TOSCO, 2003, p. 78; DUCCI, 2011, p. 100). Con le norme dettate nel 1577 da Carlo Borromeo il lato sinistro, "ubi Evangelium legitur", verrà esplicitamente indicato come il più appropriato per collocare il fonte battesimale, prevedendo tuttavia deroghe caso per caso a seconda degli spazi a disposizione nella chiesa (BORROMEO, [1577], 2000, pp. 92-95; CATTANEO, 1950, col. 1502; CASTIGLIONE, 2003, p. 130).

279 "In paschali autem tempore, ad aspergendum cantamus: "Vidi aquam" quo sumitur Eze. XLVII, cui Dominus civitatem ostendit edificatam super montem et vergentem ad austrum in qua erat mirabile templum. Civitas Ecclesia est, de qua dicitur: *Non potest abscondi civitas supra montem posita*; templum est corpus Christi, de quo dicitur: *Solvite templum hoc et post tres dies excitabo illud*; acqua que de templum egreditur <acqua de templo egrediens> fons est baptismi de latere Christi procedens. Sed cum fuerit lanceatus in levo, cur hic dicitur a latere dextro? respondeo: duo sunt latera Christi: dextrum et levum, dextrum est divinitas, levum humanitas. A latere igitur dextro exivit quia de divina Christi natura Spiritus Sanctus, aqua invisibilis, procedit qui aque visibili, que de latere levo - id est de humanitate lanceata - profluxit, salvandi virtutem tribuit" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 265). Ringrazio il professor De Marchi per aver portato la mia attenzione sul brano di Ezechiele, e per avermi fatto notare che nella basilica di Assisi l'affresco col *Miracolo della fonte* è collocato appunto in controfacciata a destra.

280 Gli studi più recenti non offrono sicurezze sulla questione, trovandosi, in epoca romanica, fonti collocati a sinistra, a destra, al centro o addirittura nella cripta (FRATI, 2003, p. 98). Per quanto riguarda la presente ricerca, i fonti quattrocenteschi presenti sul territorio fiorentino ancora in posizione originaria, o di cui la posizione sia nota, risultano tutti posti a destra. Si vedano i casi di San Martino a Gangalandi (cat. 2.1), Santa Maria a Peretola (cat. 2.6), San Giovanni a Signa (cat. 2.8). In questa posizione si trovano anche i fonti del monastero di Rosano (cat. 2.2) e di San Cresci a Macioli (cat. 2.5), che hanno subito risistemazioni, ma che propenderei a credere ricollocati nella sede originaria. Il fonte di San Martino a Brozzi nella sistemazione quattrocentesca si trovava nella cappella a destra di quella maggiore (cat. 2.3), ubicazione meno frequente, ma adottata anche per il fonte di San Michele a Pontorme (cat. 2.7). A questa casistica posso aggiungere anche i fonti di inizio Cinquecento di San Giovanni a Panicaglia a Borgo San Lorenzo e di San Leolino a Panzano, presso Greve in Chianti, entrambi posti nella prima cappella a destra.

281 "Debet igitur fons esse lapideum nam et de silice aqua in baptismi presagium emanavit. Sed et Christus qui, est fons vivus, est lapis angularis et petra" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), p. 423; BASSAN, 1995, p. 282).

La situazione doveva essere comunque assai sfaccettata se lo stesso Durand si cura di ribadire una prescrizione risalente al VI secolo secondo la quale, in mancanza di un apposito fonte lapideo, poteva esser utilizzato un vaso decoroso riservato allo scopo, da conservarsi esclusivamente in chiesa[282]. Tale precisazione è particolarmente interessante perché attesta la possibilità di usare un recipiente mobile e di dimensioni contenute, preposto quindi al battesimo per infusione. Il vescovo francese si riferiva a situazioni tipiche d'Oltralpe dove, già intorno al IX secolo, si registra una precoce affermazione del battesimo per aspersione e, di conseguenza, una rapida mutazione nelle forme e nelle dimensioni del fonte, che riducono sensibilmente[283]. In Europa centro-settentrionale peraltro è ampiamente attestato anche l'uso di fonti battesimali non lapidei, in metallo e perfino in legno, con forme che spaziavano dal semplice cilindro, o tronco di cono, fino alla coppa[284].
Diversa la situazione in Italia dove permane a lungo sia l'uso della vasca battesimale, sia la pratica di riservare al vescovo la prerogativa della somministrazione del sacramento a tutti i bambini della città, in riti di vasta partecipazione collettiva officiati nel battistero della cattedrale.
Data la varietà di situazioni presente nelle diverse aree regionali italiane, dovuta sia a differenze liturgiche sia a fattori di tradizione territoriale, è opportuno circoscrivere la nostra attenzione all'ambito toscano, e più nello specifico fiorentino, per delineare un sintetico quadro di riferimento dei fonti medievali. In questa zona si registrano due modelli principali: le ampie e sontuose vasche degli edifici battesimali urbani e i bacini di dimensioni più contenute, talvolta di aspetto assai semplice, annessi alle chiese plebane.
La prima tipologia, di cui rimangono splendidi esempi a Pisa e a Pistoia, si sviluppò tra XII e XIII secolo e non ebbe alcun seguito nelle epoche successive, rimanendo peraltro prerogativa dei battisteri dei principali centri urbani (figg. 272-273)[285]. Si tratta di grandi vasche, quadrate o ottagonali, la cui funzionalità era strettamente connessa alla collocazione entro un edificio battesimale autonomo e al complesso rituale che vi si officiava alle vigilie di Pasqua e di Pentecoste, quando veniva conferito il battesimo a tutti bambini nati in città nel corso dell'anno con una cerimonia che poteva durare diverse ore[286]. Dato l'elevato numero di infanti presenti in questi contesti urbani densamente popolati, il vescovo si avvaleva dell'aiuto di diaconi e sacerdoti per somministrare simultaneamente il sacramento a più bambini nei diversi pozzetti angolari di cui quelle vasche sono dotate[287]. Un fonte del genere, ampio e articolato in più invasi grazie all'aggiunta di pozzetti angolari, era anche quello del Battistero fiorentino,

282 "In concilio Ylerdensi statutum est ut omnis presbyter qui fontem lapideum habere non potest, vas conveniens ad hoc solum officium habeat, quod extra ecclesiam non deportetur" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), p. 423). Così nel testo originario: "Omnis presbyter fontem laideum habere nequievit, vas conveniens solummodo ad baptizandi officium habeat, quod extra ecclesia non deportetur" (*Sacrorum Conciliorum*, 1692-1769, VIII (1762), col. 617).

283 Pare che tale rapida dismissione in Europa del nord del battesimo per immersione sia dovuta principalmente alla maggior rigidità del clima (RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 110; BASSAN 1995, p. 282).

284 BASSAN 1995, pp. 283, 287. Un'ampia panoramica sui fonti delle regioni nord europee è offerta in: PUDELKO, 1932; KROESEN, 2004, pp. 314-363.

285 Oltre ai fonti pervenuti pressoché integri dei battisteri di Pistoia (Lanfranco Bigarelli da Como, 1226) e Pisa (Guido Bigarelli, 1246), ricordiamo la vasca nel battistero di San Giovanni a Lucca (metà XII secolo) e quella del battistero fiorentino di cui rimangono soltanto le lastre frammentarie conservate al Museo dell'Opera del Duomo (GARZELLI, 1969, pp. 15-36; FRATI, 2011, pp. 54-64; DUCCI, 2011, pp. 97-99, 103).

286 Per una disamina dei rituali attestati nelle principali città toscane si veda: BRUDERER EICHBERG, 2011.

costruito sullo scorcio del XII secolo e distrutto nel 1577, in concomitanza con l'allestimento degli apparati per il battesimo del figlio di Francesco I, Filippo, il cui aspetto rimane ancora non del tutto chiarito[288].
Tali opere avevano comunque carattere eccezionale e poterono esser prese a modello solo in senso lato per lo sviluppo della tipologia del fonte, che conobbe una sperimentazione più ampia nelle vasche di dimensioni minori delle pievi battesimali nelle campagne (fig. 274).
Gli arredi pervenuti in territorio toscano risalgono a un periodo compreso all'incirca tra il XII e il XIII secolo, epoca in cui gli edifici ecclesiastici vennero sottoposti a un generale rinnovamento liturgico che portò a una sostituzione delle più antiche vasche altomedievali[289]. Questi fonti sono costituiti da invasi in pietra o in marmo, monolitici o compositi, di forma talvolta circolare o quadrata, ma più frequentemente esagonale o ottagonale[290]. La preferenza per la forma poligonale, che gradualmente prevale sui formati quadrati, è dovuta alle implicazioni simboliche annesse al numero dei lati che allude, rispettivamente o alla morte o alla resurrezione di Cristo, avvenute nel sesto e nell'ottavo giorno, e si connette dunque all'idea del fonte come luogo in cui il battezzando moriva e rinasceva a nuova vita[291].
Il fonte poligonale successivamente perse l'aspetto a vasca per assumere proporzioni più allungate, stabilizzandosi in una forma a pozzetto che avrà una prolungata fortuna anche in epoca rinascimentale ed oltre. Il successo del tipo a pozzetto poligonale è dovuto probabilmente alla sua funzionalità dato che l'assetto alto e stretto, oltre ad agevolare l'immersione dell'infante da parte del sacerdote, permetteva una facile visione del rito ai numerosi fedeli che vi assistevano. L'importanza di questo aspetto, connesso al valore comunitario della celebrazione, è evidenziata dal fatto che il pozzetto si assesta su un'altezza che spazia all'incirca tra i novanta centimetri e un metro, ma viene generalmente collocato su una pedana rialzata composta da uno o più gradini, per permetterne appunto una migliore visione agli astanti[292]. Un pozzetto sensibilmente più basso, come erano spesso le vasche più antiche, doveva essersi rivelato poco comodo per il celebrante che doveva gestire l'immersione consecutiva di diversi battezzandi, mentre un pozzetto troppo alto, oltre a risultare ancora più scomodo, poteva implicare difficoltà nel recupero di un bambino che fosse accidentalmente sfuggito di mano al sacerdote[293]. La decorazione riservata a questi arredi presenta un'ampia casistica,

287 Il Del Migliore riporta che a Firenze, al tempo del Villani, i battezzandi annualmente erano circa cinque o seimila, all'epoca del Varchi circa duemilasettecento, mentre ai suoi giorni il numero superava i tremila (DEL MIGLIORE, 1684, p. 101).

288 I pannelli superstiti sono conservati al Museo dell'Opera del Duomo. Per il complesso problema dell'aspetto e della funzionalità di questo fonte si veda: GARZELLI, 1969, pp. 15-36; NERI LUSANNA, 1994, pp. 189-192; TAVONI, 1994, pp. 205-228; DUCCI, 2011 pp. 97-98, e le considerazioni liturgiche espresse in merito in: BRUDERER EICHBERG, 2011, pp. 30-31.

289 FRATI, 2011, p. 100.

290 Come esempio di vasca circolare, si veda il fonte di San Frediano a Lucca, per la forma quadrata, più comune, quelli della pieve dei Santi Giovanni ed Ermolao a Calci (Pisa, fig. 274) o quello della cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima, mentre sono esempi dei più numerosi fonti poligonali quello monolitico di San Pietro in Bossolo presso Tavarnelle Val di Pesa (Firenze) e quello a pannelli di San Giorgio a Brancoli (Lucca, fig. 275). Un'utile panoramica illustrata dei fonti medievali toscani è in: DUCCI, 2011, pp. 133-143.

291 Tale simbologia investiva spesso anche l'edificio battesimale (PERONI, 1992, p. 233; FRATI, 2003, p. 100).

292 Per chiarire questo aspetto sarebbe interessante una comparazione ragionata delle dimensioni e delle proporzioni dei fonti, ma purtroppo sono davvero rari i manufatti databili tra il XII e il XIV secolo pervenuti nel loro assetto originario, forse troppo pochi per trarne deduzioni significative; tale tendenza è tuttavia deducibile anche da quanto si rileva nelle epoche successive.

che va dai semplicissimi fonti in pietra liscia, a quelli istoriati a bassorilievo fino a quelli riccamente intarsiati in marmi policromi (figg. 274-276)[294].
La necessità di conservare l'acqua battesimale, che poteva essere consacrata soltanto nelle vigilie di Pasqua e di Pentecoste, implicava la presenza di una copertura a chiudere l'apertura del fonte, generalmente lignea e spesso fissata attraverso gangheri metallici ancorati sul bordo[295].
Le vasche, specie se di grandi dimensioni, erano spesso dotate di fori di scarico che sfociavano in una cisterna apposita detta *sacrarium*[296]. Questo pozzetto era riservato esclusivamente a smaltire l'acqua battesimale, che non poteva essere dispersa in una comune fognatura, e le ceneri degli oggetti liturgici bruciati perché divenuti inutilizzabili[297]. La presenza dei fori contrasta solo apparentemente con la prescrizione di conservare l'acqua lustrale, perché questa veniva smaltita solo quando non era più necessaria, in vista di una nuova consacrazione[298]. La conservazione del liquido misto ad olio era comunque assai problematica ed è probabile che periodicamente venisse rimosso travasandolo temporaneamente in altri recipienti per permettere la pulizia dell'invaso in cui si formavano muffe, funghi e cattivi odori[299].

---

293 Che un simile accidente potesse avvenire lo documenta la celebre testimonianza di Dante, costretto addirittura a rompere uno dei "vasi" del fonte fiorentino per recuperare un fanciullo che stava annegando (*Inferno*, XIX, 13-21).

294 Tra i fonti in semplice pietra sbozzata, privi di decorazioni ricordiamo quelli nella pieve di Sant'Ippolito e Cassiano a San Cassiano a Settimo a Cascina e quello nella pieve di San Pietro in Bossolo a Tavarnelle Val di Pesa; per i fonti scolpiti quelli della cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima, di San Frediano a Lucca e di San Giovanni ed Ermolao a Calci (fig. 274); per i fonti intarsiati infine si vedano quelli di Santa Maria a Fagna a Scarperia (fig. 276) e di Santa Felicita a Faltona a Borgo San Lorenzo. Alcune varianti si sviluppano seguendo un prototipo locale, come nel caso di alcuni fonti a pozzetto in area lucchese (San Giovanni Battista a Cerreto e Santa Maria Assunta a Diecimo, entrambi nel comune di Borgo a Mozzano, San Giorgio a Brancoli, San Jacopo a Boveglio) che si rifanno al fonte di San Giovanni Battista a Sesto di Moriano, in cui gli spigoli della vasca sono sormontati da pomoli scolpiti (DUCCI, 2011, pp. 104-108).

295 Questa copertura, detta mensa, è descritta da Carlo Borromeo che si rifà evidentemente a usi già consolidati (BORROMEO, [1577] 2000, pp. 88-89). Tutte le coperture lignee nei fonti quattrocenteschi da me esaminati sono di fattura moderna. Data la facile deperibilità del materiale, posto per di più in contatto costante con umidità e muffe, tali coperchi dovettero esser rinnovati più volte nel corso del tempo e le sostituzioni sono documentate talvolta dalle diverse serie di fori praticati nel bordo o nel rinnovo *in toto* del bordo stesso.

296 FRATI, 2003, p. 99; DUCCI, 2011, pp. 133-143. Gli scarichi non sono da ritenersi sempre coevi alla realizzazione del fonte, molti anzi possono esser stati praticati in epoca successiva, specialmente dopo che vennero prescritti nelle *Instructiones* di Carlo Borromeo. Nel testo veniva indicata anche la realizzazione di una vasca minore a fianco del fonte vero e proprio, destinata alla sola conservazione dell'acqua battesimale (BORROMEO, [1577] 2000, pp. 84-89; CERVELLIN, 2003, p. 239). Tale prassi dovette attuarsi soprattutto nei fonti di nuova costruzione ma esistono anche casi di aggiunta di un invaso più piccolo a una vasca precedente, come nel fonte degli inizi del Cinquecento nella chiesa di San Leolino a Panzano presso Greve in Chianti o in quello di fine Quattrocento in San Pietro a Castelfranco di Sotto in provincia di Pisa (fig. 396).

297 Sui possibili modi per disporre di queste ceneri Durand precisa: "cineres vel in baptisterio, vel in pariete vel in fossis pavimentorum ubi non sit transitus iactentur" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 52). Nelle chiese non dotate di fonte veniva in genere riservato a questo scopo un sacrario posto in sagrestia o annesso alla piscina situata nei pressi dell'altare per le abluzioni svolte durante la messa (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), pp. 480-481; *Suppellettile ecclesiastica*, 1987,p. 227). Per la piscina si veda il capitolo III.1.

298 Per le vasche più grandi, come quella del Battistero fiorentino è stata ipotizzata la conservazione dell'acqua in vasi alternativi (DUCCI, 2011, p. 97). Questo poteva avvenire precedentemente alla creazione del pozzetto "feriale" del 1370, che sappiamo essere connesso al fonte principale tramite un condotto proprio allo scopo di farvi defluire direttamente l'acqua dalla vasca principale (per questo aspetto si veda al capitolo successivo).

La progressiva riduzione delle dimensioni dei bacini battesimali è, come abbiamo osservato, determinata dalle necessità legate al rito, per cui dalla piscina paleocristiana per l'immersone degli adulti si giunse a vasche e pozzetti di dimensioni più contenute per l'immersione degli infanti.
Tra XIV e XV secolo si assiste alla sostanziale scomparsa del battesimo per immersione in favore dell'aspersione e alla crescita delle pievi con diritto a battezzare, fattore che implicava un numero minore di battezzandi per fonte e, per conseguenza, la richiesta di un minor quantitativo di acqua. A questa tendenza dovette contribuire anche l'attenuarsi dell'usanza del battesimo collettivo riservato alle due celebrazioni nei tempi canonicamente previsti. Le cerimonie solenni nelle vigilie di Pasqua e di Pentecoste dovettero rimanere ancora significative nei principali centri urbani, ma gradualmente prese sempre più campo l'abitudine di battezzare i bambini il prima possibile per scongiurarne la morte senza aver ricevuto il sacramento[300]. La possibilità di battezzare al di fuori dei tempi canonici era stata da sempre concessa in caso di malattia o di generico rischio di morte, e per tali occasioni già dal VII secolo era contemplato un rito specifico non solenne, ma forse alcuni fattori, come il passaggio della peste nel 1348, dovettero contribuire a diffonderne l'usanza[301].

299 Non mi sono noti documenti che menzionino esplicitamente le operazioni di pulizia dei fonti, ma per riflettere su questo aspetto e sulle difficoltà di conservazione dell'acqua battesimale mi è stato di notevole aiuto quanto illustratomi da don Renzo Ventisette, attuale parroco della chiesa di San Martino a Gangalandi e cappellano della stessa fin dagli anni sessanta, quando ancora veniva regolarmente usato il grande fonte battesimale a pozzetto, all'epoca privo del foro di scarico. Le dettagliate prescrizioni dettate da Carlo Borromeo per costruire fonti in cui fosse più agevole possibile il deflusso e lo scarico delle acque attraverso piani leggermente inclinati o scanalature e la nuova norma che raccomandava l'uso di un vaso più piccolo per conservazione dell'acqua durante l'anno sono indicative di un problema diffuso (BORROMEO, [1577] 2000, pp. 84-89).

300 RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), pp. 93-94, 135-137.

301 BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 30. Il vescovo Durand, riprendendo le prescrizioni della patristica, precisa le quattro eccezioni ai tempi canonici previsti per il battesimo, tutte legate al rischio di morire senza battesimo: "prima est causa munitionis [...]. Secunda est gentilium persecutio. Tertia naufragium. Quarta egritudo" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, II (1998), p. 415; RIGHETTI, 1959-1969, IV (1959), p. 92).

II.2. Il fonte trecentesco del Battistero fiorentino

Solitamente per i battesimi impartiti al di fuori dei tempi canonici non veniva utilizzata la vasca principale, riservata alle cerimonie collettive, ma un bacino minore.
A Firenze questa funzione fu forse espletata dall'antico fonte dalla cattedrale di Santa Reparata che era stato trasferito nel nuovo Battistero nel 1128, dove ebbe il ruolo di fonte principale finché alla fine del XII secolo non venne costruita l'ampia vasca a più invasi[302].
Nel 1370 l'Arte della Lana commissionò un nuovo fonte appositamente riservato ai battesimi "feriali" che dopo la distruzione della vasca dantesca ha avuto la funzione di fonte principale perpetuata tutt'oggi (figg. 277-279).
Non è stata determinata con chiarezza l'epoca in cui venne dismessa del tutto la celebrazione collettiva presso il fonte maggiore, ma abbiamo testimonianza di tale pratica ancora nell'ultimo quarto del XV secolo[303]. La disinvolta demolizione dell'antica vasca ad opera del Buontalenti nel 1577 tuttavia dovette esser resa possibile, oltre che dall'affermazione ormai incontrastata del potere mediceo, anche da una sua sostanziale perdita di funzionalità e di utilizzo[304]. Una decina di anni prima infatti il Vasari, incaricato di allestire gli apparati ornamentali per il battesimo di un'altra figlia del granduca, aveva opportunamente occultato l'ingombrante fonte romanico, sostituito nella sua funzione da uno scenografico e moderno "vaso"[305]. Già nel 1519, per impartire il sacramento alla figlia di Lorenzo duca di Urbino e di Madaleine de La Tour, Caterina, non si era atteso la pur imminente celebrazione pasquale ma si era provveduto subito, utilizzando il fonte "ordinario"[306]. Significative le parole con cui Vasari menziona il pozzetto trecentesco, definendolo il fonte "nel quale si dà battesimo a chiunque nasce in Fiorenza e di fuori per ispazio d'un miglio, non essendo in tutta la città all'intorno altro battesimo" e ancora, "la fonte ordinaria del battesimo, la quale come si è detto, è la minore dove si battezza ognuno", mettendo in risalto la sua funzione ormai primaria nell'amministrazione del sacramento[307].

302 I frammenti superstiti sono infatti databili tra gli ultimi decenni del XII e gli inizi del XIII secolo e lo svolgimento della liturgia battesimale fiorentina, documentata nell'ultimo quarto del XII secolo, implica l'uso di un fonte ampio e munito di più invasi (NERI LUSANNA, 1994, pp. 189-192; BRUDERER EICHBERG, 2011, p. 30; DUCCI, 2011, p. 98). Nel corso della campagna di scavi condotta tra 1912 e 1915 dall'architetto Giuseppe Castellucci, nell'area compresa tra il fonte maggiore e la scarsella, era stato rinvenuto un dado in muratura affine a quello che costituiva le fondamenta dell'altare romanico (GALLI, 1916, p. 70). Non è da escludersi che tale elemento potesse servire proprio da fondamento per la vasca antica. Purtroppo l'interesse principale rivolto ai resti romani che si andavano scoprendo sotto il Battistero indusse a trascurare l'importanza di questo ritrovamento, che venne in parte demolito.

303 Si veda una lettera scritta nel 1475 da Piero Cennini, in cui il fonte maggiore viene detto esser utilizzato due volte l'anno, per l'Epifania e il Sabato Santo: "In medio templi pavimento marmoreus exurgit fons, duplici muro conspicuus atque amplus. Aret vero fere semper, nisi cum annua Christi epiphaniae solemni recoluntur, aut sabbati sancti dies. Quoties autem dies aliqua in memoriam divi celebratur Joannis, altare super ipso fonte aregenteum struitur exquisitissima caelatura divi gestas ostentans" (MANCINI, 1909, p. 222; BLOCH, 2013, p. 88).

304 La venerazione e l'affezione dei fiorentini non era però venuta meno, se, come ricorda il Del Migliore, molti portarono a casa calcinacci e frammenti del fonte come fossero reliquie (DEL MIGLIORE, 1684, p. 99).

305 L'accurata descrizione degli apparati allestiti dal Vasari si trova nella lettera al tesoriere papale Guglielmo Sangalletti del 28 febbraio 1568 (VASARI, [1568], 1878-1885, VIII, pp. 424-433, spec. p. 426; TAVONI, 1994, p. 224).

306 La notizia è registrata nelle *Ricordanze* di Bartolomeo Masi (*Ricordanze*..., 1906, p. 239; BLOCH, 2013, p. 92 nota 64).

307 VASARI, [1568],1878-1885, VIII, pp. 425, 428.

Il brano vasariano mette in luce anche un aspetto tecnico assai interessante, specificando che il fonte maggiore "per coperto condotto, manda l'acqua benedetta a un altro molto minore"[308]. Questo scambio doveva avvenire una volta terminate le celebrazioni solenni nel fonte principale, in modo che il liquido in eccesso potesse essere raccolto e conservato in quello minore, dove sarebbe stato utilizzato nel resto dell'anno per i battesimi non solenni.
La posizione attuale del fonte lungo la parete sud est, cioè a sinistra entrando dalla Porta del Paradiso, seppur coincidente con quella che i documenti ricordano come originaria è frutto di una ricollocazione recente, perché nel 1658 il pozzetto era stato addossato lungo il lato sud ovest, tra la scarsella e la porta sud, dove rimase fino al 1966[309].
Per la collocazione illustre e la sostanziale unicità all'interno del perimetro cittadino il fonte tardo trecentesco dovette rappresentare un modello di riferimento fondamentale a cui gli artisti guardarono per tutta la prima metà del XV secolo e oltre.
L'opera è costituita da un pozzetto esagonale le cui facce sono scolpite ad altorilievo con scene narrative intervallate da lesene riccamente decorate con motivi vegetali e animali. L'apertura è circondata da una cornice modanata in leggero aggetto ornata, nella parte inferiore, da una bordatura di foglie lavorate a traforo e da un fregio a dentelli, mentre nella base si susseguono una fascia intarsiata a marmi policromi bianchi, rossi e neri e una scolpita a roselline (fig. 277). Gli studi più recenti concordano nel ritenere l'opera un lavoro di stretta cerchia orcagnesca, forse riferibile a Matteo di Cione[310]. Il pozzetto poggia su due gradini in marmo bianco con il fronte decorato a intarsio ed è racchiuso da una cancellata trecentesca che la tradizione ricorda proveniente dal recinto della vasca dantesca[311].
Ciascun pannello è corredato nel bordo superiore da una titolazione della scena raffigurata, mentre nel bordo inferiore delle quattro specchiature rivolte verso la parete è leggibile l'iscrizione dedicatoria[312]. Il tema dei rilievi è la celebrazione del sacramento rappresentato attraverso sei scene di battesimo che partono dalla sua istituzione nei tre rilievi frontali (*Giovanni che battezza le folle*, *Giovanni battezza Cristo* e *Cristo battezza Giovann*i), per proseguire sul retro con la sua perpetuazione,

308 VASARI, [1568], 1878-1885, VIII, pp. 425. L'esistenza di questo canale di comunicazione viene riportata anche dal Befani che ne aveva notizia tramite le spese registrate per la sua manutenzione (BEFANI, 1884, p. 70). Questo canale seguirebbe quindi un tracciato ben distinto dalle due condutture pertinenti al fonte maggiore individuate grazie agli scavi di inizio secolo e interpretate come canali di immissione e scarico (TINTI, [1921], p. 24; GARZELLI, 1969, pp. 31-34).

309 BEFANI, 1884, p. 70. Questa sistemazione, corredata nel 1688 con la statua del *Battista* di Giovanni Piamontini posto entro una nicchia sormontata da un baldacchino che armonizzava con quello del monumento a Baldassarre Coscia, è documentata anche da numerose foto (PAOLUCCI, 1994, p. 168, fig. 92, p. 417, cat. 362; SANTI, 2014, p. 69 fig. 4). Le notizie che il Befani riporta sulla collocazione nella parete sud-est sembrerebbero indicare effettivamente la posizione originaria del fonte perché a questa sede fanno riferimento i "registri dei Consoli nei quali si leggono le spese occorse nel tempo pei risarcimenti fatti al canale sotterraneo il quale dal fonte maggiore comunicava le acque col minore". Sempre grazie al Befani apprendiamo che con la sistemazione seicentesca era stato dismesso l'antico condotto e creato un più semplice sistema di approvvigionamento dell'acqua "la quale si estrae dall'annesso pozzo".

310 KREYTENBERG, 2000, p. 131 nota 204.

311 Il Befani, che vedeva l'opera nella collocazione seicentesca, descrive tre gradini "di marmo bianco misto in nero" (BEFANI, 1884, p. 71).

312 L'iscrizione, trascritta per intero dal Befani, indica anche i donatori dell'opera: A.D. MCCCLXX. FACTUS EST ISTE FONS BAPTISMATIS AB OFFICIALIBUS ISTIUS OPERIS DEPUTATIS A CONSULIBUS ARTIS KALLISMALE AD HONOREM BEATI JOHANNIS BAPTISTE. GEORGIO RICCARDI DE RICCIS. JOANNE MANNINI. PAOLO MICHELIS RONDINELLIS. ZENOBIO BANCHI BENCIVENNIS (BEFANI, 1884, p. 71).

dalla chiesa primitiva fino al presente (*Cristo che battezza gli Apostoli*, *San Silvestro che battezza Costantino* e *Il sacerdote che battezza i fanciulli)*[313].
Questa breve panoramica di battesimi celebri permette di ripercorre le principali tappe nell'evoluzione del rito mostrando il primitivo battesimo in "acqua viva", cioè in fiume, il battesimo per immersione degli adulti, con l'imperatore Costantino inginocchiato entro un ampio bacino circolare (fig. 277), per giungere all'epoca coeva con il battesimo di un infante somministrato per aspersione in un pozzetto esagonale collocato su tre gradini rialzati e ornato sul fronte da una testa di leone (fig. 278)[314].
Nonostante il discreto numero di fonti romanici pervenuti, non ci sono noti altri esemplari di fonti trecenteschi nel territorio della diocesi fiorentina. Anzi, fu forse la diffusa presenza di questi arredi più antichi, dovuta al loro rinnovamento generalizzato avvenuto tra XII e XIII secolo, ad impedire una produzione consistente di nuovi fonti trecenteschi. A differenza di altri arredi d'uso, come l'acquasantiera, il fonte battesimale era investito di un profondo valore, non solo sacrale, ma anche di appartenenza ad una comunità, e la sua sostituzione doveva avvenire solo in casi di manifesta necessità, per l'eccessivo degrado del manufatto.

313 Le rispettive iscrizioni recitano: IOHANNES BAPTIÇAT POPULUM, IOHANNES BAPTIÇAT CRISTUS, CRISTUS BAPTIÇAT IOHANNEM, CRISTUS BAPTIÇAT APOSTOLOS, SILVESTER BAPTIÇAT COSTANTINUM, SACERDOS BAPTIÇAT PVEROS (SANTI, 2014, pp. 61-64).

314 Mi sembra corretto interpretare l'atto qui raffigurato come semplice aspersione perché il bambino è avvolto in fasce, mentre nel caso di un'immersione sarebbe stato raffigurato nudo. Più ambigua è l'interpretazione della scena analoga presente nella serie dei Sacramenti nelle formelle del Campanile, dove l'infante, nudo, sembra venir immerso parzialmente nel fonte con la metà inferiore del corpo e al contempo asperso con l'acqua dal sacerdote.

II.3. Fonti a pozzetto del XV secolo

Il numero limitato delle pievi battesimali, la preesistenza di fonti più antichi conservati fino ad oggi e qualche smantellamento avvenuto in epoche successive rendono davvero esiguo il numero dei fonti quattrocenteschi, la cui presenza è ovviamente circoscritta al territorio, giacché l'unico fonte della città era quello del Battistero.
La struttura a pozzetto, ottagonale o esagonale, godette di un lunghissimo favore per tutto il secolo successivo e oltre, sia in territorio fiorentino, sia in tutta la Toscana. Appartiene a questa categoria, per menzionare un esemplare celebre, il fonte del Battistero di Siena (1416-1434), caso eccezionale di pozzetto in marmo commisto di elementi bronzei, lavorati peraltro dai più grandi artisti fiorentini e senesi dell'epoca, Ghiberti, Donatello e Jacopo della Quercia, coadiuvati dagli orafi Giovanni di Turino e Goro di Ser Neroccio (figg. 280-281). La grande vasca è composta da una struttura in marmo a sei facce in ciascuna delle quali è incastonato, entro semplici cornici modanate quadrangolari, un rilievo in bronzo dorato ornato con una scena della vita del *Battista*. A separare le diverse facce sono poste sei edicole angolari corredate da altrettante statue di *Virtù* in bronzo. La sontuosità di quest'opera è accentuata dalla presenza del tabernacolo eucaristico che si eleva dall'invaso. Questo inserto innovativo, forse derivato dalla struttura del fonte romanico di San Frediano a Lucca, ebbe una certa diffusione in area d'influenza senese, dove se ne individuano repliche nei fonti battesimali di Massa Marittima (figg. 283-284), Grosseto (fig. 285) e Pienza (fig. 286)[315]. Un arredo tanto programmaticamente ricco e complesso non era estraneo a sentimenti di forte identità e orgoglio civico, sempre presenti nella realizzazione di opere pubbliche, ma certo ancora più accentuati nei confronti di un oggetto che già di per sé era investito di una forte valenza identitaria: tutti i cittadini senesi, o quelli fiorentini, divenivano cristiani, e dunque entravano veramente a far parte della comunità, attraverso il passaggio imprescindibile del rito battesimale effettuato nel medesimo fonte.
Il fonte senese non era dotato, come quello fiorentino, di un sistema di riempimento autonomo e doveva essere alimentato in altro modo. Per lo scopo è attestata l'esistenza di un bacile di legno scolpito da Barna di Turino nel 1397, che doveva aver svolto la stessa funzione per il fonte più antico. Questo complemento risulta esser stato già sostituito nel 1465, quando i documenti ricordano l'allestimento di "quattro ruote di metallo per la pilla di marmo per benedire l'acqua il Sabato Santo", attestando poi, nel 1468, l'acquisto di marmo per realizzarne il coperchio[316]. Questa curiosa "pila" mobile viene identificata con il pozzetto esagonale di Antonio Federighi (fig. 282), opera datata da Angelini entro il 1460, oggi conservata nella cappella di San Giovanni Battista in Duomo, dove dovette esser collocata dopo il 1486, anno in cui si data la costruzione del sacello[317].

315 BECK, 1991, p. 121. Paoletti ha proposto che il connubio tra fonte e conserva eucaristica possa essere correlato a pensieri di San Bernardino, il quale nel corso delle prediche in piazza del Campo nel 1425 aveva messo in luce il legame tra i due sacramenti, entrambi necessari per la salvezza del cristiano (PAOLETTI, 1977). Sul fonte senese si veda in ultimo: FATTORINI, 2010, pp. 182-185, cat. C1, con ampia bibliografia di riferimento.

316 BARTALINI, 1993, pp. 99, 105 nota 38; LOSERIES, 2009, pp. 152. La necessità di un coperchio dovette esser dettata dalle esigenze di conservazione dell'acqua battesimale, che evidentemente non poteva essere lasciata nel fonte del Battistero, sul quale non era possibile applicare una copertura per via del tabernacolo eucaristico centrale.

317 ANGELINI, *Antonio Federighi...*, 2005, pp. 116-118, a cui rimando anche per l'analisi del ricco corredo figurativo dell'opera. Il plinto liscio alla base del pozzetto, connesso con il soprastante fregio figurato tramite una vistosa stuccatura, dovrebbe essere stato aggiunto quando si decise di rendere fisso l'arredo.

La forma dell'arredo rispecchia in tutto e per tutto quella di un fonte battesimale a pozzetto e non mi pare da escludere che questo oggetto potesse svolgere a tutti gli effetti la funzione di fonte "feriale", per i battesimi impartiti al di fuori dei tempi canonici, proprio come la vasca trecentesca del Battistero fiorentino.
Altro fonte a pozzetto è quello della cattedrale di Arezzo, opera di un artisti di cultura donatelliana verso il 1430 (fig. 287). L'invaso esagonale è composto da una struttura in marmo rosso in cui, sulle facce anteriori, sono incastonati tre rilievi narrativi raffiguranti il *Battesimo di Cristo*, e due scene di battesimo tratte dalla vita di San Donato, e, su quelle posteriori, tre rilievi con gli stemmi del Comune di Arezzo, del Popolo di Arezzo e dell'Opera del Duomo. L'opera era collocata in un apposito sacello battesimale posto a metà della navata destra, ma nel 1613 venne smontata e riallestita dopo qualche anno, nel 1620, in un vano sulla navata sinistra. Infine, tra il 1796 e il 1799, venne effettuato l'ultimo spostamento e il fonte approdò nella nuova cappella battesimale nella navata sinistra, dove si trova tutt'oggi[318].
Nonostante la travagliata vicenda, sembra essersi conservata integra la pedana originaria su cui poggia l'arredo, ornata sul fronte con un fregio a dentelli e un motivo a rosette, mentre appaiono certamente interpolati i due zoccoli in marmo bianco e marmo nero alla base del pozzetto, sia per il differente stato dei marmi, sia per l'altezza eccessiva (131 cm) che l'invaso raggiunge con quelle aggiunte[319].
Desta qualche perplessità anche la struttura in marmo rosso, in cui i rilievi sono incastonati senza mediazione di cornici, mentre certamente seicentesco è il coperchio nello stesso materiale, dotato soltanto di un apertura circolare al centro.
Non mi pare invece necessario supporre che nel manufatto originario le specchiature con i rilievi narrativi e con gli stemmi si alternassero[320], dato che l'opera era collocata in una cappella ed è logico che sui lati visibili dai fedeli fossero apposte le decorazioni di maggior impegno. In altri esemplari a pozzetto pervenuti nel loro assetto primitivo le scene narrative sono solitamente poste sul fronte, mentre alle specchiature sul retro sono riservate decorazioni ornamentali, come si osserva nel fonte di San Martino a Gangalandi del 1423 (fig. 291, cat. 2.1), e in quello, databile verso il 1491, del Duomo di Cortona (fig. 331).
Ancora dibattuta la questione attributiva dei rilievi aretini, nei quali è evidente uno scarto qualitativo tra le *Storie di San Donato* e il *Battesimo di Cristo* (fig. 288), quest'ultimo sostenuto da una notevole perizia compositiva e da forti accenti donatelliani che in un primo momento avevano indotto a sospettare l'autografia del maestro, poi ridimensionata al solo apporto ideativo con l'esecuzione da parte di un collaboratore[321]. Nelle *Storie di San Donato* invece il linguaggio, pure ispirato a quello donatelliano, si innesta su un tessuto differente con accenti di sensibilità ancora tardogotica nell'affastellarsi della composizione e dei panneggi (figg. 289-290). L'autore dei rilievi può essere forse identificato con Michele da Firenze, artista noto come plasticatore, ma documentato anche come intagliatore[322].
In territorio fiorentino si conservano invece due fonti battesimali a pozzetto della prima metà del secolo, assai differenti per pregio del manufatto, e dunque ben esemplificativi dei differenti aspetti che la stessa struttura poteva assumere a seconda delle possibilità della committenza.

---

318 CAMAITI, 2007, pp. 17-18 ; GENTILINI, 2008, p. 186. Per una collocazione del fonte battesimale a metà della navata destra si confronti la situazione originaria del fonte di Santa Maria a Peretola (1467), cat. 2.6.

319 Traggo le misure del pozzetto (cm 131 x 132) da: CAMAITI, 2007, p. 29 nota 1. Una simile altezza è raggiunta anche dal fonte del Battistero di Volterra (fig. 327) per via dello zoccolo ottocentesco su cui è stato rimontato (FATTORINI, 2013, p. 168).

320 ROSENAUER, 1993, p. 103.

321 ROSENAUER, 1993, pp. 88, 95, 103-104 cat. 18; GENTILINI, 2008, pp. 186-189.

322 GENTILINI, 2008, pp. 186-189.

Il fonte di San Martino a Gangalandi a Lastra a Signa è un grande pozzetto ottagonale in marmo, poggiato su un'ampia pedana di uguale formato, e custodito entro una cappella battesimale in controfacciata, a destra del portale d'ingresso, decorata con un ciclo di affreschi da Bicci di Lorenzo nel 1433 (figg. 291, 293, cat. 2.1)[323]. L'opera, secondo quanto si apprende dall'iscrizione, era stata donata nel 1423 dalla locale Compagnia della Vergine Maria[324]. Il pozzetto, cavato in un unico blocco di marmo su cui si innesta la cornice aggettante che ne orla l'apertura, presenta le singole facce disposte a rastremarsi leggermente verso il basso per renderne il profilo più leggero e slanciato. Alla base delle cinque facce visibili dalla navata corre un fregio di fiori stilizzati a quattro petali, un tempo intarsiato con pasta scura, che, per l'effetto ottico, doveva accentuare il restringimento (fig. 292). Tale decorazione è derivata da quella analoga del fonte battesimale trecentesco del Battistero fiorentino, pure ornato con una fregio intarsiato alla base (fig. 277).
Le otto facce sono ornate ciascuna con una formella mistilinea scolpita con soggetti differenti. La scelta di non scolpire integralmente le specchiature confinando i rilievi entro le formelle conferisce all'arredo grande essenzialità ed eleganza, in accordo con le accortezze utilizzate per slanciare il profilo del pozzetto. L'utilizzo delle formelle mistilinee in questa data potrebbe far pensare a una connessione con la bottega ghibertiana, allora in procinto di licenziare la Porta Nord, ma i rilievi mostrano uno scultore di sostanza più esile, ancora tanto legato alla tradizione trecentesca da riproporre, per la scena col *Battesimo di Cristo*, la composizione utilizzata da Andrea Pisano per la prima porta del Battistero quasi cento anni prima (fig. 299). Il riferimento a un anonimo maestro non sminuisce tuttavia la qualità complessiva dell'arredo e la sua apparenza decisamente sontuosa, accresciuta dal contesto decorativo in cui è inserito.
Di tono completamente differente è il fonte di Santa Maria Annunziata a Rosano (figg. 309, 311-312, cat. 2.2), chiesa dell'omonimo monastero benedettino, dotata di fonte battesimale per servire i popoli di due chiese parrocchiali che le erano annesse. Il ben più modesto pozzetto in pietra serena è munito di sei facce, di cui la principale, corredata con l'iscrizione dedicatoria, ci informa che venne donato dalla badessa Caterina da Catiglionchio nel 1423 (fig. 315). L'opera, assai rovinata e in parte alterata dagli smontaggi e dai rifacimenti, si presentava comunque come un manufatto assai più modesto di quello della ricca pieve di Gangalandi, sia per il materiale impiegato, sia per il corredo di rilievi a motivi ornamentali. Tra gli elementi raffigurati spicca la croce greca, presente anche sul fonte di Gangalandi e spesso utilizzata per ornare tombe e monumenti sepolcrali (fig. 316). L'impiego della croce sulle vasche battesimali, attestato anche in epoche precedenti, era correlato all'immagine del fonte come simbolico luogo di sepoltura dell'uomo che deve morire per rinascere come cristiano[325].
Il pozzetto non si presenta interamente cavo all'interno perché l'invaso è stato ridotto con l'aggiunta di lastre in pietra serena su cui è posta una base circolare nello stesso materiale destinata a sostenere un bacino minore (fig. 313). Questa aggiunta dovrebbe essere stata apportata in epoca più tarda, quando non era ormai più necessario un quantitativo d'acqua ingente per la somministrazione del battesimo.
Una modifica di questo tipo si rinviene anche nel fonte di San Martino a Brozzi, dove la chiusura marmorea dell'imboccatura è corredata da una piccola coppa scolpita nello stesso materiale ((figg. 317-318, cat. 2.3). Quest'opera costituisce un

323 CAROCCI, 1895, pp. 10-11; PROCACCI, 1976, p. 9 nota 36; FROSININI, 2001, pp. 83-94.
324 CAROCCI, 1891, pp. 65-67; FABRICZY, 1892, p. 253; CAROCCI, 1895, p. 91; CAROCCI, 1906, pp. 38-39; GRAVINA, 1941, pp. 19-20; SANTELLI, 1965, pp. 165-172; LISCIA BEMPORAD, 1978, p. 95; CONTI, 1983, p. 115; PROTO PISANI, 1992, p. 6; ROMAGNOLI, 2001, p. 68.
325 LONGHI, 2003, p. 220.

caso particolarissimo nel panorama dei fonti fiorentini perché costruita incastonando sei lastre intarsiate provenienti dal fonte romanico della chiesa entro una cornice quattrocentesca. L'iscrizione apposta sul plinto ci informa che l'opera venne fatta realizzare nel 1474 dall'allora pievano Cosimo Rinuccini. Per i caratteri stilistici che connotano i cherubini scolpiti nella cornice superiore Roberta Bartoli ha proposto l'attribuzione della struttura alla bottega di Francesco di Simone Ferrucci[326].

Il reimpiego delle lastre fu certamente dettato dalla volontà di conservare le vestigia dell'antico arredo, tuttavia credo che un'operazione di questo tipo sia dovuta soprattutto al gusto diffuso per la tarsia geometrica, mai sopito a Firenze, e rinnovato a partire dalla metà del secolo dall'impiego che ne fece Leon Battista Alberti[327]. L'alternanza tra tarsie romaniche e classiche lesene scanalate del nostro fonte riflette l'evidente apprezzamento di soluzioni albertiane, come quella proposta nel Tempietto del Santo Sepolcro in San Pancrazio (fig. 322).

In epoca più tarda, nel 1491, la bottega di Francesco di Simone Ferrucci, fu nuovamente impegnata nella realizzazione di un pozzetto esagonale destinato al Duomo di Cortona[328], ma oggi, dopo diversi spostamenti, collocato nel Museo Diocesano (figg. 331-332)[329]. La struttura dell'arredo riprende quella del fonte di Brozzi, con le facce racchiuse scandite da doppie paraste scanalate poste sugli spigoli. La cornice superiore è ornata con un alternarsi di testine di putti entro clipei e festoni vegetali, mentre in quella inferiore sono stemmi entro clipei alati (figg. 329-330). La decorazione si estende anche alle specchiature dove, sul fronte, sono raffigurati il *Battesimo di Cristo* e due curiosi putti nudi, sovradimensionati e dalla fisionomie caratterizzate, forse allusivi agli infanti destinati ad essere lì battezzati (fig. 333). Le lastre sul retro, evidentemente meno visibili quando il fonte si trovava nella primitivo collocazione, sono ornate ciascuna con una croce, che riproduce chiaramente un oggetto astile, munito non solo di puntale, ma delle protrusioni a ghianda tipiche di certi prodotti di oreficeria dell'epoca (figg. 334, 586). Lo stesso motivo decorativo compare anche nella triplice croce posta sul

326 BARTOLI, 1998, pp. 107-108, 347, cat. 200; BARTOLI, *La palestra...*, 1998, pp. 23-25; PISANI, 2007, pp. 32, 100-111, cat.15.

327 Sull'influenza delle tarsie romaniche nell'arte fiorentina del Quattrocento si veda: DUCCI, 2002, pp. 89-110.

328 Devo le fotografie del fonte cortonese alla gentile disponibilità di Daniele Simonelli, che ringrazio sentitamente.

329 L'attribuzione del fonte alla bottega del Ferrucci è stata avanzata Roberta Bartoli (BARTOLI, 1998, pp. 107-108, 347, cat. 200; BARTOLI, *La palestra...*, 1998, pp. 23-25) a scapito del tradizionale riferimento a un artista di nome Ciuccio di Nuccio, a cui la storiografia locale assegnava l'opera sulla base di una notizia divulgata da Girolamo Mancini, in seguito mai reperita (MANCINI, 1898, p. 30). Francesco Caglioti, trattando dell'altra opera cortonese riconducibile alla bottega del Ferrucci, il tabernacolo eucaristico conservato nel Duomo, proponeva l'identificazione della fantomatica personalità di Ciuccio di Nuccio con quella dello stesso Francesco di Simone, rilevando la coincidenza onomastica che aveva potuto generare l'equivoco, dato che Ciuccio e Nuccio possono esser considerate contrazioni di due diminutivi, Francescuccio e Simonuccio (CAGLIOTI, 1998, pp. 128, 145-146, nota 40). Linda Pisani, invece, non concordando con questa identificazione, ha tentato di definire la possibile identità storica di questa figura, appurando che il nome "Ciuccio" era assai diffuso in quella città e individuando l'esistenza di uno scalpellino, documentato nel 1441, di nome Nuccio di Pietro, forse il padre del Ciuccio di cui dà notizia il Mancini. L'ipotetico scalpellino cortonese avrebbe avuto comunque un ruolo assai marginale, limitato alla messa in opera e forse alla rifinitura degli arredi spediti a Cortona dal Ferrucci; il suo nome sarebbe in questo modo figurato in qualche documento relativo agli arredi, dove l'avrebbe rinvenuto il Mancini (PISANI, 2007, pp. 81-82). La questione, che allo stato attuale delle conoscenze non sembra possibile risolvere, è tuttavia secondaria, giacché, indipendentemente dall'esistenza o meno di un aiuto cortonese, la critica si trova concorde nell'ascrivere la paternità delle opere alla bottega ferruccesca, con una datazione tarda verso il 1491, anno in cui è documentata la commissione del tabernacolo.

basamento del lavabo della sagrestia di Sant'Ambrogio, pure riferibile alla tarda bottega ferruccesca (figg. 583, 585, cat. 3.14).
In territorio fiorentino non sono conservati altri esemplari quattrocenteschi di fonti a pozzetto, ma gli scultori continuarono ad adottare questo formato per arredi destinati a contesti territoriali prossimi. Nel 1468, Domenico Rosselli scolpì un fonte ottagonale per la chiesa di Santa Maria a Monte in provincia di Pisa[330], ornato nella faccia principale con la tradizionale raffigurazione del *Battesimo di Cristo* e nelle altre con raffigurazioni delle *Virtù* (figg. 335-344)[331]. L'impegno figurativo dispiegato in questi rilievi è consistente, specie nelle specchiature con le *Virtù*, con la parte superiore ornata da una valva di conchiglia e le figure animate in pose disinvolte che fuoriescono vividamente dalle cornici (figg. 339-340).
La forte valenza simbolica del fonte a pozzetto, e le possibilità di sviluppo figurativo offerte dal formato, garantiranno a questo tipo di arredo una permanenza anche nel XVI secolo. Continueranno a scolpire fonti a pozzetto non solo maestri minori, come quello attivo in Sant'Agata a Scarperia nel 1508 (fig. 346), ma anche scultori di grande spessore che, forse su esplicita richiesta della committenza, si cimenteranno nel formato tradizionale rivestendolo con invenzioni nuove, come le profonde nicchie, che accolgono tanto le *Virtù* quanto la scena del *Battesimo di Cristo*, con cui Andrea Sansovino decorò il fonte per il Battistero di San Giovanni a Volterra tra il 1501 e il 1502 (fig. 345)[332]. 332

330 PISANI, 2002, p. 49, 61, note 1-2, con ampia bibliografia precedente sul fonte; GIOMETTI, 2007, p. 59. Il nome dell'autore, quello dei committenti e la data sono ricordati nelle iscrizioni che corrono nella cornice superiore (DOMINUS /CLEMENS PLEBANUS/ DE MAZEIS COMUN/E OPERA [ET] D[OM]INA /NANNA UXOR LAU/RE[N]TII MCCCCLXVIII /BAPTISTERIUM H/OC FABRICHARI/ FECERUNT) e inferiore (CELTIB[US]HI[N]C COPA FIDIA Q[UE] HIN[C] CEDITE VESTRIS/ HOC VIXIT NEMO MAIOR IN OR/BE FABER CUI[US] ENIM MAN/IBUS MARMOREA SAXA C/ACHINNOS EXCUTIUNT VID/EAS SISTE PARUMPER OPUS/D[OMI]NIC[US] D[E] ROVEZANO SCULXIT).

331 Il pozzetto misura cm 110 x 95, la pedana su cui l'arredo poggia è alta circa 21 centimetri. L'invaso, di dimensioni ridotte rispetto a quelle effettive del pozzetto, è munito di un foro di scarico, probabilmente di epoca successiva, collegato tramite una tubatura a una moderna bacinella metallica posta sull'imboccatura nella quale viene attualmente somministrato il battesimo.

332 FATTORINI, 2013, pp. 168-173, cat. 5. Il formato a pozzetto rimase inoltre quello privilegiato per i fonti in terracotta invetriata prodotti dalla bottega robbiana e da quella di Benedetto e Santi Buglioni. Si vedano ad esempio gli esemplari di Giovanni della Robbia in San Leonardo a Cerreto Guidi, di Benedetto e Santi Buglioni nella chiesa dell'Immacolata a Rignano sull'Arno e quello di Benedetto Buglioni in San Giusto a Piazzanese presso Prato (GENTILINI, 1992, II, pp. 299, 410, 419).

II.4. Il fonte rinascimentale: vasi e coppe

Nella tradizione medievale esistevano, soprattutto oltralpe, fonti di formati e materiali disparati, ma, come abbiamo già avuto modo di osservare, le strutture di questi arredi sono fortemente legate ai contesti territoriali di appartenenza e i mutamenti che vi si verificano vanno interpretati soprattutto in relazione a un ambito circoscritto.
Nel corso del Quattrocento vengono elaborate dagli scultori fiorentini alternative radicali alla struttura a pozzetto che, in quel contesto territoriale, rappresentava allora l'idea stessa di fonte battesimale. Alternative al pozzetto di matrice tardogotica compaiono nei primi decenni del secolo anche in altri ambiti, ad esempio in area senese, ma prevedono sostanzialmente l'adozione del formato delle pile dell'acquasanta, trasposto in dimensioni maggiori ed eventualmente ornato con rilievi connessi al sacramento[333].
D'intenti e di cultura radicalmente differenti è il fonte, lavorato in forma di una grande cratere ansato che nel 1447 andò a corredare il Battistero di San Giovanni annesso alla Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (fig. 347, cat. 2.4). Lo stupefacente vaso poggia su un basamento circolare corredato con l'iscrizione dedicatoria che indica l'anno e il nome del donatore, il canonico Antonio Giachini, il cui stemma è intarsiato sul fronte della pedana (fig. 349). Il fonte, collocato al centro dell'ambiente che un tempo costituiva il Battistero e che oggi è adibito a prima sala del Museo della Collegiata (fig. 348), doveva avere in origine una sistemazione leggermente differente, ed era forse posto entro una nicchia nella parete che ne accoglieva parzialmente la pedana[334].
Sulle anse a voluta sono arrampicati due spiritelli atteggiati in pose disinvolte e lavorati con intaglio delicatissimo che hanno permesso di attribuire l'opera Bernardo Rossellino (figg. 366-370)[335], artista che negli stessi anni realizzò l'*Annunciazione* per l'oratorio della Compagnia della Vergine annesso alla chiesa empolese di Santo Stefano degli Agostiniani. In uno dei due documenti relativi a questa commissione, entrambi noti soltanto in trascrizioni più tarde, è ricordato che, per il reperimento dei fondi necessari a finanziare l'opera, la Compagnia vendé un campo proprio ad Antonio Giachini[336]. Il canonico, allora rettore della chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze, potrebbe quindi aver fatto fa tramite fra i confratelli della Compagnia e Bernardo Rossellino, commissionando allo scultore anche il fonte battesimale.
Il disegno elegante della coppa, la sua decorazione raffinatissima e allo stesso tempo misurata, animata soltanto con le aggiunte figurate nelle anse, è spia di una personalità che aveva profondamente interiorizzato la lezione dell'arte classica, tanto nella componente ornamentale quanto negli equilibri proporzionali. I modelli antichi non vengono riprodotti pedissequamente, e la loro imitazione, pur filologica, non diviene mai passiva (figg. 355-363). L'opera si nutre infatti in ugual misura di rapporti con la scultura coeva, come è ben visibile nelle anse, ornate con festoncini e animate da spiritelli inerpicati su volute di donatelliana memoria, o negli intarsi in marmo policromo che ornano il basamento.
Il riferimento a Bernardo appare calzante anche per il trattamento sottile della lavorazione degli inserti figurati e per modo in cui vengono delineati gli ornati, con intagli poco profondi, che increspano appena la superficie marmorea. I motivi

333 Esempi di fonti che si ispirano al formato delle pile sono quello della chiesa dei Santi Salvatore e Cirino, ad Abbadia a Isola, nel comune di Monteriggioni (1419), o quello della cattedrale dei Santi Pietro e Paolo a Sovana, in provincia di Grosseto (1434).
334 Si veda la scheda 2.4, nota 817.
335 PAOLUCCI, 1985, cat. 35.
336 Si veda la scheda 2.4, nota 814.

che ornano il corpo del vaso, cioè grandi ovoli sulla spalla, e baccellature ricontornate nella metà inferiore, separati da una fascia liscia, possono essere confrontati con quelli identici che ornano l'acquasantiera Medici di San Marco, di pochi anni precedente e riferibile a Maso di Bartolomeo (fig. 364, cat. 1.16), per meglio comprendere il tocco più lieve che caratterizza il fonte empolese.
Uno dei pochi manufatti accostabili a questo fonte, tanto per le forme quanto per lo spirito che lo impronta, è il vaso posto a servire da acquasantiera nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 371), che abbiamo visto esser riferibile a un'invenzione di Bernardo stesso[337]. Il piede del vaso è stato sostituito, ma in una foto che illustra l'opera agli inizi del Novecento, si vede ancora l'elemento originale, identico a quello del fonte (figg. 373-374)[338].
Se consideriamo la tradizionale tipologia a pozzetto adottata all'epoca che, a partire dal numero stesso dei lati da cui era composta, racchiudeva significati allusivi al sacramento ed era per di più corredata con rilievi di carattere sacro, possiamo comprendere quanto radicale sia il rinnovamento proposto: il fonte empolese non è soltanto privo di rimandi religiosi espliciti, ma anche di apparenza paganeggiante.
Per quanto la novità presentata dovette essere certamente dirompente, su questo aspetto è forse opportuno riflettere ulteriormente e domandarsi se gli intenti dell'artista e del committente non fossero differenti da quelli che a una prima impressione si potrebbe oggi immaginare. L'antico che a noi appare evidentemente "altro" rispetto alla cultura cristiana, agli occhi dell'epoca poteva esser percepito con distinzione meno netta e appartenere a un immaginario più sfumato. Un fonte come quello disegnato dal Rossellino poteva forse essere stato concepito non tanto come vaso profano, ma come un manufatto idealmente identificabile con i fonti antichi in cui erano stati battezzati i primi santi e i primi martiri cristiani. In questo senso le molte suggestioni formali provenienti da manufatti più comuni, urne e anfore ornamentali[339], potevano essere rafforzate da reperti più rari di dimensioni maggiori, come il sorprendente cratere marmoreo, databile al I secolo d.C., reimpiegato come fonte battesimale nella chiesa di San Michele a Camigliano, presso Capannori in provincia di Lucca (fig. 357)[340].
Posto che esisteva senz'altro la consapevolezza che i fonti primitivi avessero aspetto differente da quelli coevi, una spia di come questi venissero immaginati s'individua proprio nel fonte trecentesco del Battistero fiorentino dove, a battesimi di epoche differenti, corrispondono differenti forme del fonte in cui vengono somministrati. L'imperatore Costantino viene infatti raffigurato immerso in un grande bacino circolare con anse a voluta, mentre l'infante, rappresentativo della comunità dell'epoca, è asperso in un fonte a pozzetto (figg. 278-279). Le forme modernissime e al contempo antiche scelte per il fonte della Collegiata, potevano quindi essere state adottate con l'intento di replicare un manufatto della prima cristianità e, in tal senso, potevano essere riprese ancora da Botticelli per raffigurare il bacino paleocristiano in cui è battezzato San Zanobi nelle *Storie della vita del Santo* alla National Gallery di Londra (fig. 353).
La comparsa di una proposta alternativa al pozzetto tanto innovativa e matura sullo scorcio degli anni quaranta è, in relazione agli altri arredi da noi indagati, decisamente significativa. Abbiamo già notato che, per le acquasantiere, le prime

337 Per la trattazione di quest'opera rimando al capitolo I.5, pp. 29-30.
338 Foto Brogi, foto n° 22255 (si veda al capitolo I.5, nota 98).
339 Per i confronti con reperti antichi di questo tipo valga quanto indicato per il vaso della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo al capitolo I.5, nota 101.
340 Ringrazio il professor Paolo Liverani per avermi suggerito l'epoca del manufatto, su cui non ho potuto reperire bibliografia. Per informazioni più approfondite, anche in rapporto al fonte della Collegiata di Empoli, rimando alla scheda 2.4, nota 822.

formulazioni in forme rinnovate compaiono soltanto nel quinto decennio del secolo e, lo vedremo a breve, la stessa cronologia può essere indicata anche per i primi lavabi. Le novità rinascimentali, già ben divulgate nelle arti maggiori e sporadicamente applicate a questi arredi in qualche contesto eccezionale, penso, ad esempio, all'acquasantiera della cappella Barbadori, dovettero aver bisogno di qualche tempo per trovare una via che consentisse proposte compiute e maggiormente diffuse anche nella realizzazione di tali manufatti. Il fonte empolese segna dunque un netto spartiacque nell'evoluzione della categoria e, pur non determinando l'abbandono della tipologia a pozzetto, aprirà la via a possibilità differenti.

Dalle nuove interpretazioni del fonte non sono escluse versioni più modeste che si accostano per tipologie e formati a quelli delle pile dell'acqua santa, al modo che già abbiamo indicato per esemplari di cultura tardogotica. Un esemplare di questo tipo è nella pieve di San Cresci a Macioli (figg. 381-383, cat. 2.5), dove la piccola coppa si imposta direttamente su un fusto svasato alle due estremità, segnato, quasi al centro, da un cordoncino a rilievo. L'altezza contenuta, 113 centimetri, e il bordo della coppa piatto e munito di fori per il coperchio, garantiscono che il manufatto sia nato per questa destinazione. Il fonte dovette essere rinnovato in concomitanza con il rifacimento generale della chiesa, intrapreso all'incirca tra il 1460 e il 1466, quando la famiglia responsabile per la la ristrutturazione, quella dei Neroni, fu esiliata da Firenze per aver organizzato la congiura contro Piero de' Medici[341]. Le baccellature piatte e prive di ricontornatura che ornano la coppa sono documentate proprio nel 1466, nella pila di Santa Maria a Peretola di Francesco di Simone Ferrucci (fig. 192, cat. 1.29) e lo stesso tipo di fusto è presente anche nel lavabo di San Miniato al Monte, databile tra il 1470 e il 1472 (fig. 599, cat. 3.15).

Apparteneva alla categoria di fonti con struttura assimilabile a quella delle acquasantiere anche l'esemplare della chiesa di Santo Stefano a Tizzano, nel comune di Bagno a Ripoli (fig. 409, cat. 2.9), opera purtroppo rubata nel 1991. Anche in questo caso l'altezza contenuta, di soli 94 centimetri, non permette di ipotizzare una funzione originaria di pila convertita ad uso di fonte. L'iscrizione dedicatoria presente sulla coppa riporta che l'opera venne donata dal rettore della chiesa nel 1496, fornendo un'indicazione assai preziosa per la cronologia del manufatto, altrimenti piuttosto difficile da determinare. L'assenza di decorazioni infatti indica un contesto maturo che potrebbe apparire già pienamente cinquecentesco, se non fosse per le forme più minutamente definite e per certe soluzioni ben riconducibili a tipi quattrocenteschi, come il semplice piede svasato.

Si affida sempre a forme da acquasantiera, ma con esiti di tutt'altro tono, il fonte di Santa Maria a Vicopisano, in provincia di Pisa, scolpito da Andrea Guardi tra il 1450 e il 1455 (figg. 153-155)[342]. Quest'opera opera esula dai confini territoriali che ci siamo imposti e, per certe caratteristiche, anche dai modelli tipologici oggetto di questa indagine, ma costituisce il primo caso conservato di fonte corredato di coronamento con un sostegno a balaustro, senz'altro derivato da esempi fiorentini.

Il fonte è munito di un fusto scanalato ingrossato al centro da un piatto nodo, elemento connesso a tipi tardogotici presenti in territorio pisano e senese[343], ed è scolpito, al centro della coppa baccellata, con un altorilievo raffigurante il *Battesimo di Cristo*, privo di alcuna cornice (fig. 155). Sul bordo della coppa, nel lato

341 CASINI WANROOIJ, 1988, pp. 39-43.

342 GIOMETTI, 2007, pp. 56-59; DONATI, 2015, p. 241, con bibliografia precedente.

343 Per questa modanatura che ingrossa il fusto al centro si possono individuare confronti con opere coeve ma d'impianto ancora tardogotico, come ad esempio l'acquasantiera del duomo di Pisa eseguita da Domenico di Giovanni da Milano nel 1464 (CASINI, 1995, p. 457, cat. 875.). Il piede su cui poggia il fonte è modellato in malta e, ovviamente, non è pertinente all'arredo originale.

sinistro, è presente anche un piccolo stemma non identificato, reiterato sul soprastante balaustrino[344]. Su questo sostegno poggia oggi un bronzetto moderno raffigurante il *Battista*, certamente lo stesso soggetto che completava l'originale, che più probabilmente doveva essere scolpito in marmo. Il breve balaustro a bulbo singolo ha la forma forma di un vaso senza anse, con pancia scanalata e collo strigilato e spiralato (fig. 154). L'annessione di una scultura elevata sopra la vasca tramite un elemento simile sembra derivare all'analoga soluzione che probabilmente corredava l'acquasantiera perduta della Santissima Annunziata. Se infatti la presenza di una scultura nella stessa posizione è documentata già nella pila trecentesca della cattedrale fiorentina (fig. 6), la sua elevazione sopra il bacino tramite un balaustro di tale forma e decorazione sembra riferirsi puntualmente a quell'opera[345].

Una statuetta analoga per soggetto e materiali doveva corredare il fonte battesimale di Sant'Antimo a Piombino (figg. 162-164)[346], datato grazie all'iscrizione al 1470 e recentemente espulso dal catalogo del Guardi da Gabriele Donati[347]. L'impianto del fonte è infatti goticheggiante, con una struttura basata sul disegno mistilineo della vasca che almeno fino al settimo decennio del secolo continua ad avere fortuna in ambito extrafiorentino, specialmente in territorio senese. Il piede e il fusto replicano lo stesso andamento della coppa, generando un insieme organico, ulteriormente armonizzato dalla fitta trama decorativa che ricopre ogni membratura. In questo *tour de force* ornamentale si individua una commistione ben riuscita di motivi tardogotici, ad esempio i dentelli che bordano il labbro della coppa o le eleganti foglie che rivestono il fusto, e di altri tipicamente rinascimentali, come le scanalature del piede o il fregio a festoni vegetali e testine nel bordo della vasca. Il coronamento che si eleva dalla coppa abbandona però ogni goticismo (fig. 163), strutturandosi in una candelabra in cui, al rocchio con l'iscrizione, si succedono due elementi sovrapposti, uno a bulbo ornato di motivi foliacei contrapposti, l'altro a vaso privo di manici, ornato con acanti sulla pancia e con una strigilatura spiralata sul collo, non lontano da quello del fonte di Vicopisano. Lo stesso Donati, pur escludendo il fonte dal catalogo del Guardi per ragioni ideative ed esecutive, propone cautamente che a coronamento della candelabra potesse insistere una statuetta del *Battista*, acefala ma attribuita allo scultore, rinvenuta nel 1933 sotto il pavimento della chiesa e ora collocata sopra un'acquasantiera settecentesca dopo l'integrazione delle testa (fig. 164)[348].

Sembra quindi che l'autore di quest'oggetto fosse non solo ben informato di fatti fiorentini, ma sapesse anche ben reinterpretarli. La struttura della coppa è infatti tipicamente tardogotica, con qualche coloritura aggiornata nei motivi ornamentali, mentre la candelabra di coronamento si esprime completamente in lingua rinascimentale. Posto che il tipo d'intaglio è omogeneo per tutta l'opera, mi domando se non si possa ipotizzare una collaborazione del Guardi non limitata al solo apporto della statuetta, ma parzialmente rivolta anche all'ideazione del

344 Il sostegno si imposta, non direttamente sul fondo del bacino, ma su un divisorio, pure marmoreo che spartisce in due la vasca. Essendo scolpito in un diverso blocco di marmo che va ad incastrarsi su questo divisorio, è probabile che la posizione leggermente asimmetrica dello stemma presente sul balaustro sia dovuta a un errato rimontaggio del pezzo. Lungo il bordo si legge l'iscrizione: ITE BAPTIZATE OMNES GENTES IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITUS SANTI QUIA NISI QUI RENATUS FUERIT EX.

345 Si veda il capitolo I.6.

346 L'iscrizione è apposta sulla base del balaustro a candelabra che si eleva al centro della vasca e recita: IA[COBUS] III DE ARAGO[NA] E[T] AP[PIANO] AD HONORE[M] DEI MCCCCLXX.

347 BERNAZZI, 2011, pp. 104-106; DONATI, 2015, pp. 131-134, fig. 57.

348 DONATI, 2015, p. 134, 196, cat. 29. L'ipotesi è estremamente interessante e sarebbe opportuno procedere al riscontro delle misure della base della statuetta con quella del supporto per trovarne una possibile conferma.

coronamento, o forse un suo intervento in corso d'opera, quando la struttura del manufatto e parte della sua decorazione erano già ultimati, ma ancora passibili di modifiche.
Un fonte battesimale che conserva ancora, oltre al sostegno, anche la scultura di coronamento, è quello oggi nella cattedrale di Colle di Val d'Elsa, in provincia di Siena, ma originariamente pertinente alla chiesa di San Salvatore della stessa città, allogato a Domenico Rosselli nel 1465 (figg. 156-160)[349].
L'impianto di questo fonte è decisamente altra cosa rispetto alle versioni esemplate sulla struttura delle acquasantiere che abbiamo incontrato a Vicopisano e a Piombino. Il Rosselli sfrutta abilmente il modello della fontana medicea di palazzo Pitti (1459-1464 circa, fig. 147)[350], riproponendo un basamento a plinto triangolare sostenuto da sfere, su cui s'imposta un'ampia coppa baccellata e bordata d'antemi. Tra il plinto basamentale e la coppa, s'interpone un secondo elemento triangolare ornato di festoni vegetali con testine sugli spigoli, su cui la vasca poggia tramite un piede svasato ed embricato (fig. 159). Per sostegno della statuetta marmorea del *Battista* (figg. 157-158), lo scultore non prende a modello l'ornatissima anfora della fontana, ma i sostegni dal profilo più sfinato che reggono la mensa d'altare nella cappella Cardini in San Francesco a Pescia (fig. 151), opera pure connessa alla bottega rosselliniana[351].
Le possibilità di interpretazione del fonte battesimale erano dunque ormai divenute liberissime, e aperte alle più disparate soluzioni. Una versione del tutto differente da quella ornatissima, di ascendenza rosselliniana, di Colle di Val d'Elsa, fu proposta da un altro grande scultore che si cimentò a realizzare uno di questi arredi, Mino da Fiesole. A lui si deve infatti l'esemplare di Santa Maria a Peretola (figg. 384-388, cat. 2.6), scolpito nel 1467 per l'Ospedale di Santa Maria Nuova, ente a cui la chiesa era annessa[352]. Nessun altro arredo tra quelli esaminati propone un'alternativa tanto radicale alle composizioni organiche e all'ornamentazione ricercata, che pure lo scultore ben conosceva e sapeva sfruttare. Mino assembla una costruzione di elementi dalla superficie cristallina, su cui si vanno ad aggiungere rarefatti tocchi ornamentali di carattere geometrico. La coppa cilindrica è guarnita ai lati da due mensole a voluta prive delle usuali decorazioni vegetali ed evidenziate solamente con linee grafiche (fig. 387-388). Il fusto, pure cilindrico, è movimentato a tre quarti dell'altezza da uno schiacciato nodo a toro intagliato con un motivo a treccia ed è sorretto da un piede formato da quattro mensole, dello stesso tipo di quelle presenti sulla vasca, ma disposte in senso inverso. Le singole componenti mantengono ciascuna una propria autonomia visiva e, al contempo, concorrono a comporre una sorprendente coppa di raffinate proporzioni e calcolato disegno. L'assenza di trame ornamentali non suscita affatto l'impressione di un'opera disadorna e, anzi, lo scultore sembra riuscire a fare il massimo con il minimo, concentrando nell'ideazione della struttura stessa un gioco sottile di movimento e di chiaroscuro.

---

349 Per la datazione del fonte, e del tabernacolo marmoreo realizzato dallo stesso scultore per custodire la reliquia del Sacro Chiodo, si veda: MORSELLI, 1979, pp. 67-76; CAGLIOTI, 2000, p. 374, nota 74. Per la figura del Rosselli si veda in ultimo: PISANI, 2002, pp. 49-66, con la trattazione del fonte di Colle di Val d'Elsa alle pp. 52, 64, note 16-18. La Pisani fa giustamente notare che fino al 1479 la città era sotto il dominio di Firenze, e che quindi la scelta di artisti fiorentini era del tutto coerente.

350 Il nesso tra il fonte battesimale e la fontana medicea è stato messo in evidenza da Gentilini e quindi approfondito da Caglioti (GENTILINI, *Fonti, tabernacoli*..., 1994, p. 185; CAGLIOTI, 2000, p. 374, nota 74).

351 La cappella venne opera progettata tra il 1456 e il 1459 da Bernardo Rossellino e scolpita dal Buggiano, collaboratore occasionale della bottega del Gamberelli (BULGARELLI, 1996, pp. 13-103).

352 GIGLIOLI, 1905, pp. 268-269; ZURAW, 1993, p. 825.

Nel catalogo di Mino, che pure doveva comprendere altre esercitazioni su arredi simili, oggi perduti[353], l'opera che può essere meglio confrontata con il fonte di Peretola è il ciborio per la cattedrale di Volterra (1467-1471, figg. 389-390)[354]. Pur trattandosi di un arredo ricco di ornamenti e popolato di figure, la sua struttura è ugualmente concepita come un solido incastro di differenti elementi geometrici in cui compaiono simili ornati essenziali impiegati a Peretola: il motivo a treccia e le volute rese con pure linee grafiche. Questo affascinante fonte battesimale, di aspetto solo apparentemente semplice, costituisce il raggiungimento più alto di una tendenza meno evidente, ma comunque presente nel dell'arredo fiorentino di tutto l'arco del Quattrocento, basata sull'apprezzamento di forme equilibrate ed essenziali, a cui può ricondursi, ad esempio, anche il perduto fonte di Santo Stefano a Tizzano (fig. 409, cat. 2.9), che avrà sviluppi più maturi nel secolo successivo.
Nella chiesa di San Michele a Pontorme, presso Empoli (figg. 391, 393-394, cat. 2.7), si rinviene un esemplare che sembra quasi voler mediare tra queste diverse tendenze coniugando una vasca baccellata con un breve fusto composto da un curioso duplice rocchio liscio sostenuto da essenziali zampette a voluta, che sembrano rimeditare, in chiave più disinvolta, il piede del fonte di Mino.
Come già indicava Gentilini[355], la peculiare struttura del fonte di Pontorme è puntualmente replicata in quello della pieve dei Santi Pietro e Paolo a Castelfranco di Sotto, in provincia di Pisa (figg. 395)[356]. Questo secondo esemplare si distingue tuttavia per un più ricco corredo ornamentale e per alcune significative varianti formali. Il profilo della coppa è delineato con più spiccata eleganza nella curva sporgente del labbro, che sotto il giro della scanalatura è cinto da una treccia ed è chiuso sul fondo da un semplice motivo a can corrente (fig. 397). Il rocchio di sostegno è pure scanalato e s'imposta su un secondo elemento cilindrico di diametro maggiore, con il piano superiore embricato, da cui si dipartono quattro eleganti zampe leonine che poggiano su un doppio plinto quadrangolare (fig. 399). Al centro della coppa, sui due lati opposti, sono scolpiti due stemmi del comune di Castelfranco, di cui quello sul retro è oggi parzialmente occultato dal fonte minore aggiunto nel XVIII secolo (figg. 396, 398)[357]. Il disegno delle zampe di leone, corredate di una foglia adagiata nella parte superiore e scolpite a tutto tondo rispetto al corpo centrale, è identico a quello degli analoghi elementi presenti nell'acquasantiera di sinistra del Duomo di Lucca di Matteo Civitali (fig. 400), dettaglio che suggeriva a Gentilini la possibile paternità della bottega di Matteo anche per la realizzazione del fonte di Castelfranco[358]. Di certo il più ricco esemplare di Castelfranco permette di individuare tipi ornamentali prossimi alla sensibilità del Civitali, maturata a contatto con Antonio Rossellino: il motivo a treccia, l'embricatura, il cancorrente e, non ultimo, il rocchio scanalato, che riconduce in modo più puntuale al modello della fontana medicea oggi in palazzo Pitti, a cui mi pare vada accostato anche l'impianto generale del fonte, sulla scia di quello già proposto da Domenico Rosselli a Colle di Val d'Elsa (1465), con una

353 Sappiamo che lo scultore scolpì almeno tre acquasantiere per conto della Badia fiorentina, due destinate a San Martino a Firenze e una per una chiesa a Casaglia (si veda al capitolo I.9, nota 263).
354 ZURAW, 1993, pp. 1040-1053, cat. 63, che ne ha proposto il rapporto con il fonte di Peretola.
355 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 194, nota 74.
356 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189. Il fonte è citato in una descrizione settecentesca della chiesa (MANNUCCI, 1992, p. 33) ed è genericamente assegnato dalla letteratura locale al XV secolo (MATTEOLI, 2007, p. 14).
357 Il fonte quattrocentesco misura cm 107 (altezza) x 100 (diametro). Il bacino è privo di foro di scarico, di cui è invece munito l'invaso minore (cm 102x 61), approntato in coerenza con i dettami controriformati.
358 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189.

coppa dall'apertura particolarmente ampia associata a un sostegno breve e di dimensioni contenute (fig. 406).
Il rapporto tra il fonte di Castelfranco e le pile del Duomo di Lucca, datate tra il 1490 e il 1495, non mi pare comunque da intendersi in senso derivativo. Per quanto riguarda il fonte, la struttura dell'arredo e l'organizzazione delle sequenze ornamentali sono ancora strettamente legate a esperienze dei pieni anni sessanta e, seppure certi motivi ricorrono puntualmente anche nelle pile, in queste ultime sono associati ad altri ritrovati formali e ornamentali come il balaustro a fuso e i festonicini ad alto rilievo che ne denunciano il carattere più tardo (figg. 128-129). L'unico elemento di carattere più maturo presente nel fonte è rappresentato proprio dalle zampe feline, e l'eccellente disegno che le connota suggerisce piuttosto una prima sperimentazione tentata in questa sede, probabilmente databile tra gli anni sessanta e gli anni settanta del secolo. È dunque possibile che anche quest'opera sia da ascrivere alla bottega del Civitali, mentre rimane più incerta la valutazione dell'esemplare di Pontorme, che per l'essenzialità dell'ornato non sembra accostarsi alla sensibilità di quell'artista. Il reimpiego tanto puntuale di una struttura così insolita appare però decisamente inusuale e si potrebbe forse pensare a una versione meno impegnata prodotta dalla stessa bottega. Non escluderei infine che l'affinità tra i due manufatti non possa essere motivata dall'esistenza di un qualche legame tra le due comunità, situate a non grande distanza sulla via dell'Arno che da Firenze conduce a Pisa.
A differenza delle pile dell'acqua santa, arredi di ben diversa valenza e assai più diffusi, per i fonti battesimali non si individuano facilmente riproposizioni o seriazioni e il caso degli arredi di Pontorme e di Castelfranco è abbastanza eccezionale. Sembra anzi che il fonte, di cui abbiamo già messo in luce il forte valore di appartenenza per la comunità che doveva servire, venga di volta in volta ripensato per garantire trovate sempre differenti, mirate a soddisfare un'implicita richiesta di distinzione da parte del "popolo" che intorno a quell'arredo si radunava per accogliere i nuovi membri.
La varietà sempre nuova di interpretazioni che gli scultori fiorentini erano in grado di offrire cimentandosi nel tema del fonte battesimale è ben esemplificata accostando in sequenza l'esemplare di Peretola e quello, completamente differente, della pieve di San Giovanni a Signa (figg. 401-405, cat. 2.8), per il quale Gentilini ha proposto un accostamento alla cultura maianesca[359]. L'ampio bacino baccellato poggia su un breve e robusto fusto scanalato, chiuso alla base da un gonfio toro ornato a corde intrecciate, a sua volta retto da un plinto triangolare. L'insieme poggia su una larga pedana circolare, simile a quelle che accolgono i fonti della Collegiata di Empoli (fig. 347) e di Peretola (fig. 384), su cui è l'iscrizione con la data, 1480, e il nome del donatore, il pievano Domenico di Filippo da Gangalandi (fig. 403). La sensibilità strutturale e decorativa alla base di quest'opera appartiene a una sfera opposta rispetto a quella che abbiamo visto rappresentata nel fonte di Mino e, nonostante il repertorio di forme e di ornati a cui attinge sia più canonico, il risultato complessivo è quasi altrettanto originale. Gli elementi che compongono il fonte sono esemplati sulle corrispondenti membrature presenti nella fontana medicea oggi in palazzo Pitti: la base circolare affossata al centro, il plinto triangolare, il rocchio scanalato, la vasca baccellata e con il bordo ornato da un fregio intervallato da mensoline foliacee (fig. 406). L'arredo che ne risulta, al contrario dell'interpretazione pedissequa che ne aveva tratto Domenico Rosselli, è però del tutto differente, specie nelle proporzioni, al punto che il modello non risulta evidente a colpo d'occhio (fig. 156).

359 GENTILINI, *Fonti, tabernacoli...*, 1994, p. 189, 194 nota 75; GENTILINI, 2002, p. 162, fig. 169.

Lo spirito con cui vengono reinterpretati gli elementi della fontana è ben evidente nel toro a corde intrecciate, posto alla base del rocchio che regge la coppa, simile, ma non identico a quello impiegato nell'arredo mediceo[360]. Il disegno di questo esemplare compone una trama differente, a spina di pesce, così fittamente disposta che nulla s'intravede al di sotto. Nel nostro fonte invece una corda doppia è intrecciata a formare un disegno a losanghe dalle maglie larghe, aperte a scoprire la superficie sottostante attorno a cui le corde si dispongono, creando un rilievo plastico e maggiormente chiaroscurato (figg. 405 a-b)[361]. Nel corso della nostra indagine abbiamo già incontrato un nodo ornato con un intreccio di corde nell'acquasantiera di San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32), e già per quell'arredo ne abbiamo accostato le forme a quelle di elementi simili che compaiono nel catalogo di Benedetto da Maiano[362]. L'intaglio degli ornati del nostro fonte, pur mostrandosi di buona qualità, non raggiunge i livelli di virtuosismo e di eccellente finitura tipici delle migliori opere di Benedetto, ma si mostra inequivocabilmente affine all'impronta dello scultore nella resa turgida di certi particolari, come le foglie di palma della coppa o gli antemi del plinto. L'opera potrà comunque rientrare nella produzione di quella bottega, che sappiamo essere stata assai attiva anche nel campo di questi arredi[363], e figurare come uno dei molti incarichi meno impegnativi svolto in anni in cui il maestro era attivo in importanti cantieri a Firenze, Siena e San Gimignano.
La figura di Benedetto da Maiano è legata anche al progetto del fonte battesimale destinato al duomo di Pistoia, un arredo di tipo completamente differente da quelli analizzati sino ad ora (fig. 410-411). Nel 1497 lo scultore ricevette l'incarico per l'opera e nel maggio di quell'anno, in compagnia di Leonardo del Tasso, si recò a Pistoia "a dare e fare il disegno delle nuove Fonti s'anno a fare in Duomo"[364]. Benedetto, però, morì una ventina di giorni dopo, e l'incarico passò immediatamente ad Andrea Ferrucci che lo portò a termine nel 1499 con la collaborazione di Jacopo d'Andrea del Mazza (figg. 387-389)[365]. La critica ha generalmente ritenuto che il ruolo del Ferrucci sia stato quello di semplice esecutore del progetto elaborato da Benedetto, ma più recentemente Paolo Parmiggiani ha proposto che anche l'originale struttura dell'arredo sia dovuta proprio allo scultore fiesolano[366]. Lo studioso, delineando un quadro approfondito della prima fase di attività del Ferrucci, metteva in evidenza l'importanza del soggiorno romano dello scultore, individuando alcune tangenze tipologiche e iconografiche tra il fonte di Pistoia e alcune opere di Andrea Bregno, specialmente con il monumento di Bartolomeo Roverella in San Clemente a Roma.

360 Per la fontana Medici si veda in ultimo CAGLIOTI, 2003.
361 Per il motivo degli intrecci si veda si veda al capitolo I.9, nota 252.
362 Ad esempio nelle basi delle paraste nella porta dell'Udienza di Palazzo Vecchio (1475-1478, fig. 213) e nel peduccio del pulpito di Santa Croce (1481-1485, fig. 212) sistemare nota in rapporto al testo Il motivo compare anche nella base Bartolini Salimbeni del Victoria and Albert Museum (fig. 211), che proprio per questo elemento è stata accostata al catalogo di Benedetto, ma che mi pare mostrare un intaglio più asciutto rispetto a quello dello scultore (per l'opera si veda: POPE-HENNESSY, 1964, p. 200, cat 182; CAGLIOTI, 1995, p. 27, fig. 17, nota 101; CAGLIOTI, 2005, p. 60).
363 Nell'inventario compilato alla morte dell'artista nel 1497, sono registrate ben tre pile e un fusto di pila mentre un'altra acquasantiera era stata pagata allo scultore nel 1482 da Filippo Strozzi per la chiesa di Santa Maria a Lecceto (si veda al capitolo 1.9, note 256-257).
364 BACCI, 1910-1912, II (1912), p. 147 (per i documenti relativi all'intera vicenda si vedano le pp. 137-165); CARL, 2006, p. 592, docc. 17-18.
365 NALDI, 2002, p. 15; ACIDINI LUCHINAT, 2003, p. 95. Secondo quanto si evince dai documenti il fonte presentava una ricca finitura in oro ed era chiuso da una cancellata; il coperchio ligneo del vaso, pagato a Battista d'Antonio di Gerino nel 1499, era corredato, come d'uso, di una serratura con chiave (BACCI, 1910-1912, II (1912), pp. 160-161, 165).
366 PARMIGGIANI, 2008, pp. 94-96; PARMIGGIANI, 2011(2012), pp. 80-81, fig. 16.

In effetti struttura del fonte si differenzia completamente dagli arredi sino ad ora esaminati, presentando un grande tabernacolo a edicola addossato alla parete al cui interno trova sede, nella parte superiore, un grande rilievo raffigurante il *Battesimo di Cristo,* e, in quella inferiore, quattro storie della vita del Precursore, collocate a due a due ai lati della vasca battesimale sistemata in un'apposita nicchia. Il bacino, modesto per dimensioni, ha forma cilindrica e poggia su un largo piede circolare, a sua volta sostenuto da un dado quadrangolare. La vasca è ornata con un alto fregio scolpito con testine di cherubini e presenta il fondo chiuso da fitte baccellature prive di ricontornatura. L'opera, concepita per ornare una cattedrale, si presenta di gran lunga più imponente e articolata degli altri fonti presentati nel nostro lavoro, ma l'originalità dell'insieme non dipende unicamente dalla sua destinazione. L'interesse è rivolto soprattutto alle possibilità figurative offerte dal progetto, che si dispiegano nel ricco corredo di rilievi, mentre il disegno del bacino battesimale vero e proprio appare relegato a un ruolo secondario.
Il Ferrucci potrà essere responsabile anche per il disegno del fonte, specie per quanto concerne la definizione dei tipi ornamentali, come, ad esempio, i puttini reggiscudo che ornano i dadi del tabernacolo, di chiara derivazione bregnesca, ma non escluderei a priori la possibilità che già il progetto maianesco prevedesse un fonte battesimale addossato alla parete e inserito in una struttura architettonica importante. Infatti, se l'arredo richiesto allo scultore fosse stato un semplice fonte a coppa, sul tipo di quello della pieve di Signa, sarebbe poco comprensibile la necessità del viaggio a Pistoia del maestro per "dare e fare" il disegno. L'interesse verso una declinazione architettonica e sontuosa di certi arredi liturgici, risolti come grandi ancone ornate di rilievi, aveva cominciato a farsi strada a Firenze già da qualche anno, con la pubblicazione di opere quali l'altare eucaristico scolpito da Andrea Sansovino per la cappella Corbinelli nella chiesa di Santo Spirito a Firenze, o quello per i Gondi dello stesso Andrea Ferrucci nel duomo di Fiesole[367]. La collocazione di un fonte entro uno sfondo architettonico poteva aver fatto la sua comparsa già in alcuni degli arredi da noi esaminati, come il fonte di Peretola o quello della Collegiata di Empoli, e Benedetto poteva quindi averla sviluppata in chiave più coerente ed organica, anche alla luce degli apporti di artisti più giovani e più aggiornati. Con il passaggio di consegne ad Andrea il progetto originario poté essere sostanzialmente rivisto dal nuovo maestro, nell'impianto proporzionale e nei partiti decorativi, ma non del tutto stravolto. Il fonte di Pistoia chiude quindi la nostra panoramica di fonti battesimali quattrocenteschi presentando una nuova struttura da parete, che troverà un largo impiego nei secoli successivi.

367 FATTORINI, 2013, pp. 140-155; NALDI, 2002, p. 16.

CAPITOLO III
IL LAVABO

III.1. Funzione del lavabo da sagrestia e distinzione dalla piscina liturgica

L'importanza della purificazione, intesa non solo in senso spirituale, ma come vera e propria pulizia del corpo, era fortemente sentita anche nelle culture non cristiane e rappresentava una forma di rispetto per il luogo sacro e la divinità. Nell'atrio delle basiliche paleocristiane si trovava il *cantharos*, una vasca posta a disposizione dei fedeli per tergersi le mani e il volto dalla polvere e dalla sporcizia della strada, importante anche perché avrebbero ricevuto nelle loro stesse mani l'eucarestia per comunicarsi[368].
A maggior ragione il sacerdote doveva accostarsi alle celebrazioni in uno stato di purezza fisica oltre che spirituale, preparandosi con il lavacro rituale delle mani e, anticamente, anche lavando il volto e pettinando i capelli. Questo uso risale alla prescrizione biblica riportata nell'*Esodo* (30, 18-21 e 40, 7), secondo la quale Dio ordinò a Mosè di collocare, prima di accedere all'altare, un bacino di rame in cui Aronne e i figli potessero lavarsi mani e piedi prima di avvicinarsi per compiere le offerte[369]. Nelle epoche successive non è esplicitamente specificato in che luogo il sacerdote dovesse praticare questa prima abluzione, ma Durand la elenca tra i gesti preparatori di vestizione, separandola nettamente da quelle successive, pertanto sembra probabile che generalmente avesse luogo in sagrestia[370].
Nel corso della celebrazione era infatti necessario praticare altri due lavacri delle mani: prima dell'offertorio, recitando la formula "Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum Domine" (*Salmi*, 26, 6), per toccare il sacramento nella condizione di maggior purità possibile[371], e dopo l'eucarestia, per rimuove ogni frammento di particola che poteva inavvertitamente rimanere sulle sue mani[372]. L'abluzione precedente l'offertorio era accompagnata dalla recita del Salmo 26, 6: "Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum Domine", ma Durand accosta questo momento anche alle parole del Salmo 51, 4: "Amplius lava me ab iniquitate mea, et peccato meo munda me" e a quelle di Isaia (1, 16): "Lavamini et mundi estote", versetti che vedremo spesso posti in relazione con la purificazione e inscritti sugli arredi a questa connessi[373].

368 OPPENHEIM, 1948, coll. 96-99; JOSI, 1949, coll. 618-619; RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), p. 582. Questa vasca conteneva acqua semplice e, come già osservato, non ha rapporti con l'acquasantiera, nata quando l'uso del *cantharos* si era ormai perduto e destinata a contenere acqua benedetta per assolvere a una diversa funzione.

369 "Quod a veteri testamento tractum est. Legitur enim, Exodi XXX et XL, quod Moyses fecit labrum eneum cum basi sua in tabernaculo in quo Aaron sacerdos et filii eius lavarent accessuri ad altare ut in eo offerent tymiama" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 24, 262; si veda anche: *Suppellettile ecclesiastica*, 1987, p. 227).

370 "Caligis et sandaliis impositis, pontifex et sacerdos, priusquam amictum imponat, caput pectinat, manus et faciem lavat."(DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 259).

371 "Et etiam post secundam thurificationem iterum lavat, ut sic magis ac magis mundatus offerat hostiam immaculatam" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 377).

372 "Post sumptum eucharistie sacrificium, sacerdos digitos abluit et perfundit, ne quid forte incaute remaneat seu adhereat ex contactu divini sacramenti" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 553; OPPENHEIM, 1948, coll. 96-99; RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), pp. 480-481). Questa prescrizione era già stata data, sostanzialmente identica, già da papa Innocenzo III (1198-1216): "Post sumptum Eucharistiae sacrificium sacerdos abluit et perfundit manus, ne quid incaute remaneat ex contactu divinissimi sacrament" (*Patrologiae cursus completus,* 1855, coll. 910-911).

373 DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 378. La frase di Isaia verrà usata i frequente per ornare i lavabi, si veda, ad esempio, quello di San Miniato al Monte a Firenze (fig. 540, cat. 3.15) o quello con affresco peruginesco nella sagrestia del Duomo di Spello, mentre il versetto 4 del Salmo 51 compare anche sulle pile dell'acqua santa, come quella frammentaria conservata al

L'acqua utilizzata per la purificazione delle mani e del calice dopo l'eucaristia, quindi soggetta a contenere residui di particola e di vino, non poteva essere gettata in luoghi non decenti o in terreno non consacrato, pertanto era necessario approntare un apposito pozzetto, detto *sacrarium*, dove disperdere queste acque[374]. Nelle chiese munite di battistero il sacrario poteva coincidere con quello presente sotto il fonte, dove defluivano le rimanenze dell'acqua battesimale, e in in entrambi i casi svolgeva anche la funzione di smaltire le ceneri degli oggetti liturgici bruciati perché ormai troppo vecchi e usurati[375].
A differenza della purificazione prevista prima dell'inizio della messa, le abluzioni praticate nel corso della celebrazione dovevano venir effettuate necessariamente presso l'altare e dunque a questo scopo venne destinato un arredo apposito, la piscina liturgica, che permettesse contemporaneamente sia i lavacri rituali sia il loro adeguato smaltimento.
La piscina è attestata già nel sinodo di Leone IV nell'853, in cui si specifica: "locus in sacrario, vel iuxta altare sit preparatus, ubi aqua effundatur, quando sacra vasa abluuntur, ibique vas nitidum cum aqua pendeat; ubi sacerdos manus lavet ante et post communionem"[376]. In epoca medievale assunse la forma di una semplice vaschetta in pietra innestata nella muratura e munita di foro di scarico che sfocia nel sacrario, abitualmente collocata entro una piccola nicchia nella parete a destra dell'altare, e corredata di una brocca da cui versare l'acqua per il lavaggio[377].
Justin Kroesen, nelle sue vaste indagini dedicate all'arredo liturgico nelle zone dell'Europa del nord, ha raccolto un ampio repertorio di piscine, in particolare in Olanda e in Inghilterra, dove le rimanenze sono numerose e presentano caratteri sistematici, ma non registra al contempo la presenza di lavabi da sagrestia e anzi, non rileva alcuna distinzione d'uso tra i due oggetti[378].

Museo Bardini (fig. 196-197, cat. 1.30). Presso il Museo del Bargello è conservata una lunetta in terracotta invetriata raffigurante il profeta Isaia con il cartiglio su cui campeggia l'iscrizione *Lavamini mundi estote* (GENTILINI, 1992, p. 336; *Museo Nazionale del Bargello...*, 2012, pp. 152-153). L'opera è attribuita a Girolamo della Robbia verso il 1510-1520, e si trovava originariamente nel convento di San Bartolomeo a Monte Uliveto, luogo da cui proviene anche un rilievo con la *Resurrezione*, conservato nello stesso museo e riferibile allo stesso artista, che per questa ragione si ipotizza esser stato originariamente unito alla lunetta (*Museo Nazionale del Bargello...*, 2012, pp. 150-151). Mi pare invece più plausibile supporre che la lunetta coronasse un lavamani, proprio per la presenza del versetto usualmente riferito a tale contesto. Tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo sono noti alcuni lavabi in terracotta invetriata, corredati di una vasca marmorea, tra cui ricordo quello di Giovanni della Robbia (1498) nella sagrestia di Santa Maria Novella (GENTILINI, 1992, pp. 280, 290-291; GALLI, ROWLEY, 2016, p. 87, figg. 36-39) e quello di Benedetto e Santi Buglioni (1520) nel convento di San Niccolò a Prato (GENTILINI, 1992, p. 420).

374 "Perfusionis autem aqua debet in locum mundum honeste diffundi, ut altitudo sacramenti reverenter honoretur" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), pp. 553-554).

375 Come indica Durand: "cineres vel in baptisterio, vel in pariete vel in fossis pavimentorum ubi non sit transitus iactentur" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 52; RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), pp. 480-481; *Suppellettile ecclesiastica*, 1987,p. 227).

376 *Patrologiae cursus completus,* 1852, coll. 677-678. Durand amplia e arricchisce di significati il concetto: "Prope altar etiam, quod Christum significat, collocatur piscina seu lavacrum, id est Christi misericordia, in qua manus lavantur ad notandum quod in baptismo et penitentia, que per illa significatur, a peccatorum sordibus diluimur" (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), pp. 23-24).

377 L'abluzione delle mani doveva avvenire infatti sul lato destro dell'altare: "Lavat autem semper ad dextrum cornu altaris, nam dextera prosperitatem, sinistra adversitatem significat (DURANTIS, [1291 circa] 1995-2000, I (1995), p. 377). Nel nord Europa non sono insoliti anche casi di piscine inserite nel corpo stesso dell'altare (KROESEN, 2010, pp. 241-242).

378 KROESEN, 2004, pp. 139-147; KROESEN, 2010, pp. 237-256. Interessante la situazione olandese, dove la collocazione di una piscina a corredo delle cappelle minori di ogni chiesa sembra essere sistematica. In territorio fiorentino ho potuto individuare un solo esempio di questo tipo, nella chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze (figg. 419-421), per il quale rimando al capitolo seguente, a p. 100.

In territorio italiano invece, almeno partire dal XV secolo, i lavabi da sagrestia sono ben rappresentati e spesso artisticamente qualificati, mentre le piscine, generalmente più modeste, appaiono più rare. Tuttavia ogni chiesa doveva essere munita almeno di una piscina dove potevano essere smaltite le acque delle diverse celebrazioni che avvenivano presso gli altari minori, spesso dotati soltanto di nicchie con la funzione di repositorio per i vasi sacri[379]. Sebbene la funzione della piscina sia descritta anche in epoca controriformata, nelle stesse *Instructiones* di Carlo Borromeo, evidentemente il suo uso effettivo nel corso del tempo dovette venire gradualmente meno e questi arredi, come i repositori, vennero in gran parte distrutti o occultati nella muratura[380].
L'importanza della piscina in relazione con la nostra ricerca si è delineata sia per affinità di funzione con quella del lavabo, sia per la scarsità di testimonianze materiali di lavabi anteriori al XV secolo nel territorio preso in esame. Sono infatti riuscita a reperire soltanto un unico pezzo trecentesco sicuramente identificabile come lavabo e, nonostante si tratti di un'opera antecedente ai limiti cronologici fissati per l'indagine, ho deciso di includerlo nella schedatura, sia per la qualità, sia per le importanti informazioni che se ne ricavano. Il manufatto, conservato nella chiesa di Santa Croce (fig. 427, cat. 3.1), è però di carattere eccezionale, dotato di una struttura monumentale tipica degli arredi conventuali ed è poco utile per comprendere la vicenda dei lavabi più comuni. Pertanto, un rapido sguardo alla struttura delle pur rare piscine e a quella dei repositori è necessario a individuare indizi utili per ricostruire quello che poteva essere l'aspetto dei lavabi trecenteschi.
Nella chiesa di Santa Maria Novella sono conservate ben due piscine, una annessa alla cappella maggiore e l'altra alla cappella Bardi di San Gregorio, entrambe databili all'ottavo decennio del Duecento. Quella pertinente alla cappella maggiore, dotata di una struttura a trifora, è visibile solo parzialmente attraverso uno sportellino perché occultata da una muratura e dagli stalli del coro di fine Quattrocento, collocato lungo le pareti della cappella all'epoca dei rimaneggiamenti vasariani. Le fotografie scattate in concomitanza con lo smontaggio degli stalli dopo l'alluvione del 1966 e recentemente pubblicate documentano una grande nicchia composta da tre vani, di cui uno adibito a piscina e gli altri plausibilmente usati per riporre il corredo di ampolle e suppellettili. Secondo quanto riporta Silvia Colucci, nel pennacchio di sinistra è visibile un Angelo Annunciante scolpito da un artista di cultura arnolfiana[381]. La più piccola piscina conservata nella cappella Bardi (fig. 412) ha una struttura binata con due archetti trilobati ed è sormontata da un timpano ornato a bassorilievo da un motivo di uccelli che beccano i frutti di un albero. Una snella colonnina spartisce lo spazio riservato alla vasca circolare da quello piano per

379 Se anche la cappella maggiore era priva di piscina e la chiesa era priva di fonte battesimale, un apposito sacrario poteva essere allestito in sagrestia (RIGHETTI, 1959-1969, I (1964), pp. 480-481).

380 "Fenestella in pariete, qui a tergo altaris est, a latere ubi epistola legitur, ornate politeque fiat, eaque ex marmore solidove lapide, ubi potest (...). Pars inferior usui sit ad proiiciendam aquam ablutionis manuum sacerdotis sacrum facientis. Ideoque in medio foramen exiguum habeat, unde illa defluat in cisternulam suffossam" (BORROMEO, [1577], 2000, p. 50). Mi domando se, piuttosto che rinnovare le antiche piscine o costruirne di nuove, si sia in genere preferito approntare un sacrario in sagrestia o in altro luogo appartato, dunque non più strettamente connesso con la zona dell'altare, che all'epoca della controriforma subì mutamenti notevoli. Lo stesso Carlo Borromeo si dilunga a descrivere le diverse fogge possibili per il sacrario, specificando che può, oltre a quello annesso al fonte battesimale, poteva essere collocato nella cappella maggiore, in sagrestia o in altro punto vicino alla sagrestia, purché lontano dalla vista del popolo (BORROMEO, [1577], 2000, pp. 103-105).

381 COLUCCI, 2015, pp. 97-98.

poggiare le suppellettili. Anche questo arredo era stato occultato nella muratura e venne riportato alla luce soltanto nel 1906[382].
Una sorte affine è capitata al grande repositorio a due vani, privo di piscina, celato dietro il coro nella cappella maggiore di Santa Croce (fig. 413), noto soltanto grazie alle immagini scattate dopo l'alluvione del 1966 e pubblicate un decennio più tardi da Ulrich Middeldorf[383]. La nicchia, posta a "latere ubi epistola legitur", come ancora prescriveva Carlo Borromeo[384], è bipartita da una colonnina con capitello a foglie liscie, cui corrispondono ai lati due semicolonne dello stesso tipo e, sul fondo, una semicolonna scanalata con capitello a figlie di acanto. Su questi sostegni poggiano i due archetti trilobati a tutto sesto tra i quali è scolpito lo stemma degli Alberti, mentre le corrispondenti volticciole sono decorate con il motivo araldico delle catene. Il fondo della nicchia, in corrispondenza delle lunette, è decorato ad affresco con motivi geometrici e la zona inferiore è rivestita in serpentino verde incastonato entro cornici di marmo bianco sagomate ad archi trilobati. L'essenziale eleganza della decorazione a incrostazione marmorea e pittorica, la bontà dell'intaglio leggibile dalle immagini fotografiche, qualificano questo repositorio come un arredo notevolissimo, certamente coevo all'impegnativa decorazione pittorica della cappella finanziata dagli Alberti e realizzata da Agnolo Gaddi sulla metà degli anni ottanta del Trecento[385].
Pur conoscendo pochissime rimanenze questo tipo, è evidente il carattere eccezionale di questi esemplari che corredavano le due più importanti e sontuose chiese mendicanti fiorentine. L'aspetto usuale delle piscine e dei repositori doveva essere assai più semplice e le dimensioni più ridotte, così come illustrato proprio nella stessa chiesa di Santa Croce, sulle pareti della cappella Baroncelli, dove Taddeo Gaddi ha riprodotto, nella fascia inferiore della parete sinistra, due nicchiette illusivamente innestate nella muratura a contenere oggetti liturgici. In una di queste, sotto una mensolina su cui poggiano una pisside e due ampolline, è chiaramente visibile il bacino della piscina, completo di foro di scarico, accanto al quale è posto ad asciugare in verticale il vassoio metallico di corredo (fig. 415)[386]. La nicchia riprodotta ha dimensioni modeste, un unico invaso ed è impreziosita soltanto da una mostra in pietra trilobata assai simile a quella dei repositori oggi delle cappelle Bartolini Salimbeni e Sercialli nella chiesa di Santa Trinita.
Tra le rare piscine pervenute, un caso particolare è rappresentato da quella conservata nella cappella della sagrestia di Santa Maria del Carmine, costituita da un semplice vano quadrato scavato nella muratura e munito di un foro di scarico (fig. 414). Essendo priva di una mostra lapidea, è decorata senza soluzione di

382 COLUCCI, 2015, pp. 98, 120, nota 29.
383 I recenti restauri della cappella maggiore non hanno purtroppo previsto lo smontaggio del coro, pure incluso nella campagna di lavori. Già il Passerini aveva avuto modo di vedere questa porzione di parete in concomitanza con i restauri del 1869, ma aveva erroneamente interpretato la nicchia come avello sepolcrale (PASSERINI, 1869, s.p.). Ulrich Middeldorf riconobbe la funzione dell'arredo accostandolo a quello rinvenuto nella stessa circostanza in Santa Maria Novella (MIDDELDORF, 1975, pp. 8-12). L'interpretazione del Passerini è stata tuttavia riproposta nei recenti interventi relativi al restauro della cappella (BERNACCHIONI, 2014, p. 39; CAPPUCCINI, 2014, p. 50).
384 BORROMEO, [1577], 2000, p. 50.
385 Il patronato della famiglia sulla cappella è attestato già dal 1348 e Middeldorf (MIDDELDORF, 1975, pp. 9-10) indicava per il repositorio una cauta datazione sulla metà del secolo, ma tanto i caratteri stilistici della nicchia quanto la perfetta coerenza tra le modanature che ne chiudono la parte alta e la contigua cornice affrescata indicano una realizzazione in concomitanza con il ciclo pittorico collocabile all'incirca tra 1383 e il 1387 (CHIODO, 2014, pp. 73-83, con bibliografia precedente).
386 Altri esempi pittorici di nicchiette illusivamente dipinte con oggetti liturgici si trovano, ad esempio, nella chiesa di San Bartolomeo in via Cava a Prato e in Santo Stefano degli Agostiniani a Empoli.

continuità con gli affreschi circostanti a finti marmi che quasi ne mimetizzano la cavità. La piscina è stata restaurata in epoca recente, forse eliminando la vaschetta in pietra e rivestendo il lato inferiore con piastrelle in cotto e uno scarico in ceramica, ma sicuramente la forma segue l'invaso antico, coevo alla cappella che venne costruita intorno al 1394[387].
Sono più rari gli esemplari quattrocenteschi di piscine, come quella della cappella Pazzi in Santa Croce (fig. 416), costituita da una grande nicchia in pietra serena con arco a tutto sesto, collocata *a cornu epistolae* nella scarsella della cappella e corredata con una vaschetta quadrata munita di foro di scarico[388]. La scanalatura presente nella parte alta della nicchia serviva per inserire un ripiano ligneo su cui poggiare gli oggetti necessari per la celebrazione, esattamente come ancora si osserva nella serie di piscine di identica forma che corredano le cappelle minori di San Salvatore al Monte (figg. 419-421). Questa chiesa rappresenta l'unico caso fiorentino in cui sia tutt'oggi riscontrabile la presenza di una piscina a servire ciascun altare minore, secondo uno schema che invece si incontra frequentemente in nord Europa, ad esempio in Olanda[389]. Le nicchiette che si aprono nelle cappelle laterali, senza dubbio riferibili al progetto di rifacimento della chiesa del Cronaca (1499-1504)[390], sono tutte munite di vaschetta in pietra con foro di scarico, inquadrate da una semplice mostra modanata e in gran parte ancora munite della mensoletta lignea[391].
Una piscina, riferibile a un intagliatore della cerchia di Francesco di Simone Ferrucci, correda la cappella Oliva nel convento di Montefiorentino a Frontino (fig. 417). La cappella rinnova schemi e tipologie decorative brunelleschiane ed è corredata dai due monumenti a Giovan Francesco Oliva e alla consorte Marsibilia Trinci realizzati dal Ferrucci verso il 1484[392]. La nicchietta, collocata a destra dell'altare, è incorniciata da una mostra centinata in pietra, scolpita con tralci foliacei e coronata, sulla sommità, con il rilievo di due ampolline e di un bacile, il corredo necessario per i lavacri compiuti dal sacerdote.
Un altro esemplare tardo è conservato la cappella Eroli nel Duomo di Spoleto, insolitamente collocato sulla parete sinistra per la particolare conformazione della cappella, nella cui parete di destra si apre una porta per introdurre nel vano successivo[393]. In questo caso l'invaso, più ampio, è inquadrato da una cornice rettangolare con motivi a perline, fusarole e ovoli (fig. 418). L'interno è stato rimaneggiato inserendo, direttamente sopra la vaschetta circolare in pietra, un bassorilievo frammentario con un Cristo benedicente tra cherubini.

387 La cappella venne affrescata con le *Storie di Santa Cecilia* da Lippo d'Andrea entro la fine del secolo, gli affreschi, scialbati, furono rinvenuti nel 1858 (BOSKOVITS, 1987, p. 62 nota 21; TARTUFERI, 1992, p. 146).
388 La piscina misura cm 150 (altezza) x 112 (larghezza); nella scheda di Soprintendenza (OA 09/00283577) è catalogata semplicemente come mostra di nicchia.
389 KROESEN, 2010, pp. 237-256.
390 Per la chiesa di San Salvatore al Monte e per la cronologia del suo rifacimento tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo si veda: MARKSCHIES, 2001, pp. 34-35, 231, doc 12 a-b, 232, doc. 13.
391 Le nicchie misurano cm 64 (altezza) x 52 (larghezza) x 35 (profondità).
392 PISANI, 2007, pp. 119-121, con bibliografia precedente.
393 Per la cappella Eroli si veda: BENAZZI, 2002 pp. 279-288; CERIANA, 2002 pp. 289-303.

III.2. Lavabi domestici, lavabi da sagrestia e lavabi da refettorio fra Tre e Quattrocento

Data la totale assenza di testimonianze materiali dobbiamo supporre che i lavabi da sagrestia trecenteschi fossero arredi in pietra poco qualificati che saranno andati perduti tanto per lo scarso pregio quanto per la rapida usura a cui erano sottoposti[394]. Il loro aspetto sarà stato non lontano da quello delle piscine, con una struttura basata su una nicchia scavata nello spessore della muratura per accogliere la vasca. A differenza di arredi specificamente legati al culto, come l'acquasantiera e il fonte battesimale, il lavabo da sagrestia condivide struttura e funzione con quello destinato all'uso comune e, considerando l'esiguo numero di esemplari conservati, è opportuno, per meglio comprendere l'evoluzione di questa tipologia, ampliare lo sguardo d'indagine e includere anche le notizie sui manufatti destinati alle abitazioni private e agli ambienti conventuali.
Piccoli vani inseriti nella parete, al modo dei repositori, erano assai comuni nelle abitazioni private dove potevano servire, tramite l'inserzione di mensole, da armadietti per riporre i più svariati oggetti, ma anche da altaroli per la devozione domestica[395]. L'aggiunta di un bacino lapideo connesso a uno scarico era sufficiente a trasformare tali annessi in essenziali lavamani.
Qualche indizio utile sull'aspetto di questi oggetti si può ottenere anche grazie a qualche rara raffigurazione pittorica.Nella *Natività della Vergine* attribuita a Cennino Cennini conservata alla Pinacoteca di Siena (fig. 422), è visibile a sinistra, nella parete di fondo, un'ampia nicchia che include un lavabo e tutto il corredo domestico per utilizzarlo[396]. La mostra in pietra è profilata, nella parte superiore, a seguire l'andamento delle due mensole sgusciate che ne sorreggono l'architrave mentre il fondo è decorato con un archetto trilobato. La vasca è inserita nello spessore della muratura, ma il pittore ne fa sporgere del tutto un'estremità per meglio illustrarne la forma a trogolo, stretta e allungata, con il corpo sagomato a gola dritta e sottolineato da semplici modanature. Il lavabo, pur evidentemente dotato di un sistema di scarico, non aveva alimentazione autonoma, infatti dalla mensola soprastante, ingombra di vasellame in maiolica, pende una sorta di contenitore metallico, usato come riserva per l'acqua che poteva esser fatta uscire semplicemente inclinandone il bordo, su cui sono presenti apposite bocchette. In questo modo, con lo stesso recipiente, mobile e dalla forma adeguatamente ristretta sul fondo, poteva essere attinta dal pozzo una certa quantità di acqua da usare via via, ad esempio per alimentare la brocca poggiata sul bordo della vasca[397].
Una soluzione ancora più semplice si può individuare nell'affresco di Giusto da Ravensburg nel chiostro di Santa Maria di Castello a Genova (1451)[398], dove, sullo

394 Pur ammettendo probabili deroghe all'obbligo riferito da Durand di lavare i pallii e i corredi dell'altare in sagrestia ("quando vero palle, id est corporalia, et vela, id est ornamenta altaris, seu cortine super altare pendentes sordidates fuerint, dyaconi cum ministris humilibus illa lavent intra sacrarium, et non extra", DURANTIS, [1291 circa]1995-2000, I (1995), p. 51), è evidente che il lavabo della sagrestia potesse servire anche per la pulizia dell'edificio.

395 Esemplari di questi complementi d'arredo sono conservati ad esempio, in palazzo Davanzati, palazzo Corsi Horne a Firenze o in palazzo Datini a Prato.

396 SCHIAPARELLI, 1908, p. 82, fig. 73; per l'attribuzione a Cennino del dipinto si veda: BOSKOVITS, 1973, p. 213, fig. 11.

397 Questa semplicissima soluzione di uso comune corrisponde a quella indicata secoli prima da papa Leone IV per la piscina liturgica "ibique vas nitidum cum aqua pendeat" (*Patrologiae cursus completus,* 1852, coll. 677-678). Ancora oggi nelle regioni del nord Europa, a corredo di alcune piscine sono appesi recipienti metallici per dispensare l'acqua (KROESEN, 2010, pp. 240, fig. 3, 248, fig. 19).

398 Il dipinto mi è stato segnalato dal professor Andrea De Marchi, che ringrazio.

sfondo dell'*Annunciazione*, nello scorcio domestico dell'abitazione della Vergine, campeggia una nicchia con funzioni di lavamani, corredata con una bacinella poggiata sul fondo e una brocchetta appesa alla soprastante mensolina (fig. 423). L'essenzialità di questa sistemazione, priva di una vasca, non prescinde da una certa qualificazione estetica dell'insieme che, pur non essendo inquadrato da alcuna mostra lapidea, presenta una specchiatura rossa a fare da basamento alla nicchia. È lecito supporre che, prima del XV secolo, questo fosse il corredo più semplice che poteva servire da lavabo nelle sagrestie, specialmente in quelle annesse alle chiese più modeste.
Non dista troppo dal lavabo dipinto da Cennino, quello rappresentato circa sessant'anni più tardi dal Filarete (fig. 424), che nel suo *Trattato di architettura* si sofferma a dare qualche rapida indicazione sulle possibili forme e modi in cui possono esser fatti i "luoghi dove si butta l'acqua per la casa". Nel disegno esemplificativo che accompagna la breve annotazione è raffigurato un grande lavamani a edicola munito di vasca e, pendente da una mensola inserita nel vano, di un vaso dall'elegante disegno rinascimentale, ma con la stessa inequivocabile funzione di quello raffigurato da Cennino[399].
Un'alternativa piuttosto comune per disporre di una riserva d'acqua in assenza di un sistema condutture era quella di collocare al di sopra della vasca un cassone in pietra a cui applicare una o più cannelle con rubinetto. Il cassone, generalmente dotato di un coperchio ligneo, veniva riempito periodicamente e permetteva sia di avere a disposizione una buona riserva di acqua, sia di regolarne facilmente l'uscita attraverso i rubinetti[400]. Questi erano senz'altro i modi più comuni con cui venivano alimentati i lavabi tanto nel XIV quanto nel XV secolo, dato che soltanto in situazioni di particolare ricchezza e prestigio sono attestate condutture che adducevano l'acqua autonomamente.
L'approvvigionamento dell'acqua avveniva abitualmente attraverso i pozzi, che a partire dal Trecento vennero sempre più comunemente costruiti direttamente nel cortile della casa o del palazzo per maggior comodità di uso. Il pozzo veniva preferibilmente addossato a una parete o inserito in una nicchia nella muratura in modo che fosse possibile, attraverso un vano appositamente ricavato, attingere l'acqua direttamente dall'interno della casa[401]. I pozzi erano abitualmente presenti anche nelle chiese e si trovavano generalmente annessi alla sagrestia o al cortile retrostante a questa[402].
I lavabi da sagrestia trecenteschi, come poi quelli del XV secolo, non dovevano differenziarsi molto da quelli privati, presentando un aspetto più o meno ornato a seconda dell'importanza e delle disponibilità economiche della chiesa. Non

399 FILARETE, [1460-1464] 1972, p. 269, tav. 45. Altre testimonianze del genere si reperiscono nelle incisioni, di cui segnalo, ad esempio, quella presente nella *Nascita della Vergine* di Albrecht Dürer conservata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze.

400 Un esemplare che ben illustra questa tipologia è conservato nella sagrestia di San Martino Mensola (fig. 576, cat. 3.11).

401 SCHIAPARELLI, 1908, pp. 76-80; GOLDTHWAITE, 1984, pp. 40-42. Un pozzo di questo tipo è oggi visibile in palazzo Davanzati, dove ognuno dei quattro piani della costruzione è dotato di un'apertura sul vano da cui, attraverso una carrucola, era possibile calare un secchio per attingere direttamente l'acqua. Identica situazione è presente in palazzo Corsi Horne, dove il vano di collegamento col pozzo è utilmente posto in prossimità delle cucine (PREYER, 1993, p. 184). Nel cortile di palazzo Spinelli è un esempio di pozzo inserito nella muratura e inquadrato da una mostra in pietra mentre in palazzo Vecchietti e in palazzo Antinori si vedono pozzi esterni alla muratura, ma comunque realizzati in prossimità di una parete. Sulla questione dell'approvvigionamento idrico della città di Firenze, la costruzione dei pozzi e i sistemi di sollevamento dell'acqua: FERRETTI, 2016, pp. 14-34

402 L'esistenza di pozzi è attestata, ad esempio, nell'antisagrestia di Santa Croce, nel cortile annesso alla sagrestia di Santa Trinita, in prossimità delle due sagrestie nel Duomo e nella cappella dell'Annunziata presso l'omonima chiesa.

essendoci pervenuti esemplari di questo tipo antecedenti a quelli scolpiti dal Buggiano per il Duomo fiorentino, rispettivamente nel 1438-1440 e nel 1442-1445, è particolarmente interessante soffermarsi sulla descrizione di un lavabo che ci viene fornita dai pagamenti effettuati da Palla Strozzi per la sagrestia di Santa Trinita.
Tra le molte voci retribuite agli scalpellatori Lorenzo di Matteo e Domenico di Giovanni da Fiesole il 24 novembre 1423 si registra infatti: "1 truogo dallavare le mani in sagristia con 3 teste l. 10; 1 lastrone a piè del detto truogo, l. 2, s. 14; 1 troghetto per metter l'acqua insul detto truogo, l. 2, s. 10"[403]. Circa un mese prima un certo Jacopo di Ticcio aveva ricevuto compensi per tre cannelle di ottone e per un condotto di piombo destinati allo stesso arredo[404]. Questi pagamenti si riferiscono ovviamente un'opera perduta che non ha niente a che vedere con l'attuale lavabo collocato nella sagrestia, composto da un assemblaggio di pezzi di diversa epoca. Dalle scarne annotazioni si deduce che la vasca del lavabo aveva appunto forma a trogolo, cioè stretta e allungata, ed era ornata sul fronte con tre teste; sotto questa vasca doveva essere posto a protezione della muratura il lastrone di pietra, che presumibilmente arrivava fino a terra, mentre non risulta che fosse inclusa una mostra lapidea ad inquadrare l'insieme. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, le notizie non consentono di ipotizzare che fossero le tre teste a gettare acqua perché si indica esplicitamente che sopra la vasca principale era posto un "troghetto", cioè una cassa lapidea più piccola da cui doveva scendere l'acqua in quella più grande. In questa vasca di deposito dovevano essere innestate le tre cannelle menzionate, armonicamente corrispondenti alle tre teste scolpite sull'invaso sottostante.
La testimonianza è interessante anche per il termine usato, "truogo", cioé truogolo, che abitualmente indica una vasca allungata e rettangolare, in forma di cassa. Più frequentemente nei documenti viene adoprata la parola "acquaio" o "lavatoio", insieme all'omonimo latino *"lavatorium"*, e nelle fonti si aggiunge la dicitura "lavamani", mentre non mi sono mai imbattuta nella parola "lavabo" che sembra di uso più recente. Trattandosi però del vocabolo oggi comunemente utilizzato per indicare questi manufatti, ho scelto comunque di adottarla come dicitura preferenziale, ricorrendo in alternativa alle altre.
La struttura del lavabo a due casse lapidee, una superiore per la distribuzione dell'acqua, l'altra sottostante per la ricezione e lo smaltimento, era quella preferita per i lavabi dei refettori conventuali che necessitavano di avere a disposizione sia grandi quantità di acqua, sia numerose cannelle per servire più confratelli contemporaneamente. A differenza dei lavabi domestici o da sagrestia, questi arredi assumevano un andamento spiccatamente orizzontale e potevano raggiungere dimensioni considerevoli, come il lavabo conservato nel chiostro dell'Immacolata del sacro convento ad Assisi, munito di ben dodici bocche d'acqua (fig. 425)[405]. Questo arredo non presenta elementi scultorei a rilievo ed è qualificato esclusivamente dalla bicromia, usata per disegnare una semplice sequenza di specchiature quadrate in marmo rosso incorniciate da modanature in marmo bianco, tanto nell'invaso di deflusso dell'acqua quanto nel cassone di raccolta, dove le cornici sono impreziosite da intarsi a quattro punte. Il chiostro dell'Immacolata, databile agli inizi del Trecento, è connotato da un'identica

403 ASF, Carte Strozziane, IV, n. 343, *Vacchetta di Palla Strozzi segnato D (ovvero Giornale dal 1420 al 1423)*, c. 272r; QUINTERIO, *La sagrestia...*, 1978, p. 488. Il perduto lavabo di Santa Trinita è menzionato anche in: HAINES, 1983, pp. 28-29.

404 "E dee avere adì detto (24 ottobre 1423) ll. una, s. X, per 3 canelle d'ottone per la sagrestia [...]. E dee avere adì 25 d'ottobre l. -, s. sedici per un canone di piombo per l'acquaio della sagrestia" (ASF, Carte Strozziane, IV, n. 343, *Vacchetta di Palla Strozzi segnato D (ovvero Giornale dal 1420 al 1423)*, c. 263r; VASATURO, 1987, p. 16, nota 106).

405 PIETRAMELLARA *et alii*, 1988, p. 51; *La basilica di San Francesco...*, 2002, p. 639, n. 2343-2344.

bicromia bianca e rossa, e la sua cronologia potrà essere estesa anche al lavabo che qui trova una sistemazione funzionale dato che il cortile conduce all'adiacente refettorio.
È raro che arredi trecenteschi di questo tipo ci siano giunti con un assetto pressoché integro come il lavabo di Assisi. Più frequentemente ne sono state conservate parti frammentarie, specie se realizzate in marmo, materiale più resistente e più pregiato della pietra serena, quindi più facilmente soggetto sia a resistere all'usura sia ad essere conservato, e connotate da qualche decorazione pregevole.
Una vasca di deposito per l'acqua è conservato presso l'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena (fig. 426). Il cassone è partito in sette formelle, cinque sul fronte e due ai lati, scolpite a rilievo con protomi leonine, una testa di putto e un ritratto virile che l'iscrizione soprastante indica come Virgilio; un'altra iscrizione corre lungo il bordo superiore e ricorda che l'opera fu eseguita per volontà del rettore dell'Ospedale, Bartolomeo Tucci, nel 1380[406]. La qualità mediocre dell'intaglio e certe incongruenze strutturali, come la formella laterale di destra scolpita in modo da terminare ad angolo sul fronte del prospetto, indicano l'operato di una bottega modesta. Tuttavia l'impegno decorativo è consistente e la peculiarità iconografica del ritratto virgiliano, accompagnata da una datazione certa e dalla figura di rilievo del committente, rendono quest'opera assai interessante.
Il motivo delle protomi leonine, comunissimo per le fontane, caratterizza anche il più antico frammento di lavabo conventuale conservato in area fiorentina. Si tratta del cassone marmoreo oggi murato nel ricetto al di sotto del campanile nella chiesa di Santa Croce a Firenze (figg. 427, cat. 3.1). L'opera, spostata in questa sede soltanto negli anni cinquanta del Novecento, era precedentemente collocata nell'antisagrestia dove occupava quasi tutta la parete meridionale[407]. Il pezzo rappresenta infatti soltanto una porzione del grande lavabo lungo circa sette metri che venne parzialmente demolito nel 1649 per erigere un tramezzo e suddividere la stanza in due ambienti[408]. Il documento che registra questi lavori descrive accuratamente l'assetto dell'arredo che strutturalmente corrisponde a quello del lavabo assisiate: una lunga vasca parallelepipeda munita di molte bocche d'acqua posta sopra una seconda vasca di larghezza maggiore, ma di identico impianto a "trogolo" dove cadeva l'acqua. L'alimentazione doveva essere garantita dal pozzo un tempo collocato nella nicchia scavata nella parete a sinistra del lavabo, dove tutt'oggi è conservato l'affresco con *La samaritana al pozzo* di Paolo Schiavo (fig. 429)[409]. La presenza di eleganti mensole marmoree intagliate a motivi foliacei preposte a reggere il cassone invece dell'utilizzo di più una semplice soluzione a muratura denota una progettazione particolarmente curata e sontuosa, coerente con l'alta qualità dell'intaglio delle formelle (figg. 430-431). Il motivo delle protomi leonine, comunissimo a Firenze, dove gli artisti avevano a disposizione il modello di veri leoni tenuti nel serraglio della Signoria, viene indagato con una scioltezza e una plasticità che ne orientano la pertinenza nell'ambito di Andrea Pisano tra il quarto e il quinto decennio del secolo.
La collocazione di un tipico lavabo da refettorio in un ambiente del tutto slegato dal refettorio stesso e adiacente alla sagrestia è tuttavia problematica, e non è possibile pensare che un arredo del genere fosse progettato per servire ai lavacri del celebrante prima della messa. Sappiamo d'altra parte che al pozzo esistente nella stessa stanza era annesso un lavabo più piccolo, un "truogholetto" di cui si ha

406 CARLI, 1976, pp. 6-8. Ringrazio il professor Guido Tigler che mi ha segnalato quest'opera.
407 Si veda la scheda 3.1, nota 858.
408 Si veda la scheda 3.1, nota 862.
409 Il pozzo è attestato in questa sede almeno fino agli anni quaranta dell'Ottocento; si veda in proposito la scheda 3.1, nota 859.

notizia grazie al fatto che venne restaurato nel 1649, e che plausibilmente svolgeva le funzioni necessarie al sacerdote.
Non essendo documentati refettori in quest'ala del convento per il grande lavabo marmoreo potremmo forse ipotizzare un suo spostamento precoce, anteriore cioè al 1649, dal refettorio stesso. In proposito potrebbe forse essere indicativo il rifacimento nel 1598 del locale posto a meridione del refettorio per costruirne uno minore[410]. La primitiva funzione di questo vano avrebbe potuto coincidere con quella di antirefettorio, accogliendo il monumentale arredo. In tal caso il lavabo avrebbe fatto parte della straordinario complesso decorativo volto a qualificare il grandioso ambiente insieme agli affreschi di Taddeo Gaddi, datati proprio verso il 1340[411] e, se il riferimento ad Andrea Pisano è corretto, potrebbe contribuire ad avvalorare l'ipotesi di un rapporto tra i due artisti, che già traspare tra le formelle della porta del Battistero di Andrea e quelle che ornavano l'armadio nella sagrestia di Santa Croce di Taddeo.
L'impianto che abbiamo osservato per il grande lavabo nel chiostro dell'Immacolata ad Assisi, e che in parte è intuibile per quello di Santa Croce, è documentata anche in un altro lavamani, largamente reintegrato con restauri di inizio Novecento, conservato nel chiostro Dati di Santa Maria Novella (figg. 436, 440-442, cat. 3.2). La struttura originaria comprendeva una lunga cassa munita sul fronte di ben undici bocche d'acqua scolpite con protomi leonine che gettavano acqua in una vasca sottostante. Entrambi gli elementi erano incassati nella muratura e inquadrati da una mostra lapidea sostenuta al centro da una mensola figurata con un angioletto. L'ubicazione nel chiostro, come già abbiamo incontrato ad Assisi, era funzionale a servire i refettori che lì si affacciavano, tanto quello trecentesco posto a settentrione del chiostro, quanto quello più antico che doveva essere collocato nella zona a meridione, cioè retrostante la parete in cui è inserito il lavamani (figg. 437-438)[412]. Il chiostrino posto al centro di questi ambienti, già esistente, venne ristrutturato per volere del generale dell'ordine Leonardo Dati, ma dopo la sua morte, verso il 1427[413]. Gli ornati lapidei del chiostro, il lavabo e i capitelli, sono quindi da datare tra terzo e quarto decennio e possono essere plausibilmente riferiti alla bottega di Lorenzo di Matteo detto il Maroco, per l'affinità di disegno e d'intaglio con i capitelli del chiostro degli Uomini nell'Ospedale degli Innocenti, suo lavoro documentato del 1444 (fig. 456)[414]. Lorenzo di Matteo è attivo nel 1423 nella sagrestia di Santa Trinita (fig. 455), dove, nel portale e nell'archivolto che sostiene la tomba di Onofrio Strozzi, si individua un intaglio degli ornati vegetali vicinissimo a quello dei capitelli di Santa Maria Novella e degli Innocenti. Proprio a lui, e allo scalpellino Giovanni di Donato da Fiesole viene pagato il lavabo perduto della sagrestia di Santa Trinita, di cui abbiamo già discusso[415]. Mi pare quindi probabile poter riferire anche l'esecuzione del lavamani del chiostro Dati a questo personaggio, sebbene non siano possibili confronti figurativi utili, dato che l'arredo è privo di ornati vegetali e non conosciamo altri lavori di Lorenzo di Matteo che includano elementi figurativi.
L'impiego della pietra serena e l'altissimo grado di usura a cui erano soggetti i lavabi da refettorio, ben più accentuato di quello che subivano gli analoghi arredi destinati agli ambienti privati o alle sagrestie, ha determinato una sostanziale

410 MOISÉ 1845, p. 298; BECHERUCCI, 1983, pp. 171-172.
411 SIMBENI, 2011, pp. 124-125.
412 Si veda la scheda 3.2, note 883-884.
413 Si veda la scheda 3.2, nota 876.
414 L'affinità tra i due chiostri era già stata messa in evidenza da Morolli, che però proponeva per il chiostrino Dati una datazione al 1434 e un contesto brunelleschiano che non può essere accolto (MOROLLI, 1979, pp. 167; 211-212, figg. 425-426).
415 Si veda la nota 404.

sfortuna materiale di questi manufatti, tanto che sul territorio fiorentino si individua soltanto un'altra rimanenza quattrocentesca.
Si tratta della mostra architettonica, composta da paraste scanalate e da un'alta trabeazione con fregio, conservata nell'antirefettorio della Badia Fiesolana (figg. 495-498, cat. 3.5). Non rimane traccia del lavamani vero e proprio che si trovava entro la nicchia, rimpiazzato con nuove componenti, vasca e fonte d'acqua, nel 1653[416]. Sappiamo però che l'arredo era stato realizzato dallo scalpellino Piero di Cecco nel 1460, nel contesto dei grandi lavori di rinnovamento della Badia promossi da Cosimo[417]. Il bel fregio che orna la trabeazione, ornato al centro con un vaso da cui si dipartono sinuosi racemi vegetali, è affine agli intagli del pulpito scolpito per l'adiacente refettorio dallo stesso artista[418]. Le dimensioni contenute della mostra indicano un lavamani più piccolo di quelli incontrati a Santa Croce e a Santa Maria Novella, ma che doveva avere qualità pari a quella degli ornati lapidei che corredano tutto il complesso della Badia.

416 VITI, 1926, p. 41.
417 Si veda la scheda 3.5, nota 951.
418 PISANI, 2007, p. 24, nota 123.

III.3. L'"invenzione" del lavabo rinascimentale: Brunelleschi e Buggiano per le sagrestie del Duomo fiorentino

Dall'*excursus* appena compiuto, nonostante l'esiguità delle testimonianze emerse, si evince che agli inizi del XV secolo la struttura dei lavabi implicava invariabilmente un loro innesto nella muratura, lasciando poi un discreta varietà di soluzioni per tutte le altre componenti, ad esempio la presenza o meno di una mostra architettonica a incorniciare la nicchia, o di una cassa per l'acqua piuttosto che di un recipiente metallico destinato a quello scopo.
Prima degli esemplari brunelleschiani realizzati per le sagrestie del Duomo negli anni quaranta, non ci è giunto alcun lavamani significativo, mentre, nei decenni successivi, se ne annoverano molti. È quindi plausibile che tali arredi fossero di solito oggetti poco qualificati prima che l'architetto ne reinventasse la struttura conferendole una significativa valenza artistica. In effetti, perfino in un contesto sontuoso come quello della sagrestia di Santa Trinita, un committente raffinato e di certo non privo di mezzi come Palla Strozzi, si accontentava di un lavabo in pietra che non doveva essere certo di grande impatto.
Ancora più dirompente dovette quindi essere l'effetto dei due arredi marmorei, inquadrati in edicole timpanate e ornati con un trionfo di fantasie all'antica, scolpiti dal Buggiano per le due sagrestie di Santa Maria del Fiore (figg. 457, 470, catt. 3.3, 3.4).
Sappiamo che già nel 1432 l'Opera del Duomo aveva incaricato il Brunelleschi, coadiuvato dal capo maestro del cantiere dell'Opera del Duomo, Battista d'Antonio, di progettare per la sagrestia delle Messe un armadio e un lavamani in marmo, "chome alloro pare"[419].
Questo però non era il primo frangente in cui l'architetto si era trovato ad affrontare la progettazione di un simile complemento architettonico. Sappiamo infatti, secondo quanto riporta il Vasari che pochi anni prima, per la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo "in una delle stanzette che mettono in mezzo l'altare della detta sagrestia", aveva approntato "in un canto un pozzo e il luogo per un lavamani"[420]. Purtroppo non sappiamo niente sull'aspetto di questo lavabo, sostituito in un secondo momento da quello marmoreo che vi si trova ancora oggi, ma possiamo notare che era posto in prossimità del pozzo tuttora esistente nell'angolo destro della parete d'ingresso del piccolo vano (figg. 468-469).
Sebbene lo stato attuale delle sagrestie del Duomo sia oggi parzialmente alterato, grazie a documenti sappiamo che Filippo aveva creato una sistemazione simile a quella ideata per San Lorenzo, provvedendo a sistemare nell'immediata adiacenza dei lavabi un pozzo, a quelli collegato tramite una conduttura che doveva garantire un rifornimento d'acqua più agevole. Dato che i vani corrispondenti ai pozzi sono stati murati, non è chiaro come questo rifornimento potesse avvenire, ma credo che il condotto dal lavabo giungesse a una piccola cisterna inserita nella muratura sopra il pozzo, che poteva facilmente essere riempita attingendo a mano l'acqua, la cui discesa veniva poi regolata con l'apertura dei rubinetti secondo necessità. Una soluzione del genere sembra confermata dai ritrovamenti effettuati in palazzo Horne, dove, tra il vano del pozzo e l'acquaio della cucina adiacente, esisteva un collegamento diretto tramite un condotto, che terminava sopra il pozzo con un piccolo bacino in cui versare l'acqua[421]. Mi soffermo su questo

419 HAINES, 1983, pp. 127, 281, doc. 1.
420 VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 184. Per il rapporto tra questa notizia e il problematico lavabo che attualmente si trova in questa sede, ovviamente da non identificare con quello brunelleschiano, si veda la scheda 3.6.
421 PREYER, 1993, p. 184. Si veda anche la scheda 3.18.

dettaglio tecnico, apparentemente secondario, perché credo che in realtà abbia avuto un ruolo rilevante anche nella risultanza estetica delle due opere.
I lavamani sono concepiti come due edicole timpanate che inquadrano un vano aperto nella muratura in cui è inserita la vasca, con un impianto non differente da quello che abbiamo potuto osservare per le piscine liturgiche e per il lavabo dipinto da Cennino Cennini. Il fondo della nicchia però è integralmente rivestito con una specchiatura marmorea in cui sono innestati i rubinetti. Le fantasie di genietti con otre e con vasi trovano lo spazio per abitare il vano dell'edicola proprio grazie all'esistenza dei condotti che alimentano autonomamente il manufatto, eliminando la necessità di inserire una cassa per l'acqua in sporgenza, che avrebbe inevitabilmente spezzato la figurazione. Una simile sottigliezza, che coniuga abilmente forma e funzione dell'oggetto, non può essere ascritta ad altri che al Brunelleschi stesso. Siamo d'altra parte sicuri di un coinvolgimento diretto dell'architetto nella realizzazione dell'opera non solo per la notizia del progetto del 1432, ma anche perché, una volta completate le componenti marmoree, Filippo si occupò in prima persona del taglio del condotto destinato ad alloggiare la tubatura e della fornitura degli annessi necessari[422].
Come ben noto, l'esecuzione dei rilievi è opera del figlio adottivo di Brunelleschi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, che venne retribuito, rispettivamente, tra il 1438 e il 1440 per quello destinato alla sagrestia delle Messe, e tra il 1442 e il 1445 per quello destinato alla sagrestia dei Canonici.
Credo tuttavia che a Filippo spetti non solo il progetto architettonico e idraulico dell'insieme, ma anche l'ideazione dei soggetti raffigurati. Le invenzioni dispiegate sono infatti originalissime e includono, nel primo lavamani, la divertente figurazione di due genietti che, seduti su un grosso otre, ne premono la pelle rigonfia facendo scaturire l'acqua dalle due apposite bocche in cui sono inseriti i rubinetti (fig. 462). A questa divagazione di spunto tutto profano si accompagna, nel timpano, un più canonico busto di angelo, mentre le specchiature che foderano lateralmente l'invaso dell'edicola sono ornate con due anfore baccellate da cui scaturiscono carnosi racemi vegetali (figg. 459, 461), presenti anche nel rivestimento superiore che chiude il vano, in questo caso generati dalle fauci di una protome leonina (fig. 458).
Nel secondo lavamani il rilievo centrale presenta una variazione sul tema perfino più irridente, con due putti che reggono altrettante anfore da cui scaturisce l'acqua (fig. 471). Gli ornati di questo arredo sono più complessi e le specchiature interne sono rivestite di rigogliose fantasie di putti e ornati vegetali (figg. 472-474, 476), nel fregio della trabeazione si incontra la precoce raffigurazione di una testa foliata (fig. 475) e nel timpano una misteriosa figura femminile a mezzobusto tiene sollevato un velo dietro la testa (fig. 478). In questa carrellata di motivi sono ben evidenti ispirazioni di prima mano dall'arte antica, reimpiegate con accorta consapevolezza in un modo non dissimile da quello che abbiamo osservato nelle due acquasantiere già nella Villa di Careggi (figg. 67-68, cat. 1.15), pure riferibili al Buggiano dietro invenzione del Brunelleschi.
Stilisticamente questi rilievi sono senz'altro da considerare un episodio eccezionale del *corpus* di Andrea che, pur mantenendo ben evidente la maniera sua propria, di base fortemente donatelliana e arricchita dall'osservazione attenta di Luca della Robbia, non riuscirà mai più a raggiungere una tale elevazione di tono.
Credo sia da escludere l'ipotetica partecipazione di Pagno di Lapo Portigiani ai lavori del secondo lavamani, dettata dalla notizia del passaggio della commissione a questo artista verificatosi nel 1442, pochi mesi dopo il contratto con il Buggiano. In realtà il nuovo contratto con il Portigiani, dovuto probabilmente a dissidi tra

422 POGGI, 1988, pp. 11-12, doc. 1521; HAINES, 1983, p. 128.

l'Opera e il Buggiano sul compenso imposto, inferiore a quello del primo lavabo, non sembra aver avuto alcun seguito, dato che tutti i successivi pagamenti vengono regolarmente elargiti ad Andrea[423]. In base a questa notizia sono state avanzate alcune proposte per individuare la mano di Pagno tra i rilievi del lavamani[424], ma l'unica figura che si discosta nettamente dai modi buggianeschi, quella nel timpano (fig. 478), non corrisponde stilisticamente alle poche testimonianze figurative riconducibili al Portigiani. È probabile quindi che Pagno non abbia mai preso effettivamente parte a questo lavoro e che la mano presente nel timpano sia da riferire a una personalità diversa allora attiva nella bottega buggianesca.
Mi pare opportuno, a questo punto, aprire una parentesi su un manufatto che altrimenti parrebbe strano non veder inserito in questo lavoro, sia perché generalmente ritenuto un lavabo, sia perché spesso menzionato come lavoro di Pagno di Lapo: l'armadio marmoreo della sagrestia di Santa Croce (fig. 481). Quest'opera è infatti frequentemente ricordata nelle descrizioni della basilica come lavabo, o, al limite, come lavabo-armadio, per l'affinità della struttura con quella dei lavamani del Duomo e per l'ubicazione in sagrestia, che ha contribuito ad attribuirle questo ruolo[425]. L'esame dell'interno mostra però un vano rivestito in marmo con piastrelle a losanga bianche e nere, corredato con l'inserzione di due robuste mensole, pure in marmo (fig. 489, 491). Il piano di fondo è completamente rifatto in cemento e, nonostante la mensola soprastante sia inserita a una distanza un po' troppo ravvicinata per permettere un comodo utilizzo come lavabo, si potrebbe supporre che originariamente vi fosse inserita una vaschetta, poi rimossa. L'eventualità è però smentita da fotografia Brogi che fuga ogni dubbio in proposito mostrando l'interno dell'opera in uno stato chiaramente antecedente all'intervento di restauro e priva di vasche di sorta (fig. 490)[426].
Il rimaneggiamento dell'arredo venne effettuato tra il 1885 e il 1886, quando furono approntate due ante nuove per chiudere il vano e fu parzialmente rifatta la soglia d'imposta dell'edicola con un'integrazione oggi ben leggibile[427]. Dal confronto con la foto storica è anche evidente che le piastrelle della sezione inferiore sono state in più punti rotte e malamente riparate con malta. Non è chiaro a cosa furono dovuti questi interventi, ma sappiamo che in quegli anni l'intera sagrestia era oggetto di un completo restauro.
Tra i pagamenti registrati in quel periodo se ne individuano anche alcuni relativi allo stanzino del campanile[428], cioè l'ambiente retrostante alla parete su cui è posto

423 Si veda la scheda 3.4, note 933-934.
424 CIARDI DUPRÈ, 1980, p. 45; HAINES, 1983, p. 128.
425 FANTOZZI 1842, p. 207; MOISÈ, 1845, pp. 155-156; BERTARELLI, 1922, p. 90; GARNERI, 1924, p. 155, LUMACHI, 1928, p. 385; PAATZ,1940-1954, I (1940), p. 565; SCIAMANNINI, 1951, p. 30; BERTI, 1967, p. 320; BERTI, 1968, p. 29; HAINES, 1983, pp. 29, 46 fig. 8; LUNGHI, 66, 1996, 3-4, pp. 479-510; JACKS, CAFERRO, 2001, p. 165 e p. 381 nota 75.
426 Brogi, foto n° 5828. La fotografia è consultabile presso la fototeca del Kunsthistorishes Institute di Firenze.
427 AOSC, filza 143, *Giustificazioni di uscita*, fasc. 10, *Mandati di uscita anno 1885*, n. 4, conto del 29 dicembre 1885 (saldato 31 dicembre 1885), presentato dal falegname Luigi Francolini per lavori svolti da febbraio al 12 novembre 1885; in data 22 aprile si registra: "in Sagrestia fatto di nuovo la chiusura al lavabo di marmo composta di telaio maestro, due sportelli intarsiati, esternamente ferrati, messa la serratura e montati al posto, che per fattura legname, spesa di ferramenti ed altri generi occorsi essendo alti m. 1,33 larghi m. 0,86, importano Lire 40 ". *IBIDEM*, n. 2, conto del 20 dicembre 1885 (saldato 15 gennaio 1886), presentato dallo scalpellino Zulimo Marcellini per lavori svolti dal 7 febbrario al 23 aprile 1885; in data 28 febbraio si registra: "fatta n. 1 lista di marmo bianco lunga metri 0,84x0,9 che fa da davanzale nel lavabo in Sagrestia e fatto la cassa per metterla al posto". Si noti che, anche in assenza di vasca, l'armadio veniva definito lavabo.
428 AOSC, filza 143, *Giustificazioni di uscita*, fasc. 10, *Mandati di uscita anno 1885*, n. 1, Conto del 31 dicembre 1885 (saldato 31 dicembre 1885), presentato dal muratore Carlo Pucci per lavori svolti

il nostro arredo, accessibile da una porta aperta proprio accanto all'armadio in concomitanza con la creazione del campanile ad opera di Gaetano Baccani. In questo stanzino si andava allora scavando un nuovo pozzo, evidentemente per eliminare quello antico situato nella stanza dell'antisagrestia[429]. Accanto a questo più antico pozzo era situato, almeno fin dal 1649, ma probabilmente già in epoca più antica, un "truoghetto"[430], cioè una vasca più piccola e più comoda da usare rispetto al monumentale lavamani trecentesco ubicato nello stesso ambiente.
La presenza di altri lavamani nell'antisagrestia, la collocazione tanto distante dal pozzo e l'assenza di una una vasca concorrono all'esclusione della nostra opera dalla categoria dei lavabi.
Gli interrogativi posti da questo affascinante arredo non si esauriscono tuttavia nel determinarne la funzione. Innanzitutto è importante non considerare soltanto l'edicola marmorea con il San Francesco stimmatizzato, ma anche il complemento pittorico con il Cristo-Serafino che dona le stimmate al santo sottostante e la struttura nel suo complesso, incluso il curioso, e problematico, inserto dei due oculi in pietra serena, vuoti e cavi, posti ai lati del Cristo-Serafino (figg. 482-483). Questi due elementi sono certamente da ritenere originari per via dei due cartigli affrescati che ne seguono il profilo curvo, la cui scritte sono oggi illeggibili. Nel plinto dell'edicola, la presenza dei due angeli che reggono l'emblema francescano assicura che l'opera è dovuta a una committenza del convento stesso. La muratura su cui insistono l'armadio e il suo coronamento pittorico risulta essere un volume aggiunto e appoggiato, a sinistra, su uno dei pilastri portanti della sagrestia. A destra invece l'edicola doveva originariamente confinare con l'antico armadio ligneo, mentre oggi le sono stati annessi i pannelli ottocenteschi nei quali si apre la porta che conduce allo stanzino del campanile. Questo annesso, dalla forma di un allungato parallelepipedo, è coronato da una cornice marmorea aggettante e la porzione di muratura che rimane a vista nel lato breve è ornata con un motivo affrescato a finto marmo, in accordo con la circostante e più antica decorazione della parete (fig. 485). Sotto l'edicola, come basamento, sono poste due specchiature in marmo bianco incorniciate da marmo verde, e un largo gradino in pietra serena, questo certamente rifatto in epoca successiva su modello di quello preesistente.
Rimane poco chiara la funzione dei due oculi, che di certo non erano destinati ad ospitare semplici rilievi, dato che in questo caso si sarebbe lasciato entro le cornici circolari una muratura grezza, rientrata di pochi centimetri, senza creare due cavità tanto profonde e foderate di pietra. Queste cornici potevano forse accogliere due teste a tutto tondo, magari di profeti o di santi identificabili dalle iscrizioni nei cartigli sottostanti. Una sistemazione del genere, ad esempio, era un tempo nel monumentale lavabo già in palazzo Girolami a Firenze e oggi al Victoria and Albert Museum, dove, secondo quanto mostra una fotografia datata 1899, negli oculi situati nei pennacchi dell'arco, erano inserite due teste (fig. 614)[431].

---

dal 1 gennaio al 31 dicembre 1885; dal 20 al 26 luglio si registrano lavori: "alla rifondazione del pozzo dal campanile"; dal 27 luglio al 2 agosto "proseguimento al rifondo del pozzo", dal 3 al 9 agosto "a finire al pozzo"; dal 17 al 23 agosto "alla smontatura e rimuratura di armadi".

429 Il pozzo dell'antisagrestia veniva fatto restaurare ancora nel 1840, ma successivamente venne soppresso (AOSC, filza 136, *Conti e ricevute dell'Amministrazione dal dì 1 gennaio 1842 al 31 dicembre 1850*, fascicolo 2, 1843, n. 139, mandato di pagamento del 7 dicembre 1843 per conto dell'imbianchino Antonio Betti per lavori svolti nell'anno 1840). Si veda anche quanto esposto nella scheda 3.1, nota 859.

430 Nel 1649 infatti il "truoghetto" veniva fatto restaurare, dunque doveva essere più antico. Anche per questa notizia rimando alla scheda 3.1, nota 862.

431 SCHIAPARELLI, 1908, p. 94, fig. 77; WILES, 1933, fig. 7; POPE-HENNESSY, 1964, p. 404-406; PREYER, 2006, pp. 284-286; PARMIGGIANI, 2008, pp. 122-123. La datazione della foto originaria mi è stata gentilmente fornita da Lois Salter, del dipartimento di Scultura del Victoria

L'affresco con il Cristo-Serafino è attribuibile con sicurezza a Bicci di Lorenzo, artista attivo a più riprese in Santa Croce, di cui è nota la data di morte, avvenuta nel 1452, e che quindi garantisce un prezioso *ante quem* per il complesso.
I marmi dell'edicola sono riferiti a Pagno di Lapo Portigiani nella quasi totalità della bibliografia, ma senza molte argomentazioni, probabilmente basandosi sulla supposta partecipazione dell'artista ai lavori del secondo lavamani della sagrestia del Duomo, da cui questo arredo sarebbe derivato. Si distacca da questa linea Robert Corwegh, che aveva avanzato un'attribuzione a Michelozzo[432], e, in ultimo, Francesco Caglioti, che ha invece accostato a quest'opera due tabernacoli eucaristici, uno nella pieve di San Pietro a Ripoli (figg. 487-488), l'altro al Museo Bardini, e l'edicola della Madonna dell'Impruneta, proponendo di riferire questo *corpus* a Nanni di Miniato detto il Fora, artista, attivo a Firenze, Roma e Napoli, ma a cui non sono riconducibili opere certe[433].
L'accostamento stilistico e strutturale tra queste opere mi trova pienamente d'accordo e la proposta in direzione di Nanni di Miniato meriterebbe il tentativo di un approfondimento, dati gli spunti interessanti su questo personaggio che si prospettano nella raccolta di documenti messa insieme dal Fabriczy, a partire dall'attività di "cacciatore" di pezzi antichi svolta per conto di Matteo Strozzi già nel 1428[434], un compito che più tardi verrà svolto anche da Bernardo Rossellino per Giovanni de' Medici[435].
L'arredo della sagrestia di Santa Croce si rivela dunque non un lavabo, e molto più che un semplice armadio: ci troviamo in presenza di un manufatto composito e complesso che rappresenta un caso singolarissimo nel panorama quattrocentesco e che ribadisce, ancora una volta, il carattere straordinario delle opere destinate alla chiesa francescana.
Un armadio interamente marmoreo era stato commissionato al Brunelleschi già nel 1432, in concomitanza con il progetto per il lavabo della prima sagrestia del Duomo, ma l'incarico non ebbe seguito immediato. Nel 1442, dovendo decidere per l'arredo della seconda sagrestia, l'architetto rilanciava l'idea degli armadi in marmo in chiave ancora più sontuosa[436], ma anche in questo caso, dell'intero progetto veniva portato a termine solo il lavabo. Si dovrà attendere il 1465 per vedere finalmente scolpito, ad opera di Mino da Fiesole (figg. 492-494)[437], il primo armadio nella Sagrestia delle Messe, simmetricamente posizionato rispetto al precedente lavabo buggianesco, inquadrato da un'edicola identica e similmente ornata[438]. Nel frattempo, lo spunto del Brunelleschi, aveva già trovato altre vie di circolazione, approdando in un'altra illustre sagrestia fiorentina[439].

---

and Albert Museum. Risulta imprecisa l'indicazione di Parmiggiani che ritiene lo scatto precedente alla rimozione del lavamani dal palazzo fiorentino, anche perché l'immagine mostra chiaramente scorci dell'allestimento museale circostante. Non sappiamo quando le due teste sono andate disperse, ma risultano già rimosse all'epoca della pubblicazione del catalogo di Pope-Hennessy. Per la vicenda del lavabo Girolami e la sua attribuzione si veda più avanti al capitolo III.4, note 478-481.

432 CORWEGH, 1908-1911, p. 38.

433 CAGLIOTI, 1988-89, pp. 246, 251 nota 6; IDEM, 1998, pp. 125-160, p. 158 nota 132; IDEM, 2000, p. 95, nota 58.

434 FABRICZY, 1906, pp. 74-75.

435 CAGLIOTI, 1991, pp. 49-51.

436 GUASTI, 1857, p. 77.

437 HAINES, 1983, pp. 181-183, note 2-11; figg. 97-100.

438 L'interno di questo armadio è più semplice rispetto quello di Santa Croce: il vano è uniformemente rivestito con lastre in marmo bianco e le mensole, ora rifatte, erano in legno.

439 Mi pare il caso di evidenziare, a sostegno della proposta di Caglioti, che Nanni di Miniato fu più volte impegnato nel cantiere del Duomo tra gli anni trenta e gli anni quaranta, dove poteva aver avuto modo di conoscere i progetti di Filippo (FABRICZY, 1906, pp. 72-73). Oltre alla cultura donatelliana e michelozziana evidente in queste opere, nell'edicola di Santa Croce e nel

III.4. Fortuna del lavamani a edicola. Dalla sagrestia al palazzo

I lavamani marmorei delle sagrestie del Duomo erano comprensibilmente destinati a rimanere un *unicum* per quanto riguarda la ricchezza dell'ornamentazione scultorea, ma il concetto che li sosteneva, cioè quello di arredo unitariamente progettato, strutturato sulla base di un impianto architettonico proporzionato e, infine, esteticamente qualificato, incontrò un largo consenso. La proposta brunelleschiana a edicola, anche se spogliata del rutilante corredo decorativo, risultava una soluzione efficace e in grado di adattarsi negli anni agli aggiornamenti del gusto, caratterizzandosi con elementi nuovi che, proprio per il carattere versatile implicito nell'edicola, potevano essere aggiunti di volta in volta.
A partire dagli anni sessanta si assiste a una declinazione in chiave monumentale del lavabo, che assume dimensioni decisamente imponenti, talvolta a stento contenute nell'ambiente che doveva ospitarlo. Edicole alte fino a quattro metri e oltre erano, ovviamente, del tutto non necessarie in relazione alla funzione che l'oggetto doveva svolgere e avevano soprattuto scopo ornamentale.
Uno dei più sontuosi esemplari di questo genere è il lavabo in pietra serena della Canonica di San Lorenzo (fig. 561, cat. 3.8), la cui monumentale edicola è ornata con un corredo figurativo essenziale, ma decisamente interessante. Sulla sommità, anziché una terminazione a timpano, è posta una lunetta ribassata scolpita al centro con lo stemma Medici e culminante, in accordo araldico con il blasone della famiglia, con una sfera sorretta da due volute. Il basamento strigilato presenta un andamento concavo entro il quale è posto, quasi a tutto tondo, un vaso ansato a sorreggere idealmente la soprastante mensola della vasca (fig. 563). Il lavabo dovette esser realizzato contestualmente all'edificazione della Canonica, dunque tra la fine degli anni cinquanta e il 1462[440]. Nell'accostamento del vaso alla strigilatura credo si possa individuare un riflesso della sistemazione dell'altare del Tempietto della Santissima Annunziata, dove al corpo centrale strigilato si accompagnavano vasi ansati posti a sostegno della mensa ai quattro angoli.
L'adattamento proposto nel lavabo laurenziano, più facilmente replicabile, dovette incontrare una discreta fortuna e colpire anche l'interesse del Filarete che, nel disegno più volte citato (fig. 424), riproduce un lavamani munito di basamento concavo, in cui però viene alloggiato un grande vaso a coppa. Una memoria del nostro arredo è anche nel coronamento a lunetta con una sfera sulla sommità, arricchita dall'Averulino con una statuetta, ma sostenuta da due volute assai simili a quelle presenti nel modello della Canonica.
Lo sviluppo di questa sistemazione era un tempo documentato dal lavabo perduto dei Del Giocondo, dove un basamento ormai completamente svuotato accoglieva un vaso scolpito a tutto tondo posto a reggere la vasca soprastante. Quest'opera è oggi nota soltanto grazie a uno scatto fotografico e a una tavola pubblicata sulla rivista "Ricordi di Architettura" nel 1883, in cui se ne indicava l'ubicazione in palazzo Sermolli, già di proprietà dei Del Giocondo, famiglia a cui infatti alludono gli stemmi raffigurati nell'imposta dell'arco (fig. 564)[441]. Nell'arredo è riscontrabile

tabernacolo di San Pietro a Ripoli si colgono anche attenzioni ai modi di Bernardo Rossellino, ad esempio nelle figure degli angeli e nel modo di panneggiarne le tuniche (figg. 485-486, 488), o anche in certi dettagli ornamentali, come le "dita" feline che ornano la base delle colonne nel tabernacolo di Ripoli, mutuate dai sostegni del sarcofago di Leonardo Bruni.

440 Per i lavori nella Canonica si veda: RUSCHI, 1993, p. 68, che però ritiene il lavamani di epoca più tarda, collocandolo verso il 1475. Per una datazione del lavamani sulla metà degli anni sessanta: CAGLIOTI, 1995, p. 37, fig. 23; IDEM, 2000, p. 95, fig. 71.

441 "Ricordi di Architettura", VI, 1883, fasc. IX, tav. 2; GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 188, fig. 132. Nella fototeca del Kunsthistorisches Institute di Firenze è conservata un'immagine (foto n° 227798) in cui il lavamani è raffigurato sempre nel cortile, ma ormai privo del vaso nel

una ripresa del lavamani laurenziano anche nel coronamento con le due volute che sorreggono un elemento centrale, in questo caso un vaso baccellato ricolmo di frutta. La presenza di alcuni elementi più tardi, come le stesse baccellature rilevate, le paraste ornate dal motivo a treccia e la nicchia ad arco fanno propendere per una datazione più tarda, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, orientandone la pertinenza in ambito maianesco, come già indicato da Gentilini.
Il peculiare assetto con il vaso inserito nel basamento potrebbe aver caratterizzato anche la struttura della fontana nel cortile di palazzo Orlandini Del Beccuto. L'edicola trabeata dell'arredo è infatti curiosamente completata sulla sommità con un vaso ansato che, insieme a due mensole a voluta disposte ai lati, reggere un terrazzino soprastante. La nicchia è stata riempita in epoca più tarda con a spugne, in mezzo alle quali è stata sistemata una protome leonina marmorea che getta acqua in una vasca sottostante, pure in marmo (fig. 565, 567). Una tavola pubblicata su "Ricordi di Architettura", nel 1883 (fig. 566), documenta che a questa data il lavamani si trovava già nello stato attuale[442], ma sorge il sospetto che prima di essere adattato a fontana questo arredo potesse avere l'impianto di un lavamani simile a quello dei Del Giocondo, con il vaso collocato nella parte inferiore a reggere la vasca, forse fiancheggiato dalle due mensole poste ai lati come si riscontra nel lavamani oggi nella villa Lemmi-Tornabuoni (fig. 570, cat. 3.10).
La strigilatura del basamento presente nel lavabo laurenziano, era, come abbiano notato, motivo già ben presente nel repertorio decorativo degli scultori fiorentini, e, tra i molti esempi possibili oltre a quello già citato del sacello dell'Annunziata, ricordo almeno il paliotto in marmo rosso dell'altare della cappella dei Magi in palazzo Medici (1459 circa), che per il formato rettangolare e la collocazione sotto la mensa, può costituire un buon raffronto con l'impiego che venne fatto del motivo nei lavamani. L'inclusione di una simile lastra strigilata si incontra negli esemplari della canonica di Cercina (fig. 569, cat. 3.9) e di villa Tornabuoni Lemmi (fig. 570, cat. 3.10), dove l'impianto a edicola viene declinato nella versione più semplice, priva cioè di coronamenti a timpano o a lunetta, ma le membrature architettoniche risultano ornate con decorazioni particolarmente curate.
Più complesso è il caso del lavamani collocato nella sala di Ester in Palazzo Vecchio (fig. 578, cat. 3.13), al centro del cui basamento strigilato è scolpita una protome leonina che ha permesso a Linda Pisani di attribuire con sicurezza il pezzo a Francesco di Simone Ferrucci, datandolo verso il 1470 (figg. 581-582)[443].
L'arredo, originariamente collocata nel Palagio di Parte Guelfa[444], presenta un'aspetto particolarmente ricercato per l'impiego del marmo, sia bianco che colorato, e offre il primo esempio di nicchia inquadrata da un arco a tutto sesto anziché da una trabeazione. La qualità dell'arredo è evidente nel corredo figurativo che, oltre alla protome leonina del basamento, conta anche e due testine di putti con le bocche spalancate per gettare acqua scolpite nel marmo rosso del fondo (figg. 579-580) e un delicato intarsio con il giglio fiorentino.
Una versione derivata da questa e, credo, ugualmente riferibile alla bottega di Francesco di Simone, è conservata nella sagrestia di Sant'Ambrogio (fig. 583, cat. 3.14). Il lavamani presenta la stessa struttura a nicchia con arco e, a coprire la fonte

basamento, evidentemente il primo componente ad essere asportato; l'annotazione sul cartoncino della fotografia lo registra infatti dell'antiquario Giovanni Bruzzichelli.

442 "Ricordi di Architettura", VI, fasc. II, tav. 1 (fig. 566). Una fotografia Alinari (n° 3560a) dalla datazione incerta raffigura il fregio scolpito con una serie di busti avulso dall'architrave, lasciando presupporre almeno uno smontaggio dell'opera (fig. 568, ringrazio Giancarlo Gentilini per avermi fornito questa immagine). Questa ipotesi, del tutto interlocutoria, dovrebbe essere vagliata almeno con un più preciso riscontro delle misure e con l'esame diretto delle componenti lapidee che per il momento non ho potuto effettuare.

443 PISANI, 2007, pp. 31, 108, cat. 12.

444 Per gli spostamenti che hanno interessato l'opera si veda nel dettaglio si veda la scheda 3.13.

d'acqua, due scapigliate testine entro clipei, connotate con le tipiche fisionomie affilate del Ferrucci, ma lavorate con un tocco sfumato che le orienta verso una cronologia tarda (fig. 584). Queste testine clipeate sono ben confrontabili con quelle poste sulle cornici del fonte battesimale scolpito dalla bottega ferruccesca per il duomo di Cortona verso il 1491 (fig. 331)[445]. In quest'opera inoltre le specchiature sul retro del pozzetto sono ornate con croci astili similissime, nell'intaglio e nel disegno arricchito dagli elementi a ghianda, alla triplice croce che orna il basamento del lavabo (figg. 585-586).
Il Ferrucci, nel 1467 aveva fornito anche un lavamani per il refettorio del convento servita dell'Annunziata, di cui oggi non rimane alcuna traccia[446], e certamente sono andati perduti molti arredi di questo tipo usciti da illustri botteghe fiorentine, come quello per la sagrestia della Badia Fiorentina ornato con tre teste di marmo pagate a Mino da Fiesole nel 1474[447].
Ci è invece pervenuto, seppure con qualche alterazione, un lavamani scolpito da Benedetto da Maiano per una sede ben distante da Firenze, la basilica della Santa Casa di Loreto (fig. 587). L'arredo è menzionato anche dal Vasari in rapporto alla decisione dell'artista di dedicarsi alla scultura in marmo "nella quale aveva digià a Loreto, stando con Giuliano suo zio, fatto per la sacrestia un lavamani con certi Angeli di marmo"[448]. La cronologia giovanile suggerita dal biografo venne accolta dal Bode[449], ma rifiutata da Pietro Gianuizzi, che riconosceva, negli stemmi cardinalizi presenti sia sul lavamani che sui portali delle sagrestie, l'impresa di Girolamo Basso della Rovere, nipote di Sisto IV nominato vescovo di Loreto e Recanati nel 1476 ed elevato alla porpora l'anno successivo[450].
Gli interventi di Giuliano da Maiano nella chiesa della Santa Casa sono documentati tra il 1481 e il 1487[451], ed è nell'arco di questi anni che Benedetto dovette collaborare all'impresa fornendo, oltre al lavamani, anche i portali marmorei delle quattro sagrestie ottagone[452]. La sagrestia di San Giovanni, affrescata all'incirca tra il 1482 e il 1484 con il ciclo degli *Apostoli* di Luca Signorelli, venne arredata dalla bottega dei Da Maiano con un corredo di armadi lignei intarsiati che rivestono la zona inferiore delle sei pareti libere, essendo le altre due occupate, rispettivamente, dalla porta d'ingresso e dalla finestra sotto la quale è posto il lavabo (fig. 588).
Quest'ultimo si trova quindi ad occupare uno spazio ben definito, rivestendo il vano che si crea nella parete in corrispondenza della soprastante apertura. L'ampia nicchia entro la quale si innesta la vasca non è quindi dotata di alcun coronamento e viene delimitata, nella parte superiore, soltanto da un aggettante cornicione. Le due pareti laterali del vano sono rivestite con specchiature in marmo rosso poste

445 Per il fonte battesimale di Cortona si veda quanto esposto nel capitolo II.3, nota 329.
446 Oltre al lavabo, la bottega ferruccesca aveva realizzato un arco nell'infermeria e fornito un quantitativo di conci (FABRICZY, 1908, p. 4; PISANI, 2007, pp. 13-15; 94). Il lavamani per la sagrestia della chiesa, ugualmente perduto, era stato approntato nel 1441 da un certo Cante di Lazzaro lastraiulo (IRCANI MENICHINI, 2004, pp. 35-36, 128).
447 Le "tre teste fatte nell'acquario di sagrestia nostra, di marmo" vennero pagate nel 1474 a Mino da Fiesole insieme a tre acquasantiere, per le quali rimando a quanto detto nel capitolo I.9, nota 263.
448 VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 525.
449 BODE, 1884, p. 151.
450 GIANUIZZI, 1888, pp. 178-179. Per il lavabo si veda anche: LEIN, 1988, pp. 67-68; QUINTERIO, 1994, p. 33, fig. 16; QUINTERIO, 1996, p. 497.
451 QUINTERIO, 1994, p. 34; IDEM, 1996, pp. 336-338.
452 I portali erano sormontati ciascuno da una lunetta in terracotta invetriata con la figura dell'Evangelista a cui era dedicato l'ambiente, ma oggi rimangono soltanto quelle con *San Luca* e *San Matteo*, mentre quelle con *San Giovanni* e *San Marco* sono copie in stucco smaltato realizzate nel 1876 in sostituzione degli originali non più reperibili (GIANUIZZI, 1888, p. 178; GENTILINI, 1992, pp. 454, figg. a pp. 463-463).,

entro cornici scolpite, in alto, con racemi di quercia, e, ai lati, con motivi a treccia ripetuti anche nelle paraste che delimitano frontalmente l'arredo (figg. 590-591) . Il fondo della nicchia è inquadrato da una cornice con motivi floreali intrecciati, entro la quale sono inserite tre lastre differenti, su cui figurano, nella parte superiore, lo stemma di Girolamo Basso della Rovere, e, in quella inferiore, due angeli posti ai lati di un'apertura.
Il lato inferiore dell'apertura è chiuso da una coppa, ornata sul bordo con un serto di foglie di quercia e ghiande e sulla pancia con due teste di cherubini assai rovinate, un tempo preposte a gettare acqua (fig. 598). La coppa è, in realtà, scolpita soltanto nella parte frontale, mentre sul retro risulta aperta e connessa ad un bacino di deposito (fig. 597) scavato nello spessore della parete che garantiva una riserva di acqua consistente in assenza di un vicino pozzo a cui collegare il lavabo con un sistema di condutture. Il piede scanalato del vaso poggia direttamente sulla sottostante vasca in travertino, nel cui fronte è scolpito il versetto di Isaia (1, 16), *Lavamini et mundi estote*, e la data 1745. La vasca è sorretta da due lesene marmoree, ricurve e scanalate, terminanti con zampe di leone che poggiano su uno zoccolo liscio (fig. 592). Tali elementi inquadrano una cornice modanata al centro della quale si trova un rilievo raffigurante due delfini affrontati ai lati di una valva di conchiglia che ospita una testina scapigliata in atto di soffiare. La conchiglia galleggia su una distesa d'acqua increspata da onde e si staglia contro uno sfondo un tempo intarsiato in marmo verde, di cui oggi rimangono frammenti solo ai lati, in corrispondenza delle code dei delfini.
Doris Carl ha rilevato l'aspetto sommario del montaggio del lavamani, specie nelle commettiture tra i vari pezzi nel rivestimento del fondo della nicchia, osservando inoltre che i due angeli, per la posa e per l'iconografia, non sembrano pertinenti a un lavamani quanto ad un tabernacolo eucaristico[453]. La studiosa ha proposto quindi che le due figure facessero originariamenteparte di un perduto tabernacolo eucaristico, ugualmente scolpito da Benedetto da Maiano per la stessa chiesa e smantellato precocemente. Gli angeli sarebbero stati quindi riutilizzati per ornare il lavamani prima della descrizione vasariana che li registra in questa sede nel 1568.
Un secondo smontaggio dell'arredo ebbe luogo nel 1745, quando si provvide a sostituire l'originale vasca marmorea, probabilmente rotta o usurata, con un analogo elemento in travertino (fig. 595). Mi paiono però erronee le conclusioni della Carl, che ritiene tutta la zona inferiore del lavamani frutto del restauro settecentesco, al centro della quale sarebbe stato reinserito il rilievo con i delfini e la valva di conchiglia[454]. In realtà l'unico elemento aggiunto nel corso di quell'intervento fu il corpo centrale in travertino della vasca, mentre sia le due terminazioni laterali che reggono le paraste dell'edicola, sia sostegni scanalati con zampe leonine, sono in marmo e pertinenti al contesto originario (figg. 594)[455]. Per i sostegni anzi è ben evidente una derivazione dagli analoghi elementi che

453 CARL, 2006, pp. 323, 325-330. Le due figure sono infatti disposte con le braccia sollevate a sorreggere il frammento di un elemento apparentemente circolare, visibile soltanto nell'angelo di sinistra, mentre quello di destra si presenta mutilo. La Carl, propone che la posa rispecchiasse una soluzione compositiva affine a quella presente nel tabernacolo di Luca della Robbia per la cappella degli Uomini nell'Ospedale di Santa Maria Nuova, oggi nella chiesa di Santa Maria a Peretola. In tal caso è opportuno ricordare che, secondo quanto proposto da Anna Padoa Rizzo, al centro della ghirlanda non doveva trovarsi il rilievo con la colomba dello Spirito Santo, ma una teca per l'ostensione dell'ostia, funzionale all'adorazione del Santissimo (PADOA RIZZO, 1994, pp. 48-68; non concorda con questa ipotesi: PALOZZI STROZZI, 2013, pp. 468-469, cat. IX.9).

454 CARL, 2006, pp. 323-324.

455 Un esame diretto dell'opera mostra chiaramente le differenze dei tipi lapidei, marmo e travertino, e le stuccature che connettono i diversi elementi.

sorreggono il sarcofago nel monumento al cardinale del Portogallo in San Miniato a Firenze di Antonio Rossellino (fig. 593). L'aspetto approssimativo con cui la specchiatura si inserisce nel basamento è dovuto all'assenza del bordo inferiore della cornice modanata, forse da ascriversi a un rimontaggio inesperto, che l'avrebbe spostata nella zona superiore, sotto la vasca, facendo poggiare il rilievo direttamente sullo zoccolo di sostegno.
La Carl proponeva inoltre che l'assetto originario del lavamani non includesse le paraste e le specchiature che rivestono le due pareti laterali interne del vano, ma soltanto l'inquadratura floreale del fondo, la cornice aggettante, lo stemma, il vaso e il rilievo del basamento (fig. 596)[456]. Sempre secondo la studiosa, gli elementi non pertinenti avrebbero fatto parte di un altro arredo perduto, forse un sedile a spalliera e la collocazione originaria del lavabo, non sarebbe stata quella attuale, ma una delle altre sagrestie. Quest'ultima conclusione è dettata dal fatto che, privato degli elementi laterali di rivestimento della nicchia, il lavamani avrebbe dovuto esser necessariamente collocato su una muratura piana, non disponibile nella sagrestia di San Giovanni, interamente rivestita dagli armadi sulle sei pareti libere.
Credo invece che la collocazione del lavabo sia quella originaria e anzi, ritengo che proprio la dotazione completa di questa stanza con tutti gli annessi necessari la indichi come l'ambiente che la bottega maianesca portò per primo a compimento, garantendo la funzionalità di almeno una delle quattro sagrestie che, per motivi ignoti, non vennero mai terminate. Al contrario, sarebbe stato decisamente insolito, in assenza del lavamani, non rivestire con armadi anche la parete sotto la finestra, data la scarsità di spazio a disposizione, dichiarata anche dall'espediente di scavare le pareti retrostanti ad alcuni sportelli per creare vani più ampi[457].
È inoltre innegabile una rapporto di continuità tra l'architettura del lavamani e quella degli armadi, per l'impiego sia della stessa cornice aggettante, ornata con la medesima sequenza decorativa, sia delle paraste col motivo a treccia (figg. 589--590), che, non casualmente, compiono anche a ornare le nicchie entro cui sono posti gli *Apostoli* affrescati dal Signorelli. L'inserzione dell'arredo entro lo spazio sotto la finestra appare in ogni caso tanto precisa e ben studiata da poter essere difficilmente ritenuta frutto di un riadattamento tardo di pezzi erratici e, anzi, proprio la perfetta coincidenza delle dimensioni delle specchiature laterali e delle cornici con quelle del vano nella parete implica una realizzazione specifica di quei pezzi per quel contesto. Se le condizioni del rivestimento del fondo appaiono in certi passaggi poco coerenti, si dovrà piuttosto dubitare della pertinenza di questi, piuttosto che di quelli laterali.
La ricostruzione alternativa proposta dalla Carl non permette comunque di immaginare un arredo plausibile dato che non include la profondità della vasca (fig. 596)[458]. Eliminando la nicchia infatti, la cornice floreale avrebbe solamente funzione puro sfondo, e la vasca dovrebbe risultare esterna alla parete, con un assetto poco frequente, ma documentato ad esempio nel lavamani di Gregorio di Lorenzo alla Badia Fiesolana (fig. 550, cat. 3.7). In questo caso sarebbe però necessario porre un fusto a sorreggere la vasca ricorrendo a una tipologia che di fatto esclude la presenza di un basamento in cui collocare il rilievo con i delfini e i due sostegni scanalati con zampe di leone, che rimarrebbero senza ragion d'essere.
In conclusione, nonostante gli evidenti rimaneggiamenti dell'arredo e la sua integrazione con frammenti non pertinenti di epoche diverse, in assenza di dati

456 CARL, 2006, vol. I, pp. 324-325, vol. II, 279, fig. 189.
457 QUINTERIO, 1996, p. 497.
458 CARL, 2006, vol. II, 279, fig. 189.

che forniscano indizi certi in direzione contraria, credo che la sua struttura sia sostanzialmente quella originaria.
Se accogliamo questa conclusione, l'adattamento dell'impianto tipico del lavamani alla situazione architettonica della sagrestia appare frutto di una progettazione meditata e abile, capace di rielaborare la struttura tradizionale a seconda delle contingenze. Nell'arredo infatti non viene eliminato soltanto il coronamento a timpano o a lunetta, come abbiamo già visto in altri esemplari, ma la parte superiore stessa della nicchia, che perde la struttura chiusa a edicola per risolversi in un impianto aperto e arioso, permettendo la piena fruizione della luce proveniente dalla finestra soprastante.
Le due specchiature in marmo rosso e i rilievi con le fronde di quercia mirano a qualificare anche le pareti laterali della nicchia, con un'idea che era già presente nei lavamani buggianeschi del Duomo, ma che poi venne applicata raramente e si ritrova di nuovo soltanto a fine secolo, nel lavamani Girolami oggi al Victoria and Albert Museum (fig. 616)[459]. La presenza di marmi policromi si estendeva anche al basamento, dove lo sfondo del rilievo era intarsiato in marmo verde, e trova riscontro in alcuni dei lavamani di miglior qualità, come quello di Francesco di Simone Ferrucci oggi in Palazzo Vecchio (fig. 578, cat. 3.13), e quelli, di impianto strutturalmente differente, della Badia Fiesolana e della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 502, cat. 3.6). Da quest'ultimo esemplare il nostro trae anche il disegno del vaso utilizzato in funzione di fonte d'acqua, interpretato come una coppa antica sul cui bordo poggia un serto di quercia (fig. 598) .
Il lavamani di Loreto offre una testimonianza importante della diffusione dei tipi fiorentini al di fuori della toscana e costituisce l'unico esemplare pervenuto della bottega di Benedetto da Maiano che abbiamo visto essere stata assai attiva nella produzione di arredi. Oltre alla possibilità già ventilata di riferire all'ambito maianesco il perduto lavamani del Giocondo, possiamo aggiungere che nell'*Inventario* della bottega di Benedetto compilato dopo la morte dell'artista, tra i molti fregi, cornici e pilastri di cui non conosciamo la destinazione si annovera un "lavatoio da mano per Matteo Canigiani": un manufatto sicuramente notevole, articolato in una struttura complessa di cui facevano parte "2 pilastri non finiti di braccia 3, larghi ½ [...], 2 cornici lavorati per detto lavoro di braccia 3 ½, una basa per detto, di braccia 3 ½, uno pezzo simile di braccia 2, un arco per detto lavoro, 11 pezzi lavorati per detto lavoro"[460].
Nell'ultimo quarto del secolo si registrano continui rinnovamenti dell'impianto a edicola e sono attestate anche proposte in cui la la vasca, pur rimanendo inserita nella muratura, assume caratteri autonomi ed è munita di un proprio fusto.
Un lavamani così strutturato è quello di San Miniato al Monte (fig. 599, cat. 3.15), databile tra il 1470 e il 1472, in concomitanza con l'edificazione della stanzetta annessa alla sagrestia in cui si trova, realizzata proprio come ambiente di servizio destinato ad accogliere l'arredo. La nicchia ad arco, incorniciata da una semplice mostra in pietra, accoglie una vasca pure in pietra di fattura piuttosto modesta e assai rovinata, retta da un fusto foliato e strozzato al centro da un cordino[461]. Il fondo del vano, sopra la specchiatura marmorea che protegge la fonte d'acqua, è dipinto con la figura del profeta *Isaia* che regge il cartiglio con il versetto "Lavamini et mundi estote" (1,16), allusiva alla purificazione del sacerdote prima

459 Si veda più avanti in questo capitolo alle note 478-481.
460 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 188; CARL, 2006, p. 525, nn. 113-118; GENTILINI, 2008, p. 197.
461 Vasche così strutturate, evidentemente più fragili di quelle incassate nella muratura, sono pervenute in pochissimi esemplari, tra cui segnalo quello nella pieve di Santa Reparata a Pimonte presso Barberino del Mugello (OA 09/00004809, F. Paladini, 1973), opera che purtroppo non ho potuto esaminare direttamente per l'impossibilità di accedere all'edificio.

della celebrazione. L'affresco è riferibile alla bottega di Cosimo Rosselli ed è probabile che un corredo pittorico, anche semplicissimo, ravvivasse originariamente molte nicchie di lavamani non rivestite in pietra o in marmo[462].
Di ben altra qualità sono i due lavamani posti nel refettorio di Ognissanti (figg. 600, 607, cat. 3.16), collocati nella parete d'ingresso in due slanciate edicole trabeate poste ai lati di un portale di identiche proporzioni e dimensioni, ma variato nel disegno della mostra che incornicia l'apertura. Sul portale è iscritta la data 1480, anno in cui il refettorio venne ristrutturato e decorato con l'affresco dell'*Ultima Cena* di Domenico Ghirlandaio. I lavabi sono strutturati con vasche poggianti su uno snello balaustro e munite di cassoncini per l'acqua. La pietra è assai rovinata, ma gli arredi sono connotati da un disegno elegante e l'accurato progetto dell'insieme, che con il portale definisce tutta la spazialità della parete d'ingresso, rivela un lavoro di alta qualità e di considerevole impegno.
Alcuni particolari sembrerebbero orientare la paternità di questo disegno verso Giuliano da Sangallo. Il fregio dei due lavabi riprende un tipo antico riprodotto in un foglio del Codice Vaticano Latino 4424 (figg. 603, 605)[463], mentre i capitelli delle edicole replicano quelli della lanterna di Santa Maria delle Carceri a Prato (fig. 604). Infine, l'impianto complessivo della parete, scandito dalle tre mostre architettoniche, è identico a quello adottato dall'architetto nel mezzanino di palazzo Gondi (fig. 602). L'interesse per una soluzione di questo tipo si rinviene anche in un altro disegno del Codice Vaticano Latino 4424, raffigurante i resti della facciata della basilica Aemilia (fig. 601)[464].
È significativo inoltre che per un refettorio non si stata scelta la struttura tipica per i lavamani destinati a questi ambienti, cioè dall'andamento orizzontale e con molte bocche d'acqua. Nel Quattrocento le rimanenze di questo tipo sono scarse, ma tale impianto non era caduto in disuso, dato che continuerà ad trovare impiego nel secolo successivo. La scelta di non adottare la forma più consueta appare quindi come una preferenza consapevole, dettata dalla volontà di riprogettare con libertà l'intero disegno della parete.
Se la tipologia del lavamani da refettorio doveva avere, per necessità intrinseche, un impianto ben definito, le differenze tra i lavabi destinati alle sagrestie e quelli domestici sono pressoché nulle e limitate agli inserti decorativi o alle iscrizioni sacre. Abbiamo già avuto modo di imbatterci in qualche esemplare scolpito per contesti privati, come il lavamani di villa Lemmi Tornabuoni (fig. 573), o quello disperso del palazzo dei Del Giocondo (fig. 564) che in tutto e per tutto sono assimilabili agli arredi delle sagrestie.
Il numero più consistente degli esemplari oggi noti proviene da ambienti ecclesiastici quali sagrestie e canoniche, ma nel giudicare questo aspetto dobbiamo tener conto di una selezione che di certo non rispecchia l'effettiva situazione quattrocentesca, giacché non dovette esserci palazzo fiorentino modernamente costruito che non fosse dotato di un lavamani di fattura più o meno ricercata.
Nel secondo *Libro di bottega* di Maso di Bartolomeo sono registrati almeno tre lavori di questo tipo destinati a committenti privati: un "acquaio" per Francesco di Orlando de' Medici, uno per Giovanni del Pugliese, e un fregio da lavabo per Piero Borsi[465]. I lavamani, anzi, nelle loro versioni più qualificate, dovettero diventare rapidamente una delle componenti di modernità e ricercatezza indispensabili non

462 Al di fuori del territorio fiorentino un esempio di questo tipo è nella sagrestia del Duomo di Spello, corredato con affresco peruginesco raffigurante un angelo che regge una tabella iscritta ancora con il versetto 1,16 di Isaia (fig. 599 bis).
463 *Il libro di Giuliano da Sangallo...*, 1910, p. 28, foglio 17; BORSI, 1985, pp. 110-111
464 *Il libro di Giuliano da Sangallo...*, 1910, p. 34-35, foglio 26; BORSI, 1985, pp. 144-146.
465 FABRICZY, 1895, p. 395; YRIARTE, 1894, pp. 69-70, pp. 87-88. Per ulteriori notizie sugli arredi lapidei usciti dalla bottega di Maso di Bartolomeo si veda la scheda 1.16, note 611, 613.

solo per garantire comfort domestico, ma anche prestigio. Il Filarete, tra le " cose appartenenti al bisogno dell'uso della corte", insieme a camini, usci, porte e finestre, alari candelieri e credenze, annovera, "dove erano i luoghi da mangiare", la necessità di porre "i luoghi atti a gittare acqua"[466].
Il luogo privilegiato in cui porre il lavabo era quindi la sala destinata ai pranzi e ai ricevimenti, o una stanza più piccola a quella adiacente, anche nel caso particolare di un arredo come quello oggi in Palazzo Vecchio proveniente dalla sede della Parte Guelfa (fig. 578, cat. 3.13), dove svolgeva una funzione analoga a quella degli arredi dei palazzi privati, giacché serviva in occasione dei banchetti organizzati dalla Parte.
L'ambiente che ospitava il lavamani era spesso corredato anche da un camino ed è probabile che i due arredi fossero spesso forniti dallo stesso artista. Ci sono noti alcuni pagamenti contestuali per un camino e un lavabo, ad esempio quello di Maso di Bartolomeo per Francesco di Orlando de' Medici nel 1451, o quello di Desiderio da Settignano, che registra "due aquai e uno chamino" per Bartolomeo Serragli nel 1456[467]. Lo stesso Desiderio doveva aver fornito una coppia per il salone principale di palazzo Boni dove, ancora nel 1803, si trovavano "un cammino ed un acquaio fra loro opposti, e riccamente architettati con cornici intagliate con ornati e figure a basso rilievo"[468]. Del lavamani si è perduta ogni traccia, mentre il camino, di notevole qualità, è conservato oggi al Victoria and Albert Museum. Ancora, una coppia di arredi doveva trovarsi in palazzo Corsi, dove sono state rinvenute le tracce di un lavamani nel salone del piano nobile che un tempo ospitava anche un camino con un bel fregio intagliato, oggi pure disperso, ma documentato da uno scatto fotografico[469].
Purtroppo le radicali trasformazioni subite dagli ambienti privati e le frequenti alienazioni di cui sono stati oggetto non ci hanno restituito alcun esempio di questa sistemazione e, che io sappia, per incontrare una coppia quattrocentesca di camino e lavabo ancora conservata *in loco*, bisogna andare a cercare nella canonica di Sant'Andrea a Cercina (figg. 569-570, cat. 3.9).
Nel palazzo Medici di via Larga i lavamani dovevano essere almeno due, uno al piano nobile, "nella saletta di rimpetto alla sala grande", circondato da pregevoli arredi, come il " panno fiandresco, cornicie intorno messe d'oro, dipintovi drento più figure bacanarie intorno a una Quaresima" che lo sormontava, e da un altrettanto pregevole corredo per utilizzarlo, consistente in "una coppa di bronzo alla dommaschina, con uno becuccio, per uso di sechia dall'aquaio. Uno catino grande di rame, sta sotto il tinocolo dell'aquaio"[470].
Il lavabo posto nella sala grande terrena era invece ornato con "dua teste che ridono"[471]. Al pari dei portali, infatti, il lavabo poteva divenire luogo privilegiato per ospitare teste o busti, semplicemente appoggiate in un secondo momento sopra la cornice, come si trovava ad esempio nella casa degli Asini, dove compariva "una testa di gesso d'un bambino in sulla cornice dell'acquaio", o nel palazzo degli Strozzi, in cui ugualmente è registrata la presenza di "un bambino di marmo sopra l'acquaio"[472].
Inserti figurativi di questo genere potevano però essere inclusi nell'ornamento del lavabo stesso, come mostra già il disegno del Filarete, dove al centro della lunetta, entro un oculo, è inserita una testina (fig. 424). Due teste, una femminile e una

466 FILARETE, [1460-1464] 1972, p. 267.
467 FABRICZY, 1895, p. 395; CORTI, HARTT, 1962, p. 165.
468 DARR, PREYER, 1999, p. 728, nota 61.
469 PREYER, 1993, pp. 79,. 86, 319 fig. 14
470 SPALLANZANI, 1992, p. 71.
471 SPALLANZANI, 1992, pp. 134.
472 PREYER, 1993, p. 86.

maschile, erano poste entro gli oculi oggi vuoti del lavamani proveniente da palazzo Girolami, oggi al Victoria and Albert Museum, dove le documenta una vecchia fotografia (fig. 614)[473]. Una collocazione affine, a ornamento di un lavamani o di un camino, poteva avere anche la coppia in collezione privata, assai simile a quella dispersa, che la critica riferisce ad Andrea Ferrucci[474].
Per rispondere a esigenze di rappresentanza e in accordo con il gusto dell'epoca, sul finire del secolo i lavamani acquisiscono caratteri di maggior ricchezza e complessità, tanto nell'impianto architettonico quanto negli ornati. Arredi di dimensioni monumentali erano quelli già menzionati di palazzo Corsi, le cui tracce rinvenute da Horne indicano un'altezza di quasi quattro metri[475], o quello scolpito da Benedetto da Maiano per Matteo Canigiani, che, secondo quanto si evince dal novero dei pezzi registrato nell'*Inventario*, doveva avere una struttura articolata e dimensioni notevoli[476].
A testimonianza delle versioni più lussuose dei lavamani privati rimangono due esemplari databili sullo scorcio del secolo, quello del Museo del Bargello, e quello del Victoria and Albert Museum.
In entrambi gli arredi l'edicola adotta il sistema dell'arco inquadrato entro la trabeazione, accogliendo nell'abside una valva di conchiglia. Nel caso del Bargello (fig. 608, cat. 3.17)[477], la nicchia diviene circolare, con una soluzione più raffinata, abitualmente utilizzata per accogliere le sculture, e gli elementi ornamentali sono sapientemente dosati con misurato equilibrio (figg. 612-613). Il disegno della nicchia e i tipi decorativi, come il fregio a meandro o i racemi esili che corrono sulle paraste e sul basamento potrebbero indicare un opera eseguita su progetto di Andrea Sansovino.
Ne lavabo del Victoria and Albert sono invece sviluppate al massimo grado le potenzialità decorative dell'imponente struttura architettonica, che viene popolata con una trama esuberante di motivi ornamentali e arricchita con inserti figurativi vivaci, come le già citate testine che si affacciavano dagli oculi oggi vuoti, o i due putti mingenti scolpiti nelle specchiature laterali del vano (figg. 616-625). Il monumentale arredo venne rimosso dalla sua collocazione in palazzo Girolami sul Lungarno Archibusieri dagli allora proprietari, i Molini, che lo vendettero al museo londinese nel 1859[478]. Il Cicognara dava notizia dell'opera descrivendola in coppia con un camino conservato nella stessa abitazione che l'erudito, sulla scia del Vasari, riferiva a Benedetto da Rovezzano[479]. Una prima valutazione dei rilievi nel catalogo del museo stilato da Charles Robinson indicava un loro accostamento all'ambito mainesco, con una datazione alla fine del XV secolo; successivamente Bertha Wiles, nel suo studio sulle fontane fiorentine, proponeva di riconoscere nell'opera modelli di Antonio Rossellino, mentre John Pope-Hennessy tornava ad avvicinare l'opera all'ambito di Benedetto da Rovezzano con una cronologia nel

473 Si veda al cap. III.3, nota 431 e più avanti, in questo stesso capitolo, alle note 478-481.
474 NALDI, 2002, pp. 218-219, figg. 264-271; PARMIGGIANI, 2008, pp. 122-123. Secondo quanto segnala lo stesso Naldi (p. 219, nota 21), l'attribuzione ad Andrea Ferrucci si deve, indipendentemente, a Giancarlo Gentilini, Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso.
475 PREYER, 1993, pp. 86, 319 fig. 14.
476 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 188; CARL, 2006, p. 525, nn. 113-118; GENTILINI, 2008, p. 197.
477 Il lavamani del Bargello venne donato al museo nel 1866 da Giuseppe Pettini, che lo aveva rimosso dal palazzo Acciaioli in Borgo Santi Apostoli; si veda la relativa bibliografia alla scheda 3.17.
478 Per la vicenda dell'acquisto, effettuato da Henry Cole, che eseguì anche uno schizzo dell'arredo quando ancora si trovava a Firenze, si veda: *Early Italian Sculpture...*, 1860, p. 328; ROBINSON, 1862, pp. 78-80; POPE-HENNESSY, 1964, pp. 404-406; WAINWRIGHT, 1999, p. 175, figg. 3-4; PARMIGGIANI, 2008, pp. 118-119.
479 CICOGNARA, 1823-1824, V (1824), p. 199.

primo quarto del XV[480]. Recentemente Paolo Parmiggiani, nella sua tesi di dottorato dedicata alla giovinezza di Andrea Ferrucci, ha inquadrato con maggior precisione i caratteri stilistici dell'opera, riconoscendovi una probabile collaborazione tra Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, scultori che furono soci all'incirca per tutto l'ultimo decennio del secolo, lavorando tra l'altro alla realizzazione del fonte battesimale del duomo di Pistoia[481]. Jacopo del Mazza è documentato anche in relazione ad un altro arredo di questo tipo oggi perduto: nel 1490 infatti fornì un lavabo da refettorio, munito di cinque bocche d'acqua, per l'Ospedale degli Innocenti[482].

L'edicola del lavamani londinese, interamente foderata in pietra, accoglie una vasca dalle forme espanse e munita di un fusto indipendente, che per la sagoma schiacciata e piriforme, corredata con due zampe felin ai lati (fig. 617), sembra echeggiare la base della pila Nori di Antonio Rossellino (fig. 225, cat. 1.33). Le due bocche dell'acqua sono mascherate da rilievi a forma di vasi all'antica, memoria tenace dei lavamani buggianeschi per le sagrestie del Duomo, da cui deriva anche lo spunto per decorare le due specchiature laterali del vano con due irriverenti puttini mingenti (figg. 623-624). Curioso appare invece l'oculo intagliato a mo' di finestrella nella specchiatura sopra il putto di sinistra, riprodotto anche nello schizzo di Cole e quindi certamente pertinente all'arredo quando ancora si trovava nel palazzo fiorentino (figg. 615, 620). Questo elemento, che non è replicato nel lato opposto, dove pure la specchiatura sembrerebbe essere ancora quella originale, potrebbe documentare l'usanza di porre aperture nell'edicola, forse a fini di areazione, come sembrerebbe indicare il disegno, pur fantasioso, del Filarete, o l'oculo del lavamani nella sagrestia di San'Ambrogio (figg. 424, 583 cat. 3.14).

Nella maggior parte delle abitazioni dovevano esservi arredi più modesti, sia per gli ornamenti, sia per la struttura architettonica, che spesso perdeva il basamento e diveniva pensile. Un esempio di questo tipo è stato collocato in palazzo Corsi da Herbert Horne, nel corso del ripristino della *facies* rinascimentale dell'edificio (fig. 628, cat. 3.18). La nicchia è inquadrata da una semplice mostra in pietra serena con ornamenti vegetali e al di sotto della vasca è posto un peduccio.

Un lavabo altrettanto semplice era quello posto in una stanza della torre degli Ubaldini, perduto con le demolizioni del vecchio centro di Firenze, ma documentato tramite un'incisione dell'epoca[483], dove è illustrata la struttura trabeata dell'edicola e la specchiatura ornata con due testine di leone che proteggeva la fonte d'acqua (fig. 627). Versioni simili, diffuse in tutta la seconda metà del secolo e oltre, erano largamente impiegate anche nelle sagrestie delle chiese, specialmente in quelle della provincia, e se ne rinvengono esemplari a San Martino a Mensola (fig. 576, cat. 3.11), San Cresci a Macioli (fig. 577, cat. 3.12) e San Giovanni in Sugana (figg. 629-630, cat. 3.19).

Nel concludere questa panoramica sulla vicenda fiorentina dei lavabi quattrocenteschi, mi piace riportare una testimonianza assai significativa per comprendere sia la libertà con cui questi arredi vennero nel tempo rimaneggiati, sia il venir meno della loro fortuna come ornamento da sala. Nel 1620 il pievano Tommaso Nozzolini, rettore della chiesa di Sant'Agata a Scarperia, annotava nel suo *Libro di Ricordi* le spese sostenute per restaurare il lavamani tutt'oggi posto a

480 ROBINSON, 1862, pp. 78-80 (il Robinson riprendeva un parere espresso da Henry Cole alla sua prima osservazione dell'opera quando questa si trovava ancora nella sede originaria, come si evince dall'appunto vergato sopra lo schizzo del lavamani (fig. 615) fatto da Cole stesso); WILES, 1933, p. 6, e relativa nota a p. 109; POPE-HENNESSY, 1964, pp. 404-406.

481 PARMIGGIANI, 2008, pp. 120-123.

482 I pagamenti per questo arredo, elargiti allo scultore dall'ospedale tra il settembre e il novembre del 1490, sono stati recentemente resi noti e trascritti in: CARL, 2014, pp. 86-87, doc. 5.

483 "Ricordi di Architettura", I, 1890, tav. 20; l'opera doveva essere rimaneggiata e integrata con una vasca di epoca successiva.

corredo della sala principale della canonica (fig. 628). L'arredo, assai semplice, era stato donato circa un secolo prima dal pievano Leonardo Dati, in coppia con un camino presente nella stessa stanza, ed era ormai assai rovinato. Il Nozzolini, quasi giustificandosi per la spesa sostenuta, spiegava che oltre ad aver sostituito la vasca e la base, aveva fatto inserire una mensola in pietra a dividere il vano e "perché gli acquai non si usano più per le sale e per non levar quelle pietre dell'acquaio di sala che adornano molto la stanza", aveva sistemato entro la cornice così ricavata nella parte superiore un dipinto con un *Ultima cena*[484].

484 BRUNORI CIANTI, 2011, pp. 74, 100.

III.5. Illustri eccezioni per la famiglia Medici. I lavamani della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e della Badia Fiesolana

L'impianto architettonico a edicola, variamente interpretato e più o meno riccamente ornato, connota la quasi totalità dei lavabi che ci sono oggi noti. Ancora una volta dobbiamo ricordare che molto può essere andato perduto, ma, basandoci su quanto conservato, si registrano soltanto due eccezioni a questa tipologia, entrambe legate alla committenza della famiglia Medici: il lavamani della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 502, cat. 3.6) e quello della sagrestia della Badia Fiesolana (figg. 550, cat. 3.7).
Sono entrambi arredi lussuosi, sia per il materiale, il marmo bianco, arricchito con inserti policromi, sia per il vivace corredo figurativo che li anima. La caratteristica più evidente però l'abbandono della struttura a edicola, in cui la vasca è incassata entro lo spessore murario. I due arredi, pur incorniciati da una mostra ad arco centinato, si svincolano dalla collocazione entro il vano architettonico e si protendono in aggetto fuori dalla parete, con una sistemazione che permette un più libero sviluppo della vasca e della sua decorazione. Entrambi sono dotati di alimentazione autonoma tramite condutture che sfociano in un annesso fantasiosamente decorato che si eleva sopra la vasca.
Tuttavia, mentre l'arredo della Badia Fiesolana è documentato, e quindi riferibile con sicurezza a Gregorio di Lorenzo, che per la sua realizzazione venne pagato tra il 1461 e il 1462[485], rimane assai problematica la valutazione del lavamani laurenziano, privo di riferimenti cronologici e variamente ricordato dalle fonti come opera di Donatello e Verrocchio o di Antonio Rossellino. Rimandando alla relativa scheda per un riepilogo delle disparate proposte avanzate su quest'opera e per una sua puntuale analisi, sia materiale che stilistica, mi limito ad esporre in breve alcune considerazioni su questo arredo e sul suo rapporto con quello di Gregorio di Lorenzo.
Il manufatto presenta una struttura inusuale e poco funzionale a servire da lavamani, anche rispetto a quella dell'analogo arredo della Badia Fiesolana, che ne riprende l'impianto regolarizzandone le componenti più anomale. Mi pare plausibile che le parti aggettanti, cioè la vasca e l'elemento che serve all'erogazione dell'acqua, siano state inizialmente concepite per comporre un arredo differente, probabilmente una fontana, e che poi questo progetto iniziale, mai messo in opera, sia stato dirottato a servire da lavamani nella Sagrestia Vecchia con il completamento della mostra marmorea appositamente scolpita per questa sistemazione.
La concezione originalissima dell'elemento apicale, composto da una coppa sormontata da un colonnino svasato a cui si avvinghiano due draghi dalle cui fauci spalancate sgorgava l'acqua, mi pare replicata nel lavamani della Badia, dove su un elemento affine sono scolpiti due delfini. Che il rapporto sia di derivazione, è evidente per la più alta invenzione e qualità presenti nell'elemento laurenziano.
Possiamo dunque considerare il 1461, anno del primo pagamento a Gregorio di Lorenzo, come un importante *ante quem* per l'esecuzione del nostro lavamani o, almeno, delle sue parti aggettanti. È comunque da escludere che la sua intera realizzazione, o anche solo quella dello sfondo marmoreo, dove è raffigurata l'impresa col falcone (fig. 505), sia necessariamente legata al "governo" della famiglia di Piero de' Medici, e dunque databile tra il 1464 e il 1469, come ritiene gran parte della critica, dato che Piero poteva aver benissimo sovvenzionato l'opera in anni precedenti.

485 FABRICZY, 1891, p. 21; PISANI, 2002 (2003), p. 155; CAGLIOTI, 2008, p. 87. Per i documenti si veda la scheda 3.7, alla nota. 1014.

Per quanto riguarda la spinosa questione attributiva, mi pare convincente la proposta avanzata da più parti di riferire al Verrocchio il disegno e, in parte, l'esecuzione delle specchiature del fondo, anche per l'impiego della ghirlanda che circonda un marmo policromo, esattamente come nel vicino sepolcro Medici.
Nelle componenti aggettanti, invece, si può forse riconoscere un lavoro di Desiderio da Settignano dei primi anni cinquanta, sia per il disegno ricercato di certe trovate finissime, sia per l'esecuzione di alcuni brani eccellenti, come la testa dell'arpia di destra o della protome leonina, lavorate con una conduzione morbidissima della superficie, sublimata in materia quasi cerosa (figg. 536, 543). Certamente il maestro fu coadiuvato da validi collaboratori, come mostra la testa dell'arpia di sinistra, scolpita da una mano differente e difficilmente identificabile (figg. 541-542).
Gregorio di Lorenzo fu in bottega da Desiderio sulla metà degli anni cinquanta e potrebbe quindi aver avuto modo di conoscere in prima battuta la soluzione adottata per la vasca, rimeditandola attentamente nel primo importante incarico indipendente ricevuto dopo l'immatricolazione all'Arte, avvenuta nel 1461.
Il lavamani ideato da Gregorio si nutre di spunti tratti dall'arredo laurenziano, ma al contempo ne regolarizza gli aspetti meno funzionali, soprattutto per quanto riguarda la vasca, che da un assetto rivolto totalmente all'estetica ne acquisisce uno più propriamente destinato all'uso, con un bacino di dimensioni contenute e munito di fusto (fig. 555). Il rivestimento della parete retrostante è declinato con un assetto architettonico più canonico attraverso una mostra ad arco su lesene e una lunetta scolpita con una grande e piatta valva di conchiglia tra due vivaci cherubini.
L'opera dovette essere una delle più complesse mai realizzate da Gregorio ed è evidente che lo scultore esordiente volle far sfoggio di tutta la sua abilità, attingendo a spunti figurativi presenti in opere di altri maestri e reinterpretandoli liberamente. L'invenzione dei draghi che gettano acqua del lavabo della Sagrestia Vecchia viene quindi mutata in una più consona fantasia acquatica di putti che cavalcano delfini (fig. 558), non estranea ai soggetti analoghi che andavano allora popolando altre opere di Desiderio o di Antonio Rossellino[486].
Abbiamo visto che nella decorazione dei lavabi da sagrestia fiorentini è rara la presenza di simboli a carattere sacro, e il loro aspetto è tendenzialmente neutro, perfettamente compatibile con un contesto di altro tipo. Curiosamente, gli esemplari più significativi, come quelli per le sagrestie del Duomo e questi che abbiamo appena discusso, fanno sfoggio di una decorazione a tema spiccatamente profano, con ricorrenti citazioni classiche e di una fastosa esuberanza decorativa. Infatti, se anche l'arredo della Sagrestia Vecchia non venne fin dal principio concepito come lavamani, ciò non toglie che il suo aspetto venisse comunque percepito come perfettamente adattabile a quel diverso contesto. Anzi proprio il possibile riuso di una fontana profana in veste di lavamani da sagrestia mostra quanto fosse libero il rapporto degli artisti e dei committenti con questo genere di manufatti, che divenivano sede per divagazioni fantasiose, meno impegnate nei toni, ma altrettanto suggestive.

---

486 Per Desiderio si veda il putto che cavalca un delfino nella voluta sinistra del camino Boni al Victoria and Albert Museum (fig. 559), per Antonio i "fanciulli che sbarrano delfini che gettano acqua" (VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 391) un tempo posti nella fontana medicea del palazzo di via Larga, ora a palazzo Pitti. Il tema dei putti che cavalcano delfini compare anche, ad esempio, nella decorazione di Agostino di Duccio per la porta della cappella delle reliquie nel Tempio Malatestiano a Rimini intorno al 1455 (CAMPIGLI, 1999, fig. 32) e, successivamente, in un fregio di Francesco di Simone Ferrucci oggi in collezione privata, datato 1465-1470 (PISANI, 2007, pp. 104-105, fig. 21) e nel pozzetto per l'acqua battesimale di Antonio Federighi per il Duomo di Siena del 1465-1468.

CATALOGO DELLE OPERE

Avvertenze per la consultazione

Il catalogo raccoglie le schede delle opere rispondenti alle tipologie oggetto della nostra ricerca presenti in territorio fiorentino. Sono quindi esclusi sia i manufatti realizzati da artisti fiorentini per altre città o migrati altrove, sia i generi diversi di arredo, entrambi comunque ampiamente trattati nella parte saggistica. Si è invece scelto di includere alcune opere disperse, ma fotograficamente documentate, e spesso dotate di schedatura di Soprintendenza, per la particolare importanza che rivestono.
Le schede sono divise per tipologia seguendo l'ordinamento scelto per i saggi. Vengono quindi presentate prima le schede delle acquasantiere, poi quelle dei fonti e infine quelle dei lavabi. All'interno di ogni categoria, le opere sono state disposte per quanto possibile in ordine cronologico, cercando allo stesso tempo di creare raggruppamenti che aiutassero la comprensione dell'evoluzione dell'arredo.
Per ogni opera viene indicata la tipologia, l'ubicazione, i dati tecnici (materiali e misure), eventuali iscrizioni o stemmi, l'autore, se determinabile, e la cronologia. Per i casi in cui non è stato possibile attribuire l'arredo a uno scultore o a un ambito preciso, si è evitata la generica dicitura "bottega fiorentina", comunque implicita, dato il tipo di ricerca svolto. A queste indicazioni segue una scheda a testo libero, strutturata presentando la descrizione dell'opera, lo stato conservativo, le vicende storico artistiche, l'eventuale fortuna critica e il commento stilistico. I testi sono corredati da note, ma, se presenti, in coda vengono riportate a parte la scheda di Soprintendenza e la bibliografia specifica sull'oggetto.

1.1

Vasca di acquasantiera a fusto [fig. 16]
Chiesa di Sant'Ilario a Montereggi, Fiesole (Fi), entrando a destra

Marmo bianco; cm 20 (altezza) x 40 (diametro)
Iscrizione, lato esterno della vasca: ANNIS MILLENIS TER CE [NTESIMI NONENIS E TRIBUS ADIUNCTIS FECIT RICCUS LAPOCINI HANC SLVPI PILAM] LIMFARUM FAC BONARUM [...] AT AD PARADISUM/ YLARII TEMPLUM
Stemma, al centro della coppa: non identificato, a tre scaglioni troncati e tre stelle a otto punte in capo

1393

La vasca ha forma circolare con corpo segnato da una profonda strozzatura sotto il labbro e caratterizzato dal profilo sfuggente (fig. 16). La breve profilatura liscia posta sotto la strozzatura è funzionale ad ospitare un'iscrizione che correva lungo tutta la circonferenza della vasca e che è oggi parzialmente occultata dall'inserimento entro la parete seguita alla perdita del fusto originario. L'iscrizione prosegue anche nella zona sottostante, disponendosi ai lati di uno stemma dallo scudo gotico a tre scaglioni troncati e tre stelle a otto punte in capo, non identificato. Un semplice elemento di raccordo a disco connetteva la vasca col suo supporto.
La pila è affondata per metà nella muratura e uno strato di malta ricopre anche quasi tutto l'interno della coppa che, per quanto è possibile intuire, sembra integra in ogni sua parte (fig. 17). La porzione visibile, salvo per una leggera sporcizia, è in buono stato conservativo.
La vaschetta veniva segnalata come uno dei pochi elementi di rilievo della piccola pieve di Sant'Ilario già dal Carocci e dal Guerri, che faceva cenno anche all'importante dissertazione di Domenico Maria Manni in cui è trascritta l'iscrizione oggi parzialmente illeggibile[487]. Brevemente menzionata dalla Bartoli come un esempio tipico dei semplici bacini due o trecenteschi[488], è stata meglio indagata dalla Calamini che ne ha recuperato l'iscrizione completa trascritta dal Manni con l'indicazione della data 1393[489]. L'erudito segnalava la piletta nella sua trattazione sulle acquasantiere "de' secoli bassi" elencandola tra gli esemplari sostenuti da colonne, attestando quindi che la sistemazione attuale è frutto di un intervento avvenuto in seguito alla perdita del fusto[490]. Non siamo certi però che il Manni abbia visto la pila nel suo assetto originario perché lui stesso afferma di aver trovato l'iscrizione in un manoscritto, oggi non rintracciato, della biblioteca Strozziana[491]. Il senso della frase trascritta rimane comunque piuttosto oscuro e sono stati vani i tentativi fatti dalla Calamini per individuare sia il Riccus Lapocini citato nell'iscrizione che il Ricco de' Porcelloni con cui il Manni identificherebbe il personaggio[492].

487 CAROCCI, 1906, p. 161; GUERRI, 1913, p. 106; MANNI, 1752, p. 234, ripubblicato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 45.
488 BARTOLI, 1998, p. 98.
489 CALAMINI, 2013 (2014), pp. 15-16.
490 Per le chiese meno abbienti era assai più conveniente sopperire all'eventuale rottura del fusto di una pila sistemando la vasca superstite nella muratura, anziché acquistare un nuovo supporto.
491 CALAMINI, 2013 (2014), pp. 15-16, nota 17.
492 La studiosa non esclude che Ricco possa essere il nome dello scultore, dato che il verbo *fecit* non è seguito dal consueto *fieri* con cui si esprime abitualmente il committente (CALAMINI, 2013 (2014), p. 16 nota 18).

La geometrica semplicità della vasca e le sue dimensioni ridotte, proporzionate a quelle della piccola chiesa di Sant'Ilario, fanno rimpiangere particolarmente la perdita del fusto, che, stando alla forma dell'elemento di raccordo, doveva essere costituito da un colonnino. L'esemplare, diverso da tutte le altre pile tardogotiche che ci sono pervenute, costituisce una testimonianza importante per ricostruire quello che doveva essere l'aspetto delle acquasantiere destinate a contesti meno sontuosi di quelli cittadini.
L'essenzialità calibrata della forma della vasca e l'eleganza dell'iscrizione a caratteri gotici, che originariamente meglio spiccavano sul marmo bianco perché riempiti con pasta scura, sono comunque indice di un manufatto di buon gusto.

Scheda OA 09/00004662, A. Laghi, 1972

Bibliografia

MANNI, 1752, p. 234
CAROCCI, 1906, p. 161
GUERRI, 1913, p. 106
BARTOLI, 1998, p. 98
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 15-16

1.2

Acquasantiera pensile [fig. 18]
Chiesa di Santa Maria a Greve, Scandicci (Fi), a sinistra della porta d'ingresso

marmo bianco; cm 19 (altezza della vasca) x 30 (larghezza della vasca)

coppa: fine XIV- inizi XV secolo
valva di conchiglia: XVIII secolo

La piccola acquasantiera è composta dall'assemblaggio di due elementi non pertinenti e cronologicamente ben distinguibili (fig. 18). La coppetta poligonale è ornata con un fregio a dentelli a cui seguono archetti pensili a tutto sesto terminanti con un motivo a forma di cuore che inquadrano mazzetti floreali alternati di gigli, rose e capsule di papavero. La pila era un tempo dotata di un peduccio di forma pure poligonale, come indica le modanatura che circonda l'apposito alloggiamento posto sul fondo. Sopra la vasca è collocata una valva di conchiglia rotondeggiante dalle forme sinuose e plastiche, tipicamente settecentesche (fig. 19). Questo secondo elemento poco si sposa con la forma della vasca e risulta malamente incastrato sull'imboccatura coprendo parzialmente i tre lati incassati nel muro della pila. La sistemazione dell'arredo nella parete è stato effettuato in modo piuttosto approssimativo e, nei punti di contatto con la muratura, specie all'interno della coppa, sono presenti consistenti depositi di malta. Per il resto l'opera si trova in buono stato di conservazione, presentando soltanto una leggera consunzione dei bordi.
Le prime notizie riguardanti l'acquasantiera sono registrate nelle inventariazioni ministeriali ottocentesche del Pini e del Carocci[493]; sebbene l'ubicazione indicata nelle schede sembri coincidere con quella attuale, "murata nella parete a sinistra della porta d'ingresso", è necessario tener presente che nel 1934 la chiesa di Santa Maria subì un rifacimento radicale durante il quale l'orientamento dell'edificio venne ribaltato, invertendo la posizione di ingresso e abside[494].
La pila dunque, pur avendo mantenuto la posizione a sinistra della porta d'ingresso, è stata certamente spostata, ed è a questa data che potrebbe risalire il goffo assemblaggio con la valva di conchiglia, la cui presenza non è riportata neppure nella puntuale scheda del Carocci[495]. Successivamente la pila è stata registrata nelle varie descrizioni della chiesa[496], ed è stata inclusa, seppur solamente con una breve cenno, nello studio sulle acquasantiere della

493 SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 1734, *Scandicci, chiesa di Santa Maria*, C. Pini, I*nventario degli oggetti d'arte Scandicci, Santa Maria a Greve*, giugno 1863, n. 7: "pila per l'acqua santa consiste in una tazza di forma ottagonale incassata in parte nel muro e ornata di dentelli e fiori. Opera in marmo bianco, larga alla bocca 0,30"; G. Carocci, 21 maggio 1889, n. 3: "pila dell'acqua santa. È una piccola tazza marmorea di forma ottagona in parte incassata nel muro con le varie facce adorne di ciocche di fiori e frutta variate fra loro, scolpite a bassorilievo. Lavoro del sec. XIV. Ubicazione: murata nella parete a sinistra della porta d'ingresso. La tazza doveva presumibilmente avere un piede pure di marmo e stava forse isolata presso questa stessa porta. È logora per il lungo uso e non può che considerarsi come un frammento di un oggetto assai pregevole. È da ritenersi lavoro della prima metà del XV secolo. Non vi sono né stemmi né iscrizioni che possono facilitarne l'illustrazione storica".
494 BIGAZZI, CONTORNI, 1990, pp. 27-32; *I dintorni*, 2000, p. 132.
495 Il drastico restauro del 1934 eliminò anche tutte le decorazioni settecentesche che arricchivano l'interno della chiesa ed è probabile che la valva di conchiglia appartenesse a qualche complesso scultoreo, forse una pila stessa, smantellato in questa circostanza.
496 CAROCCI, 1906-07, II (1907), p. 41; GARNERI, 1910, p. 450; PUCCI, 1939, p. 116; CONTI, 1983, p. 120 (non è però chiaro se lo studioso descrive questa pila o quella, pienamente quattrocentesca, posta a destra); BIGAZZI, CONTORNI, 1990, p. 31.

Eissengarthen, che concorda con la datazione proposta dal Carocci agli inizi del XV secolo[497].
La forma poligonale e il repertorio decorativo situano senza dubbio l'opera nel momento tardogotico. Il fregio a dentelli e il motivo ad archetti in particolare sono assai diffusi tra le pile fiorentine databili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, come la pila di San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3), decorata con entrambi i motivi, quelle del Battistero e dell'Impruneta (figg. 2, 31, cat. 1.5), per i dentelli, e quelle di San Salvi (figg. 36, 39, catt. 1.6, 1.7) e di San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8), per gli archetti.
Più rara la decorazione floreale, presente in una delle due pile di San Salvi sotto forma di teoria di corolle di roselline, dunque in forme assai differenti rispetto all'esemplare di Scandicci, dove i fiori sono disposti a coppie e, con una più spiccata intenzione di riprodurre il dato naturale, muniti di gambi e di foglie. Le specie vegetali riprodotte possono recare allusioni simboliche alla Vergine (il giglio e le rose), e alla morte e resurrezione del cristiano (le capsule di papavero).
Non sono molte le pile parietali tardogotiche con cui confrontare l'esemplare di Scandicci, che spicca per qualità esecutiva oltre che per una felice combinazione di elementi decorativi. In area fiorentina mi è noto solo l'esemplare assai modesto conservato nell'Oratorio di Santa Caterina all'Antella (fig. 3), che consiste in una semplice coppetta ottagonale in pietra serena, priva di elementi ornamentali[498].
Più affine alla nostra acquasantiera è invece quella conservata in Santa Maria dei Servi a Lucca (fig. 20)[499], la cui vasca ottagonale presenta la stessa successione decorativa del fregio a dentelli posto sotto il labbro, seguito dal motivo ad archetti. Pur essendo in condizioni conservative peggiori dell'esemplare di Scandicci, l'opera è ancora dotata del peduccio che costituisce un utile confronto per ricostruire idealmente quello perduto della nostra pila. Posto che in area lucchese non sembrano essere conservate acquasantiere che presentino affinità stringenti con quella di Santa Maria dei Servi, mentre quella di Scandicci offre numerosi raffronti con le coeve pile fiorentine, è probabile che l'esemplare di Lucca abbia provenienza fiorentina e sia forse frutto della stessa bottega.

Scheda OA 09/00007230, C. Lunghetti 1973

Bibliografia

CAROCCI, 1906-1907, II (1906), p. 411
GARNERI, 1910, p. 450
PUCCI, 1939, p. 116
EISSENGARTHEN, 1975, pp. 70-71
CONTI, 1983, p. 120
BIGAZZI, CONTORNI, 1990, pp. 27-32

497 EISSENGARTHEN, 1975, pp. 70-71.
498 Per la coppetta dell'Oratorio dell'Antella si veda: CALAMINI, 2010, pp. 60-62.
499 CALAMINI, 2010, pp. 269-271.

1.3

Acquasantiera a fusto [fig. 21]
Chiesa di San Barnaba, Firenze, a destra del portale principale

marmo bianco; cm 135 (altezza totale) x 74 (larghezza vasca)

ultimi due decenni del XIV secolo

L'opera una vasca ottagonale sostenuta da un pilastrino con la stessa forma, armonicamente ripresa nel capitello e nella base (fig. 21). La grande vasca è ornata semplicemente da un labbro sagomato a modanature sporgenti e digradanti al di sotto delle quali si trova un fregio a dentelli seguito da un motivo ad archetti a tutto sesto con terminazioni cuoriformi (fig. 22). L'elemento di raccordo, pure ottagonale, inserito tra la coppa e il capitello fasciato da due giri alternati di foglie lisce, non è sufficiente a slanciare le proporzioni della pila che, soprattutto per la considerevoli dimensioni della della vasca, alta ben 30 cm, rimane di aspetto piuttosto tozzo. Nella base, da quattro lati della modanatura inferiore, si dipartono altrettante foglie stilizzate che vanno ad adagiarsi sui relativi spigoli del plinto (fig. 24).
Complessivamente l'acquasantiera è in ottimo stato di conservazione presentando soltanto una rottura alla base e un consistente deposito di sporcizia all'interno della coppa. Il fusto è però coperto con una pensante patinatura, mente la vasca ha subito una radicale pulitura che ha riportato il marmo al colore bianco.
L'opera ha ricevuto soltanto rapide menzioni in letteratura, con datazioni oscillanti dalla metà del XIV secolo agli inizi del XV[500]. La Calamini la confronta, per tipologia ed affinità di decorazioni della vasca, alle pile tardogotiche fiorentine di San Salvi (figg. 36, 39, catt. 1.6, 1.7) e di San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8), per i fregi ad archetti, e a quelle del Battistero poste ai lati della porta Nord per il motivo a dentelli[501].
Ulteriori accostamenti possono essere fatti con altre acquasantiere dalla vasca sempre ottagonale ed ornate di dentelli, come quella dell'Impruneta, quella di Santa Maria Primerana a Fiesole (fig. 26, cat. 1.4), dove il fregio è posto, anziché sotto il labbro, nella fascia inferiore della coppa, o quella di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat. 1.2), corredata anche dal motivo ad archetti.
Le foglie poste a ornare la base ricorrono anche nella pila di San Michele a Rovezzano (fig. 45), e, con una soluzione più semplice, in quella di Santa Maria Primerana a Fiesole (fig. 28)[502]. In questi casi però le foglie sono più naturalistiche e corredate di nervature che le rendono riconoscibili, mentre nell'esemplare di San Barnaba la loro stilizzazione è portata all'estremo, in accordo con la decorazione di tutta la pila che tende a una semplificazione geometrica degli ornati. Simili foglie stilizzate ornano le basi dei pilastrini nel Chiostrino dei Morti in Santa Maria Novella e le basi di alcuni pilastri della navata sinistra nella stessa chiesa (fig. 25, 29).
La chiesa di San Barnaba venne innalzata per volontà del Comune di Firenze come ringraziamento per la vittoria ottenuta dai fiorentini nella battaglia di Campaldino del 1289, combattuta l'11 giugno, festa appunto dell'omonimo santo[503]. La

500 PAATZ, 1940-54, I (1940), p. 21; GARNERI, 1910, p. 118; EISSENGARTHEN, 1975, pp. 62-63; BAGLIONI, 2007, p. 15.
501 CALAMINI, 2010, pp. 93-94; CALAMINI, 2013 (2014), p. 18 nota 27.
502 Qui infatti le foglie anziché scendere dalla modanatura sono più semplicemente scolpite sugli spigoli del plinto.
503 RICHA, 1754-1762, VII (1758), pp. 53-54; F. e C. BAGLIONI, 2007, pp. 5-7.

mancanza di fondi causò dilazioni nell'avvio dei lavori che poterono essere avviati soltanto nel 1309 e che si protrassero per gran parte del secolo. Sebbene la chiesa dovesse essere in gran parte già edificata verso il 1350, ancora nel 1386 veniva stanziato l'ultimo sussidio, di durata decennale per il suo completamento[504].
I caratteri stilistici dell'acquasantiera ne orientano la cronologia a cavallo tra il XIV e il XV secolo ed è dunque probabile che la commissione per una pila così monumentale e costosa sia avvenuta proprio grazie a quest'ultima *tranche* di finanziamenti.

Scheda OA 09/00189624, C. Profeti, 1986

Bibliografia

PAATZ, 1940-54, I (1940), p. 21
GARNERI, 1910, p. 118
EISSENGARTHEN, 1975, pp. 62-63
BAGLIONI, 2007, p. 15
CALAMINI, 2010, pp. 93-94
CALAMINI, 2013 (2014), p. 18 nota 27

504 BAGLIONI, 2007, pp. 7.

1.4

Acquasantiera a fusto [fig. 26]
Chiesa di Santa Maria Primerana, Fiesole (Fi), a destra della porta principale

Marmo bianco; cm 121 (altezza totale); vasca: cm 15 (altezza) x 68 (larghezza)
piede: cm 15 (altezza) x 40 (larghezza)

Vasca e piede: fine XIV-inizi XV secolo
fusto: 1947-1948

L'acquasantiera ha vasca ottagonale ornata con un succedersi di modanature digradanti alternativamente a toro e scozia, interrotte, circa a metà, da un fregio a dentelli; all'interno è modellata seguendo l'andamento poligonale dei lati (fig. 26). Il bacino si innesta senza mediazioni, su un largo fusto di fattura moderna[505], mentre il piede ottagonale, pertinente all'arredo originario, è modellato rispecchiando l'alternanza di modanature della vasca e poggia su una base quadrata impreziosita negli spigoli da motivi a foglia (fig. 28).
La pila presenta una generale lieve consunzione della superficie marmorea, la vasca ha un tassello di integrazione, che forse sostituisce una staffa metallica di ancoraggio alla parete ed è stata forata al centro per innestarvi il nuovo fusto; nel complesso i frammenti originali sono in buone condizioni conservative.
L'arredo, non incluso nell'inventario ministeriale del Rondoni del 1863, è invece registrato in quello del 1897, dove viene descritto con un sostegno in pietra[506]. Tale fusto è più accuratamente descritto dal Giglioli come "di pietra sfaccettata che si restringe nel mezzo dove è scolpita la corda", e tutta l'opera è da lui riferita al XVI secolo[507]. Tale collocazione cronologia, accolta nella scheda OA e in quella stilata da Rita Iacopino per la monografia della chiesa[508], non è però compatibile con i caratteri formali dell'opera che orientano piuttosto la datazione tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo.
La forma ottagonale, la più comune per le pile tardogotiche fiorentine, è accompagnata dal fregio a dentelli, presente anche nella pile di San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3), di Santa Maria all'Impruenta (fig. 31, cat. 1.5) e di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat. 1.2). La nostra si distingue però per la collocazione del fregio all'incirca a metà della coppa, mentre negli altri esemplari citati è posto nella parte superiore, subito sotto il labbro. Originale è anche la scelta di movimentare la vasca con una serie di modanature che ne seguono il profilo digradante anziché con motivi decorativi a bassorilievo o intarsiati.
Le foglie scolpite direttamente sugli spigoli del plinto, a differenza di quelle presenti nelle acquasantiere di San Michele a Rovezzano (fig. 45, cat. 1.8) o di San Barnaba che scendono mollemente dall'ultima modanatura del piede, sembrano replicare quelle analoghe nei pilastri della vicina cattedrale fiesolana (fig. 30), le cui basi sono frutto dei rifacimenti a cui fu sottoposto l'edificio tra il 1878 e il 1883, ma

505 Questo supporto è stato realizzato tra il 1947 e il 1948, ad opera della ditta Ruggini (IACOPINO, 1988, p. 75).
506 *Inventario di consistenza della chiesa di S. Maria Primerana*, 1897: "una pila di marmo per l'acqua benedetta con suo fusto e piedistallo di marmo, anzi di pietra" (SBAS FI, Archivio storico del territorio, Astuc. 1057, *Fiesole, Oratorio di Santa Maria Primerana*). L'opera non è menzionata neppure nel primo libretto dedicato alla chiesa (BARGILLI, 1890).
507 SBAS FI, Archivio storico del territorio, Astuc. 1057, *Fiesole, Oratorio di Santa Maria Primerana*, O. Giglioli, scheda 1914; GIGLIOLI, 1933, p. 249, dove vengono riportate le informazioni presenti nella scheda del 1914, inclusa l'altezza della pila, allora di cm 132,5.
508 IACOPINO, 1988, p. 75.

che vennero realizzate seguendo il disegno di quelle originali[509]. Simili decorazioni ricorrono anche nelle basi dei pilastri della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, popolate da una grande varietà di motivi, sia vegetali che animali (fig. 29).
Mi domando se anche il fusto della pila descritto dal Giglioli non sia pure dovuto a lavori ottocenteschi. È da escludersi infatti che un balaustro con un motivo a corda al centro potesse essere usato in una pila tardogotica, fosse pure nei primi decenni del Quattrocento, dato che questo tipo di supporto compare soltanto dopo la metà del secolo. Del tutto inusuale è la forma "sfaccettata" descritta dal Giglioli, evidentemente realizzata per accordarsi alla forma di vasca e base, ma per la quale non saprei indicare raffronti neppure nel XVI o nel XVII secolo. Considerando inoltre che nella cattedrale fiesolana le due acquasantiere cinquecentesche poste all'ingresso hanno entrambe i fusti rinnovati, entrambi in pietra serena, in forma di balaustro stretto al centro da una corda, certamente frutto dei restauri agli arredi intrapresi sul finire della campagna di lavori ottocentesca, mi sembra assai probabile ritenere che l'assetto con cui l'opera venne descritta dal Giglioli sia dovuto a un intervento di quell'epoca, forse addirittura fatto in concomitanza con i rifacimenti della cattedrale. La pila originaria doveva avere, più propriamente, un fusto a pilastrino ottagonale coronato da un capitello affine, come quella di San Barnaba.
Pur nello stato frammentario in cui ci è pervenuta, l'acquasantiera di Santa Maria Primerana presenta elementi originali nella concezione d'insieme e una calcolata misura nel disegno digradante della coppa che la rendono, nel suo genere, uno dei manufatti più interessanti della fase tardogotica.

Scheda OA 09/00128876, C. Vaccari 1980

Bibliografia

GIGLIOLI, 1933, p. 249
IACOPINO, 1988, p. 75

509 ROMOLI, 2009, p. 23. Tale disegno delle basi venne usato anche, nella stessa campagna di restauri, per i colonnini delle due scalinate che portano al presbiterio rialzato della cattedrale e, qualche decennio più tardi, per i colonnini dei nuovi altari della chiesa di San Francesco a Fiesole.

1.5

Acquasantiera a fusto riadattata a lavabo [fig. 31]
basilica di Santa Maria, Impruneta (Fi), prima sagrestia, a destra della porta d'ingresso

marmo bianco, pietra, marmo bardiglio
acquasantiera: cm 84 (altezza totale) x 69, (diametro vasca); nicchia: cm 240 x 97[510]

Vasca e piede: fine XIV- inizi XV secolo
fusto: XVI secolo
cherubino: fine XVI-inizi XVII secolo
nicchia: XIX secolo

I frammenti superstiti dell'antica acquasantiera si presentano oggi assemblati con elementi di epoca diversa e riadattati ad uso di lavabo (figg. 31-32). Le parti più antiche, la vasca e il piede in marmo, sono stati completati aggiungendo come fusto, la metà di un balaustro in pietra serena. Il tutto è stato poi inserito in una grande nicchia foderata in marmo bardiglio e ornata, nella parte superiore, da una valva di conchiglia dello stesso materiale. Al centro della nicchia, poco sopra la vasca, è stato collocata una testa di angioletto in marmo bianco, piuttosto rovinata nel volto per l'inserimento del rubinetto nella bocca e per la conseguente diffusione di depositi ferrosi. La testina, databile alla fine del Cinquecento o agli inizi del Seicento sembra esser stata concepita con funzione di gettare acqua e poteva dunque appartenere a un lavabo più antico.
La vasca della primitiva acquasantiera ha forma ottagonale e presenta un alto labbro seguito da modanature digradanti al di sotto delle quali è posto un fregio a dentelli. L'interno della coppa è poco profondo e scavato a creare un invaso arrotondato (fig. 34). L'elemento di raccordo, che anticamente doveva connettersi con un capitello, ha andamento ottagonale, così come il piede, atto a ospitare un perduto pilastrino, presumibilmente della stessa forma ottagona (fig. 35). Il balaustro in pietra serena che oggi lo sostituisce è stato rozzamente scalpellato nella zona inferiore per adattarne l'andamento circolare a quello poligonale del piede; il profilo pieno e tondeggiante del bulbo e la decorazione essenziale dell'elemento rastremato indicano una sua datazione nel pieno XVI secolo. Le componenti marmoree sono generalmente in buono stato di conservazione, il lato della vasca inserito nella nicchia è stato risagomato per arrotondarne il profilo e facilitare la commettitura con la foderatura della nicchia, mentre il bacino è stato forato al centro.
Il lavabo, ignorato in tutte le descrizioni della chiesa, è menzionato per la prima volta in un inventario stilato nel 1912-1913, dove viene valutato come lavoro del XVI secolo[511]. La stessa indicazione compare nella successiva scheda OA, dove il manufatto, completamente frainteso, viene considerato un insieme coerente esemplato su modelli quattrocenteschi nei primi anni del Cinquecento. Il disinvolto riuso di elementi di epoche diverse, il modello neoquattrocentesco della

510 Le misure della nicchia sono tratte dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00017097, S. Bandera 1973).

511 SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 1284, *Impruneta, chiesa di Santa Maria*, A. Veracini, R. Agresti, M. Marangoni, *Inventario delle opere*, 1912/13-1928, n. 336: "lavabo in marmo con colonnino di pietra con base di marmo in apposita nicchia con una testina di angelo in marmo da cui versava l'acqua. Lavoro del secolo XVI discretamente conservato"; nello stesso faldone sono conservate le schedature dei beni della chiesa di Carlo Pini (1863) e di Guido Carocci (1892) che non includono il lavabo.

nicchia con valva di conchiglia, peraltro all'epoca non molto diffusa per i lavabi da sagrestia[512], indicano piuttosto un assemblaggio attuato nel corso dell'Ottocento e fortunosamente scampato alla distruzione del presbiterio causata dai bombardamenti che il complesso subì nel corso dell'ultima guerra (fig. 33)[513].
Il lavabo, sfuggito anche alle descrizioni più attente della sagrestia[514], forse proprio per il suo aspetto di *pastiche*, incorpora in realtà i resti di quella che doveva essere la pila principale della chiesa nella sua fase tardogotica, e rappresenta anzi una delle poche vestigia rimaste della ricostruzione dell'edifico attuata nell'ultimo trentennio del XIV secolo[515]. Le caratteristiche della vasca e del piede, ossia il formato ottagonale e il fregio a dentelli, sono agevolmente comparabili con quelle di alcune acquasantiere fiorentine databili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, in particolare con l'acquasantiera di San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3), che offre un utile riferimento per ipotizzare una forma del fusto a pilastrino ottagonale corredato di capitello foliato anche per la pila dell'Impruneta. Data la forma poligonale del piede non è infatti pensabile il completamento con un fusto a colonnino tortile, sul genere di quelli adottati per le acquasantiere del Battistero fiorentino e di Santa Maria a Stia, corredati di piede circolare (figg. 2, 4). Rispetto alla pila di San Barnaba la coppa dell'Impruneta presenta un minor sviluppo in altezza e un'originale sagomatura interna del bacino che crea un invaso circolare anziché poligonale; questa soluzione può essere stata adottata per eliminare gli spigoli e rendere più semplice la pulizia, un problema non indifferente in questi manufatti.
Le dimensioni considerevoli dei frammenti superstiti sono compatibili con una destinazione a pila principale del santuario, probabilmente mantenuta finché non subentrarono le nuove acquasantiere donate nel 1542 e nel 1637[516]. È possibile che la pila trecentesca non si stata subito dismessa, ma abbia subito un graduale declassamento venendo spostata prima a sinistra del portale maggiore, per lasciare la posizione principale alla più moderna acquasantiera cinquecentesca, e poi a fianco dell'ingresso laterale posto nella parete sinistra. Tali slittamenti in posizioni secondarie degli arredi più antichi dovevano essere piuttosto frequenti e in questo caso potrebbero spiegare la sopravvivenza dei frammenti della pila fino al suo riuso come lavabo in data così tarda.

Scheda OA 09/00017097, S. Bandera, 1973

Inedita

512 Valve di conchiglia poste a fare da nicchia sono nei lavamani del Museo del Bargello di Firenze (fig. 608, cat. 3.17) e al Victoria and Albert di Londra (fig. 616), entrambi provenienti da palazzi privati e musealizzati nella seconda metà dell'Ottocento. L'unico esemplare di lavabo da sagrestia con valva di conchiglia oggi pervenuto è quello della Badia Fiesolana (fig. 550, cat. 3.7), dove però la valva non funge da absidiola a una nicchia, ma decora a rilievo la lunetta.

513 Le notizie reperibili sui restauri della chiesa non menzionano interventi specifici nella sagrestia; nonostante il crollo del tetto e di quasi tutta la zona del transetto, le due sagrestie, poste a sinistra della zona absidale, non dovettero subire danni troppo ingenti, come si rileva dalle foto scattate dopo i bombardamenti, dove la parete su cui insiste il lavabo figura danneggiata solo nella zona superiore (ROSSI, 1950, p. 90 fig. 13; *Il restauro dei monumenti...*, 1968, pp. 58-60).

514 CAROCCI, 1892, pp. 151-160; CAROCCI, 1906-1907, II (1907), pp. 329-332; BIANCHINI, 1932, p. 66; CAGNACCI, 1969, p. 63; CONTI, 1983, pp. 70-73; DIGIESI, 1994, pp. 56-62. Tantomeno risultano menzioni dell'opera nei nei testi che descrivono più sommariamente il santuario: CASOTTI, 1714; CECCHERINI, 1890; CHERICI, 1920.

515 PAOLUCCI, 1986, p. 6; PROTO PISANI, 1996, pp. 14-21.

516 Le due acquasantiere sono corredate dalle seguenti iscrizioni: "Questa pila è stata facta dalla congregatione de gli Osti di Firenze l'anno MDCXXXVII benefattori di questo luogo" (quella a destra), "Questa pila l'ha donata alla Vergine Maria la Congregazione dei Tavernieri e cuochi di Firenze questo dì 2 luglio 1542 nel tempo che Giovanni Centelli fu Signore" (quella a sinistra).

1.6

Acquasantiera a fusto [fig. 36]
chiesa di San Michele a San Salvi, Firenze, a destra della porta principale

marmo bianco, marmo verde; cm 132 (altezza totale) x cm 65 (diametro vasca)

coppa e fusto: fine XIV-inizi XV secolo
base: 1966

L'acquasantiera è composta da una vasca circolare che si innesta su di un colonnino munito di capitello ornato da foglie lisce disposte in due fitti filari sovrapposti (fig. 36). Semplice, ma raffinata, è la decorazione della coppa che lungo il bordo superiore reca un fregio continuo di archetti a tutto sesto terminanti con motivo a forma di cuore. Sotto gli archetti si trovano scolpite a bassorilievo corolle di fiori mentre i pennacchi sono intarsiati con marmo verde (fig. 37). La base originaria, perduta, è stata sostituita da un plinto in marmo di fattura moderna, forse in occasione del restauro seguito all'alluvione del 1966[517].
Sul fondo della coppa è presente un foro circolare, forse praticato in un intervento di manutenzione per alloggiare un perno metallico funzionale ad ancorare meglio la coppa al colonnino (fig. 38)[518]. Lungo il bordo della vasca si nota un listello posto a risarcire una lacuna e alcune incrinature ma, ad esclusione di queste, l'opera si trova in buono stato di conservazione, specie per quanto riguarda la leggibilità e integrità dei rilievi.
Generalmente datata tra il XIV e il XV secolo, la pila è certamente uno dei più significativi esemplari conservati sul territorio fiorentino a questa altezza cronologica[519]. Pur essendo priva della base originale conserva uno snello equilibrio proporzionale dovuto a un curato rapporto tra le dimensioni della coppa, ampia, ma alta soltanto una quindicina di centimetri, e quelle del colonnino, a cui il bacino si connette visivamente tramite un sottile disco posto sul fondo. Perfino le foglie snelle che fasciano il capitello si accordano con il ritmo veloce della decorazione soprastante[520].
Il motivo ad archetti ricorre, oltre che nell'altra pila conservata nella stessa chiesa, anche in quelle di San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3), di San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8), di Sant'Ambrogio (fig. 48, cat. 1.10), qui privo delle terminazioni a cuore, e in quella di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat. 1.2), dove è similmente arricchito da un alternarsi di fiori diversi scolpiti al loro interno. Secondo quanto riportano le fonti anche la perduta acquasantiera di San Lorenzo a Vincigliata era ornata con archetti, in questo caso a sesto acuto, e roselline[521]. I fiori, scolpiti con un rilievo vivace e curato, si alternano con un ritmo di corolle a cinque

517 *Arte e storia*..., 1979, p. 76.
518 Le ridotte dimensioni, l'aspetto sommario e leggermente decentrato del foro, fanno propendere per una funzione di ancoraggio più che per quella di alloggiamento atto a ospitare un elemento decorativo.
519 SALMI, 1926, p. 60 n. 71; EISSENGARTHEN, 1975, p. 106 n. 142; *Arte e storia*..., 1979, fig. 9; CONTI, 193, pp. 117-118, fig. 225; GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62; BARTOLI, 1998, p. 99; CALAMINI, 2010, pp. 97-98. Altrimenti l'opera è stata genericamente definita rinascimentale (LUMACHI, 1928, p. 648) o, al contrario, riferita al XIII secolo (GARNERI, 1910, p. 416; MORETTI, STOPANI, 1974, p. 207).
520 Si noti la differenza tra questo capitello e quello della pila compagna posta a fronte, dove le pur eleganti foglie lisce sono in numero minore e più larghe, affini a quelle di ad altre pile coeve come quella di San Michele a Rovezzano o a quella di San Barnaba.
521 SBAS FI, Archivio storico del territorio, Astuc. 1124, *Chiesa di San Lorenzo a Vincigliata*, scheda n. 6, G. Carocci, 1892; Scheda Giglioli, 1914; GIGLIOLI, 1933, pp. 287-288.

o più petali che, come nota la Calamini[522], si interrompe con l'accostarsi di due fiori uguali a causa del numero dispari degli archetti.
Gli intarsi triangolari che sottolineano con eleganza il labbro non trovano riscontri puntuali in altre pile ma possono esser paragonati per l'effetto d'insieme ai piccoli inserti circolari che dovevano punteggiare la coppa dell'esemplare di Sant'Ambrogio.
Sebbene la tarsia fosse assai diffusa nella decorazione architettonica e scultorea nella seconda metà del Trecento e nei primi decenni del Quattrocento, sembra che nelle acquasantiere abbia trovato applicazione soprattuto per realizzare gli stemmi dei donatori. Se si esclude la più antica pila di Santa Maria del Fiore (fig. 8), caso del tutto eccezionale per dimensioni, disegno ed ornati, dovuto alla sua prestigiosa destinazione, le pile di San Salvi costituiscono le uniche testimonianze certe di motivi decorativi a intarsio applicati alle acquasantiere. Tuttavia le due acquasantiere, per quanto simili, non costituiscono una vera e propria coppia, per le consistenti differenze nei rapporti proporzionali e nella decorazione, anche se dovettero esser realizzate in concomitanza dalla stessa bottega.

Scheda OA 09/00135825, M. Bietti, 1979

Bibliografia

GARNERI, 1910, p. 416
SALMI, 1926, p. 60 n. 71
LUMACHI, 1928, p. 648
MORETTI, STOPANI, 1974, p. 207
EISSENGARTHEN, 1975, p. 106 n. 142
Arte e storia..., 1979, fig. 9
CONTI, 1983, pp. 117-118, fig. 225
GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62
BARTOLI, 1998, p. 99
CALAMINI, 2010, pp. 97-98

522 CALAMINI, 2010, p. 98.

1.7

Acquasantiera a fusto [fig. 39]
Chiesa di San Michele a San Salvi, Firenze, a sinistra della porta principale

marmo bianco, marmo verde; cm 130 (altezza totale) x cm 63 (diametro vasca)

coppa e fusto: fine XIV-inizi XV secolo
base: 1966

L'acquasantiera a fusto segue la tipologia della coeva pila conservata nella stessa chiesa, con bacino circolare e colonnino con capitello a foglie lisce (fig. 39). La vasca presenta un labbro sottile e sporgente sotto il quale si dispone un fregio ad archetti a sesto acuto con terminazioni cuoriformi. Sul fronte, al centro della coppa, è scolpita a rilievo una protome leonina dalle cui fauci fuoriescono due racemi vegetali foliati realizzati a tarsia in marmo verde (fig. 40).
Anche in questa pila il plinto marmoreo alla base è frutto di un'integrazione recente e risale probabilmente ai restauri successivi all'alluvione del 1966[523]. Si rileva la caduta della punta di una foglia nel capitello e una scheggiatura lungo il bordo, ma nel complesso l'opera gode di un buono stato di conservazione. Sul fondo della vasca è stato praticato un foro, probabilmente per innestarvi un perno con funzione di ancoraggio (fig. 41)[524].
L'acquasantiera condivide le stesse valutazioni cronologiche fatte per la compagna[525], da cui si differenzia per alcuni particolari, a partire dal meno riuscito rapporto proporzionale tra il bacino e il fusto. Quest'ultimo, di maggior circonferenza, è munito di un capitello con lo stesso motivo a foglie lisce che sono però in numero minore, più grandi e più larghe; allo stesso tempo la coppa è meno ampia e si raccorda col capitello tramite una membratura piuttosto spessa[526]. L'insieme di questi elementi conferisce all'opera un aspetto massiccio e meno slanciato, che però non inficia la qualità dell'intaglio e l'originalità dell'ornamentazione.
Il motivo ad archetti, replicato anche nell'acquasantiera di destra e presente in molte altre pile tardogotiche fiorentine[527], è qui accostato a un rilievo raffigurante una testa di leone modellata con intaglio sintetico e deciso, reso più espressivo dai fori del trapano che simulano la dentatura e dalle pupille evidenziate con pasta scura. La protome leonina è elemento decorativo comune nel repertorio tardo trecentesco fiorentino e ricorre, ad esempio nei pilastri e nelle pareti della Loggia della Signoria, o negli stipiti della Porta della Mandorla[528]. Originale è

523 *Arte e storia*..., 1979, p. 76.
524 Per la funzione del foro si vedano le considerazioni fatte per l'altro esemplare, alla scheda 1.6 .
525 Considerata erroneamente opera del XIII secolo (GARNERI, 1910, p. 416; MORETTI, STOPANI, 1974, p. 207) o rinascimentale (LUMACHI, 1928, p. 648), è stata poi correttamente inquadrata tra XIV e XV secolo (SALMI, 1926, p. 60 n. 71; EISSENGARTHEN, 1975, p. 106 n. 142; *Arte e storia*..., 1979, fig. 9; CONTI, 1983, pp. 117-118, fig. 226; GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62; BARTOLI, 1998, p. 99; CALAMINI, 2010, pp. 101-102).
526 Il fusto ha una circonferenza di circa 60 cm, mentre quella della pila di destra ne misura soltanto 48,5. Sebbene sulla carta possa sembrare che le due coppe non differiscano molto per dimensioni (63 cm di diametro questa pila contro i 65 cm di quella di destra, entrambe alte circa 15 cm), è necessario notare che il diametro dell'opera qui analizzata diminuisce sensibilmente al di sotto del labbro, andando a disegnare una vasca decisamente più piccola.
527 Il fregio ad archetti orna le acquasantiere di San Barnaba, San Michele a Rovezzano, Santa Maria a Greve a Scandicci, Sant'Ambrogio e, secondo le fonti, di San Lorenzo a Vincigliata.
528 Il leone era l'animale simbolo del Comune fiorentino e compariva in diversi luoghi del potere civico: tra i molti, ricordiamo il leone posto sulla "ringhiera" davanti al Palazzo della Signoria e i due leoni, scolpiti intorno a metà del XIV secolo e oggi sostituiti da copie, che ne ornavano il

l'accostamento con l'intarsio a racemi snodato in eleganti volute ricurve che, nella parte superiore, si inseriscono perfettamente nel disegno degli archetti.
Tra le acquasantiere tardogotiche pervenuteci, soltanto quella frammentaria di Sant'Ambrogio (fig. 48, cat. 1.10) è ornata con un rilievo figurativo, privo tuttavia della qualità di modellato e dell'abilità compositiva che caratterizzano invece quest'opera.
Le due acquasantiere di San Michele spiccano tra i coevi manufatti fiorentini di questo genere per l'elegante semplicità nel disegno e la finezza dell'intaglio, ma, proprio per gli scarsi elementi figurativi presenti, è azzardato proporne l'attribuzione a uno degli scultori attivi in questo periodo. La qualità di queste opere rispecchia la ricchezza dell'abbazia di San Michele che nel corso del XIV secolo venne dotata di molte opere d'arte, come la statua della *Beatà Umiltà* di Andrea Orcanga o i numerosi affreschi negli ambienti attigui alla chiesa.

Scheda OA 09/00135787, C. Acidini 1979

Bibliografia

GARNERI, 1910, p. 416
SALMI, 1926, p. 60 n. 71
LUMACHI, 1928, p. 648
MORETTI, STOPANI, 1974, p. 207
EISSENGARTHEN, 1975, p. 106 n. 142
Arte e storia..., 1979, fig. 9
CONTI, 1983, pp. 117-118, fig. 226
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62
BARTOLI, 1998, p. 99
CALAMINI, 2010, pp. 101-102

frontone dell'ingresso (una delle sculture originali è oggi ricoverata al Museo Bardini). L'animale stesso doveva essere comunque ben familiare a tutti i fiorentini dato che un serraglio di leoni vivi era mantenuto in città a spese della Signoria.

1.8

Acquasantiera a fusto [fig. 42]
chiesa di San Michele a Rovezzano, Firenze, a destra della porta

marmo bianco; cm 129 (altezza totale) x cm 62 (diametro vasca)

coppa, capitello e base: fine XIV-inizi XV secolo
fusto: 1889 circa

L'acquasantiera è dotata di una vasca circolare con il bordo modanato a creare un sottile labbro sporgente al di sotto del quale si colloca un fregio ad archetti a tutto sesto con terminazioni a cuore (fig. 42). Difficile stabilire se il foro largo e profondo presente sul fondo del bacino fosse in origine l'alloggiamento per un altro elemento marmoreo atto a sorreggere una statuetta o se non si tratti invece di un intervento di restauro per meglio ancorare la vasca al fusto (fig. 44)[529].
La coppa è sorretta da un sottile listello a cui fanno seguito due spessi dischi modanati, quasi un altissimo abaco, che la connettono al capitello ornato da un doppio giro di foglie lisce con le sommità incurvate in una spessa e sporgente arricciatura. Il colonnino poggia su una base in cui dall'ultima modanatura sporgono quattro foglie che dovevano andare ad adagiarsi sui quattro spigoli del plinto oggi perduto (fig. 45).
L'opera ha sofferto condizioni di conservazione non ottimali e ripetuti interventi di restauro. Il labbro sporgente della vasca è in più punti sbeccato e corroso, il capitello ha perduto la sommità di una delle foglie ed è assai consunto e graffiato, oltre che fortemente eroso nella zona inferiore, dove risulta essere stato malamente distaccato dal fusto. La colonna infatti è stata sostituita in una riparazione alla fine del XIX secolo ed è forse in questa occasione che andò perduto il plinto, mentre la staffa metallica che ancora il capitello alla parete risale al successivo spostamento in questa sede. Nel 1824 infatti la pila è documentata nei pressi della porta all'esterno della chiesa, sotto il loggiato che ne protegge la facciata. Difficilmente questa sede poteva essere la sua collocazione originaria e forse era stata spostata qui alla fine del XVIII secolo, quando la chiesa subì alcuni rimaneggiamenti con l'eliminazione di due altari della navata e lo spostamento di alcuni arredi[530]. Indice del fatto che all'esterno l'acquasantiera non svolgeva adeguatamente le sue funzioni è la commissione di due nuove pile da collocare ai lati del portale da parte del sacerdote Cesare Ciampi negli anni Sessanta dell'Ottocento[531].
Qualche decennio più tardi il nuovo rettore della chiesa, don Giuseppe Mirto, si fece promotore di una significativa campagna di restauri che, tra il 1889 e il 1901, coinvolse tutto l'edificio includendo anche la nostra pila che venne dotata del nuovo colonnino approntato dallo scalpellino Giovacchino Fortini e alloggiata nei

529 Il tipo di restauro sarebbe comunque insolito dato che, anziché fissare semplicemente la coppa con un sottile perno metallico come d'uso, si sarebbe preferito forare la coppa e il sostegno per inserirvi un cilindro marmoreo che connettesse a incastro i due elementi. È da escludere la risagomatura di tutto il listello sottostante in modo da creare un elemento sporgente da inserire nel foro praticato nella vasca, non plausibile per la forma del listello stesso, che in origine avrebbe dovuto essere alto almeno il doppio. Da tenere presente che il listello, le due modanature e il capitello sono scolpiti in un blocco di marmo unico.
530 PARENTI, CONIGLIELLO, MARTELLA, 1998, p. 20.
531 PARENTI, CONIGLIELLO, MARTELLA, 1998, pp. 25-26, 101. Più tardi il sacerdote Mirto lamenta l'uso improprio della pila da parte dei parrocchiani che veniva usata per lavarsi (IDEM, p. 29).

locali della canonica; l'opera venne infine risistemata in chiesa, a destra della porta d'ingresso, nel 1936[532].
L'aspetto essenziale e la semplicità del disegno di questa pila hanno indotto ad equivocare sulla sua datazione, che è stata fissata inizialmente al XVI secolo[533] o nella seconda metà del XV[534], per poi essere più correttamente orientata ai primi anni del XV secolo o tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo[535].
Il motivo ad archetti pensili e il capitello a foglie lisce sono infatti elementi tipici delle pile tardogotiche fiorentine, per le quali rimane ancora difficile definire più precisamente la cronologia[536]. Come già rilevato dalla Calamini, l'opera presenta particolari affinità con l'esemplare conservato nella chiesa di San Salvi, a sinistra del portale maggiore, più ricco nella decorazione, ma assai simile per la tipologia dei singoli elementi e per il rapporto proporzionale tra vasca e fusto.
La decorazione foliacea che impreziosisce la base è riscontrabile anche, seppur in forma stilizzata, nell'acquasantiera di San Barnaba (fig. 24), che ha conservato anche il plinto originale e dunque offre un prezioso confronto per ricostruire idealmente quale doveva essere la soluzione adottata. Nell'esemplare di Santa Maria Primerana a Fiesole (fig. 28) la stessa idea decorativa è invece riproposta in forme leggermente diverse, con le foglie scolpite direttamente sul blocco quadrangolare del plinto. I modelli da cui venero tratte queste invenzioni sono da ricercarsi nelle analoghe soluzioni adottate in architettura, ad esempio nelle basi dei pilastri nella chiesa e nel Chiostrino dei Morti in Santa Maria Novella (fig. 46).

Scheda OA 09/00230527, D. Parenti 1992

Bibliografia

CAROCCI, 1906-07, I (1906), p. 13
GARNERI, 1910, p. 418
LUMACHI, 1928, p. 650
PUCCI, 1939, p. 215
BARTOLI, 1998, p. 362, cat. n. 212
PARENTI, CONIGLIELLO, MARTELLA, 1998, pp. 25-26, 28-29, 101
CALAMINI, 2010, pp. 106-107

532 PARENTI, CONIGLIELLO, MARTELLA, 1998, pp. 28-29, 101. Il restauro doveva essere già concluso nel 1889, quando Guido Carocci stilò la scheda ministeriale annotando la temporanea sistemazione dell'acquasantiera in una stanza della canonica e registrando allo stesso tempo l'intenzione del parroco di risistemarla in chiesa, dove evidentemente non poteva esser posta immediatamente per la presenza delle altre due pile ottocentesche (SBAS FI, Archivio storico del territorio, Astuc. 0618, *San Michele a Rovezzano*).
533 CAROCCI, 1906-07, I (1906), p. 13; GARNERI, 1910, p. 418; LUMACHI, 1928, p. 650; PUCCI, 1939, p. 215.
534 Così valutata nella scheda OA 09/00230527.
535 BARTOLI, 1998, p. 362, cat. n. 212; PARENTI, CONIGLIELLO, MARTELLA, 1998, p. 101; CALAMINI, 2010, pp. 106-107.
536 Il fregio ad archetti è presente anche nelle acquasantiere di San Barnaba, San Salvi, Santa Maria a Greve a Scandicci, Sant'Ambrogio e, secondo le fonti, di San Lorenzo a Vincigliata. Alcune di queste (San Barnaba, San Salvi), sono corredate anche di capitelli a foglie lisce.

1.9

Acquasantiera a fusto [fig. 47]
già chiesa di Sant'Andrea a Barbiana, Vicchio (Fi)

marmo, pietra serena?, cm 113 (altezza) x 37 (diametro)
Stemma, al centro della coppa: arme della famiglia Bizzeri
fotografia: SBAS FI 189638

primi decenni del XV secolo

L'opera è stata purtroppo rubata e ci è nota soltanto grazie alla fotografia e ai dati forniti dalla scheda di catalogo della Soprintendenza (fig. 47)[537]. La pila, di dimensioni contenute, proporzionate alla piccola chiesa di Barbiana, è composta da una vasca liscia impreziosita da un labbro a toro incavato e ornato con un motivo a punte di diamante. Al centro della coppa è l'arme della famiglia Bizzeri, priva dell'intarsio scuro che doveva definire cromaticamente la metà superiore del cane. La coppa si connette col fusto tramite un semplice elemento a disco ma la colonnina visibile nell'immagine non sembra pertinente all'arredo originario e appare anche di materiale diverso, probabilmente pietra serena, mentre la base attica in marmo sembra coerente con la coppa.
L'acquasantiera era certamente arredo di pertinenza della chiesa dato che i Bizzeri ne ebbero il patronato e uno loro stemma robbiano, identico a quello raffigurato sulla pila, si trova tuttora al suo interno, posto sull'arco maggiore[538]. Nel repertorio araldico Ceramelli Papiani vengono indicate due famiglie fiorentine di nome Bizzeri, ma soltanto di una viene descritto lo stemma completo, identico a quello qui raffigurato che però presenta i colori invertiti[539].
La Bartoli corregge la datazione della pila, riferita al XVI secolo nelle brevi menzioni bibliografiche e nella scheda di Soprintendenza, per orientarne la cronologia nella prima metà del XV secolo[540].
La forma semplice della pila e lo stemma intarsiato sono coerenti con questa proposta, sebbene non si conoscano altri esemplari con cui confrontare il motivo a punte di diamante, non frequente, ma riscontrabile in altri contesti ornamentali, ad esempio, nel fonte battesimale di Santa Maria a Rosano del 1423 (fig. 309, cat. 2.2) e nel lavabo del chiostro Dati in Santa Maria Novella databile ai primi decenni del secolo (fig. 437, cat. 3.2). La base attica, di proporzioni equilibrate e dalle modanature ben definite, se effettivamente pertinente all'arredo originario contribuirebbe ad orientare la cronologia verso il terzo o il quarto decennio del secolo[541].

537 Nella scheda si segnala anche la data del furto, avvenuto il 10/11/1993 (Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato, OA 09/00232290, D. Pegazzano 1993).
538 REPETTI, 1833-1846, I (1833), pp. 270-271; NICCOLAI, 1914, p. 578; RIGHINI; 1956, p. 215;
539 Il repertorio, consultabile attraverso il sito dell'Archivio di Stato di Firenze, così descrive l'arme Bizzeri: "Di rosso, al cane rampante troncato d'argento e di nero, accollato da un corno da caccia di nero legato di rosso al collare".
540 AMERIGHI, 1978, p. 114; BECATTINI, GRANCHI, 1985, p. 352; BARTOLI, 1998, pp. 100, 336, scheda 91.
541 Legittimo il dubbio avanzato dalla Bartoli sull'effettiva pertinenza della base, elemento di cui non possiamo avere sicurezza, data la palese estraneità della colonna. Tuttavia sono noti casi di pile in cui è stato rinnovato il fusto mantenendo la base originaria (si veda ad esempio le acquasantiere di San Michele a Rovezzano, Santa Maria all'Impruneta, Santa Maria Primerana a Fiesole).

Scheda OA 09/00232290, D. Pegazzano 1993

Bibliografia

AMERIGHI, 1978, p. 114.
BECATTINI, GRANCHI, 1985, p. 352
BARTOLI, 1998, pp. 100, 336, scheda 91

1.10

Acquasantiera a fusto [fig. 48]
Chiesa di Sant'Ambrogio, Firenze, a sinistra dell'ingresso

marmo bianco, pietra serena
cm 130 (altezza totale); cm 23 (altezza della vasca) x 62 (diametro della vasca)

Vasca: primo quarto XV secolo
fusto: inizi XIX secolo

L'acquasantiera è composta da un fusto in pietra serena di formato quadrangolare riferibile ai primi decenni del XIX secolo e da una vasca in marmo più antica (figg. 49). La coppa è ornata sotto il labbro da una teoria di archetti a tutto sesto scolpiti a bassorilievo e terminanti con un forellino (fig. 51). Al centro è un bassorilievo raffigurante il calice del Miracolo da cui si eleva, contro lo sfondo irraggiato, Cristo infante che sorregge nella sinistra il globo terracqueo (fig. 50). All'interno, sul fondo del bacino, è scolpito un piccolo rilievo circolare con un foro (fig. 52), mentre all'esterno, nel lato inferiore della coppa, sono quattro elementi semicircolari che dovevano servire da raccordo con il sostegno originario (fig. 49).
La vasca è in buone condizioni conservative, ma ha subito puliture molto aggressive che hanno abraso il marmo e cancellato i dettagli del volto del Bambino. Una staffa metallica è inserita lungo il bordo, probabile indice di un precedente ancoraggio a una parete.
L'opera non ha ricevuto particolari attenzioni dalla critica ed è menzionata soltanto dalla Bartoli, che la accosta all'esemplare in San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8), e dalla Calamini, che ugualmente la avvicina a questa pila e a quelle di San Salvi (figg. 36, 39, catt. 1.6, 1.7), ritenendola di datazione leggermente più tarda[542].
La teoria di archetti a tutto sesto sottostante al bordo della coppa è affine a quella presente nelle pile menzionate, dalle quali si differenzia però per l'assenza del motivo a cuore che chiude il disegno degli archi, sostituito da un semplice forellino circolare che un tempo era riempito di pasta scura, oggi quasi completamente scomparsa. Tale bicromia, seppur semplicissima, rimanda ancora alle pile di San Salvi, dove il contrasto cromatico è sfruttato, nella pila di destra, per esaltare i pennacchi degli archetti e, in quella di sinistra, per disegnare il sinuoso motivo foliaceo ai lati della testa di leone a rilievo[543].
La presenza di un elemento scolpito a rilievo all'esterno della coppa è un altro tratto in comune con l'acquasantiera di sinistra di San Salvi, dove dal bacino sporge una più comune protome leonina. A Sant'Ambrogio invece il bassorilievo commemora il miracolo eucaristico avvenuto nella chiesa nel 1230[544]. L'immagine

542 BARTOLI, 1998, p. 362; CALAMINI, 2010, pp. 101-102, 107.
543 L'uso dell'intarsio con stucco o marmi policromi è usato spesso in questi anni per connotare cromaticamente lo stemma della famiglia committente: si vedano le pile Da Diacceto in Santa Croce, Bartoli in Santa Maria Novella, e Bizzeri, già in Sant'Andrea a Barbiana (Vicchio).
544 Si narra che il 30 dicembre 1230 un sacerdote avesse dimenticato di pulire il calice dopo la massa e che il giorno seguente il vino rimasto sul fondo si fosse trasformato in sangue raggrumato. Riconosciuto ufficialmente il miracolo, il calice fu custodito con grande venerazione nella chiesa e nel 1340 venne racchiuso in un reliquiario d'oro conservato in un'apposita cappella nei pressi dell'altare maggiore. Nel corso del XV secolo la reliquia ricevette una nuova sistemazione, prima nella cappella a destra dell'ingresso fatta erigere nel 1468 da Domenico Maringhi, entro un tabernacolo riquadrato da una tavola con *Santi* di Alessio Baldovinetti, poi, nel 1481, nella cappella detta a appunto "del Miracolo" a sinistra della maggiore, decorata con l'altare marmoreo di Mino da Fiesole e con gli affreschi di Cosimo

del Bambino che sorge dal calice venne adottata come stemma dalla Compagnia del Corpo di Cristo che aveva sede nella piazza di fronte alla chiesa ed è assai probabile che l'acquasantiera sia stata donata proprio dalla confraternita[545].
Non è possibile correlare questa vasca con la perduta acquasantiera posta accanto alla porta, oggi murata, che si apriva nel fianco destro della chiesa di cui ci danno notizia il Rosselli e il Manni riportando l'iscrizione che la diceva donata dallo speziale Nicola di Michele nel 1428[546]. Nessuna delle due fonti cita infatti il rilievo allusivo al Miracolo, e, secondo quanto specificato dal Rosselli, l'iscrizione doveva trovarsi sul bordo della coppa, come ad esempio nelle pile Bartoli in Santa Maria Novella e Da Diacceto in Santa Croce (figg. 55, 60) .
Contrariamente a quanto sostenuto da Luciano Artusi e Antonio Patruno nel volume dedicato alla chiesa[547], la porta laterale dell'edificio non venne aperta con gli interventi di Pier Francesco Silvani nel 1673, dato che, oltre ad essere già menzionata dal Rosselli nel *Sepoltuario* del 1650-1657, nella campagna di lavori diretti dal Silvani risulta venire semplicemente restaurata e rialzata[548].
In assenza di notizie precise riguardo l'apertura della porta non è possibile determinare se l'acquasantiera di Nicola di Michele sia stata commissionata appositamente per questo ingresso mentre quello principale veniva servito dalla pila "del Miracolo", o se entrambe, cronologicamente realizzate a distanza di pochi anni, fossero collocate presso la porta maggiore e solo in un secondo momento quella dello speziale venisse spostata per servire il nuovo ingresso e dismessa quando quest'ultimo venne murato[549].
Tornando alla vasca ancora conservata, sembra plausibile una datazione entro i primi due decenni del XV secolo, coerente sia con il motivo decorativo ad archetti, sia con gli incerti caratteri stilistici del rilievo, per altro assai consunto, dove sono presenti evidenti goffaggini nelle proporzioni - si veda ad esempio il rapporto tra la mano levata a benedire e quella che sorregge il globo - e nella resa anatomica (fig. 50). La forma del calice, composto quasi da due prismi contrapposti

Rosselli, dove è conservata tutt'oggi. Per la narrazione del miracolo si veda: RICHA, 1754-1762, I, 2 (1755), pp. 248-255; *Notizie sopra il sacro Miracolo...*, 1793; FRANCIONI, 1875, pp. 217-219; CARRARA, SEBREGONDI, 1999, pp. 128-141). Per un'esauriente trattazione delle varie sistemazioni della reliquia si veda: BORSOOK, 1981, pp. 147-202.

545 Sono scarse le notizie sulla Confraternita, già attiva nel 1340 e protetta dalla potente Arte dei Giudici e Notai a partire dal 1371 (BORSOOK, 1981, pp. 151, 154-156, 185). Una più tarda confraternita femminile legata al Santissimo Miracolo venne fondata nel 1533 (FRANCIONI, 1875, pp. 152-156; ARTUSI, PATRUNO, 1996, pp. 61-64).

546 ROSSELLI, 1650-57, c. 539, n. 20: "Passata la porta del fianco, et a canto alli scaglioni che sono innanzi all'altare grande, pila di marmo con queste parole attorno, senz'arme o altro segno: Nicholaus Aromatarius fecit fieri"; MANNI, 1752, p. 236 (ristampa in CALAMINI, 2014, p. 47): "Una pila rimane anche oggi alla porta di fianco di S. Ambrogio volta a mezzogiorno con questi caratteri: NICOLAUS MICHAELIS AROMATARIUS FIERI FECIT A. MCCCCXXVIII". Una rapida menzione della pila è anche nel Sepoltuario del Burgassi, che non si sofferma a descriverla, ma la usa semplicemente come punto di riferimento spaziale (BIB. MAR., ms. C. XLIV, Pietro Antonio Burgassi, *Sepoltuario delle chiese Fiorentine*, 2 voll., 1720-1727, I, c. 7r).

547 ARTUSI, PATRUNO, 1996, p. 142. Nessuna menzione della porta laterale compare nel riferimento archivistico indicato (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 79, S. Ambrogio, 17, *Giornale di Ricordi* (1639-1785).

548 ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 79, S. Ambrogio, 12, *Giornale di spese* (1666-1675), c. 64r, 20 febbraio 1673 (stile corrente 1674): "Per fare il tetto sopra la porta del fianco che per essersi abbassati per il pavimento li scalini fuori entrava la pioggia"; c. 66v, 29 aprile 1674: "Per aver rassetto 2 porte di chiesa che quella del fianco è ⅓ rinalzata".

549 L'acquasantiera, attestata ancora *in loco* dal Manni nel 1752, risulta già scomparsa nel 1875 (FRANCIONI, 1875, p. 230; viene ricordata come perduta anche dal Cirri, BNF, A. Cirri, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturario*, 13 voll, 1904-1937, vol. I, c. 90, n. 37). Non mi è stato possibile verificare la notizia, plausibile ma priva di riferimento documentario, che colloca la soppressione di questo ingresso nel corso dei restauri attuati nel 1830 (ARTUSI, PATRUNO, 1996, p. 142).

imperniati su un nodo schiacciato, è confrontabile più che con esemplari di oreficeria, con esempi coevi di calici riprodotti in scultura, come quello visibile su un pilastrino nella chiesa di Sant'Andrea a San Donnino presso Campi Bisenzio (Fi), entro uno stemma forse riferibile ad una locale compagnia[550].
La decorazione scolpita sul fondo del bacino, seppur semplicissima e apparentemente poco significativa, presenta però la peculiarità di avere al centro un incasso circolare perfettamente levigato che potrebbe aver avuto la funzione di alloggiare un elemento metallico come sembra indicare la colorazione rossiccia del marmo tipica dei depositi ferrosi (fig. 52). La pila poteva dunque essere completata da un ornamento ulteriore e, data la ridotta circonferenza del foro, piuttosto che una statuetta del *Battista*, possiamo immaginare una soluzione più semplice, come una croce[551].
Originale doveva essere anche il supporto per la vasca, come si intuisce dai quattro "petali" semicircolari scolpiti a bassorilievo sul fondo della coppa, forse adatti a raccordarsi con un capitello polilobato e con un colonnino cruciforme (fig. 49).
L'attuale fusto quadrangolare in pietra serena appare stilisticamente compatibile con i restauri promossi nel 1830 dal parroco Gaetano Sgherri, quando la chiesa subì un generale riordinamento e venne decorata nell'abside e nella facciata con affreschi di Luigi Ademollo[552].

Scheda OA 09/00192398, E. Gori 1987

Bibliografia

BARTOLI, 1998, p. 362
CALAMINI, 2010, pp. 101-102, 107

550 Il pilastro è, dagli inizi del Novecento, parte della struttura architettonica che inquadra gli affreschi di Domenico Ghirlandaio e bottega sulla parete sinistra della chiesa di Sant'Andrea. precedentemente faceva parte di un altare posto sulla parete opposta della chiesa, forse quello pertinente al trittico con l'*Annunciazione* attribuito a Giovanni dal Ponte (*Il museo di arte sacra...*, 2006, pp. 54, 88).
551 Non mi è comunque noto alcun esemplare di acquasantiera corredato da una croce metallica, e neppure alcun oggetto che avrebbe potuto espletare questa funzione.
552 FRANCIONI, 1875, p. 232; ORZALESI, 1900, p. 8; ARTUSI, PATRUNO, 1996, p. 145.

1.11

Acquasantiera a fusto [fig. 53]
Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze, primo pilastro a destra

marmo bianco, rosso e verde; cm 145 (altezza) x 72 (larghezza vasca)
Iscrizione, bordo esterno della vasca: DAMONPOLIERI/BELLOZZO/ EBARTOLO/ MIFE/ VENIRE/P[ER]/TENERE/AQUA/ DABENEDIRE
Sotto la vasca, anteriormente: MCCCCXII
Stemma, al centro della coppa: famiglia Bartoli

vasca: 1412
fusto: fine XIX secolo

L'acquasantiera, agganciata al pilastro retrostante attraverso un elemento metallico, è munita di una coppa polilobata con sedici smerlature profondamente incavate nella parte interna (figg. 53-55). Al centro del bacino si nota un perno metallico sporgente, forse l'attacco per un elemento centrale oggi perduto (fig. 56). Lungo il bordo della vasca corre l'iscrizione e sul fronte è inserito uno scudo a mandorla intarsiato in marmo verde in cui è scolpito a bassorilievo, oggi appena leggibile, il monte a sei cime della famiglia Bartoli (fig. 54). La coppa si chiude in basso con un largo elemento circolare che reca iscritta la data, al di sotto del quale è innestato un secondo disco in marmo verde di dimensioni inferiori.
Il capitello a foglie lisce e la sottostante colonna in marmo rosso, comprensiva di una base ottagonale, sembrano esser stati rifatti in epoca recente, forse su modello di quelli primitivi. La vasca è diffusamente consunta lungo il bordo, specie sul lato sinistro, dove è presente anche una piccola rottura, ma, salvo diffusi depositi di sporcizia all'interno, l'opera gode di un buono stato di conservazione.
L'acquasantiera viene puntualmente ricordata nei sepoltuari, nelle descrizioni e nelle cronache della chiesa che ne trascrivono l'iscrizione[553]. In accordo con la provenienza da Montpellier le prime menzioni della pila alla fine del Settecento la dicono lavorata in Francia, ma, successivamente, un errore di Wood Brown, dovuto a una lettura frettolosa del sepoltuario Rosselli trasformò il luogo di provenienza in Mongolieri, che venne così interpretato anche dai Paatz[554].
Oltre alle menzioni nella letteratura dedicata alla chiesa di Santa Maria Novella [555], la pila ha ricevuto qualche attenzione nelle indagini dedicate a questa tipologia di arredo fin dalla settecentesca trattazione del Manni, che pure ne aveva frainteso l'iscrizione, indicando la pila come frutto della committenza di una certa famiglia detta "da Mompolieri", di cui si sofferma a descrivere lo stemma "di un monte d'oro di sei monti composto in campo azzurro"[556].

553 ASMN, I.A.11, *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella*, 1617, c. 38r-v, di cui si veda anche la copia in: ASF, ms. 621, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, *Sepoltuario della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, c. 38r-v; ROSSELLI, 1650-1657, c. 864, n. 622; ASF, Ms. 812, *Descrizione di tutte le Cappelle e Sepolture della Chiesa e Convento di Santa Maria Novella di Firenze* (fine XVIII sec), c. 96v; ASMN, I.A.29, Vincenzo Borghigiani, *Cronica annualistica di Santa Maria Novella* [1757-1760], tomo II (1341-1444), c. 216; BNF, Ms. Conventi soppressi, E.5.777, Vincenzo Fineschi, *Monumenti della chiesa di Santa Maria Novella*, tomo II, c. 46v.
554 FINESCHI, 1787, p. 84, nota 6; FINESCHI, 1790, p. 12 nota 2; FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802, VI (1795), pp. 310-311; WOOD BROWN, 1902, p. 116; PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 702.
555 ORLANDI,1956, p. 10; COLUCCI 2015, pp. 98-99, e p. 121, nota 41; GALLI, ROWLEY, 2016, p. 80, fig. 26.
556 MANNI, 1752, p. 234, ripubblicato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 46.

Successivamente l'opera è stata inclusa nei lavori della Eissengarten, di Gentilini e della Calamini come esempio di acquasantiera tardogotica a fusto munita di capitello[557].
La descrizione del Manni offre, nonostante la brevità, uno spunto prezioso con cui arricchire la nostra conoscenza di questa e delle altre pile tardogotiche. L'erudito aveva frainteso il nome della famiglia committente e perciò non poteva aver reperito altrove il loro stemma, eppure fornisce notazioni coloristiche precise indicando il campo azzurro e il monte d'oro: possiamo quindi concludere con sicurezza che lo stemma fosse dipinto e dorato, anche se ovviamente all'epoca del Manni i colori saranno stati frutto di un ripetuto rinnovo. Ritengo assai probabile che simili finiture cromatiche corredassero gli stemmi di altre pile coeve, di cui oggi sono spesso andati perduti anche gli intarsi marmorei o a stucco, sia per il gusto dell'epoca, sia per l'ovvio interesse della famiglia a rendere il più possibile visibile e riconoscibile il proprio stemma.
I Bartoli avevano le proprie sepolture nel chiostrino dei Morti, presso la cappella di Sant'Anna, dove ancora si conserva, appeso alla parete, un chiusino con il loro stemma, su cui campeggia l'iscrizione, oggi illeggibile ma riportata dai sepoltuari "Bellozzo e Lorenzo Bartoli et filiorum"[558].
La provenienza dell'acquasantiera, orgogliosamente esibita nell'iscrizione stessa, apre tuttavia qualche interrogativo. Innanzitutto l'iscrizione è in volgare fiorentino e lo scudo e l'elemento circolare di supporto alla vasca sono in marmo serpentino verde di Prato. Il Fineschi inoltre identificava con un "rosso di Francia" il tipo di marmo utilizzato per la colonnetta originaria, probabilmente influenzato dall'iscrizione dedicatoria presente sulla pila, giacché il domenicano Agostino del Riccio, nel trattato dedicato ai tipi di pietre visibili nella città di Firenze, menziona l'acquasantiera proprio in virtù del materiale del colonnino, da lui classificato come marmo Portasanta[559]. Di questo marmo, così chiamato perché in tale materiale erano scolpiti gli stipiti della Porta Santa in San Pietro, esistevano cave in Toscana, nella zona di Caldana, nel grossetano.
Pare quindi probabile che l'elemento giunto da Montpellier fosse la sola vasca, che fu poi completata a Firenze da una bottega locale, con l'iscrizione, lo stemma e il fusto col relativo capitello. In ogni caso la pila avrà offerto un punto di confronto interessante per gli scultori fiorentini, mostrando quali fossero a quella data i gusti più aggiornati nel campo della scultura decorativa d'Oltralpe.

Scheda OA 09/00285652, F. Gado 1988

Bibliografia

DEL RICCIO, [1597] 1979, c. 3v
MANNI, 1752, p. 234
FINESCHI, 1787, p. 84, nota 6
FINESCHI, 1790, p. 12 nota 2
FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802, VI (1795), pp. 310-311

557 EISSENGARTHEN, 1975, pp. 60-61, e p. 118 nota 256; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62; CALAMINI 2010, p. 21, nota 51; CALAMINI, 2013 (2014), p. 19 nota 28.
558 FINESCHI, 1787, p. 84, nota 6; GALLI, ROWLEY, 2016, p. 80, fig. 27, con notizie sulla famiglia Bartoli e sui rapporti commerciali intrattenuti con la città francese.
559 DEL RICCIO, [1597] 1979, c. 3v. Altri esempi fiorentini di marmo Portasanta vengono indicati dal Riccio in alcune delle colonne che sostengono i Pulpiti donatelliani in San Lorenzo e gli ornamenti della cappella Niccolini in Santa Croce e di quella Salviati in San Marco.

WOOD BROWN, 1902, p. 116
PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 702
ORLANDI, 1956, p. 10
EISSENGARTHEN, 1975, pp. 60-61, e p. 118 nota 256
GENTILINI, 1994, p. 62
CALAMINI 2010, p. 21, nota 51
CALAMINI, 2013 (2014), p. 19 nota 28
COLUCCI, 2015, pp. 98-99, e p. 121, nota 41
GALLI, ROWLEY, 2016, p. 80, fig. 26

1.12

Acquasantiera a fusto [fig. 57]
Firenze, chiesa di Santa Croce, primo pilastro a destra

marmo bianco, marmo verde; cm 142 (altezza totale) x 80 (larghezza vasca)
Iscrizione, bordo esterno della vasca: HOC OPUS FECIT/ FIERI GUASPAR FRA/NCISCI DEGHIACCETO/ P[RO] REMEDIO ANI[M]E S/UE [ET] SUO[RUM] AN[N]O D[OM]NI/ MCCCCXVIII
Stemma, al centro della coppa: famiglia Da Diacceto

1418

L'acquasantiera si trova a fianco del secondo pilastro a destra, sul lato rivolto verso la navata maggiore; sullo stesso pilastro è collocato uno stemma accompagnato dall'iscrizione "Sepulcrum Gasparre Diacceto 1418" e, ai piedi della pila, la lastra tombale di famiglia posta per obliquo (fig. 58).
La pila ha struttura a fusto, con vasca smerlata a otto lati e pilastrino ottagonale munito di analogo capitello ornato con carnose foglie d'acanto (fig. 57). La semplice base poggia su un plinto di marmo verde circondato da una specchiatura pure in marmo verde intarsiata nel pavimento con un motivo a quadrilobi bianchi. L'interno della vasca è decorato al centro con stella a otto punte da cui si dipartono sottili scanalature che, congiungendosi con gli spigoli dei lati, suddividono il bacino in altrettanti spicchi (fig. 61). Lungo il bordo esterno corre l'iscrizione dedicatoria che riporta il nome del committente, Gaspare di Francesco da Diacceto, e l'anno di esecuzione, il 1418 (fig. 59). Sul fronte della vasca, proprio in corrispondenza del nome della famiglia, campeggia lo stemma intarsiato con marmo verde in uno scudo a mandorla troncato al leone rampante.
L'opera è in buono stato conservativo, si notano solamente depositi generalizzati di sporcizia, mancanze nelle punte delle foglie del capitello e zone di corrosione attiva nel marmo del plinto[560]. Anche nella specchiatura del pavimento, concettualmente parte integrante dell'opera, si notano diverse lacune, mentre la cornicetta in marmo bianco che la circonda sembra essere stata rinnovata in epoca recente, probabilmente in concomitanza con il rifacimento della pavimentazione seguito all'alluvione del 1966.
Nella lastra tombale l'iscrizione completa, nota grazie ai sepoltuari più antichi, era SEPULCRUM GUASPARRI/ FRANCISCI QUONDAM LAPI DE GHIACETO/ ET SUORUM/ OBIIT DIE IIII MARTII MCCCCXXXIII. Il nome "Guasparri", posto nel lato breve di fronte alla pila è oggi completamente cancellato, e parzialmente consunto è pure il patronimico "Francisci", proprio per la loro prossimità all'acquasantiera che, attirando i fedeli per il rituale segno della croce, ha causato un calpestio più insistente in questa zona[561].

560 Non è da escludere che questo elemento, per lo stato conservativo tutto sommato buono in cui si trova rispetto alla deperibilità del marmo verde, sia frutto di una sostituzione.

561 Già nel cosiddetto *Sepoltuario* compilato tra il 1439 e il 1442 (più precisamente un elenco di famiglie proprietarie di tombe e altari, compilato per riscuotere il pagamento di una tassa per costruire i nuovi gradini della chiesa, si veda: ZERVAS, PREYER, 2008, p. 155), la tomba, pur ancora priva di lastra marmorea, viene riferita a Gaspare (ASF, ms. 619, "*Sepoltuario*" 1439/40-42, c. 18, nr. 131). L'iscrizione completa della lapide è poi riportata nel sepoltuario del 1596 (AOSC, *Sepoltuario della chiesa di Santa Croce,* 1596, c. 65v, n. 105, c. 79r, n. 56), ma non più in quello del Rosselli e nei successivi, che trascrivono le sole lettere ormai leggibili (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 388, n. 278; BIB.MAR, ms. C. XLIV, P.A. Burgassi, *Sepoltuario delle chiese Fiorentine,* 2 voll., 1720-1727, vol. I, c. 28 v; BNCF, A. Cirri, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturario*, 14 voll. 1904-1937, vol. II, c. 954, n. 677). Sebbene la pertinenza della sepoltura sia

Coerentemente con le altre due iscrizioni sappiamo dunque che fu Gaspare, nel 1418 a riqualificare, se non a fondare, l'area di sepoltura della famiglia Da Diacceto a fianco del pilastro connotandola con uno stemma di famiglia apposto sullo stesso, e corredandola con una pila dell'acquasanta, secondo un uso piuttosto comune a Firenze[562]. La sepoltura fu poi completata con la chiusura marmorea non soltanto dopo la morte di Gaspare, avvenuta nel 1433, ma anche posteriormente alla redazione del primo *Sepoltuario* noto della chiesa, compilato tra il 1439 e il 1442, dove la tomba viene detta ancora "ammattonata"[563]. Tuttavia, l'adozione, nella cornice della lastra sepolcrale, dello stesso tipo di fregio intarsiato con motivo a quadrifoglio presente nella specchiatura marmorea ai piedi della pila, è indice di un progetto unitario del complesso.
L'acquasantiera, inclusa nella trattazione del Manni[564], è stata ignorata nelle successive descrizioni della basilica (Richa, Moisè) ricevendo poi sporadiche attenzioni dovute perlopiù alla prossimità con la tomba Da Diacceto[565], ma è comparsa, anche solo con rapide menzioni, in tutti gli studi dedicati alle pile fiorentine[566].
L'opera infatti è particolarmente importante per il suo alto livello qualitativo e per la presenza della data, che permette di ancorare con sicurezza alla fine del secondo decennio del Quattrocento il perdurare di un linguaggio tardogotico pienamente maturo e raffinato. La forma ottagonale della vasca e del pilastrino trova riscontro in altri esemplari cronologicamente riferibili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, ad esempio nella pila di San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3)[567], ma l'elegante curvatura di ogni lato trasforma radicalmente la semplice sfaccettatura geometrica in un profilo sinuoso.
Una vasca con la stessa sagomatura smerlata e la suddivisione interna del bacino in "spicchi" è conservata nella chiesa dell'ex convento di San Girolamo a Fiesole (fig. 62). Al di fuori del territorio fiorentino, in Santa Maria Assunta a Stia presso Arezzo (fig. 4), è una pila con un simile andamento smerlato della vasca, ma con il numero dei lati accresciuto fino a dodici[568].
Nel panorama drasticamente ridotto delle acquasantiere tardogotiche oggi note questo tipo di coppa può essere rapportato anche con l'esemplare della famiglia Bartoli di Santa Maria Novella (fig. 53, cat. 1.12). La coppa di questa pila presenta andamento assai articolato con ben sedici smerlature, convesse all'esterno, anziché concave come nella Da Diacceto. L'interno della vasca è scolpito seguendo il

correttamente registrata nella scheda OA (09/00283236, P. Maccioni, 1988) e dalla Schlossman Pines (SCHLOSSMAN PINES, 1985, pp. 560-566), nel più recente studio dedicato alle lapidi terragne di Santa Croce (IACOPINO, 2012, pp. 308-307, n. 67), la tomba viene riferita a un fantomatico Francesco di Lapo da Diacceto e, seguendo un errore del *Sepoltuario* del Rosselli, la data riportata sulla pila viene indicata come 1318, slegando del tutto la committenza di questa da quella della sepoltura.

562 Si vedano, ad esempio, i più antichi casi noti della pila Bordoni già in Santa Maria Novella, ora conservata al Museo Nazionale del Bargello, e di quella Nobili già in Santa Croce, ora perduta.

563 ASF, ms. 619, "*Sepoltuario" 1439/40-42*, c. 18, n° 13: "Ghuasparre di Francesco da Ghiacceto. Ammattonata. Apié d'una pila di marmo fecie fare lui".

564 MANNI, 1752, p. 237, ristampato in CALAMINI, 2013 (2014), p. 47.

565 GARNERI, 1924, p. 150; PAATZ, 1940-1954, I (1940), pp. 548, 636 nota 223; SCHLOSSMAN PINES, 1985, pp. 560-566; IACOPINO, 2012, pp. 308-307.

566 EISSENGARTHEN, 1975, p. 61; GENTILINI, 1994a, p. 62; CALAMINI, 2010, pp. 19, 56, 94, 97, 102, 107; CALAMINI, 2013 (2014), pp. 19-20.

567 Un pilastrino ottagonale doveva probabilmente corredare anche le pile, ora frammentarie, di Santa Maria all'Impruneta (cat. 1.5) e di Santa Maria Primerana a Fiesole (cat. 1.4). Per una catalogazione di altre pile tardogotiche con vasca poligonale in area fiorentina si faccia riferimento anche a CALAMINI, 2010, pp. 13-14, 63-72 (Battistero), 84-92 (già in San Pietro a Quaracchi, oggi Museo del Bargello).

568 BARTOLI, 1998, p. 167, scheda 46 (datata all prima metà del XV secolo); CALAMINI 2010, pp. 110-113 (datata tra XIV e XV secolo).

profilo del bordo e crea dunque una serie di profonde scanalature a spicchio, quasi a echeggiare l'interno della valva di una capasanta. Sebbene l'effetto complessivo sia sostanzialmente opposto, avvicinando la vasca Bartoli più alle coppe circolari che a quelle poligonali, la presenza dell'iscrizione lungo il bordo e dello scudo a mandorla intarsiato in marmo nero sul fronte, rafforza l'impressione che l'autore della pila Da Diacceto si sia in parte ispirato al modello di quella Bartoli, di pochi anni precedente (1412).
Nella pila di Santa Croce la presenza di una stella scolpita sul fondo rientra nella consuetudine abbastanza diffusa di decorare l'interno del bacino[569], sebbene il motivo qui adottato, la stella appunto, non abbia precedenti noti, né sia documentato in seguito (fig. 61)[570].
L'unità visiva dell'insieme è perseguita adottando una sfaccettatura ottagonale anche per gli altri elementi strutturali della pila, capitello, fusto e base, secondo una consuetudine presente anche negli altri esemplari ad andamento poligonale citati, ma qui svolta con una più snella armonia che, insieme al sobrio equilibrio decorativo, fa della pila Da Diacceto il più raffinato esemplare delle acquasantiere tardogotiche fiorentine.

Scheda OA 09/00283236, P. Maccioni, 1988

Bibliografia

MANNI, 1752, p. 237
GARNERI, 1924, p. 150
PAATZ, 1940-1954, I (1940), pp. 548, 636 nota 223
EISSENGARTHEN, 1975, p. 61
SCHLOSSMAN PINES, 1985 pp. 560-566
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62
CALAMINI, 2010, pp. 19, 56, 94, 97, 102, 107
IACOPINO, 2012, pp. 308-307
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 19-20

569 CALAMINI, 2010, pp. 19-20.
570 Del tutto diverso è il caso delle stelle a otto punte che ornano l'esterno della coppa dell'acquasantiera Rucellai in Santa Maria Novella (fig. 65, cat. 1.14), dove il simbolo ha una chiara allusione al contesto domenicano.

1.13

Vasca di acquasantiera [fig. 62]
Chiesa dell' ex convento di San Girolamo, Fiesole (Fi), a destra del portale principale

marmo bianco; vasca: cm 17 (altezza) x 60 (larghezza)

Vasca: secondo decennio del XV secolo
peduccio: XVII secolo

La vasca ha forma ottagonale con lati smerlati, sottolineati da un bordo modanato a gradino; all'interno il bacino è sagomato a seguire l'andamento degli spicchi in cui è suddivisa la coppa (figg. 62-64). Non pertinente è il peduccio, con il quale la vasca è stata assemblata in un secondo momento, incassando circa metà della coppa nella muratura. L'opera non si trova in buone condizioni, la superficie marmorea è assai abrasa ed esfoliata, ma non si rilevano rotture o altri danneggiamenti. L'acquasantiera originariamente poggiava su un pilastrino, probabilmente ottagonale, come quello dell'esemplare Da Diacceto in Santa Croce (fig. 57, cat. 1.12), accostabile ala nostra anche per il disegno smerlato della vasca. Interessante notare anzi che il profilo del labbro della coppa Da Diacceto, un largo bordo seguito da uno di dimensioni più ridotte, sembra qui replicato al contrario, con un bordo più ristretto cui ne segue uno più sporgente.
La pila non ha goduto di alcuna attenzione bibliografica e nella scheda OA è stata valutata assai genericamente come anteriore al XVI secolo. La congregazione degli Eremiti di San Girolamo a Fiesole nacque dalla comunità di seguaci radunatasi intorno al piccolo romitorio fondato nel 1360 dal beato Carlo Guidi da Montegranelli, e venne approvata prima da papa Innocenzo VII nel 1405 e poi confermata da Gregorio XII nel 1415. Queste indicazioni cronologiche concorrono ad orientare la realizzazione dell'acquasantiera verso il secondo decennio del secolo, concordemente con la datazione di quella Da Diacceto (1418), da cui forse è derivata questa pila. Gli ideali di povertà che animavano la congregazione possono aver ispirato la richiesta di un manufatto semplice nell'ornamentazione, ma comunque aggiornato nell'impianto sulle novità tardogotiche.
La chiesa è stata più volte rimaneggiata nel corso del tempo, a partire già dalla metà del Quattrocento, quando il convento venne ricostruito e ampliato[571]. Dopo la soppressione dell'ordine nel 1668 e vari passaggi di proprietà, il complesso venne acquistato dai Ricasoli che lo spogliarono di ogni arredo, ignorando però l'antica acquasantiera che rimane oggi l'unica testimonianza della primitiva chiesa. Come per molte altre pile fiorentine, pur nell'estrema semplicità e nella sostanziale assenza di ornamentazione, l'impressione è quella di un prodotto raffinato, dal disegno elegante e attentamente misurato.

Scheda OA 09/00158887, E. Gori, 1982

Inedita

571 Per le vicende del complesso di San Girolamo si veda: CARBONE, s.d.; BRUNORI, 1920; *San Girolamo di Fiesole. Historical notes*, 1928; RASPINI, 1981, pp. 8-14.

1.14

Acquasantiera pensile [fig. 65]
Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze, transetto sinistro, tra la porta del campanile e la porta della sagrestia

marmo bianco; cm 58 (altezza) x 60 (diametro)
Iscrizione, sul bordo interno della vasca: HOC/ OPUS/ FECIT/ FIERI/ FR[ATER]/ANDREAS/ ORICELLARIUS
Stemma, sul peduccio: famiglia Rucellai

terzo - quarto decennio del XV secolo

L'acquasantiera è composta da una vasca circolare innestata nella muratura e sorretta da un allungato peduccio. La coppa ha un labbro a toro appena sporgente e il corpo ornato da stelle a otto punte (fig. 65). In corrispondenza del bordo superiore interno, nel lato inserito nella muratura, si trova l'iscrizione con il nome del donatore, frate Andrea Rucellai, il cui stemma di famiglia è scolpito nel sottostante peduccio formato da un calice vegetale di foglie d'acanto (fig. 66).
L'acquasantiera è complessivamente in buono stato, ma si notano due rotture con perdita di materiale sul bordo della coppa e una lesione risarcita in corrispondenza della parte finale dell'iscrizione, estremamente consunta e a stento leggibile. Forse nel corso di uno smontaggio la punta del peduccio si è spezzata ed è stata ricollocata leggermente fuori asse.
Dagli inizi del Seicento i *Sepoltuari* della chiesa registrano la pila nella posizione attuale, accanto alla porta del campanile, e ne riportano l'iscrizione con il nome del committente[572]. Già Modesto Biliotti, nella sua *Chronica*, ricordava che frate Andrea Rucellai, oltre alla piletta, aveva sovvenzionato anche il pulpito, che sappiamo realizzato su modello del Brunelleschi da Giovanni di Piero del Ticcia e dal Buggiano tra il 1443 e il 1448, e le vetrate della cappella di Santa Caterina[573]. Vincenzo Borghigiani ci informa inoltre che il frate fece restaurare la tavola della cappella del campanile dedicata a Ognissanti, e ne fece dipingere l'affresco sopra l'ingresso[574]. Il dipinto, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, è in realtà opera trecentesca, databile tra il 1335 e il 1340,e forse riferibile a Jacopo del Casentino, e

572 "Accanto alla porta del campanile di verso la sacrestia, è una pila di marmo per tener l'acqua benedetta fatta da frate Andrea Rucellai; nella quale oltre all'arme come si vede fece anco intagliare il suo nome" (ASMN, I.A.11, *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella*, 1617, c. 31v; di cui si veda anche la copia in: ASF, ms. 621, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, *Sepoltuario della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, c. 31v; ASF, ms. 812, *Registro e Descrizione di tutte le Cappelle e Sepolture della Chiesa e Convento di S. Maria Novella*, fine XVIII, c. 73. Si veda anche: ASMN, I.A.40 Vincenzo Fineschi, *Monumenti della chiesa di Santa Maria Novella*, 1790-1800 ca., tomo I, c. 51; FINESCHI, 1790, p. 34).

573 Per la pila il Biliotti annota: "fect etiam idem frater Andreas marmoreum vas ad lustralem aquam tenendam, suoque notatum nomine et insigni, sub horologio in Ecclesia posuit, iuxta portam intra quam oscurum omnium sanctorum latet sacellum, in quo campanarum dependent funes" (BILIOTTI, [1586] 1915, p. 47). Per il pulpito si veda in ultimo: GALLI, ROWLEY, 2016, pp. 73-79.

574 "Anno 1464, morte di Andrea Rucellai, benefattore del convento, fece rifare la cappella di Santa Caterina, fece dipingere l'affresco sopra la porta del campanile e restaurare la tavola della cappella del campanile, allato alla porta che s'entra nella medesima cappella fece fare la pila di marmo bianco per l'acqua santa in cui si legge scolpito: Hoc opus fecit fieri Fr. Andreas de Rucellaris" (ASMN, I.A.30, Vincenzo Borghigiani, *Cronica annualistica di Santa Maria Novella*, 1757-1760, tomo III (1445-1556), cc. 55-56).

pertanto anche in questo caso l'intervento del Rucellai andrà inteso nel senso di un semplice restauro[575].
Come spesso avveniva dunque, la commissione di un'acquasantiera si legava a lavori più consistenti sovvenzionati dal donatore e il suo posizionamento veniva scelto in base alla zona di interesse della famiglia che la forniva. Mentre la cronologia del pulpito ci è nota grazie ad altri documenti, non sappiamo a quando risalgano gli interventi nella cappella di Ognissanti, il cui patronato apparteneva ai Rucellai fin dalla fondazione avvenuta nel 1334-1335[576]. All'epoca la cappella costituiva il passaggio di collegamento tra la chiesa e la più antica sagrestia, quindi il suo ingresso poteva essere sensatamente dotato di un'acquasantiera posta a destra di chi, da quell'ambiente, accedeva alla chiesa.
Andrea Rucellai morì nel 1464 e dunque questa data è da considerarsi come *ante quem* per gli interventi effettuati nella cappella del campanile e per la nostra pila[577].
Il Manni, includendo l'acquasantiera tra le opere della sua *Dissertazione*, sembrerebbe offrire un'indicazione per la sua datazione, precisando che l'opera è corredata col nome "di chi fioriva nel 1450" e indicando come fonte per tale notizia un non meglio precisato "Sepultuario antico", probabilmente un manoscritto precedente a quello del 1617, il primo che oggi ci sia noto, in cui l'informazione non compare[578]. La notizia ha un carattere troppo vago per offrire una pezza d'appoggio utile per datare la nostra pila, che per i caratteri stilistici sembra mal adattarsi a una cronologia tanto avanzata.
La difficoltà di inquadrare l'opera in un contesto preciso è dovuta anche all'assenza di altri esemplari pensili databili con certezza nella prima metà del secolo, per cui la nostra pila si deve rapportare, da un lato, con quella tardogotica ma ancora di forte impronta trecentesca di Santa Maria a Greve (fig. 18, cat. 1.2), dall'altro con quella dell'Ospedale degli Innocenti del 1461 (fig. 175, cat. 1.25), esemplare ormai di caratteri compiutamente quattrocenteschi e riferibile ad Antonio Rossellino grazie a notizie documentarie.
Giancarlo Gentilini riconosceva nell'acquasantiera Rucellai caratteri ancora tardogotici[579], che mi paiono evidenti sia nelle proporzioni allungate del peduccio sia nella sua decorazione a foglie frastagliate di vario movimento. La semplicità della forma della coppa, con un bordo essenziale che richiama quello, ad esempio, della pila di sinistra di San Michele a San Salvi (fig. 39, cat. 1.7), sembra funzionale soprattutto ad esaltare la peculiare decorazione a stelle, chiaro omaggio all'ordine domenicano, che diviene tanto preponderante da esiliare l'iscrizione con il nome del donatore in una collocazione del tutto insolita, di cui non ho potuto reperire altri esempi. L'insieme di questi elementi parrebbe indirizzare la cronologia dell'acquasantiera in un momento di transizione, quando nel campo dell'arredo certi aspetti decorativi e proporzionali si trovavano ancora in fase di definizione.
Andrea Rucellai d'altra parte è documentato già nel 1419, assai giovane, a Santa Maria Novella, e dal 1425 vi ricopre più volte la carica di borsario, occupandosi di

575 RAVALLI, 2015, pp. 197-198, fig. 73. Nella scena con *San Domenico che converte le matrone eretiche* dipinta da Bernardino Poccetti nel chiostro Grande di Santa Maria Novella si vede uno scorcio del transetto che include l'affresco inserito in una cornice trabeata, forse dovuta proprio al "restauro" quattrocentesco del Rucellai, effettuato come aggiornamento dell'immagine alla stregua della riquadratura di un polittico.
576 WOOD BROWN, 1902, pp. 135-136; RAVALLI, 2015, pp. 197-198.
577 WOOD BROWN, 1902, p. 136; DIACCINI, 1920, pp. 41-42; PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 714; ORLANDI, 1955, II, pp. 262-263. Talvolta però il 1464 è stato erroneamente interpretato come l'anno stesso in cui vennero effettuati i rinnovamenti (ORLANDI, 1956, p. 27; CALAMINI, 2013 (2014), p. 23).
578 MANNI, 1754, p. 235, ristampato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 46.
579 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62, nota 16.

importanti questioni per conto del convento[580], dunque non sembra improbabile che abbia potuto intraprendere i restauri della cappella di famiglia anche anni in anni precedenti la commissione del pulpito.
L'attribuzione proposta nei cartellini della basilica a Giovanni di Piero del Ticcia per la sua partecipazione ai lavori del pulpito non mi pare condivisibile[581]. Anche se si può rilevare una superficiale affinità tra i due arredi per l'identica collocazione dello stemma Rucellai tra le rigogliose foglie d'acanto del peduccio, il tipo d'intaglio e la sensibilità con cui sono lavorati non sembrano appartenere alla stessa mano. La pila sarà più probabilmente da riferire a una precedente commissione del Rucellai, che i caratteri dell'opera orientano indicativamente tra il terzo e il quarto decennio del secolo.

Scheda OA 09/00117411, A. M. Poma 1974

Bibliografia

BILIOTTI, [1586] 1915, p. 47
MANNI, 1754, p. 235
FINESCHI, 1790, p. 34
WOOD BROWN, 1902, p. 136
DIACCINI, 1920, pp. 41-42
PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 714
ORLANDI, 1955, II, pp. 262-263
ORLANDI, 1956, p. 27
BALDINI, 1981, fig. a p. 260
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62, nota 16
CALAMINI, 2010, p. 21, nota 50
CALAMINI, 2013 (2014), p. 23, note 44-46, p. 46
GALLI, ROWLEY, 2016, p. 80

580 ORLANDI, 1955, I, p. 168; II, pp. 255-263.
581 La notizia è riportata in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 23, nota 46 e in: GALLI, ROWLEY, 2016, p. 80, dove l'attribuzione viene messa in dubbio.

1.15

Coppia di acquasantiere pensili [figg. 67-68]
già Villa Medici a Careggi (Firenze), ubicazione attuale ignota

marmo, misure non documentate
fotografie: SBAS FI 20589, 20590

Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano
1445-1450 circa

La coppia di acquasantiere ci è nota grazie a due fotografie scattate nel 1931 nel corso della campagna fotografia effettuata in vista della notifica ministeriale della villa medicea di Careggi (figg. 67-68), compiuta poi nel 1936, quando l'ultima proprietaria, Rosina Cirillo Fornaciari, vendé tutto il complesso all'Arcispedale di Santa Maria Nuova[582]. Le due opere non compaiono nella schedatura effettuata dalla Soprintendenza nel 1971 e la loro dispersione dovette avvenire poco prima della vendita o più probabilmente subito dopo, quando la villa subì prima gli ingenti lavori di trasformazione necessari per adattare l'ambiente a uffici destinati alla gestione dell'ospedale e poi il traumatico passaggio della guerra.
Le due acquasantiere, simili ma non identiche, sono entrambe composte da una vasca sorretta da due angeli a loro volta poggianti sulla testa di un cherubino circondata da nubi. Pur nella similarità si notano minute differenze, ad esempio nei piedi, che sono nudi nell'angelo raffigurato di fronte e calzati in quello di scorcio, o nelle delle maniche vesti che alternano il taglio corto nel primo angelo a una curiosa mancanza di definizione nel secondo, dove la stoffa sembra fondersi nella carne.
Fortunatamente gli scatti riproducono le opere da due diversi punti di vista e forniscono la visione laterale dell'arredo che permette sia una migliore fruizione del suo sviluppo tridimensionale, sia l'osservazione della forma effettiva delle pile. Non si tratta infatti di coppe circolari, ma di vasche allungate e appuntite alle estremità, prive di ornamentazione salvo una doppia modanatura leggermente sporgente in corrispondenza del labbro (fig. 75). Sotto il bacino è posto un breve fusto svasato che viene saldamente sorretto con entrambe le mani dagli angeli sottostanti.
Le fotografie illustrano due opere assai compromesse dal punto di vista conservativo: le vasche sono fortemente abrase e una considerevole consunzione interessa tutta la zona frontale delle due cariatidi, specie nella parte superiore. I volti sembrano aver sofferto particolarmente, soprattutto quello dell'angelo raffigurato di lato, che ha i lineamenti quasi completamente cancellati. Le basi di entrambe le vasche sono state malamente ristuccate e nella cariatide raffigurata di fronte sono visibili rotture importanti all'altezza del collo e in corrispondenza del polso destro, mentre, sul lato opposto, si nota una sorta di lungo taglio che ha attraversato la scultura separando la mano sinistra dalla base della vasca e fendendo sia l'ala che la spalla e il panneggio sottostante. Questa lesione, così netta e includente elementi scolpiti in porzioni diverse di marmo, deve essere frutto di un rozzo smembramento dell'opera, probabilmente attuato per staccarla della sua sede primitiva.
Non conosciamo le misure delle pile e nelle fotografie mancano del tutto punti di riferimento utili per intuirne approssimativamente le dimensioni. Possiamo però

582 Le vicende otto-novecentesche della villa Medici di Careggi sono riassunte in: IANDELLI, 2002, p. 216.

notare un certo equilibrio proporzionale, considerando che l'altezza complessiva è circa il doppio della larghezza della vasca. Questa difficilmente poteva misurare meno di una trentina di centimetri, pena la perdita della profondità necessaria per attingervi comodamente l'acqua benedetta, pertanto potremmo indicativamente supporre un'altezza minima di sessanta centimetri circa, anche se propenderei per crederle un po' più grandi[583].
Le acquasantiere sono state rese note agli studi da Giancarlo Gentilini[584], che la attribuiva al Buggiano e suggeriva che potessero replicare l'aspetto della perduta pila disegnata dal Brunelleschi per la cappella Barbadori in Santa Felicita. Quell'arredo è infatti ricordato dalle fonti come "cos*a* nuov*a* e pellegrin*a*", implicando quindi una forma originale che difficilmente poteva coincidere con quella delle comuni pile a fusto[585]. La proposta si basava inoltre sull'osservazione che questa invenzione originalissima e colta, ispirata all'iconografia delle antiche *Vittorie*, compare a Siena in due pile quasi identiche nel Duomo (1433-1434) e nella cappella del palazzo Pubblico (1438), entrambe realizzata da Giovanni di Turino (fig. 78)[586], orafo legato al Ghiberti e all'ambiente fiorentino fin dall'epoca della sua collaborazione ai rilievi del fonte senese[587]. Infine lo studioso segnalava un disegno conservato al Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi raffigurante una rivisitazione dello stesso tema databile intorno al 1480 e forse riferibile ad artisti attenti all'insegnamento brunelleschiano come Giuliano da Sangallo o Benedetto da Maiano (fig. 79)[588].
Del tutto condivisibile è l'attribuzione al Buggiano, scultore con cui si possono rilevare forti somiglianze nelle bocche stirate in un sorriso "arcaico" o nella struttura impacciata dei corpi in contrasto con la scioltezza dei panni che li ricoprono, composti da stoffe sottili, mosse da un vento che soffia facendo aderire le vesti ai corpi e agitandole alle loro spalle. I confronti immediati sono con i panni dei putti del secondo lavabo del Duomo (figg. 69-70), chiaramente ispirati alle leggere stoffe svolazzanti delle sculture antiche.
Anche il disegno schematico e la lavorazione rigida delle ali rispecchiano i modi del Buggiano, così come la semplificazione estrema di certi particolari anatomici, mentre non rientra nei canoni dello scultore l'inserzione di colli così evidenti. Anzi, abitualmente le sue figure ne sono quasi del tutto prive, ma è chiaro che in questo caso l'allungamento, eseguito in modo piuttosto innaturale, era richiesto dalla posizione e risultava necessario per permettere lo sviluppo verso l'alto delle braccia e delle ali dei due angeli.
Più difficile giudicare i cherubini, di cui uno soltanto è fotografato in modo da lasciar intravedere la fisionomia (fig. 71). I tratti più morbidi, il disegno gentile delle bocca e il modo in cui è profilata la zona inferiore del volto sembrerebbero però indicare l'influenza di elementi prossimi a quelli della bottega di Bernardo Rossellino sulla fine degli anni quaranta.
L'esecuzione delle opere dovrebbe infatti potersi collocare indicativamente poco dopo la realizzazione del secondo lavabo per il Duomo fiorentino, documentato

583 Le altre pile con vasca a navicella a me note presentano tutte dimensioni maggiori (la più piccola, quella Del Troscia nella pieve di Campi Bisenzio, ha una larghezza di 69 cm e una profondità di 36), ma si tratta di acquasantiere a fusto, abitualmente più grandi e con diverse necessità statiche.
584 GENTILINI, *Una perduta "pila"...*, 1994, pp. 61-67.
585 Il Manetti con questa espressione si riferisce sia all'acquasantiera che alla cappella Barbadori ("cose nuove e pellegrine, che facevano maravigliare tutti gli uomini intendenti e di buon gusto naturale", MANETTI, [1482-1489] 1992, p. 107).
586 CIONI, 2009, pp. 116-117.
587 FATTORINI, 2010, pp. 182-184, cat. C.1.
588 GDSU, inv. 1582. Il disegno, di attribuzione problematica, era già riferito alla cerchia di Filippino Lippi (GENTILINI, *Una perduta "pila"...*, 1994, pp. 63-64, note 34-35).

tra il 1442 e il 1445 (fig. 470, cat. 3.4), a cui i due angeli sono accostabili per il tipo di panneggio, diverso da quello più consistente e plastico che connota i lavori precedenti dello scultore. Un certo irrigidimento della composizione e delle pose sembra inoltre avvicinare le due pile ai rilievi del pulpito di Santa Maria Novella (1443-1448) e al ritratto funerario di Filippo nel Duomo fiorentino (1447). In quel periodo, verso la fine degli anni quaranta, lo scultore partecipò all'impresa del monumento a Leonardo Bruni, realizzando i due putti reggighirlanda posti a coronamento dell'opera[589], e dunque i tratti rosselliniani presenti nel cherubino appaiono del tutto coerenti con questa fase (figg. 71-72).
L'ispirazione da antiche *Vittorie* alate suggerita da Gentilini si rivela una chiave di lettura assai fertile e un confronto con alcune opere di questo genere illustra riprese puntuali nelle braccia alzate, nel gioco della vesti mosse dal vento e nella posizione instabile dei piedi, che in molti bronzetti poggiano su una sfera e che nelle due pile vengono a trovarsi in equilibrio sulla rotondeggiante testa di un cherubino (figg. 76-77)[590].
Il motivo dell'acquasantiera sorretta da cariatide era diffuso in varie forme in epoca medievale, ma a Firenze non è rimasto alcun esemplare di questo tipo e in Toscana, che io sappia, si conserva soltanto, la pila di Giovanni Pisano in San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia, che presenta una struttura a fusto per permette lo sviluppo a tutto tondo della scultura di sostegno[591]. Nel nostro caso invece la cariatide, pur mantenendo una forte connotazione tridimensionale, diviene pensile, e, con un felicissimo connubio iconografico, si libra idealmente nell'aria sostenuta dalle grandi ali.
Merita considerazione il fatto che queste siano le prime pile oggi note concepite come coppia, e la prima testimonianza visiva di acquasantiere a navicella. Questo formato per le vasche doveva essere essere un elemento di sostanziale novità, dato che altre pile di questo tipo non ci sono note precedentemente e che un vero successo della tipologia si riscontra soltanto nella seconda metà del secolo, per influenza dell'acquasantiera Nori di Antonio Rossellino (fig. 225, cat. 1.33). Nelle due pile buggianesche la conformazione oblunga è funzionale all'applicazione a parete dell'arredo e permettere al contempo una buona fruizione della scultura sottostante rispetto ad una coppa rotonda.
Dunque, come per i lavabi delle due sagrestie della cattedrale di Firenze, ci troviamo al cospetto della sostanziale reinvenzione di una tipologia arredo, intelligentemente svolta nei suoi aspetti funzionali e nutrita di colte citazioni dall'arte classica: anche in questo caso la mano del Buggiano sembra operare a servizio di un'idea del Brunelleschi.
Giancarlo Gentilini mi suggerisce che una traccia della paternità brunelleschiana di questa invenzione possa essere individuata anche nel suo reimpiego in contesti geograficamente lontani ad opera della cerchia di Domenico Gagini (fig. 81), il cui apprendistato nell'orbita di Filippo, già tramandato dal Filarete, è stato doviziosamente indagato da Francesco Caglioti che ne ha evidenziato i rapporti tanto con Filippo quanto con il Buggiano[592].

---

589 MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 49-50, figg. 75-80.

590 Si confronti in particolare la *Vittoria* di Veleia (fig. 74) del Museo Archeologico Nazionale di Parma e la *Vittoria* di Fossombrone (fig. 76) del Museo Fridericianum di Kassel (REINACH, 1897-1930, II (1898), pp. 385, 388).

591 Un'acquasantiera su cariatide databile al 1450 circa ornava un tempo la sepoltura Nori in Santa Croce, prima che Antonio Rossellino, verso il 1470, rinnovasse il complesso decorativo annesso alla tomba con una nuova pila e il rilievo della Madonna col Bambino. Per le notizie su questa acquasantiera perduta si veda la scheda 1.33, note 720-721.

592 Una ripresa tarda, ma puntuale, degli angeli delle pile buggianesche, anche per la natura pensile dell'arredo sorretto da un cherubino, è nell'acquasantiera del Duomo di Palermo (KRUFT, 1972, pp. 55, 260, cat. 8 A, figg. 276-285, cat. A8; LACAGNINA, 2015, s.p.). Altre,

Senza la testimonianza precoce delle pile analoghe di Giovanni di Turino, niente vieterebbe di ritenere questa perduta coppia come la prima elaborazione di questo modello. L'esecuzione documentata al 1433-1434 dell'esemplare per il Duomo di Siena pone però un problema effettivo, giacché è impossibile poter anticipare a prima di questa data la cronologia della coppia buggianesca, stilisticamente incompatibile con i modi dello scultore all'inizio degli anni trenta. Altrettanto difficile è pensare di poter riferire la paternità di questa invenzione a Giovanni di Turino, artista modesto che nelle versioni senesi appiattisce drasticamente le citazioni dall'antico e altera l'equilibrio formale dell'insieme con l'apposizione di una coppa sovradimensionata e dall'andamento poligonale di tradizione tardogotica.
Sembra quindi del tutto plausibile l'esistenza di un modello brunelleschiano precedente al 1433 e risulta assai intrigante che questo modello possa coincidere con la pila della cappella Barbadori in Santa Felicita, databile tra il 1419 e il 1423, come proposto da Gentilini.
Con la consapevolezza di avanzare nel campo delle pure ipotesi, credo si possa individuare un indizio ulteriore per avvalorare questa ipotesi nelle parole del Manetti che riferisce: "fu allogato el fare a suo modo quella cappelletta che è in Santa Filicita nel canto come s'entra drento per la porta dinanzi a mano destra, che fu nuova foggia a quello tempo e bellissima; e così fece la pila del marmo della acqua benedetta da quello lato *in sulle scalee di detta cappella*"[593]. La precisazione è singolare e deve essere valutata attentamente. Non credo però che possa essere interpretata con il collocamento di un'acquasantiera a fusto nel bel mezzo dei gradini come proposto da Arnaldo Bruschi nella sua ricostruzione grafica del complesso (fig. 80)[594]. Tale posizione appare poco in sintonia con l'architettura della cappella e di parziale intralcio per la sua fruizione liturgica, anche ipotizzando una probabile orientamento originario dell'altare a sud, sulla parete della controfacciata. Meno confliggente poteva essere una collocazione sempre sui gradini, ma in posizione adiacente alla parete d'ingresso. Anche questa appare tuttavia una soluzione poco sensata: perché infatti porre una pila sulle scale, da cui avrebbe più facilmente rischiato una caduta, quando si poteva più semplicemente poggiarla sulla porzione di pavimento disponibile tra l'ultimo gradino e il portale[595]? Più semplice sarebbe supporre che il Manetti si riferisse a un'acquasantiera pensile, inserita nella parete della controfacciata in modo da risultare sospesa sopra i gradini. Purtroppo nessuna delle rare menzioni di quest'opera, derivate per lo più dal brevissimo cenno vasariano, offre indizi sul suo aspetto e pertanto nessun riscontro ci è dato per corroborare l'ipotesi[596].
Tornando alla coppia che ci è nota, è opportuno chiedersi se l'ubicazione in cui si trovavano all'epoca in cui furono fotografate poteva essere quella originaria. Dalle immagini non è chiaro in quale stanza della villa fossero collocate, ma è assai probabile che si trovassero nella cappella, ambiente coevo alla costruzione

---

sempre di cerchia gaginiana, che più blandamente ne ricalcano l'idea sono in San Cataldo a Enna e nella cattedrale di Mdina a Malta (KRUFT, 1972, pp. 54, 239, cat. 15, figg. 216-218; pp. 55, 244, cat. 35, figg. 221-223). Per quanto riguarda i rapporti col Buggiano, Caglioti ha messo in evidenza le affinità stringenti tra i partiti decorativi dei rilievi nella cappella del Battista nella cattedrale di Genova (1448) e i fregi vegetali negli sguanci dei lavabi del Duomo fiorentino (CAGLIOTI, 1998 (1999), pp. 72, 88 nota 20).

593 MANETTI, [1482-1489] 1992, p. 107.

594 BRUSCHI, 1998, pp. 56-58, 109, nota 46.

595 Nel valutare le possibili sistemazioni di un'acquasantiera non è affatto secondario considerare la sicurezza dell'arredo, problema annoso soprattuto per le acquasantiere a fusto, che, pur essendo autonome dal punto di vista statico, di fatto venivano quasi sempre collocate in prossimità di una parete o di un pilastro.

596 Per le testimonianze sull'acquasantiera si veda la nota 86 al capitolo I.5.

dell'edificio, quindi ultimato verso il 1440, e poi fortemente rimaneggiato nell'Ottocento. Questa collocazione, storicamente e culturalmente plausibile, pone qualche dubbio sul fatto che per un ambiente così piccolo e destinato a una fruizione privata fossero state progettate ben due acquasantiere, cosa peraltro del tutto inusuale all'epoca anche per chiese spaziose e munite di più portali.
Data la singolarità di queste opere e la loro rarità in ambito fiorentino, credo non sia da trascurare la notizia dell'esistenza di una coppia di acquasantiere sorrette da angeli in un contesto totalmente diverso. Due pile di questo tipo vengono infatti menzionate nel periodico fiorentino "L'Arte" del 10 agosto 1853, in un articolo di Giovanni Boschi dedicato alla chiesa di Santa Chiara, da tempo sconsacrata e di proprietà privata[597]. In calce alla descrizione della cappella maggiore e dell'architettura dell'edificio compare infatti una nota che recita: "lateralmente alla porta sporgono dal muro due angeli che reggono le pile dell'acqua santa, sculture commendevolissime per la novità della composizione". Scopo dell'articolo era prevenire la vendita all'estero dei marmi rinascimentali della cappella maggiore, corredata con le statue di San Francesco e Santa Chiara di Leonardo del Tasso, rivolgendo un appello a un qualche volenteroso mecenate locale per ché si facesse carico dell'acquisizione, "trasportando in qualche nobil palagio questo preziosissimo altare".
Ciò non avvenne, e nel 1860 la proprietà venne ceduta all'allora South Kensington Museum di Londra, che asportò per intero la cappella rimontandola fedelmente in una delle sue sale. Charles Robinson, responsabile della trattativa, scriveva in quell'occasione un'entusiasta lettera alla direzione spiegando che il museo aveva acquistato l'intera chiesa e il diritto di rimuovere da essa qualunque cosa volessero[598]. Senza dubbio, se le due acquasantiere si fossero ancora trovate in quella sede, sarebbero state prelevate e spedite a Londra, ma nessuna menzione ne viene fatta nella lettera, né se ne trova traccia nelle collezioni del museo[599]. Dobbiamo quindi concludere che, all'epoca in cui veniva effettuato l'acquisto, le due opere fossero già migrate altrove: l'appello del Boschi poteva aver suscitato l'interesse di qualche amante dell'arte che però, forse trovando troppo oneroso l'acquisto dell'altare, ripiegò su quello delle due pile.
I potenziali candidati per l'acquisto sono innumerevoli, tuttavia mi sembra interessante rilevare che nel 1848 la villa di Careggi era stata acquistata da Joseph Sloane, il quale dal 1849 ne intraprese gli ingenti lavori di restauro che interessarono anche la cappelletta, ristrutturata in stile eclettico[600]. Un ipotetico passaggio dalla chiesa di Santa Chiara alla villa sembrerebbe quindi del tutto probabile, ma purtroppo non sono riuscita a rintracciare nessuna prova concreta[601].

---

597 BOSCHI, 1853, sp., nota 1. Il convento di cui la chiesa faceva parte era stato smantellato con le soppressioni napoleoniche nel 1808 e gli edifici erano stati trasformati parte in teatro parte in scuola (CAROCCI, 1881, pp. 101-105; PAATZ, 1940-1954, I (1940), pp. 454-458; FANTOZZI MICALI, 1980, pp. 104-105).

598 ABH, Santa Chiara Chapel, MA/2/S7, lettera dell'11 novembre 1860. Charles Robinson spiegava che all'asportazione era escluso soltanto un rilievo robbiano posto sulla porta esterna per espresso divieto della commissione ministeriale e si proponeva di effettuare indagini sulle pareti da tempo scialbate per individuare eventuali lacerti di affreschi. Si veda anche: ROBINSON, 1862, p. 73.

599 Non mi sembra possibile ipotizzare una sottrazione illecita da parte del Robinson che tra i materiali descrittivi della cappella inviava al museo anche l'articolo del Boschi in cui era segnalata l'esistenza delle due pile.

600 ZANGHERI, 2006, p. 42.

601 Non è chiaro neppure chi fosse il proprietario che effettuò la vendita della chiesa al Robinson, di cui non viene mai citato il nome. La chiesa era stata definitivamente sconsacrata nel 1842 e in un momento non precisato, ma presumibilmente negli anni successivi all'asportazione della cappella maggiore, la proprietà venne nuovamente ceduta e passò nelle mani dello scultore Pio Fedi, che vi collocò il suo studio. Alla morte del Fedi, nel 1892, l'edificio venne lasciato per

Non ho potuto individuare neppure alcuna menzione delle due pile né nelle descrizioni della villa medicea nella seconda metà dell'Ottocento[602], né nella chiesa anteriormente al 1853, ma tali arredi erano particolarmente sfuggenti all'attenzione dei visitatori e un silenzio delle fonti a riguardo non è risolutivo.
La chiesa di Santa Chiara sorse nel 1352 con la titolazione a San Giovanni Decollato e in origine si trovava annessa a un convento di agostiniane che nel 1452 venne rifondato per ospitare un insediamento di clarisse. Una complessiva ristrutturazione della chiesa fu intrapresa nei tardi anni ottanta del Quattrocento per culminare, nel corso del decennio successivo, con il rifacimento della cappella maggiore sovvenzionato dal mercante Jacopo Bongianni[603]. La paternità dell'architettura risultante da questo intervento, tradizionalmente riferita al Brunelleschi, è stata ricondotta nell'ambito di Giuliano da Sangallo dal Marchini[604].
Se davvero le due pile buggianesche erano state realizzate per questa chiesa, la loro conservazione *in loco* dopo un generale rinnovamento dell'architettura in forme neobrunelleschiane offre un significativo spunto di riflessione. In questo contesto il disegno degli Uffizi assumerebbe un valore particolare testimoniando l'interesse verso un tipo di arredo che non solo venne percepito in grado di armonizzarsi alla nuova *facies* dell'edificio, ma che costituiva ancora una fonte d'ispirazione per gli artisti.
Qualunque fosse la destinazione delle due pile, è indiscutibile il carattere eccezionale dell'invenzione e la loro singolarità nel panorama delle acquasantiere fiorentine quattrocentesche.

Scheda OA non esistente

Bibliografia

GENTILINI, *Una perduta "pila"...*, 1994, pp. 61-67

testamento al Comune di Firenze al fine di istituirvi un ente di istruzione alla scultura, ma il lascito venne rifiutato e, dopo vari passaggi di proprietà, la chiesa è divenuta oggi sede della casa editrice Polistampa (PAGLIAI, 1993, p. 78; MARCONI, 2000, pp. 129-130).

602 Le descrizioni della villa, sempre piuttosto sintetiche, si soffermano per lo più sulla collezione degli oggetti e dei dipinti d'ispirazione "laurenziana" collezionati dallo Sloane, tra cui i dipinti storici di Antonio Puccinelli (CAROCCI, 1881, p. 48; MÜNTZ, 1899, pp. 439-441; PANICHI, 1911, pp. 12-14).

603 PAATZ, 1940-1954, I(1940), pp. 454-458; CALLAHAN, COOPER, 2013, sp.

604 MARCHINI, 1950.

1.16

Acquasantiera a fusto [fig. 82]
Chiesa di San Marco, Firenze, a destra della porta principale

marmo, cm 140 (altezza totale) x 60 (diametro vasca)
Stemmi: nel nodo, ripetuto sulle tre facce, famiglia Medici

Maso di Bartolomeo
1440 - 1443 circa

L'acquasantiera è dotata di una vasca circolare con labbro sporgente che si restringe in una profonda scozia a cui fa seguito il corpo intagliato a bassorilievo con una sequenza in cui si succedono un fregio a ovoli e dardi, una fascia liscia e un giro di baccellature ricontornate che nascono dal fondo del bacino e si rivolgono verso l'alto (fig. 82). Un elemento a disco raccorda la vasca con una sorta di nodo a tre facce composto da tre volute contrapposte in mezzo alle quali sono inseriti tre scudi triangolari recanti lo stemma Medici. Le volute, impreziosite da una sequenza a scaglie che nel ricciolo si trasforma in motivo a fogliette, sono legate tra loro con festoncini vegetali passanti sopra il ricciolo. Il fusto è costituito da un balaustro a bulbo singolo con la parte superiore, allungata e svasata, decorata a scanalature e la parte inferiore, breve e tondeggiante, baccellata e chiusa alla base da un cordoncino (fig. 89). Il piede è formato da una semplice calotta emisferica, liscia ad eccezione di una bordatura in lieve rilievo sul fondo, e poggia su un plinto quadrangolare, forse reintegrato nel corso del tempo su modello di quello originale.
L'acquasantiera, salvo diffusi depositi di sporcizia, si presenta complessivamente in un buono stato di conservazione, ma il nodo è interessato da diverse fratture e l'elemento di raccordo a disco è parzialmente integrato.
L'unica menzione antica della pila che mi sia nota è contenuta nel *Sepoltuario* del Rosselli, che, segnalandone lo stemma mediceo (fig. 87), la registra nella stessa posizione in cui si trova oggi[605]. Ignorata nelle principali guide della città e nelle descrizioni della chiesa fino ai Paatz, che ne propongono una datazione in concomitanza con gli anni conclusivi dei lavori medicei dell'edificio, tra il 1440 e il 1443, l'opera è stata poi accostata per ragioni stilistiche a Maso di Bartolomeo da Lorenzo Gnocchi e da Giancarlo Gentilini[606].
Non è condivisibile la proposta avanzata da Eugenio Casalini di identificare quest'opera con la perduta acquasantiera medicea della Santissima Annunziata, sia perché le descrizioni di questa celebre pila non collimano con quella di San Marco, ad esempio nell'assenza di un attacco entro il bacile per sostenere la statua del *Battista* con cui la pila dell'Annunziata era coronata (fig. 86), sia perché il Rosselli descrive la nostra acquasantiera in questa chiesa a metà del Seicento, quando l'altra era ancora nella sua collocazione originaria presso i Serviti[607].
La ristrutturazione della chiesa di San Marco, promossa da Cosimo a partire dal 1438, fu volta al rifacimento della cappella maggiore, della tribuna e della sagrestia, ma era prassi comune che i committenti decidessero di donare

605 ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1419: "nella pila di marmo dell'acqua santa c'è entrando in chiesa per la porta grande, a man dritta, arme de' Medici".
606 PAATZ, 1940-1954, II (1952), p. 25; GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 74 nota 37; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 62, 64 nota 21.
607 CASALINI, 1990 (1998), p. 98. Con questa identificazione aveva già dissentito la Calamini (CALAMINI, 2013 (2014), p. 32 fig. 15), per approfondimenti si veda nel testo la relativa trattazione dell'acquasantiera dell'Annunziata al capitolo I.6.

un'acquasantiera destinata ad affiancare la porta d'ingresso pur avendo promosso lavori in una differente zona dell'edificio[608]. Appare del tutto plausibile dunque che la pila sia stata realizzata in concomitanza con questi restauri e terminata in tempo per la solenne consacrazione della chiesa avvenuta nel giorno dell'Epifania del 1443[609]. Una datazione dell'acquasantiera all'inizio degli anni Quaranta collima per altro pienamente con i suoi caratteri stilistici e con il tipo di decorazione. La sequenza di motivi con cui è ornata la vasca infatti, ispirata a quelle presenti in vasi o urne cinerarie romane, è la stessa adottata nel fonte battesimale di Empoli di Bernardo Rossellino, realizzato pochi anni più tardi, nel 1447 (fig. 347, cat. 2.4).
La pila di San Marco costituisce una declinazione originalissima del tema dell'acquasantiera a fusto in cui i tradizionali componenti del capitello, della colonna e del piede, pur mantenuti nelle loro funzioni di partizione della struttura, sono completamente reinventati nelle forme. L'accostamento a Maso di Bartolomeo proposto dallo Gnocchi può trovare una conferma proprio nella forma particolarissima del fusto che si ispira a quella del candelabro approntato da Maso all'incirca tra il 1438 e il 1440 per il Duomo di Prato, in cui un vaso allungato munito di manici sostiene i rami che costituiscono le braccia del candelabro (figg. 88-89)[610].
Nel passaggio da candelabro ad acquasantiera, che si traduce anche in un cambiamento di materiale, dal bronzo al marmo, il supporto viene privato dei manici e assume necessariamente proporzioni più massicce, ma mantiene l'identica sequenza decorativa in cui si ripetono le baccellature nella pancia, le scanalature nel collo e la chiusura dell'orlo con il collarino a ovoli. I festoncini vegetali appesi sopra le anse del vaso sono riecheggiati nella fantasia di volute e festoni con cui è decorato il nodo della pila (fig. 85). L'elemento troncoconico scanalato che supporta il corpo del vaso viene eliminato, ma rimane analoga l'adozione di una forma emisferica sottostante impiegata come piede.
Sebbene la fama di Maso sia oggi legata alla sua abilità di fonditore, grazie ai preziosi *Libri di ricordi* che ci sono pervenuti, purtroppo relativi ad anni più tardi rispetto all'epoca della nostra pila, sappiamo che la sua bottega accettava con regolarità lavori in pietra, specialmente complementi architettonici e di arredo quali camini, lavabi, stemmi, cornici e vere da pozzo[611]. Le poche opere lapidee che

608 Si vedano ad esempio i casi delle pile di San Martino a Mensola (fig. 106, cat. 1.20) o di San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32).

609 FERRARA, QUINTERIO, 1984, pp. 185-196; CARBONAI, SALMI, 1989, I, pp. 263-266.

610 Meno stringente, ma pur sempre individuabile, è il confronto con il candelabro per il Duomo di Pistoia, documentato tra il 1440 e il 1441, in cui le proporzioni del vaso vengono ulteriormente snellite, la decorazione viene mutata declinando gli stessi motivi, scanalature e baccellature, in chiave spiralata e il piede è sostituito da un plinto triangolare. Per i due candelabri si veda in ultimo: DONATI, 2013, pp. 190-193, con bibliografia precedente.

611 Non avendo ancora visto la luce l'edizione dei *Libri di bottega* di Maso annunciata ormai diversi anni fa da Harriet McNeal Caplow, il principale riferimento edito per questi preziosi documenti, conservati presso la Biblioteca Ronciniana di Prato e Presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (BIB RON, R.V.14, anni: 1448-1449; BIB NAZ, ms. Baldovinetti 70, anni: 1449-1455), rimane ancora la parziale e problematica trascrizione dell'Yriarte (1894), con qualche aggiunta riportata dal Fabrizy (1895) nella recensione del testo. Le notizie relative ai lavori lapidei sono reperibili nel secondo libro che copre un arco cronologico più ampio; il manoscritto originale è attualmente in restauro ed escluso dalla consultazione: YRIARTE, 1894, spec. pp. 65 (stipite di camino per Andrea Vettori), 66-67 (arme di marmo con testa di bue in pietra forte per Agnolo Vettori, arme in marmo bianco commessa in marmo nero per Francesco Vettori, gradini in marmo per la chiesa di San Miniato), 69 (cornice di tabernacolo), 69-70 (fregio per l'acquaio di Pietro Borsi, arme in pietra forte per l'Arte del Cambio), p. 76 (arme in marmo bianco commessa in marmo nero per la tomba di Pietro Mellini in Santa Croce), 87-88 (acquaio per Giovanni del Pugliese); FABRICZY, 1895, pp. 391-396, spec. p. 395, dove vengono aggiunti: un camino e un acquaio per Francesco di Orlando de' Medici, un peduccio e un occhio di pietra per Giuliano Vespucci, una sponda di pozzo per Giovanni del Pugliese.

possiamo con sicurezza connettere a quanto ricordato nei documenti sono realizzazioni architettoniche di natura troppo differente, anche nei motivi decorativi, per essere fruttuosamente accostati alla nostra pila[612].
La cultura donatelliana carica di rimandi all'antico e la rielaborazione meditata, non una semplice copia, delle forme del candelabro pratese, orientano decisamente verso Maso la paternità dell'acquasantiera, rafforzata anche dal contesto di committenza dell'opera. I lavori dell'artista per i Medici furono infatti molteplici: gli elementi bronzei per il Tempietto della Santissima Annunziata, dalla cancellata al perduto candelabro, le aquile pure bronzee per un altro sacello, quello di San Miniato, i disegni per i fregi graffiti destinati a ornare il cortile del palazzo di via Larga, ma anche provvedimenti minuti come "i bilichi della ruota del pozo dell'orto di San Marco" fatti per conto di Cosimo nel 1452[613].
Se non possiamo essere certi che l'acquasantiera di San Marco faccia parte delle colte committenze di Piero, una tra le molte "elegantiae" volte a rielaborare con raffinatezza scelte ispirazioni dell'antico, come proposto dallo Gnocchi[614], certamente l'opera fu cruciale per lo sviluppo in senso rinascimentale di questo tipo di arredi. Non abbiamo altri esemplari che replichino l'identica e singolare forma del fusto, ma la sua ornamentazione a scanalature e il profilo svasato che qui si registrano per la prima volta ispireranno più tardi numerose altre pile, da quella perduta dell'Annunziata, ricostruibile grazie a una preziosa testimonianza grafica (fig. 121), a quella Nori di Antonio Rossellino (fig. 225, cat. 1.33), a quella Strozzi ora conservata al Museo Bardini (fig. 188, cat. 1.28). Pure la decorazione della vasca, che verrà ripresa puntualmente solo nel fonte di Empoli, è comunque la prima databile con maggior sicurezza in cui compaiono baccellature all'antica, che in seguito saranno il motivo preferenziale adottato per la decorazione delle coppe. Possiamo pertanto ritenere che quest'opera, anche in virtù della committenza prestigiosa, sia stata un modello di riferimento importante a cui gli scultori guardarono, divulgandone in chiave più corrente le forme decorative.

Scheda OA 09/00286256, S. Papucci 1988

Bibliografia

ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1419
PAATZ, 1940-1954, II (1952), p. 25
GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 74 nota 37
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 62, 64 nota 21
CASALINI, 1990 (1998), p. 98
CALAMINI, 2013 (2014), p. 32 fig. 15

612 Si tratta della Loggia della Cintola nella controfacciata del Duomo di Prato (1434-1438 circa) e delle paraste per la Sala Grande nel Palazzo di Parte Guelfa (1452). Si veda anche la nota 109 al capitolo I.5.
613 YRIARTE, 1894, pp. 68. Sono documentati anche lavori per i rami secondari della famiglia: per Francesco di Orlando de' Medici "una lapida d'altare [...] per la chappella dei Servi", in marmo bianco commessa in marmo nero, per Giovanni di Francesco di Orlando de' Medici, un acquaio e un camino e "2 palle d'ottone per un lettuccio" (YRIARTE, 1894, pp. 66-67).
614 GNOCCHI, 1988, pp. 43, 53, 74 nota 37.

1.17

Acquasantiera a fusto [fig. 92]
Chiesa di Santo Stefano e Caterina a Pozzolatico (Fi), parete a destra dell'altare maggiore, accanto alla porta della sagrestia

marmo bianco, marmo verde; cm 141 (altezza) x 47(diametro)
Stemma, al centro della coppa: famiglia Di Cola

1440-1450 circa

L'acquasantiera presenta una vasca circolare con largo labbro a toro, leggermente sporgente e seguito da una scozia moderata, e corpo liscio, ornato al centro con uno scudo a mandorla in marmo verde intarsiato con un corno in marmo bianco (fig. 92). La coppa poggia su un colonnino con capitello composito, con volute ioniche accompagnate da collarino scanalato e rudentato e completato da base svasata poggiante su un plinto quadrangolare.
L'opera è in buone condizioni, ma l'esile colonnino è stato parzialmente inglobato nell'alto zoccolo della parete e l'abaco è imbracato da un elemento metallico che lo nasconde alla vista.
L'acquasantiera è segnalata nella chiesa a partire dagli inizi del Novecento e valutata come opera del XV secolo di committenza della famiglia Del Corno[615]. Giancarlo Gentilini ne metteva in risalto le qualità formali, indicando le snelle proporzioni, la semplicità della decorazione, limitata in sostanza alla stessa struttura architettonica, e l'uso della tarsia come spia di una cultura brunelleschiana[616]. Lo stesso giudizio veniva formulato dalla Bartoli[617], mentre la Calamini proponeva di riferire lo stemma non alla famiglia Del Corno, la cui arme presenta lo stesso disegno della pila, ma differisce per il colore rosso della corda, bensì a quella Di Cola, in cui l'identico blasone è corredato da una corda bianca (fig. 95)[618].
La studiosa suggeriva inoltre che la pila potesse essere identificata con quella corredata da uno stemma identico descritta dal Manni nella chiesa di San Leo, poi distrutta agli inizi del Novecento[619]. Questo arredo veniva menzionato anche dal Richa, che segnalava inoltre la presenza dello stesso stemma sulla porta che immetteva nei locali della canonica, aggiungendo che all'epoca veniva ritenuta essere l'arme di un parroco che aveva fatto svolgere lavori di restauro nella chiesa[620]. Il ricordo più antico ci giunge però dal Rosselli, che nel suo *Sepoltuario*, oltre a indicare l'ubicazione dell'acquasantiera, a destra della porta principale, segnala la presenza dello stesso stemma, sia sulla porta menzionata, sia in un

615 CAROCCI, 1906-1907 II (1907), p. 277; GARNERI 1910, p. 425; PUCCI, 1939, p. 142.
616 GENTILINI, 1994, p. 61, 63 nota 12.
617 BARTOLI, 1998, p. 100.
618 CALAMINI, 2013 (2014), pp. 36-37, fig. 18. L'osservazione è corretta, per quanto non si possa escludere a priori una possibile finitura cromatica dello stemma, anche se ritengo più probabile che, volendo simulare una corda rossa, l'artista avrebbe in ogni caso preferito l'intarsio, anche con semplice pasta. Non condivisibile è invece l'interpretazione offerta da Cristina Digiesi, che proponeva di riconoscere nello stemma una versione semplificata di quello Guicciardini, connotato da tre corni, per i rapporti di quella famiglia con la chiesa, di cui avevano il patronato (DIGIESI, 1998 (1999), p. 16 nota 9).
619 "Altra pure senza lettere ma coll'arme è rimasta fino al dì d'oggi nella chiesa antica di San Leo avente un corno bianco in campo nero" (MANNI, 1752, p. 236, ristampato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 47, con commento alle pp. 36-37).
620 RICHA, 1754-1762, IV (1756), p. 151.

chiusino di marmo presso l'altare maggiore[621]. Neppure il Rosselli identifica la famiglia in relazione con lo stemma, ma il disegno da lui eseguito lo riproduce entro uno scudo a mandorla, esattamente come nella nostra pila (fig. 96), anche se risulta invertita l'indicazione dei colori, arme bianca e corno nero, che però non corrisponde ad alcun blasone noto e sarà forse dovuta ad una svista.
La chiesetta di San Leo era stata soppressa già nel 1785 e in epoca più tarda venne ridotta ad abitazione, frazionando lo spazio interno con tramezzi, finché non venne demolita nel 1901[622]. A questa data la pila doveva essere già migrata altrove, se non nello stesso anno della soppressione, almeno in concomitanza con la sua conversione in edificio abitabile[623].
Nessuna notizia documentaria è emersa per il momento a chiarire quale possa essere stato il destino della pila per poter eventualmente suffragare l'ipotesi di una sua identificazione con l'esemplare oggi a Pozzolatico, come parrebbero suggerire gli indizi a nostra disposizione. Va notato che Guido Carocci, nel 1892, non include la pila nella sua descrizione della chiesa che pochi anni dopo, nel 1895, subì un grave terremoto in seguito al quale venne restaurata[624], pertanto non è da escludere un suo approdo nell'edificio in concomitanza con questo intervento.
Come già notava Gentilini, l'acquasantiera di Pozzolatico è uno degli esempi più precoci di pila a fusto su colonna improntata ai dettami rinascimentali, che rinnova la struttura canonica degli esemplari tardogotici dei primi decenni del secolo con l'adozione di un capitello classicheggiante.
Va rilevato però che i caratteri della pila non sono indubitabilmente connessi con una conologia precoce, e che anzi, difficilmente la sua datazione potrà essere orientata prima del terzo-quarto decennio del secolo. Il capitello ionico compare già nell'altare della cappella Barbadori e nell'edicola del tabernacolo per la Parte Guelfa in Orsanmichele (fig. 97), ma nella nostra opera è presente una versione composita con collarino scanalato e rudentato che parrebbe fare la sua comparsa soltanto alla fine degli anni quaranta, nella michelozziana Cappella del Crocifisso di San Miniato al Monte (fig. 98). L'uso della tarsia, per quanto certamente connesso alla cultura brunelleschiana, trova diffusione anche in anni successivi, ad esempio nella pila Sassolini di San Casciano (fig. 99, cat. 1.18), che mi pare orientabile sul quinto decennio, o in quella più tarda di San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32), collocabile nella seconda metà degli anni sessanta. Un indizio significativo potrebbe esser fornito dalla pila di San Clemente in Poggio, che il Giglioli descrive con una vasca recente al centro uno stemma intarsiato posta su colonna tortile munita di capitello, illustrando apparentemente un esemplare di transizione, realizzato da scalpellini ancora legati a linguaggi tardogotici, ma informati su fatti fiorentini più recenti[625]. Non possiamo però essere sicuri che la coppa fosse effettivamente pertinente al fusto e che non si trattasse piuttosto di un assemblaggio realizzato successivamente con due pezzi di diversa provenienza. Per il momento mi pare quindi opportuno inquadrare l'opera in un lasso di tempo più ampio e compatibile con le informazioni a nostra disposizione, ascrivendole in

621 "Nella pila dell'acqua santa entrando in chiesa per la porta grande a man destra quest'arme senz'altro. La quale si vede ancora scolpita in pietra sopra la porta che di chiesa va in casa del prete et in un chiusino di marmo ch'è a piè dell'Altar Grande: corno nero e arme in bianco" (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1182, n. 6). Il Rosselli annota in calce che un'arme simile era nel chiostro di San Marco, e almeno in un altro caso, nella descrizione della chiesa di San Barnaba (*Ivi*, c. 1568, n. 8), indica una sepoltura, pure senza riferire il nome della famiglia, con lo stesso stemma, di cui riproduce il disegno con scudo differente.

622 CECCHI, 1989, pp. 80-82

623 Va notato che nel museo di San Marco, allestito con i resti delle demolizioni del centro, era presente un frammento di tabernacolo proveniente proprio da San Leo (CAROCCI, 1906, p. 19).

624 CAROCCI, 1892, pp. 78-79; CONTI, 1983, pp. 88-90.

625 Si veda al capitolo 1.2, note 43-43.

ogni caso il ruolo di capofila nella versione quattrocentesca della pila su colonna. Tale impianto avrà una fortuna continuativa per tutto l'arco del secolo e tra gli esemplari cronologicamente più vicini a questo si rammentano, oltre alla già citata pila di San Casciano, quelle di San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19) e di San Martino a Mensola (fig. 106, cat. 1.20).

Scheda OA 09/00128067, M.C. Improta, 1980

Bibliografia

CAROCCI, 1906-1907 II (1907), p. 277
GARNERI 1910, p. 425
PUCCI, 1939, p. 142
BARTOLI, 1998, p. 100.
DIGIESI, 1998 (1999), p. 16 nota 9
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 36-37, fig. 18

1.18

Acquasantiera a fusto [fig. 99]
Museo di Arte Sacra, San Casciano Val di Pesa, nella sala costituita dall'ex chiesa di Santa Maria del Gesù, parete sinistra

marmo bianco, marmo verde, pietra serena; cm 128 (altezza totale) x 53 (diametro vasca), le sole componenti in marmo: cm 90 (altezza)
Stemma, nel fusto: famiglia Sassolini

vasca e fusto in marmo: 1440-1450
base in pietra serena: fine XVIII - inizi XIX secolo.

L'acquasantiera è composta da una vasca circolare bordata con un labbro sagomato a toro e scozia e decorata con baccellature ricontornate; il bacino poggia su un elemento a disco che si innesta nell'abaco sottostante (fig. 99). Il capitello ionico è corredato con un collarino scanalato contornato nella parte inferiore da un tondino ben rilevato che lo separa visivamente dalla colonna montata su un sostegno in pietra serena di forma troncoconica. Sul fronte il fusto presenta, nella parte superiore, uno scudo a mandorla intarsiato in marmo verde con lo stemma della famiglia Sassolini.
L'opera è stata restaurata nel 1989[626], ma ha sofferto in precedenza danneggiamenti importanti. L'interno della vasca è attraversato al centro da una profonda lesione ristuccata (fig. 101), e altre fratture minori si notano all'esterno della coppa e lungo il bordo; sul fronte l'abaco ha entrambi gli spigoli spezzati, così come spezzata è la voluta destra del sottostante capitello. Queste lesioni devono esser state causate da una caduta della pila, probabilmente avvenuta in conseguenza di una rottura nella zona inferiore della colonna che, visibilmente spezzata, è stata rimontata su una base in pietra serena non pertinente e databile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo.
L'acquasantiera proviene dalla dismessa chiesa di San Niccolò a Pisignano, dove la segnalava già il Carocci, riconoscendo nello stemma l'arme della famiglia Sassolini, che in quelle terre aveva possedimenti. In quella sede la ricordano regolarmente le guide successive fino alla sconsacrazione dell'edificio e alla conseguente rimozione della pila, avvenuta nel 1986, quando l'opera venne temporaneamente ricoverata nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte a Firenze, per essere infine destinata al Museo di Arte Sacra di San Casciano allora in formazione[627].
L'arredo fa parte del gruppo di acquasantiere a fusto su colonna, tipologia di larga fortuna per tutto il corso del quattrocento, e presenta elementi decorativi, come la baccellatura della coppa o la scanalatura nel collarino del capitello, che ne orientano la pertinenza nei decenni centrali del secolo (fig. 100). L'intaglio particolarmente curato con cui sono realizzati gli ornamenti, tanto nel capitello quanto nella coppa, e certe finezze di disegno, come la sagomatura del labbro o gli elementi a tre punte, quasi piccoli gigli stilizzati, che si alternano alle baccellature al posto delle più comuni lancette, rendono questa pila una delle più eleganti e di

626 PROTO PISANI, 1989, p. 41 n. 36.
627 CAROCCI, *Il Comune di San Casciano...*, 1892, p. 168; GUARDUCCI, 1904, pp. 269-270; LUMACHI, 1960, p. 64; *La chiesa Fiorentina...*, 1970 p. 325; RIGHINI, 1972, p. 84; CHIOSTRINI MANNINI, 1977, p. 197; PROTO PISANI, 1989, p. 41 n. 36. Nell'allestimento museale fu scelto di collocare la pila nella navata dell'ex chiesa di Santa Maria del Gesù, in modo che l'opera recuperasse parte del contesto cultuale a cui era destinata (PROTO PISANI, *Il Museo d'Arte Sacra...*, 1990, pp. 358-362).

miglior qualità nel suo genere. In linea con l'impronta di qualità che connota tutto l'arredo, è l'inserzione dello stemma nel fusto, insolita, ma assai felicemente risolta. L'ottima fattura della pila fa rimpiangere particolarmente la perdita della base che poteva avere un disegno affine a quello di acquasantiere simili che l'hanno mantenuta, come quella di Santo Stefano e Caterina a Pozzolatico (fig. 92, cat. 1.17), o quella di San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19), ma non è da escludersi che fosse più finemente munita di una vera e propria base attica. La manifattura di quest'opera andrà senz'altro ascritta a una capace bottega fiorentina, città di residenza dei Sassolini.

Scheda OA 09/00228344, G. A. Burigana 1991

Bibliografia

CAROCCI, *Il Comune di San Casciano...*, 1892, p. 168
GUARDUCCI, 1904, pp. 269-270
LUMACHI, 1960, p. 64
La chiesa Fiorentina..., 1970 p. 325
RIGHINI, 1972, p. 84
CHIOSTRINI MANNINI, 1977, p. 197
PROTO PISANI, 1989, p. 41 n. 36
PROTO PISANI, *Il Museo d'Arte Sacra...*, 1990, pp. 358-362

1.19

Acquasantiera a fusto [fig. 102]
Chiesa di San Pietro a Ripoli, Bagno a Ripoli (Fi), navata destra, accanto alla porta di accesso alla canonica

marmo bianco; cm 144 (altezza) x 48 (diametro)

1450 -1460 circa

L'acquasantiera è munita di una vasca circolare con labbro a scozia sottolineato da un giro di perline e corpo decorato a baccellature ricontornate (fig. 102). Un collarino liscio la connette all'abaco del capitello ionico sottostante, ornato su ciascun lato con un fiore differente. Sulla faccia del capitello oggi rivolto verso la navata si possono ancora individuare i resti quasi completamente cancellati di uno scudo che il Carocci ricorda aver ospitato l'arme della famiglia Mellini[628]. Il colonnino liscio è completato da un breve piede svasato che poggia su un plinto quadrangolare. La vasca si trova in buone condizioni mentre il fusto ho sofferto danni maggiori, specie nel capitello che ha perduto larghe porzioni dei suoi decori per una forte corrosione.
L'opera è segnalata correttamente come lavoro del XV secolo dalla letteratura periegetica a partire dagli inizi del Novecento, quando la sua ubicazione viene indicata nella navata sinistra[629]; successivamente Roberta Bartoli ne ha precisato la datazione sulla metà del XV secolo[630]. La pila appartiene al gruppo delle acquasantiere a fusto su colonna con capitello e può essere ben confrontata con esemplari quali la pila di Santo Stefano e Caterina a Pozzolatico (fig. 92, cat. 1.17), munita di una stessa semplice base costituita da una piede svasato e da uno zoccolo quadrangolare, o quella del Museo di Arte Sacra di San Casciano in Val di Pesa, corredata di una simile vasca baccellata (fig. 99, cat. 1.18). La decorazione della coppa e il tipo di disegno largo e piatto delle baccellature indirizzano la cronologia della pila indicativamente verso il sesto o il settimo decennio del secolo, in accordo con decorazioni simili presenti su altre vasche in quegli anni. Non è da escludere che l'acquasantiera sia stata realizzata dallo stesso autore del tabernacolo eucaristico conservato nella chiesa, databile all'incirca negli stessi anni (figg. 487-488).

Scheda OA non esistente

Bibliografia

CAROCCI, 1906-1907, II (1907), p. 78
PUCCI 1939, p. 181
LUMACHI, 1928, p. 641
RIGHINI, 1961 p. 47
La chiesa fiorentina..., 1970 p. 349
BARTOLI, 1998, p. 187, scheda 65

628 CAROCCI, 1906-1907, II (1907), p. 78.
629 CAROCCI, 1906-1907, II (1907), p. 78; PUCCI 1939, p. 181; LUMACHI, 1928, p. 641; RIGHINI, 1961 p. 47;-*La chiesa fiorentina...*, 1970 p. 349.
630 BARTOLI, 1998, p. 187, scheda 65.

1.20

Acquasantiera a fusto [fig. 106]
Chiesa di San Martino a Mensola, Firenze, primo pilastro a destra

marmo bianco; cm 130 (altezza) x 57,5 (diametro)
Stemmi, nella coppa: famiglia Gherardi (a sinistra) e Gualtierotti (a destra)
Iscrizione, sul plinto: O.P.D. 1985

vasca e fusto: 1450 - 1460 circa
base e plinto: 1985

L'acquasantiera ha una vasca circolare con sottile bordo modanato e ornato da un giro di perline; sul fronte, al centro della coppa liscia sono scolpiti a rilievo due grandi scudi a mandorla con le armi delle famiglie Gherardi e Gualtierotti (figg. 106-107). La coppa è sorretta da un collarino a ovoli che la connette al capitello composito con cui culmina il colonnino che funge da fusto. La base svasata con plinto quadrangolare è frutto di un'integrazione effettuata dall'Opificio delle Pietre Dure nel 1985, come indica l'iscrizione apposta.
L'opera si trova complessivamente in buona condizioni, ma alcune sottili incrinature percorrono il fusto e il capitello e la superficie marmorea si presenta in più punti assai consunta.
La pila è segnalata già nel *Sepoltuario* del Rosselli, che ne riproduce gli stemmi raffigurati[631], ma si deve al Manni la prima notizia sulla base originaria, composta da un dado in marmo verde con intagliata l'iscrizione in lingua inglese "Help help Ghod"[632], dovuta probabilmente alla devozione locale verso il diacono irlandese Sant'Andrea Scoto, le cui reliquie si conservano presso l'altare maggiore[633]. Il Baroni ci informa che questa base venne rimossa tra il 1837 e il 1838, quando l'allora parroco Carlo Taverni fece rifare la pavimentazione della chiesa[634].
La presenza dei due stemmi connette l'opera ai coniugi Lottiera di Bartolommeo Bardi Gualtierotti e Orlando di Gherardo Gherardi, responsabili di importanti interventi di restauro e decorazione nella chiesa. Nel 1450 infatti, l'antico monastero che lì si trovava venne annesso alla Badia Fiorentina e l'anno seguente il prelato Jacopo di Giovanni Santi, canonico di San Lorenzo, fu incaricato di occuparsi della risistemazione dell'edificio[635]. Nell'ambito del consistente intervento di restauro, databile nei due decenni compresi tra il 1451, anno della delega al Santi, e la morte di questi, avvenuta nel 1472, i coniugi Gherardi e Gualtierotti dovettero sovvenzionare almeno la ricostruzione del campanile e la mostra del nuovo portale, dato che i loro stemmi compaiono, rispettivamente, sopra la finestra del campanile e nell'architrave del portale, scolpiti ai lati dello stemma della Badia Fiorentina[636]. I coniugi si occuparono anche del rinnovamento della propria cappella posta a sinistra dell'altare maggiore che, in accordo con la dedicazione dell'altare, venne dotata di una pala con l'*Annunciazione*, opera di un pittore di cultura angelichiana, dubitativamente identificato con Zanobi

631 ROSSELLI, [1650-1657], 2014, c. 754.
632 MANNI, 1752, p. 239, ristampato in: CALAMINI, 2013 (2014), p. 49.
633 Sant'Andrea Scoto, detto anche Sant'Andrea di Scozia, visse nella prima metà del IX secolo e fu a servizio del vescovo di Fiesole, Donato. Restaurò la chiesa di San Martino a Mensola e vi fondò il monastero che un tempo vi era annesso, venendo poi seppellito in quel luogo (PACCIANI, 2012, pp. 12-14).
634 BARONI, 1866, p. 34.
635 BARONI, 1866, pp. 18, 25; RASPINI, 1977, pp. 17, 23, 37; MELLI, 1999, p. 6.
636 PACCIANI, 2012, p. 23.

Macchiavelli[637]. Come si riscontra in altri casi, la sovvenzione di opere sia di esclusivo beneficio per la chiesa, sia di personale interesse della famiglia, è associata alla commissione di una pila dell'acqua santa, non necessariamente situata in prossimità della cappella, ma ben collegabile ai donatori per la presenza dei loro stemmi[638].
Il rilievo con la doppia arme e l'importanza di queste famiglie nella storia della chiesa hanno riscattato la pila dal silenzio bibliografico in cui cadono spesso questi arredi, consentendo la sua menzione regolare nelle descrizioni dell'edificio[639]. La Bartoli giudicava l'opera improntata da rigore umanistico brunelleschiano e riferibile alla prima metà del secolo[640].
La pila appartiene al gruppo di acquasantiere a fusto, che rielabora il tipo già diffuso in epoca trecentesca in chiave rinascimentale, di cui fanno parte, ad esempio gli esemplari di Santo Stefano e Caterina a Pozzolatico, di San Pietro a Ripoli e del Museo di Arte Sacra di San Casciano (figg. 92, 99, 102). Tuttavia, il carattere ornamentale dell'opera, pur nella semplicità dell'impianto, implica riferimenti più maturi rispetto a quelli brunelleschiani. Si veda, ad esempio, la connessione tra vasca e fusto, delegata a un semplice disco liscio negli altri esemplari a fusto menzionati, e qui invece affidata a un collarino a ovoli, che per spiccare con maggior evidenza dilata le sue dimensioni fino a divenire quasi più largo dell'abaco stesso su cui s'imposta. Il capitello adottato non è ionico ma composito, e viene corredato da una scanalatura rudentata con due dischetti, un particolare tipo di decoro che fa la sua comparsa in uno dei capitelli del Sacello di Michelozzo in San Miniato al Monte (fig. 98) e che viene poi impiegato in associazione alle volute con le propaggini vegetali spiegate sulla scananaltura sottostante in opere dei primi anni cinquanta, come il chiostro Spinelli in Santa Croce (fig. 109). Le notizie storiche implicano una realizzazione della pila successiva almeno al 1451, ma di certo la sua commissione non sarà stata tra le prime opere intraprese nella campagna di restauri, e anzi, per la sua realizzazione si sarà piuttosto atteso il completamento degli interventi architettonici più ingenti.

Scheda OA 09/00188242, E. Biagi 1986,

Bibliografia

MANNI, 1752, p. 239
BARONI, 1866, p. 34
RASPINI, 1977, pp. 50-51
BINAZZI, 1978, p. 22
CONTI, 1983, p. 87
SCUDIERI, SFRAMELI, 1991, p. 63
BARTOLI, 1998, p. 360 scheda 210
MELLI, 1999, p. 6
PACCIANI, 2012, pp. 55-57
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 24-25, 49

637 PACCIANI, 2012, pp. 38-39, nota 6.
638 Tra i casi di committenza di una pila connessa ad altri lavori sovvenzionati dalla famiglia, ricordo quello, assai simile, di Mariotto Lippi in San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32), dove pure il donatore, oltre ad occuparsi di ristrutturazioni architettoniche dell'edificio, sovvenzionò l'ornamento della propria cappella di famiglia con una pala d'altare e donò alla chiesa un'acquasantiera ornata col proprio stemma.
639 RASPINI, 1977, pp. 50-51; BINAZZI, 1978, p. 22; CONTI, 1983, p. 87; SCUDIERI, SFRAMELI, 1991, p. 63; MELLI, 1999, p. 6; PACCIANI, 2012, pp. 55-57; CALAMINI, 2013 (2014), pp. 24-25.
640 BARTOLI, 1998, p. 360, scheda 210.

1.21

Acquasantiera pensile [fig. 165]
Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, chiostro Grande, accanto alla porta di accesso alla chiesa

marmo bianco, marmo verde, cm 60 (altezza) x 50 (diametro)
Stemma, sul peduccio: famiglia Buti

peduccio: bottega di Bernardo Rossellino
1453-1455
vasca: ultimi due decenni del XV secolo

L'acquasantiera ha una vasca circolare con labbro a toro sottolineato da un sottile listello e da una scozia che lasciano poi il campo ad una baccellatura semplice, rilevata e alternata a lancette. La coppa poggia su un breve rocchio di marmo verde a sua volta sostenuto da un peduccio su cui sono scolpiti due putti che reggono lo stemma Buti (fig. 165). La vasca, salvo qualche scheggiatura lungo l'orlo esterno, è in buone condizioni, mentre l'inserto in marmo verde e il peduccio sono molto consunti, specie in corrispondenza dei volti delle due figurette. Una fotografia antecedente ai lavori di restauro che seguirono l'alluvione del 1966 mostra l'opera sistemata tra due lapidi sepolcrali e con la nicchia curiosamente dipinta di nero[641]
La più antica notizia sull'opera ci giunge da un libro di *Memorie* del convento dove, ricordando l'acquisizione del patronato della famiglia Buti sulla cappella di Sant'Ansano posta "tra la chiesa dei Servi e la porta che va nel chiostro grande di detta chiesa" ad opera di Niccolò di Bonaiuto nel 1453, si aggiunge che "dall'altra banda nel chiostro è una pila d'acqua benedetta fatta da Niccolò"[642]. Alla pila fanno cenno anche il Rosselli e il Tozzi, che la descrivono nella stessa collocazione nel chiostro[643], e quindi la successiva letteratura sull'Annunziata, in virtù dell'importante testimonianza rappresentata dallo stemma Buti, unica traccia rimasta della famiglia dopo che la loro cappella venne ceduta ad altri patroni e interamente ridecorata[644].
Successivamente Gentilini segnalava l'arredo tra le acquasantiere parietali di esecuzione più curata, indicandone una pertinenza con Bernardo Rossellino[645]. La struttura della pila, con la vasca munita di un sostegno composito, ulteriormente qualificato dall'uso del marmo colorato, è infatti la stessa dell'esemplare che correda la cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte, opera

641 CASALINI, 1967, pp. 14-15, nota 46, fig. 14.
642 ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, serie 119, SS. Annunziata, filza 59, *Spogli imperfetti di Memorie e Ricordi afferenti alla Chiesa e Convento della Santissima Nunziata dell'Ordine dei Servi di Firenze,* (seconda metà del XVI secolo), fascicolo 6, c. 33.
643 ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1491, n. 195: "nella pila di marmo dell'acqua santa, ch'è appunto fuori della porta che va in chiesa si vede quest'arme de Buti o Butini, di cui era ancora la cappella contigua, stata fra le cappella di chiesa descritta al numero 7"; TOZZI, [1765] 2010, p. 122: "L'arme de' Buti si vede ancora nella pila dell'acqua S. posta nel chiostro vicino alla porta che mette in chiesa in faccia alla sagrestia; e fu fatta detta pila a spese di Niccolò".
644 ANDREUCCI, 1858, pp. 59-60; TONINI, 1876, pp. 121-122, con alle pp. 300-301 la trascrizione del documento di concessione del patronato a Niccolò Buti il 6 ottobre 1453; PAATZ, 1940-1954, I (1940), p. 116. La cappella dei Buti venne dedicata a Sant'Ansano e ancora, sotto la tavola col *San Biagio* del Maestro delle Tavole Campana (proveniente dalla cappella dell'Antella e spostata qui nel 1602), è visibile un affresco con Sant'Ansano opera di Stefano di Antonio Vanni (DE MARCHI, 2013, pp. 157, 172 nota 22).
645 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62

purtroppo assai manomessa, ma il cui pagamento è registrato nel 1466 nell'ambito dei lavori per il monumento (fig. 182, cat. 1.27). La cronologia del patronato dei Buti sulla cappella di Sant'Ansano, verso il 1453, sembra convenire alla posa semplice e alle forme un po' tozze dei due fanciulli reggistemma, che, al di là della consunzione, sono modellati con anatomie un poco impacciate, ben orientabili nell'ambito della bottega di Bernardo, al più tardi sulla metà degli anni Cinquanta.
L'esecuzione della pila Buti sarebbe quindi da anteporre a quella per la cappella del Cardinale del Portogallo. Nonostante quest'ultimo fosse di gran lunga il contesto più prestigioso, la lavorazione modesta della vasca di San Miniato, eseguita in ultima battuta alla fine dei lavori, mostra che a questo arredo non venne prestata troppa attenzione, e ciò si accorderebbe con il riuso di un'invenzione già collaudata che ben si sposava con lo sfoggio di marmi policromi della cappella.
Questa datazione però mal si accorda con le forme della coppa che nelle baccellature così rilevate sembra denunciare un'epoca più tarda. Le baccellature in uso sulla metà del Quattrocento, per quanto a rilievo, non raggiungono mai una tale esuberanza e non si staccano troppo dalla superficie. Una declinazione in chiave più plastica e priva di ricontornatura sembra prendere piede con Benedetto da Maiano nella seconda metà degli anni settanta[646]. Le prime applicazioni su coppe di acquasantiere si incontrano però nel decennio successivo, in opere ancora di pertinenza maianesca, come la pila annessa alla cappella di San Bartolo in Sant'Agostino a San Gimignano (fig. 219) o la vasca Strozzi proveniente da Santa Maria a Ughi e ora conservata al Museo Bardini di Firenze su un fusto non pertinente, ma pure di committenza Strozzi (fig. 188, cat. 1.28).
Mi sembra quindi opportuno concludere che la vasca sia stata sostituita in un certo momento. Questa operazione potrebbe essere anche avvenuta piuttosto tardi, accoppiando il peduccio a una vasca di altra provenienza, ma per il buon rapporto di armonia e di dimensioni che conserva con il peduccio, non è da escludere che, forse in seguito ad una rottura, si sia provveduto a far scolpire appositamente una nuova coppa per la pila sulla fine del secolo.

Scheda OA 09/00299053, C. Milloschi 1988

Bibliografia

ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 1491, n. 195
CASALINI, 1967, pp. 14-15, nota 46, fig. 14
TOZZI, [1765] 2010, p. 122
ANDREUCCI, 1858, pp. 59-60
TONINI, 1876, pp. 121-122
GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62

646 Si veda al capitolo I.9, pp. 71-72.

1.22

Acquasantiera pensile [fig. 166]
Chiesa di San Lorenzo, Firenze, Canonica, Sala Capitolare, a destra della porta d'ingresso

marmo bianco; cm 21 (altezza) x 26 (larghezza)

1460 circa

L'acquasantiera è formata idealmente da due grandi e irregolari conchiglie impilate l'una sull'altra, di cui la prima costituisce la vaschetta per l'acqua (figg. 166-167). Le valve poggiano su un piccolo toro scolpito a simulare un serto formato da un fascio di verghe legate con un nastro. La vaschetta è in buono stato, mostra soltanto una forte usura dell'invaso e qualche deposito di sporcizia.
La Sala Capitolare venne costruita, come gli adiacenti ambienti della canonica, all'incirca tra il 1457 e il 1460, periodo in cui il capo maestro del cantiere laurenziano era Antonio Manetti Ciaccheri[647].
Plausibilmente l'acquasantiera venne posta a corredo della sala, con funzioni anche di cappella, sul finire dei lavori e può pertanto essere datata verso il 1460. L'esuberante valva di conchiglia dal disegno movimentato e plastico può lasciare perplessi se confrontata con le molte che ornano, a mo' di nicchia, altre acquasantiere da parete, prima fra tutte quella di Antonio Rossellino per l'ospedale degli Innocenti, datata al 1461 e dunque pressoché coeva a questa (fig. 175, cat. 1.25). Un paragone formale più calzante s'individua con conchiglie di matrice donatelliana, come quelle che ornano la vicina cantoria di San Lorenzo, o quelle presenti sulle quattro basi conservate al Museo del Bargello, forse in origine destinate ad ornare il coro laurenziano. A una cultura donatelliana rimanda anche il fascio di giunchi incurvati e legati, un motivo presente anche nella lunetta del coevo lavabo collocato nella sala del refettorio della stessa Canonica, ma che compare in forma anche più puntuale, nell'acquasantiera di San Domenico a Siena, dove compone ugualmente un piccolo serto su cui s'imposta la vasca (fig. 216).
La piletta, per quanto di divertente invenzione, non ha i caratteri di un'opera ben riuscita. La forma fortemente irregolare della coppa è poco armonica e, a seconda del punto di vista, perfino sgraziata, mentre il serto di verghe, privo di peducci o di altri elementi di raccordo graduali, si estroflette bruscamente dalla parete con fare piuttosto goffo; infine, l'invaso scanalato a simulare l'interno della valva di conchiglia, dovrà essere stato pochissimo pratico da pulire. Esempi di pile così concepite, ma più felicemente risolti si ritrovano soltanto in epoca più tarda, come quella che orna l'ingresso del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella. La nostra acquasantiera dovette costituire una singolare sperimentazione, rimasta senza alcun seguito nel variegato panorama degli arredi fiorentini dell'epoca.

Scheda OA 09/00288412, C. Milloschi, 1988

Inedita

647 RUSCHI, 1993, p. 68.

1.23

Acquasantiera pensile [fig. 166]
già collezione Odoardo Campa, Firenze

marmo bianco; cm 34x54[648]
fotografie: KHI, Fototeca, n. 430970

Desiderio da Settignano e bottega
1455 - 1460 circa

Non è nota l'attuale ubicazione della pila, nota grazie alla fotografia conservata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze e alle immagini pubblicate prima nel catalogo della *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, quando l'opera si trovava nella collezione fiorentina di Odoardo Campa, e successivamente da Giancarlo Gentilini (figg. 166-167)[649].
L'acquasantiera ha una particolare struttura a tasca, con un fronte dall'andamento convesso che originariamente doveva sporgere dalla parete legandosi ad un retro presumibilmente piatto. La vasca, nella parte inferiore, è scolpita a rilievo con un cherubino che distende le ali lungo il bacino creando un ideale sostegno visivo della pila. La vasca è per il resto liscia, ornata soltanto da una sobria modanatura che ne profila i bordi e culmina, alle due estremità superiori, in due volute.
Dalle immagini a disposizione l'opera appare in buono stato di conservazione, soltanto il ricciolo di sinistra sembra aver sofferto danneggiamenti più insistiti. Doveva ovviamente rimanere nascosto dall'intonaco il circostante marmo lasciato grezzo per ammorsare la pila nella parete che oggi rende difficoltosa la percezione del disegno elegante.
L'acquasantiera è stata inizialmente pubblicata con un riferimento ad Antonio Rossellino, ma successivamente Gentilini ne ha orientato la paternità verso Desiderio da Settignano. Infatti, per quanto l'intaglio delle ali appaia a tratti un poco sbrigativo, la fisionomia e il modellato tenerissimo della testa del cherubino sono assai prossimi a quelli dei molti fanciulli di Desiderio. Un confronto particolarmente calzante è individuabile nel busto d'infante della collezione Mellon nella National Gallery of Art di Washington (1460 circa, figg. 169, 172)[650], in cui si ritrovano le stesse forme tondeggianti delle guance, il labbro superiore mollemente sporgente, il nasino carnoso e, per quanto si intuisce dalla fotografia, lo stesso modo di segnare appena i capelli attraverso leggerissime scalfitture della superficie marmorea. La definizione quasi tremula degli occhi con la resa della carne cedevole delle palpebre è una tipica finezza di Desiderio riscontrabile non solo nei volti infantili, ma in quasi tutti i suoi ritratti. Parenti non lontani del fanciullo della pila sono anche alcuni tra i numerosi cherubini che ornano il fregio del portico della cappella Pazzi in Santa Croce (1459-1461 circa, fig. 170), vero e proprio campionario d'infanti, in mezzo ai quali s'incontrano espressioni assorte e fattezze tondeggianti vicinissime alla nostra. Pure, tra i putti di Santa Croce, si rinviene un rapporto simile tra la lavorazione più curata delle teste e quella più corrente delle ali, indice di una comprensibile prassi di bottega che vedeva il maestro lavorare direttamente i brani più significativi, lasciando agli aiuti il completamento del rilievo, in modo da mantenere un'alta impronta qualitativa

648 Le misure dell'opera sono tratte dalla relativa scheda presene nel catalogo: *Mostra dei tesori segreti...*, 1960, p. 69, n. 165, fig. 117.
649 *Mostra dei tesori segreti...*, 1960, p. 69, n. 165, fig. 117; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62, nota 17, fig. 6.
650 LUCHS, 2007, pp. 172-175, cat. 11.

anche nell'ambito di un'impresa decorativa tanto vasta o, nel caso della nostra acquasantiera, in quello di un arredo minore.
L'attribuzione alla bottega di Desiderio di questo cherubino ci restituirebbe una prova del settignanese in un campo in cui non sembrano esser pervenute altre testimonianze sicure dello scultore, fornendo quindi un controcanto interessante alla più intensa attività svolta nel settore dal suo coetaneo Antonio Rossellino. Mi pare anzi che Antonio possa aver tratto più di uno spunto da questa o da altre eventuali pile simili di Desiderio per elaborare il fortunato modello a navicella che correda il monumento Nori in Santa Croce (fig. 225, cat. 1.33), databile verso il 1470. Oltre alla forma allungata della vasca si può infatti riscontrare in quell'opera la stessa bordatura con sobrie modanature che incorniciano un fronte altrimenti liscio e si congiungono alle estremità con due volute.
Mi domando inoltre se una simile forma a tasca, poco usuale per le pile a muro che, se si escludono le posteriori derivazioni dal citato tipo a navicella, adottano prevalentemente un formato circolare, non possa essere in rapporto con la vasca del lavabo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 502)[651]. I due arredi, pur nella differenza di dimensioni e di decorazione, sono accomunati da una struttura concepita con un lato appiattito per addossarsi alla parete e l'altro che si apre sul fronte con una curva non perfettamente semicircolare, ma oblunga e leggermente ribassata. La vasca di San Lorenzo presenta oggi le due estremità spezzate, ma i lati dovevano unirsi con terminazioni appuntite, conferendo all'insieme un disegno più simile a quello della pila.
L'acquasantiera già Campa non trova un seguito immediato, specialmente per quanto riguarda la forma della vasca, ma in epoche successive si incontra spesso il tema del cherubino posto a reggere la coppa. L'esemplare cronologicamente più vicino al nostro, quello oggi nel complesso delle Oblate di Careggi (fig. 249, cat. 1.37), offre una versione decisamente interessante che coniuga la presenza del cherubino con una vasca a navicella originariamente destinata ad essere arredo da parete.

Scheda OA non esistente

Bibliografia

Mostra dei tesori segreti ..., 1960, p. 69, n. 165 fig. 117
GENTILINI 1994, p. 62, nota 17, fig. 6

651 Per l'opera, e per il suo complesso inquadramento, rimando alla scheda 3.6.

1.24

Acquasantiera pensile [fig. 173]
già Chiesa di San Francesco di Paola, Firenze, sagrestia, a sinistra della porta

marmo bianco; cm 16 (altezza) x 18 (larghezza)
fotografia: SBAS FI 234935

1460-1470 circa

La piccola vaschetta dal bordo modanato è ornata al centro da un bassorilievo raffigurante un vaso ansato con tre gigli (fig. 173). Dall'immagine disponibile l'opera sembra buone condizioni conservative.
L'acquasantiera è documentata nella sagrestia della chiesa nella schedatura di Soprintendenza del 1975 ed era ancora conservata in quella sede almeno fino al 1983, quando il Conti la pubblicava come opera di metà del Quattrocento. Attualmente, al posto della pila marmorea è collocato un calco in stucco (fig. 174), e non mi è stato possibile reperire alcuna informazione sul destino dell'arredo. Sconosciuta è pure la provenienza della piletta, che deve essere approdata nella chiesa di San Francesco di Paola, fondata soltanto nel 1589, in un momento non precisato.
L'acquasantiera rimane comunque un bell'esempio di un tipo di arredo semplicissimo, ma non privo di gusto, che all'epoca doveva essere assai diffuso per servire gli ingressi minori delle chiese, generalmente le porte della sagrestia o degli ambienti secondari.
Il vaso ansato, con corpo baccellato e collo a strigilatura avvitata, è accostabile ai molti simili che si avvicendano nei fregi e negli ornati di più vario genere a partire dagli anni cinquanta del secolo, trovando la massima diffusione nel decennio successivo. La pila è quindi databile, indicativamente, tra gli anni sessanta e gli anni settanta del Quattrocento. Il rilievo, grande appena pochi centimetri, è improntato da una grazia delicata e da un intaglio gentile che denota un manufatto di buon livello.

Scheda OA 09/00021170, C. Bon 1975

Bibliografia

CONTI, 1983, pp. 187-188, fig. 3.

1.25

Acquasantiera pensile [fig. 175]
Firenze, Ospedale degli Innocenti, chiostro Grande, parete settentrionale, a destra della porta della chiesa

marmo bianco; cm 43 (altezza) x 30 (larghezza)

Antonio Rossellino
1461

L'acquasantiera si compone di una vasca circolare inserita per metà nella parete, sostenuta da un peduccio in forma di cherubino e completata da una valva di conchiglia concava, pure innestata nella muratura a poggiare direttamente sul bordo della coppa (fig. 175). La valva di conchiglia è contornata da una modanatura, sulla cui sommità è posto un secondo angioletto, mentre la vasca è munita di un labbro sottile, leggermente sporgente, sottolineato da un motivo a perline e scolpita con piatte baccellature ricontornate.
L'opera è stata correttamente collegata a un pagamento annotato tra le uscite dell'Ospedale ricevuto nel 1461 da Antonio Rossellino per "una pila fece per l'acqua benedetta in chiesa"[652]. Giancarlo Gentilini la segnalava poi tra le versioni più qualificate eseguite da maestri noti e con lui concordava Laura Cavazzini[653].
L'indicazione di una destinazione entro la chiesa implica che l'attuale sistemazione non sia quella originaria, come si può dedurre anche da una fotografia Alinari, databile al 1890 circa, dove in questa sede è posta un'acquasantiera simile, ma non identica e chiaramente più tarda (fig. 179)[654]. Non è possibile stabilire dove fosse collocata originariamente la nostra pila, ma le dimensioni estremamente contenute anche per una chiesa piccola come quella degli Innocenti sembrerebbero indicarneuna destinazione pertinente a un'entrata secondaria, ad esempio la porta della sagrestia.
Mi pare indubbio che questa piletta vada identificata con quella del Rossellino, a cui si possono ascrivere i due cherubini, assai consunti, ma ancora ben leggibili nell'intaglio sensibile che li connota (fig. 178). Lo scapigliato angioletto posto a coronare la valva di conchiglia, dalle ali modellate con tocchi vibranti, è in rapporti strettissimi con quelli presenti sulla cornice del rilievo con la Vergine nella tomba del Cardinale del Portogallo in San Miniato, scolpito negli anni immediatamente successivi (fig. 176).
Mentre la valva di conchiglia e il peduccio mostrano una bontà di lavorazione che permette di ascriverle alla mano del maestro, la coppetta, di intaglio più rigido, andrà riferita a quella di un collaboratore. Non è difficoltoso pensare che in un lavoro di dimensioni così contenute fossero all'opera due artisti, giacché Antonio avrà riservato per sé le parti di maggior interesse, lasciando all'aiuto l'esecuzione della coppetta. Questa suddivisione del lavoro doveva esser resa più agevole

652 "E a dì 22 di gennaio 1460 (=1461) ll. tredici s. 10, d. - piccoli ad Antonio di Matteo intagliatore per una pila fece per l'acqua benedetta in chiesa, a uscita segn. G c. 80.....ll. 13, s. 10" (AOIF, 5544, *Libro Debitori segnato B*, 1453-1463, c. 210r; MENDEZ ATANASIO, DALLAI, 1966, p. 104, doc. XXVI, fig. 17; PICCINI, 1977, p. 11, 63, nota 34 fig. XLI).
653 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62; CAVAZZINI, 1996, p. 114, 146 nota 6, fig. 60.
654 Alinari, foto 3179 (1890 circa). La tipologia della pila raffigurata in questa foto è affine alla nostra, con una valva di conchiglia sormontata da un cherubino, ma la coppa dallo spesso labbro cui segue una scozia assai profonda denuncia proporzioni già cinquecentesche. Non è chiaro quando l'acquasantiera sia stata sostituita ma penserei piuttosto tardi, nel corso dei restauri del complesso intrapresi tra 1964 il 1970, dato che in uno scatto del cortile del 1961 (KHI, foto 491297) si intravede quella che sembra ancora la pila cinquecentesca.

anche dal fatto che il peduccio, che per le dimensioni contenute ci si aspetterebbe scolpito nello stesso blocco della coppa, è invece un pezzo separato. Nella routine di una bottega articolata e in grado di sopperire a più commissioni contemporaneamente come quella dei Rossellino, tali pratiche dovevano essere assai comuni, specialmente per la fornitura di pezzi d'arredo di buona fattura ma comunque ordinari, che il maestro, lavorando con delicatezza rilievi grandi pochi centimetri, connotava con un'impronta qualitativa superiore.
Il motivo a perline che corre sotto il labbro non compare in altre pile da parete, ma ricorre in due acquasantiere su colonna all'incirca coeve conservate a San Martino a Mensola (fig. 106, cat. 1.20) e a San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19), in quest'ultima accompagnato anche dalle baccellature ricontornate.
Al di là del nome prestigioso del Rossellino, l'importanza di questa pila è dovuta anche alla notizia documentaria che fornisce un'indicazione cronologica precisa, permettendo di individuare in questo pezzo il primo esemplare noto di acquasantiera da parete corredata con una valva di conchiglia.
Questa tipologia avrà una fortuna grandissima, non solo in versioni quattrocentesche, che pure si annoverano in buon numero, ma anche nei secoli successivi, fino al Settecento e oltre, grazie a un felice connubio tra forma iconografia e funzionalità[655]. La valva di conchiglia che riveste, quasi con una piccola absidiola, la nicchia che accoglie la vasca, crea un insieme armonico nella forma e arricchito dal significato della valva che allude all'immortalità dell'anima, in quanto rivestimento duraturo che permane dopo la morte del mollusco. Non sappiamo se fu proprio Antonio il primo a creare questo tipo di pila, ma non ci sono pervenuti altri esemplari che possano datarsi con certezza ad anni precedenti. Considerata la qualità dell'invenzione e l'importanza che ebbe la bottega dei Rossellino nel campo dell'arredo, propenderei per ascrivere allo scultore il merito della felice trovata.

Scheda OA 09/00071014, L. Pecchioli 1975

Bibliografia

MENDEZ ATANASIO, DALLAI, 1966, p. 104, doc. XXVI, fig. 17
PICCINI, 1977, p. 11, 63 nota 34 fig. XLI
GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62
CAVAZZINI, 1996, p. 114, 146 nota 6, fig. 60

655 Tra le pile quattrocentesche che riprendono questa tipologia ricordo l'esemplare nella chiesa di Santa Maria a Greve, quello nel transetto destro della chiesa di Santa Trinita e quello, di dimensioni maggiori e più riccamente ornato, nella cappella della Pura in Santa Maria Novella.

1. 26

Acquasantiera pensile [fig. 180]
Chiesa di Santa Maria a Greve, Scandicci (Fi), a destra della porta d'ingresso

marmo bianco; cm 30 (altezza) x 32 (larghezza) x 28 (profondità)

seconda metà del XV secolo

L'acquasantiera è composta da una nicchia scolpita a simulare una valva di conchiglia e da una coppa circolare, con labbro leggermente sporgente e corpo a baccellature ricontornate poggiante su un piccolo peduccio liscio e svasato (figg. 180-181).
L'opera è in condizioni mediocri, una parte superiore della vasca si è spezzata ed è stata malamente riassemblata, il bordo presenta una consistente scheggiatura e il fronte della nicchia è fortemente abraso; l'interno del bacino è incrostato e corroso. La rottura della coppa, piuttosto difficile da verificarsi per una pila da parete, deve essere avvenuta quando, nel 1934, l'orientamento della chiesa fu invertito e l'arredo venne rimosso dalla sua originaria sistemazione per essere collocato vicino al nuovo ingresso[656].
La piletta non ha avuto fortuna bibliografica e non risulta neppure inclusa nella schedatura di Soprintendenza, forse per la sbrigativa valutazione datane da Carlo Pini che, stilando un primo inventario della chiesa nel 1863, descriveva l'acquasantiera tardogotica presente sul lato opposto (fig. 18, cat. 1.2), aggiungendo in calce che "l'altra piletta, simile ma senza ornamenti, è lavoro moderno"[657].
Mi pare invece che, pur nelle penose condizioni in cui si trova, l'acquasantiera sia un bell'esempio di coppetta con valva di conchiglia della seconda metà del XV secolo, tipologia probabilmente derivata dalla pila scolpita da Antonio Rossellino per l'Ospedale degli Innocenti nel 1461 (fig. 175, cat. 1.25). La nostra pila, che dovrebbe appartenere ad anni un po' più avanzati, si distingue da questa per il profilo movimentato del bordo e per una diversa concezione del disegno d'insieme, in cui il bacino di forma regolare crea quasi un cerchio perfetto con la nicchia soprastante. Anche la lavorazione curata degli ornati e delle membrature è indice di un prodotto di buona qualità, uscito probabilmente da una discreta bottega.

Scheda OA non esistente

Inedita

656 BIGAZZI, CONTORNI, 1990, pp. 27-32; *I dintorni*, 2000, p. 132.
657 SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 1734, *Scandicci, chiesa di Santa Maria*, C. Pini, *Inventario degli oggetti d'arte Scandicci, Santa Maria a Greve*, giugno 1863, n. 7.

1.27

Acquasantiera pensile [fig. 182]
Chiesa di San Miniato al Monte, Firenze, navata sinistra, parete a sinistra della cappella del Cardinale del Portogallo

marmo bianco, porfido; cm 107 (altezza totale), vasca: cm 57 (diametro) x cm 15 (altezza)

vasca e peduccio con mensola: Antonio Rossellino e Giovanni legnaiuolo
1466
valva di conchiglia, colonnino in porfido e mensola modanata: seconda metà XIX secolo

L'acquasantiera è frutto di un assemblaggio di elementi di epoca diversa ed è composta da una nicchia con una valva di conchiglia, da una vasca ornata all'esterno con larghe baccellature ricontornate e all'interno con un fiore a bassorilievo scolpito al centro (figg. 182, 186). A sorreggere l'insieme è posto, per il tramite di un elemento a disco, un breve colonnino in porfido che poggia su un plinto rettangolare a sua volta sostenuto da una mensola a voluta, ornata con un motivo embricato che finge foglie fittamente sovrapposte. Soltanto quest'ultimo componente e la vasca mi paiono pertinenti all'arredo originario mentre il plinto rettangolare, la nicchia e il colonnino di porfido sembrano frutto di integrazioni. Le differenze nella lavorazione di questi pezzi e la tipologia di decoro usato per la nicchia, con una conchiglia di dimensioni ridotte posta al centro e disposta con il lato arrotondato rivolto verso il basso, risultano del tutto incongruenti con la pila originaria.
Lo stesso stato di conservazione dell'opera indica una storia differente per le sue componenti: alla nicchia e alla mensola in perfetto stato si affiancano elementi diversamente usurati e, nel caso della vasca, con una superficie marmorea assai corrosa. Ai due lati della mensolina a voluta si nota una larga striscia di marmo non rifinito, indice che l'elemento doveva affondare maggiormente nella muratura, quasi fino alla modanatura che ne delimita la zona decorata (fig. 187). La superficie così ridotta del sostegno non avrebbe potuto accogliere il colonnino di marmo rosso secondo la sistemazione attuale, cioè completamente staccato dalla parete (fig. 184). Il rocchio primitivo avrebbe dovuto affondare parzialmente nella muratura, all'incirca come quello della pila di analoga struttura nel chiostro grande della santissima Annunziata di patronato Buti, e per conseguenza anche la vasca avrebbe dovuto innestarsi un po' più profondamente nella parete.
Rapidamente menzionata in alcune descrizioni della basilica[658], la pila è stata inclusa tra gli esemplari fiorentini più interessanti negli interventi su questo tipo di arredi dalla Eissengarthen e da Gentilini e indicata dallo Gnocchi come pertinente al gusto di Piero de' Medici per coppe e vasi[659].
Alessandro Conti aveva notato per primo la condizione spuria dell'opera, ma la riteneva interamente frutto di un assemblaggio di fine Ottocento, approntato utilizzando alcuni inserti quattrocenteschi, mentre l'idea compositiva della pila è certamente dovuta a un disegno originario[660].

658 BERTI, 1850, p. 71; PAATZ, 1940-1954, IV (1952), p. 239.
659 EISSENGARTHEN, 1975, pp. 79-80; GNOCCHI, 1988, pp. 53 e fig. 11; GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62-63, nota 17; GENTILINI, 2002, p. 175, fig. 186.
660 CONTI, 2005, pp. 152-153.

In una veduta dell'interno della basilica pubblicata da Attilio Zuccagni Orlandini nel 1845 è visibile un'acquasantiera con questa struttura collocata nella stessa sede (fig. 185). Si tratta certamente della nostra pila prima dei rifacimenti, dato che la valva di conchiglia riprodotta appartiene al consueto tipo quattrocentesco ed è scolpita ad abbracciare l'intera nicchia seguendo l'andamento dell'arco. Una situazione identica è riprodotta nel dipinto di poco posteriore di Fabio Borbottoni, datato 1850, in cui è inclusa la nota cromatica del rocchio rosso[661].
La struttura affine a quella della citata pila Buti della Santissima Annunziata (fig. 165, cat. 1.21) ci conferma che il rimaneggiamento avvenuto nella seconda metà dell'Ottocento, forse in concomitanza con i restauri della basilica, si limitò a sostituire i pezzi troppo usurati con altri affini appositamente realizzati[662].
Gli elementi originali quindi possono essere identificati con quelli appartenenti alla pila pagata nel 1466 a tale Giovanni "legnaiuolo" nelle fasi finali dei lavori per la cappella del Cardinale del Portogallo[663]. L'esecuzione di un arredo di marmo da parte di un legnaiolo non deve sorprendere troppo, giacché poteva trattarsi di maestro versato in entrambe le arti, ma la cui attività principale era quella della lavorazione del legno[664]. A questo maestro minore si deve la lavorazione non brillante degli ornati dell'acquasantiera, specie nelle baccellature della coppa che, sebbene assai consunte e non facilmente giudicabili, sembrano di fattura piuttosto approssimativa. L'ambito dei pagamenti indica comunque che l'opera fu eseguita in continuità con l'arredo della cappella e pertanto, anche se realizzata da un artista secondario, la responsabilità del suo disegno dovette ricadere comunque su Antonio Rossellino, rimasto unico responsabile dell'ornamento scultoreo della cappella dopo la morte di Bernardo.
I motivi decorativi adottati sono comuni a tutte le botteghe fiorentine dell'epoca, ma l'accoppiata di una vasca a baccellature ricontornate con valva di conchiglia, quale doveva essere originariamente, trova un precedente diretto nella piletta di Antonio Rossellino per l'Ospedale degli Innocenti, pagata allo scultore nel 1461, quando i lavori per la cappella di San Miniato erano appena agli inizi. Mensole a voluta impreziosite con embricature compaiono in altre imprese della bottega dei Rossellino all'incirca coeve alla cappella del Cardinale del Portogallo, nella tomba per Giovanni Chellini in San Miniato al Tedesco, dove ornano il basamento, e nella fontana Medici per il palazzo di via Larga, poste ad intervallare il fregio che corre lungo il bordo della tazza.
Le affinità tra la struttura riscontrabili tra questa pila e quella Buti (fig. 165, cat. 1.21), in cui si rinviene la stessa composizione con vasca su rocchio in marmo colorato retto da un peduccio, confermano il riferimento a un'idea dei Rossellino, alla cui bottega anche quell'esemplare è stato riferito, con una datazione precedente, sulla metà degli anni Cinquanta.

---

661 ZUCCAGNI ORLANDINI, 1845, II, tav. B; GURRIERI, 1988, p. 29, fig. 25; *Dieci secoli.....* ; 2007, p. 93. Per la raccolta di vedute della città di Firenze dipinte con intento documentario da Fabio Borbottoni si veda: *Firenze: 'fotografia' di una città...*, 2015, con le vedute di San Miniato al Monte alle pp. 163, 186.

662 Un generale restauro del complesso ebbe luogo tra il 1855 e il 1861 (GURRIERI, 1988, p. 66).

663 "E a dì detto (12 aprile 1466), f. dua larghi; portò mesere Alfonso: per pagare una pila di marmo a Giovanni legniaiuolo, f. 2, s. 1" (AOIF, Estranei, 12655, *Quaderno di cassa S*, 1466, c. 74v; MENDES ATANÁZIO, 1961, p. 50; CORTI, 1964, p. 152; MENDES ATANÁZIO, 1983, p. 50).

664 Non a caso l'Arte che sovrintendeva l'esercizio di entrambe le professioni era la stessa. Un esempio celebre ci viene proprio dal contesto documentario della Cappella del Cardinale del Portogallo in cui si rinviene, nel 1467, il pagamento per le componenti lignee della pala d'altare a Benedetto da Maiano "legnaiuolo" (CORTI, 1964, p. 164), artista che, pur impegnato ancora principalmente nella bottega del fratello Giuliano specializzata nella lavorazione del legno, era certamente già abile scultore in marmo.

Lo stato frammentario in cui ci sono giunte le due pile nelle loro componenti originarie non permette un confronto puntuale, ma le differenze di concezione e di ornamento dei due peducci sono perfettamente coerenti con lo sviluppo della bottega dei Rossellino e col passaggio di consegne tra Bernardo e Antonio.

Scheda OA 09/00291545, S. Papucci 1988

Bibliografia

BERTI, 1850, p. 71
PAATZ, 1940-1954, IV (1952), p. 239
CORTI, 1964, p. 152
EISSENGARTHEN, 1975, pp. 79-80
MENDES ATANÁZIO, 1983, p. 50
GNOCCHI, 1988, pp. 53 e fig. 11
GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994, p. 62-63, nota 17
GENTILINI, 2002, p. 175, fig. 186
CONTI, 2005, pp. 152-153

1.28

Acquasantiera a fusto [fig. 188]
Museo Stefano Bardini, Firenze, Sala II, parete sinistra

marmo bianco, marmo verde; cm 141 (altezza) x 57 (diametro)
Stemma, al centro della coppa: famiglia Strozzi
Emblema, sul nodo, ripetuto tre volte: famiglia Strozzi

fusto: bottega fiorentina, 1450-1465 circa
vasca: bottega di Benedetto da Maiano, 1490-1495 circa

L'acquasantiera si compone di una vasca circolare con largo labbro sporgente seguito da un'alta scozia, nel cui centro alloggia, scolpito a rilievo, uno scudo a testa di cavallo con lo stemma degli Strozzi (fig. 189). Il corpo della coppa è ornato con alte baccellature rilevate e ben distanziate e si imposta sopra un nodo ovale e schiacciato su cui sono intarsiati con marmo verde tre emblemi Strozzi. Il fusto, solcato da profonde scanalature, si dilata verso il basso in un bulbo contenuto e segnato da curiose rudentature ovoidali che, per il tramite di un elemento liscio e svasato, poggia su un serto formato da foglie legate con una tenia, a sua volta sostenuto da un semplice plinto quadrangolare (figg. 188, 191).
L'opera si trova complessivamente in buone condizioni; gli emblemi del nodo hanno perduto larga parte dell'intarsio e si notano alcune piccole scheggiature lungo il fusto. Nel labbro della vasca è presente il residuo di un perno metallico utilizzato per ancorare la vasca alla parete.
La pila proviene dall'antica chiesa di Santa Maria degli Ughi, già situata in piazza Strozzi, davanti all'omonimo palazzo e abbattuta con gli stravolgimenti operati nel centro storico alla fine dell'Ottocento[665]. Purtroppo nessuna delle descrizioni precedenti della chiesa, neppure il *Sepultuario* del Rosselli, registra la presenza dell'opera. L'arredo venne ricoverato in un primo momento nel lapidario del Museo di San Marco, allestito proprio per ospitare le reliquie più significative provenienti dagli sventramenti[666], ma fu poi trasferito al Museo Bardini nel 1925, insieme ad altre opere di proprietà comunale non pertinenti alla collezione dell'antiquario[667].
Bruno Santi, commentando l'opera nel catalogo del Museo, ipotizzava che l'acquasantiera potesse essere frutto dell'assemblaggio di due pezzi di diversa provenienza[668]. Successivamente Pauline Pruneti non escludeva questa possibilità, ricordando anzi il restauro complessivo a cui fu sottoposta l'intera chiesa di Santa Maria degli Ughi nel 1816, ad opera dell'architetto Giuseppe Valentini per volontà di Filippo Strozzi[669]. Giancarlo Gentilini notava in proposito che, mentre il fusto presenta caratteristiche alla Maso di Bartolomeo, la coppa replica precisamente quella dell'acquasantiera della cappella di San Bartolo in Sant'Agostino a San Gimignano, dallo stesso studioso riferita alla bottega di Benedetto da Maiano, che lavorò all'altare del Santo tra il 1492 e il 1495 (fig. 219)[670].
Il fusto scanalato e svasato veniva accostato dalla Pruneti anche a quello della pila di Bartolomeo Cederni in Santa Maria Novella (fig. 238, cat. 1.34), databile tra il

665 CAROCCI, *Il Museo...*, 1906, p. 19; PAGNOTTA, 1989, pp. 183-184; PRUNETI, 1989, p. 206, n. 154.
666 TORRIGIANI, 1900, p. 24; CAROCCI, *Il Museo...*, 1906, p. 19.
667 NERI, 1986, p. 31; *Museo Stefano Bardini...*, 2011, p. 159.
668 SANTI, 1986, p. p. 292, n. 314, tav. 360.
669 PRUNETI, 1989, p. 206, n. 154.
670 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 190, nota 82.

1470 e il 1478, ma credo che la nostra opera vada collocata cronologicamente in un momento precedente, lasciando quindi intravedere piuttosto un rapporto inverso, e trovi riscontri più puntuali in quelli indicati da Gentilini.
Oltre all'evidente memoria del fusto dell'acquasantiera di San Marco (fig. 82, cat. 1.16) va notata la presenza del serto avvinto da una tenia alla base, motivo squisitamente donatelliano che fa la sua comparsa con il *David* bronzeo, ma che avrà una duratura fortuna e molteplici utilizzi come motivo ornamentale, e non a caso compare nel candelabro pratese di Maso (fig. 88), opera in rapporti assai stretti con la pila di San Marco. Non mi sono noti in territorio fiorentino altri esemplari impostati su un serto, ma un bel riscontro si rinviene nell'acquasantiera oggi nel vestibolo della Cappella della Pietà in San Pietro in Vaticano e proveniente dalla vecchia basilica, opera di uno scultore di formazione fiorentina sulla metà del secolo (fig. 91)[671].
Particolarmente interessante è la soluzione adottata per il nodo, che pure nella pila di San Marco veniva utilizzato come sede per apporre lo stemma della famiglia committente, ugualmente ripetuto tre volte, la cui struttura prismatica era però del tutto differente. Non ho rinvenuto altri esempi scultorei di nodi ovoidali simili a quello Strozzi, ma il disegno parziale della perduta acquasantiera medicea della Santissima Annunziata presenta in questa sede una sfera schiacciata non dissimile da quella della nostra pila (fig. 121)[672]. A questa somiglianza se ne può aggiungere un'altra, meno precisa, ma pur sempre calzante, relativa al sostegno, dove pure un fusto svasato e scanalato si imposta su un elemento circolare, non un serto, ma un triplice toro ornato di acanti. La qualità modesta dell'intaglio del fusto Strozzi, assai piatta nel serto, piuttosto rigida nella scanalature e appena ravvivata dai guizzi delle fiammelle che circondano le lune, o le "strozze", dell'emblema, non può che essere riferita a un lavoro frutto di un maestro minore, avvalorando l'ipotesi che il disegno della pila non sia un'invenzione autonoma, ma che si avvalga di spunti ricavati da altri arredi. Il fusto Bardini potrebbe quindi assumere un ruolo prezioso serbando riflessi della celebre acquasantiera perduta, oltre a costituire per certo un documento importante di una tipologia meno diffusa, ma assai importante, di pila a fusto, cronologicamente ben orientabile tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta.
La vasca è invece connotata da elementi cronologicamente non riferibili a un'epoca così precoce e di cultura ormai già più matura, anche se non già pienamente cinquecentesca come riteneva il Santi[673]. Baccellature così rilevate e distanziate, prive di ricontornatura, sono un elemento tipico maiaenesco e non sembrano fare la loro comparsa prima dei lavori per la cappella di Santa Fina a San Gimignano (1475-1477), dove si rinvengono nelle basi dei candelabri retti dagli angeli (figg. 221)[674]. Il disegno della coppa, caso più unico che raro, replica con estrema precisione quello della pila annessa alla più tarda cappella di San Bartolo in Sant'Agostino, databile, tra il 1492 e il 1495 (fig. 219), e implica dunque non soltanto una cronologia prossima a questa, ma anche una pertinenza alla stessa bottega.
La perfetta coerenza dimensionale con cui la vasca si connette al nodo sembrerebbe però contraddire lo stato di assemblaggio che stiamo postulando, e, certamente, un'operazione di ricomposizione tanto filologica e accurata non potrà esser stata approntata nel corso dei precoci restauri del 1816, come ipotizzato dalla

671 CAGLIOTI, 2000, p. 164, nota 46 fig. 185; IDEM, *San Pietro...*, 2000, pp. 739-740, scheda 1189.
672 Per il disegno realizzato da Giovanni Casini verso il 1710 e per la questione dell'acquasantiera perduta, si veda il relativo saggio al capitolo I.6.
673 SANTI, 1986, p. p. 292, n. 314 .
674 Si veda al capitolo I.9, pp. 71-72.

Pruneti, quando la sensibilità con cui venivano compiute certe integrazioni era ben altra.
Se non vogliamo dunque considerare l'eventualità, pure possibile, di una ricomposizione avvenuta in epoca imprecisata tra due pezzi di diversa provenienza, ma di misure perfettamente combacianti, possiamo supporre che la vasca sia stata scolpita appositamente per rimpiazzare un bacino irreparabilmente danneggiato da una caduta o da un simile evento. Può lasciare perplessi che una committenza ricca come quella Strozzi non provvedesse a sostituire l'intera pila, ma una simile eventualità potrebbe spiegare il riutilizzo, da parte della bottega maianesca, di un disegno già utilizzato per un altra opera, dovuto al contesto di poco impegno dell'intervento.

Scheda OA 09/00282359, L. Calvani, 1987

Bibliografia

TORRIGIANI, 1900, p. 24
CAROCCI, 1906, p. 115
SANTI, 1986, p. 292, n. 314 tav. 360
PRUNETI, 1989, p. 206, n. 154
GENTILINI, 1994, p. 190, nota 82
Museo Stefano Bardini..., p. 166, n. XIII

1.29

Vasca di acquasantiera a fusto [fig. 192]
Chiesa di Santa Maria a Peretola (Fi), nel cortile sul retro della chiesa, lato destro

marmo bianco; cm 69 (diametro)

Francesco di Simone Ferrucci
1466

L'ampia vasca circolare è caratterizzata da un alto bordo, profilato con una sequenza di toro e scozia, cui segue una coppa dal disegno sfuggente ornata con baccellature a bassorilievo, prive di ricontornatura, ma ben distanziate tra loro (fig. 192).
L'opera è in un mediocre stato conservativo: la superficie marmorea è quasi interamente coperta da uno spesso strato di incrostazioni e il fondo del bacino è stato forato per servire da scarico. La vasca si trova infatti nel cortile sul retro della chiesa, collocata sopra un colonnino di cemento al quale è stata adattata per servire da lavandino.
La pila venne posta in questa discutibile sistemazione nel corso dei drastici restauri che seguirono l'alluvione del 1966, quando dalla chiesa vennero rimosse tutte le stratificazioni decorative dal Seicento all'Ottocento[675]. Fino a questa data l'opera si trovava a sinistra dell'ingresso principale della chiesa, e, come si evince da una fotografia, era posta su un fusto non pertinente, ma era ancora munita del suo collarino originario (fig. 193)[676]. Forse a causa della sua collocazione infelice, la vasca è sfuggita alla catalogazione della chiesa effettuata dalla Soprintendenza nel 1977 e, salvo una pubblicazione locale dedicata alla chiesa di Peretola, è rimasta ignorata dalla bibliografia.
Credo che il frammento vada identificato con quanto rimane dell'acquasantiera scolpita da Francesco di Simone Ferrucci nel 1466, per volere dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, secondo quanto registrato in un pagamento reso noto nel 1908 dal Fabriczy [677]. Superato l'iniziale fraintendimento che aveva portato lo studioso ad identificare la pila indicata in questo pagamento con il fonte battesimale attualmente in chiesa, opera che i documenti avevano già permesso di ricondurre a Mino da Fiesole (fig. 384, cat. 2.6), la notizia è entrata stabilmente nella bibliografia ferruccesca, ma l'esilio della vasca nel cortile non ha permesso l'identificazione con il manufatto citato nel pagamento. Sebbene nel documento l'opera non venga descritta, si menziona infatti soltanto una generica "pila di marmo", la forma della vasca e la sua decorazione sono assolutamente compatibili con la data indicata e mi pare da escludere che l'edificio, tutto sommato modesto, richiedesse la presenza di due acquasantiere all'ingresso, specie considerando le dimensioni notevoli della vasca superstite.
La possibilità di riconnettere un arredo tanto semplice non solo ad un artista ben noto come il Ferrucci, ma anche a una datazione sicura, è particolarmente

675 CONTI, 1979, pp. 52-59.
676 CONTI, 1979, p. 59, fig. 46. Non è chiaro se il collarino sia andato perduto o sia solo affondato nel colonnino di cemento.
677 "14 agosto 1466. Alla chiesa di S. Maria a Peretola l. XVI e sol. X e quali denari si sono pagati a Francesco di Simone da Fiesole in più volte, lastraiolo nella via de' Servi, e quali portò per una pila ci fe' di marmo a sua fatica nella chiesa di S. Maria, a Debitori c. 199..... f -, l. 16, s. 10" (ASF, *Ospedale di Santa Maria Nuova*, 4506, *Libro di Uscite 1465-1467*, c. 106v; FABRICZY, 1908, pp. 4, nota 1; GORI, 1989, pp. 19-20, 40; SCHRADER, 1995, p. 94; PISANI, 2007, p. 94).

significativa per tentare di ricostruire un ordinamento cronologico nell'evoluzione delle acquasantiere nell'arco del secolo.
Semplici vasche di questo tipo, spesso baccellate, sono tipiche delle pile rette da un colonnino munite di capitello ed è assai probabile che anche questa vasca ne fosse corredata, come gli esemplari affini conservati nella chiesa di San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19) e nel Museo di Arte Sacra di San Casciano (fig. 99, cat. 1.18). Per queste due opere non abbiamo riferimenti cronologici certi e la vasca di Peretola ci aiuta ad orientarne la datazione. Che questo tipo di pila abbia avuto una fortuna continuativa per tutto l'arco del secolo lo dimostra l'unico altro esemplare sicuramente databile, quello ora ricoverato nel Museo della Collegiata di Sant'Andrea, corredato da un'iscrizione con l'anno 1492 (fig. 261, cat. 1.41).

Scheda OA non esistente

Bibliografia

FABRICZY, 1908, pp. 4, nota 1
CONTI, 1979, p. 59, fig. 46.
GORI, 1989, pp. 19-20, 40
SCHRADER, 1995, p. 94
PISANI, 2007, p. 94.

1.30

Vasca di acquasantiera a fusto [fig. 194]
Museo Stefano Bardini, Sala della Carità

marmo bianco, cm 28 (altezza) x 81 (diametro)
Iscrizione, corrente intorno al bordo: LAVA/ME/DOMINE/AB/INIQUITATE/ MEA/ET/A/ PECCATO/MEO/MUNDA/ME

seconda metà XV secolo

L'ampia vasca è munita di un labbro aggettante e di un bordo liscio su cui corre l'iscrizione in lettere capitali sotto la quale, dopo un giro di ovoli piatti, il corpo è integralmente ornato con un motivo embricato (figg. 194). La coppa è stata assemblata, probabilmente da Bardini stesso, su un supporto non pertinente formato da tre putti.
L'opera si trova in condizioni mediocri, il bacino ha subito una consistente rottura, poi ristuccata, e presenta un foro in posizione asimmetrica, certamente praticato in un momento successivo per adattare la vasca ad altri usi (fig. 194). L'iscrizione ha perduto gli intarsi in pasta scura che ne facevano risaltare le lettere e la superficie è assai abrasa.
Bruno Santi riconosceva il carattere di assemblaggio dell'insieme, datando la vasca alla seconda metà del XV secolo e ascrivendo invece la base al secolo successivo, accostando lo stile dei putti a quello del Francavilla[678]. Successivamente Gabriele Morolli ha ritenuto di poter identificare in questa vasca un frammento superstite della perduta acquasantiera annessa al Tempietto della Santissima Annunziata, basandosi sulla presenza di motivi decorativi comuni a quel complesso, come il tipo di ovoli riscontrabile nell'architrave del Tempietto e l'embricatura, usata nei piedi dei vasi destinati a reggere la mensa dell'altare, il cui elemento centrale si trova pure ricoverato al Museo Bardini[679]. Tale identificazione è stata accolta con qualche riserva da Ilaria Taddei, che schedava l'acquasantiera con ipotetica attribuzione a Pagno di Lapo Portigiani, e data per certa nella più recente guida del museo[680]. La Calamini invece notava opportunamente che nessuna delle numerose menzioni delle fonti fa cenno alla vistosa iscrizione sul bordo e che certamente l'opera conservò il fusto originario almeno fino al XVIII secolo, al contrario di quanto suggeriva Morolli, che riteneva l'attuale assemblaggio una riparazione effettuata in conseguenza dei danneggiamenti subiti dalla pila nel corso dei disordini antimedicei avvenuti tra il 1527 e il 1530[681].
Al di là degli ulteriori dati contrastanti con questa ipotesi, per i quali rimando al saggio dedicato all'acquasantiera dell'Annunziata, il primo argomento che smentisce questa identificazione è offerto dalla vasca stessa, che si presenta perfettamente liscia all'interno, salvo il foro chiaramente posteriore, e priva di ogni elemento atto sostenere la statuetta bronzea del *Battista* che tutte le fonti descrivono a coronamento della pila dell'Annunziata.
Sciolta quindi da ogni riferimento alla celebre opera, la nostra vasca non può essere connessa con certezza ad alcuna provenienza sicura, e non mostra neppure caratteri che permettono di ancorarla ad una cronologia precisa. Certamente si tratta di un'opera pertinente alla seconda metà del secolo, come risulta dall'uso di

678 SANTI, 1986, p. 287, n. 296, fig. 339.
679 MOROLLI, 1998, p. 162, fig. 48; MOROLLI, 2013, p. 55.
680 TADDEI, 2006, p. 309, scheda 119; *Museo Stefano Bardini...*, 2011, p. 35, n. 21.
681 CALAMINI, 2013 (2014), p. 32, fig. 16.

motivi decorativi che si diffondono a partire dagli anni cinquanta, ma la loro lunga fortuna, specie in contesti decorativi minori, non permette di fare in merito ipotesi significative. Nel disegno della vasca si coglie una certa accortezza strutturale per la diminuzione della circonferenza della coppa sotto il bordo con l'iscrizione, in modo da alleggerire le proporzioni della coppa riducendone le dimensioni nella zona inferiore e mantenendo un invaso di altezza contenuta, ma questo espediente riflette esempi osservati in pile di ben altra qualità, come quella Lippi in San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 32).
Da rilevare la presenza di un'iscrizione non dedicatoria, ma legata alla funzione dell'arredo con l'invocazione alla purificazione dal peccato contenuta nel Salmo 51[682], episodio non comune in ambito fiorentino, di cui si trova un precedente nell'acquasantiera tardo trecentesca della cattedrale (figg. 8), corredata invece con le parole del Salmo 50.

Scheda OA 00281056, T. Orfanello, 1987

Bibliografia

SANTI, 1986, p. 287, n. 296, fig. 339
MOROLLI, 1998, p. 162, 164, fig. 48
I. TADDEI, 2006, p. 309, scheda 119
Museo Stefano Bardini..., 2011, p. 35, n. 21.
MOROLLI, 2013, p. 55
CALAMINI, 2013 (2014), p. 32, fig. 16

682 Salmo 51, 4: "Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me".

1.31

Acquasantiera a fusto [fig. 196]
Chiesa di Santa Croce, Firenze, navata sinistra, addossata al sesto pilastro

marmo bianco, granito; cm 142 (altezza totale) x cm 91 (diametro)
Stemma, al centro della coppa: famiglia Cavalcanti

1465 - 1470 circa

L'acquasantiera è composta da un'ampia vasca circolare in marmo bianco munita di un largo labbro leggermente sporgente al di sotto del quale, a delimitare un alto bordo, è posto un sottile tondino su cui si appoggia, scendendo poi al centro della coppa, lo scudo con l'arme della famiglia Cavalcanti (figg. 196). Per il resto la superficie marmorea si presenta liscia e priva di altri ornamenti. La coppa poggia su un raccordo, pure in marmo bianco ed ugualmente privo di ornati, costruito con la sequenza toro-scozia-toro, come una base attica, ma dalle proporzioni più movimentate. Questo breve "piede" della coppa va ad impostarsi su un sontuoso doppio balaustro di granito, stretto al centro da due tori e a sua volta sostenuto da una base marmorea pure a toro, inscritta in un sottile plinto quadrato[683].
La pila è in ottimo stato di conservazione e presenta soltanto un leggero strato di sporcizia e qualche scalfittura alla base e sui bordi del balaustro.
Nessun cenno all'opera compare nel *Sepoltuario* di Santa Croce del 1596 e soltanto in quello del Rosselli se ne rileva la presenza accanto al pilastro di faccia alla cappella Cavalcanti, dove ancora la registra il Burgassi[684]. Vittima di un singolare destino di dimenticanza, la pila non fu presa in considerazione dal Manni per la sua dissertazione su questi arredi e venne tralasciata in ogni successiva descrizione della chiesa. Bisogna attendere gli inizi del Novecento per trovarne nuovamente menzione, anche se soltanto in senso negativo: sia il Marchionni che il Cirri infatti, compilando i loro *Sepoltuari* sulle orme di quelli più antichi, la dichiarano scomparsa, non vedendo più nessuna pila con l'arme Cavalcanti in fronte all'omonima cappella[685]. Nessuno dei due era evidentemente in grado di riconoscere l'opera trasmigrata semplicemente nella navata opposta, accanto al sesto pilastro, dove si trova tutt'oggi e dove la documenta una fotografia Alinari databile al 1890[686]. Registrata, con riferimento al XVII secolo, negli inventari delle cose d'arte della chiesa redatti tra il 1917 e il 1934 per volere del Comune di Firenze[687], l'acquasantiera non riceve più alcuna attenzione fino al lavoro di

683 La base quadrata non è elemento spurio, ma solidale con il toro soprastante. Una soluzione simile, con una base circolare inscritta in un plinto quadrato si osserva più volte, e, nel caso specifico, una sistemazione con l'elemento quadrangolare inserito quasi a filo con il pavimento si riscontra nella pila di San Felice in Piazza.

684 "A piè del medesimo pilastro (quello posto di faccia alla cappella Cavalcanti) di verso la piazza è una pila di marmo dell'acqua santa con l'arme de' Cavalcanti" (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 341, nn. 85-86); "Nella pila rotonda di marmo che è dalla colonna dirimpetto a detta cappella (dell'Annunziata) vedesi l'istessa arme scolpita" (BIB MAR, ms. C. XLIV, Antonio Burgassi, *Sepoltuario delle chiese Fiorentine*, 2 voll., 1720-1727, I, c. 26r).

685 ASOPD, B 188, Edoardo Marchionni, *Lapidi Sepolcrali nella chiesa di Santa Croce*, 1907, c. 82, n. 86 (si tratta di una trascrizione del *Sepoltuario* del Rosselli con annotazioni e aggiunte del Marchionni); BNF, Alfredo Cirri, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturario*, 13 voll. 1904-1937, II, c. 897, n. 366.

686 Alinari, foto 2078, 1890 circa.

687 ASCF, CF 8953, S. Croce, *Inventario Matteo Marangoni*, 1917-1934, scheda 50, n. 229, con datazione al XVII secolo; CF 8954, *Inventario delle cose d'arte*, 1934, scheda 238, nessuna datazione inserita. L'opera non compare nell'Inventario Rondoni del 1862-1866.

Doralynn Schlossman Pines dedicato alle sepolture di Santa Croce, in cui la si giudica databile tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo [688]. Francesco Caglioti ha successivamente offerto un più corretto inquadramento cronologico dell'opera intorno alla metà degli anni Sessanta del Quattrocento [689]. La ricostruzione della cappella Cavalcanti effettuata da Diane Finiello Zervas e Brenda Preyer non ha incluso alcuna ipotesi sull'originaria collocazione della pila, per la quale è stata osservata soltanto l'impossibilità di trovarsi originariamente accanto al pilastro dove la vide il Rosselli, per la presenza in quella sede del tramezzo che divideva la chiesa fino alla risistemazione vasariana del 1566[690]. Com'è noto infatti la cappella si trovava subito al di là del tramezzo, impostato all'altezza del quinto pilastro e costruito, secondo la ricostruzione di Marcia Hall, come un ponte sostenuto, nel lato rivolto verso i fedeli, da una sequenza di colonne e, nel lato verso il coro dei frati, dai pilastri stessi delle corrispondenti campate e da una muratura munita di aperture dotate di cancelli in corrispondenza delle navate minori e della maggiore che consentivano l'accesso alla zona del coro[691].
Una logica sistemazione per l'acquasantiera avrebbe potuto essere a destra della porta adiacente all'altare Cavalcanti che conduce ai chiostri e al convento, ma la posizione era già occupata dalla trecentesca pila Nobili, andata distrutta a metà Seicento[692]. Difficilmente l'opera poteva trovarsi annessa a una lastra tombale, al modo che spesso s'incontra nella stessa Santa Croce, come la vicina pila Nobili o quelle poco più distanti della famiglia Da Diacceto e dei Nori, perché la disposizione delle sepolture, così come ricostruita dalla Finiello Zervas e dalla Preyer, non avrebbe permesso un accessorio così ingombrante nella ristretta area della cappella, la cui parete di fondo era occupata dalla pala d'altare scolpita con l'*Annunciazione* di Donatello (1435 circa), mentre sull'adiacente porzione muraria del tramezzo si trovava l'affresco di Domenico Veneziano con *San Giovanni Battista e San Francesco* (1455 circa).
Mi pare che la sistemazione più probabile per la pila potesse essere subito a destra del varco che dava l'accesso al coro, addossata alla parete del tramezzo, dove avrebbe simbolicamente segnato l'ingresso alla zona più sacra della chiesa. Questa collocazione spiegherebbe anche la necessità del suo spostamento in prossimità del pilastro dato che, con la rimozione del tramezzo, l'acquasantiera si sarebbe venuta a trovare incongruentemente al centro della navata destra. Non sappiamo di preciso quando sia avvenuto l'ultimo spostamento che ha infine portato la pila ai piedi del sesto pilastro della navata sinistra per servire la porta nord della chiesa. Un'operazione tutto sommato trascurabile come lo spostamento di un'acquasantiera potrebbe aver avuto luogo in ogni momento, ma possiamo ritenerla connessa ai lavori che nel 1840 portarono all'eliminazione dell'ultima

688 SCHLOSSMAN PINES 1985, p. 20 nota 2, pp. 152-153.
689 CAGLIOTI, 2000 p. 99, nota 77, fig. 75. Non viene invece recepita la diversa datazione e neppure l'attuale ubicazione della pila nella più recente pubblicazione dedicata alle lapidi terragne di Santa Croce: IACOPINO, 2012, p. 100.
690 FINIELLO ZERVAS, PREYER, 2008, pp. 163, nota 92, 165, Appendice I, 13.
691 Le pionieristiche ricerche di Marcia Hall sul tramezzo di Santa Croce (HALL, 1974, pp. 325-342), possono oggi essere integrate con le più recenti osservazioni presenti in: GIORGI, MATRACCHI, 2011, pp. 12-31; DE MARCHI, 2011, p. 33-71.
692 L'acquasantiera Nobili, annessa alla lastra tombale della famiglia, è registrata, insieme all'iscrizione che la corredava, nel *Sepoltuario* di Santa Croce del 1596 e in quello del Rosselli, che in una delle versioni manoscritte riporta la notizia della sua rovina nel 1652 (per questa informazione e per chiarimenti sulle sepolture della famiglia si veda: CALAMINI, 2013 (2014), pp. 20-22 e note). La pila venne comunque inclusa dal Manni nella sua *Dissertazione*, grazie alle notizie che se ne trovavano in quei *Sepoltuari* (MANNI, 1754, pp. 237-238). Finiello Zervas e Preyer includono la pila Nobili nella ricostruzione dell'area inerente alla cappella Cavalcanti (FINIELLO ZERVAS, PREYER, 2008, p. 156, fig. 5).

rimanenza connessa al tramezzo, il gradino in pietra forte che attraversava orizzontalmente la basilica[693].
La datazione tarda conferita all'opera dal Marangoni e dalla Schlossman Pines è dettata da una comprensibile difficoltà ad inquadrare il sobrio disegno della vasca e le forme opulente del fusto entro i confini del XV secolo, ma il confronto proposto da Caglioti con il basamento della *Giuditta* di Donatello (1464 circa)[694], munito di un balaustro doppio similissimo al nostro, elimina ogni eventuale perplessità in proposito. Sarebbe d'altra parte impossibile collocare nel XVI o addirittura nel XVII secolo, l'esecuzione di uno stemma munito di un simile scudo di tipo "gotico", che già sulla fine del Quattrocento viene abbandonato per forme più elaborate.
Nella grande varietà di vie percorse dagli scultori fiorentini in quegli anni, accanto ad arredi quasi integralmente rivestiti di una trama decorativa vivacissima, trovavano posto anche interpretazioni più essenziali, concentrate sull'elaborazione della forma più che sulla sua ornamentazione. Una geniale proposta di questo tipo è offerta, ad esempio, da Mino da Fiesole che disegnò un originale fonte battesimale per la chiesa di Santa Maria a Peretola, quasi del tutto privo di ornati (fig. 384, cat. 2.6). La nostra pila deve essere stata realizzata in anni non lontani e, sebbene balaustri doppi similmente panciuti compaiano già nel cenotafio affrescato di Niccolò da Tolentino, opera di Andrea del Castagno intorno al 1455-1456[695], il modello determinante per l'adozione di un fusto di questo tipo dev'esser stato senz'altro il citato basamento donatelliano, licenziato intorno al 1464 per innalzare il gruppo bronzeo al centro del giardino di via Larga.
L'adeguamento di un doppio balaustro dalle forme tanto espanse a sostenere una coppa adatta a servire da acquasantiera non è tuttavia immediato e, per evitare un risultato troppo goffo, l'artista ha dovuto interporre tra le due componenti un terzo elemento di raccordo che offrisse alla vasca uno slancio adeguato sopra il fusto. Se il classico raccordo tramite capitello era ovviamente escluso a priori, anche l'uso di un nodo, quale ritroviamo nella pila di San Felice in Piazza pure impostata su blaustro (fig. 199, cat. 1.32), non poteva rappresentare una soluzione, rischiando anzi di rendere ancora più tozzo l'insieme. Il problema è stato abilmente risolto proponendo l'esatto contrario del nodo a ciambella, ossia un elemento che al centro fosse concavo anziché convesso, derivato dalla tipica struttura della base attica. Il risultato è quello di creare una sorta di piede per la vasca, con un esito forse non troppo fluido nel rapporto con il fusto, ma di disegno ben calcolato (fig. 197).
Una soluzione del genere è confrontabile con quella adottata nell'acquasantiera annessa alla cappella di San Bartolo in Sant'Agostino a San Gimignano (fig. 219), giustamente riferita da Gentilini alla bottega di Benedetto da Maiano, impegnata

693 Nel 1844 sono infatti registrati pagamenti effettuati a Giovanni Sandrini, "maestro marmista e scalpellino" per lavori fatti nel corso dell'anno 1840: "19 febbraio 1840, opre 8 per spianare lo scalino di pietra forte nel mezzo della chiesa che era tutto corroso per regolarizzare il mattonato. L. 21.6.8. 22 febbraio 1840, opre 8 per terminare di spianare il detto scalino di pietra forte e renderlo finito" (AOSC, filza 136, *Conti e ricevute dell'Amministrazione dal dì 1 gennaio 1842 al 31 dicembre 1850,* fascicolo 3 (1844), n. 135, mandato di pagamento del 24 gennaio 1844, ringrazio la dottoressa Claudia Timossi, responsabile dell'Archivio dell'Opera di Santa Croce, per questa segnalazione). Gli interventi di restauro che si succedettero per quasi tutta la prima metà del secolo nella basilica, tra il 1815 e il 1856, furono diretti dall'architetto Leopoldo Veneziani (ROANI, 2012, p. 6).

694 La base attuale della statua è stata identificata con quella originaria dallo stesso studioso (CAGLIOTI, 1995, pp. 33-36; IDEM, 2000, pp. 89-100).

695 I balaustri dipinti da Andrea del Castagno sono stati adeguatamente presi in esame dalla critica per lo studio della nascita del balaustro: HEYDENREICH, 1977, p. 129; DAVIES, HEMSOLL, 1983, p. 4 , tav. 2d; CAGLIOTI, 2000, p. 97; CATITTI, 2013/2014, p. 24, fig. 4.

tra il 1492 e il 1495 nella realizzazione dell'altare della cappella[696]. Anche questo esemplare è retto da un doppio balaustro, più snello e di forme più sinuose, che appunto si connette alla coppa tramite un elemento a scozia, ma con esiti più armonici rispetto alla pila Cavalcanti. Considerando che anche la vasca di San Gimignano è munita, lungo il bordo, di una fascia liscia posta tra due tondini sporgenti, più sapientemente utilizzata per ospitare lo stemma di famiglia, ornato da nastri in modo non dissimile da quello che compare nella nostra pila, mi domando se Benedetto non abbia meditato attentamente la struttura dell'esemplare Cavalcanti per elaborare la sua più tarda versione.
L'intrinseca monumentalità e l'esaltazione di volumi pieni ed espansi evidenti in questo arredo avranno potuto interessare Benedetto nonostante la pressoché completa assenza di ogni aggiunta ornamentale. Anzi, forse, la meditata essenzialità di questa pila si prestava proprio ad essere apprezzata e riscoperta in un momento in cui si andavano placando i rutilanti *tour de force* decorativi d'impronta rosselliniana e l'attenzione degli scultori si apriva a sperimentare anche soluzioni più minimaliste, come appunto quella proposta nella pila di San Gimignano, ma anche, ad esempio, nel perduto fonte di Santo Stefano a Tizzano, datato 1496 (fig. 409, cat. 2.9).
Difficile formulare ipotesi sull'ipotetico autore dell'acquasantiera Cavalcanti, ma credo che, se anche l'esecuzione poté essere opera di un abile scalpellino, per il disegno, che implica l'osservazione di una trovata donatelliana e la capacità di reimpiegare quelle forme in un diverso contesto, si debba pensare a un personaggio di qualche spessore.

Scheda OA 09/00282884, L. Calvani 1989

Bibliografia

ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 341 nn. 85-86
SCHLOSSMAN PINES, 1985, p. 20 nota 2, pp. 152-153
CAGLIOTI, 2000 p. 99, nota 77, fig. 75
FINIELLO ZERVAS, PREYER, 2008, pp. 163, nota 92, 165, Appendice I, 13

696 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189-190, fig. 136. Per i lavori di Benedetto da Maiano a Sant'Agostino si veda: CARL, 2006, pp. 206-217; BICHI RUSPOLI, 2009, pp. 17-31.

1.32

Acquasantiera a fusto [fig. 199]
Chiesa di San Felice in Piazza, Firenze, primo pilastro a destra

marmo, pietra serena; cm 142 (altezza totale) x 78 (diametro vasca)
Iscrizione, sul bordo esterno della vasca: HOC/OPUS/FECIT/FIERI/
MARIOTTUS DENOZZUS/STEPHANI/DE/LIPPIS
Stemma, nel nodo sotto la coppa: famiglia Lippi

vasca, nodo e piede: bottega dei Da Maiano (?)
1464-1470 circa
fusto: XIX secolo

L'acquasantiera presenta una sobria vasca circolare in marmo bianco impreziosita dalla doppia modanatura digradante del labbro sotto la quale si estende un listello recante l'iscrizione. L'estremità inferiore di questa fascia sporge nel vuoto come un piccolo cornicione giacché la sottostante coppa liscia vi si unisce rientrando di un paio di centimetri (fig. 199). Al centro del bacino, scolpito nello stesso blocco di marmo, si leva un elemento destinato a sostenere un qualche tipo di coronamento perduto, forse una croce o una statuetta (fig. 200). La vasca è impostata su un nodo ornato con una corda intrecciata a losanghe e trattenuta da passaggi verticali della stessa corda, ingentiliti con l'inframissione di una sottile striscia di tessuto ondulato (fig. 201). Al centro del nodo si trova lo scudo a mandorla seminato di stelle a otto punte contro il quale si stagliava il leone rampante di cui oggi rimane solo la sagoma a incasso, un tempo riempita con un intarsio marmoreo in diverso colore, forse rosso, secondo i colori araldici della famiglia[697]. Il fusto in pietra serena è sagomato in forma di un esile balaustro doppio, fermato al centro da una corda stretta intorno a una fascetta di tessuto ondulato simile a quelle scolpite sul nodo (fig. 203). Per il tramite di un disco fasciato da una cordicella, il fusto si innesta su una semplicissima base circolare in marmo bianco a sua volta inscritta in un plinto quadrato inserito a filo nel pavimento.
L'acquasantiera poggia contro il pilastro a cui è fermata tramite un perno metallico rinnovato in anni non lontani, la cui presenza è però già registrata in un inventario del 1753[698]. Le condizioni della pila sono mediocri, la vasca ha il bordo assai danneggiato in corrispondenza del pilastro e soffre di una diffusa corrosione della superficie marmorea, mentre la base è piuttosto rovinata. Il supporto per una statuetta o altra simile aggiunta, è occultato da una vaschetta per l'acqua santa in metallo e vetro che gli è stata incollata sopra.
La lavorazione povera del fusto, l'eccessiva sottigliezza delle sue proporzioni, confermata dal diametro inferiore rispetto alle membrature con cui deve connettersi, e, infine, l'insolito uso della pietra serena accanto a vasca e piede marmorei, indicano che questo elemento è stato sostituito (fig. 202). L'integrazione è stata effettuata con un pezzo appositamente scolpito, evidentemente replicando

697 La blasonatura dello stemma dei Lippi indica un leone e stelle rosse in campo argento (Enrico Ceramelli Papiani, *Raccolta dei blasoni della famiglie toscane*, consultabile online nel sito internet dell'Archivio di Stato di Firenze, fasc. 2773).

698 "Una pila di marmo con l'iscrizione di Mariotto di Lippi alta braccia 2 ½, larga di vuoto in bocca braccia 1 con piedistallo di pietra, e suo collarino di marmo, con pernio di ferro fisso nella colonna per tenere detta pila collocata alla porta principale alla prima colonna a mano destra per entrare in chiesa" (MEONI, 1993, p. 273; *Inventario di arredi della chiesa di S. Felice in Piazza consegnato dalle domenicane di S. Pier Martire al nuovo priore Giovan Battista Amidei. 28 marzo 1753*, conservato presso Archivio del monastero di S. Pier Martire, presso il Conservatorio delle Mantellate a Firenze, *Contratti e scritte*, filza II, 1731-1788, ins. 19, cc. 1a-20a)

le forme di quello originario, come si evince dalla ripresa del motivo della corda con la striscetta di tessuto ondulato. Un intervento del genere potrebbe essere stato effettuato nel corso della campagna di restauri della chiesa effettuata tra il 1858 e il 1859, quando il pavimento venne interamente smantellato per esser rifatto *ex novo*, e dunque la pila fu sicuramente rimossa[699]. La pietra serena dev'esser stata impiegata come sostituito economico del marmo, ma non è da escludere che si sia tentato di rendere in questo modo una bicromia originaria di cui comunque non abbiamo testimonianza. Il sospetto sorge per via della curiosa coincidenza riscontrabile nell'acquasantiera di San Piero a Figline presso Prato, dove pure il balaustro originario è stato sostituito, credo in epoca più recente, utilizzando in questo caso il locale marmo verde (fig. 204)[700].
Nessuna informazione sull'aspetto dell'acquasantiera ci giunge dalle menzioni più antiche che non ne danno alcuna descrizione, limitandosi a riportare l'iscrizione in cui è ricordato il donatore della pila[701]. L'opera non ha ricevuto particolari attenzioni neppure nella bibliografia successiva fino all'intervento di Lucia Meoni che, nel corso degli studi dedicati alla chiesa di San Felice in Piazza, ha meglio messo a fuoco la personalità del committente[702]. Mariotto Lippi si prodigò con costanza tra il 1452 e il 1467 per restaurare la chiesa di San Felice, provvedendo a rifare il tetto, la facciata, effettuare alcuni interventi minori ed edificando la propria cappella di famiglia, che nel 1467 venne dotata di una pala di Neri di Bicci, oggi ancora visibile, ma spostata sulla parete sinistra della chiesa.
Basandosi su uno spunto di Giancarlo Gentilini, la Meoni confrontava il nodo a corde intrecciate con quello analogo presente nel peduccio del pulpito di Santa Croce (fig. 212), opera di Benedetto da Maiano eseguita tra il 1481 e il 1485, concludendo che la paternità della pila potesse esser quindi riferita alla stessa bottega dei Da Maiano[703]. La studiosa riteneva però che, sebbene Mariotto Lippi sia documentato fino al 1472, la commissione di un'opera necessaria alla chiesa non potesse estendersi troppo oltre la conclusione dei lavori architettonici da lui sovvenzionati, conclusi nel 1464, collocando quindi la realizzazione della pila verso questa data. Visto che il Lippi proseguì la sua opera di abbellimento della chiesa anche negli anni successivi, almeno fino al 1467, non sarei troppo rigida sulla cronologia della pila, che per le necessità della chiesa non doveva essere troppo urgente dato che ne doveva certo esistere una precedente.
Una datazione sulla metà degli anni sessanta è comunque perfettamente compatibile con le forme dell'acquasantiera, e, se possiamo effettivamente ritenere che il fusto replichi le forme di quello originario, come pare del tutto logico, si

699 Nel corso del restauro vennero anche ripristinati molti elementi lapidei, come le gradinate, le mense e i balaustri di diversi altari (MEONI, 1993, pp. 182-185). Simili operazioni di sostituzione e rifacimento mimetico erano assai comuni, veda in proposito quanto osservato per la pila di Santa Maria Primerana a Fiesole (fig. 26, cat. 1.4) e la sostituzione delle basi dei pilastri della Cattedrale di Fiesole tra il 1878 e il 1883 (ROMOLI, 2009, p. 23), o l'analoga operazione effettuata per le basi dei pilastri di San Miniato al Monte tra il 1855 e il 1861 (*La basilica...*, 1988, p. 66).

700 Per la pila di Figline si veda anche quanto osservato al capitolo I.9, p. 68, note 249-250.

701 Soltanto il Rosselli accenna al materiale marmoreo del manufatto ("Questo medesimo Mariotto Dinozzo Lippi fece fare ancora la pila di marmo dell'acqua santa che si trova entrando in questa chiesa per la porta grande a man dritta, leggendovisi queste parole: Hoc opus fecit fieri Mariottous Dinozzi de Lippis" (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 167, n. 86). MANNI, 1752, p. 236, ristampato in CALAMINI, 2013 (2014), p. 47; RICHA, 1754-1762, X (1762), p. 202.

702 PAATZ, 1940-1954, II (1941), p. 48; EISSENGARTHEN, 1975, pp. 79-80, FERRARA, QUINTERIO, 1984, pp. 342, 418 nota 3; MEONI, 1993, pp. 67-72; CALAMINI 2013 (2014), p. 25, note 51-52.

703 MEONI, 1993, pp. 98-99. La Meoni riferisce che il raffronto è stato illustrato da Gentilini al convegno sulla bottega dei Da Maiano del 1991, ma non risulta inserito nel relativo saggio dello studioso pubblicato negli Atti (GENTILINI, *Fonti, tabernacoli...*, 1994).

tratterebbe di uno dei pochi casi precoci di pila su balaustro doppio a noi noti, più o meno coevo alla pila Cavalcanti di Santa Croce (fig. 196, cat. 1.31), non riconducibile a una datazione precisa, ma ben orientabile sulla metà del decennio. A conferma della presenza di un più antico doppio balaustro possiamo osservare che la presenza di un nodo esclude automaticamente la presenza di una colonna che sarebbe stata accompagnata da una capitello. L'unica alternativa plausibile al balaustro doppio sarebbe stata quella di adottare un sostegno a bulbo singolo, simile a quelli che reggono l'esemplare Medici di San Marco (fig. 82, cat. 1.16) o quello Strozzi ora al Museo Bardini di Firenze (fig. 188, cat. 1.28), ma non vedo la necessità di propendere per ipotesi alternative dato che, comprensibilmente, la sostituzione del sostegno sarà avvenuta replicando quello più antico.
L'adozione di una vasca liscia, movimentata solo da modanature, sia per la pila di Santa Croce sia per questo esemplare, può indicare una preferenza volta a valorizzare la presenza innovativa del balaustro, concentrando l'attenzione sul disegno delle forme piuttosto che sugli ornati. Alcuni particolari ci parlano di un arredo attentamente meditato dal punto di vista costruttivo, come l'espediente di far rientrare la pancia della vasca al di sotto del bordo sporgente con l'iscrizione, in modo da snellire il profilo della coppa mantenendo tanto un'apertura ampia quanto un'altezza contenuta della vasca stessa, e creando al contempo un movimento ombreggiato che increspa appena l'andamento della superficie.
A differenza della pila Cavalcanti, il nostro esemplare non è però risolto soltanto in un gioco di forma e struttura, ma presenta inserti decorativi ben dosati e ricercati. La corda che stringe al centro il fusto con l'inframissione di una striscia di tessuto, certamente replicata dal sostegno originario, mostra una derivazione puntuale dai capitelli antichi, dove, sui lati, le volute ioniche sono spesso legate in modo simile. Tale particolare sembra sottilmente confermare l'ipotesi di una elaborazione del balaustro verticale proprio a partire dalle volute strozzate al centro dei capitelli[704]. Con accorta ripresa del motivo, la fermatura con corda e tessuto compare anche nel nodo e ne ingentilisce il ruvido intreccio attraverso i nastri che, serrati, si arricciano con delicatezza (fig. 201).
Il raffronto con il toro a corde intrecciate presente nel peduccio del pulpito di Santa Croce può essere esteso all'analogo motivo posto ad ornare le basi dei pilastri della Porta dell'Udienza in Palazzo Vecchio (1475-1478, fig. 210) o a quello, anche più simile, nel fusto del fonte battesimale della pieve di San Giovanni a Signa (fig. 212, cat. 2.8)[705].
Non è improbabile quindi un accostamento di questa pila alla produzione maianesca, pure in anni precoci, anche se la qualità dell'intaglio non è tale da poter sostenere un'attribuzione al giovane Benedetto, lasciando pensare piuttosto a un buon prodotto di bottega[706].

Scheda OA, 09/00078144, C. Zappia 1977

Bibliografia

ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 167, n. 86
MANNI, 1752, p. 236
RICHA, 1754-1762, X (1762), p. 202

704 Per la nascita del balaustro: HEYDENREICH, 1977; DAVIES, HEMSOLL, 1983; CAGLIOTI, 2000, pp. 97-100; CATITTI, 2013/2014.
705 Per il motivo degli intrecci si rimanda a quanto osservato al capitolo I.9, nota 252.
706 È probabile che la cornice lignea per la tavola d'altare di Neri di Bicci destinata alla cappella di famiglia di Mariotto Lippi sia stata eseguita proprio dalla bottega di Giuliano da Maiano, abituale fornitore di Neri (MEONI, 1993, p. 91).

PAATZ, 1940-1954, II (1941), p. 48
EISSENGARTHEN, 1975, pp. 79-80
FERRARA QUINTERIO, 1984, pp. 372, 418 nota 3
MEONI, 1993, pp. 67-72
CALAMINI 2013 (2014), p. 25, note 51-52

1.33

Acquasantiera a fusto [fig. 225]
Chiesa di Santa Croce, Firenze, primo pilastro a destra

marmo bianco, marmo rosso, marmo verde; misure cm 132 (altezza) x 96 (larghezza) x 35 (profondità della vasca)
Iscrizione, sul basamento entro un cartiglio: ANTONIO PATRI / SIBI / POSTERISQUE / FRANCISCUS / NORUS / POS [UIT]

Antonio Rossellino
1470 circa

La pila presenta una vasca a navicella, munita di un labbro lievemente sporgente, profilato da sottili modanature e culminante in eleganti volute a ricciolo (fig. 225). Il breve fusto, svasato e scavato da baccellature, poggia direttamente su due piatte membrature a forma di mandorla, una in marmo rosso, di dimensioni minori, l'altra in marmo bianco, leggermente più grande. L'insieme si imposta su un alto basamento composto da una cartella con l'iscrizione dedicatoria racchiusa tra due elementi fitomorfi terminanti in zampe di leone, in mezzo ai quali è inserito, a sostenere la cartella stessa, un rocchio in marmo verde. Il basamento non ha un retro e si innesta direttamente sullo zoccolo a specchiature marmoree rosse che ne riveste la porzione inferiore del pilastro a cui la pila è addossata.
L'acquasantiera fa parte di un complesso decorativo articolato che correda la sepoltura terragna della famiglia Nori (figg. 226-227). Sul pilastro sopra la pila si libra un sontuoso baldacchino marmoreo, che si apre a svelare un rilievo della Vergine col Figlio entro una mandorla in marmo rosso. Sotto l'immagine sacra, dal rivestimento marmoreo, spunta un candelabro bronzeo con due braccia lavorate in forma di fusti vegetali legati insieme da una piccola cinghia metallica. Ai piedi dell'acquasantiera si trova la lastra tombale, assai consunta e parzialmente rifatta agli inizi del XIX secolo.
L'intero monumento ha subita un recente restauro da parte dell'Opificio delle Pietre Dure, nel corso del quale sono emersi resti di finiture dorate e policrome che impreziosivano l'opera[707]. Le condizioni del rilievo e del rivestimento marmoreo del pilastro nel complesso sono buone, mentre l'acquasantiera ha patito sensibili danneggiamenti e almeno uno smontaggio. La parte superiore della pila ha subito una caduta che ha causato la rottura delle volute e l'incrinatura del bacino in più punti, specie sul retro, dove, nella zona inferiore, è visibile il distacco di un'ampia porzione di marmo che, non essendo giunta a danneggiare l'interno della coppa, è stato riparato con una stuccatura. In seguito a questo traumatico evento la vasca fu ancorata al pilastro tramite due elementi metallici a balaustrino (fig. 233), mentre il fusto, spezzato al centro e danneggiato nella parte alta, venne riparato con un perno metallico. I singoli elementi che compongono la base sono montati con poca cura, specie nel loro rapporto con lo zoccolo marmoreo che riveste il pilastro.
Come si evince da alcune foto storiche antecedenti a un restauro di inizio Novecento (fig. 229), il rocchio in marmo serpentino, allora rovinatissimo, è stato rinnovato contestualmente al rivestimento della pavimentazione circostante, prima delineata con listelli in marmo bianco[708]. Nella stessa fotografia si nota l'assenza del braccio sinistro del candelabro, strappato sopra la biforcazione in un momento non precisato tra il 1887, anno in cui un rilievo del monumento ancora

707 LALLI, RIZZI, SAMARELLI, TEODORI, 2003, pp. 107-116.
708 Alinari, foto 030975, datata tra 1920 e 1930; KHI, Fototeca, Scultura del Rinascimento, Antonio Rossellino, foto 171959.

integro comparve sulla rivista "Ricordi di Architettura" (fig. 228)[709], e il 1900 circa, quando un successivo scatto Alinari lo registra già mutilo, stato in cui si trovava ancora nel 1910, come attesta un disegno di Edoardo Marchionni eseguito in quell'anno (fig. 230)[710].
L'acquasantiera è regolarmente registrata nei sepoltuari della chiesa per la presenza dell'iscrizione che la correda[711]. L'inclusione nel monumento sepolcrale della famiglia Nori, coronato dal celebre rilievo di Antonio Rossellino, le ha assicurato una presenza costante nella letteratura fin dall'Albertini e dal Vasari, fatto piuttosto insolito per questo genere di manufatti[712]. Ma, salvo il caso particolare del Manni, che la inserì, anche se piuttosto sbrigativamente, nella dissertazione dedicata a tali arredi, l'interesse effettivo per la pila non si è spinto oltre la semplice menzione[713].
L'esecuzione del monumento, e dunque dell'acquasantiera, venne tradizionalmente connessa con la morte di Francesco Nori, perito nella Congiura dei Pazzi del 1478 per difendere Lorenzo de' Medici. Sebbene già il Milanesi avesse fatto notare che l'iscrizione indica una donazione dello stesso Francesco per la tomba del padre Antonio, implicando quindi un'esecuzione del monumento quando il figlio era ancora vivente, la circostanza della Congiura si legò alla datazione dell'opera, che venne perciò reputata una delle ultime eseguite da Antonio prima della morte[714]. Dubbi verso una cronologia così tarda vennero avanzati da Frederick Hartt, che individuava una precisa citazione della composizione con la Vergine in mandorla nell'analogo rilievo scolpito da Benedetto da Maiano per l'altare di Santa Fina nella Collegiata di San Gimignano verso il 1475, concludendo che l'opera fosse non solo antecedente a questa data, ma anche alle sculture per la cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato[715]. Con tale parere concordò Anne Markahm Schulz, mentre John Pope-Hennessy, dopo una prima valutazione come opera estrema dell'artista, ne suggerì una datazione intorno al 1470, cronologia su cui concorda tutta la critica più recente, per i caratteri stilistici maturi, ma non tardi, evidenti nel rilievo[716].

---

709 "Ricordi di Architettura", X, 1887, fasc. VI, tav. VI, studio dal vero di G. Brenci. Nel disegno è visibile un terzo candelabro, non connesso con gli altri e infisso direttamente nel rivestimento marmoreo del pilastro, registrato pure in una successiva foto Alinari (foto 11900, 1900 circa). Si tratta ovviamente di un elemento spurio, anche perché in quella sede si era trovata per lungo tempo una tabella infissa nel marmo, la cui impronta era visibile fino alla pulitura effettuata nel 2003. Nell'Archivio dell'Opera si conserva il ricordo di altri interventi di manutenzione del candelabro: "A dì 2 settembre 1766 [...]. Io Gaetano Traballesi ho ricevuto lire ventiquattro dall'Ill.mo Sig. Giuseppe Fabbrini provveditore dell'Opera di Santa Croce, tanti sono per avere ripulito due viticci di bronzo e datogli la vernice e rimessigli al suo luogo" (AOSC, filza 38, *Ricevute e conti spese (1762-1773),* c. 248; VALCEPINA, 2005, p. 198).

710 Alinari, foto 11900, 1900 circa. Per il disegno e la relazione con progetto di restauro di Edoardo Marchionni si veda più avanti nel testo .

711 AOSC, *Sepoltuario della chiesa di Santa Croce,* 1596, cc. 147r-148v; ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 330, n. 43; BIB.MAR, ms. C. XLIV, P.A. Burgassi, *Sepoltuario delle chiese Fiorentine,* 2 voll., 1720-1727, vol. I, c. 28r; BNCF, A. Cirri, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturario,* 13 voll., 1904-1937, vol. II, c. 897, n. 363.

712 ALBERTINI, [1510] 2010, p. 98; VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), pp. 391-392.

713 MANNI, 1752, p. 237 (ristampato in CALAMINI, 2013 (2014), p. 47); CAMBIAGI, 1790, p. 122; FANTOZZI, 1842, p. 197-198; MOISÈ, 1845, p. 137; GARNERI, 1910, p. 243; LUMACHI, 1928,p. 378; EISSENGARTHEN, 1975, pp. 79-80.

714 VASARI,[1568] 1906, III, p. 94 nota 2, 97 nota 1; BODE, 1892-1905, p. 102, t. 326; WEINBERGER, MIDDELDORF, 1928, pp. 85-100; GOTTSCHALK, 1930, pp. 85-86; PLANISCIG, 1942, pp. 45-46, 60; GALASSI, 1949, pp. 177-178; PAATZ, 1940-1954, I (1940), pp. 550, 637 nota 237.

715 KENNEDY, 1964, pp. 79-80.

716 MARKAHM SCHULZ, 1977, p. 16; POPE-HENNESSY, 1949, p. 9; IDEM, 1958, p. 299; IDEM,1970, pp. 133-148; APFELSTADT, 1987, pp. 79-97; CAGLIOTI 2000, pp. 367-368, nota 48; GENTILINI, 2008, pp. 7, 15.

Brenda Preyer ha offerto un contributo alla questione indagando le vicende personali di Francesco Nori il quale, trasferitosi in Francia al servizio del Banco Mediceo nel 1452, guidò la filiale di Lione dal 1466 al 1468, e tornò a vivere stabilmente a Firenze soltanto dal 1469[717]. Sebbene i suoi legami con la città fossero sempre rimasti stretti, la Preyer nota che gli interessi di Francesco a Firenze si dovettero rinsaldare dopo il rimpatrio, quando acquisì un grande palazzo e prese in moglie una Tornabuoni. Appare quindi assai probabile che il rinnovo della sepoltura di famiglia, affidato per altro a uno dei più importanti scultori attivi in quegli anni, sia stato intrapreso come riaffermazione del prestigio personale del Nori dopo il suo definitivo ritorno in patria[718].
La circostanza risulta tanto più significativa se consideriamo che pochi decenni prima lo stesso Francesco aveva già donato una precedente acquasantiera a corredo della tomba del padre, deceduto nel 1441[719]. La notizia di questo arredo scomparso è stata resa nota da Francesco Caglioti, che l'ha rinvenuta in una raccolta di versi dell'umanista filomediceo Gentile de' Becchi, in cui figura l'epitaffio apposto su quella pila: "Franciscus Norus Antonio patri sepulchrum posuerat ac super statuam gestantem capite aquam benedictam hocque epythaphium [sic] manibus tenentem: Hos quisquis latices petis, viator,/Aspergas simul hoc, precor, sepulchrum. /Id per te Antonio patri referrem /Franciscus mihi Norus imperavit. /Grati sic tibi posteri parentent"[720]. Lo stesso Caglioti ha rilevato come l'uso del piuccheperfetto nella rubrica dell'epigramma ("*posuerat*"), indichi con certezza l'avvenuta rimozione dell'opera all'epoca in cui l'iscrizione veniva trascritta nella raccolta, verso il 1470, concorrendo di conseguenza ad assestare verso quella data la cronologia del monumento del Rossellino che ne prese il posto.
Anche questa prima acquasantiera era stata realizzata per volere di Francesco, ma, data la sua giovane età all'epoca della morte del padre, la donazione dell'arredo andrà posticipata di qualche anno[721], ma sarà stata comunque precedente al trasferimento in Francia del 1452. Questa supposizione collima con le notizie reperibili nella più antica registrazione delle sepolture di Santa Croce, compilata tra il 1439 e il 1441-1442, dove la tomba di Antonio Nori è indicata ancora

717 PRAYER, 1983, pp. 398-399.
718 È in ogni caso fuor di dubbio che il monumento sia stato fatto eseguire da Francesco Nori quando era ancora in vita, come recita l'iscrizione sulla pila, e ha poco senso suggerire che sia stato da lui ordinato e realizzato dopo la sua morte, o che il rilievo con la Madonna con Bambino e la pila siano stati eseguiti mentre Francesco era ancora in vita e la lastra tombale dopo la sua morte, per volere della famiglia, come suggerito da Schlossman Pines (SCHLOSSMAN PINES, 1985, pp. 97-98). Data la risonanza dell'evento, che trasformò Francesco quasi in un martire, è impensabile che, nel caso in cui il monumento fosse stato eseguito dopo la sua morte, non si provvedesse a celebrarlo adeguatamente con un'apposita epigrafe. Prima dell'ultimo restauro, nel marmo che riveste il pilastro, subito sopra il candelabro, era ben visibile l'impronta di una targa, già rimossa quando vennero tratte le prime fotografie del monumento che Apfelstadt ipotizza aver recato la targa con l'indulgenza papale che concedeva il perdono a chi pregasse per l'anima di Leone X e di Francesco Nori, secondo quanto ricordato da fonti di inizio Settecento (APFELSTADT, 1987, p. 81 nota 8).
719 Brenda Preyer indica il 1442 come anno della morte basandosi sulle dichiarazioni del Catasto (PRAYER, 1983, p. 399, nota 74), ma in seguito Francesco Caglioti ha rinvenuto un termine più preciso nel Libro dei Morti del Magistrato della Grascia, dove, nel maggio del 1441, si indica la tumulazione di Antonio Nori in Santa Croce (CAGLIOTI, 1995, pp. 39-40 nota 16; IDEM, 2000, pp. 59-60, nota 17).
720 CAGLIOTI, 1995, pp. 39-40 nota 16, p. 46, nota 66; IDEM, 2000, pp. 59-60, nota 17, p. 73, nota 68. Il codice di cui fa parte il componimento è oggi conservato nella Bodleian Library di Oxford; per la sua datazione e analisi rimando agli stessi interventi di Francesco Caglioti, che ringrazio per avermi segnalato questa notizia.
721 Francesco Nori, nato nel 1430, era allora appena undicenne (CAGLIOTI, 1995, p. 40 nota 16; IDEM, 2000, p. 60, nota 17).

ammattonata e corredata da una pila di porfido[722]. Dato che non è plausibile identificare questo arredo con quello descritto successivamente dal Becchi, sia per l'età troppo precoce del figlio, sia per l'incongruità del materiale, dobbiamo supporre che si tratti di un'opera ancora precedente, presumibilmente trecentesca. L'acquasantiera annessa alla sepoltura Nori venne quindi sostituita una prima volta alla fine degli anni quaranta, e poi di nuovo verso il 1470, in un succedersi di rimaneggiamenti che ben illustra le vicende tormentate a cui potevano andar soggetti questi arredi.
La testimonianza del Becchi è preziosa non soltanto perché offre un'importante conferma della cronologia del monumento Nori, ma anche perché fornisce la notizia di un raro esempio di acquasantiera su cariatide. Per questa tipologia ci è nota sostanzialmente soltanto la coppia riferibile al Buggiano, un tempo conservata nella villa medici di Careggi e oggi dispersa (figg. 67-68, cat. 1.15)[723]. Le parole del Becchi illustrano una composizione leggermente differente rispetto a quella tramandata dalle fotografie di queste due pile, descrivendo una statua che, invece di sollevare le braccia per sostenere la vasca poggiata sulla sua testa, stringe tra le mani una tabella o un cartiglio con l'epitaffio. Sebbene non si faccia cenno alla forma del bacino, è probabile che, al modo degli esemplari buggianeschi, anche questo avesse un andamento allungato a navicella, più adatto a non interferire con la fruizione della scultura sottostante. Infine, è opportuno rilevare che, nonostante le testimonianze di acquasantiere-cariatidi oggi note rappresentino tutte arredi pensili, la descrizione becchiana in sé non esclude un assetto indipendente della pila.
Se niente sappiamo sull'autore del primo arredo, rimane comunque da notare il fatto che per la pila Nori ideata dal Rossellino sia stato adottata una vasca a navicella, documentata in precedenza soltanto per le acquasantiere su cariatide. Una simile coincidenza induce a sospettare che l'arredo attuale nutra qualche debito con l'opera che andava a sostituire, rimarcando il ruolo cruciale che dovette avere il monumento Nori nell'elaborazione di questa tipologia.
L'intero complesso funerario presenta comunque caratteri di notevole originalità, e costituisce senz'altro una testimonianza unica nel panorama dei sepolcri fiorentini. È anzi probabile che l'insieme riproducesse in marmo allestimenti allora comuni nelle chiese, ma approntati in materiali eterogenei e meno duraturi, dove, al consueto binomio di acquasantiera e lastra terragna, si poteva affiancare la presenza di una pala da pilastro, magari circondata da un vero baldacchino di stoffa, e quella di una candelabro.
All'eccezionalità dell'insieme contribuisce senz'altro il ricco e innovativo disegno con cui il Rossellino reinterpreta le forme tradizionali dell'acquasantiera. L'importanza di questo arredo è stata già posta in risalto da Gentilini che, oltre a indicare la probabile derivazione della vasca a navicella da quella degli esemplari perduti buggianeschi, segnalava alcune opere più o meno direttamente esemplate sul modello Nori, individuando una delle poche seriazioni effettive di acquasantiere nel Quattrocento[724].

722 "Ser Antonio di Tomaso Nori. Ammattonata. Apiè della pila di porfido" (ASF, ms. 619, "*Sepoltuario*" 1439/40-42, c. 17v, nr. 118; SCHLOSSMAN PINES, 1985, p. 99).

723 Per queste opere e per le altre testimonianze di acquasantiere su cariatidi, rimando alla loro trattazione nel saggio al capitolo I.5 e nella scheda 1.15.

724 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 63-64 nota 33. Tra gli esemplari derivati dalla pila Nori si annovera l'acquasantiera a fusto di Bartolomeo Cederni in Santa Maria Novella (fig. 238, cat. 1.34) e quella Del Troscia nella Pieve di Santo Stefano a Campi Bisenzio (fig. 242, cat. 1.35), di cui oggi rimane solo la vasca con la data, 1478. Databile entro il primo quarto del XVI secolo, è invece la vasca di Sant'Andrea a Candeli, oggi confinata in sagrestia e murata nella parete ad uso di lavabo. La forma a navicella ebbe una fortuna anche tra le pile da parete, tra cui si annovera l'esemplare in San Michele a Pontorme a Empoli (fig. 246, cat. 1.36), e, sempre nella

In questo gruppo spicca la pila oggi conservata nell'oratorio di San Giovannino a Rimini, purtroppo gravemente danneggiata nel corso dell'ultima guerra (figg. 138, 237)[725]. L'opera, nota nel suo aspetto originario grazie ad alcune fotografie storiche, replicava fedelmente la struttura della nostra, differenziandosi soprattutto per l'aggiunta del coronamento con il bronzetto di *San Girolamo*, per la proporzioni più allungate della vasca e per le dimensioni maggiori dell'insieme. La ripresa delle varie componenti è tanto fedele che includeva perfino gli inserti in marmi policromi, ed è quindi lecito chiedersi se anche la pila Nori, al modo di quella di Rimini, non fosse corredata di un collarino di raccordo tra fusto e vasca, come ci si aspetterebbe per coerenza strutturale, e che in effetti è presente anche nella pila di Bartolomeo Cederni in Santa Maria Novella ispirata a questo modello (fig. 238, cat. 1.34). Il collarino dell'esemplare di Rimini è decorato a treccia, un motivo caro alla bottega dei Rossellino che compare anche nel puntale del baldacchino posto a coronamento del monumento Nori (fig. 256)[726], ed è dunque probabile che anche la nostra pila fosse corredata di un accessorio similmente decorato, andato perduto nei consistenti danneggiamenti subiti. D'altra parte si possono individuare altri sottili legami tra l'acquasantiera e i rilievi che rivestono il pilastro, ad esempio nell'uso della membratura a forma di mandorla inserita tra fusto e base, che richiama quella che incornicia il rilievo con la Vergine.
La forma a navicella della vasca, come già osservato, era stata utilizzata sporadicamente in passato, forse addirittura nell'acquasantiera che ornava in precedenza lo stesso sepolcro, ma Antonio ne perfezionò il disegno, affusolando la forma del bacino e dotandolo di volute (fig. 231), con una soluzione di grande eleganza che un avrà una fortuna continua nei secoli successivi, soprattuto tra Sei e Settecento. Il fusto che sorregge questo tipo di vasca non è circolare ma, svasandosi verso la base, si allunga ai due lati per accordarsi alla forma della navicella. L'intento di reinventare la struttura tradizionale è evidente anche nel rapporto proporzionale, con la base notevolmente accresciuta a scapito del fusto per ospitare uno smaliziato sfoggio di fantasie all'antica che, con le vibranti foglie lanceolate e le zampe leonine, va a compensare la decorazione essenziale della parte superiore (fig. 234).
Alla preziosità dell'insieme concorre l'utilizzo di marmi colorati, non canonicamente inseriti in decori a tarsia, ma impiegati per realizzare componenti strutturali della pila stessa. Un tale uso, replicato con precisione nell'assetto originario della pila di Rimini e in forme più libere in quella Cederni, trova un corrispondente interessante anche in altre due acquasantiere connesse alla bottega dei Rossellino, quella Buti nel chiostro grande della Santissima Annunziata (fig. 165, cat. 1.21) e quella della cappella del Cardinale del Portogallo in San Miniato al Monte (fig. 182, cat. 1.27). Sono entrambe pile pensili, che al posto di un più comune peduccio, presentano un rocchio in marmo policromo, identico nel significato strutturale a quello che spunta tra le zampe leonine nella nostra pila.
Nel monumento Nori, alla policromia dei marmi, va ad aggiungersi quella del bronzo del candelabro e, un tempo, quella dello stemma bronzeo che ornava la lastra terragna, rubato alla metà del Seicento[727]. La commistione di marmo e bronzo sembra esser stata una scelta spesso gradita ad Antonio, nonostante la sua

stessa città, quelli in Sant'Andrea (OA 09/00004403) e in Santa Maria a Ripa (OA 09/00034563), di identica fattura e di cronologia più tarda, all'incirca nella prima metà del XVI secolo.

725 Per le vicende della pila di Rimini, originariamente collocata nella chiesa del romitorio di San Girolamo sul colle di Scolca, rimando alla relativa trattazione dell'opera nel saggio sulle acquasantiere al cap I.8, pp. 65-67.

726 CAGLIOTI, 2000, pp. 367-368, nota 48.

727 La notizia del furto è registrata già nel *Sepoltuario* del Rosselli (ROSSELLI, [1650-1657] 2014, *Introduzione*, settima carta non numerata), ed è stata quindi riportata in altre descrizioni dell'opera: MOISÈ, 1845, p. 137; VASARI, [1568] 1906, III, p. 94 nota 2.

bottega non fosse probabilmente attrezzata per la fusione e dovesse quindi richiedere la collaborazione di qualche scultore specializzato. Per questo aspetto si potrà richiamare ancora la pila di Rimini e la fontana di palazzo Medici, entrambe coronate con un bronzetto.
Un'ipotesi problematica sull'assetto originario del monumento è stata avanzata in una proposta di restauro stilata nel 1910 da Edoardo Marchionni, direttore dell'Opificio delle Pietre Dure all'epoca incaricato del restauro delle lastre terragne della chiesa[728]. Secondo quanto riportato nella relazione e nel disegno che l'accompagna (fig. 230), nella metà superiore della lastra tombale in marmo era presente un inserto in pietra assai consunto, di forma irregolare, ma compatibile con quella della base della pila. Secondo il Marchionni questa rimanenza indicava la primitiva posizione dell'acquasantiera, che, in seguito a una rovinosa caduta, sarebbe stata addossata al pilastro realizzando una sagomatura curva nella modanatura dello zoccolo, per accogliere l'arredo in una collocazione più sicura. A corroborare la sua tesi, il Marchionni osservava che l'iscrizione sul cartiglio avrebbe così avuto un significato ancor più pregnante, fungendo da vero e proprio epitaffio sepolcrale. Il progetto di restauro elaborato avrebbe quindi comportato un ripristino della collocazione da lui ritenuta originaria, includendo un diverso montaggio della modanatura in marmo bianco posta tra il fusto e la base, che il Marchionni riteneva fosse stata rimontata a rovescio. Questa conclusione, oltre ad essere incongruente con l'armonico raccordo tra le parti, è contraddetta dall'acquasantiera di Rimini, dove la modanatura è posizionata nello stesso modo (fig. 237). Rimane invece più difficile da valutare l'ipotesi della collocazione della pila sulla lastra tombale, perché, una volta scartata la proposta di restauro avanzata dal Marchionni, non ci si curò di preservare la lapide originale, e metà della lastra, cioè la porzione in cui si trovava l'inserto in pietra, venne asportata e sostituita, eliminando ogni traccia dell'assetto precedente.
Eric Apfelstadt si mostrava infatti titubante nell'accogliere questa proposta e osservava che il basamento della pila non ha retro e che dunque molto probabilmente l'opera era stata pensata per essere situata in questa posizione[729]. Al contrario, Chiara Valcepina, occupandosi del restauro del candelabro bronzeo, caldeggiava l'idea di un diverso posizionamento, aggiungendo che non avrebbe avuto senso occultare con la pila tutto il fusto e il nodo foliaceo alla base del candelabro, entrambi elegantemente lavorati (fig. 232)[730]. La Calamini trovava congruente un rapporto diretto tra l'iscrizione e il sepolcro sottostante, ma faceva notare che già nel *Sepoltuario* del 1596 la pila veniva descritta con un'espressione che sembra registrarla ai piedi del pilastro[731].

728 SBAP FI, Archivio storico, A 160/1, Basilica di Santa Croce, 1892-1919, lettera del 13 settembre 1910, indirizzata al Soprintendente ai Monumenti con la proposta di intervento corredata di disegno illustrativo su velina; 8 ottobre 1910, istanza per il restauro presentata ufficialmente dal presidente dell'Opera di Santa Croce, marchese Pietro Torrigiani; nessun'altra notizia sulla questione è presente nella documentazione degli anni successivi, neppure quella relativa ai restauri effettivamente messi in atto. La minuta della lettera del Marchionni e il relativo disegno su velina, sono conservati anche presso l'Archivio Storico dell'Opificio delle Pietre Dure (ASOPD, Posizione A, Inserto 197), dove si reperisce inoltre la lettera del 21 settembre con cui il Marchionni sottopone la relazione all'Opera di Santa Croce e la risposta dell'8 ottobre del presidente dell'Opera, Pietro Torrigiani che accoglie positivamente quanto proposto (APFELSTADT, 1987, p. 79 nota 7; VALCEPINA, 2005, pp. 196-198).

729 APFELSTADT, 1987, pp. 79-80.

730 VALCEPINA, 2005, pp. 196-198.

731 "Una sepoltura con lapida di marmo et un chiusino con arme nel mezzo a detta lapida posta di traverso a detta nave, et appiè della colonna della chiesa dirimpetto al sepolcro di n°. 88 (Buonarroti) con una bellissima Madonna et sottovi una pila ogni cosa di marmo et nel piede vi è scritto queste parole: Antonio patri sibi posterisque Franciscus Norus posuit" (AOSC, *Sepoltuario della chiesa di Santa Croce*, 1596, cc. 147r-148v; CALAMINI, 2013 (2014), pp. 22-23).

I dubbi sull'effettiva plausibilitàà di una tale sistemazione derivano soprattutto dalla stretta connessione tra il basamento della pila e lo zoccolo marmoreo che riveste il pilastro. La base infatti non è soltanto priva di retro, ma risulta composta da quattro pezzi distinti connessi tra loro con malta e materiali vari che ne riempiono l'interno: la cartella con l'iscrizione, il rocchio sottostante e i due elementi laterali con le zampe leonine, (figg. 234-236). Per quanto possiamo intuire, il rivestimento del pilastro non è continuo, ma si interrompe nella porzione corrispondente alla base della pila. Se originariamente l'acquasantiera si fosse trovata sulla lastra tombale, il rivestimento del pilastro avrebbe dovuto essere continuo. Per potervi posizionare la pila con l'assetto attuale, sarebbe stato necessario eliminare una porzione della specchiatura centrale in marmo rosso, creare la sagomatura curva nella modanatura in marmo bianco che oggi accoglie parzialmente l'arredo, ed eliminare il retro della base della pila. L'intervento sembra decisamente brutale e complesso rispetto alle effettive necessità di sicurezza, che sarebbero state più facilmente risolvibili accostando semplicemente l'acquasantiera al pilastro e fermandola con qualche staffa metallica[732]. In assenza della pila, inoltre, avrebbe avuto poco senso il disegno nel pavimento, originariamente in marmo bianco (fig. 229), che raccorda la lastra tombale al monumento, delimitando l'area in cui si trova l'acquasantiera. La scomparsa della porzione originale della lapide e dell'inserto notato dal Marchionni non consente di esprimere giudizi circostanziati in merito, pertanto ritengo più opportuno lasciare in sospeso la questione, in attesa della comparsa di nuovi elementi che aiutino a risolverla[733].
La diversa collocazione, pur implicando una sistemazione decisamente insolita per risolvere il connubio tra acquasantiera e tomba terragna, non avrebbe comunque determinato mutamenti sostanziali nella percezione del complesso[734]. L'attuale sistemazione non risulta comunque meno innovativa, creando una vera e propria fusione tra l'arredo e il pilastro, e risolvendo la giustapposizione di arredi diversi in un connubio armonico.

Scheda OA 09/00282843, L. Calvani 1988

Bibliografia

ALBERTINI, [1510] 2010, p. 98;
VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), pp. 391-392
ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 330, n. 43
MANNI, 1752, p. 237
CAMBIAGI, 1790, p. 122

732 Rimane comunque innegabile che questa sezione del monumento abbia subito consistenti manomissioni, dato che nello zoccolo si notano rotture e integrazioni incongrue, affiancate a connessioni approssimative che difficilmente possono essere ritenute originali, così come è impensabile imputare alla bottega di Antonio lo sciatto assemblaggio della base della pila.

733 In via del tutto interlocutoria si potrebbe forse cercare un rapporto tra la manomissione della lastra tombale e la prima acquasantiera fatta eseguire dal Nori per la sepoltura del padre. Come ho già fatto notare infatti la descrizione del Becchi non esclude la possibilità di una figura stante, del tutto indipendente dal pilastro e le parole dell'epitaffio sembrerebbero implicare un rapporto diretto tra la tomba e la pila. In tal caso però il rinnovamento del complesso sepolcrale attuato verso il 1470 non avrebbe incluso la lastra tombale, da cui ci si sarebbe limitati a rimuovere l'acquasantiera-cariatide, e forse a rinnovare il chiusino circolare con lo stemma bronzeo. Purtroppo la lastra è così consunta, e gli ornati rimanenti sono così generici, che risulta difficile pronunciarsi sulla sua datazione o sull'effettiva pertinenza della lapide all'intervento di Antonio Rossellino.

734 La fruibilità della tomba per le sepolture successive dei membri della famiglia era assicurata dall'accesso attraverso il chiusino circolare al centro della lastra.

FANTOZZI, 1842, p. 197-198
MOISÈ, 1845, p. 137
GARNERI, 1910, p. 243
LUMACHI, 1928,p. 378
GOTTSCHALK, 1930, pp. 85-86
PLANISCIG, 1942, pp. 45-46, 60
GALASSI, 1949, pp. 177-178
PAATZ, 1940-1954, I (1940), pp. 550, 637 nota 237.
PREYER, 1983, p. 398-399
SCHLOSSMAN PINES, 1985, pp. 89-100
APFELSTADT, 1987, pp. 74-107
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, pp. 63-64 nota 33.
CAGLIOTI 2000, pp. 367-368
LALLI, RIZZI, SAMARELLI, TEODORI, 2003, pp. 107-116
VALCEPINA, 2003, pp. 196-207
IACOPINO, 2012, p. 404
CALAMINI 2013 (2014), pp. 22-23

1.34

Acquasantiera a fusto [fig.238]
Chiesa di Santa Maria Novella, navata destra, nella parete a destra dell'ingresso laterale

marmo bianco, marmo nero, marmo verde; cm 141 (altezza) x 83 (larghezza) x 39 (profondità)
Iscrizione, sul fronte della vasca, sotto il labbro: BARTOLOMEO/CEDERNI
Stemma, sul fronte, al centro della vasca: famiglia Cederni

1470-1478 circa

L'acquasantiera presenta una vasca a navicella con le due estremità arricciate in volute e il fondo del bacino ornato da un pesciolino scolpito a rilievo (figg. 238-239). Le due facce della vasca sono profilate da sottili filettature e quella frontale è corredata dallo stemma, con lo scudo a mandorla inciso nella superficie marmorea, mentre la banda e i cedri sono scolpiti a bassissimo rilievo, e l'iscrizione con il nome del donatore, disposto ai due lati (fig. 240). Uno stretto collarino circolare a ovoli raccorda la vasca con l'esile fusto svasato e scanalato che poggia su un elemento a mandorla in marmo nero, seguito da una base di uguale forma, a sua volta impostata su un alto plinto composto da due identici pezzi, pure a mandorla, in marmo bianco e in marmo verde.
La pila ha sofferto danneggiamenti consistenti, come è evidente nella vasca, percorsa da una frattura centrale accuratamente ristuccata, e nella base del fusto, pure fratturata e parzialmente lacunosa; anche il collarino appare danneggiato e scorciato nella parte superiore. Sul retro inoltre il bacino presenta ben tre robusti ancoraggi metallici che lo agganciano alla parete, oltre a due fori più antichi, uno ancora munito di un residuo perno di ferro, relativi a un precedente fissaggio, mentre un quarto ancoraggio assicura il fusto alla parete (fig. 239). Non mi pare da escludere che l'elemento a mandorla in marmo nero sia stato oggetto di un rifacimento per sostituire un precedente analogo pezzo rotto o rovinato, più plausibilmente in marmo verde. Queste precarie condizioni connettono la nostra pila a una spesa effettuata nel 1560 "per un ferro et piombo per farsi rimettere, su, la pila dell'acqua benedetta dinanzi all'uscio della Madonna in quella colonna, la qual fu fatta cascare da un fanciullo"[735]. L'acquasantiera doveva quindi trovarsi originariamente addossata al pilastro posto all'incirca davanti alla porta della Cappella della Madonna della Pura ed è probabile che proprio in seguito a questo incidente sia stata spostata sul lato opposto per poterla assicurare alla parete, dove la descrivono già il *Sepoltuario* del 1617 e quello della fine del XVIII secolo [736].

735 Così la notizia completa: "Addì 25 di detto (dicembre 1560) B. quindici piccoli sono per un ferro et piombo per farsi rimettere, su, la pila dell'acqua benedetta dinanzi all'uscio della Madonna in quella colonna, la qual fu fatta cascare da un fanciullo..... S. 15" (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 102 appendice, Santa Maria Novella, 70, *Entrate e uscite (1556-1615)*, c. 77r, cortesemente segnalatomi dalla professoressa Dora Liscia, che ringrazio).

736 "Pila de' Cederni. Nel pilastro accanto al muro tra la porta del fianco che nasce sotto la loggia del cimitero da S. Benedetto et il sepolcro di messer Tommaso Minerbetti è una di marmo per l'acqua santa con arme della famiglia de Cederni con queste lettere nel vaso Bartolomeo Cederni. L'arme loro era un campo turchino traversato a sghembo da una banda gialla con tre cedri di sopra e due di sotto di colore giallo" (ASMN, I.A.11, *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella*, 1617, c. 23, di cui si veda anche la copia posteriore: ASF, ms. 621, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, *Sepoltuario della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, c. 23); "Nel pilastro accosto al muro tra la porta di fianco che riesce sotto la loggia del cimitero da S. Benedetto e il sepolcro di

La pila è regolarmente ricordata nelle descrizioni della chiesa[737], e particolarmente interessante è il giudizio che ne dà il Manni, che la menziona insieme alle acquasantiere del Susini per la Santissima Annunziata (1615), includendola cioè tra gli esemplari "di più fresco fatti" e dunque non strettamente attinenti alla sua trattazione, dedicata alle acquasantiere "dei secoli bassi"[738]. L'assenza di un contesto indubbiamente quattrocentesco come per la pila Nori di Santa Croce (fig. 225, cat. 1.33), o di un'iscrizione con la data come in quella Del Troscia nella pieve di Campi Bisenzio (fig. 242, cat. 1.35), ha indotto l'erudito in un errore significativo, dovuto alla prolungata fortuna che avrà nei secoli successivi la forma allungata e ornata con volute della vasca.
L'opera in realtà, come notava già Gentilini[739], deriva dalla pila Nori, di cui non solo replica la forma della vasca, ma adotta anche le inserzioni di marmo colorato, con un identico elemento a mandorla a fare da cuscinetto tra il fusto e il basamento. Quest'ultimo si presenta di disegno differente, ma dimensioni particolarmente sviluppate, sulla scia del modello. Il gioco cromatico doveva essere più esplicito quando, nella vasca, l'iscrizione e lo scudo araldico si presentavano ancora corredati con gli inserti in pasta scura che li facevano spiccare sul marmo candido. L'esemplare Cederni è particolarmente importante perché, a differenza della puntuale derivazione della pila Nori conservata nell'oratorio di San Giovannino a Rimini (fig. 237), presenta un fusto coerente con quello del prototipo, ma di struttura assai semplificata, mostrando quali potevano essere le forme più divulgative in cui veniva tradotto il celebre modello. La pila fornisce perciò un punto di riferimento significativo per integrare idealmente opere simili che hanno perduto tale componente, come il citato esemplare Del Troscia. Un rapporto piuttosto stretto con l'acquasantiera campigiana appare evidente anche nella vasca, in cui stemma e nome del donatore si dispongono nello stesso modo. La data con cui è corredata la pila Del Troscia, il 1478, mi sembra quindi costituire un buon termine *ante quem* per la pila Cederni, che appare più fedelmente connessa al modello della pila Nori e di fattura più fine, sia nell'intaglio delle volute, sia nell'inclusione divertita del pesciolino sul fondo (fig. 241), motivo già noto, ma non frequente nelle acquasantiere fiorentine.

Scheda OA 09/00285768, F. Fumi Cambi Gado 1988

Bibliografia

MANNI, 1752, p. 239
FINESCHI, 1790, p. 16
FOLLINI, RASTRELLI, 1789- 1802, VI (1795), p. 312
BERTARELLI, 1922, p. 145
ORLANDI, 1956, p. 12
GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 26, fig. 12
GALLI, ROWLEY, 2016, p. 81

m. Tommaso Minerbetti, pila di marmo per l'acqua santa con arme della famiglia Cederni con queste lettere sul vaso: Bartolomeo Cederni"(ASF, ms. 812, *Descrizione di tutte le Cappelle e Sepolture della Chiesa e Convento di Santa Maria Novella di Firenze* (fine XVIII sec), c. 32).

737 FINESCHI, 1790, p. 16; FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802, VI (1795), p. 312; BERTARELLI, 1922, p. 145; ORLANDI, 1956, p. 12.

738 MANNI, 1752, p. 239 (ristampato in CALAMINI, 2013 (2014), p. 48).

739 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33. Si veda anche: CALAMINI, 2013 (2014), pp. 26, fig. 12; GALLI, ROWLEY, 2016, p. 81.

1. 35

Vasca di acquasantiera a fusto [fig. 242]
Chiesa di Santo Stefano, Campi Bisenzio (Fi), primo pilastro a sinistra

marmo bianco; cm 23 (altezza) x 60 (larghezza) x 36 (profondità)[740]
Iscrizione, sul fronte della vasca, sotto il labbro: BARTOLOMEUS/TROSCE/1478
Stemma, sul fronte, al centro della vasca: famiglia Del Troscia

1478

La pila ha forma allungata a navicella culminante alle due estremità in eleganti volute a ricciolo; il bordo è profilato con una sequenza di tre filettature che s'interrompono al centro per lasciare spazio allo scudo a testa di cavallo scolpito a rilievo con lo stemma della famiglia Del Troscia (fig. 242). Sotto lo scudo una banda verticale scende a spartire il fronte della vasca. La filettatura modanata che disegna la forma della navicella delimita nettamente la zona frontale portata a finitura da quella del retro lasciato allo stato grezzo (fig. 245). Sul fronte, subito sotto il labbro, ai due lati dello stemma, si trova l'iscrizione dedicatoria con il nome del committente, Bartolomeo Del Troscia, e l'anno, 1478. L'acquasantiera ha perduto il fusto originale ed è ancorata al pilastro attraverso una staffa metallica inserita nel retro della vasca e fermata con un vistoso risarcimento in cemento, materiale che sporca anche il retro del manufatto (figg. 243-244). Per il resto la vasca si presenta integra e in buone condizioni.
La notizia più antica sull'opera ci giunge da un inventario della pieve redatto nel 1655, in cui viene descritta "una pila con suo piede di marmo per l'acqua benedetta appoggiata al pilastro della navata sinistra"[741], mentre la prima trascrizione dell'iscrizione che la correda venne offerta dal Manni nella sua *Dissertazione*[742]. La pila è stata quindi variamente ricordata nelle descrizioni della chiesa [743], e collegata da Alessandra Mazzanti agli interventi sovvenzionati da Bartolomeo Del Troscia, che tra il 1478 e il 1479 fece erigere, a metà della navata sinistra, la cappella dedicata al suo santo patrono, corredandola con una pala opera di un maestro fiorentino di cultura verrocchiesca[744]. L'acquasantiera poteva quindi esser stata collocata a sinistra perché da qual lato si trovava la cappella del committente, ma più probabilmente ebbe questa destinazione perché a quella data la sede privilegiata a destra dell'ingresso, era già occupata da una più antica pila di cui la chiesa doveva già essere dotata, come si evince anche dall'inventario del 1655, dove si annota la presenza di una pila in pietra ormai rotta[745].
È stato Giancarlo Gentilini ad accostare la forma a navicella della vasca a quella dell'acquasantiera Nori in Santa Croce, opera di Antonio Rossellino databile verso

740 L'acquasantiera, comprensiva del fusto ottocentesco, ha un'altezza complessiva di cm 130.
741 AAF, *Inventario degli arredi sacri della pieve di Santo Stefano a Campi compilato dal pievano Domenico Meoni*, 1655, II, n. 1321, p. 25; MAZZANTI, 1987, p. 120, doc. 5. La presenza dell'acquasantiera è puntualmente registrata anche nella più tarda visita pastorale del 1881: "ai due pilastri presso la porta di mezzo sono due vasche di marmo delle quali è antica quella della navata dell'Evangelo e porta scritto BARTOLOMEUS TROSCE 1478 sotto il labbro della vasca medesima" (AAF, *Visita pastorale del vescovo Cecconi*, 1874-1888 (17 maggio 1881) , II, fasc. 87-88, p. 1776; MAZZANTI, 1987, p. 138, doc. 22).
742 MANNI, 1752, p. 235 (ristampato in CALAMINI, 2013 (2014), p. 46).
743 CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 352; BACCI, 1908, p. 8; CONTI, 1983, p. 29;
744 MAZZANTI, 1987, p. 49, 102-103, cat. 13 (con un'attribuzione non condivisibile a Sebastiano Mainardi); TRONCONI, 2010, pp. 35-39, figg. 1, 4.
745 In epoca più tarda ai piedi del pilastro di destra verrà posta l'acquasantiera barocca che ancora oggi vi si trova (MAZZANTI, 1987, pp. 95, cat. 1, 96, cat. 3, 120, doc. 5).

il 1470[746]. Se alcuni esempi di vasche di forma allungata a navicella avevano già fatto la loro comparsa anni prima, come documentano le due perdute pile buggianesche già nella villa Medici di Careggi (figg. 67-68, cat. 1.15), il profilo più aggraziato e le volute eleganti con cui Antonio aveva connotato la vasca dell'acquasantiera di Santa Croce (fig. 225, cat. 1.33), fissarono un modello di duratura fortuna che, al pari delle pilette da parete con valva di conchiglia, venne largamente replicato nei secoli successivi, specialmente tra Sei e Settecento.
L'esemplare Del Troscia trova quindi nella pila Nori il suo modello di riferimento ideale, ma, sebbene il fusto sia andato perduto, dal cenno descrittivo dell'inventario citato, in cui si parla semplicemente di un "piede", possiamo immaginare che non si trattasse di un tipo sontuoso come quello di Santa Croce. Il sostegno di questa acquasantiera doveva ripiegare su una soluzione più semplice, come quella adottata per la pila di Bartolomeo Cederni in Santa Maria Novella (fig. 238, cat. 1.34), presentando un fusto svasato e dal profilo non circolare, ma oblungo, in accordo con il disegno affusolato della vasca. Non è da escludere che la vasca fosse corredata fin dal principio di un attacco metallico con la parete, che potrebbe spiegare l'esteso danneggiamento sul retro, probabile conseguenza di una rimozione forzata effettuata in concomitanza con la sostituzione del fusto.
Nell'esemplare Cederni inoltre si nota una decorazione della vasca assai simile alla nostra, con uno stemma di dimensioni ridotte posto al centro e l'iscrizione con il nome del committente ai due lati. Appare assai probabile che la pila campigiana, in cui si registra una maggior propensione a riempire la superficie con disegni accessori, sia in stretti rapporti con quella Cederni, tanto costituire per quella un ragionevole termine *ante quem.*
Una spia interessante per la storia di questa particolare tipologia di acquasantiera viene fornita anche dallo stato grezzo in cui si trova il retro dell'esemplare del Troscia, chiaramente pensato per essere strettamente addossato a una parete o un pilastro, mentre le pile Nori e la Cederni sono rifinite su entrambi i lati e dunque preparate per una visione più libera. Queste due acquasantiere hanno subito rovinose cadute e gli scultori si dovettero ben presto rendere conto dell'equilibrio instabile di cui soffrivano questo tipo di pile, adottando soluzioni appropriate per porvi rimedio, fino a giungere, nei casi più estremi come nell'esemplare di San Michele a Pontorme (fig. 246, cat. 1.36), a trasformare l'arredo in acquasantiera da parete.
La pila Del Troscia costituisce quindi una testimonianza preziosa della divulgazione di uno dei modelli più originali di acquasantiera elaborati nel XV secolo, tanto più importante perché corredato di una data certa che permette di osservare la riproposizione puntuale, anche a distanza di anni, di un determinato prototipo.

Scheda OA 00037914, F. Petrucci 1976

Bibliografia

MANNI, 1752, p. 235,
CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 352
BACCI, 1908, p. 8
CONTI, 1983, p. 29
MAZZANTI, 1987, pp. 61-62; 79, 92, 95, cat. 1, 120, doc. 5, 138, doc. 22
GENTILINI, 1994, p. 64, nota 33
CALAMINI, 2013 (2014), p. 25 fig. 11

746 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 64, nota 33.

1. 36

Acquasantiera pensile [fig. 246]
Chiesa di San Michele Arcangelo a Pontorme, Empoli (Fi), primo pilastro a sinistra

marmo bianco; cm 20 (altezza) x 72 (larghezza) x 38 (profondità)
Stemma, sul fronte, al centro della vasca: famiglia Migliorelli

ultimo quarto XV secolo

L'acquasantiera ha forma a navicella, con un peculiare disegno della vasca che, priva di peduccio o di altro tipo di mensola, crea una curva elegante culminante nelle due volute laterali a ricciolo (fig. 246). Il bordo è contornato con due sottili modanature e interrotto al centro dallo scudo a testa di cavallo scolpito a rilievo e recante l'arme dei Migliorelli[747]. Soltanto il fronte della vasca è portato a finitura, mentre tutta la parte retrostante, dovendo essere addossata a una muratura è lasciata grezza. La pila è in buone condizioni conservative, ma l'interno del bacino è incrostato con uno spesso strato di sporcizia e riempito di sabbia per l'appoggio di una ciotola più piccola (fig. 247).
Erroneamente valutata come manufatto dell'ultimo decennio del XVI secolo, l'opera è stata poi correttamente inclusa da Gentilini nella serie di acquasantiere ispirate all'esemplare Nori in Santa Croce (fig. 225)[748]. Il raffronto più stringente, anche a livello di prassi esecutiva, s'individua con la pila Del Troscia di Campi Bisenzio, pure ornata con uno scudo a testa di cavallo e lasciata a uno stato più grezzo sul retro (fig. 242, cat. 1.35). L'esemplare campigiano però era originariamente completato da un fusto, mentre quello di Pontorme è ormai trasformato in pila da parete. A differenza dei più diffusi arredi di questo tipo, di forma circolare o anche a tasca, come la dispersa acquasantiera già in collezione Campa (fig. 168, cat. 1.23), la struttura a navicella della vasca non solo non subisce modifiche sostanziali nella forma per adattarsi con un profilo appiattito alla parete, ma risulta anche intenzionalmente priva di un qualunque sostegno che la connetta alla muratura. Il disegno del bacino assume quindi un profilo bombato e l'arredo, libero da altri elementi, si stacca con aggetto considerevole dal fondo (fig. 248), riproponendo in chiave nuova l'elegante invenzione del Rossellino. Una variante di questo genere sembra elaborata sia per risolvere il problema statico di cui soffriva il tipo di acquasantiera a navicella, sia per fornire a una committenza più limitrofa ma comunque esigente, un arredo dal disegno aggiornato e di buona fattura, ma certamente meno impegnativo e dispendioso di una pila a fusto.

Scheda OA 09/00104041, M. Bernabei, 1978

Bibliografia

GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994 p. 64, nota 33

747 L'identificazione della famiglia è fornita nella scheda di Soprintendenza (OA 09/00104041, M. Bernabei, 1978) ed è confermata dalla consultazione del repertorio dei blasoni delle famiglie toscane Ceramelli Papiani (ASF, consultabile online, fasc. 3187: famiglia Migliorelli, Firenze, Santa Maria Novella, Lion bianco. Trinciato d'oro e d'azzurro, al toro passante (o coricato) di rosso nel primo, e alla banda d'argento bordata di rosso (oppure superiormente d'azzurro e inferiormente di rosso) passata sulla trinciatura, e caricata di tre mazze d'arme (o clave) d'azzurro (o d'oro), poste nel senso della pezza).
748 GENTILINI, *Una perduta pila*..., 1994 p. 64, nota 33.

1.37

Acquasantiera pensile (adattata come acquasantiera a fusto) [fig. 249]
ex convento delle Oblate, Careggi (Fi), cappella, a destra della porta di accesso laterale

marmo bianco; cm 25 (altezza) x 48 (larghezza) x 38 (profondità)[749]

pila: ultimo quarto del XV secolo
fusto: seconda metà XV secolo

L'acquasantiera presenta una vasca a navicella con labbro liscio e arrotondato che si congiunge alle due estremità con doppie volute (fig. 249). Lungo il bordo corre un giro di fogliette stilizzate separate, tramite un cordoncino, dalla piatta baccellatura ricontornata che ricopre il corpo della vasca. Sotto il bacino è scolpito ad alto rilievo un cherubino che, spiegando il primo paio di ali, abbraccia tutta la zona inferiore della coppa. Il secondo paio di ali è rivolto verso il basso, ma si interrompe bruscamente per essere innestato nell'abaco di un capitello non pertinente che oggi costituisce il sostegno della pila (fig. 251). L'interno della vasca è liscio e l'esterno è scolpito su entrambi i lati, ma sul retro è presente una protuberanza che serve per l'innesto di una staffa metallica con cui la pila si ancora alla parete (fig. 250). La superficie marmorea si presenta in più punti assai consunta e si notano chiazze di colorito brunastro dovute a depositi ferrosi, ma nel complesso l'opera si trova in discrete condizioni.
Non è nota l'originaria ubicazione della pila, pervenuta nell'attuale collocazione negli anni trenta del Novecento, quando le suore Oblate dell'ospedale di Santa Maria Nuova vennero trasferite nell'edificio di Careggi recando con loro molti arredi provenienti, oltre che da Santa Maria Nuova, dagli ospedali di San Bonifacio, di San Matteo e dei Broccardi per ornare i nuovi ambienti[750].
L'acquasantiera è stata segnalata da Alessandro Conti come opera del XV secolo e poi inquadrata da Francesca Petrucci come inerente all'ambito di Francesco di Simone Ferrucci, mentre la Bartoli, riportando una secondo parere orale della Petrucci, indicava piuttosto come pertinente la cerchia maianesca[751].
L'arredo si colloca nella scia delle derivazioni dall'acquasantiera Nori di Santa Croce (fig. 225, cat. 1.33), di cui adotta la forma a navicella della vasca con volute alle estremità, mutando però la struttura a fusto in quella pensile. Non è infatti da ritenere originaria la sistemazione attuale su colonna, sia per la soluzione arrangiata e poco elegante con cui la vasca si innesta nell'abaco, sia per la brutale troncatura delle ali inferiori del cherubino, con il volto del quale, peraltro, il sostegno entra in conflitto. Il colonnino su cui poggia la pila doveva essere

749 Nel montaggio attuale l'acquasantiera, comprensiva di colonnino, misura un'altezza complessiva di cm 142.

750 L'edificio destinato ad ospitare le suore si trovava nell'appezzamento di terreno della villa Medici di Careggi ed era stato in origine una torre tardo medievale, poi inglobata nei possessi medicei e trasformato in residenza. Nel 1934 vennero messi in opera una serie di adeguamenti per adattare l'ambiente alle esigenze delle religiose, costruendovi il refettorio, il capitolo e la chiesa con annessa sagrestia (BIETTI, 2002, pp. 201-202). La provenienza della pila dalla chiesa di Sant'Egidio indicata nella scheda di Soprintendenza (OA 09/00160592) sembra dovuta semplicemente alla pertinenza della chiesa all'Ospedale di Santa Maria Nuova che le suore amministravano. Monica Bietti (BIETTI, 2002, p. 202) riferisce, pur senza fornire indicazione della fonte, che la nuova chiesa di Careggi venne arredata con suppellettili provenienti dall'Ospedale di San Bonifacio, dismesso da circa un decennio per ospitare la Questura, dunque la provenienza dell'acquasantiera potrebbe essere ricercata in questo complesso.

751 CONTI, 1983, p. 33; Petrucci 1983 (OA 09/00160592); LUCARELLA, 1980, pp. 78-79, tav. XXVIII; BARTOLI, 1998, p. 348, scheda 201.

comunque pertinente a un'acquasantiera (fig. 251), sia per le dimensioni, sia per lo scasso che presenta nell'abaco, compatibile con l'innesto di una vasca, come si può osservare in altri fusti di questo tipo, ad esempio quello in San Pietro a Ripoli, affine a quello in esame anche per il disegno del capitello con il motivo a croce tra gli ovoli (fig. 102, cat. 1.19). Per similarità di disegno e di proporzioni con questo e altri fusti simili, questo colonnino potrà essere datato indicativamente nei decenni centrali del secolo.
La vasca della nostra pila è dotata sul retro di una protuberanza verticale, scolpita nello stesso blocco marmoreo, adatta a costituire un aggancio con la parete, a cui l'arredo si doveva accostare in misura maggiore rispetto al montaggio attuale. La terminazione sul fronte doveva essere formata in parte da nuvolaglia, in parte dalle ali inferiori del cherubino che, per quanto si evince dalla porzione rimanente, dovevano congiungersi a punta, con un disegno non troppo lontano da quelle che che compongono il piccolo peduccio della pila dell'Ospedale degli Innocenti, scolpita da Antonio Rossellino nel 1461 (fig. 175, cat. 1.25).
Se un adattamento della vasca a navicella alla parete si riscontra anche in altri esemplari più tardi, come quello di San Michele a Pontorme (fig. 246, cat. 1.36), a ben vedere la prima comparsa di questa tipologia è legata proprio ad acquasantiere parietali, di cui oggi ci è nota soltanto la coppia già nella villa Medici di Careggi (figg. 67-68, cat. 1.15). Sebbene la forma della vasca delle Oblate sia in un certo senso più simile a quella delle due pile buggianesche e lontana dal profilo snello e sgusciante delle acquasantiere d'impronta più direttamente rosselliniana, è pur evidente la ripresa di queste ultime nel tentativo di ingentilire la coppa adottando i riccioli laterali che tuttavia, nella decorazione integrale della superficie, perdono la loro evidenza in tal senso. Il precedente per quest'opera mi pare vada comunque individuato nella pila già in collezione Campa (fig. 168, cat. 1.23), arredo con tutta probabilità uscito dalla bottega di Desiderio da Settignano e connotato da una vasca allungata che culmina in due volute laterali e che viene sostenuta da un cherubino con ali spiegate scolpito sul fronte
Nell'acquasantiera delle Oblate la fattura modesta del bacino, sia per la forma che per la decorazione, si alza di tono nel cherubino, connotato da una lavorazione morbida, anche se non sensibile, e da volumi espansi e compiuti (fig. 252). La scansione della capigliatura in grosse ciocche, che a tratti si animano avvitandosi in riccioli manierati, e una certa nota caricaturale dell'espressione, accentuata dalle incisioni nette con cui sono poste in risalto iridi e pupille, indicano uno scultore non privo di perizia, la cui personalità rimane tuttavia difficilmente definibile. I caratteri stilistici del cherubino e l'abile riuso di tipologie e composizioni pubblicate tra gli anni sessanta e settanta, orientano la datazione dell'arredo nell'ultimo quarto del secolo.

Scheda OA 09/00160592, F. Petrucci 1983

Bibliografia

CONTI, 1983, p. 33
LUCARELLA, 1980, pp. 78-79, tav. XXVIII
BARTOLI, 1998, p. 348, cat. 201

1.38

Acquasantiera pensile [fig. 253]
Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella della Pura, a sinistra della porta di accesso dal cimitero degli Avelli

marmo bianco; cm 63 (altezza) x 65 (larghezza) x 50(diametro vasca)
Stemma, sul bordo al centro della coppa: famiglia Ricasoli
Impresa, sul bordo, ai lati della coppa: trapano a corda sopra una punta di diamante

1474-1476 circa

L'acquasantiera presenta una vasca circolare innestata nella parete munita di un labbro largo e piatto, che sporge ai due lati, in corrispondenza delle giunture con la parete, ed è sostenuto da due volute riccamente ornate di foglie e fiori (fig. 253). L'alto bordo è scolpito al centro con lo stemma Ricasoli fiancheggiato da nastri e dall'impresa raffigurante un trapano a corda sopra una punta di diamante incastonata (fig. 255). Al di sotto, la coppa è ornata da piatte baccellature e poggia su un collarino a ovoli sostenuto da un piccolo peduccio liscio culminante in un calice vegetale. L'insieme è sormontato da una nicchia scolpita a valva di conchiglia. Il bordo presenta qualche scheggiatura, un paio anche di rilevante entità, e lo stemma è assai consunto, ma nel complesso l'opera si trova in buono stato di conservazione (fig. 254).
La pila non risulta registrata nei sepoltuari antichi della chiesa e non ha ricevuto alcuna attenzione bibliografica particolare, salvo un breve cenno nella descrizione della cappella data dai Paatz[752]. Il convento di Santa Maria Novella concesse alla famiglia Ricasoli il permesso di fondare la cappella della Pura nel 1474, in seguito al miracolo avvenuto nel 1472, quando dei fanciulli intenti a giocare nei pressi del cimitero della chiesa udirono una voce misteriosa che li invitava a ripulire l'immagine della Vergine dipinta in uno degli avelli, da tempo trascurata[753]. La nuova cappella, chiamata della Pura o della Purità proprio per il singolare evento, venne completata nel 1476[754], e fu corredata di un piccolo sacello trabeato quadrangolare, chiuso da una balaustra in marmo, che andava a circondare l'immagine miracolosa, ricalcando quanto creato anni addietro per un altro celebre dipinto, quello della Santissima Annunziata. Gli ornati che connotano queste membrature sono assai simili per intaglio a quelli della nostra acquasantiera, che faceva certamente parte del corredo originario della cappella; nel fregio della trabeazione ricorre anche l'impresa dei Ricasoli, con il trapano a corda che fora la punta di diamante, identica a quelle raffigurate sulla pila[755]. L'acquasantiera può quindi essere datata negli stessi anni ed essere ascritta alle stesse maestranze all'opera nella cappella, come già ipotizzato nella schedatura di Soprintendenza. Nella stessa sede, e nella più recente voce bibliografica sulla cappella[756], la paternità del sacello viene attribuita a Giovanni di Bertino, artista attivo nei decenni centrali del secolo, a cui Domenico da Corella riferisce il portale della

752 PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 704.
753 FINESCHI, 1787, pp. 28-30, 56-62; ORLANDI, 1958, pp. 159-203.
754 BERTONCINI SABATINI, 2016, p. 46.
755 L'impresa era accompagnata dal motto "Rien sans peine" (*Il Libro d'oro*..., 1908-1914, I (1908), p. 250). Erronea l'indicazione di Paolo Bertoncini Sabatini che identifica l'oggetto con un archipendolo (BERTONCINI SABATINI, 2016, p. 56, nota 43).
756 BERTONCINI SABATINI, 2016, p. 46, nota 40.

stessa chiesa di Santa Maria Novella (1458-1460)[757]. Gli ornati del portale appaiono però di sensibilità differente, tanto nel disegno, legato a stilemi derivati da Bernardo Rossellino, con contaminazioni desideresche, quanto nella conduzione più affilata e magra dell'intaglio, distante dai rilievi più turgidi e a tratti semplificati che decorano i marmi nella cappella della Pura. Il sacello trabeato è certamente memore del Tempietto servita, ma ne rielabora lo schema con grande libertà, non solo nella scelta, quasi obbligata, di addossare la struttura a due pareti, e dunque impostata su tre paraste, ma anche nel diverso rapporto tra gli elementi architettonici e la recinzione. L'unica colonna poggia infatti direttamente sopra un alto dado, scolpito con specchiature a stuoiato, posto come elemento angolare del recinto marmoreo che delimita il perimetro del sacello attraverso un precoce esempio di balaustrata formata da snelli elementi a doppio fuso, strozzati al centro da un giro di foglie fittamente sovrapposte[758]. Le scarse informazioni a noi note sulla personalità di Giovanni di Bertino non sembrano permettere al momento un'attribuzione certa a questo maestro e mi pare più prudente sospendere il giudizio in attesa di uno studio più approfondito sulla cappella.
Tornando alla nostra acquasantiera, si tratta di una delle versioni più sontuose della tipologia pensile con nicchia a valva di conchiglia, la cui invenzione è probabilmente riferibile ad Antonio Rossellino. Lo scultore infatti, agli inizi degli anni sessanta, realizzò una pila così articolata per la chiesa dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 175, cat. 1.25), creando un modello poi frequentemente replicato nei decenni successivi. Rispetto alle versioni più diffuse la nostra acquasantiera assume dimensioni maggiori che ne permettono una più ricca decorazione. Le consuete baccellature, ornato tipico di queste pile, sono declinate in una versione peculiare, piatta e priva di contornature, affine a quella presente nel puntale del baldacchino scolpito a incorniciare il rilievo con la *Madonna del latte* nel monumento Nori in Santa Croce (fig. 256), databile verso il 1470. Il motivo risulta inoltre confinato nella zona inferiore della coppa, lasciando così libero un alto bordo liscio, su cui spiccano i vivaci rilievi dello stemma e delle imprese della famiglia. L'insolita presenza delle mensolette a voluta poste a corredo del bordo della coppa trova un precedente nell'ornamento della vasca della fontana medicea oggi a palazzo Pitti, opera pure di Antonio Rossellino tra il 1459 e il 1464, in cui tre simili elementi si alternano ai rilievi del fregio che orna il bordo. L'ornamentazione ricca, ma comunque sapientemente misurata, e la buona qualità dell'intaglio, svolto nel fregio con disinvolta scioltezza, rendono questa acquasantiera uno degli arredi più interessanti nel suo genere, in grado di mostrare quanto alto potesse essere il livello degli arredi prodotti anche da maestri oggi ignoti.

Scheda OA 09/00285785, M. Tricarico 1988

Bibliografia

PAATZ, 1940-1954, III (1952), p. 704

757 Giovanni di Bertino, è documentato nel 1448 tra gli scalpellini all'opera per realizzare i capitelli della navata di San Lorenzo, e nel 1454 risulta impegnato nel cantiere dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia. Domenico da Corella gli riferisce la realizzazione del portale maggiore di Santa Maria Novella (1458-1460), e l'affinità tra gli ornati del portale e quelli del coretto annesso al sacello mediceo dell'Annunziata confermano l'identificazione tra questo personaggio e il Giovanni di Bettino a cui vengono pagati i disegni per il cantiere servita nel 1461 (per Giovanni di Bertino si veda in ultimo: PARTSCH, 2007, p. 529, con bibliografia precedente).

758 Sembra che questo recinto sia in effetti l'esempio più precoce oggi conservato a Firenze di balaustrata con elementi a doppio fuso, ma non risulta esser stato preso in considerazione negli studi dedicati all'argomento (HEYDENREICH, 1977; DAVIES, HEMSOLL, 1983; CATITTI, 2013/2014).

1.39

Acquasantiera pensile [fig. 257]
Chiesa di Santa Trinita, transetto destro, a destra della porta d'ingresso laterale, sopra le scale di accesso alla sagrestia

marmo bianco; cm 40 (altezza) x 38 (larghezza) x 31 (diametro)
Stemma, sulla sommità della nicchia: Convento dei Vallombrosani di Santa Trinita

seconda metà del XV secolo

L'acquasantiera è composta da una nicchia e da una vasca circolare innestate nella muratura. La nicchia è scolpita all'interno in forma di valva di conchiglia, ha il fronte bordato da una modanatura arricciata ai lati in due volute con un fiorellino e culmina sulla sommità con due elementi identici legati insieme a sostenere uno scudo a mandorla con le insegne dei Vallombrosani di Santa Trinita (figg. 257-258). La coppa, dall'alto bordo rientrante è decorata con baccellature piatte e poggia su un semplicissimo peduccio liscio di forma svasata.
L'opera è in buone condizioni, ma si rileva il danneggiamento della voluta di sinistra, l'abrasione del peduccio e depositi di sporcizia nella coppa.
La pila, priva di attestazioni bibliografiche, fa parte del gruppo di acquasantiere da parete con valva di conchiglia, tipologia probabilmente ideata da Antonio Rossellino che nel 1461 scolpì la prima opera nota di questo genere per l'Ospedale degli Innocenti (fig. 175, cat. 1.25). L'esemplare di Santa Trinita sembra appartenere a una cronologia leggermente posteriore, per la forma più esuberante della vasca e per il tipo di baccellatura, di fattura più sbrigativa. Più curato è invece l'intaglio della nicchia, che dalla pila del Rossellino riprende anche la trovata di porre un elemento sulla sommità, aggiungendone inoltre due ai lati, per conferire all'insieme un aspetto più ornato.

Scheda OA 09/00298239, M. Tricarico 1988

Inedita

1.40

Coppia di acquasantiere pensili [figg. 259-260]
Convento della Santissima Annunziata, Firenze, Chiostro dei Morti, parete nord, a destra e a sinistra della porta di accesso alla cappella di San Luca

marmo bianco; ciascuna cm 40 (altezza) x 28 (diametro della coppa)

ultimi due decenni del XV secolo

Le due acquasantiere sono connotate dalla stessa struttura con vasca circolare innestata nella parete sormontata da una nicchietta scolpita a valva di conchiglia, ma differiscono leggermente nell'ornamentazione della coppa . La pila di di destra presenta un bordo rientrato a scozia e una baccellatura di rilievo contenuto, ricontornata e inframezzata da vistose lancette (fig. 259); quella di sinistra ha identica forma del bacino, ma è ornata con baccellature semplici, molto rilevate e assai distanziate (fig. 260). Identiche, al di là di lievi differenze di mano, sono invece le due nicchie a valva di conchiglia, completate ai due lati da piccole volute e sormontate da un ornamento floreale stilizzato; pure improntati dallo stesso disegno sono i peducci svasati in forma di calice vegetale e ornati di foglie.
Le due opere sono in buone condizioni anche se piuttosto usurate e sporche. La punta dell'ornamento apicale della pila di sinistra è spezzata, mentre la rimozione dell'intonaco nella porzione di parete su cui insiste la pila di destra ha messo a nudo le porzioni di contorno del marmo che dovevano originariamente essere occultate.
La coppia di pile adotta una versione matura della fortunata tipologia di acquasantiera da parete con valva di conchiglia, già in uso almeno dall'inizio degli anni sessanta del secolo. Baccellature di rilievo così accentuato si diffondono a partire dagli anni ottanta e, specialmente nella versione più plastica e semplificata presente nella pila di sinistra, trovano largo impiego tra l'ultimo decennio del secolo e i primi del successivo. Tale cronologia sembra essere indicata anche dal disegno sciolto e semplificato degli ornamenti ai lati e sulla sommità della nicchia. La differente versione delle baccellature nelle due coppe potrebbe essere una *variatio* intenzionale o corrispondere alla diversa interpretazione del disegno data da due scalpellini distinti.

Schede OA 09/00298828; 09/00298829, L. Brunori 1988

Inedite

1.41
Vasca di acquasantiera a fusto [fig. 261]
Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli, seconda sala, parete destra

marmo bianco; cm 72 (diametro)
Iscrizione, corrente intorno al bordo: D[OMINUS]/BINDUS/ANTONII/HIC/ CANONICUS/AC/ ECCLESIE/FLORENTINE/CAPPELLANUS/FECIT F[IERI]/MCCCCLXXXXII

1492

La vasca circolare presenta un largo labbro appena sporgente e un bordo liscio, delimitato da un sottile tondino entro il quale è inscritta la dedica del donatore (fig. 261). La coppa è ornata da baccellature ricontornate, scolpite a bassorilievo e poggia su un elemento a disco; l'interno dell'invaso è liscio. L'opera è in buono stato di conservazione, fatto salvo per qualche piccola scalfittura e per una lesione sul bordo, in corrispondenza di quella che doveva essere la parola "fieri". La vasca è tutto ciò che rimane dell'acquasantiera descritta dal Giglioli e dal Pogni all'interno della Collegiata[759], che ha perduto il fusto in seguito ai bombardamenti del 1944, ed è stata quindi inclusa nel successivo allestimento del museo[760].
Come apprendiamo dall'iscrizione la pila venne donata da Bindo di Antonio, canonico della Collegiata dal 1482 che proprio nel 1492, anno in cui fu realizzata la pila, ottenne la carica di pievano[761]. Il Giglioli, che vide l'opera ancora integra la dice "della massima semplicità e tuttavia elegante nella forma"[762]. Alla luce dei resti conservati possiamo concludere che la vasca fosse sistemata su una colonna con capitello, in cui si doveva andare a innestare il disco che regge la coppa, come in altri esemplari noti, ad esempio quello di San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19)[763].
Il tipo di baccellatura che orna la coppa è di tipo assai diffuso a partire dagli anni quaranta, mentre il bordo incorniciato da due elementi sporgenti compare già a metà degli anni sessanta: senza l'ausilio dell'iscrizione pertanto sarebbe stato plausibile datare quest'opera tra gli anni sessanta e gli anni settanta. Risulta quindi particolarmente preziosa la presenza esplicita di una data così tarda, non solo per fornire la cronologia corretta dell'arredo, ma anche per farci comprendere quanto a lungo potessero permanere certe soluzioni formali e decorative. La qualità non eccelsa dell'intaglio e le forme timide delle modanature orientano verso l'opera di un maestro minore, che per realizzare il manufatto adotta un disegno di tipo comune, ma di indubbia efficacia.

Scheda OA, 00004422, E. Pilati, 1972

Bibliografia

GIGLIOLI, 1906, p. 53
POGNI, 1910, pp. 5-6, 373
PAOLUCCI, 1985, p. 130, n. 48
GIUSTI, p. 40, n. 132
Museo della Collegiata..., 2006, p. 45 n. 9

759 GIGLIOLI, 1906, p. 53; POGNI, 1910, pp. 5-6, 373.
760 PAOLUCCI, 1985, p. 130, n. 48; GIUSTI, 1988, p. 40, n. 132; *Museo della Collegiata...*, 2006, p. 45.
761 POGNI, 1910, pp. 5-6, 373.
762 GIGLIOLI, 1906, p. 53.
763 Ottima è stata quindi la scelta di allestire la pila su un semplice colonnino, di forme non distanti da quelle dell'elemento originario, ma di differente materiale.

1.42

Serie di acquasantiere a fusto [figg. 262-265, 268]
Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze, nelle tre navate

1) Navata destra, terzo pilastro
marmo bianco; cm 141 (altezza) x 93 (diametro)

2) Navata destra, parete a sinistra della porta di accesso per il culto
marmo bianco; cm 141 (altezza) x 95 (diametro)

3) Navata sinistra, primo pilastro
marmo bianco (fusto), granito (vasca); cm 140 (altezza) x 72 (diametro)

4) Navata sinistra, parete a destra della porta di accesso alla cupola
marmo bianco; cm 142 (altezza) x 94 (diametro)

5) Navata sinistra, quarto pilastro
marmo bianco; cm 140 (altezza) x 94 (diametro)

ultimo quarto del XV secolo

La serie comprende cinque acquasantiere a fusto composte ciascuna da un'ampia vasca circolare munita di bordo modanato, sostenuta da una colonna liscia con capitello ionico e base svasata, poggiante su un basso plinto quadrangolare (figg. 262-265).
Le pile si trovano complessivamente in buono stato conservativo e presentano soltanto alcune sporadiche piccole rotture e consunzioni. La vasca originaria dell'acquasantiera indicata col numero tre, è stata sostituita da un bacino in granito di epoca posteriore (fig. 268)[764].
Morolli proponeva di riconoscere nelle colonne di questa serie di acquasantiere, i sostegni originari della mensa dell'altare monumentale del Duomo progettato da Brunelleschi nel 1435, che sarebbero stati reimpiegati come fusti di acquasantiere quando l'opera venne disfatta per allestire il coro del Bandinelli[765]. Gentilini non concordava con questa ipotesi, facendo notare l'aspetto non sufficientemente omogeneo dei sostegni[766]. Morolli infatti includeva in questa ricostruzione una sesta ipotetica colonna perduta, di cui oggi rimarrebbe soltanto capitello, bruscamente resecato e assemblato con un fusto in marmo mischio e una vasca dal labbro inflesso di epoca più tarda, addossata al terzo pilastro della navata sinistra[767].
Non è tuttavia possibile accomunare ciò che resta di questo capitello agli altri che corredano le cinque acquasantiere integre. Questi infatti, pur mostrando lievi differenze nella lavorazione e nelle proporzioni, replicano tutti lo stesso tipo di capitello ionico, dotato di volute molto ridotte e collarino semplicemente scanalato (fig. 267), laddove l'altro è composto da ampie volute fiorite di elementi vegetali, di un collarino coronato da un giro di perline e fusarole, e corredato di rudentatura nelle scanalature. Per quanto ci è dato di sapere quindi il gruppo di pile era

764 Il Fantozzi riporta la curiosa diceria, probabilmente tarda, secondo la quale questa vasca in granito sarebbe stata l'antica urna delle ossa di San Zanobi, vescovo di Firenze (FANTOZZI, 1842, p. 350).
765 MOROLLI, 1979, p. 187, figg. 82-83.
766 GENTILINI, *Una perduta pila*.., 1994, pp. 62-63, nota 13.
767 Scheda OA 09/00289671, M. Tricarico 1989.

costituito di soli cinque elementi; se l'asimmetria del numero può lasciare perplessi, è opportuno ricordare che la cattedrale era già dotata di una sesta pila, quella monumentale del 1380 (fig. 8), mai rimossa dal primo pilastro a destra, e che quindi il nuovo gruppo poteva disporsi in modo simmetrico nella navata includendo l'acquasantiera trecentesca.
La struttura della serie del Duomo rientra appieno nella tipologia di pila su colonna, di cui è possibile seguire lo sviluppo con una certa continuità per tutto l'arco del Quattrocento, passando dagli esemplari tardogotici dei primi decenni a quelli in forme ormai pienamente rinascimentali negli anni centrali, per giungere infine a queste versioni monumentali. La coerenza strutturale tra i fusti di queste pile e quelli di altri esemplari precedenti, ad esempio quelli di San Pietro a Ripoli (fig. 102, cat. 1.19) o di San Martino a Mensola (fig. 106, cat. 1.20), è tale che non c'è ragione di ipotizzarne una diversa destinazione primitiva. La variante più sensibile rispetto a precedenti opere d'impianto affine, è costituita soprattutto dal disegno essenziale delle vasche e dalle loro dimensioni che, con un diametro compreso tra i 94 e i 95 centimetri, sono le più ampie adottate per questo tipo di arredi (fig. 266). Bacini di questa grandezza, proporzionati alla vastità della cattedrale fiorentina, necessitano, per forza di cose, di sostegni ben più massicci, determinando il carattere complessivamente più grandioso e monumentale di queste pile.
Nessuna notizia è emersa per il momento sull'epoca precisa in cui possano essere state commissionate queste opere, ma stilisticamente sembrano riferibili agli ultimi decenni del secolo. La semplicità della struttura e della decorazione, limitata in sostanza al solo capitello, e la fattura non eccelsa dell'intaglio, parrebbero indicare un lavoro di secondario interesse, delegato in contemporanea a scalpellini differenti, responsabili per le lievissime differenze dimensionali rilevabili tra le pile.

Schede OA:
09/00289692; 09/00289696; 09/00289660; 09/00289675; 09/00289672, M. Tricarico 1989

Bibliografia

MOROLLI, 1979, p. 187, figg. 82-83.
GENTILINI, *Una perduta pila*.., 1994, pp. 62-63, nota 13.

1.43

Acquasantiera a fusto [fig. 269]
Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze, primo pilastro a sinistra

marmo bianco; cm 154 (altezza) x 85 (diametro vasca)
Stemma, sul fronte del capitello: famiglia Bartoli Agorai

ultimo quarto del XV secolo, con integrazioni del XIX secolo

L'acquasantiera si compone di una vasca circolare e liscia all'interno, coronata da un labbro largo, piatto e leggermente sporgente, che sul fronte esterno crea, con un tondino posto qualche centimetro più in basso, un'alta cornice liscia (fig. 269). La coppa è scolpita con baccellature ad altorilievo ben distanziate e si imposta su un toro pure ornato di baccellature rilevate e affrontate, che creano, nello spazio vuoto centrale, una sequenza di stilizzati fiorellini (figg. 270-271). L'insieme è sostenuto da una colonna liscia con capitello ionico dall'echino ornato, anziché dal più consueto giro di ovoli, da un motivo a maglie incatenate, al centro del quale è scolpito a rilievo lo stemma della famiglia Bartoli Agorai. Il capitello è corredato da un collarino munito, più che di vere e proprie scanalature, di solchi fitti e sottili, e appare resecato nella porzione inferiore.
La parte terminale della colonna e la base attica su zoccolo quadrangolare sembrano esser state sostituite in epoca tarda, forse seguendo il disegno della membratura originaria. La voluta destra del capitello è spezzata, ma per il resto la pila si trova in ottime condizioni conservative.
L'opera compare soltanto di sfuggita nei *Sepoltuari* della chiesa, che non ne registrano lo stemma e la menzionano soltanto come punto di riferimento per indicare la disposizione delle lastre tombali di quella zona[768]. La prima osservazione dello stemma si deve al manoscritto del Fineschi, che lo identifica correttamente con quello dei Bartoli Agorai[769], famiglia che aveva la sua sepoltura non distante dall'acquasantiera, dove la registrava già il Rosselli, descrivendo un lastrone e un chiusino corredato dal loro stemma[770].
Datata dai Paatz al XVI secolo, è stata ritenuta dal Morolli opera di Giovanni di Piero del Ticcia all'epoca dei lavori per il pulpito di Santa Maria Novella (1443-1448), dei quali era responsabile, e quindi indicata come primo esempio di pila su colonna, la cui invenzione spetterebbe quindi al Ticcia stesso[771]. Gentilini riteneva giustamente infondata questa ricostruzione e ascriveva la pila a un momento più

768 ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 804, n. 132; ASMN, I.A.11, *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella*, 1617, c. 46 v; ASF, ms. 621, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, *Sepoltuario della chiesa di S. Maria Novella di Firenze* (copia del più antico sepoltuario redatto nel 1617, vd. I.A.11, *Cappelle e sepolture di Santa Maria Novella*, 1617), c. 46v; ASF, m. 812, *Descrizione di tutte le Cappelle e Sepolture della Chiesa e Convento di Santa Maria Novella di Firenze* (fine XVIII), c. 123. La scarsa considerazione per l'acquasantiera non è insolita, dato che non è posta in rapporto diretto con una sepoltura e non reca iscrizioni che possano aver suscitato l'interesse dei compilatori. Anche il silenzio riservatole dal Manni non è significativo, giacché l'erudito include nella sua *Dissertazione* (1752) soprattuto le acquasantiere corredate di iscrizioni o menzionate in altre fonti letterarie, escludendo, ad esempio, anche il bell'esemplare conservato nella Cappella della Pura nella stessa chiesa di Santa Maria Novella, pure ornato con le imprese Ricasoli.

769 "Al pilastro si trova una pila di marmo fatta fare dalla famiglia Bartoli Agorai, poiché in essa vedesi l'arme da noi riportata di sopra" (BNF, *Conventi soppressi*, ms. E.5.777, Vincenzo Fineschi, *Monumenti della chiesa di Santa Maria Novella*, (1790-1800 ca.) tomo II, c. 18). La famiglia non ha nessun rapporto con quella Bartoli che nel 1412 donò l'acquasantiera al primo pilastro destro della stessa chiesa (si veda la scheda 1.11).

770 ROSSELLI, [1650-1657] 2014, c. 804, n. 136.

771 MOROLLI, 1979, pp. 187-188.

tardo, facendo inoltre notare che l'invenzione dell'acquasantiera su colonna ha radici ben più antiche[772]; il suo parere è stato poi riportato dalla Calamini, mentre la Colucci menzionava nuovamente l'opera legandola al nome del Ticcia[773]. Più prudente il giudizio espresso di recente da Aldo Galli e Neville Rowley, che sospettano un *pastiche* ottocentesco, soprattutto per il disegno della coppa e del sottostante collarino [774].
Contrariamente a quanto affermano i due studiosi però, abbiamo visto che un'acquasantiera è menzionata in questa sede già nel *Sepoltuario* del Rosselli (1650-1657), e successivamente il Fineschi (1790-1800) ne descrive lo stemma. L'integrazione della parte inferiore del fusto e il rimaneggiamento del capitello, suscitano effettivamente diverse perplessità, ma il disegno della vasca appare tanto filologicamente pertinente ad esempi quattrocenteschi che difficilmente potremmo ritenerlo frutto di un'invenzione ottocentesca, e al limite potremmo supporre una puntuale replica del pezzo originario in seguito a un danneggiamento. In assenza di elementi incongruenti o palesemente riferibili a una mano ottocentesca, propenderei per ritenere la pila sostanzialmente originale nelle sue componenti principali.
L'impianto adottato per l'acquasantiera è del tipo a fusto con capitello e colonna, che, a partire dagli esemplari tardogotici dei primi decenni, gode di fortuna costante per tutto l'arco del Quattrocento. Rispetto al gruppo piuttosto omogeneo di simili pile databili nei decenni centrali del secolo, il nostro esemplare si distingue nettamente per dimensioni e proporzioni, accostandosi piuttosto alla serie che correda il Duomo fiorentino, connotato da colonne massicce, coronate da capitelli più tozzi che sostengono vasche di dimensioni considerevoli, la cui datazione è orientabile nell'ultimo quarto del XV secolo.
Il tipo di baccellature presenti sulla coppa dell'acquasantiera di Santa Maria Novella, intagliate con notevole sbalzo e prive di ricontornatura, si rifà a tipi diffusi nell'ultimo quarto del secolo ad opera della bottega maianesca. La stessa forma della vasca, con una sorta di cornice liscia tra due modanature che ne fascia il bordo, è in uso all'incirca dagli anni sessanta, ma trova i confronti più stringenti con bacini databili agli anni novanta, come quelli dell'acquasantiera della cappella di San Bartolo in Sant'Agostino in San Gimignano, opera della bottega di Benedetto da Maiano tra il 1492 e il 1495 (fig. 219), o quello quasi identico che correda un fusto più antico al Museo Bardini (fig. 188, cat. 1.28), o ancora, quello conservato nel Museo della Collegiata di Empoli, del 1492 (fig. 261, cat. 1.41).
Del tutto insolita è invece la forma e la decorazione assunta dall'elemento di raccordo tra vasca e capitello, solitamente costituito da un semplice disco liscio che solleva la vasca dall'abaco sottostante conferendo all'insieme maggiore leggerezza. Soltanto nell'esemplare di San Martino a Mensola (fig. 106, cat. 1.20) si individua un tentativo, non troppo riuscito, di conferire maggior risalto a questo elemento allargandone le dimensioni e intagliandolo con un motivo a ovoli.
Nel nostro caso invece si raggiunge un più felice connubio di sintassi architettonica e intenti ornamentali, trasformando il disco in un vero e proprio toro riccamente ornato, raggiungendo una soluzione a cui non sono estranee esperienze differenti nella forma, ma simili nel concetto, come ad esempio il toro a corde intrecciate su cui s'imposta la pila di San Felice in Piazza (fig. 199, cat. 1.32).

Scheda OA 09/00117408, A.M. Poma, 1974

Bibliografia

772 GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 63, nota 13.
773 CALAMINI, 2013 (2014), pp. 23-24, nota 47; COLUCCI, 2015, p. 121 nota 41.
774 GALLI, ROWLEY, 2016, pp. 80-81.

PAATZ, 1949-1954, III (1952), p. 702
MOROLLI, 1979, pp. 187-188
GENTILINI, 1994, p. 63, nota 13,
CALAMINI, 2013 (2014), pp. 23-24, nota 47
COLUCCI, 2015, p. 121 nota 41
GALLI, ROWLEY, 2016, pp. 80-81

2.1

Fonte battesimale a pozzetto [fig. 291]
Chiesa di San Martino a Gangalandi, Lastra a Signa (Fi), cappella battesimale a destra dell'ingresso

marmo bianco, cm 105 (altezza totale, incluso il basamento) x 170 (larghezza totale, incluso il basamento); cm 90 (altezza del pozzetto) x 134 (larghezza del pozzetto all'imboccatura)
Iscrizione, nella fascia sotto la cornice superiore: QUESTA FONTE ANNO/FACTO FARE GLI OPERAI /DELLA CONPAGNIA DELLA/ VERGINE MARIA ANNO M/CCCCXXIII

1423

Il fonte in marmo di forma ottagonale si trova entro la cappella battesimale addossata alla controfacciata a destra dell'ingresso principale della chiesa (figg. 291, 294). Il pozzetto poggia su una largo gradino marmoreo, pure ottagonale, ed ha forma leggermente rastremata verso il basso.
L'apertura è coronata da una larga cornice sporgente al di sotto della quale è incisa l'iscrizione dedicatoria. Lungo la base delle cinque facce rivolte verso la navata corre un fregio continuo di fiori stilizzati a quattro petali (fig. 292), mentre le tre facce rimanenti, rivolte verso le mura della cappella, presentano uno zoccolo liscio. Le singole specchiature partite da cornici modanate recano al centro una formella mistilinea decorata a bassorilievo con scene narrative o ornamentali. Nell'ordine, partendo dal lato principale, ossia quello rivolto verso la navata centrale, e proseguendo in senso orario incontriamo: l'*Arcangelo Michele*, il *Battesimo di Cristo*, *San Martino divide il mantello con il povero*, la *Madonna col Bambino*, *San Jacopo*, l'*Agnus Dei*, una testina di putto tra foglie e una croce greca a motivi vegetali. I bassorilievi presentano una generale consunzione della superficie, forse dovuta ad alcune drastiche puliture che l'opera può aver subito, ma in generale il loro stato conservativo è buono. L'intero pozzetto, ossia le otto facce e il fondo, sono cavati in un unico blocco di marmo, mentre le otto modanature che compongono la cornice superiore sono scolpite a parte e tenute insieme tra loro da grappe metalliche; il coperchio ligneo che chiude l'apertura è di fattura recente (figg. 295-296).
Nel corso dei restauri all'edificio svolti tra il 1969 e il 1971 il fonte venne dotato di un foro sul fondo collegato a uno scarico per convogliare l'acqua all'esterno[775]. Nonostante questa modifica tuttavia rimasero notevoli problemi pratici, legati anche alla conservazione di una così grande quantità di acqua battesimale e infine il fonte smise di essere utilizzato.
L'opera deve aver subito almeno un altro smontaggio completo tra il 1928 e il 1930, in concomitanza con un drastico restauro purista della chiesa volto ad eliminare tutte le superfetazioni controriformate e di epoche successive[776]. In questa occasione vennero eliminati sia i due gradini supplementari su cui poggiava il fonte, sia la balaustra cinquecentesca che chiudeva il lato lungo della cappella,

775 Per la campagna di restauro 1969-1971 si veda: PACCIANI, 2001, pp. 57-62, dove tuttavia si menziona soltanto il rifacimento completo del pavimento e la realizzazione di un impianto di canalizzazione dell'aria calda. La notizia sulla creazione del canale di scarico per il fonte mi è stata gentilmente fornita dall'attuale parroco, don Renzo Ventisette, all'epoca dei lavori cappellano della chiesa e ricorda l'incomodo che comportava il dover svuotare a mano l'invaso.
776 TADDEI, 2001, pp. 55-56.

entrambi ancora visibili nella foto pubblicata dal Carocci nel 1906 (fig. 293)[777]. Queste operazioni di smontaggio hanno parzialmente danneggiato la fascia decorativa a fiori della base che, oltre ad aver perso completamente gli intarsi in stucco scuro, presenta il lato inferiore assai frastagliato e vistosamente connesso al gradino con malta cementizia (fig. 292).
Il fonte è stato generalmente valutato come opera di ambito ghibertiano[778], ma giustamente Gioia Romagnoli, nella monografia dedicata alla chiesa, ne evidenzia il carattere ancora fortemente legato ai maestri trecenteschi[779].
Per quanto riguarda la tipologia del manufatto, è da rilevare che si tratta in sostanza dell'unico fonte battesimale di impianto a pozzetto poligonale della prima metà del secolo pervenutoci integro, dal momento che il coevo fonte di Rosano (fig. 309, cat. 2.2) è stato in gran parte rinnovato e alterato.
Il contesto in cui il fonte è inserito, ossia la cappella battesimale riccamente affrescata, è del tutto eccezionale. La chiesa di San Martino a Gangalandi era in origine dipendente dalla vicina pieve di San Giovanni a Signa e ricevette il privilegio di somministrare il battesimo soltanto nel 1278[780]. Nel 1423 gli Operai della Compagnia della Vergine Maria sovvenzionarono il rinnovamento del fonte, con tutta probabilità ancora quello duecentesco, e la riqualificazione dello spazio a questo dedicato con la costruzione di una loggetta a due campate addossata alla controfacciata (fig. 294). Dieci anni più tardi, nel 1433, il sacello venne interamente affrescato da Bicci di Lorenzo[781]. Un corredo così sfarzoso che comprende una loggia voltata, un fonte in marmo e un ciclo di affreschi è indice della particolare agiatezza della chiesa, allora uno dei benefici ecclesiastici più ricchi della diocesi fiorentina, secondo solo al santuario dell'Impruneta[782].
Il fonte, peraltro di dimensioni ragguardevoli, mostra caratteri originali nella concezione stessa dell'impianto che non è a semplice pozzetto, ma presenta una forma rastremata verso il basso (fig. 297). L'effetto visivo di restringimento doveva essere ancora più accentuato quando la fascia con il motivo floreale conservava gli inserti in pasta scura a riempire lo sfondo tra un fiore e l'altro, mettendo in risalto il candore dei petali marmorei (fig. 292). Il riferimento immediato per questa

777 CAROCCI, 1906, p. 35. L'assetto rialzato del fonte è noto anche grazie alle descrizioni delle visite pastorali (AAF, VP 16.1, *Visita pastorale A. Medici* 1589-1592, c. 82v; ROMAGNOLI, 2001, p. 67). Nell'immagine pubblicata dal Carocci, una fotografia dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche, è ben leggibile l'assetto della balustra inserita a lato, tra il semipilastro parietale e il pilastro della prima campata della cappella, in modo da fungere da base per il pilastro stesso. L'attuale porzione inferiore del pilastro e la relativa base sono dunque rifacimento moderno.

778 CAROCCI, 1891, pp. 65-67; FABRICZY, 1892, p. 253; CAROCCI, 1895, p. 91; CAROCCI, 1906, pp. 38-39; GRAVINA, 1941, pp. 19-20; SANTELLI, 1965, pp. 165-172; LISCIA BEMPORAD, 1978, p. 95; CONTI, 1983, p. 115; PROTO PISANI, 1992, p. 6.

779 ROMAGNOLI, 2001, p. 68.

780 Il fonte fu concesso in seguito al crollo dell'unico ponte che collegava la parrocchia di Gangalandi con la pieve di San Giovanni REPETTI, 1833-1845, II (1835), p. 397; *La chiesa fiorentina*, 1970, p. 240.

781 La Confraternita laicale della Vergine Maria pertinente alla parrocchia di San Martino era preposta a sovvenzionare i restauri e le decorazioni della chiesa (ROMAGNOLI, 2001, p. 66); i più antichi libri di spoglio pervenuti riportano i lavori effettuati a partire dal 1426 e non vi si trova quindi nessuna notizia relativa al fonte, fatto eseguire soltanto tre anni prima (ASF, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 2169, II, Compagnia della Vergine di San Martino a Gangalandi, *Decimario. Spogli di tutti gli effetti che sono notati in diversi libri della Compagnia dell'Opera della Vergine Maria di S. Martino a Gangalandi dal 1426 al 1737*). Per la probabile costruzione della cappella in concomitanza con la commissione del fonte si veda: MOROLLI, 2001, p. 36; per la riscoperta nel 1891 degli affreschi scialbati e del documento che ne attesta il pagamento a Bicci di Lorenzo nel 1433: CAROCCI, 1895, pp. 10-11; PROCACCI, 1976, p. 9 nota 36; FROSININI, 2001, pp. 83-94.

782 Di tale beneficio godette, tra gli altri, Leon Battista Alberti, rettore della parrocchia per un lungo periodo dal 1432 al 1472, durante il quale ridisegnò l'architettura dell'abside (MOROLLI, 2001, p. 22-23).

decorazione è individuabile nel pozzetto trecentesco del Battistero fiorentino[783], dove alla base corre una fascia a intarsi policromi di tipo geometrico a cui fa seguito uno zoccolo liscio con fiori a bassorilievo (fig. 277). L'autore del fonte di Gangalandi sembra aver semplificato il modello illustre fondendo insieme i due motivi per creare un'unica fascia decorativa.
Il cornicione aggettante e il restringimento alla base creano un profilo elegante e articolato, impreziosito da un misurato apparato decorativo che contribuisce a conferire leggerezza visiva all'insieme. Le singole specchiature non sono infatti interamente occupate da bassorilievi, come usualmente avviene per questo tipo di manufatti, per i quali la scelta di una forma poligonale sembra sottostare alla funzione di avere a disposizione superfici piane su cui articolare diverse scene narrative. Al contrario, l'apparato figurativo si concentra entro più ristrette formelle delimitate dagli stessi compassi polilobati con cui il Ghiberti aveva ornato la Porta Nord, allora in procinto di essere licenziata, replicando il modello di Andrea Pisano. Dieci anni più tardi Bicci di Lorenzo decorerà i sottarchi della cappella battesimale con analoghi compassi, creando un gioco di rimandi e di armonica coerenza dell'insieme.
Le cinque facce principali del fonte, cioè quelle meglio visibili per lo spettatore, recano le scene e le figure più significative: l'*Arcangelo Michele*, il *Battesimo di Cristo*, *San Martino divide il mantello con il povero*, la *Madonna col Bambino*, *San Jacopo* (figg. 298, 300-304). In questi rilievi, ai panneggi fluidi, spesso divaganti in ricadute puramente ornamentali, si accompagnano corpi dalla struttura fisica poco consistente e dalle proporzioni sbilanciate in favore delle teste e delle mani. Lo scultore si sofferma con gusto squisitamente narrativo sui particolari naturalistici più disparati: dai finimenti del cavallo di San Martino (fig. 301), alla conchiglia e al campanellino legati sul bordone da pellegrino di San Jacopo (fig. 304), fino ai dettagli dell'armatura dell'Arcangelo Michele (fig. 303). Poca attenzione è invece rivolta alla resa spaziale, tanto nelle due scene narrative quanto nelle formelle con le singole figure stanti, che, o galleggiano nel vuoto come il San Jacopo, dai piedi infelicemente scorciati, o trovano sostegno in una provvidenziale mensolina, come la Vergine.
Per la composizione di maggior impegno e pregnanza iconografica, quella con il *Battesimo di Cristo* (figg. 298, 300), lo scultore non si ispira all'analoga scena ideata dal Ghiberti per la Porta Nord, ma cita puntualmente quella realizzata da Andrea Pisano per la prima porta quasi un secolo addietro (fig. 299), replicando il paesaggio con due speroni rocciosi coronati da alberelli, la posizione della colomba, il Cristo tradizionalmente immerso fino ai fianchi nel Giordano, la figura dell'angelo con le mani occultate sotto il telo, e quella del Battista che, mentre si sporge per l'aspersione, trattiene con l'altra mano il mantello. Lo scheletro compositivo e iconografico su cui si innestano le forme decise di Andrea Pisano è però rivestito da volumi più incerti, risolti in un gioco tutto di superficie che svuota la scena di ogni incisività o focalizzazione drammatica.
L'interesse dell'artista è palesemente rivolto verso una narrazione piana e delicata, come ben esemplificato nell'episodio di *San Martino e il povero,* dove, eliminato ogni cenno di ambientazione paesaggistica e ogni plausibilità spaziale, la scena viene risolta con la sola descrizione dei personaggi e del loro interagire (fig. 301).
Il maggior agio nella concezione delle figure isolate, più solide e meglio articolate, non nasconde la profonda matrice tardo trecentesca di questo maestro, su cui si innestano alcune novità in senso rinascimentale dei primi decenni del secolo. Mi sembra infatti che la figura della Vergine col Figlio mostri la riproposizione di alcuni caratteri tipici dei molti rilievi coevi con lo stesso tema, a partire dal modo

783 Si veda il capitolo II.2.

in cui sono articolate le pieghe del velo sulla testa di Maria, un dettaglio ricorrente di molte di queste sculture, fino al dialogo affettuoso di gesti in atto tra madre e figlio, con la Vergine che afferra il piedino del Bambino il quale a sua volta le si aggrappa al petto (fig. 302). La morbidezza della lavorazione della superficie sfocia a tratti in passaggi poco definiti, accentuati da puliture molto forti che possono aver rimosso anche le eventuali tracce di finiture policrome o dorate.
Le formelle poste sul retro, ossia quelli raffiguranti l'*Agnus Dei*, la testina tra le foglie e la croce, sono caratterizzate da un modellato più rigido riferibile alla mano di aiuti (figg. 305-307). L'intaglio meccanico del vello dell'agnello, con le ciocche ordinatamente disposte in file alternate, e la lavorazione disinvolta degli elementi vegetali che compongono la croce mi sembrano infatti appartenere a due mani diverse. Da rilevare che una croce del tutto simile, ma di qualità minore, compare nel fonte del monastero di Rosano (fig. 315, cat. 2.2), ugualmente eseguito nel 1423. Tali croci erano frequentemente apposte sui monumenti sepolcrali trecenteschi e il loro impiego nella decorazione dei pozzetti battesimali è connesso alla concezione del fonte come luogo di sepoltura dell'uomo vecchio che rinasce a nuova vita come cristiano[784].
La cultura tardotrecentesca che connota tutta l'opera è evidente anche nella testina che sbuca tra le foglie, motivo decorativo frequente in tutta la scultura dell'epoca che trova i confronti significativi in quelle analoghe che popolano le arcate di Orsanmichele o le specchiature poste nel ballatoio interno nella controfacciata del Duomo fiorentino (fig. 308).
Nel complesso il fonte è opera di impegno notevole, sia per l'originalità della struttura che per la curata decorazione, ma rimane difficile pronunciarsi sull'identità dell'autore, sfuggente tra quelle dei molti scultori fiorentini che nei primi decenni del secolo parlavano ancora un linguaggio sostanzialmente trecentesco, con accenti tardogotici e qualche vocabolo rinascimentale.

Scheda OA 09/00095595, L. Lucchesi 1978

Bibliografia

CAROCCI, 1891, pp. 65-67
FABRICZY, 1892, p. 253
CAROCCI, 1895, p. 91
CAROCCI, 1906, pp. 35, 38-39
GRAVINA, 1941, pp. 19-20
SANTELLI, 1965, pp. 165-172
LISCIA BEMPORAD, 1978, p. 95
CONTI, 1983, p. 115
PROTO PISANI, 1992, p. 6
ROMAGNOLI, 2001, pp. 67-68

784 LONGHI, 2003, p. 220. Croci simili compaiono, ad esempio, nel monumento al vescovo Tedice Aliotti in Santa Maria Novella, o in quello ad Alamanno Caviccioli in Santa Croce (fig. 316).

2.2

Fonte battesimale a pozzetto [fig. 309]
Chiesa di Santa Maria Annunziata a Rosano (Rignano sull'Arno), a destra della porta principale

pietra serena, cm 95 (altezza) x 91 (larghezza)
Iscrizione, nella specchiatura rivolta verso la navata centrale: MADONNA/ CHATERINA/ DA CHASTIG/LIONCHIO A/D MCCCCXXIII

1423

Il fonte in pietra serena, collocato presumibilmente nella sua sede originaria nei pressi della controfacciata a destra della porta d'ingresso, ha forma a pozzetto esagonale e poggia su una larga base nello stesso materiale (figg. 309, 311-312). Cinque delle sei facce sono suddivise in due riquadri con scolpiti a bassorilievo rosoni a motivi vegetali, geometrici o con un profilo umano. La sesta faccia, quella rivolta verso la navata centrale, presenta nella parte superiore una croce greca decorata con elementi foliacei sotto la quale è posta l'iscrizione dedicatoria della badessa Caterina da Castiglionchio e la data 1423 (fig. 315). Le specchiature e i riquadri interni in cui risultano suddivise sono delimitati da cornici con un motivo a punte di diamante.
Già il Carocci descriveva il fonte come "assai logoro per antichità e fragilità del materiale" e oggi le poche membrature originali rimaste sono assai compromesse[785]. L'imboccatura del pozzetto è coronata da un largo bordo sporgente di fattura recente, che ne ha sostituita una circolare, precedente, ma non originale. Nel XVIII secolo l'apparato ligneo cinquecentesco dell'altare maggiore era stato smantellato e il ciborio riutilizzato per coprire il fonte[786]. Una foto conservata nell'archivio del monastero, non datata, ma pubblicata nel 1957 (fig. 310), mostra l'opera ancora con questa copertura e con il bordo superiore sagomato in forma circolare per meglio accordarsi al profilo del ciborio[787]. Nei primi anni sessanta del Novecento la chiesa venne sottoposta a una campagna di restauri con lo scopo di riportarla al suo "carattere primitivo"[788], e in questa circostanza dovette esser rimaneggiato anche il fonte. Oltre al ripristino di un bordo poligonale coerente con la forma del pozzetto, l'arredo subì uno smontaggio completo e almeno le due specchiature laterali visibili nella foto storica vennero ricollocate in posizione invertita. A giudicare dallo stato attuale della pietra, i rilievi dovettero esser sottoposti anche a una forte pulitura e, probabilmente, a una parziale rilavorazione.
L'invaso del fonte è stato ridotto sensibilmente chiudendo l'imboccatura con lastre in pietra serena su cui è innestata una base circolare nello stesso materiale; questo inserto doveva servire da supporto a un bacino più piccolo utilizzato per somministrare il battesimo quando le necessità del rito erano ormai mutate e non

785 G. Carocci, scheda ministeriale, 2 settembre 1892 (SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 1629, *Rosano, Chiesa già Monastero della SS. Annunziata*).
786 REZZA, 1939, pp. 23-24; *S. Maria di Rosano...*, 1956, pp. 120-121. Il ciborio a coronamento del fonte è descritto anche nelle prime ricognizioni di Soprintendenza (SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 1629, *Rosano, Chiesa già Monastero della SS. Annunziata,* F. Rondoni, *Inventario degli Oggetti d'Arte, Chiesa e Monastero della SS. Annunziata a Rosano*, 1864, n. 3; G. Carocci, scheda ministeriale, 2 settembre 1892).
787 *S. Maria di Rosano...*, 1957, immagine pubblicata tra le tavole senza numerazione né numero di pagina. La foto qui riprodotta, di qualità migliore rispetto a quella pubblicata, mi è stata gentilmente fornita dalle monache di Rosano che la conservano nell'archivio storico dell'abbazia.
788 RIGHINI, 1961, p. 71.

era più necessario usufruire dell'intero pozzetto (fig. 313)[789]. La chiesa di Santa Maria Annunziata aveva annesse le due parrocchiali di Sant'Eugenio e di San Martino a Prungnano, e fu proprio per servire la cura d'anime di questi due popoli che il monastero benedettino ricevette il privilegio del fonte battesimale[790].
Il manufatto è sempre ricordato nelle descrizioni del monastero per l'importante testimonianza offerta dall'iscrizione[791], grazie alla quale è nota la cronologia esatta dell'opera e il nome della committente, Caterina da Castiglionchio, badessa dal 1422 al 1440, che nel 1434 fece eseguire anche il trittico con l'*Annunciazione* da Giovanni dal Ponte tuttora conservato nella chiesa[792].
Le integrazioni, i rimaneggiamenti e il precario stato conservativo rendono difficoltosa una valutazione dell'opera. Le specchiature sono bordate da un motivo a punte di diamante piuttosto comune negli arredi trecenteschi e di primo Quattrocento che compare, ad esempio nella pila già in Sant'Andrea a Barbiana (fig. 49, cat. 1.9) e nel lavabo del chiostrino Dati in Santa Maria Novella (fig. 411, cat. 3.2). La decorazione dei riquadri è affidata a semplici motivi geometrici o floreali, ad eccezione di una formella con una testina, oggi ridotta a poco più che un'ombra in cui si intuisce un profilo dai lineamenti minuti e poche ciocche di capelli ricci sulla fronte[793]. La croce greca a motivi vegetali, presente anche nel coevo fonte di San Martino a Gangalandi a Lastra a Signa (fig. 280. cat. 2.1), era spesso utilizzata per i monumenti funerari e la sua presenza nelle vasche battesimali alludeva all'immagine del fonte come simbolico luogo di sepoltura del neofita che deve morire per rinascere come cristiano[794].

Scheda OA 09/00098721, F. Petrucci 1978

Bibliografia

CAROCCI, 1906-07, II (1907), p. 60
PUCCI, 1939, pp. 208-209
REZZA, 1939, pp. 23-24
S. Maria di Rosano..., 1956, pp. 120-121
RIGHINI, 1961, p. 71
RASPINI, 1982, p. 256
CONTI, 1983, p. 102
BARTOLI, 1998, p. 302, scheda 163

789 Un'aggiunta simile si rinviene anche nel fonte di San Martino a Brozzi (fig. 318, cat. 2.3), dove la chiusura marmorea dell'imboccatura è corredata da una piccola coppa in marmo.

790 Non sappiamo con precisione quando venne fatta la concessione, ma l'annessione della parrocchia di San'Eugenio risale al 1090 mentre quella di San Martino a Prugnano divenne definitiva solo nel 1472 (*S. Maria di Rosano...*, 1957, pp. 92-93; RASPINI, 1982, p. 256). Nel corso della visita pastorale del 1564 alla parrocchia di San Martino viene esplicitamente ricordato l'obbligo di battezzare nella chiesa del monastero di Rosano; purtroppo durante la visita alla chiesa del monastero non viene fatta alcuna descrizione del fonte (RASPINI, 1998, p. 14).

791 CAROCCI, 1906-07, II (1907), p. 60; PUCCI, 1939, pp. 208-209; REZZA, 1939, pp. 23-24; *S. Maria di Rosano...*, 1956, pp. 120-121; RIGHINI, 1961, p. 71; RASPINI, 1982, p. 256; CONTI, 1983, p. 102; BARTOLI, 1998, p. 302, scheda 163. Nel volume più recente dedicato al monastero l'opera è tuttavia soltanto riprodotta in fotografia in una tavola non numerata (*Dodici secoli dell'abbazia*...., 1980).

792 Tra le scarse testimonianze documentarie relative al monastero agli inizi del XV secolo non è registrata alcune menzione del fonte (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese, 227, SS. Annunziata a Rosano, 1, *Libro Debitori e Creditori (1423-1439) con addenda di Ricordi*). Per quanto riguarda la corretta lettura dell'iscrizione con la data nella base del trittico, precedentemente interpretata come 1430 o 1433, si veda: GUIDI, 1968, pp. 67-68.

793 Il volto è assimilabile assimilabile ai molti analoghi che popolano le cornici decorative dei cicli affrescati tra Tre e Quattrocento (FROSININI, 2014, pp. 173-177, con bibliografia precedente).

794 Si veda la nota 784.

2.3

Fonte battesimale a pozzetto [fig. 317]
Chiesa di San Martino a Brozzi (Fi), nella prima cappella a sinistra

marmo bianco, marmo verde; cm 105 (altezza totale) x 89 (larghezza totale)
Iscrizione, lungo la cornice inferiore: COSMUS RINUCI[N]US/ STEFA[NI] F[ILIUS] PLEBA[NUS] AC /CANONI[CUS] FLOREN[TINUS]/ A.D. MCCCCLXXIV
Stemmi, nella cornice inferiore: famiglia Rinuccini

specchiature marmoree intarsiate: terzo-quarto decennio del XII secolo
incorniciatura: Francesco di Simone Ferrucci e bottega
1474

Il fonte battesimale è composto da sei specchiature marmoree intarsiate racchiuse in un'incorniciatura scandita da doppie paraste scanalate poste in corrispondenza degli spigoli (fig. 317). La cornice superiore, dal bordo aggettante e sottolineato da un motivo a fusarole e perline, è scolpita a rilievo con sei teste di cherubini, uno per ogni lato del fonte, mentre quella inferiore ospita l'iscrizione dedicatoria, intervallata da due stemmi Rinuccini sistemati in corrispondenza delle due specchiature laterali rivolte verso la navata. Il fonte poggia su un semplice zoccolo esagonale in marmo liscio, a sua volta sovrammesso a un identico elemento in pietra serena di dimensioni maggiori. L'invaso originario del fonte non è visibile perché chiuso da una copertura marmorea incavata, scolpita in un unico blocco, che ospita al centro una coppa circolare, pure marmorea.
L'opera, alluvionata nel 1966, è stata sottoposta a restauro l'anno successivo e si trova quindi in buono stato per quanto riguarda la pulizia delle superfici, mentre pessimo risulta invece l'assemblaggio dei pezzi, in gran parte disconnessi e disallineati tra loro (figg. 318-319). La cornice superiore è fermata tramite vistose grappe metalliche e la copertura dell'invaso è malamente connessa ai pezzi circostanti tramite una vistosa stuccatura; numerosi sono i tasselli di integrazione e le rotture.
Il maldestro montaggio è probabilmente una conseguenza dello spostamento dell'arredo effettuato nel 1880, quando vennero riaperte le navate laterali della chiesa, da tempo chiuse e adibite ad altre funzioni, e il fonte fu rimosso dalla sua collocazione originaria, la cappella a destra della maggiore, per esser collocato nella sede attuale[795]. In epoca più antica il pozzetto era stato modificato con la chiusura del profondo invaso e con la dotazione della coppa minore, attuando una soluzione che abbiamo già incontrato nel fonte del monastero di Rosano (fig. 313, cat. 2.2).
Ben evidente, e recepita già nella bibliografia più antica[796], è la natura composita del manufatto, per la cui realizzazione vennero impiegate lastre intarsiate romaniche appartenenti al terzo o quarto decennio XII secolo, forse provenienti da un fonte più antico[797]. Il pievano Domenico Ghisi, nelle *Memorie* della chiesa

795 CAROCCI, 1921, pp. 14-15.
796 CAROCCI, 1875, p. 76; CAROCCI, 1906, p. 12; CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 361; GARNERI, 1910,p. 371; CAROCCI, 1921, pp. 14-15; LUMACHI, 1928, p. 238; PUCCI, 1939, pp. 88.
797 MATTEUZZI, 2016, pp. 80-81, cat. V, tav. 23, a cui rimando anche per la bibliografia relativa alle tarsie. Ringrazio Nicoletta Matteuzzi che mi ha gentilmente concesso di consultare il suo lavoro ancora in bozze.

compilate a partire dal 1636, riferisce che al centro del pavimento era ancora visibile una traccia esagonale, da lui interpretata come prima sede del fonte quattrocentesco, ma che più ragionevolmente può essere riferita al fonte romanico[798]. Il Ghisi, che ancora poteva vedere l'opera nella cappella a destra del presbiterio, riferisce infatti che sulla volta di quella era ancora dipinto lo stemma del donatore del fonte, il pievano Cosimo Rinuccini, che dunque aveva promosso il rifacimento dell'arredo decretandone al contempo lo sistemazione nella propria cappella di famiglia[799].
Sulla scorta delle osservazioni del Ghisi, nella guidistica è stato talvolta speso il nome di Donatello o della sua bottega per indicare l'ipotetico autore dell'incorniciatura, ma già Alessandro Conti aveva inquadrato più correttamente l'ambito dell'opera proponendo il nome, pure non pertinente, di Mino da Fiesole[800].
È stata Roberta Bartoli ad accostare l'incorniciatura del fonte di Brozzi a quello oggi conservato nel Museo Diocesano di Cortona (figg. 331), da lei stessa riferito alla bottega di Francesco di Simone Ferrucci, facendo notare come i caratteri espressivi e le fisionomie caricate delle testine poste sulla cornice del nostro fonte ben si sposassero con i tipi del Ferrucci e proponendo anche per quest'opera una pertinenza alla stessa bottega[801]. Linda Pisani, ha concordato con l'accostamento al linguaggio figurativo ferruccesco, facendo tuttavia notare la discontinuità nel livello qualitativo delle testine e ponendo l'accento sul massiccio intervento della bottega (figg. 323-328)[802].
La snella struttura del fonte di Cortona, databile verso il 1491, nell'ultimo periodo di attività di Francesco di Simone, è stata certamente esemplata su quello di Brozzi, dove sono presenti le stesse doppie paraste angolari culminanti in identici capitelli. Entrambi i pozzetti sono racchiusi tra due analoghe cornici che si differenziano soprattutto per la più ricca, e quasi affastellata, ornamentazione dell'esemplare cortonese (figg. 329-330), mentre le più misurate presenze figurative nel nostro esemplare sono ridotte ai soli cherubini della cornice superiore.
A di là delle differenze di mano giustamente rilevate dalla Pisani, si nota che ogni testina è insistitamente caratterizzata accentuando gli stessi elementi, come gli occhi allungati, o la disposizione scarmigliata delle capigliature. Il livello qualitativo di questi rilievi è complessivamente buono e almeno uno dei cherubini, quello connotato da fluide ciocche terminanti in boccoletti avvitati e con ali definite da un intaglio particolarmente vibrante, è da ascrivere interamente alla mano del maestro (fig. 323).
Sebbene l'attenzione della critica si sia soffermata soprattutto sui partiti decorativi, è opportuno valutare con attenzione anche la struttura e il suo rapporto con le specchiature romaniche. Il reimpiego di questi elementi sarà stato certamente richiesto dal pievano, motivato sopratutto dal rispetto per l'arredo sacro e dal forte valore identitario che questi manufatti avevano per la comunità.

---

798 L'insolita collocazione al centro della navata può trovare un precedente in una simile testimonianza relativa al fonte della pieve di Santa Maria a Faltona (MATTEUZZI, 2016, pp. 80-81, cat. V, tav. 23). La Ducci ha sollevato dubbi su un'effettiva pertinenza delle tarsie a un fonte battesimale, per il loro formato allungato (DUCCI, 2011, p. 102), ma la Matteuzzi ne esclude, per le misure contenute, la provenienza da un pulpito, propendendo piuttosto per la pertinenza a un fonte (*Ibidem*).

799 CAROCCI, 1921, p. 15.

800 RIGHINI, 1961, p. 131; CALZOLAI, 1984, p. 57; CONTI, 1983, p. 205, fig. 8.

801 BARTOLI, 1998, pp. 107-108, 347, cat. 200; BARTOLI, *La palestra...*, 1998, pp. 23-25. Per la problematica questione legata all'esistenza o meno di uno scultore locale chiamato Ciuccio di Nuccio a cui la storiografia locale riferiva tradizionalmente il fonte, si veda quanto esposto al capitolo II.3, nota 329.

802 PISANI, 2007, pp. 32, 80-82, 100-111, cat.15. Sul fonte cortonese si veda anche: GENTILINI, 2008, p. 198.

L'operazione però si sposa perfettamente con il gusto quattrocentesco per la tarsia marmorea romanica che per gli artisti fiorentini fu fonte di molteplici ispirazioni, culminate nelle realizzazioni di Leon Battista Alberti per la facciata di Santa Maria Novella e per il Tempietto del Santo Sepolcro in San Pancrazio (fig. 322)[803].
La misurata semplicità dell'incorniciatura del fonte di Brozzi è in squisito accordo con il disegno essenziale degli intarsi e credo che il raffronto più calzante per l'accostamento tra impianto architettonico classicheggiante e tarsie geometriche possa essere individuato, fatte le debite proporzioni dimensionali e qualitative, proprio nel Tempietto albertiano, dove lesene scanalate scandiscono specchiature intarsiate di fattura moderna.

Scheda OA 09/00099493, D. Castellucci, 1978

Bibliografia

CAROCCI, 1875, p. 76
CAROCCI, 1906, p. 12
CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 361
GARNERI, 1910,p. 371
CAROCCI, 1921, pp. 14-15
LUMACHI, 1928, p. 238
PUCCI, 1939, pp. 88
RIGHINI, 1961, p. 131
CALZOLAI, 1984, p. 57
CONTI, 1983, p. 205, fig. 8
BARTOLI, 1998, pp. 107-108, 347, cat. 200
BARTOLI, *La palestra...*, 1998, pp. 23-25
PISANI, 2007, pp. 32, 100-111, scheda 15
DUCCI, 2011, p. 102
MATTEUZZI, 2016, pp. 80-81, cat. V, tav. 23

803 Per l'importanza delle tarsie romaniche nell'arte fiorentina si veda: DUCCI, 2002.

2.4

Fonte battesimale a coppa [fig. 347]
Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (Fi), prima sala (già Battistero di San Giovanni)

marmo bianco, pietra calcarea brecciolata (piede), intarsi in marmo verde e rosso
cm 131 (altezza totale) x cm 180 (diametro basamento); cm 97 (altezza vaso) x cm 95 (diametro vaso, escluse le anse)
Iscrizione, sul basamento intorno al piede: D[OMI]N[U]S ANTONIUS IOH[AN]NIS DE EMPULO B[EA]T[A]E MARIE MAIORIS PRIOR ET CANONICUS FLORENTINV[S] MCCCCXLVII
Stemma, sul basamento: arme della famiglia Giachini

Bernardo Rossellino
1447

Il fonte ha forma a cratere, con ampia coppa munita di due manici ansati sulle cui volute, aggrappati a festoni vegetali, sono arrampicati due putti con cartigli (fig. 347). Il labbro sporgente della coppa è decorato con un motivo ad ovoli, che si estende fino a bordare le, anse laterali ed è posto in risalto da una profonda scozia che lo stacca nettamente dal corpo del vaso. Al di sotto di questa, la zona di massima ampiezza della coppa è enfatizzata ancora con un motivo a ovoli declinato in una versione particolare per il rilievo bassissimo della lavorazione e per le proporzioni ampie e allungate degli ovoli stessi. Sul corpo del vaso si succedono poi una fascia liscia e una baccellatura ricontornata rivolta verso l'alto che ricopre tutta la zona inferiore ed è chiusa in basso da un motivo a fusi e perline (fig. 354). La coppa è sorretta, per tramite di un sottile tondino, da un piede con elegante forma svasata che poggia al centro di un basamento circolare. Intorno al piede il marmo del basamento è intarsiato con un anello di losanghe bianche su fondo nero, a sua volta circondato dall'iscrizione dedicatoria (fig. 349). Sempre sul basamento, in posizione frontale, è intarsiato in marmo rosso lo stemma Giachini. Sul bordo sono visibili i fori praticati per alloggiare i perni metallici del coperchio (fig. 350), mentre sul fondo della coppa è presente il foro di scarico che, attraverso una tubatura passante per il piede, permetteva la dispersione delle acque[804].
Nel 2006 l'opera ha subito un intervento di restauro da parte dell'Opificio delle Pietre Dure, nel corso del quale è stata effettuata una pulitura generale, sono stati eliminati materiali non pertinenti e si è provveduto a consolidare l'aderenza degli intarsi integrando ove necessario[805]. Il fonte è oggi in buono stato di conservazione e si rileva soltanto una generalizzata consunzione, specie nei rilievi sulle anse.
Nessuna notizia di quest'opera ci giunge dalle fonti più antiche e la prima testimonianza documentaria proviene dal *Sepoltuario* redatto a metà Settecento da Giovanni Baldovinetti, dove l'erudito riproduce con scrupolo il disegno del fonte

804 Dei sei fori esistenti sul bordo, tre sono vuoti, gli altri alloggiano i resti di perni in ferro; un coperchio ligneo, certamente di fattura moderna, è visibile ancora nelle foto che corredano la schedatura ministeriale (SBAS FI, Gabinetto fotografico, foto n. 198960, 68501).

805 Alcuni intarsi in serpentino erano andati perduti e sostituiti con gesso colorato, materiale troppo fragile mentre lo stemma era stato risarcito con una malta rossa non accordata cromaticamente, dunque è stato necessario provvedere con nuove e più indicate integrazioni; una parziale integrazione è stata effettuata anche per la pasta riempitiva dell'iscrizione che si presentava lacunosa (BISCEGLIA, CASTELLO, 2006 (2007), pp. 248-252).

segnalandone l'ubicazione nella Prepositura di Sant'Andrea (fig. 351)[806]. Nel complesso la traduzione dell'oggetto è fedele, ma l'iscrizione dedicatoria risulta riprodotta sul bordo estremo della pedana anziché attorno all'anello intarsiato a losanghe. L'alterazione nei rapporti proporzionali dei diversi elementi del disegno ha indotto Anna Bisceglia a ritenere che sia andata perduta una modanatura interposta tra la coppa e il piede, quando invece si tratta semplicemente di una resa sovradimensionata dell'esile tondino tutt'ora presente[807].
Agli inizi del Novecento l'aspetto aulico e classicheggiante del fonte lo rese oggetto di un'attenzione singolare: la Manifattura di Signa, specializzata nella produzione di terrecotte artistiche, lo inserì nel suo catalogo di riproduzioni di opere rinascimentali con il riferimento a Donatello (fig. 352)[808].
Pochi anni prima infatti l'opera era stata segnalata nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt, per cura di Wilhelm Bode, come un lavoro notevole improntato a caratteri decorativi donatelliani, e con tale parere aveva concordato successivamente Eugène Müntz, sbilanciandosi in favore di un'attribuzione diretta a Donatello[809]. Il Carocci concordava nel riconoscere forti elementi donatelliani, ma notando anche una componente michelozziana, concludeva per ascrivere l'opera a un qualche dotato discepolo dei due artisti[810]. Poco aderente il nome di Pasquino da Montepulciano avanzato nella nona edizione del *Cicerone*, respinto da tutta la critica successiva, orientata a riferire genericamente la pertinenza del manufatto in direzione di un seguace di Donatello fino all'intervento di Antonio Paolucci che ha proposto una paternità di Bernardo Rossellino[811].
L'attribuzione, unanimemente accolta negli studi successivi e nella letteratura dedicata alla Collegiata e al suo museo[812], è stata avanzata, oltre che per ragioni stilistiche, per la presenza dell'artista a Empoli nello stesso anno. Il 2 agosto del 1447 infatti Bernardo riceveva l'incarico per il gruppo dell´*Annunciazione* destinato all'oratorio dell'omonima compagnia annessa alla chiesa di Santo Stefano degli Agostiniani a Empoli[813]. Un'altra memoria, ritenuta dalla critica meno attendibile,

806 BIB MOR, ms. 339, Giovanni Baldovinetti, *Sepoltuario,* 1750-1754, c. 69r. Il *Sepoltuario* redatto dal Baldovinetti, a differenza dei tradizionali sepoltuari dedicati a illustrare sistematicamente tombe, iscrizioni e stemmi di una chiesa o delle chiese di una città, spazia geograficamente illustrando singoli monumenti che, indipendentemente dalla loro ubicazione, colpivano l'interesse dell'erudito. Per quanto i disegni del Baldovinetti abbiano talvolta derive fantasiose, si tratta di un documento prezioso proprio per il suo carattere visivo che ci restituisce un'idea grafica di opere fortemente alterate, frammentarie o totalmente perdute, come ad esempio l'altare del Tempietto della SS. Annunziata, la tomba di Lemmo di Balduccio nella chiesa di Sant'Egidio, la tomba di Benozzo Federighi in Santa Trinita o quella di Agnolo Vettori in Santa Maria delle Campora.

807 BISCEGLIA, CASTELLO, 2006 (2007), pp. 247, 252 nota 7.

808 *La Manifattura di Signa,* 1986, II, tav. XV, cat. 1650. Gli oggetti riprodotti nel primo nucleo di tavole (I-LIX) del primo catalogo illustrato della Manifattura (1900-1905) sono databili indicativamente tra 1899 e 1900 mentre quelli seguenti, tra cui rientra il calco del nostro fonte, appartengono agli anni immediatamente successivi, comunque entro il 1905.

809 BURCKHARDT, 1884, p. 151; MÜNTZ, 1899, p. 84.

810 CAROCCI, 1899, p. 12; CAROCCI, 1906, p. 76.

811 BURCKHARDT, 1904 p. 187; GIGLIOLI, 1906, pp. 41-42; POGNI, 1910, pp. 4-5; BUCCHI, 1916, pp. 27-29; MARCHINI, 1952, p. 125 nota 18; BALDINI, 1956, p. 7.

812 PAOLUCCI, 1985, pp. 100-103, cat. 35; GIUSTI, 1988, pp. 16-17; PROTO PISANI, 1990, pp. 15, 18; GENTILINI, *Una perduta pila...,* 1994, p. 62; GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*,1994, p. 188-189; SIEMONI, 1994, pp. 78-79; ANGELINI, 2005, pp. 25, 27 figg. 6-7; *Museo della Collegiata...*, 2006, pp. 33-34.

813 Il documento originale della commissione non è mai stato reperito e la notizia ci è nota grazie a un libro cinquecentesco di memorie della Compagnia che riporta una sintesi dell'intera vicenda, inclusa la stima dell'opera fatta dal Ghiberti e il pagamento di trentasei fiorini d'oro (ACE, 265, *Memoria della soppressa Congregazione della Santissima Annunziata nella chiesa degli agostiniani d'Empoli,* 1576, c. 9; GIGLIOLI, 1906, pp. 160-161; MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 29-31, 97-99, 162 doc. 18).

riporta però che l'opera venne fatta eseguire nel 1444, e che per reperire i fondi necessari al suo finanziamento la Compagnia dovette vendere un campo di sua proprietà nel territorio empolese[814]. L'incongruenza delle date può essere spiegata in vari modi, da un semplice errore di trascrizione da parte del compilatore seicentesco a una prima commissione al Rossellino poi andata per le lunghe, non espletata e quindi riconfermata con un nuovo contratto tre anni più tardi, ma l'episodio della vendita sembra attendibile e desta interesse perché l'acquirente del campo in questione risulta essere Antonio di Giovanni detto Malepa, ossia il canonico Antonio Giachini committente del nostro fonte.
Il Giachini, di famiglia empolese[815], era priore della chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze ed è pertanto del tutto probabile ritenere che sia stato proprio lui a mettere in contatto i confratelli della compagnia dell'Annunziata di Empoli con Bernardo Rossellino, uno dei più importanti scultori allora attivi. Con il dono di un fonte tanto innovativo il Giachini si rivela senz'altro ben aggiornato sui fatti artistici fiorentini e pronto ad accoglierne le più dirompenti novità per reinventare l'impianto di un arredo liturgico che fino ad allora era strettamente legato a forme e decorazioni tradizionali.
Rimane difficile oggigiorno ricostruire idealmente la conformazione originaria dell'antico battistero titolato a San Giovanni a cui il fonte era destinato. Nel 1464 il piccolo edificio, situato sul retro della collegiata, venne unito a questa per mezzo di un corridoio[816]. Successivamente, tra il 1566 e il 1567, il pievano Sebastiano Tani ne intraprese una ristrutturazione completa, rinnovandone la copertura e mutando la posizione del fonte battesimale che in precedenza doveva trovarsi in una "tribuna", forse una nicchia nella parete che accoglieva parzialmente la pedana circolare su cui posa il vaso[817]. Nel corso del tempo i locali della Prepositura hanno circondato e sostanzialmente inglobato il battistero che infine, con l'allestimento del 1956, è divenuto parte del percorso museale, di cui oggi costituisce la prima sala (fig. 348)[818].

---

814 "Nel 1444 fu fatta fare l'Imagine di marmo della Sant.ma Nunziata e per tale effetto fu da i fratelli venduto un campo di detta compagnia di staia tre posto a Empoli vecchio a m. Antonio di Giov. Malepa, e il prezzo di detto campo servì per pagare lo scultore che la fece, come di ciò n'aparisce ricordo fatto dal detto m. Antonio al suo Libro di Ricordi esistente nell'opera della collegiata d'Empoli in fra le scritture di detta opera a c. 33". La notizia è riportata in un Campione Beneficiale in cui alla trascrizione di benefici è premessa un breve nota sulla storia della chiesa di Empoli; il menzionato Libro di Ricordi non risulta oggi negli inventari dell'archivio (ACE, 21, Campione Beneficiale, A (1662), c. 133v; GIGLIOLI, 1906, p. 162; MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 97-99, 162 doc. 18).

815 Antonio di Giovanni detto Malepa di Andrea Giachini da Empoli († 1457), oltre che priore di Santa Maria Maggiore a Firenze, fu pievano di San Giovanni in Greti nonché nunzio e collettore apostolico in Toscana per Eugenio IV (SALVINI, 1782, pp. 41-42, n. 349). Non mi è stato possibile trovare alcuna fonte per la notizia della nomina del Giachini a cappellano dell'altare del Battistero empolese nel 1447, riportata senza indicazione della provenienza da Siemoni e ripresa dalla Bisceglia (SIEMONI, 1994, pp. 78-79; BISCEGLIA, CASTELLO, 2006(2007), p. 246).

816 La costruzione del corridoio venne finanziata dal canonico Giovanni di Andrea Giachini, nipote di Antonio di Giovanni e futuro pievano della Collegiata (1467-1492). Il Pogni ricorda che, oltre a due stemmi Giachini, nel corridoio si trovava anche la lastra tombale del pievano (POGNI, 1910, p. 73, n. 276).

817 Dalle scarne indicazioni la sistemazione risulta poco chiara, tra i pagamenti infatti se ne registra uno per "levar uno jato di ghiaia da di sotto la tribuna dov'era il baptesimo" oltre che "per fondare dove à a stare la fonte del baptesimo e finir detta muraglia" (ACE, *Quadernuccio degli acconcimi di San Giovanni*, 1565, cc. 5-6; *Entrata e uscita del Camarlingo dell'Opera* (1563-1575), cc. 14, 15v; POGNI, 1910, p. 5; SIEMONI, 1994, pp. 86-87, 119, nota 58-59). Un restauro generale dell'edificio è documentato anche agli inizi del XIX secolo (ACE, *Libro di partiti dell'Opera*, 1814-1818, 18 agosto 1817).

818 Per le vicende del Museo della Collegiata, uno dei musei ecclesiastici di fondazione più antica (1859-1860), si veda: PAOLUCCI, 1985, pp. 9-29; per l'allestimento più recente: PROTO PISANI, 1990.

Quello di Empoli è il primo fonte realizzato in forme pienamente rinascimentali che ci sia noto; il classicismo "magniloquente e programmatico" che Paolucci riconosceva nella concezione dell'opera appare ancora più decisivo e dirompente se paragonato con l'impianto a pozzetto poligonale con cui in ambito territoriale toscano si identificava il fonte battesimale[819]. L'idea di adottare le forme di un vaso ansato all'antica è decisamente rivoluzionaria e mostra il coinvolgimento di un artista eccellente, in grado di ripensare con occhi nuovi l'aspetto tradizionale dell'arredo. L'opera dovette esser percepita dai contemporanei come straordinariamente moderna e, al contempo, evocativa di quello che s'immaginava fosse stato l'aspetto dei fonti paleocristiani, tanto che il suo disegno poteva venire riutilizzato ancora dal Botticelli per raffigurare un primitivo fonte battesimale nelle *Storie della vita di San Zanobi* (fig. 353).
La forma del fonte, come già aveva intuito il Müntz che lo definiva "imitato da qualche vaso antico"[820], deriva da esempi di arte romana tra i quali però non è possibile individuare un modello precisamente replicato tanto per la forma quanto per le decorazioni. L'artista sembra aver riunito spunti differenti tratti da urne, anfore e manufatti ornamentali più rari di dimensioni maggiori. Tra questi credo sia possibile individuare un esempio estremamente pertinente nel cratere marmoreo reimpiegato come fonte battesimale nella chiesa di San Michele a Camigliano presso Capannori (Lucca). Quest'opera era stata segnalata già da Giancarlo Gentilini come derivazione del fonte di Empoli[821], ma lo studioso non aveva potuto esaminare adeguatamente il manufatto, collocato in una stretta cappella battesimale abitualmente chiusa da una cancellata. Il vaso infatti, parzialmente murato nella parete di fondo e sormontato da una seconda vasca seicentesca (fig. 359), rivela alla veduta laterale due rilievi raffiguranti figure alate di fattura chiaramente antica, probabilmente databili al I secolo d.C. (figg. 360-361)[822]. Il grande corpo baccellato è sostenuto da un piede svasato e scanalato, mentre l'imboccatura, fiancheggiata da due anse, è bordata con un motivo a ovoli, presentando in tutto e per tutto, a partire dalle dimensioni, un modello davvero calzanteper la nostra opera (fig. 357).
All'ideazione del fonte empolese non dovettero essere estranei neppure esempi ceramici, come quelli rappresentati da un particolare tipo di cratere detto a colonnette, caratterizzato da un ampio corpo globulare rastremato verso il fondo, coronato da un bordo sporgente e sorretto da un breve piede svasato (figg. 355-

819 Fonti a coppa sono già documentati a queste date in ambito extrafiorentino ma si tratta di esemplari goticheggianti che replicano l'impianto delle coeve acquasantiere, di cui si limitano ad ampliare le dimensioni.
820 MÜNTZ, 1899, p. 84.
821 GENTILINI, *Fonti, tabernacoli...*, 1994, p. 194 nota 71.
822 Non sono riuscita a recuperare bibliografia specifica sull'opera e ringrazio Paolo Liverani per la avermi confermato l'antichità del pezzo e suggerito la sua probabile datazione. Il cratere, monolitico, misura cm 86 (altezza) x 76 (larghezza) x 52 (diametro dell'imboccatura); il fondo è stato forato per adattarlo alla funzione di fonte. Nella vasca aggiuntiva soprastante è inscritta la data 1658, ma è del tutto probabile che l'impiego come fonte battesimale sia più antico e che quello seicentesco sia soltanto indice del consueto aggiornamento a cui andarono soggetti anche molti fonti rinascimentali con l'aggiunta del secondo invaso. Le dimensioni dei vasi ornamentali erano solitamente più contenute e la destinazione originaria del manufatto rimane incerta. Ho potuto individuare un'opera affine nel Camposanto di Pisa, dove è conservato un grande cratere marmoreo di ornamentazione più semplice, ma di dimensioni perfino maggiori (altezza cm 94, diametro massimo cm 87), proveniente dalla chiesa di San Piero a Grado (fig. 358). Anche in questo caso il fondo del vaso è stato forato, ed è quindi probabile un riuso come fonte battesimale in epoche passate. Giovanna Tedeschi Grisanti, autrice della scheda di catalogo dell'opera (TEDESCHI GRISANTI, 1984, II, pp. 122-123, n. 61), mostrava cautela nel valutare il pezzo come antico per la difficoltà di reperire altri esemplari affini in marmo, ma credo che, grazie al confronto con il vaso di Camigliano, sia possibile ipotizzare l'esistenza di una produzione di questo genere.

356)[823]. Morfologicamente tali crateri si distinguono dal fonte soltanto per la forma dei manici, che in quegli esempi si presentano come protrusioni in continuità con il bordo sorrette da elementi cilindrici simili a piccole colonne, da cui il nome della tipologia.
La decorazione del corpo è invece chiaramente ispirata a quella di urne e puntali di cippi funerari in cui ritroviamo ornamentazioni a doppio giro di baccellature contrapposte, orientate rispettivamente verso il basso e verso l'alto, e separate da una fascia orizzonte a treccia, semplice o doppia (figg. 362-363, 376-377)[824]. Nel nostro fonte la fascia centrale si presenta liscia, mentre la baccellatura superiore è sostituita da una versione allungata del motivo a ovoli, con una variante che compare, nella stessa sequenza di ovoli, fascia liscia e baccellature, nella coppa dell'acquasantiera di San Marco (fig. 364, cat. 1.16), riferibile a Maso di Bartolomeo.
Un arredo accostabile alla forma singolare del nostro fonte è il vaso che serve da acquasantiera nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (figg. 371), già ritenuto donatelliano, ma credo meglio leggibile tra le opere uscite dalla bottega di Bernardo Rossellino, sia per l'affinità con il fonte empolese, sia per la lavorazione delicata con cui sono condotti gli ornati[825]. Gli aspetti di affinità con il fonte si individuano nella forma globulare, qui declinata in chiave più rotondeggiante, nella scelta della sequenza decorativa, che nel vaso risulta più fedelmente esemplata dai modelli antichi, e nel tipo di labbro sporgente e decorato a ovoli, cui segue una profonda strozzatura. Identico a quello del fonte era l'originario piede svasato e coronato da un tondino del vaso, che conosciamo soltanto grazie a una foto storica (fig. 373), e che oggi è stato sostituito con un pezzo affine, ma più tozzo. Un particolare di estremo interesse è costituito dall'unico manico che riproduce proprio quelli tipici dei crateri a colonnette, con la piatta sporgenza in linea con il bordo sostenuta da due elementi distinti. Pochi artisti in questi anni potevano fare sfoggio di una filologia così puntuale e allo stesso tempo possedere gli strumenti per reinterpretarla con tanta disinvoltura.
Anche nel fonte di Empoli la scelta di non riprodurre pedissequamente alcun modello antico, ma di rimeditarne forme e decorazioni, è di certo indice di un rapporto maturo e disinvolto con l'arte classica, di cui la sintassi, ormai assimilata, viene liberamente reimpiegata per scrivere nuove frasi. Pertanto, pur sostituendo i manici a colonnette con due eleganti anse a voluta, se ne mantiene la congiunzione al vaso sullo stesso piano del bordo, mentre la decorazione a ovoli del labbro viene prolungata senza soluzione di continuità lungo le volute, con un effetto armonico e unitario dell'insieme che si anima inaspettatamente per la presenza dei due spiritelli e del festone.
Questi inserti figurati vivacizzano con freschezza la calibrata ornamentazione del fonte e costituiscono l'elemento determinante per orientare la paternità dell'arredo in direzione di Bernardo Rossellino (fig. 366, 370). I putti articolano gli snelli corpicini in pose sciolte, ma di ricercata complessità, bilanciandosi tra la voluta, il festone vegetale e il cartiglio che tengono in mano con ammirabile destrezza. L'attenzione pur minuziosa ai dettagli, come nella descrizione sorprendente del festone vegetale, legato con un nastro sottile che gira intorno all'ansa attraversandone con coerenza anche il retro, non si disperde in eccessi descrittivi

823 Esemplari di questo tipo sono conservati, ad esempio, al Museo Archeologico di Firenze, al Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma, al Museo Faina di Orvieto, al Museo Nazionale, nella collezione Astarita dei Musei Vaticani.
824 Si vedano gli stessi esemplari già indicati in rapporto al vaso della Sagrestia di San Lorenzo al capitolo I.5, nota 101.
825 Per approfondimenti su quest'opera e per i riferimenti bibliografici si veda quanto esposto al capitolo I.5, pp. 29-30, note 98-99.

mantenendo una ferma eleganza dell'insieme. La lavorazione dolce e minuziosa della superficie marmorea e i tipi fisici e fisionomici dei due puttini indirizzano con decisione verso i modi di Bernardo e possono essere anzi annoverati tra i suoi raggiungimenti più felici come scultore[826]. I confronti più immediati si individuano in particolari di opere coeve, ad esempio nei putti della Porta del Concistoro per il palazzo Pubblico di Siena del 1446 (fig. 369), o nei volti dell'*Annunciazione* empolese (fig. 367). In questi brani sono evidenti i rapporti con Michelozzo (fig. 368), sia per la finitura curata del marmo, sia per la struttura corporea snella dei fanciulli, con tratti che ben si distinguono tanto dalle superfici più aspre di Donatello, quanto dai suoi putti ben pasciuti.
L'ispirazione donatelliana, senz'altro presente, risalta soprattuto nelle fantasie degli elementi ornamentali e compositivi, come nell'uso peculiare dei festoni o nel motivo degli spiritelli inerpicati sulle volute, presente, ad esempio, nel capitello bronzeo per il pulpito del Duomo di Prato (fig. 365), e ricorrente nelle opere degli anni padovani di Donatello, dall'altare del Santo a quello Forzori. Bernardo fa suo questo tema in maniera tutt'altro che passiva, reinterpretandolo con la variazione delle pose degli spiritelli, non più stanti come le figurette donatelliane, ma seduti o inginocchiati. Il puttino seduto sulla voluta destra con una gamba piegata e l'altra che vi si insinua sotto, reca ancora una memoria del capitello di Prato, dove nel lato breve è posto un fanciullo atteggiato nello stesso modo, seppur voltato in controparte. Più tardi la stessa posizione, fedelmente esemplata sul modello pratese, verrà reimpiegata ancora dal Rossellino nei putti reggicartella per il monumento a Orlando de' Medici nella chiesa della Santissima Annunziata di Firenze.
Il fonte di Empoli quindi, oltre a costituire una delle più sorprendenti e inaspettate rivisitazioni dell'arte antica applicata a un arredo cristiano, ci restituisce una sfaccettatura preziosa della personalità artistica di Bernardo, mostrando tanto le sue raffinate conoscenze dell'arte antica, quanto i fecondi rapporti di scambio con i grandi scultori a lui contemporanei.

Scheda OA 09/00004208, E. Pilati 1972

Bibliografia

BURCKHARDT, 1884, p. 151
MÜNTZ, 1899, p. 84
CAROCCI, 1899, p. 12
BURCKHARDT, 1904 p. 187
CAROCCI, 1906, p. 76
GIGLIOLI, 1906, pp. 41-42
POGNI, 1910, pp. 4-5
BUCCHI, 1916, pp. 27-29
MARCHINI, 1952, p. 125 nota 18
BALDINI, 1956, p. 7
PAOLUCCI, 1985, pp. 100-103, cat. 35
La Manifattura di Signa, 1986, II, tav. XV, cat. 1650
GIUSTI, 1988, pp. 16-17
PROTO PISANI, 1990, pp. 15, 18

826 Gentilini ha suggerito che in questi angioletti, specie in quello vivace e ridente di sinistra, si possa forse ravvisare la presenza del giovane Desiderio da Settignano, allora attivo nella bottega di Bernardo (GENTILINI, 2007, p. 39).

GENTILINI, *Una perduta pila...*, 1994, p. 62
GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*,1994, p. 188-189
SIEMONI, 1994, pp. 78-79
ANGELINI, 2005, pp. 25, 27 figg. 6-7
Museo della Collegiata..., 2006, pp. 33-34
BISCEGLIA, CASTELLO, 2006(2007), pp. 246-252
GENTILINI, 2007, p. 39

2.5

Fonte battesimale a coppa [fig. 381]
Chiesa di San Cresci a Macioli, Vaglia (Fi), a destra della porta principale

marmo; cm 112 (altezza) x 74 (diametro coppa)

1460 - 1466 circa

Il fonte è munito di una coppa circolare ornata con un motivo a baccellature (figg. 381). La vasca poggia, tramite una semplice modanatura scolpita sul fondo della coppa, su un sostegno svasato alle due estremità, di cui quella inferiore si dilata senza soluzione di continuità in un piede circolare, inscritto in una base quadrata sottostante. Il fusto è ornato con due fasci di foglie lanceolate contrapposte e legate insieme da un cordoncino che si distendono a ricoprire anche parte del piede. Nel pavimento, subito accanto alla base, è presente il pozzetto del sacrario per lo smaltimento delle acque. Il fonte è collocato su un rialzamento del pavimento, una sorta di pedana quadrangolare addossata alla controfacciata, in corrispondenza di una nicchia poco profonda inquadrata da un arco in pietra serena, e circondata da una cancellata in ferro di riuso (fig. 382).
L'opera si trova in discrete condizioni conservative, il bacino presenta alcune lesioni e, lungo il bordo, i resti di perni metallici e di fori utilizzati per alloggiare un precedente coperchio (fig. 383). Il fusto è insolitamente scolpito in due pezzi distinti, di cui il secondo comprende anche il piede e la base. L'allestimento del fonte appare frutto di una sistemazione di epoca recente, probabilmente effettuata in concomitanza del risanamento della pavimentazione.
La struttura del manufatto potrebbe a prima vista apparire quella di una pila dell'acquasanta, ma sono documentati altri esemplari di fonti battesimali che per tipologia e dimensioni modeste della vasca possono esser assimilabili a un'acquasantiera. L'altezza contenuta di questo arredo e il labbro piatto, corredato di elementi metallici per l'attacco di un coperchio, eliminano ogni dubbio sulla sua originaria destinazione e permettono anzi di registrare un cambiamento significativo nell'impianto di tali opere, dovuto ormai a un diverso svolgimento del rito.
I caratteri stilistici del fonte tuttavia non collimano con la datazione al 1443 proposta nella scheda di Soprintendenza e riportata dalla Bartoli, sulla base dell'ipotetico avvio dei lavori di rimodernamento della chiesa promossi da Nerone di Luigi di Diotisalvi Neroni[827]. Le notizie a nostra disposizione in realtà indicano che nel 1442 la chiesa, presumibilmente ancora nel primitivo assetto romanico, si trovava in stato di grave abbandono e che nel 1448 la famiglia Neroni, depositaria dei diritti di patronato, ricevette l'ingiunzione di provvedere alla risistemazione dell'edificio[828]. I lavori dovettero stentare a partire e probabilmente presero l'avvio soltanto intorno al 1460[829], ma risultano già completati nel 1466, quando i Neroni vennero esiliati per aver preso parte alla congiura contro Piero de' Medici. In quell'anno infatti la visita pastorale non registra più alcuna manchevolezza, tetto e

827 Scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato: OA 09/00007616, M. Carmignani, 1973; BARTOLI, 1998, p. 334, scheda n. 189. Nelle altre menzioni ricevute, l'opera è più genericamente datata al XV secolo (CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 206; NICCOLAI, 1914, pp. 270-271; RIGHINI, 1956, p. 75; AMERIGHI, 1978, p. 109; CERTINI, SALVADORI, 1999, p. 14).
828 REPETTI, 1833-1845, III (1839), pp. 8-9; FALLETTI, 1978, pp. 7-9; CASINI WANROOIJ, 1988, pp. 39-43.
829 CASINI WANROOIJ, 1988, pp. 39-43.

pavimento sono in ottime condizioni e l'edificio si presenta con tre navate partite da due filari di grandi colonne in pietra. A destra, vicino all'ingresso, la visita registra il fonte battesimale: "in quandam pila marmorea in pedestallo cum copertura clausa cum clavi"[830]. L'indicazione di un piedistallo a reggere la vasca concorre a identificare il fonte attuale con quello menzionato dal documento.
Il tipo di baccellature con cui è ornata la coppa trovano inoltre un riscontro significativo nella frammentaria pila conservata nella chiesa di Santa Maria a Peretola, opera documentata di Francesco di Simone Ferrucci nel 1466 (fig. 192).
La struttura e la decorazione del fusto sono affini a quelli dell'analogo elemento presenta nel lavamani di San Miniato al Monte, databili all'inizio degli anni settanta (fig. 599, cat. 3.15).
L'opera risulta quindi compatibile con l'arco cronologico individuato per i lavori della chiesa, ed è plausibile restringere la datazione tra il 1465 e il 1466, dato che, nell'ambito del completo rifacimento dell'edificio, gli arredi dovettero essere le ultime componenti aggiunte. Il progetto architettonico della nuova chiesa è stato ipoteticamente attribuito a Giuliano da Maiano[831], ma il carattere modesto del fonte, sia nel disegno d'insieme che nella qualità dell'intaglio, non permette un riferimento tanto alto e lascia nell'anonimato il maestro responsabile di questo decoroso, ma non eccezionale manufatto.

Scheda OA 09/00007616, M. Carmignani, 1973

Bibliografia

CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 206
NICCOLAI, 1914, pp. 270-271
RIGHINI, 1956, p. 75
AMERIGHI, 1978, p. 109
BARTOLI, 1998, pp. 106-107, 334, scheda n. 189
CERTINI, SALVADORI, 1999, p. 14

830 FALLETTI, 1978, p. 11, nota 12. Si noti che non si parla di alcuna cappella battesimale né si menziona un'eventuale cancellata a racchiudere il fonte; nella visita si specifica inoltre che alcuni altari ancora non sono stati consacrati perché nuovi, segno che i lavori dovevano essere terminati da pochissimo.
831 SABATINI, 1942, 180-192; CASINI WANROOIJ, 1988, pp. 39-43.

2.6

Fonte battesimale a coppa [fig. 384]
Chiesa di Santa Maria a Peretola (Fi), a destra della porta principale

marmo bianco, cm 125 (altezza totale incluso il basamento circolare), cm 109 (altezza del solo fonte), cm 92 (larghezza totale del solo fonte incluse le mensole), cm 56 (diametro della coppa)
Stemma, al centro della coppa: Ospedale di Santa Maria Nuova

Mino da Fiesole
1467

Il fonte battesimale presenta una coppa liscia a sezione cilindrica munita di un bordo sporgente che, senza soluzione di continuità, si allunga ai lati in due sporgenze sorrette da mensoline a voluta (fig. 384). Sul fronte della vasca è scolpita a rilievo, senza essere inclusa in alcuno scudo o cornice, la stampella simbolo dell'Ospedale di Santa Maria Nuova. La coppa è sostenuta da un fusto composito, costruito con un singolare assemblaggio di pezzi indipendenti, ma ben armonizzati tra loro, che dopo una modanatura di raccordo a gola dritta si restringe con una profonda scozia e si dilata poi in un nodo ampio e piatto, ornato a treccia. Il sostegno prosegue quindi in un rocchio cilindrico interrotto da un largo toro al di sotto del quale si innestano quattro mensoline a voluta, identiche a quelle sulla vasca, ma disposte quasi per orizzontale attorno a un plinto circolare con quattro sporgenze corrispondenti (fig. 386). L'insieme poggia su una pedana circolare in marmo, priva di decorazioni se non per una leggera incavatura rotonda che delimita il perimetro intorno al piede del fonte. Il bacino, poco profondo, è privo di foro di scarico e sul bordo della coppa sono presenti quattro fori con resti di elementi metallici che dovevano servire da cerniera per un precedente coperchio e che in parte sono stati riutilizzati per la copertura attuale, di fattura recente (fig. 385).
L'opera è in ottimo stato di conservazione ed è visibile soltanto un tassello di integrazione alla base della coppa. Il fonte non svolge più la sua funzione originaria, ma serve da acquasantiera.
L'arredo veniva segnalato già nel 1875 dal Carocci come pregevole opera del XIV secolo e, successivamente il Giglioli pubblicava il documento di allogagione del manufatto a Mino da Fiesole, avvenuto il 14 gennaio 1467 per volontà dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, a cui la chiesa era stata annessa fin dal 1449[832]. Nel 1908 però il Fabriczy segnalava, sempre tra i libri contabili dell'Ospedale, un pagamento del 1466 a Francesco di Simone Ferrucci per una pila di marmo destinata alla chiesa di Peretola, identificando l'oggetto indicato con il nostro fonte battesimale per la presenza della gruccia simbolo dell'Ospedale e interpretandolo come acquasantiera[833]. Questo pagamento era già noto al Carocci che, stilando la scheda ministeriale nel 1893, lo aveva riferito al nostro fonte, per poi prontamente correggersi con la segnalazione del più pertinente documento indicato dal Giglioli[834]. Il fraintendimento ha avuto una certa circolazione nella guidistica, perdurando fino ad anni recenti, ma per lo più l'opera è stata correttamente

832 CAROCCI, 1875, p. 74; GIGLIOLI, 1905, pp. 267-269.
833 FABRICZY, 1908, pp. 4, nota 1. Per l'identificazione della pila del Ferrucci si veda la scheda 1.29, figg. 192-193.
834 SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 0589, *Chiesa di Santa Maria a Peretola*, scheda G. Carocci 29 luglio 1893.

segnalata come pertinente a Mino da Fiesole[835]. Tale riferimento è stato prontamente accolto anche nella letteratura dedicata all'artista e il fonte è entrato stabilmente nel suo catalogo, anche se l'attenzione riservatagli è stata in genere piuttosto limitata, probabilmente per il carattere interamente aniconico dell'oggetto[836].
La commissione del fonte da parte dell'Ospedale di Santa Maria Nuova faceva parte di una generale riqualificazione artistica dell'edificio, da pochi anni annesso ai possessi dell'istituzione[837]. Il privilegio di amministrare il battesimo era stato concesso alla chiesa soltanto nel 1399 e il rinnovo del fonte battesimale ad opera dell'Ospedale dovette essere determinato soprattutto dalla volontà di affermare la presenza dell'istituzione donando uno degli arredi più significativi per la comunità.
Dal contratto di allogagione sappiamo che nel gennaio del 1467 Mino aveva già fornito il disegno per l'opera, di cui vengono descritti i tratti salienti indicando, oltre alla vasca vera e propria, il "nodo nel mezzo e piede e base e uno grado di scaglione tutto di marmo"[838]. Lo scultore si impegnava contestualmente a terminare rapidamente il lavoro, entro il luglio di quell'anno, e ad occuparsi personalmente del suo montaggio in chiesa.
Come si apprende nella scheda ministeriale del Carocci e da quella poco più tarda dell'allora parroco della chiesa Goffredo Sernissi, il fonte venne sistemato nella collocazione attuale nel corso dei restauri del 1888, spostandolo da quella, presumibilmente originaria, a metà della navata destra, in cui si trovava allora[839]. La collocazione indicata appare insolita, ma lo stretto edificio a una navata non poteva offrire molte alternative se non quella di una sistemazione in controfacciata. Non mi è stato purtroppo possibile ritrovare la relazione sui restauri eseguiti nel 1888 a cui fa cenno il Carocci che avrebbe potuto chiarire meglio la sistemazione del fonte. Il Sernissi infatti riporta che l'opera venne smurata dalla sua sede insieme a un arco di pietra. Non è da escludere quindi che il fonte fosse addossato alla parete della navata e incorniciato da una sorta di nicchia delimitata dall'arco, con il basamento parzialmente inserito nella muratura. Una sistemazione non troppo diversa da questa doveva accogliere anche il fonte della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli (fig. 347, cat. 2.4).

835 CAROCCI, 1906, p. 21 (Mino da Fiesole); IDEM, 1906-1907, I (1906), pp. 347 (Mino da Fiesole); LUMACHI, 1928, p. 239 (Francesco di Simone Ferrucci); PUCCI, 1939, pp. 84-85, (Mino da Fiesole); RIGHINI 1961, p. 129 (Mino da Fiesole); CONTI, 1979, pp. 52-59 (Francesco di Simone Ferrucci); MERCANTI, STRAFFI, 2008, p. 15 (Francesco di Simone Ferrucci).

836 LANGE, 1928, p. 114; SCIOLLA, 1970, pp. 85-86, cat. 37; ZURAW 1993, pp. 826-828, cat. 50.

837 *La chiesa fiorentina...*, 1970, p. 109. Per gli altri interventi effettuati in questi anni dall'Ospedale si veda: BERNACCHIONI, 2000, pp. 223-236.

838 "Ricordanza chome oggi questo di XIIII di giennaio 1466 (=1467) e s' alluoga affare e llavorare di scharpello a Mino di Giovanni maestro di schulture una pila per battezzare chon nodo nel mezzo e piede e base e uno grado di scaglione tutto di marmo. In quel modo che n'abbiano el disegno di sua mano del quale debbe avere di sua manifattura e tenpo ll. novanta piccioli, che a nostro marmo chonpatto che lavorato che là che sia tenuto andare a murallo nella chiesa prioria di Santa Maria a Peretola a ogni nostra spesa di condurlo e chalcina e ferramenti, solo che gli abbi a mettere el tenpo a murarlo, intendendosi detto tenpo el pagamento suo nella somma di dette ll. novanta. La quale pila e battesimo promette dare fatto e murato nel modo detto disopra per tutto el mese di luglio prosimo avenire 1467 e non la dando fornita a detto tenpo che lo Spedale lo possa fare fornire a ogni sua spesa e perdere quella quantità de d[enari] ch'a llui parrà, salvo e riservatogli giusto inpedimento e chosi si soscriverra qui dappié di sua propria mano essere contento quanto di sopra è detto. Io Mino di Giovanni ischultore sono chontento quanto disopra si chontiene e però meso sosscritto di mia propia mano questo di sopra detto adì 14 di gennaio 1466" (ASF, *Ospedale di Santa Maria Nuova*, 37, *Libro di Ricordi B, 1455-1515*, c. 101v; GIGLIOLI, 1905, pp. 268-269; ZURAW, 1993, p. 825).

839 SBAS FI, Archivio Storico del Territorio, Astuc. 0589, *Chiesa di Santa Maria a Peretola*, scheda G. Carocci 29 luglio 1893; scheda G. Sernissi, 1908.

La singolarità della struttura di quest'opera veniva ben colta già dal Giglioli che, trovandosi in difficoltà a descriverne la forma, la diceva "non tipica di un fonte", intendendo come "tipico" l'impianto a pozzetto. L'aspetto essenziale e disadorno dell'arredo non ha destato molto interesse nelle trattazioni pur specifiche della Eissengarthen e della Bartoli[840], mentre Gentilini ne ha ben colto il carattere eccezionale mettendo in risalto l'astrazione formale dell'insieme che risulta "quasi un assemblaggio di solidi geometrici ottenuti al tornio"[841].
L'impressione di semplicità destata dall'opera è in realtà solo apparente e dovuta alla quasi completa assenza di motivi decorativi, limitati alla treccia sul nodo e alle essenziali volute delle mensoline (figg. 387-388). Eliminato il repertorio ornamentale tipico di quegli anni, la forza dell'arredo si concentra tutta nella struttura dell'insieme e nelle forme delle singole membrature con cui è composto. Lontano dalle composizioni unitamente armoniche e senza soluzione di continuità delle pile e dei vasi scolpiti dagli artisti di quegli anni, il fonte è costruito per giustapposizione di elementi tra loro ben distinti e spezzati con alternanze di pieni e di vuoti, ma legati tra loro da un gioco sottile di rimandi. Così la superficie liscia e convessa della vasca si rispecchia in quella affine del fusto, ma in mezzo si pone lo stacco chiaroscurato della strozzatura e del nodo. Le due mensoline a voluta del bordo ritornano, raddoppiate, nel piede, e l'elemento intorno a cui si dispongono sembra riflettere, rovesciata, la sequenza di membrature che sorregge la coppa.
Poco pertinente il rapporto suggerito dallo Sciolla e ripreso dalla Zuraw con il fonte della Collegiata di Empoli (fig. 347), dovuto unicamente alla differenza col tradizionale fonte a vasca o a pozzetto che accomuna entrambe le opere. In realtà un confronto diretto tra i due arredi non può che porre in rilievo le profonde differenze, ben evidenti anche in arredi cronologicamente più prossimi al nostro, come il fonte di Domenico Rosselli nella Cattedrale di Colle di Val d'Elsa (fig. 156), documentato al 1465 ed esemplato sulla struttura della fontana medicea di Antonio Rossellino.
Le forme organiche, ispirate a quelle dei vasi antichi, e l'impianto rotondeggiante delle vasche arricchite da baccellature di vario tipo, hanno poco da spartire con l'assemblaggio approntato da Mino, dove il bacino è una sezione di cilindro e le superfici rimangono nude. Eppure lo scultore era ben capace, e lo dimostra più di una volta, di esprimersi attraverso trine ornamentali assai raffinate, ma il suo interesse per le forme risolte in purezza geometrica raggiunge qui uno dei suoi momenti più alti, forse in virtù di un desiderio di distinguersi e trovare una via propria e una cifra originale anche nel campo degli arredi, come già l'aveva individuata nella scultura figurativa.
Altri lavori di Mino tipologicamente affini come le pile scolpite per conto della Badia Fiorentina sono andati perduti[842], ma è possibile individuare in almeno un altro arredo lo stesso interesse verso soluzioni compositive basate su forme geometrizzanti e giustapposte. Si tratta del ciborio per la Cattedrale di Volterra, non a caso commissionato all'artista nello stesso 1467 e terminato qualche anno più tardi, nel 1471 (figg. 389-390)[843]. Sebbene quest'opera sia di genere nettamente diverso, popolata di molte figure e più riccamente ornata, la sua struttura è ugualmente concepita per aggregati di solidi differenti in cui l'armonia dell'insieme è affidata a simmetrie e rispondenze. Il fusto cilindrico e colonnare del ciborio sostiene, tramite quattro mensolette a voluta, il parallelepipedo che compone il tabernacolo e tra i due elementi è posta una modanatura circolare a treccia. Identico è il disegno puramente geometrico con cui vengono connotate le

840 EISSENGARTHEN 1975, pp. 79-80; BARTOLI, 1998, p. 351, cat. 204.
841 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189.
842 Si veda al capitolo I.9, nota 263.
843 ZURAW, 1993, pp. 1040-1053, cat. 63, che ne ha proposto il rapporto con il fonte di Peretola.

volute nei braccioli degli scranni in cui sono assise le *Virtù*, del tutto prive di elementi vegetali o di altri motivi di ornato.
La peculiarità del fonte di Peretola si coglie anche nel drastico ridimensionamento della coppa, il cui invaso raggiunge dimensioni non troppo distanti da quelle di un'acquasantiera, distinguendosi nettamente da altri arredi, anche cronologicamente più avanzanti, ma più rispettosi della tradizione che reclamava un fonte atto all'immersione degli infanti anche se questa veniva ormai di rado praticata.
Nel repertorio non troppo vasto dei fonti battesimali presenti sul territorio fiorentino, dove comunque non esistono vere e proprie seriazioni e ogni esemplare sembra reinventare ogni volta la tipologia, l'arredo disegnato da Mino spicca per eccezionalità di forme come nessun altro. Se un certo gusto verso forme essenziali e disadorne connotava altri arredi fiorentini, si veda, ad esempio, la pila Cavalcanti di Santa Croce (fig. 196, cat. 1.31), la raffinata interpretazione offerta dal fiesolano sembra prevedere gli esiti cinquecenteschi di questa tendenza, quando arredi di questo genere saranno connotati spessissimo da superfici prive di ornati e anche le membrature architettoniche si ridurranno talvolta a puro disegno lineare.

Scheda OA 09/00098978, M. Bucci 1977

Bibliografia

CAROCCI, 1875, p. 74
GIGLIOLI, 1905, pp. 267-269
CAROCCI, 1906, p. 21
CARROCCI, 1906-1907, I (1906), pp. 347
FABRICZY, 1908, pp. 4, nota 1
LANGE, 1928, p. 114
LUMACHI, 1928, p. 239
PUCCI, 1939, pp. 84-85
RIGHINI 1961, p. 129
SCIOLLA, 1970, pp. 85-86
EISSENGARTHEN 1975, pp. 79-80
CONTI, 1979, pp. 52-59
ZURAW 1993, pp. 826-828
GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189
BARTOLI, 1998, p. 351, scheda 204
MERCANTI, STRAFFI, 2008, p. 15

2.7

Fonte battesimale a coppa [fig. 391]
Chiesa di San Michele a Pontorme, Empoli (Fi), cappella a destra dell'altare maggiore

marmo bianco; cm 102 (altezza) x 100 (diametro vasca)
Stemma, al centro della coppa: Comune di Pontorme

terzo quarto del XV secolo

Il fonte battesimale ha una vasca circolare con labbro appena sporgente sottolineato da un giro di brevi scanalature rudentate a cui fa seguito una decorazione a baccellature ricontornate (fig. 391). Al centro della coppa è uno scudo a mandorla con lo stemma comunale di Pontorme raffigurante un ponte a due campate sovrastato da un arco in rovina che valica un torrente, l'Orme, da cui appunto prende il nome la cittadina (fig. 393). La coppa si imposta su un collarino a toro in cui va ad incastrarsi un breve rocchio privo di ornamenti sostenuto da quattro piedi liberi a voluta disposti intorno a un secondo elemento a campana di diametro inferiore; l'insieme poggia su una base quadrata.
L'opera si trova in ottime condizioni conservative, salvo per qualche lieve scalfittura lungo il bordo. Non mi è stato possibile esaminare l'interno ma il parroco mi ha comunicato che, come prevedibile per la struttura adottata, il bacino è privo di foro di scarico. La sistemazione nella cappella a destra dell'altare non è comune, ma trova almeno un precedente nella collocazione originaria del fonte quattrocentesco di San Martino a Brozzi (fig. 317, cat. 2.3)[844].
Un disegno settecentesco dell'erudito Giovanni Baldovinetti raffigura l'opera sopra una pedana circolare a sua volta posta su di una più larga base quadrangolare (fig. 392)[845]. È assai probabile che il fonte fosse sistemato su una basamento, come si riscontra in tutti gli esemplari conservati nel loro stato originario, ma le numerose imprecisioni presenti nel disegno, – il fregio a ovoli anziché scanalato, la riduzione drastica del secondo elemento che compone la base, lo stemma con un ponte a tre luci sormontato da una torre anziché dalle rovine di un arco e una generale alterazione delle proporzioni –, non permettono di interpretare troppo alla lettera quanto riprodotto.
Il fonte è ricordato già dal Manni per la presenza dello stemma comunale, ed è segnalato nella successiva letteratura periegetica come manufatto del XIV o del XV secolo[846].
La prioria di San Michele dipendeva fin dalla sua fondazione dalla vicina Collegiata di Sant'Andrea per la somministrazione dei battesimi. Soltanto all'inizio

844 Si confronti anche quella del fonte di Santa Maria a Peretola, posto all'incirca a metà della parete destra della chiesa; per entrambe le opere citate si vedano le rispettive schede; per il problema della collocazione dei fonti battesimali, la trattazione dell'argomento nel saggio dedicato all'arredo.

845 BIB MOR, ms. Moreni 339, Giovanni Baldovinetti, *Sepoltuario,* 1750-1754, c. 70r, già segnalato in: GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 194, nota 74.

846 MANNI, 1739-1786, VI (1741), pp. 93-101, n. XI, vd. pp. 100-101; CAROCCI, 1906, p. 61; GIGLIOLI, 1906, p. 192; *La chiesa fiorentina*, 1970, p. 332; *Empoli: una città e il suo territorio...*, 1997, p. 129; *Empoli, il Valdarno inferiore e la Valdelsa fiorentina,* 2000, p. 88. La datazione al XIV secolo indicata dal Carocci, ovviamente non condivisibile, si basa forse sull'errata convinzione che lo stemma raffigurato sarebbe stato in uso soltanto fino al 1333, quando la piena dell'Arno spazzò via l'antico ponte romano simbolo di quel comune (REPETTI, 1833-1845, III (1839), p. 688).

degli anni trenta del Quattrocento la parrocchia reclamò la concessione di un proprio fonte e nel 1435 l'allora papa Eugenio IV accolse l'istanza, salvo poi revocarla poco dopo, forse in seguito alle proteste della Collegiata che in questo modo veniva privata della riscossione di una consistente fetta di decime. I pontormesi però rifiutarono di distruggere il fonte appena allestito come veniva loro ingiunto e la controversia si protrasse ancora a lungo, fino al 1453, quando si giunse finalmente ad un accordo permettendo il mantenimento del fonte dietro la corresponsione di un censo annuale alla Collegiata[847].
L'arredo attuale non può ovviamente coincidere con quello del 1435, che, evidentemente era stato allestito in tempi rapidi e ben presto dovette esser ritenuto non più adeguato a soddisfare le esigenze della comunità, specialmente dopo l'autorizzazione ufficiale del 1453 a somministrare i battesimi in via indipendente. Lo stile e la struttura dell'opera non permettono però una connessione diretta tra l'avvenimento e l'esecuzione del fonte, in cui si riscontrano caratteri peculiari, che credo non sia possibile anteporre agli anni sessanta.
La coppa presenta le tipiche baccellature ricontornate frequentemente impiegate a partire già dagli anni quaranta, ma la curiosa soluzione elaborata per il fusto, con un doppio rocchio cilindrico intorno al quale si dispongono i sostegni a voluta, mostra esiti più maturi (fig. 394). Credo che in questo piede vi possa essere un riflesso delle originalissime soluzioni pubblicate nel 1467 da Mino da Fiesole nel fonte di Santa Maria a Peretola (fig. 384, cat. 2.6), dove pure compaiono volute disadorne, ma dal disegno elegante, che vanno a disporsi attorno a un elemento circolare per sostenerlo. A Pontorme le volute mantengono concessioni figurative, con foglie stilizzate adagiate sopra la curva, ma guadagnano autonomia staccandosi dal corpo centrale con una trovata di grande leggerezza.
Gentilini ha segnalato la somiglianza di questo fonte battesimale con quello della pieve di Castelfranco di Sotto (fig. 395), di identica struttura, ma di più ricca ornamentazione dove il rocchio centrale è ugualmente corredato da sostegni indipendenti che però assumono forma di zampe leonine, identiche nel disegno a quelle che ornano l'acquasantiera di sinistra del Duomo di Lucca di Matteo Civitali, databili tra il 1490 e il 1495 (figg. 129, 399-400)[848].
Il fonte di Castelfranco, che pure potrebbe essere ascritto alla bottega del Civitali, non mostra tuttavia caratteri così tardi e per i tipi ornamentali utilizzati sembra piuttosto orientabile tra gli anni sessanta e gli anni settanta. Le zampette che lo ornano potranno quindi essere un precedente per quelle della pila di Lucca, che d'altra parte mostrano minor freschezza e una conduzione più modesta.
Rimane da comprendere che rapporto intercorra tra l'arredo di Castelfranco e quello più semplice di Pontorme. La riproposizione tanto puntuale della struttura di un fonte battesimale, un tipo di arredo in cui, al di là del modello tradizionale a pozzetto non si individuano vere e proprie seriazioni, è piuttosto insolita, così come inusuale risulta la presenza dello stemma comunale in entrambe le versioni. Il fonte di Pontorme, con il suo aspetto più essenziale, non presenta appigli decisivi per orientarne la pertinenza al Civitali e anzi, proprio il carattere disadorno, non sembra consono alla sensibilità del maestro.
Tuttavia, data anche l'affinità nella conduzione dell'intaglio dei due arredi, non escluderei la possibilità di una replica di minor impegno, dunque con un corredo ornamentale drasticamente ridotto, approntata nella stessa bottega e interamente delegata a un aiuto, ma con la significativa variante nel disegno dei sostegni che implica un'osservazione attenta dell'opera di Mino da Fiesole.

847 SIEMONI, GUERRINI, 1987, p. 250; ARRIGHI TOMBERLI, 1994, p. 44; *Empoli: una città...*, 1997, p. 129; *Empoli, il Valdarno inferiore...*, 2000, p. 88; FRATI, 2003, p. 99, nota 28.
848 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 189.

Scheda OA 09/00104066, M. Bernabei 1978

Bibliografia

MANNI, 1739-1786, VI (1741), pp. 93-101, n. XI, vd. pp. 100-101
CAROCCI, 1906, p. 61
GIGLIOLI, 1906, p. 192
GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, pp. 189, 194, nota 74
Empoli: una città..., 1997, p. 129.
Empoli, il Valdarno inferiore..., 2000, p. 88

2.8

Fonte battesimale a coppa [fig. 401]
Signa (Fi), chiesa di San Giovanni Battista e San Lorenzo, prima cappella a destra

marmo bianco; cm 132 (altezza totale incluso il basamento), cm 113 (altezza del solo fonte), cm 103 (diametro della vasca)
Iscrizione, sul basamento, inclusa nel cerchio che delimita il piede del fonte:
P[ATER] DOMINICUS FILIPPI DE GANGALANDIS F[IERI] F[ECIT]
MCCCCLXXX

Benedetto da Maiano e bottega
1480

Il fonte si compone di un'ampia vasca circolare con labbro aggettante sostenuto da quattro mensoline foliacee disposte lungo un alto fregio a palmette che ne fascia il bordo superiore (fig. 401). Al di sotto, dopo un giro di ovoli e lancette, la coppa si chiude con un elegante profilo svasato ed è scolpita a baccellature ricontornate. Il breve fusto scanalato e rudentato è chiuso in alto da un collarino a ovoli e in basso da una largo nodo a ciambella scolpito con un motivo a corde intrecciate che, per il tramite di una profonda scozia, poggia su un piede triangolare di cui ogni faccia è ornata al centro da un diverso tipo di antemi e gli spigoli sono racchiusi da altre fioriture vegetali. Il basamento circolare si presenta leggermente incavato al centro, per accogliere il piede che ospita, sul lato frontale, l'iscrizione dedicatoria (fig. 403). Nonostante le notevoli dimensioni esterne, l'invaso del bacino è estremamente ridotto, poco profondo e privo di foro di scarico (fig. 402). Lungo il bordo sono presenti diverse serie di fori con resti metallici, a indicare i punti di aggancio per le precedenti coperture, mentre quella attuale è semplicemente appoggiata sulla coppa.
Il labbro presenta una rottura causata dall'inserzione di uno di questi perni metallici e alla base del fusto è visibile una lunga, ma sottile crettatura che si estende anche sul piede; in alcune aree la superficie è particolarmente corrosa, ma per il resto l'opera gode di un buono stato di conservazione. Non è da escludere che il manufatto abbia subito in passato almeno uno smontaggio parziale e un rimontaggio poco accurato, dato che nel fusto rimane a vista la nuda estremità superiore, di diametro inferiore rispetto al resto dell'elemento, che sembrerebbe piuttosto destinata ad incastrarsi dentro la coppa, in modo da raccordare vasca e sostegno tramite il collarino ad ovoli (fig. 404).
Il fonte battesimale è collocato nella prima cappella della navata destra, in una sistemazione presumibilmente originaria; la cancellata che la chiude faceva parte di quella seicentesca che delimitava il sacello della Beata Giovanna, poi smembrata e reimpiegata in altre cappelle della chiesa[849].
Nonostante la precoce segnalazione del Carocci e qualche menzione nella letteratura locale[850], già orientata verso accostamenti con Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, l'opera è stata oggetto di scarso interesse negli studi specialistici. A parte il breve cenno della Eissengarthen, che proponeva un riferimento non condivisibile, anche per la cronologia, a Desiderio da Settignano,

849 *Signa: un museo diffuso...*, 2010, p. 4.
850 CAROCCI, 1906, p. 44; SANTELLI, 1965, p. 40; *I dintorni...*, 2000, p. 117; *Signa: un museo diffuso...*, 2010, p. 4.

soltanto Gentilini si soffermava a considerare l'opera, rilevandone la qualità e indicandola come pertinente alla bottega di Benedetto da Maiano[851].
Il dato cronologico riportato sull'iscrizione, il 1480, ben si sposa con il linguaggio maturo di forme e ornati presente in questo arredo, in cui il tema del fonte battesimale a coppa, già esplorato almeno da altri due importanti scultori fiorentini del secolo, Bernardo Rossellino in Sant'Andrea a Empoli (fig. 347, cat. 2.4) e Mino da Fiesole in Santa Maria a Peretola (fig. 384, cat. 2.6), viene declinato in una nuova versione, probabilmente ad opera di un'altra grande bottega di scultura, quella maianesca.
Come per il fonte di Peretola, la modernità di questo arredo si traduce innanzitutto in una drastica riduzione dell'invaso per l'acqua battesimale, in virtù delle diverse necessità dettate dal rito per aspersione. Allo stesso tempo però viene mantenuto un profilo esterno della vasca ben più ampio, per conferire all'insieme forme e dimensioni distinte da quelle di una pila dell'acqua santa. Il fusto è piuttosto breve, come richiesto per la funzionalità dell'arredo, ma la sua singolare conformazione con un ingrossamento alla base lo rende di disegno comunque slanciato, anche grazie allo snello profilo del piede triangolare.
La grande pedana circolare era già presente nei fonti di Empoli e di Peretola, dove pure, nel primo caso, veniva usata come sede per l'iscrizione dedicatoria. La leggera concavità al centro, studiata per contenere in modo esatto il plinto triangolare entro il cerchio che ne risulta (fig. 403), presente pure nella base del fonte di Peretola e in quello di Colle di Val d'Elsa prima dello spostamento nella cattedrale, deriva dall'incavo in cui erano accolte le sfere su cui poggiava la fontana Medici nella sua collocazione originaria, con una sistemazione talvolta utilizzata anche per le acquasantiere[852].
Seppure a uno sguardo d'insieme la somiglianza non sembri evidente, i singoli componenti dell'opera ricalcano le corrispondenti partizioni nella fontana Medici scolpita da Antonio Rossellino tra il 1459 e il 1464, coadiuvato con tutta probabilità da un giovane Benedetto da Maiano (fig. 406)[853]. Nel fonte di Signa infatti ritroviamo una vasca baccellata munita di un alto fregio scandito da mensoline foliacee, un fusto corto, scanalato e impostato su un largo toro a corde intrecciate, un plinto triangolare chiuso agli angoli da elementi vegetali e una grande base circolare affossata al centro.
A differenza della precoce e palmare ripresa della fontana ad opera di Domenico Rosselli per il l fonte battesimale di Colle di Val d'Elsa (fig. 156), a Signa, ormai a distanza di diversi anni, l'impiego degli stessi vocaboli si traduce nella creazione di un arredo totalmente nuovo e, nel complesso, assai differente dal prototipo. I rapporti proporzionali vengono completamente mutati e l'ampio bacino della vasca si riduce acquistando un disegno più contenuto e chiuso. Certi elementi vengono semplificati nella forma, come il fusto che perde la svasatura per diventare un rocchio dritto o il plinto da cui vengono eliminate le zampe leonine, e in generale l'ornato viene declinato in chiave più essenziale, sia nella scelta dei motivi, sia nella loro più rada disposizione sulla superficie.
Al contempo però l'intaglio del rilievo si fa notevolmente plastico, guadagnando uno sbalzo più netto dal fondo che, assieme alla rarefazione dei motivi, rende il ritmo dell'intera decorazione più pausato e solenne rispetto al rutilante brulichio che si dispiega sulla fontana medicea. Che ancora verso il 1480 Benedetto conservasse cari gli spunti ornamentali della fontana medicea, lo dimostra la base

851 EISSENGATHEN, 1975, p. 80; GENTILINI, *Fonti, tabernacoli...*, 1994, p. 189, 194 nota 75; GENTILINI, 2002, p. 162, fig. 169.
852 Ad esempio quelle del Duomo di Lucca di Matteo Civitali (figg. 128-129); si veda anche il capitolo I.6, pp. 50-51.
853 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, pp. 185-186; CAGLIOTI, 2000, p. 370; IDEM, 2003, p. 175.

approntata in quel periodo per il Marzocco di Donatello, dove i balaustri che la sorreggono recano più di motivo derivato da quell'opera, dalle strigilature avvitate agli ovoli sovradimensionati, dall'embricatura alle corde poste a stringere le modanature.
Il riferimento a un'invenzione di Benedetto da Maiano appare ben motivato, sia per il reimpiego non passivo delle componenti di un'opera precedente di quasi vent'anni a cui lo scultore aveva collaborato, sia per la presenza di tipi ornamentali riproposti in altri suoi lavori. Tra questi, le mensoline poste ad intervallare un fregio circolare, già incontrate nella fontana di palazzo Pitti, compaiono anche nel ciborio di San Domenico a Siena (fig. 407), dove si rinviene pure il breve rocchio scanalato e gli elementi foliacei posti a chiudere gli spigoli del primo plinto quadrangolare che compone la base[854].
Un elemento derivato dalla fontana è individuabile anche nel toro a corde intrecciate in larghe maglie a losanga, simile, ma non identico, a quello impiegato nell'arredo mediceo, dove l'intreccio che lo copre è una fitta spina di pesce (figg. 210, 214, 405 a-b)[855]. La fascinazione per questo tipo di decoro da parte di Benedetto dovette essere notevole giacché ricorre ad ornamento di altre sue opere, come nelle basi delle paraste nella porta dell'Udienza di Palazzo Vecchio (1475-78, fig. 213) o nel peduccio del pulpito di Santa Croce (1481-1485, fig. 212), e in lavori che, proprio per la presenza di questo motivo, gli sono state riferiti, quali l'acquasantiera della chiesa di San Felice in Piazza (fig. 201) e la base Bartolini Salimbeni del Victoria and Albert Museum (fig. 211)[856].
La qualità turgida dell'intaglio, ben evidente soprattutto in certi elementi vegetali, come le grasse palmette del fregio nella coppa o gli antemi del plinto, non raggiunge il virtuosismo degli acanti accartocciati nel piede del ciborio di San Domenico a Siena, o la cura nella finitura degli ornati nel portale dell'Udienza in Palazzo Vecchio, ma si mantiene su un buon livello, indicando forse un'esecuzione interamente a carico della bottega. Il reimpiego di uno schema strutturale già noto, seppur intelligentemente reinventato, è forse la spia di un incarico ritenuto meno impegnativo e accettato in anni fervidi di lavoro in cui Benedetto si destreggiava tra numerosi incarichi ripartiti tra Firenze, Siena e San Gimignano.
La dislocazione periferica, ma pertinente ad una pieve assai ricca, situata in un paese che costituiva uno snodo importante nei trasporti fluviali, anche di materiali lapidei, tra Pisa e Firenze, avrà forse richiesto una circostanza particolare per coinvolgere il maianese, in cui potrebbe aver avuto un ruolo la personalità del committente, il pievano Domenico di Filippo, proveniente dalla vicina frazione di Gangalandi a Lastra a Signa, la cui chiesa di San Martino era stata a lungo, fino al 1472, beneficio di Leon Battista Alberti, che ne aveva ridisegnato l'architettura dell'abside, rinnovandola a proprie spese.

---

854 Giancarlo Gentilini mi ha cortesemente segnalato che in San Pier Forelli a Prato è conservato un curioso fonte battesimale, composto da due pezzi troncoconici contrapposti (OA 09/00074602, fig. 408). L'arredo è ovviamente frutto di un riadattamento e i frammenti utilizzati potrebbero essere pertinenti al sostegno di un perduto ciborio. La sequenza degli elementi, sebbene rovesciata e mutilata al centro, riproduce infatti quella del ciborio senese presentando un rocchio svasato e scanalato e un sostegno esagonale ornato a motivi foliacei. Dati i rapporti dei fratelli Da Maiano con la città pratese, è probabile che in questi frammenti si conservi la traccia di un arredo uscito proprio da quella bottega.

855 Entrambi i tipi di intreccio trovano una prima pubblicazione nelle basi delle colonne del Tempietto mediceo dell'Annunziata (figg. 206-207). L'ascendenza di tali motivi deriva chiaramente da opere di cultura donatelliana, dove ricorrono intrecci di paglie, corde e stuoiati, si veda in proposito quanto osservato al cap. I.9, nota 252.

856 Per la pila di San Felice in Piazza si veda la relativa scheda, 1.32. Per la base Bartolini Salimbeni del Victoria and Albert Museum si veda la nota 362 al capitolo II.4.

Scheda OA 09/00303432, A. Iacona, 1993

Bibliografia

CAROCCI, 1906, p. 44
SANTELLI, 1965, p. 40
EISSENGARTHEN, 1975, p. 80
I dintorni..., 2000, p. 117
Signa: un museo diffuso..., 2010, p. 4.
GENTILINI, *Fonti, tabernacoli...*, 1994, p. 189, 194 nota 75.
GENTILINI, 2002, p. 162, fig. 169

2.9

Fonte battesimale a coppa [fig. 409]
già Chiesa di Santo Stefano a Tizzano, Bagno a Ripoli (Fi), a sinistra dell'ingresso

marmo bianco; cm 94 (altezza)
Iscrizione, intorno alla coppa: HOC VAS FIERI FECIT RECTOR HUIUS ECCLESIE SUMPTIBUS PROPIIS AN [NO] D[OMINI] 1496
fotografia: SBAS FI 287986

1496

Il fonte battesimale è stato rubato nel 1991 ed è oggi noto soltanto tramite la fotografia e i dati riportati nella schedatura di Soprintendenza, da cui ho tratto le misure e la trascrizione completa dell'iscrizione (fig. 409)[857].
L'arredo ha una struttura ad acquasantiera, ma l'altezza indicata di soli 94 centimetri non lascia dubbi sulla sua primitiva destinazione a fonte battesimale. La vasca circolare ha labbro sporgente e modanato messo in risalto da una successiva scozia sotto la quale corre l'iscrizione. La coppa è per il resto completamente liscia, così come il fusto composto da un balaustrino a bulbo singolo sostenuto tramite un toro da un semplice piede circolare svasato e poggiante su un plinto quadrato. Il fonte, chiuso da un coperchio a cerniera, era certamente privo di foro di scarico, sia per la struttura e le dimensioni ridotte della coppa, che non lo rendevano necessario, sia per la presenza nel pavimento, a breve distanza, del pozzetto del *sacrarium*.
L'opera, che nell'immagine a disposizione appare in eccellente stato conservativo, fa parte di quella categoria di arredi, tipicamente fiorentini, che si spogliano di ogni trama ornamentale per affidare alla sola sequenza armonica di forme e proporzioni la riuscita estetica del manufatto.
La preziosa indicazione cronologica offerta dall'iscrizione, il 1496, permette di ancorare l'arredo al decennio conclusivo del secolo, quando esemplari di raffinata sobrietà decorativa dovevano essere ormai più frequenti e trovavano interpreti appassionati anche in scultori ben in grado di realizzare decori raffinatissimi, come Benedetto da Maiano, che nell'acquasantiera della cappella di San Bartolo in Sant'Agostino a Siena (1492-1495, fig. 219), offre una delle interpretazioni più interessanti di pila su balaustro.
Il tipo di fusto presente nel fonte di Tizzano, non troppo lontano a ben guardare da certe soluzioni elaborate nella prima metà del secolo, come nella pila di San Marco, e la forma della vasca, con labbro poco importante e dal profilo spigoloso, mostrano una cultura e una concezione dell'arredo ancora pienamente quattrocentesca.

Scheda OA 09/00095418, G. Sparapani 1978

Inedito

857 Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato, OA 09/00095418, G. Sparapani 1978, dove si reperisce la notizia del frto, avvenuto nell'ottobre del 1991.

3.1

Frammenti di lavabo (cassone di conservazione dell'acqua e relative mensole di sostegno) [fig. 427]
chiesa di Santa Croce, Firenze, stanza sotto il campanile, parete sinistra

marmo, cm 80 (altezza totale) x 268 (larghezza totale, inclusa la moderna integrazione)

Andrea Pisano (?)
quarto-quinto decennio del XIV secolo

Il cassone marmoreo è sostenuto da cinque mensole a elementi foliacei ed ha il fronte scolpito con cinque cornici a losanghe ornate da motivi vegetali, alternate a quattro cornici circolari con teste di leone preposte a gettare acqua dalle fauci (fig. 427).
Lo stato conservativo generale dell'opera non è buono, il marmo presenta una superficie assai usurata, con consistenti depositi di sporcizia; tutte le bocche di leone sono state riscalpellate per sostituire le cannelle e l'ultima protome a destra è attraversata da una vistosa frattura. Il lavabo è tutt'oggi in uso e getta acqua dalle due teste centrali entro una vasca ovale in pietra serena non pertinente al manufatto originario.
La collocazione nel ricetto sotto il campanile, innalzato da Gaetano Baccani nel 1842, non è ovviamente quella primitiva. L'opera venne spostata in questa sede all'inizio degli anni cinquanta del Novecento nel corso di alcuni interventi di sistemazione dell'antisagrestia, dove il lavabo allora si trovava[858]. In questa circostanza i frati vollero aprire una porta sul corridoio del Noviziato per poter accedere al convento senza dover attraversare la sagrestia. Come si evince dal documento e dalla pianta progettuale allegata (fig. 428), l'unica porta esistente nell'antisagrestia verso gli ambienti conventuali era quella posta sulla parete orientale che oggi immette nel locale adibito a bookshop e non esistevano ancora né la porta sulla parete meridionale che conduce alla scuola del cuoio, né quella verso il corridoio del Noviziato, disegnata nella pianta come progetto.
Inoltre l'antisagrestia era partita da un tramezzo che divideva la stanza in due ricetti, uno adiacente al corridoio del Noviziato, adibito alla custodia dei paramenti sacri, l'altro comunicante direttamente con la sagrestia, connotato semplicemente dalla presenza del lavabo che viene puntualmente rilevato nel disegno sulla parete meridionale. Grazie ad altre notizie documentarie, sappiamo che in epoca più antica sulla contigua parete orientale era collocato un pozzo[859],

858 ASCF, CF9245, *Chiesa di Santa Croce. Atti vari*, fasc. *Perizia dei lavori necessari per creare un ingresso interno al convento di S. Croce onde evitare il passaggio attraverso la sagrestia monumentale,* 1947-1953 e fasc. *Lavori nell'ex Convento 1950-53*; ZAPPASODI, 2010, p. 63, nota 22. Ringrazio Emanuele Zappasodi che mi ha gentilmente fornito la pianta con i progetti di restauro, non inclusa nel suo articolo per un disguido. La presenza del lavabo nell'antisagrestia è nota anche grazie ai due inventari ottocenteschi redatti, rispettivamente nel 1854, dove l'opera non viene menzionata, ma l'ambiente è denominato appunto, "stanza del lavabo", e nel 1862 (ASCF, CF9245, *Chiesa di Santa Croce. Atti vari*, fasc. *Inventario 1854, Proprietà dell'Opera di Santa Croce di Firenze*, p. 10 e fasc. Ferdinando Rondoni, *Inventario della chiesa e convento di Santa Croce di Firenze*, 1862, pp. 28-29 n. 34).

859 L'esistenza del pozzo in questa sede è attesta almeno fino agli anni quaranta dell'Ottocento, (si veda più avanti la nota 866). Questa fonte d'acqua fu probabilmente soppressa circa quarant'anni più tardi, quando si registrano lavori a un pozzo ubicato nel vano sotto il campanile (AOSC, filza 143, *Giustificazioni di uscita*, fasc. 10, *Mandati di uscita anno 1885*, n. 1, Conto del 31 dicembre 1885 (saldato 31 dicembre 1885), presentato dal muratore Carlo Pucci:

situato entro la nicchia affrescata con la *Samaritana al pozzo* di Paolo Schiavo (fig. 429)[860].

Nel 1862, descrivendo il lavabo quando ancora si trovava nell'antisagrestia, Ferdinando Rondoni lo dice sostenuto da "quattro eleganti mensole", perché la quinta, cioè l'ultima a destra, e la relativa losanga soprastante sono integrazioni moderne, coeve allo spostamento dell'oggetto nella stanza sotto il campanile e funzionali ad adattare il cassone alla larghezza della nuova parete[861].

Il lavabo originario era tuttavia ben più grande e, prima che nel 1649 venisse costruita nell'antisagrestia la muratura divisoria per ricavare due ambienti distinti[862], doveva occupare gran parte della parete meridionale. Nel rendiconto dei lavori effettuati si specifica che nel primo vano ricavato "riman libero il pozzo, con una terza parte del truogolo di pietra e mezane e fontana di marmo a cassetta che prima seguitava per quanto tiene il muro suddetto dalle finestre, atteso che l'altre due terze parti che venivano incorporate nella nuova stanza si demolirono", e più avanti, nel dettaglio delle spese, si registra appunto un pagamento "per la disfacitura di circa br. 8 di fontana e truogolo"[863]. Considerando che la lunghezza del frammento originale è di due metri e trenta circa e che con la demolizione di otto braccia (circa quattro metri e sessantacinque centimetri), ne sono andati perduti due terzi, il lavabo originario doveva misurare approssimativamente sette metri, dimensioni ragguardevoli, ma assolutamente compatibili con questa tipologia di manufatto[864].

La puntuale descrizione offerta nel documento permette di ricostruire con maggior chiarezza anche l'aspetto completo dell'opera. Il cassone in marmo che fungeva da deposito per l'acqua (la *fontana di marmo a cassetta*) cioè l'elemento parzialmente sopravvissuto, era completato da una sottostante vasca in pietra e mattoni (il *truogolo* e le *mezane*) dove l'acqua si raccoglieva.

---

dal 20 al 26 luglio per la "la rifondazione del pozzo dal campanile"; dal 27 luglio al 2 agosto per il "proseguimento al rifondo del pozzo", dal 3 al 9 agosto "a finire al pozzo").

860 L'affresco è stato attribuito a Paolo Schiavo da Luciano Berti (MICHELETTI, 1968, p. 111) e datato tra il 1445-50 da Miklòs Boskovits (BOSKOVITS, 1995, p. 334). Andrea De Marchi mi segnala cortesemente l'affinità di soggetto con l'affresco della *Samaritana al pozzo* di Allegretto Nuzi ugualmente dipinto in sagrestia, nella chiesa di Santa Lucia Novella a Fabriano (per una riproduzione dell'opera si veda: MARCELLI, 2004, p. 41, fig. 49).

861 ASCF, CF9245, *Chiesa di Santa Croce. Atti vari*, fasc. Ferdinando Rondoni, *Inventario della chiesa e convento di Santa Croce di Firenze*, 1862, pp. 28-29 n. 34.

862 I lavori iniziarono il 15 giugno 1649 ed erano destinati a creare una nuova stanza destinata all'udienza degli operai, cioè l'ambiente più grande ricavato, quello che con la nuova partizione risultava adiacente al corridoio del Noviziato, mentre rimaneva a disposizione dei frati lo spazio residuo posto tra la sagrestia e la stanza attualmente adibita a bookshop, corredato di pozzo e di quanto rimaneva del lavabo (AOSC, filza 16, *Giornale dell'Opera "G"*, c. 71r, 17 dicembre 1649, "per fare, si come fu fatto, nella prima stanza a lato alla sagrestia, dove sempre ab antiquo si sono ragunati li medesimi operai, un tramezzo di muro confinante per una testata al muro dove è la porta di essa stanza, e per l'altra, al muro dove son le finestre, con esser rimasto solamente di essa, a uso de' frati un andito di circa br. 37 largo"). Ringrazio la dottoressa Claudia Timossi per avermi segnalato questo documento.

863 AOSC, filza 16, *Giornale dell'Opera "G"*, c. 71r, 17 dicembre 1649.

864 Un lavabo di questo genere, ad andamento orizzontale e munito di molte cannelle per servire contemporaneamente più frati, è quello conservato nel sacro convento ad Assisi, nel chiostro dell'Immacolata. L'opera non presenta elementi scultorei di rilievo ed è connotata esclusivamente dalla bicromia, usata per disegnare una semplice sequenza di specchiature quadrate in marmo rosso incorniciate da modanature in marmo bianco, tanto nell'invaso di deflusso dell'acqua quanto nel cassone di raccolta, dove le cornici sono impreziosite da intarsi a quattro punte, sempre in marmo rosso. Il lavabo dovrebbe essere coevo alla costruzione del chiostro trecentesco in cui è collocato, che annette al corridoio di collegamento con il refettorio (*La basilica di San Francesco*..., 2002, p. 639, n. 2343-2344). Nel territorio fiorentino l'esemplare conservato nel chiostro Dati in Santa Maria Novella misura 5 metri di larghezza ed è munito di undici bocche d'acqua.

Nel documento viene specificato che il disfacimento di questo arredo avvenne, oltre che "per rendere più ampia e pulita la medesima nuova stanza", perché "da immemorabil tempo in quà la predetta fontana e truogolo non erano più in uso, ma totalmente dai frati dismessi"[865]. Che un simile apparato fosse scomodo per servire come lavabo da sagrestia, cioè, principalmente per il lavaggio delle mani del celebrante prima della messa, è attestato, oltre che dall'esplicita ammissione di disuso, anche dalla menzione, nello stesso documento, di un'altra vasca più piccola e funzionale annessa al pozzo, un "*truogoletto*", fatto restaurare proprio in occasione di questi lavori e dunque già in uso da tempo[866].
Lo stato di frammento e la decontestualizzazione del manufatto non aiutano ad orientarne la cronologia, genericamente valutata come trecentesca[867]. Gli elementi decorativi utilizzati, teste di leone, mensole foliate, elementi vegetali (figg. 430-434), sono assai diffusi per tutto l'arco del secolo, ma la sobrietà con cui sono distribuiti e la semplicità della partitura geometrica delle cornici a cerchi e losanghe sembra indicare una datazione abbastanza precoce, precedente alle trame ornamentali più fitte e affollate che caratterizzano i monumenti fiorentini a partire dalla seconda metà del secolo.
Nonostante il precario stato conservativo è ben leggibile l'alta qualità del lavoro, connotato da una sciolta disinvoltura nell'intaglio dei volumi e da una curata attenzione al dettaglio, evidenti tanto nelle teste di leone quanto nei motivi vegetali delle losanghe e delle mensole.
Tra le molte protomi leonine che popolano la scultura fiorentina di tutto il Trecento, gli esemplari più affini alle teste scolpite sul nostro cassone mi paiono essere quelli che ornano la porta del Battistero di Andrea Pisano e, ancora di più, quelli posti entro losanghe sugli spigoli del secondo ordine del Campanile (fig. 435), pure pertinenti all'ambito di Andrea Pisano e databili tra la fine degli anni trenta e il 1341-1343, cioè al termine del soggiorno fiorentino dello scultore.
L'identico modo di spartire la criniera disegnando ciocche ordinate e la simile resa degli occhi potrebbero indicare un'esecuzione del nostro frammento nella stretta cerchia del Pisano, probabilmente su disegno del maestro stesso.
Un lavabo di questo tipo, che nello stato originario doveva contare almeno dieci bocche d'acqua, era abitualmente annesso alle zone del convento prossime al refettorio, dove poteva servire molti confratelli e risulta del tutto incongruo per svolgere la funzione di lavamani da sagrestia.
La collocazione in questo ambiente è antecedente al 1649, ma in questa l'ala del convento non è documentato nessun refettorio e l'unica zona direttamente

865 AOSC, filza 16, *Giornale dell'Opera "G"*, c. 71r, 17 dicembre 1649.
866 Il pagamento del restauro è contestuale al disfacimento di parte del grande lavabo (AOSC, filza 16, *Giornale dell'Opera "G"*, 1649 c. 71r, "A mastro Carlo Morosi [...] in dì 22 di giugno per la disfacitura di circa br. 8 di fontana e truogolo e per lo smalto grosso per il fondo di esso, e per il restauramento di un truogoletto annesso al pozo"). L'uso di un lavamani più piccolo è attestato almeno fino a circa metà Ottocento, quando si registra la realizzazione di una nuova pila della lunghezza di un metro e venti circa: "18 gennaio 1840 [...] per levare la pila rotta del lavabo in sagrestia e tagliare del peduccio che sosteneva la detta [...]. Una pila ovale lunga braccia 2, larga braccia 1, grossa ⅓, modinata per il lavabo in sagrestia. L. 30" (AOSC, filza 136, *Conti e ricevute dell'Amministrazione dal dì 1 gennaio 1842 al 31 dicembre 1850,* fascicolo 3, 1844, n. 135, ricevuta di pagamento del 24 gennaio 1844 per il conto presentato da Giovanni Sandrini, maestro marmista e scalpellino, in cui si elencano lavori fatti nel corso dell'anno 1840). Che con "sagrestia" si facesse riferimento non all'effettiva sagrestia monumentale, ma al locale annesso è confermato dal fatto che si usa lo stesso termine anche per riferirsi all'ubicazione del pozzo: "19 febbraio 1840, per il pozzo di sagrestia. Ritoccato di bianco andante, rifatto l'imbasamento dell'enunciato pozzo e lo zoccolo" (AOSC, filza 136, *Conti e ricevute dell'Amministrazione dal dì 1 gennaio 1842 al 31 dicembre 1850,* fascicolo 2, 1843, n. 139, mandato di pagamento del 7 dicembre 1843 per conto dell'imbianchino Antonio Betti per lavori svolti nell'anno 1840).
867 CONTI, 2005, p. 115; ZAPPASODI, 2010, p. 54, fig. 9.

raggiungibile dall'antisagrestia era allora quella dei dormitori. La presenza di un lavabo sembra quindi poco funzionale, salvo voler supporre che i frati lo utilizzassero uscendo dai dormitori prima di dirigersi, attraversando la sagrestia, nel grande refettorio posto dall'altra parte del chiostro.
Mi domando quindi se l'opera non fosse piuttosto annessa al refettorio trecentesco o collocata nelle sue adiacenze. Una valutazione stilistica del lavabo nell'ambito della tarda attività fiorentina di Andrea Pisano coincide in effetti con gli anni in cui il refettorio venne affrescato da Taddeo Gaddi, intorno al 1340[868]. L'assenza di notizie non permette di formulare ipotesi sicure, ma certamente l'uso di un materiale pregiato come il marmo, le dimensioni monumentali e l'attenzione posta nell'ornamentazione indicano che la realizzazione di un simile arredo usciva dalla semplice funzionalità e mirava a creare un'opera adatta ad un contesto di particolare prestigio e ricchezza. In ultimo, mi sembra interessante considerare che nel 1598 il locale adiacente al refettorio venne rimaneggiato per costruirvi un refettorio più piccolo, detto refettorio d'inverno, decorato intorno al 1600 da Jacopo Ligozzi con l'affresco raffigurante *San Francesco morente che distribuisce il pane ai confratelli*[869]. Non sappiamo quale fosse precedentemente la funzione della stanza, ma dato il suo collegamento diretto con il refettorio avrebbe potuto costituire un vestibolo di servizio corredato proprio con il lavamani. Uno spostamento del lavabo nell'antisagrestia in concomitanza con il rifacimento del locale e il mutamento della sua destinazione sarebbe compatibile con l'attestazione del 1649, ma rimarrebbe da spiegare come mai i frati, alla fine del XVI secolo decisero di conservare un'opera trecentesca ricollocandola in questa sede. Dato che nel documento menzionato il lavabo è descritto con tutti gli annessi per poter funzionare (il truogolo di pietra, il pozzo ecc), forse l'intenzione era effettivamente quella di un suo utilizzo, poi rapidamente venuto meno.

Scheda OA 00446160, G. Romagnoli 1995

Bibliografia

CONTI, 2005, p. 115.
ZAPPASODI, 2010, p. 54, fig. 9.

868 SIMBENI, 2011, pp. 124-125.
869 MOISÉ 1845, p. 298; BECHERUCCI, 1983, pp. 171-172.

3.2

Lavabo da refettorio [fig. 436]
convento di Santa Maria Novella (Fi), chiostro Dati, parete meridionale

pietra serena; cm 112 (altezza) x 553 (larghezza)

Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?)
terzo o quarto decennio del XV secolo

Il lavabo è incassato nella parete meridionale del chiostrino ed è composto da una mostra in pietra serena sostenuta al centro da una mensola figurata, da un cassone di deposito da cui sgorgava l'acqua e, al di sotto di questo, da una profonda vasca rettangolare interamente occultata nella muratura (figg. 436). La strombatura superiore dell'invaso è bordata da un fregio sgusciato a larghi dentelli che corre anche lungo i lati della mensola scolpita con un putto alato. Il fronte del cassone è suddiviso in undici specchiature quadrangolari ornate con motivi a punte di diamante e a corda che ospitano altrettante protomi leonine atte a gettare acqua (figg. 440-442).
I frammenti originali del cassone presentano una condizione conservativa assai precaria, con la pietra fortemente usurata e crepata in più punti (figg. 441-442). In discrete condizioni è invece la mensola figurata, dove si registra comunque una rottura sul lato destro che ha asportato gran parte dell'ala.
Come documentano alcune fotografie conservate presso l'Archivio dei Musei Civici Fiorentini (figg. 443-445), il lavabo ha subito un consistente intervento di restauro agli inizi del Novecento[870]. Dalle immagini si evince che il cassone di deposito dell'acqua era stato in precedenza tamponato, creando in aggiunta una muratura divisoria a destra della mensola col putto (figg. 477-478). Per recuperare l'assetto originario del manufatto il fronte con le protomi leonine e il fregio a dentelli che profila il vano interno vennero quasi completamente asportati e in gran parte rifatti. La mostra esterna e la sottostante vasca di raccolta dell'acqua non sembrano invece aver subito smontaggi o alterazioni significative[871].
Gabriele Morolli, unica voce critica a soffermarsi con attenzione su questo lavamani[872], ha ipotizzato che l'opera sia stata realizzata in concomitanza con il chiostrino in cui è collocato (fig. 412), che sarebbe stato edificato in occasione del soggiorno di Eugenio IV presso il convento, nel 1434[873]. Contestualmente, lo studioso riferiva le membrature lapidee del chiostrino allo scalpellino Lorenzo di Matteo detto il Maroco per l'affinità dei capitelli con quelli adottati dallo stesso autore nel chiostro degli Uomini nell'Ospedale degli Innocenti, suo lavoro

870 AMCF, Raccoglitore 11, Santa Maria Novella, foto 5675-5677. Le immagini non sono datate ma sono conservate insieme ad altre relative a restauri del chiostrino Dati che recano sul retro gli estremi dei lavori, avvenuti tra il 1921 e il 1923 (foto 5672-5674, 5678). La tamponatura che aveva chiuso la loggia settentrionale del chiostro per ricavare un piccolo locale munito di finestre destinato alla Fratellanza Militare (ASCF, CF 9244, III, *Carteggi vari Santa Maria Novella*), venne rimossa in questa occasione.

871 I due gruppi di fori presenti nella zona superiore della mostra, evidentemente praticati per inserire dei ganci o altri elementi di supporto destinati ad appendere recipienti, sono infatti gli stessi riprodotti nelle foto storiche. La vasca di raccolta dell'acqua, forse perché fortemente usurata, è stata rivestita di cemento sul fondo, occultando gli eventuali scarichi presenti.

872 Nel recente saggio di Paolo Bertoncini Sabatini incluso nella monografia dedicata alla chiesa e al convento di Santa Maria Novella è riprodotto un particolare del lavabo, ma senza alcuna indicazione sul manufatto (BERTONCINI SABATINI, 2016, p. 36, fig. 8).

873 MOROLLI, 1979, pp. 167; 211-212, figg. 425-426.

documentato del 1444. La presenza di uno scalpellino attivo in cantieri brunelleschiani sarebbe la spia per riferire il disegno dell'insieme a Filippo Brunelleschi stesso, che all'epoca sarebbe stato il responsabile degli ammodernamenti del convento.
Già il Biliotti però ricorda che il piccolo chiostro venne costruito grazie al lascito testamentario del generale dell'ordine Leonardo Dati, il cui nome venne apposto ad ornare il chiostro stesso (fig. 438)[874]. Il Borghigiani ci informa che, a partire dal 1423, il Dati aveva promosso una serie di lavori, tra cui la risistemazione dell'infermeria situata in un locale prossimo al chiostrino, interrotti alla morte del religioso, sopravvenuta nel 1425[875]. È probabile che il generale intendesse portare avanti un progetto coerente per riqualificare tutta quest'ala del convento, ma fu soltanto nel gennaio del 1427, dopo la risoluzione del contenzioso sorto per la disposizione della sua eredità, che poterono essere avviati i lavori del chiostro[876].
Nel *Necrologio* del convento il Dati viene comunque ritenuto il diretto responsabile per l'edificazione del "claustrum canope", ossia la copertura del chiostro[877]. Il Borghigiani descrive l'intervento in termini di "rimodernamento e adornamento", lasciando intendere cioè non una realizzazione *ex novo* dell'intero chiostro, ma piuttosto una ristrutturazione. È quindi probabile che esistesse già uno spazio aperto di servizio tra gli ambienti circostanti e che il progetto del Dati prevedesse la sua riqualificazione con l'erezione del porticato[878].
I capitelli e i peducci del chiostro offrono una versione assai semplificata di corinzio munito di pulvino, decorato con volute strettamente avvinte e un duplice filare di foglie d'acanto (figg. 438, 453-454). Queste foglie, spesse e schematiche, prive della consueta punta rilevata e arricciata, si dispongono sul capitello senza arrivare a coprirne l'intero corpo, a sua volta bruscamente tagliato con uno spigolo

874 BILIOTTI, [1586] 1915, pp. 249-250 (si veda più avanti la trascrizione del brano). Scarse le altre menzioni bibliografiche del chiostro, genericamente associato alla figura di Leonardo Dati senza alcuna precisazione cronologica in merito (WOOD BROWN, 1902, p. 90; LUNARDI, 1983, p. 14, con foto anteriore ai restauri del 1921-1923), o con un'imprecisa associazione ai lavori attuati nel convento tra 1418 e 1419 in occasione dell'edificazione del quartiere papale (BERTONCINI SABATINI, 2016, pp. 35-36, figg. 7, 9). La commissione per volontà del generale Dati è ribadita nei lacerti di affreschi ancora esistenti sopra i peducci del chiostro, pur rinnovati sulla base di tracce più antiche, in cui sono visibili le iscrizioni dedicatorie (*M[agister] Leon[ardus] G[e]n[er]alis fec[it])* e gli scudi degli stemmi che dovevano ospitare l'arme Dati. Per la figura di Leonardo di Stagio Dati, domenicano di Santa Maria Novella e figura di spicco nell'ordine, la cui lastra tombale in bronzo, opera del Ghiberti, è tutt'oggi conservata nella chiesa, si veda: ORLANDI, 1955, I, pp. 151-152; II, pp. 134-166.

875 Questi interventi sono sono ricordati anche nel *Necrologio* (ORLANDI, 1955, I, p. 152; II, pp. 154-155) e dal Biliotti (BILIOTTI, [1586] 1915, p. 251). Il Borghigiani menziona con precisione i diversi lavori che riguardarono il dormitorio, la biblioteca, l'infermeria e la cantina sottostante, gli edifici annessi all'orto e "un non so che muramento nel chiostro secondo, ed alcune pitture vi fe' fare da un tal pittore di nome Arrigo" (ASMN, I.A.29, Vincenzo Borghigiani, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* 1757-1760, tomo II (1341-1444), cc. 315-321, anni 1423-1424; I. A.27, Vincenzo Borghigiani, *Cronica minuta*, tomo II (1341-1447), c. 228, anno 1424).

876 Il dissidio, poi risolto pacificamente, era sorto tra il convento di Santa Maria Novella e l'ordine stesso, che aveva stabilito di ripartire l'eredità del Dati in tre parti uguali da destinarsi, oltre che al convento fiorentino, al nuovo Generale e al Priore di Bologna per l'ornamento della cappella di San Domenico. Con la somma rimasta al convento, oltre al chiostrino, vennero completati i lavori del dormitorio e fu realizzato un grande organo sopra il tramezzo della chiesa, terminato solo nel 1457 (ASMN, I.A.29, Vincenzo Borghigiani, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* 1757-1760, tomo II (1341-1444), c. 317, anni 1423-1424; cc. 328-329, anni 1426-1427; ORLANDI, 1955, II, pp. 161-162).

877 ORLANDI, 1955, I, p. 152.

878 Non sono riuscita a rintracciare alcuna notizia utile nei registri contabili del convento relativi a questo periodo, che purtroppo sono gravemente danneggiati e lacunosi (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, Santa Maria Novella*, 102 appendice, 65, *Entrate Uscite,* 1419-1427; ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, Santa Maria Novella*, 102 appendice, 57, *Debitori creditori* ,1425-36).

vivo all'innesto con l'abaco. Come giustamente osservava Morolli, lo stesso tipo di capitello ricorre nel chiostro degli Uomini dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 456), dove è fasciato con un solo giro di foglie e presenta un disegno più svasato ed elegante. La peculiarità di questo modello, che non ha altra diffusione a Firenze, e le somiglianze nell'intaglio con cui è eseguito rappresentano elementi importanti per orientare la paternità del chiostro verso Lorenzo di Matteo. Tali indizi in direzione dello scalpellino non vengono minati dal retrocedere della datazione di quasi un decennio rispetto a quanto indicato da Morolli, dato che l'attività del Maroco è documentata già all'inizio del primo decennio del Quattrocento[879].
Questa figura, certamente minore nel complesso panorama degli scultori e scalpellini fiorentini all'inizio del secolo, rappresenta tuttavia un esempio tipico e interessante della mobilità dei lapicidi nei cantieri cittadini. Nello stesso anno, il 1423, Lorenzo è pagato per realizzare elementi lapidei sia nel cantiere brunelleschiano degli Innocenti sia in quello ghibertiano della sagrestia di Santa Trinita[880]. Il tipo di intaglio che connota gli elementi vegetali del portale di Santa Trinita (fig. 455), riferito dai pagamenti proprio a Lorenzo di Matteo in compagnia con Giovanni di Donato da Fiesole[881], presenta stringenti affinità nel modo di scavare le lobature delle spesse foglie di quercia con quelle presenti nei capitelli e nei peducci dei chiostri di Santa Maria Novella e degli Innocenti. Non è difficile individuare più di una possibile connessione tra Lorenzo di Matteo e i domenicani di Santa Maria Novella, dato che il capomastro della sagrestia di Santa Trinita, Filippo di Giovanni, venne chiamato nel 1419 a sistemare gli appartamenti papali destinati ad accogliere Martino V nel suo soggiorno fiorentino, lavori promossi proprio da Leonardo Dati, e che Ghiberti, responsabile per i progetti architettonici della sagrestia, realizzò la lastra tombale del generale negli stessi anni in cui si metteva mano al chiostrino[882].
La collocazione del lavabo in un chiostro anziché in un ambiente chiuso non è inusuale nei conventi, come abbiamo già notato con l'esempio del lavamani assisiate, posto nel chiostro dell'Immacolata che precede il refettorio (fig. 425).
Anche a Santa Maria Novella la fonte di acqua collocata nel cortile poteva essere funzionale a servire sia il refettorio più antico del convento, che il Biliotti ricorda posto a meridione del nostro chiostrino, nei locali che si aprono dietro la parete su cui insiste il lavabo[883], sia il refettorio trecentesco posto a sud del chiostro Verde[884], che prima delle alterazioni otto-novecentesche comunicava più direttamente anche

879 BORSI, 1979, pp. 56-57; QUINTERIO, 1979, pp. 300-305.
880 QUINTERIO, 1979, pp. 301-302; BORSI, 1979, pp. 56-57.
881 QUINTERIO, *La sagrestia*..., 1978, pp. 486-489. I lavori d'intaglio per la sagrestia, tra cui si cita esplicitamente gli stipiti e i cardinali per la porta, vengono pagati congiuntamente a Lorenzo di Matteo e a Giovanni di Donato da Fiesole, lapicida documentato in coppia con il Maroco anche per alcuni interventi nel cantiere degli Innocenti, ma non per quelli relativi al chiostro degli Uomini, dove il principale collaboratore di Lorenzo è il figlio Salvi (QUINTERIO, 1979, pp. 300-305).
882 QUINTERIO, *Appartamento e scala*..., 1978, pp. 489-491.
883 "Claustrum illud omnium claustrorum nostrorum brevissimum erexerunt maiores nostri ex haereditaria pecunia, quae ex defuncto fratre Leonardo Statio florentino magistro ordinis advenit coenobio, cuius erat alumnus, atque ideo eius Dathiae domus insigne, suumque nomen per totum apposuere. Extat in eo, meridiem versus, superioris cellarii ostium, quod sane cellarium levi pictura ornatum cernimus. Fuit olim hic locus antiquum coenobii refectorium, quod primaevi illi patres multas simplicitate contenti effecerant, eque eousque sunt usi quousque novum refectorum et quidem magnum iuxta primum clustrum contra capitulum fuit aedificatum" (BILIOTTI, [1586] 1915, pp. 249-250).
884 L'attuale refettorio, che pure si affaccia sul chiostro Dati, svolgeva originariamente la funzione di ospizio e venne adibito a refettorio soltanto nel 1556, quando il refettorio trecentesco divenne ospizio (CERVINI, 2015, pp. 78-81 COLUCCI, cds).

col chiostro Dati (fig. 439)[885]. Agli inizi del XV il refettorio principale del convento era chiaramente quello trecentesco, come si evince da una notizia riportata dal Borghigiani, il quale informa che, in concomitanza con i diversi lavori effettuati in vista del soggiorno di Martino V tra il 1418 e il 1419, questo ambiente venne reso più confortevole con l'aggiunta di un camino[886], tuttavia il refettorio più antico, che all'epoca del Biliotti era stato ormai declassato a dispensa, poteva essere ancora usato come refettorio di servizio o riservato ai convalescenti della vicina infermeria.
Per quanto riguarda l'ipotetico autore del lavabo, mi pare del tutto da escludere ogni pertinenza con un progetto brunelleschiano. L'arredo, tanto nell'impianto quanto negli ornati, si inserisce appieno nella tradizione trecentesca del lavamani conventuale ad andamento orizzontale con numerose bocche per l'acqua, e anzi, la scarsità di manufatti di questo genere rende il nostro, per quanto integrato, un documento assai prezioso per comprenderne meglio la tipica struttura.
I motivi ornamentali, dal fregio a dentelli alle teste di leone, sono assai comuni nella scultura decorativa tra Tre e Quattrocento e vengono utilizzati più volte anche negli arredi di nostro interesse. Anche il lavabo di Santa Croce (fig. 427, cat. 3.1)) presenta teste leonine come fonti d'acqua e una protome analoga orna una delle due acquasantiere di San Michele a San Salvi (fig. 39, cat. 1.7), mentre i dentelli ricorrono in numerose pile tardogotiche. Sebbene sia difficile valutare stilisticamente le quattro teste di leone originali per il loro stato di conservazione, l'andamento fluente delle criniere abbondanti e scarmigliate è indice di una libertà d'invenzione ormai distante dai modi trecenteschi. Lampante il confronto con le protomi che ornano le spalliere e i pilastri della Loggia della Signoria o con quella posta sulla vasca della stessa pila di San Michele a San Salvi, dove le ciocche del pelame si dispongono con schematica e prevedibile regolarità.
Originale è l'inserzione del putto reggimensola, figura ben attestata a Firenze ma solitamente impiegata in contesti architettonici di più vasto respiro (fig. 447). Simili personaggi, già presenti in varie forme nella decorazione duecentesca, divennero assai familiari agli scalpellini fiorentini a partire dagli anni settanta del Trecento, quando furono utilizzate in molteplici varianti per ornare le mensole del ballatoio interno del Duomo, concluso soltanto nel secondo o terzo decennio del XV secolo[887]. Le figure che animano queste mensole sono variate per età, sesso e atteggiamenti, ma è ricorrente la nudità e pressoché costante la postura con le

885 L'assetto di questi ambienti, pesantemente alterato nel corso dell'ottocento con la costruzione di murature che hanno frammentato gli spazi per ricavare nuove stanze, è riprodotto nelle piante settecentesche disegnate da Vincenzo Cemmei (ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 102, *Santa Maria Novella*, 107, *Cabrei di Vincenzo Cemmei 1768*, c. 22).

886 "Il Maestro Generale Dati andava intanto allestendo tutto il bisognevole per lo ricevimento del Papa, giusta l'istruzione avutane sopra di ciò da' Ministri Pontificii, per lo che, tra l'altre cose, fece accomodare il refettorio per servire di tinello alla corte bassa ed i religiosi si servirono dell'ospizio per refettorio, che è quello che oggigiorno pure è refettorio: così fu nel tempo che stiede in convento Eugenio IV ed in detti tempi i frati andavano a fare ospizio in una prima stanza della Infermeria. Questa volta nel refettorio, per comodo di scaldarsi lo inverno, per chi mangiava al tinello, vi fu fatto un camino grande ornato di pietre e nel frontone vi fu posta l'arme di Martino V. In oggi sta dietro le manganelle dell'Ospizio" (ASMN, I.A.29, Vincenzo Borghigiani, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* 1757-1760, tomo II, c. 248, anno 1418). Quest'ultima precisazione indica con chiarezza che il refettorio a cui si riferisce è quello trecentesco che in seguito invertì le sue funzioni con l'ospizio e che perciò, al tempo del Borghigiani, come tale veniva indicato (CERVINI, 2015, pp. 78-81; COLUCCI, cds).

887 L'esecuzione del ballatoio si protrasse in diverse fasi, in accordo con la progressiva erezione delle tribune; per un'analisi della cronologia e dei soggetti figurativi utilizzati si veda: LISNER, 1977; CORSI MASI, 2005. Un precedente importante, anche per la declinazione del telamone come putto nudo e alato, è data dalle mensole oggi al Museo Bandini di Fiesole, provenienti dal complesso dell'altare del Battistero e datate dalla Neri Lusanna al 1315-1320 (NERI LUSANNA, 1994, p. 193-196).

ginocchia piegate o le gambe incrociate, che a ben vedere è la trasposizione di una posa seduta che grava sul lato corto della mensola, col lato lungo a far da schienale. L'impressione è che gli autori abbiano semplicemente scolpito delle figure sedute e che le abbiano poi opportunamente ribaltate per occupare lo spazio sottostante al ballatoio. Diversa e più matura è invece la concezione dei personaggi analoghi posti a reggere le mensole alla base di due bifore nella tribuna sud e di una nella tribuna nord della cattedrale, databili successivamente alla costruzione delle cappelle su cui insistono le finestre, rispettivamente nel 1393-1396 e nel 1401-1408[888]. Queste statuette sono state immaginate e scolpite per l'esatta posizione che avrebbero poi occupato sotto le mensole e si atteggiano a sostenerle in pose più credibili e naturali.
Le affinità iconografiche più significative per il puttino di Santa Maria Novella sono riscontrabili nei putti della finestra della tribuna nord, e in un suonatore di zampogna collocato sotto lo stipite di sinistra della vicina Porta della Mandorla (fig. 446). Se tuttavia il suonatore di zampogna e il putto di sinistra della finestra mostrano ancora tratti fortemente legati agli stilemi trecenteschi, ad esempio nel modo di disegnare graficamente le chiome, inanellando le ciocche di capelli ai lati della testa, il telamone del nostro lavabo fa ormai parte della schiera di infanti e angioletti ben pasciuti che popolano la scultura nei primi decenni del nuovo secolo (fig. 448). Pur attraverso un certo impaccio del modellato e una certa rigidità della posa, che tradiscono la mano di un intagliatore di seconda fascia, il volto dalle forme tondeggianti e dalle guance piene, con le labbra carnose semiaperte e capelli disposti in ciocche libere sulla fronte mostrano la conoscenza dei primi infanti donatelliani, quali appaiono in certi gruppi di Madonne con Bambino in terracotta, ad esempio in quella di Pontorme, datata intorno al 1410-1412.
Questi elementi e la prossimità iconografica del putto con quelli delle finestre della tribuna nord indurrebbero ad orientare la cronologia del lavabo al più tardi alla fine del secondo decennio del secolo. Non ritengo però improbabile che una figura minore come il Maroco potesse continuare a proporre, verso il 1427, iconografie e caratteri del decennio precedente, soprattuto considerando che a distanza di venti anni reimpiegherà con disinvoltura lo stesso tipo di capitello nel cortile degli Innocenti.
Sembra più difficile ipotizzare invece che l'esecuzione del lavabo sia indipendente e precedente di almeno un decennio rispetto all'erezione del portico. Oltre a supporre una più coerente riqualificazione complessiva dell'ambiente, va rilevato che in alcuni capitelli del chiostro, al posto del *flos abaci*, compaiono testine di leone dalla criniera scarmigliata e paffuti volti di putto affini a quelli presenti sul lavabo.
In assenza tanto di notizie documentarie quanto di opere figurative significative da legare alla figura di Lorenzo di Matteo per tentare un'eventuale attribuzione del

888 Kreytenberg attribuisce la coppia sotto la finestra della cappella est della tribuna sud a Jacopo di Piero Guidi e quelli della finestra della cappella sud est della tribuna sud a Piero di Giovanni Tedesco, mentre Giovanni d'Ambrogio sarebbe l'autore di quelli nell'unica finestra con mensole figurate nella tribuna nord (KREYTENBERG, 1972, pp. 15, 19, figg. 20-21; IDEM, 1979, pp. 37-39, figg. 9-10, 15). Quest'ultima coppia è stata poi riferita poco plausibilmente al Buggiano, con una datazione sugli anni trenta (MOROLLI, 1979, pp. 211-212), e, infine, giustamente attribuita a due personalità diverse da Mary Bergstein, che individuava nel telamone di sinistra i modi di Niccolò di Pietro Lamberti, e, in quello di destra, la mano del giovane Nanni di Banco (figg. 450), proponendo per entrambe le opere una datazione verso la fine dei lavori, tra il 1407 e il 1408 (BERGSTEIN, 1989, pp. 84-85); ringrazio Laura Cavazzini per questa segnalazione bibliografica, che ha confermato l'attribuzione a Nanni di Banco da me formulata indipendentemente nel corso del lavoro per il putto di destra, oggi purtroppo quasi illeggibile per le pessime condizioni conservative, ma ben documentato da una fotografia precedente (fig. 451) che permette un buon confronto con i volti di alcuni angeli nel timpano della vicina Porta della Mandorla (fig. 452)).

il lavabo la prudenza rimane obbligatoria, ma credo sia comunque interessante ricordare che, nel contesto dei lavori sovvenzionati da Palla Strozzi per la sagrestia di Santa Trinita, tra i vari elementi lapidei per cui viene pagato il Maroco nel 1423, viene annoverato anche "1 truogo dallavare le mani in sagristia con 3 teste"[889].

Scheda OA 09/00285087, B. Boschi, 1988

Bibliografia

MOROLLI, 1979, pp. 167, 211-212, figg. 425-426
BERTONCINI SABATINI, 2016, p. 36 fig. 8

889 Per questo arredo si veda al capitolo III.2, nota 404.

3.3

Lavabo da sagrestia [fig. 457]
Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Fi), sagrestia settentrionale (detta sagrestia delle Messe), parete a sinistra dell'ingresso

marmo, cm 294 (altezza)[890] x 142 (larghezza) x 63 (profondità)

Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano
1438-1440

Il lavabo è inserito nella parete ed è inquadrato da un'edicola marmorea timpanata con paraste scanalate e capitelli corinzi; alla base le paraste si trasformano quasi in pilastrini poggiando sia sul bordo della vasca, sia su una mensolina che da questa si diparte sporgendo verso l'interno con un innesto elegantemente risolto (fig. 457). La vasca, dal fronte sagomato a gola dritta e rivestito di foglie d'acanto, è sorretta da un alto fregio scanalato connesso al pavimento per il tramite di uno zoccolo liscio che ripropone, invertendola, la stessa forma della vasca. Nel timpano è scolpita la testa alata di un cherubino mentre il fregio sottostante è ornato da un festone a foglie di quercia e ghiande avvolto da un nastro. Negli sguanci e nel soffitto dell'edicola fiorisce un'esuberante decorazione a tralci vegetali che si dipartono dalle due eleganti anfore all'antica poste alla base degli sguanci, e dalla bocca di una testa leonina al centro della lastra che riveste il soffitto (fig. 458b-461). Il fondo della nicchia, pure interamente foderato in marmo, è scolpito con due figure di spiritelli dalle ali spiegate verso l'alto, seduti a cavalcioni di un grosso otre, molle e rigonfio, in cui sono innestate due cannelle (fig. 462). I due putti, in pose variate e disinvolte, premendo l'otre in corrispondenza delle due bocche, ne fanno idealmente scaturire l'acqua. L'otre poggia a sua volta su una mensolina svasata ricoperta di foglie che replica, nella forma e nella decorazione, il fronte della vasca.
Nel complesso l'opera gode di ottime condizioni di conservazione, anche se sono presenti alcune rotture che hanno mutilato la punta del piede del genietto di sinistra e lo spigolo sinistro della vasca e varie scheggiature lungo i bordi esterni dell'edicola, causati probabilmente dai successivi smontaggi e rimontaggi della circostante pannellatura lignea che riveste la sagrestia. Il fondo della vasca è munito di un foro di scarico rimodellato in epoca moderna causando alcune rotture nel marmo circostante, poi risarcite a cemento.
Con l'eccezione dell'Albertini, che riferisce il lavabo a Donatello[891], le fonti più antiche concordano nell'indicare il figlio adottivo del Brunelleschi, cioè Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, come il responsabile del superbo lavoro[892]. Il tradizionale riferimento al Buggiano, ben presto assimilato nella letteratura periegetica cittadina o nei testi dedicati alla cattedrale[893], è stato poi suffragato

890 La misura dell'altezza è tratta dalla relativa scheda di Soprintendenza.
891 ALBERTINI, [1510] 2010, p. 94: "Sono in decta chiesa due sacrestie con dui para di organi. L'ornamento di uno per mano di Donato il quale fece il lavatorio marmoreo in sacrestia".
892 *Il Libro di Antonio Billi*, [1506-1530 c.] 1991, p. 34; *Il codice Magliabechiano*, [1537-1542 c.] 1892, p. 69; VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 196.
893 CINELLI, 1677, p. 60; RICHA, 1754-1762, VI (1757), p. 149; FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802 II (1790), pp. 248-249; FANTOZZI, 1842, p. 342-343; CAVALLUCCI, 1881 p. 234; POGGI, 1910, p. 23; CASTELLUCCI, 1911, pp. 133-136; CAVALLUCCI, 1911, p. 133-136; GARNERI, 1924, pp. 27-28; LUMACHI 1928, pp. 102-103; CRISPOLTI, 1937, p. 443; PAATZ, 1940-1954, III (1952), pp. 381, 533 nota 381.

dagli espliciti riferimenti documentari individuati prima dal Gaye e poi, più estesamente, dal Fabriczy e dal Poggi[894].
La documentazione conservata nell'archivio dell'Opera del Duomo premette di ricostruire la genesi e la realizzazione del lavabo, e del gemello posto nella sagrestia meridionale, con una ricchezza di dati rara per questo tipo di arredi. La prima notizia risale al 1432 quando viene affidato a Filippo Brunelleschi, coadiuvato dal capo maestro del cantiere dell'Opera del Duomo, Battista d'Antonio, l'incarico di progettare per la sagrestia settentrionale, la prima di cui si intraprese la decorazione[895], un lavamani e un armadio in marmo "chome alloro pare"[896].
Il lavoro per il lavabo però prese il via soltanto qualche anno più tardi, alla fine del 1438, quando viene registrato il primo pagamento al Buggiano che negli anni successivi riceve regolarmente compensi fino al saldo finale nell'aprile del 1440, per la ragguardevole cifra complessiva di 80 fiorini d'oro[897].
Il marmo necessario per il lavoro era stato procurato da Giovanni di Piero del Ticcia, importante fornitore di questo materiale per il cantiere dell'Opera del Duomo che doveva godere della piena fiducia di Brunelleschi giacché gli furono affidati incarichi delicati, come la scelta dei marmi per la lanterna di coronamento

894 GAYE, 1839 -1840 1839, I (1839), p. 143; FABRICZY, 1907, pp. 35, 39; POGGI, 1988, pp. 10-13.

895 Sulla decorazione della sagrestia settentrionale (detta anche delle Messe), interamente rivestita di una ricca pannellatura intarsiata si veda: HAINES, 1983.

896 9 dicembre 1432: "Filippus ser Brunelleschi et caputmagister dicte opere actari faciant in una ex dictiis sacristiis quoddam_ lavatorium marmoreum in quo presbiteri et sacerdotes tempore celebrationis missarum lavare debeant eorum manus, ut est de more; et similiter fieri faciant armaria marmorea eo modo et forma prout melius et magnificentius eis videbitur tanto edificio, expensis dicte opere" (AOSMF, II, 2, 1, *Deliberazioni 1425-1436*, c. 193r; HAINES, 1983, pp. 127, 281, doc. 1; POGGI, 1988, p. 1, doc. 1455); "Che Filippo di ser Brunellesco e Batista capomaestro posano fare chome meglio loro pare uno lavatoio da mani nella sacrestia, e simile fare l'armaro della sacrestia chome alloro pare. E posano tore de' marmi dell'opera per fare detto lavatoio chome alloro pare" (AOSMF, II, 4, 4, *Bastardello Ciai*, c. 15; HAINES, 1983, pp. 127, 281, doc. 1).

897 23 dicembre 1438: "A Andrea di Lazero, maestro di sscharpello e d'intaglio, f. XV d'oro sono per parte di pagamento di 1° acquaio di marmo biancho che fa a stanza dell'opera el quale s'à a metere nella sagrestia ch'è volta verso a' Servi" (AOSMF, II, 4,14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 47r; POGGI, 1988, p. 10, doc. 1509); 18 marzo 1439: "A Andrea di Lazero scharpellatore, f. X d'oro per parte di paghamento di 1° aquaio che fa di marmo pella sagrestia" (AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 51v; POGGI, 1988, p. 10, docc. 1509-1510); 11 dicembre 1439: "A Andrea di Lazzero maestro di scharpello, f. X d'oro per parte di suo maestero dell'acquaio fa per la sacrestia" (AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 69v; POGGI, 1988, p. 11, doc. 1518); 23 marzo 1440: "Andrea di Lazero intagliatore, f. XV d'oro per parte di paghamento di 1° aquaio di marmo biancho ch'egli à fatto a stanza de l'opera pella saghrestia ch'è verso e' Servi (AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 75v; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1524); 30 aprile 1440**:** "Item operarii [...] intellecto qualiter Andreas Lazeri, schultor et seu intagliator, fecit et ad finem produxit aquarium et concium aquarii marmoris positis in sacrestia S. Marie del Fiore et intellecto quod numquam de predictis factum fuit aliquod pretium vel mercedem sibi debitam pro dicto aquario et concio dicti aquarii marmoris et habita informatione cum quampluribus intelligentibus et notitiam de predictis habentibus et audita et intellecta eius petitionem et volentes tam dicto Andreae quam dicte opere iustitiam ministrare et unicuique suum ius tribuere omni modo etc. providerunt et deliberaverunt ac etiam declaraverunt dictum Andream debere abere pro toto magisterio dicti aquarii et conciminis et pro omni et toto eo quod occasione predicta petere posset fl. au. LXXX, hoc declarato quod in dicto pretio et summa veniat mercedem sibi debendam occasione duarum canellarum bronzi per eum fiendarum, quas iam incepit, pro magisterio tantum et propterea sibi dare debent materiam et omnia opportuna predictis canellis, ipso Andrea intelligente et consentiente" (AOSMF, II, 2, 2, *Deliberazioni, 1436-1442*, c. 105r; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1526); 30 aprile 1440: "Andrea di Lazero, maestro d'intaglio, fior. XXX d'oro per resto di pagamento di fior. LXXX che l'opera gli da di suo maestero e manifattura di 1° aquaio di marmo biancho pellui fatto e intagliato pella saghrestia ch'è inverso e' Servi e per manifatura di due chanelle belle di bronzo pel detto aquaio a marmo e bronzo de l'opera e suo maestero" (AOSMF, II, 4,14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 77v; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1526).

alla cupola e la realizzazione delle colonne per le nicchie delle tribune morte. Nel 1435 Giovanni di Piero aveva stimato, insieme ad Antonio di Domenico, il pulpito di Donatello e Michelozzo per il Duomo di Prato e pochi anni più tardi, nel 1443 sarà il responsabile per l'esecuzione e la messa in opera del pulpito di Santa Maria Novella progettato dal Brunelleschi, di cui il Buggiano scolpirà i quattro rilievi con episodi della vita della Vergine.
Nel febbraio del 1440, essendo essendo l'opera ormai completata, ci si preoccupò della sua connessione con il vicino pozzo "existenti in sacrestia in anditu"[898]. Il lavabo doveva infatti essere collegato con la fonte di acqua attraverso un condotto incassato nella parete che, per essere praticato, richiedeva di intaccare, seppure di poco, il pilastro entro il quale è ricavata la sagrestia[899].
Quanto rimane dello scasso fatto per alloggiare la tubatura è visibile nelle fotografie scattate in occasione della rimozione dei pannelli lignei per il loro restauro nel 1971: il tracciato scavato nella pietra forte partiva subito a destra del lavabo, in posizione leggermente rialzata rispetto alle bocche d'acqua, e proseguiva girando sulla parete adiacente fino allo spigolo (figg. 468-469)[900]. Qui la traccia si interrompe, perché nel corso del restauro è stata chiusa, ma la direzione indicata dalle pietre nuove, ben distinguibili da quelle più antiche, conduce nel ricetto ricavato per ospitare la scala a chiocciola che permette di salire alla cantoria, tutt'oggi accessibile attraverso una porticina mimetizzata nel rivestimento ligneo moderno che integra l'antica pannellatura. Subito prima della scala esisteva una sorta di nicchia, ora chiusa a cemento, ma ben leggibile per la disposizione delle pietre antiche circostanti, in cui termina la traccia indicata. È questa l'unica sede dello stretto passaggio in cui poteva ragionevolmente essere ospitato un pozzo e di ciò possiamo ricavarne una conferma indiretta da un documento del 1659 in cui sono elencati pagamenti per alcuni lavori di riparazione effettuati, tra cui quelli per un uscio "che va al pozzo in detta sagrestia e in su l'organo", indicando inequivocabilmente la porta che permetteva di accedere alla scala a chiocciola e quindi all'annessa nicchia[901].
La tubatura in piombo necessaria per connettere pozzo e lavabo, venne fornita da Matteo di Paolo da Prato, maestro organaio[902], e contestualmente si provvide

898 22 febbraio 1440: "Item... viso quod concium aquarii sacristie maioris ecclesie S. Marie del Fiore est perfectum modo quod murari potest et audito Filippo ser Brunelleschi quod est necesse incidere pilastrum et murum pro faciendo conductum ut de puteo existenti in sacrestia in anditu possit auriri acqua et micti in dictum condutum, deliberaverunt quod dicta incisura et omnia opportuna fiant in predictis, prout videbitur dicto Filippo" (AOSMF, II, 2, 2, *Deliberazioni, 1436-1442*, c. 100r; POGGI, 1988, pp. 11-12, doc. 1521).

899 HAINES, 1983, p. 128.

900 SBAS FI, Gabinetto fotografico, foto n° 179101, 179102 e 18043, quest'ultima pubblicata in: HAINES, 1983, p. 50 fig. 17 e in: HAINES, 1995, p. 246, fig. 5. Nell'immagine che raffigura l'innesto della traccia nella parete accanto al lavabo è visibile anche un frammento di tubatura antica. Ringrazio Margaret Haines che ha gentilmente discusso con me la questione segnalandomi l'esistenza delle fotografie non incluse nella sua monografia.

901 "Per quattro bandelle grosse lunghe servirono per l'imposta dell'uscio che va al pozzo in detta sagrestia e in su l'organo"; nelle stesse carte si trovano altre menzioni meno specifiche riguardanti il pozzo: "Per due esse di ferro per la catena del pozzo di sagrestia [...]. Un'imposta d'uscio [...] serve per andare al pozo di detta sagrestia" (AOSMF, VIII, 5, 1, *Scartafaccio primo 1644-1659,* cc. 923, 935, pagamenti del 6 e 29 dicembre 1659; HAINES, 1983, pp. 313-314). Non sappiamo con precisione quando il pozzo venne dismesso, forse si attuò un rimaneggiamento del sistema idraulico in concomitanza con la creazione dei due bagni inseriti nello spessore della muratura nella parete di fondo nel 1830 (AOSMF, *Filza giustificazioni di computisteria, 1830-1831,* n° 126, gennaio-dicembre 1830; HAINES, 1983, p. 314).

902 Da notare che anche se il pagamento venne saldato nel 1441, la fornitura effettiva del materiale ebbe luogo nel marzo del 1440, ossia subito dopo l'incarico al Brunelleschi per la supervisione del taglio del condotto: "3 febbraio 1441, Mateo di Pagholo da Prato, maestro d'orghani, l. VII s. XVI p. sono per br. 11 o circha di chanoni di piombo che pesorono in tutto lb. 39 e' quali si

anche all'acquisto di una "ghratugia", cioè un elemento metallico forato atto a servire come filtro o griglia, forse sistemato all'imboccatura del condotto per protezione[903]. Brunelleschi stesso venne incaricato di acquistare per il lavabo "due channelline d'ottone", che credo vadano interpretati come i due sottili condotti da inserirsi nei fori praticati nel rilievo marmoreo per attraversarlo e far fuoriuscire l'acqua senza danneggiare la pietra[904], dato che successivamente, nel saldo finale dei pagamenti, il Buggiano fu retribuito anche "per manifatura di due chanelle belle di bronzo"[905], queste certamente da intendersi come le bocche munite di rubinetto da cui fluiva l'acqua.
Completato il lavoro, all'artista venne affidata anche la realizzazione del lavabo pertinente alla seconda sagrestia, esemplato su modello del primo e realizzato tra il 1442 e il 1445 (fig. 470, cat. 3.2). Le precise indicazioni delle fonti e dei documenti, risolvendo sia il problema della paternità che della cronologia, hanno forse reso meno interessante lo studio dell'opera che, per di più, non potendo riferirsi a nessuno dei grandi nomi del primo rinascimento ma soltanto alla personalità poco definita del figlioccio del Brunelleschi, ha ricevuto nel complesso numerose menzioni e pochissime vere attenzioni critiche.
Il Bode si è soffermato brevemente sul lavabo per il soggetto vivace degli spiritelli, apprezzato anche dal Müntz e dal Reymond[906]. Poco comprensibile invece il giudizio del Venturi che nella sua *Storia dell'Arte Italiana* riproduce e commenta solo il lavabo della seconda sagrestia, ritenendo che il primo non possa ascriversi al Buggiano perché la testa d'angelo nel timpano sarebbe alla maniera di Mino da Fiesole[907]. La collocazione in un luogo di non facile accesso e, ancor più, i diversi nomi con cui vengono indicate le due sagrestie[908], avevano contribuito a creare

tolsono dallui insino a dì 17 di marzo 1439, rechò Benricevuto per fare 1° chondotto dal pozo dell'aquaio della saghrestia" (AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 95v; POGGI, 1988, p. 13 doc. 1529). Matteo da Prato era l'organaio a cui nel 1432 era stata affidata la realizzazione dell'organo destinato ad esser collocato nella Cantoria di Luca della Robbia soprastante la porta della Sagrestia delle Messe (GENTILINI, 1992, p. 86).

903 18 marzo 1440: "E dì detto s. XII per una ghratugia pe' l'aghuaio della sachrestia a Pagolo di Giovanni" (ASMF, VIII, 1, 5, *Quaderno di cassa, 1439-1440*, c. 5; POGGI; 1988, p. 12, doc. 1523). Dato il costo consistente di 12 soldi dubito potesse essere semplicemente la griglia del foro di scarico della vasca, di dimensioni estremamente ridotte, e mi sembra più probabile ritenerlo una sorta di filtro applicato all'imboccatura della la conduttura.

904 8 marzo 1440: "E a dì detto s. XI p. a Filippo di ser Brunellescho per conperare due channelline d'ottone per l'acquaio del marmo di sagrestia" (AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 73v; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1522).

905 Per i compensi relativi alle cannelle si vedano i pagamenti elargiti il 30 aprile 1440, (AOSMF, II, 4,14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 77v; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1526), riportati nella nota 897. Il pagamento di 2 lire e 17 soldi ricevuto da Andrea il 2 aprile 1440 per acquistare 11 libbre e 6 once di ottone "per fare alla sagrestia" (AOSMF, VIII, 1, 5, *Quaderno di cassa,* 1440, c. 29; HAINES, 1983, p. 128 nota 51) può essere in parte riferito alla loro lavorazione, ma la quantità di materiale è eccessiva per ritenerla destinata a questo unico scopo. Le cannelle attuali sono ovviamente di fattura moderna, vennero sostituite una prima volta già nel 1465 (AOSMF, VIII, I, 41, c. 4; VIII, I, 42, c. 67v; HAINES, 1983, p. 185, nota 18) e poi ancora nel 1507, quando furono applicate al loro posto "due cannelle d'ottone lavorate a bocha di drago" (AOSMF, II, 4, 23, *Stanziamenti 1505-1513*, c. 43r; HAINES, 1983, p. 128, nota 51; POGGI, 1988, p. 35 doc. 1612).

906 BODE, 1890, p. 99; BODE, 1892-1905, IV (1895-1896), p. 45, tav. 157-158; MUNTZ, (1897) 1899, p. 239; REYMOND, 1899, p. 33.

907 VENTURI, 1901-1940, VI (1908), pp. 185-186. Credo che lo studioso faccia semplicemente confusione con l'armadio marmoreo presente nella prima sagrestia, sulla parete a destra dell'ingresso, la cui forma ricalca quella dell'edicola del lavabo, dove effettivamente la testa dell'angelo nel timpano è opera di Mino da Fiesole (figg. 466-468).

908 HAINES, 1983, pp. 122, nota 14; 128, nota 51. La sagrestia nord fu la prima ad essere corredata e utilizzata ma alla fine del Quattrocento veniva generalmente chiamata "nuova". In epoche successive nelle guide e nella letteratura corrente è stata però spesso chiamata sagrestia vecchia, o anche sagrestia dei canonici, come quella sud (RICHA, 1754-1762, VI (1757), p. 149; GARNERI, 1924, p. 28). Tale confusione tra le due sagrestie è perdurata fino tempi recenti,

certa confusione tra i due arredi, accresciuta dal fatto che le fonti più antiche fanno riferimento a un solo lavabo posto nella sagrestia, senza specificare esattamente quale[909]. Tale confusione nella nomenclatura tra le due sagrestie, e di conseguenza sull'ubicazione dei lavabi, è ancora presente sia nel volume a quattro mani sui *Brunelleschiani* (1979) sia negli atti del convegno dedicato al Buggiano (1980), dove sono presenti interventi che affrontano la trattazione dei lavabi prevalentemente dal punto di vista architettonico e iconografico[910]. Se infatti è costante la menzione dei due lavabi nelle guide cittadine o nelle monografie dedicate al Duomo fiorentino[911], non molti altri sono gli interventi ad essi dedicati al di fuori di questo contesto, generalmente limitati a cenni più o meno approfonditi nella ricostruzione del *corpus* di opere dello scultore[912]. L'analisi più recente e completa rimane tutt'oggi quella offerta da Margaret Haines nel volume sulla decorazione della Sagrestia delle Messe, che ricostruisce la vicenda esaminandi i documenti già individuati dal Poggi, ma all'epoca non pubblicati[913].
Il possibile coinvolgimento del Brunelleschi, indiziato dalla notizia che gli riferisce una primitiva commissione dell'opera nel 1432, è stato precocemente avanzato dalla critica[914] e ha trovato riscontro nell'esame dell'impianto architettonico dell'opera, per il quale Morolli ha individuato il modello nelle finestre timpanate del Battistero fiorentino[915]. L'edicola ricavata da questo prototipo adotta però un modulo proporzionale di maggior ampiezza, evidentemente più adeguato alla diversa funzione, e viene arricchita sia da elementi decorativi aggiuntivi (il cherubino nel timpano, il fregio scolpito col festone a foglie di quercia), sia dall'adozione di paraste scanalate e rudentate, tipiche del linguaggio brunelleschiano che riserva la superficie liscia alle colonne.
Secondo la Haines la base scanalata e il relativo zoccolo posti al di sotto della vasca sono frutto di un'integrazione messa in opera sulla metà del settimo decennio, coeva cioè ai lavori di completamento della sagrestia nel corso dei quali venne realizzato l'armadio marmoreo posto a destra dell'ingresso e la pannellatura ligna della parete su cui insistono le due opere[916]. L'armadio, per il quale è noto il pagamento relativo alla testa dell'angelo inserita nel frontone a Mino da Fiesole nel 1465 (figg. 492-494), è identico al lavamani tanto nel disegno dell'edicola quanto

---

sostanzialmente fino a che lo studio della Haines (1983) ha fissato come preferenziale per la sagrestia nord la dicitura "delle Messe" e per la sud "dei Canonici".

909 Soltanto con la guida del Cinelli verrà esplicitamente dichiarato che ognuna delle due sagrestie è fornita di un lavabo di mano del Buggiano (CINELLI, 1677, p. 60).

910 Per quanto riguarda il volume *Brunelleschiani*, segnalo soprattutto il capitolo di Morolli dedicato agli arredi (MOROLLI, 1979, pp. 75-232), tema che era già stato oggetto del suo intervento al precedente convegno su Brunelleschi del 1977 (MOROLLI, 1980, pp. 603-623) e l'appendice documentaria relativa al Buggiano di Quinterio (QUINTERIO 1979, pp. 250-251) e i commenti biografici di Borsi (BORSI, 1979, pp. 26-28). Assai meno incisivi i saggi dedicati al Buggiano scultore presentati al relativo convegno dalla Ciardi Duprè (CIARDI DUPRÈ, 1980, pp. 37-46) e da Gurrieri (GURRIERI, 1980, pp. 19-28).

911 In ultimo si veda: PETRUCCI, 1995, pp. 167, 181, figg. 10-11; HAINES, 1995, pp. 233-272.

912 BIEHL, 1912, p. 214; SCHLEGEL, 1962, p. 8; HYMAN, 1979, pp. 605-608. Particolari delle specchiature interne del lavamani sono state pubblicate da Francesco Caglioti in un articolo dedicato a Domenico Gagini, scultore che ricevette dai lavamani buggianeschi elementi importanti per la sua formazione (CAGLIOTI, 1998 (1999), pp. 72, 74, fig. 7; p. 85, fig. 20).

913 HAINES, 1983, specialmente alle pp. 127-128 e relative note. La raccolta di documenti dedicata al Duomo fiorentino di Giovanni Poggi rimasta interrotta al primo volume, è stata poi pubblicata nel 1988 per cura della stessa Haines. Nel frattempo gli appunti dello studioso inerenti questo lavoro, consegnati nel 1965 al Kunsthistorisches Institut di Firenze, erano stati variamente citati e resi noti in maniera parziale.

914 CASTELLUCCI, 1911, pp. 133-136; CRISPOLTI, 1937, p. 443.

915 MOROLLI, 1979, pp. 192-194; IDEM, *Filippo Brunelleschi....*, 1980, pp. 612-613; IDEM, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti...*, 1980, pp. 50-51.

916 HAINES, 1983, p. 127 nota 49, 183.

nella presenza del basamento scanalato e rispecchia probabilmente quanto aveva concepito Brunelleschi nel primo progetto del 1432, che comprendeva appunto i due arredi marmorei. La Haines notava che nel lavabo le sporgenze di destra del frontone e della vasca sono parzialmente coperti dai pannelli della parete adiacente, che venne montata dal Manetti nella primavera del 1440, cioè dopo la posa del lavabo nella sua sede[917]. Questo conflitto è evidente soprattuto nelle foto dell'arredo scattate in occasione della rimozione del rivestimento ligneo nel 1971 in cui è chiaramente visibile lo spigolo della vasca che tocca quasi la parete adiacente, come nel lavabo della seconda sagrestia (figg. 468, 470). La svasatura destra dello zoccolo è invece tagliata dritta, in modo da non interferire con la pannellatura lignea, a scapito della coerenza del disegno e della simmetria interna dell'opera. Un simile taglio drastico è presente anche in tutta la zona sinistra dell'armadio marmoreo, dove la base della parasta, la mensola foliata, lo zoccolo e lo spigolo del frontone, sono bruscamente resecati per adattarsi allo spazio disponibile lasciato a disposizione dalle pannellature[918]. Tanto l'armadio quanto la base del lavabo sarebbero stati dunque concepiti e collocati successivamente alla realizzazione delle circostanti tarsie. La vasca e la base scanalata inoltre sono congiunte da una stuccatura piuttosto evidente, non presente nell'analoga giuntura dell'armadio, che indicherebbe una sistemazione meno curata derivata appunto dall'aggiunta di un elemento non previsto.

Queste osservazioni sono rafforzate dall'assenza del basamento nel lavabo approntato dal Buggiano per la sagrestia dei Canonici che, come si evince dalla stima che ne venne fatta nel 1445, era stato completato in ogni sua parte e stimato ben 15 fiorini d'oro più del precedente (fig. 470, cat. 3.4). Il complesso decorativo della sagrestia nord venne progettato con l'intenzione di creare un modello-guida simmetricamente replicabile in quella sud e la commissione del secondo lavabo, affidata in stretta sequenza allo stesso artista, quando ancora non erano completati i lavori per il primo ambiente, sembra indicare in tutto e per tutto la volontà di creare un arredo gemello[919].

Per le ragioni che spinsero ad aggiungere il basamento si possono ipotizzare motivi di carattere pratico e di gusto. Finché non si decise di completare il rivestimento ligneo della sagrestia la parete d'ingresso rimase nuda e l'uso del lavabo non dovette creare troppi problemi alla sottostante pietra forte. Quando però si andò a progettare la pannellatura che circondasse il lavamani, ci si rese forse conto che il materiale ligneo sarebbe stato sottoposto a un'usura troppo intensa, optando per rivestire la zona sottostante all'arredo in marmo per garantire una resistenza migliore agli eventuali urti e sgocciolature. Va inoltre osservato che i lavabi a edicola databili tra gli anni sessanta e gli anni settanta del Quattrocento sono tutti muniti di un basamento: al momento di portare a termine l'arredo della sagrestia, più di venti anni dopo che il lavamani era stato terminato, si sarà forse sentito la necessità di uniformare il manufatto aggiungendo il complemento che lo rendeva affine a quelli allora comunemente realizzati, oltre che speculare all'armadio che si andava ad apporre sulla parete dall'altro lato della porta d'ingresso.

---

917 Sembra in effetti che l'interferenza del lavabo con i rivestimenti del Manetti abbia creato qualche contrasto ritardando il montaggio dei pannelli (HAINES, 1983, pp. 127-128).

918 SBAS FI, Gabinetto fotografico, foto n° 176710; 176711; 179093; 186042; pubblicate in: HAINES, 1983, p. 50 fig. 19, p. 118 fig. 77, p. 177 fig. 100.

919 HAINES, 1983, pp. 126-129. Come vedremo questo aspetto venne poi parzialmente rivisto e per la sagrestia dei Canonici si avanzarono proposte per creare un ambiente ancora più sontuoso, che però non venne mai realizzato. Tali progetti risalgono tuttavia agli inizi del 1443, quando il secondo lavabo era già stato commissionato al Buggiano su modello del precedente e infatti le proposte sull'arredo dell'ambiente sono rivolte esclusivamente agli armadi (AOSMF, II, 1, 88, *Bastardello di Ser Niccolao di Ser Diedi*, cc. 93-95; GUASTI, 1857, pp. 76-77; HAINES, 1983, p. 129).

Possiamo quindi ragionevolmente concludere che il disegno originario per il lavabo- prevedesse soltanto una nicchia inquadrata da una mostra marmorea pensile. Se da un lato questo schema aderisce con maggior precisione a quello delle finestre timpanate del Battistero, allo stesso tempo segue il tradizionale impianto delle piscine liturgiche che si aprivano nella parete senza basamenti sottostanti. Le scarsissime notizie reperibili sui lavabi antecedenti a quelli del Duomo sembrano infatti lasciar intendere che un rivestimento lapideo a coprire la parete fino a terra doveva essere spesso presente, dettato dalla necessità pratica di salvaguardare la muratura sottostante. Forse il Brunelleschi, progettando il primo lavamani da sagrestia pienamente rinascimentale, per di più destinato a un contesto eccezionale come era quello della cattedrale fiorentina, avrà voluto distinguerlo dai lavabi di uso comune e rifarsi idealmente agli arredi sacri che più potevano essergli vicini.
Quali fossero le intenzioni, mi sembra fuor di dubbio che il progetto del lavamani sia opera del Brunelleschi, sia per quanto suggerito dalle testimonianza documentarie sia per la qualità concettuale dell'opera in cui si fondono, con equilibrio sapiente, le nuove forme architettoniche, un maturo linguaggio plastico e decorativo, e, non ultimo, un sistema idraulico perfettamente integrato negli elementi precedenti.
Il funzionamento effettivo del manufatto, generalmente trascurato, fornisce infatti un dato importante per comprendere quanto fosse innovativo il suo impianto. Il lavabo non è munito di un cassone per l'acqua esterno alla parete, come d'abitudine, e veniva alimentato direttamente tramite una conduttura che si connetteva col vicino pozzo[920]. Lungi dall'apparire una mera curiosità tecnica, questo aspetto è imprescindibile per coniugare la funzionalità dell'arredo e la sua risultanza estetica, giacché senza tale espediente non sarebbe stato possibile concepire il bassorilievo che riveste integralmente il fondo dell'edicola con la raffigurazione, in perfetta consonanza iconografica, dei due spiritelli che stillano acqua dall'otre su cui sono posti a cavalcioni (fig. 462).
Il documento del 22 febbraio 1440 indica chiaramente che il condotto nella muratura fu realizzato "ut de puteo [...] possit auriri acqua et micti in dictum condutum"[921], ma purtroppo non offre neppure un accenno sul modo effettivo in cui l'acqua sarebbe stata attinta e incanalata. In ogni caso, sia che fosse immessa attraverso un congegno idraulico simile a una pompa, sia che più semplicemente il vano del pozzo fosse dotato di una cisterna rialzata da riempire via via manualmente, l'ingegnosità della soluzione non può esser riferita che al Brunelleschi. Giustamente la Haines osserva che il coinvolgimento dell'architetto in questa operazione è dovuto al fatto che si sarebbe andati ad intaccare, seppur in misura minima, le murature di uno dei pilastri portanti della cupola, ma anche per questo credo che la concezione stessa di un progetto del genere, dettata da esigenze pratiche quanto estetiche, non possa essere ascritta ad altri. Se le due "channelline di ottone" di cui si affidò l'acquisto a Filippo pochi giorni dopo, l'8 marzo 1440[922], possono essere effettivamente interpretate come i due condotti destinati ad essere inseriti nella lastra di marmo per addurre l'acqua, risulterebbe ancora più evidente che l'intera questione del funzionamento idraulico del manufatto fosse di sua competenza.

920 Tra lavabi quattrocenteschi superstiti erano sicuramente alimentati in questo modo il lavabo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, il lavabo della sagrestia della Badia Fiesolana e il lavabo del Palazzo di Parte Guelfa ora collocato in Palazzo Vecchio (catt. 3.6, 3.7, 3.13).
921 "Ut de puteo existenti in sacrestia in anditu possit auriri acqua et micti in dictum condutum" (AOSMF, II, 2, 2, *Deliberazioni, 1436-1442*, c. 100r; POGGI, 1988, pp. 11-12, doc. 1521).
922 AOSMF, II, 4, 14, *Stanziamenti, DD, 1436-1441*, c. 73v; POGGI, 1988, p. 12, doc. 1522.

Il lavabo è un insieme unitario e coerente in ogni sua parte, in cui l'architettura, l'ornamentazione e l'invenzione figurativa si organizzano in un discorso continuo e armonico, privo di soluzioni di continuità. Le scarse testimonianze reperibili sui lavabi precedenti illustrano manufatti pure qualificati dal punto di vista decorativo, ma concepiti attraverso una giustapposizione di elementi indipendenti tra loro, la vasca, il cassone, l'eventuale mostra architettonica, di cui soltanto la vasca appare irrinunciabile, mentre le altre componenti possono essere sostituite (il cassone rimpiazzato dal recipiente mobile) o eliminate (la mostra architettonica).
Nell'arredo brunelleschiano invece nessuna componente è alterabile senza compromettere la funzione o la completezza estetica dell'insieme. La mensolina foliacea su cui poggia l'otre è una replica in scala minore del fronte della vasca e il gioco prospettico che risulta da questa ripetizione modulare è quello di una illusiva maggior profondità della nicchia, quasi che l'edicola fosse veramente una finestra aperta ad inquadrare una scena esterna (fig. 457).
Per quanto ci è dato di sapere, il Buggiano non realizzò mai lavori autonomi rilevanti e non risulta credibile ascrivergli la responsabilità della sostanziale reinvenzione di una tipologia di arredo né la felice soluzione del rilievo principale in cui viene coniugata funzionalità e iconografia. Giustamente la critica gli ha, quasi concordemente, affidato il ruolo di solo esecutore materiale del lavabo[923]. Non credo tuttavia che questa conclusione implichi una forzata volontà di sminuire la personalità dello scultore o la qualità dell'opera in esame. Se infatti non si può in alcun modo pretendere di portare il lavoro del Buggiano al livello dei grandi maestri della prima metà del secolo, l'artista riuscì ad esprimere in queste opere il massimo delle sue potenzialità trasponendo con mano felice e sicura l'idea affidatagli.
L'intaglio esuberante di Donatello è il riferimento stilistico su cui il Buggiano si era formato nel corso del secondo decennio del secolo, partecipando, agli inizi degli anni Trenta, ai lavori per gli elementi lapidei della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, l'altare e la tomba di Giovanni de' Medici e Piccarda Bueri. Nel lavabo però al riferimento donatelliano si somma l'apporto della maniera più ferma e polita di Luca della Robbia, che aveva da pochissimo licenziato la sua Cantoria per la cattedrale fiorentina, destinata a sovrastare proprio l'ingresso della sagrestia delle Messe. Le note più chiaroscurate con cui sono trattati i motivi vegetali si distendono in superfici fermissime nella testa dell'angioletto nel timpano e nei due spiritelli sull'otre. La freschezza di questa invenzione, forse derivata da due doccioni con un soggetto simile commissionati a Nanni di Bartolo e a Bernardo Ciuffagni nel 1422[924], non si traduce però in una vitalità esuberante, come nei putti donatelliani che corrono nell'altra Cantoria per il Duomo o nel Pulpito di Prato. Il riferimento più immediato sono i rilievi della Cantoria robbiana, ma i ritmi fluidi e armoniosi con cui Luca aveva fraseggiato i suoi gruppi di musici e cantori vengono bloccati in una raffigurazione immota che tuttavia non sfocia in una resa meccanica o priva di vita, ma in una quieta naturalezza affidata alle pose disinvolte con cui i fanciulli siedono sull'otre e alle espressioni, ora furbescamente irridenti, ora più pensose, in cui sono atteggiati. I corpi sono costruiti con un'anatomia semplificata, basata su volumi che si sovrappongono in masse compatte (fig. 462). Quasi privi di collo, hanno teste grandi e disegnate con volumi pieni, connotati da lineamenti definiti con pochi tratti: gli occhi a mandorla con le

923 Di diverso parere la Ciardi Duprè (IDEM, 1980, pp. 43-44), che ritiene il disegno architettonico non conforme ai caratteri del Brunelleschi e propone di riferire le opere interamente al Buggiano

924 Sembra che le due opere non siano mai state eseguite (POGGI, 1909, p. 79, docc. 428-434; MOROLLI, 1979, pp. 209-210).

palpebre inferiori più spesse delle superiori, nasi minuti e schiacciati, bocche carnose ma piccole, guance floride (figg. 464-465). Le pose quasi speculari, con la variazione di una gamba distesa e una piegata, richiamano ancora le coppie di putti seduti in primo piano in alcuni rilievi della Cantoria di Luca, affini anche nella semplicità della resa antomica (fig. 463). Al modello robbiano si deve anche il tipo panneggio raccolto in pieghe sottili e aderenti al corpo, ben diverso dalle stoffe consistenti utilizzate nei rilievi dell'altare della Sagrestia Vecchia o nel tabernacolo del sacramento in Sant'Ambrogio.
La ricerca di superfici ferme e conchiuse, quasi raggelate nel marmo, raggiunge l'apice nel cherubino inserito nel timpano, dove perfino le ciocche di capelli si spartiscono con un andamento speculare in boccoli di sapore arcaico (fig. 458a). Questa testa si mostra a tutti gli effetti una rielaborazione più matura dei due cherubini scolpiti sui lati brevi del coperchio del sarcofago nella tomba medicea di Giovanni e Piccarda a San Lorenzo.
La soffice cedevolezza dell'otre è indagata con discrezione, quasi fosse funzionale soltanto a chiarire la natura dell'oggetto, mentre nelle ali dei putti l'attenzione è rivolta tutta al disegno e alla disposizione delle penne, senza troppo interesse per gli effetti di morbidezza o di plasticità. L'insistita *variatio* nei panneggi, nelle fisionomie dei due fanciulli e perfino nella scelta di ornarne uno con un folto serto di foglie di quercia e l'altro con una sottile tenia, sembra voler garantire allo sculture la possibilità di dispiegare diverse abilità, quasi che il Buggiano stesse qui offrendo un campionario di quanto era capace di fare.
È probabile che, nell'impianto generale offerto dal Brunelleschi, Andrea abbia avuto la possibilità di inserire partiti decorativi di suo disegno, forse pure derivati da repertori tratti dall'antico, ad esempio la protome leonina e il fregio a foglie di querce, o da lavori più recenti, come le due anfore da cui sorgono i fastosi girali vegetali, del tutto affini a quelle che ornano gli sguanci delle lunette sovraporta nella Sagrestia Vecchia (fig. 460). L'esuberanza plastica e decorativa di questi elementi vegetali, visibile anche nelle foglie carnose e rilevate che ornano i fronte della vasca e la mensolina posta sotto l'otre, non trova d'altra parte confronti adeguati nei motivi che ornano le architetture brunelleschiane, improntate a un rigore più contenuto, e non mi sembra fuori luogo ascrivere questi inserti, peraltro curatissimi nell'esecuzione, alla fantasia di Andrea.
L'aspetto variato impresso al marmo, ora di duttile morbidezza, ora di cristallina nitidezza, la qualità della finitura della sua superficie e certe accortezze, come l'espediente con cui viene risolta la presenza di venatura scura che andava ad attraversare proprio un volto, trasformata in una sorta di prolungamento del sorriso ferino dello spiritello (fig. 464), tratteggiano il profilo di uno scultore ben versato nella lavorazione del materiale.
In quest'opera, e nel lavabo gemello per la sagrestia dei Canonici, il Buggiano riesce a elaborare una cifra personale, basata sui grandi modelli con cui poteva confrontarsi, ma non esaurita nella loro piana imitazione, che, sostenuta dall'invenzione di Filippo, gli permette di raggiungere un vertice mai più ripetuto nella sua produzione.
Risultati affini a quelli dei lavabi si ritrovano accogliendo la condivisibile proposta avanzata dalla Markham Schulz di attribuire ad Andrea i due putti di coronamento del monumento a Leonardo Bruni, in uno dei quali viene ritorna l'acconciatura con la tenia dello spiritello di sinistra del lavabo, mentre l'altro ne replica la fisionomia (figg. 466-467)[925]. La partecipazione all'impresa di Bernardo Rossellino, da collocarsi nella seconda metà degli anni Quaranta, sembra seguire a

925 MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 49-50, figg. 75-80. Meno evidente mi appare il rapporto con il secondo angioletto a partire da destra posto nel basamento del monumento Bruni, che pure la studiosa riferisce al Buggiano.

ruota il completamento del secondo lavabo e appare ancora fortemente legata ai modi dalle forme piene e levigate che lo scultore aveva elaborato per questi arredi, distante dagli involuti arcaismi che connotano i rilievi del pulpito di Santa Maria Novella, pure appartenenti allo stesso giro di anni.

Scheda OA 00289743, L. Cappugi 1989

Bibliografia

ALBERTINI, [1510] 2010, p. 94
Il Libro di Antonio Billi, [1506-1530 c.] 1991, p. 34
Il codice Magliabechiano, [1537-1542 c.] 1892, p. 69
VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 196
CINELLI, 1677, p. 60
RICHA, 1754-1762, VI (1757), p. 149
FOLLINI, RASTRELLI, 1789-1802 II (1790), pp. 248-249
FANTOZZI, 1842, p. 342-343
GAYE, 1839, pp. 143-145
CAVALLUCCI, 1881 p. 234
BODE, 1890, p. 99
BODE, 1892-1905, IV (1895-1896), p. 45, tav. 157-158
MUNTZ, (1897) 1899, p. 239
REYMOND, 1899, p. 33.
FABRICZY, 1907, pp. 35, 39
VENTURI, 1901-1940, VI (1908), pp. 185-186
POGGI, 1910, p. 23
CAVALLUCCI, 1911, p. 133-136
CASTELLUCCI, 1911, pp. 133-136
BIHEL, 1912, p. 214
GARNERI, 1924, pp. 27-28
LUMACHI 1928, pp. 102-103
CRISPOLTI, 1937, p. 443
PAATZ, 1940-1954, III (1952), pp. 381, 533 nota 381
SCHLEGEL, 1962, p. 8
MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 49-50, figg. 75-80.
HYMAN, 1979, pp. 605-608.
BORSI, 1979, pp. 26-28
MOROLLI, 1979, pp. 192-194
QUINTERIO, 1979, pp. 250-251
MOROLLI, *Filippo Brunelleschi...*, 1980, pp. 612-613
MOROLLI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti...*, 1980, pp. 50-51
CIARDI DUPRE', 1980, pp. 37-46
GURRIERI, 1980, pp. 19-28
HAINES, 1983, pp. 127-129, 281
POGGI, 1988, pp. 10-13
HAINES, 1995, pp. 233-272
PETRUCCI, 1995, pp. 167, 181, figg. 10-11
CAGLIOTI, 1998 (1999), pp. 72, 74, fig. 7; p. 85, fig. 20

3.4

Lavabo [fig. 470]
Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Fi), sagrestia meridionale (detta dei Canonici), parete a sinistra dell'ingresso

marmo, cm 200 circa (altezza)[926] x 151 (larghezza) x 57 (profondità)

Filippo Brunelleschi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano
1442-1445

Il lavabo ripropone il modello di quello precedentemente realizzato per l'altra sagrestia della cattedrale fiorentina, replicandone l'impianto a edicola timpanata con paraste scanalate munite di capitelli corinzi e vasca col fronte modanato a gola dritta (fig. 470). Non è presente il basamento che nel primo arredo è frutto di un'integrazione posteriore e la vasca pensile si raccorda con la parete sottostante tramite uno stretto listello scanalato. L'assenza del basamento permette di individuare, nella parete sottostante, lo sportellino del pozzetto smaltitoio in cui confluisce lo scarico della vasca.
Nel timpano è inserito un busto femminile in atto di sollevare una stoffa dietro la testa (fig. 478), mentre al centro del fregio è scolpito un volto virile barbuto dai cui baffi foliacei si dipartono radi girali fioriti (fig. 475). Similmente, dal ventre del corrucciato puttino scolpito nel rilievo che riveste il soffitto dell'edicola si diparte un tripudio vegetale di foglie e fiori carnosi (fig. 476). Lo stesso florido tipo di vegetazione, sorgendo da due giocosi spiritelli, ricopre i due intradossi della nicchia (figg. 472-474), mentre il fronte della vasca è ornato da un'alternanza di foglie acantiformi e differenti specie di fiori. Come nel primo lavabo il fondo dell'edicola è rivestito da un bassorilievo con una coppia di putti preposti a gettare acqua. Il soggetto viene però mutato e, al posto di un grosso otre, gli spiritelli sorreggono due anfore con anse a volute e corpo baccellato poggiate su piccoli sgabellini a balaustro; la pancia delle anfore è forata per alloggiare i rubinetti da cui sgorga l'acqua nella vasca sottostante (fig. 471)[927]. Spiritelli e anfore sono collocati su una mensolina posta in scorcio che riecheggia, per forma e decorazione, il fronte della vasca.
L'opera ha sofferto qualche rottura importante, nella punta del naso della figura nel timpano, nel labbro dell'anfora di destra e nello spigolo sinistro della vasca; si rilevano inoltre alcune scheggiature e perdite di materiale lungo i bordi delle membrature e due incrinature nel bacino, al cui interno il marmo si presenta solcato per lo scorrere dell'acqua. La superficie del marmo deve aver subito pulizie piuttosto aggressive ed ha perduto la patina. Nel complesso, specie considerando che si tratta di un manufatto sottoposto ad uso regolare ormai da più di cinque secoli, il lavabo gode di un ottimo stato di conservazione.
La fortuna di quest'opera è strettamente connessa a quella dell'esemplare gemello della prima sagrestia e anzi, nelle fonti più antiche i due manufatti sono sostanzialmente fusi in uno, giacché si riferisce di un solo lavabo scolpito dal

926 Nelle misurazioni date nella scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00289734, L. Cappugi 1989) l'altezza indicata, 249 cm, coincide a quella riportata per il lavabo della sagrestia delle Messe e non può pertanto essere ritenuta corretta dato che l'esemplare della sagrestia dei Canonici è privo di basamento ed è posizionato leggermente più in basso, a circa 45 cm da terra, mentre la vasca del primo lavabo dista dal pavimento 57 cm.

927 A differenza del lavabo della sagrestia delle Messe, quello della sagrestia dei Canonici è tuttora funzionante e viene regolarmente utilizzato per ogni celebrazione che si svolge nella cattedrale.

Buggiano per il Duomo, senza chiarire a quale dei due si alluda, visto che la generica descrizione di "fanciulli che gettano acqua" variamente ripetuta, può ugualmente indicare tanto i putti con l'otre del primo lavabo quanto quelli coi vasi del secondo[928]. La prima esplicita attestazione dell'esistenza di un lavabo in ciascuna sagrestia è offerta dal Cinelli, seguito poi dal Richa e dalla varia letteratura dedicata alla cattedrale o alla città di Firenze[929]. La scarsa chiarezza nella nomenclatura delle due sagrestie ha generato in letteratura una certa confusione tra i due manufatti, per i quali però è sempre stato pressoché concorde il riferimento al Buggiano grazie alle attestazioni esplicite riportate delle fonti[930].
Le conferme documentarie per questo esemplare sono giunte più tardi rispetto al primo, probabilmente perché nelle notizie relative all'opera non compare mai il nome del Brunelleschi che aveva invece attirato l'attenzione degli studiosi per l'altro lavamani. Soltanto con la sistematica indagine di Giovanni Poggi nell'Archivio dell'Opera della cattedrale fiorentina, edita più tardi da Margaret Haines, è stato possibile ricostruirne con precisione la vicenda[931].
Il 21 luglio 1442, circa due anni dopo aver completato il primo lavabo, il Buggiano ricevette l'incarico per quello destinato alla sagrestia meridionale. Nel contratto viene specificato che nell'opera sarebbero stati raffigurati "duos spiritellos cum certis vasibus in manu secundum designum datum" e che l'artista si sarebbe impegnato a compiere il lavoro entro un anno e sarebbe stato pagato secondo la stima che ne avrebbero fatta i consulenti scelti dall'Opera[932]. Tuttavia nel corso dell'anno gli Operai dovettero cambiare idea sulle modalità di valutazione dell'opera e sulla cifra finale che le doveva esser destinata, tanto che lo scultore si rifiutò di proseguire il lavoro. Pertanto, il 24 dicembre 1442 l'incarico venne girato a Pagno di Lapo Portigiani che avrebbe dovuto completare il lavabo entro un anno, a partire dal successivo mese di febbraio, per una cifra complessiva di 60 fiorini, da cui sarebbe stata sottratta però una somma pari al lavoro fino ad allora compiuto da Andrea[933]. Non è difficile comprendere per quale motivo il Buggiano

928 ALBERTINI, [1510] 2010, p. 94; *Il Libro di Antonio Billi*, [1506-1530 c.] 1991, p. 34; *Il codice Magliabechiano*, [1537-1542 c.] 1892, p. 69; VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 196.

929 CINELLI, 1677, p. 60; RICHA, 1754-1762, VI (1757), p. 149; FANTOZZI, 1842, p. 339; CAVALLUCCI, 1881, p. 234; POGGI, 1910, p. 23; CASTELLUCCI, 1911, pp. 133-136; CAVALLUCCI, 1911, p. 133-136; GARNERI, 1924, pp. 27-28; LUMACHI 1928, pp. 102-103; CRISPOLTI, 1937, p. 443; PAATZ, 1940-1954, III (1952), pp. 381, 533 nota 381; PETRUCCI, 1995, pp. 167, 181, figg. 10-11; HAINES, 1995, pp. 233-272. Da notare che ancora il Gaye menziona soltanto il lavabo della Sagrestia delle Messe (GAYE, 1839, p. 143). La prima pubblicazione integrale delle specchiature interne del lavamani si deve a Francesco Caglioti (CAGLIOTI, 1998 (1999), p. 75, figg. 8, 10; p. 85, fig. 22).

930 Soltanto l'Albertini riferisce questi lavori a Donatello (ALBERTINI, [1510] 2010, p. 94).

931 Cavallucci, probabilmente in seguito a spogli effettuati tra le carte dell'Opera, indicava l'esecuzione del secondo lavabo nel 1444, senza tuttavia offrire riferimenti archivistici di sorta (CAVALLUCCI, 1881, p. 234); la notizia rimase in sostanza ignorata nella bibliografia successiva. Prima dell'edizione curata dalla Haines (1988) del secondo volume sui documenti inerenti la costruzione del Duomo fiorentino raccolti dal Poggi, alcune delle notizie da lui individuate erano già state divulgate grazie alla consultazione degli appunti dello studioso conservati presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. Menzioni di questi documenti compaiono pertanto negli atti dei convegni dedicati a Brunelleschi e al Buggiano e negli studi da essi derivati (BORSI, 1979, pp. 26-28; MOROLLI, 1979, p. 195; QUINTERIO, 1979, pp. 250-251; CIARDI DUPRÈ, 1980, pp. 37-46; GURRIERI, 1980, pp. 19-28).

932 21 luglio 1442: "Item locaverunt Andree Lazeri, scultori, ad faciendum acquarium in sacrestia que nondum habitatur marmi albi et pulcri sibi dandi per operam, in quo debet fieri duos spiritellos cum certis vasibus in manu secundum designum datum, et melius si melius fieri potest. Promixit dare perfectum hinc ad annum et operarii dare pretium fiendum per homines electos ad predicta per consules et operarios qui tunc temporis erunt in offitio" (AOSMF, II, 1, 88, *Deliberazioni, stanziamenti etc., 1441-1443*, c. 32r; POGGI, 1988, p. 14, doc. 1533).

933 24 dicembre 1442: "Prefati operarii, presentibus testibus Ridolfo Lotti et Simone Laurentii, locaverunt Bernardo Mattei del Borra, presenti et conducenti, vice et nomine Pagnio Lapi de

trovasse inaccettabili tali termini di pagamento, di ben 20 fiorini inferiori a quanto aveva ricevuto per il primo arredo. Di contro possiamo essere sicuri che il lavoro fino ad allora svolto dallo scultore fosse stato apprezzato dagli Operai, poiché a Pagno venne chiesto di completare i rilievi seguendo fedelmente il modello in terra da lui fornito.
Successivamente però gli Operai dovettero rivedere le loro posizioni, giacché tutti i pagamenti, scaglionati tra il 1443 e il 1445, risultano versati ad Andrea e la cifra complessiva con cui retribuire l'opera venne stabilita in base a una stima fatta da altri scultori, come precedentemente stabilito[934]. Il lavabo fu quindi sottoposto al vaglio di due distinte commissioni, composte da Donatello e Luca della Robbia, da un lato, e da Michelozzo e Betto d'Antonio, dall'altro[935]. Tutti concordarono sul fatto che l'impegno profuso nell'arredo era maggiore rispetto a quello dispiegato nel primo lavabo e che quindi il nuovo doveva ricevere un compenso più elevato. I pareri furono comunque leggermente discordi sulla cifra e gli Operai accolsero ovviamente la proposta per loro meno onerosa avanzata da Michelozzo e Betto, che fissava comunque il pagamento della ragguardevole somma di 95 fiorini d'oro.
I giudizi sull'opera sono stati quasi sempre espressi contestualmente a quelli rivolti al primo lavabo e probabilmente il fatto che l'arredo fosse in sostanza una replica dell'altro ha indotto a valutarlo più sbrigativamente. Il Venturi trovava "sgraziatissime" le smorfie dei putti e disapprovava i vasi "poco decentemente messi tra le gambe", ma in generale la critica si è limitata a registrare la variante iconografica dei vasi rispetto all'otre e la complessiva maggior ricchezza decorativa, di cui sono state tentate frettolose letture iconologiche[936].
La replica del disegno adottato per il primo lavamani era parte di un progetto più ampio che nella seconda sagrestia mirava a creare in tutto e per tutto un ambiente

---

Fexulis, pro quo promisit quod ratifichaverit, ad sequendum et complendum aquarium principiatum per Andream Lazeri pro secunda sacrestia di marmo, secundum modellum terre factum, et debet ipsum bene et pulcerrime et de bonis figuris et intaglio facere, prout est illud quod ad presens est factum et melius si melius fieri potest, quod laborare debet in opera et opera debet sibi dare marmum pro dicto laborerio. Quod aquarium fieri debent hinc ad unum annum et ipsum incipere die primo mensis Februarii. Et debet abere pro magisterio fl. LX defalcandos de summa valuta illius quod est perfectum usque nunc ad illam stimam fiendam per operarios; quam locationem fecerunt quia dictus Andreas, requisitus ab operariis, dixit ipsum facere nolle pro pretio predicto" (AOSMF, II, 1, 88, *Deliberazioni, stanziamenti etc., 1441-1443*, c. 69r; POGGI, 1988, p. 15, doc. 1537).

934 Non sappiamo se l'influenza del Brunelleschi abbia avuto un ruolo nel volgere la situazione a favore di Andrea, come appare probabile. I pagamenti vennero elargiti il 15 giugno 1443 (l. 20), il 15 gennaio 1444 (l. 25), il 26 febbraio 1444 (l. 50), il 25 febbraio 1445 (l. 50), il 14 ottobre 1445 (f. 25) e infine il 23 dicembre 1445 (f. 28), quando venne saldata la cifra pattuita (AOSMF, II, 4,17, *Stanziamenti G*, 1442-1467, cc. 11v, 31r, 38v, 75v, 94r, 102r; POGGI, 1988, p. 16 doc. 1543).

935 5 ottobre 1445: "Donatus Nicolai et Luca Simonis Marci, scultores et magistri intagli, vigore commissionis eis verbotenus facte de examinando secundum eorum conscientias et iudicando quid aquarius secunde sacrestie sit maioris magisterii et pretii aquario primo facto per Andream Lazeri, quibus delato iuramento declaraverunt et secundum eorum conscientias dixerunt esse maiori extimationis fl. XX infrascriptis de causis, videlicet quia sunt tres figure et alia fogliami(na?) magis ... pluris temporis in frontone. Dicta die Michelozus Bartolomei et Betto Antonii, schultores, delato iuramento, retulerunt esse maiori pretii primo aquario quintam partem costi primi aquarii. Item, audito raporto facto per certos magistros et intagliatores circha pretium aquarii secunde sacrestie, declaraverunt quod fl. XV sint pretium ultra pretium aquarii prime sacristie, videlicet fl. LXXX fuit pretium aquarii prime sacrestie, quod pretium aquarii secunde sacrestie sit pretium fl. au. LXXXV" (AOSMF, II, 1, 90, *Deliberazioni e stanziamenti etc., 1444-1447*, cc. 25r-26v; POGGI, 1988, p. 18, doc. 1544).

936 BODE, 1892-1905, IV (1895-1896), p. 45, tav. 157-158; MUNTZ, (1897) 1899, p. 239; REYMOND, 1899, p. 33; VENTURI, 1901-1940, VI (1908), pp. 185-186; BIEHL, 1912, p. 214; SCHLEGEL, 1962, p. 8, fig. 13; HYMAN, 1979, pp. 605-608; MOROLLI, 1979, pp. 195-196; MOROLLI, *Filippo Brunelleschi...*, 1980, p. 614; MOROLLI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti...*, 1980, pp. 50-51; CIARDI DUPRÈ, 1980, pp. 43-45.

simmetrico alla sagrestia delle Messe[937]. In quel caso il lavabo era stato il primo arredo a venir progettato e completato, anche per esigenze pratiche dettate dai necessari lavori di muratura e di connessione idraulica, perciò non sorprende che pure la decorazione del secondo ambiente abbia preso il via proprio da questo elemento e che la sua realizzazione sia stata affidata al figlioccio del Brunelleschi, che comunque aveva già offerto una buona prova nel precedente incarico. Quando l'Opera decise di interpellare diversi artisti coinvolti nei lavori della cattedrale per avere un parere sul modo in cui arredare la seconda sagrestia, gli sfarzosi suggerimenti avanzati riguardarono soltanto gli armadi, perché il progetto del lavabo era, indiscutibilmente, quello già approntato e a quella data già allogato al Buggiano[938].
Sebbene per la sagrestia dei Canonici non sia noto nessun documento specifico, la sistemazione idraulica dell'arredo doveva presumibilmente ricalcare quella del precedente, con un condotto che, partendo nella porzione di parete a destra del lavabo, girasse fino a un pozzo sottostante alla scala a chiocciola. Purtroppo la situazione attuale della sagrestia è estremamente alterata e, a parte una traccia di pietre nuove posta in corrispondenza dell'ipotetico condotto esattamente come nella sagrestia delle Messe, nient'altro rimane da poter osservare, dato che la parete è interamente coperta da un armadio a muro adibito a vano tecnico[939].
La struttura del lavamani si presenta qui nell'assetto originario di edicola pensile, priva cioè del basamento che venne aggiunto al primo arredo intorno alla metà degli anni sessanta[940]. Gli elementi di decorazione architettonica sono stati replicati quasi fedelmente, aggiungendo però fasce decorative supplementari, in linea con la generale maggior ricchezza ornamentale dispiegata in questo arredo. Nel frontone quindi, all'accoppiata del motivo a ovoli con quello a fusarole e perline, vengono interpolati un motivo sbaccellato e uno a dentelli traforati. Completamente diversa è la decorazione del fregio, ma nell'architrave, a parte un'attenzione maggiore rivolta al kyma lesbio reso in modo più accurato, si ripetono il motivo a perline e fusarole e quello a corda. Per il gioco prospettico che deriva dalla ripetizione della stessa forma per la mensolina su cui poggiano gli spiritelli e il fronte della vasca e per l'importanza estetica di creare un sistema di alimentazione che permettesse di mascherare la fonte d'acqua con un bassorilievo dal soggetto iconograficamente coerente con la funzione, valga quanto già osservato per il primo lavamani.
Nel contratto di allogagione ci si curò di precisare la variante figurativa più significativa adottata rispetto al primo lavoro, ossia la sostituzione dei due putti a cavalcioni sull'otre con "duos spiritellos cum certis vasibus in manu", da eseguirsi "secundum designum datum"[941].
La nuova raffigurazione, vivacissima e irriverente, se da un lato ammicca più esplicitamente all'antico con l'inserzione dei due vasi ansati e dal corpo baccellato, dall'altro diminuisce parzialmente l'effetto di organica coerenza tra figurazione e funzione optando per una soluzione più artificiosa rispetto al primo lavamani . Le anfore sono infatti poggiate in verticale su due curiosi supporti sagomati a balaustrino e, anziché gettare acqua dalla bocca, sono munite di cannelle infisse nella pancia (fig. 471).

---

937 HAINES, 1983, p. 126.
938 AOSMF, II, 1, 88, *Bastardello di Ser Niccolao di Ser Diedi*, cc. 93-95; GUASTI, 1857, pp. 76-77; HAINES, 1983, p. 129.
939 La presenza della scala a chiocciola in questa sede è sicura perché viene registrata nella pianta disegnata a metà Settecento da Giovan Battista Nelli (NELLI, SGRILLI, 1755, tav. 11).
940 HAINES, 1983, pp. 127-128.
941 AOSMF, II, 1, 88, *Deliberazioni, stanziamenti etc., 1441-1443*, c. 32r; POGGI, 1988, p. 14, doc. 1533; HAINES, 1983, p. 128.

La composizione del rilievo è nel complesso più calibrata nel rapporto tra la zona superiore e quella inferiore e ugualmente attenta nella programmatica ricerca di *varietas* attraverso l'alternanza di atteggiamento delle teste, delle gambe e delle mani, che sorreggono le anfore ora tenendole per il collo, ora per le anse. Nello spiritello di sinistra è evidente il tentativo di imprimere dinamicità alla figura nello scarto del corpo amplificato dall'ampia curva del panneggio che gli svolazza alle spalle, in contrapposizione alla quiete dell'altro.
Le ali sono ancora distese verso l'alto ad occupare la zona superiore del rilievo, ma la porzione che gli viene riservata è minore, sia per la posizione eretta dei putti, sia per la presenza delle stoffe svolazzanti che vi si sovrappongono. Differente è anche la disposizione delle penne, meno rigida e schematica, che restituisce un effetto più mosso e naturale all'insieme. La qualità della lavorazione è comunque piuttosto discontinua e sembra concentrarsi maggiormente sui brani di rilevanza decorativa, ad esempio nelle pieghe fitte e sottili delle stoffe o nelle capigliature inanellate, piuttosto che nella definizione anatomica dei tozzi corpicini o nell'individuazione delle fisionomie. I volti dei due putti infatti sono somigliantissimi e si distinguono soprattutto per la diversità delle acconciature e delle espressioni.
L'interesse per l'elemento ornamentale si dispiega nella profusione di fantasie vegetali che si arrampicano sugli sguanci e sul soffitto dell'edicola in tralci spessi e scolpiti in altorilievi vibranti di chiaroscuri (fig. 472-474). Mentre nel primo lavabo le corrispondenti fantasie di verzura prendevano vita, rispettivamente, da due vasi ansati e da una protome leonina, qui la vegetazione si diparte da figure di spiritelli. Alla base dello sguancio di destra è una figuretta vivace, in parte seduta in parte aggrappata ai tralci, che ride mostrando i denti ed è resa ancor più ferina dalle ciocche di capelli ritte e saettanti come serpentelli (fig. 474). Alla qualità del putto corrisponde un'esecuzione eccelsa del fregio vegetale composto dall'intreccio di due tralci su cui germogliano e si attorcono viticci, fiori e foglie modellati con perizia ad esaltare l'aspetto più duttile ed alabastrino del marmo. Di tono minore lo sguancio di sinistra, meno felice nel disegno e nell'esecuzione, che nella zona inferiore si fa sbrigativa fino a divenire sommaria, tanto nei tralci vegetali quanto nello spiritello (fig. 472).
Il rilievo posto a foderare il soffitto della nicchia (fig. 476), per quanto meno visibile, ospita invece una disinvolta fantasia con un putto accovacciato su un cespo d'acanto che sorregge due virgulti con una posa derivata dai rilievi che ornano il tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele, dove figure virili barbate e vestite di tutto punto sono ugualmente atteggiate a sorreggere con le mani i due tralci che si dipartono dal loro grembo dando origine a un intreccio rigoglioso (fig. 477). A questa citazione che attinge alla tradizione trecentesca fiorentina, si affianca una sorprendente e precocissima fantasia "a grottesca" antica nella testa posta al centro del fregio, munita di baffi foliacei da cui prendono vita i tralci fioriti che si allungano a decorare lo spazio rimanente (fig. 475).
La disinvolta libertà immaginativa di queste invenzioni culmina nella misteriosa figura inserita nel timpano in atto di sollevare con entrambe le mani una stoffa facendola passare dietro la testa (fig. 478). Il personaggio, che costituisce la seconda differenza iconograficamente più rilevante rispetto al primo lavabo, è privo di ali, indossa una semplice veste dallo scollo squadrato e, sopra la gonfia capigliatura, ha la fronte ornata da un fiore.
Il problema intrigante dei possibili significati nascosti dietro l'insieme di queste figurazioni non è stato del tutto chiarito. Il Venturi identificò la figura nel timpano come una personificazione dell'Aria, ritenendola ispirata ai personaggi femminili presenti su numerosi sarcofagi romani che tengono tra le mani una "vela" gonfiata

dal vento[942]. Lasciando in sospeso il problema iconografico e iconologico, che può essere affrontato solo con un'indagine ampia e circostanziata che esula dalle possibilità del presente lavoro, il riferimento del Venturi va a toccare uno dei punti chiave che stanno alla base del repertorio figurativo del lavabo, ossia l'attenzione alla scultura classica.
Le molte ninfe o divinità marine che nei rilievi dei sarcofagi sono accompagnate da una stoffa svolazzante che si libra alle loro spalle in una curva elegante sono alla base tanto della figura nel timpano quanto, e anzi in misura maggiore, degli spiritelli nel bassorilievo principale, specialmente per quello di sinistra. Il legame non è soltanto figurativo, ma anche stilistico, non si limita cioè alla ripresa puramente compositiva del motivo ma tenta di replicare un certo tipo di panneggio all'antica composto da pieghe fittamente sovrapposte e dal disegno affilato. Anche in questo caso l'opera fondamentale che può aver fornito materialmente la chiave di mediazione con l'antico mi pare essere la Cantoria robbiana, con le sue danze di fanciulli abbigliati in stoffe leggere che si sollevano ad accompagnare i movimenti con falcate eleganti. Tali rapporti con l'arte romana sono altrettanto evidenti nell'ispirazione dei motivi vegetali e nella straordinaria testa del fregio, certamente derivata da un qualche frammento di grottesca antica che il Brunelleschi poteva aver copiato a Roma.
In questo dispiegarsi di *imaginerie* classicheggiante non sorprenderà la derivazione dall'Orcagna, se ricordiamo che negli stessi anni il Buggiano lavorava ai rilievi del Pulpito per Santa Maria Novella, dove la scena dell'*Ascensione della Vergine e il dono della cintola a San Tommas*o è ispirata proprio a quella orcagnesca di Orsanmichele. Da documenti sappiamo che il modello del pulpito venne fornito dal Brunelleschi e, per quanto l'esecuzione sia poco soddisfacente, l'impronta volutamente arcaizzante dei rilievi narrativi appare un'operazione consapevole e raffinata dietro la quale traspare la mente di Filippo. Credo quindi che anche per il secondo lavamani, pur trattandosi di un progetto già definito nel disegno architettonico e nella funzione idraulica, gli spunti figurativi fondamentali dovettero essere offerti al Buggiano dal padre adottivo.
Per quanto riguarda invece l'esecuzione dell'opera, la questione appare più complessa rispetto al primo lavamani. Il contratto stipulato dall'Opera con Pagno di Lapo sembrerebbe non aver avuto seguito, dato che tutti i pagamenti vennero poi indirizzati al Buggiano. La critica ha tuttavia evidenziato alcune difformità stilistiche che non corrispondono appieno ai modi di Andrea, concludendo che una partecipazione di Pagno di Lapo abbia effettivamente avuto luogo. Nello specifico, la Ciardi Duprè individuava la sua presenza nel bassorilievo principale e ascriveva al Buggiano la figura nel timpano, mentre la Haines indicava esattamente il contrario, riconoscendo l'intervento di Pagno nel timpano e nelle figure di contorno[943].
Mi sembra fuor di dubbio che i due spiritelli con i vasi appartengano alla mano di Andrea, riconoscibile nelle proporzioni leggermente tozze delle figure, virtualmente prive di collo, nell'anatomia definita attraverso masse semplificate e, soprattuto, nelle tipologie dei volti dagli occhi allungati, sottolineati da spesse borse, nasi brevi e regolari, forme piene. Si nota, senz'altro, la volontà di imprimere un afflato di movimento e naturalezza, che si traduce nell'articolazione maggiore delle gote animate dal sorriso che stira le labbra dei due fanciulli e nella resa più disinvolta e scompigliata delle capigliature. Di nuovo si legge fortissima

942 VENTURI 1901-1940, VI (1908), pp. 185-186. Sullo spunto offerto dal Venuti sono basate le proposte avanzate da Morolli e dalla Ciardi Duprè, che però, oltre a presentare identificazioni poco motivate dei singoli personaggi, non offrono una lettura chiara del discorso sottinteso all'intera figurazione (MOROLLI, 1979, p. 195; CIARDI DUPRÈ, 1980, pp. 45-46).
943 CIARDI DUPRÈ, 1980, p. 45; HAINES, 1983, p. 128.

l'impronta di Luca della Robbia, pure in certe forzature caricaturali delle espressioni di cui abbondano i rilievi della Cantoria, come nel volto posto di sbieco del putto nello sguancio destro che ride scoprendo i denti, o nei particolari delle ciocche di capelli che si estendono dalle teste allo sfondo del bassorilievo. Queste ciocchette nello spiritello col vaso di destra si dispongono in boccoletti inanellati, divengono spessi riccioli a lumachella in quello sul soffitto o guizzano in piccole lingue vivaci sopra la testa del puttino posto nello sguancio di destra.
In conclusione anche i tre fanciulli che ornano gli intradossi dell'edicola mi appaiono sostanzialmente buggianeschi e del tutto coerenti sia con gli altri che popolano questo e il primo lavabo, sia con gli infanti presenti nei numerosi rilievi di *Madonne con Bambino* riferite all'artista o con i due angioletti del coronamento del monumento Bruni attribuitigli dalla Markham Schultz (figg. 466-467)[944]. Una certa discontinuità nell'esecuzione e nella qualità presente nello stipite di sinistra è forse da attribuirsi alla presenza di un aiuto, ma non diviene tanto rilevante da indicare una personalità distinta.
Una cifra stilistica differente è leggibile invece nella figura posta nel timpano il cui volto (fig. 478), privo di piani differenziati, è geometricamente risolto in un ovale pieno su cui sono quasi giustapposti i lineamenti: la bocca piccola e gentile, gli occhi a mandorla con iridi e pupille segnate graficamente, che mai compaiono negli altri personaggi dei lavabi o in quelli delle opere a questi precedenti, mentre si ritrovano, saltuariamente, nelle opere buggianesche degli anni seguenti. Pure la capigliatura gonfia dall'andamento regolare e il collo allungato sono del tutto estranei alla maniera usuale del Buggiano.
La fisionomia di Pagno di Lapo rimane tutt'oggi piuttosto nebulosa e nonostante sia nota la sua partecipazione a numerose imprese, sono pochissime le sculture a lui sicuramente riferibili. Come giustamente ha fatto notare Aldo Galli, il tentativo di delineare meglio la personalità di questo scultore non può che essere costruito partendo dagli unici rilievi che possono essergli ascritti con una certa sicurezza, le teste poste a ornare il fregio nel Tempietto della Santissima Annunziata (fig. 480), la cui esecuzione, documentata a Pagno grazie alla nota iscrizione all'interno dell'architrave, si può collocare verso il 1448[945].
Un confronto tra la figura del lavamani e le teste dell'architrave non sembra tuttavia confermare l'indizio documentario. I volumi turgidi e chiaroscurati delle teste del Tempietto non trovano rispondenza nell'ovale geometrico e teso che costituisce il volto della nostra figura, in cui spiccano i tratti minuti che ne definiscono i lineamenti. La discrepanza stilistica e il fatto che nessun pagamento risulta essere mai pervenuto a Pagno per in relazione a quest'opera, che abbiamo visto essere stata retribuita per intero al Buggiano, portano ed escludere una sua significativa partecipazione al lavoro. La differenza di mano dovrà quindi essere spiegata con l'intervento di un personaggio differente, probabilmente un collaboratore del Buggiano, di cui però non in seguito non sembra possibile individuare altre tracce.
Andrea De Marchi mi suggerisce che in questa figura sia forse possibile individuare una traccia materiale dell'apprendistato di Domenico Gagini presso il Brunelleschi, ricordato dal Filarete e dal Vasari e più recentemente corroborato da apporti documentari collegati alla figura del Gagini da Caglioti, nei quali si attesta la presenza dell'artista nel cantiere di San Lorenzo tra il 1442 e il 1443 e la sua stretta familiarità col Brunelleschi, presso il quale risiedeva insieme al Buggiano[946]. Considerando le affinità stringenti individuate da Caglioti tra i partiti decorativi dei rilievi nella cappella di San Giovanni Battista nella cattedrale di Genova (1448)

944 SCHLEGEL, 1962, p. 4-9; MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 49-50, figg. 75-80.
945 GALLI, 2013, pp. 148-150, con bibliografia precedente.
946 CAGLIOTI, 1998 (1999), p. 78 e relative note.

e i fregi vegetali negli sguanci dei lavabi del Duomo, una partecipazione dello scultore all'esecuzione dell'arredo appare del tutto plausibile[947]. I volumi regolari del volto di questa figura, connotata da lineamenti minuti e sottilmente intagliati, potrebbero trovare una qualche corrispondenza con alcune teste gaginiane più tarde, come quella del San Sebastiano nella cappella del Battista nella cattedrale di Genova o quella della Madonna nella cappella di Santa Barbara a Castel Nuovo a Napoli (fig. 479).
Chiunque fosse l'autore di questa figura, avrà seguito in stretta osservanza il modello in terra fornito da Andrea in cui, anche per questo brano, doveva prendere corpo uno spunto del Brunelleschi. La peculiarità della figura infatti non è soltanto iconografica ma anche compositiva: la testa si affaccia dal timpano con un altorilevo esuberante che sembra quasi voler sfociare nel tutto tondo. Assecondando lo spazio a disposizione, il busto viene tagliato poco sotto le spalle inabissando il resto del corpo, salvo far riemerge le mani e il lungo panno a sfruttare il vuoto rimasto ai lati con un'espediente insolito dato che, usualmente, la presenza delle mani si accompagna a una raffigurazione di tre quarti del personaggio.
La ricca esuberanza dell'insieme, la freschezza delle molte invenzioni dispiegate e la qualità complessiva dell'esecuzione rendono anche questo un arredo straordinario nel suo genere che, con il compagno della prima sagrestia, costituì il modello fondamentale per i successivi lavamani quattrocenteschi a impianto architettonico, nessuno dei quali raggiunse però una tale complessità e ricchezza negli ornati.

Scheda OA 09/00289734, L. Cappugi 1989

Bibliografia

ALBERTINI, [1510] 2010, p. 94
Il Libro di Antonio Billi, [1506-1530 c.] 1991, p. 34
Il codice Magliabechiano, [1537-1542 c.] 1892, p. 69
VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 196
CINELLI, 1677, p. 60
RICHA, 1754-1762, VI (1757), p. 149
GAYE, 1839, pp. 143-145
FANTOZZI, 1842, p. 339
CAVALLUCCI, 1881 p. 234
BODE, 1892-1905, IV (1895-1896), p. 45, tav. 157-158
MUNTZ, (1897) 1899, p. 239
REYMOND, 1899, p. 33
VENTURI, 1901-1940, VI (1908), pp. 185-186
POGGI, 1910, p. 23
CAVALLUCCI, 1911, p. 133-136
CASTELLUCCI, 1911, pp. 133-136
BIHEL, 1912, p. 214
GARNERI, 1924, pp. 27-28
LUMACHI 1928, pp. 102-103
CRISPOLTI, 1937, p. 443

947 CAGLIOTI, 1998 (1999), pp. 72, 88 nota 20. Per un'altra possibile ripresa di un'invenzione brunelleschiana messa in opera dal Buggiano si veda il capitolo I.5 e la scheda 1.15 sulle perdute acquasantiere già nella villa Medici di Careggi.

PAATZ, 1940-1954, III (1952), pp. 381, 533 nota 381
SCHLEGEL, 1962, p. 8, fig. 13
MARKHAM SCHULZ, 1977, pp. 49-50, figg. 75-80.
HYMAN, 1979, pp. 605-608
BORSI, 1979, p. 27
MOROLLI, 1979, pp. 195-196
MOROLLI, *Filippo Brunelleschi...*, 1980, p. 614
MOROLLI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti...*, 1980, pp. 50-51
CIARDI DUPRÈ, 1980, pp. 43-45
GURRIERI, 1980, pp. 19-28
HAINES, 1983, pp. 127-129, 281
POGGI, 1988, pp. 10-13
HAINES, 1995, pp. 233-272
PETRUCCI, 1995, pp. 167, 181, figg. 10-11
CAGLIOTI, 1998 (1999), pp. 72, 75, figg. 8, 10; p. 85 fig. 22

3.5

Mostra di lavabo da refettorio [fig. 495]
Badia Fiesolana, Fiesole (Fi), vestibolo del refettorio, parete sinistra

pietra serena; cm 345 (altezza) x 322 (larghezza)[948]
Iscrizioni: architrave, sotto il fregio: UNDA FLUIT PARIBUS FRATRES HANC SUMMITE PALMIS NON AMAT ILLOTAS MENSA PUDICA MANUS/ SUGGERET ILLA DAPES MERITO SED FULCIOR ISTIS ESCA EST QUAM VOBIS LECTIO SACRA DABIT

Vasca, lastra per le bocche dell'acqua e affresco raffigurante un putto che cavalca un delfino recente lo stemma Medici: 1653

Mostra architettonica: Piero di Cecco
1460

La mostra è formata da due snelle lesene scanalate coronate con capitelli corinzi che sorreggono un'alta trabeazione composta da una cornice aggettante e digradante ornata, nell'ordine da una sequenza di motivi a ovoli scavati, a fogliette, a ovoli e lancette, a dentelli (fig. 495). Il fregio è scolpito a bassorilievo con due lunghi racemi vegetali che si dipartono da un vaso all'antica posto al centro. L'architrave, pure digradante, è partita in tre elementi, di cui i primi due recano l'iscrizione[949].
La vasca e la fonte d'acqua attualmente incluse in questa cornice sono frutto di un rimaneggiamento seicentesco nel corso del quale furono sostituite le componenti ormai eccessivamente usurate e venne decorata ad affresco la porzione di parete soprastante la vasca[950]. Non sappiamo quale fosse l'aspetto originario del lavabo, ma l'intonaco su cui insiste l'affresco, che arriva a coprire malamente quasi tutta la faccia interna dei capitelli (fig. 496-497), è chiaramente andato a tamponare una nicchia più profonda, entro la quale doveva trovarsi incassata la vasca originaria .
Il Fabriczy individuò un pagamento con cui, nel 1460, veniva retribuito lo scalpellino fiesolano Piero di Cecco per i lastroni necessari a foderare l'acquaio dell'antirefettorio, autore, secondo quanto registrato nei pagamenti successivi, anche del pergamo che orna il refettorio e di altre modanature lapidee non meglio precisate per il complesso[951]. Lo studioso però, poco convinto per il riferimento alla

948 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00041262, M.G. Agosti, D. Manetti, 1975).

949 Caglioti segnala che una trascrizione di questi versi, indicata come "tetrasticum sub aqualiculo ubi monaci manus lavant in Abatia Fesulana, in introitu refectorii", è presente nel manoscritto 36.E.19 della Biblioteca Corsiniana di Roma (c. 164v.), ad opera del letterato filomediceo Lorenzo di Francesco Guidetti (CAGLIOTI, 2000, p. 21 nota 100). L'iscrizione è riportata anche dal Moreni, che accenna brevemente al pulpito del refettorio e alla pila del vestibolo come a cose degna d'ammirazione, ma già vedendo il lavabo con le integrazioni seicentesche (MORENI, 1791-1795, III (1792), pp. 114, 215, numero XXV).

950 Il Viti riporta la notizia del rifacimento del lavabo nel 1653, indicando come fonte un generico manoscritto 24 conservato nell'Archivio dell'Ospedale degli Innocenti (VITI, 1926, p. 41). La notizia è certamente attendibile ma, nonostante l'aiuto della dottoressa Lucia Ricciardi, responsabile dell'Archivio, non sono riuscita a reperire il documento originale.

951 Anno 1460: "Piero di Ceco (a c. 53v: del popolo di Fiesole scarpellino) de' avere per lastroni per foderare l'acquaio di la saleta aripeto el refetorio, ll. 9, ss. 18" (AOIF, 11492, *Libro della Fabbrica della Badia di Fiesole, 1460-1461*, cc. 52r-53v; FABRICZY, 1891, p. 20 nota 2; IDEM, *Filippo Brunelleschi*..., 1892, p. 299, 308 nota 53).

sola foderatura e per l'esiguità del compenso indicato, preferiva concludere che lo scalpellino fosse responsabile solo per i lastroni che rivestono il fondo della parete, senza peraltro rendersi conto che sono alquanto posteriori, suggerendo che l'autore dell'arredo potesse essere Francesco di Simone Ferrucci, scultore ben documentato nel complesso della Badia[952].
Fatto salvo per alcune segnalazioni differenti nelle guide o nella letteratura locale[953], la critica, visto anche il parere concorde espresso dal Venturi, ha unanimemente accolto questa indicazione[954]. Al contrario, Linda Pisani, nella recente monografia su Francesco di Simone, ha espulso la mostra dal catalogo ferruccesco, ritenendo che Piero di Cecco sia l'autore effettivo dell'intera opera[955].
Sebbene la notizia documentaria si riferisca soltanto alla fornitura della pietra per la foderatura del lavabo, tra l'altro oggi perduta, non ci sono solide ragioni per spostare l'attribuzione sul Ferrucci, dato che il vicino pulpito del refettorio (fig. 501), opera certa di Piero di Cecco, è decorato con un linguaggio assai simile a quello del fregio della mostra superstite del lavamani. La cultura desideresca dello scalpellino, evidente tanto nel repertorio utilizzato quanto nello stile adottato nel pulpito, ben si accorda con quella espressa nei girali del fregio, dove pure l'intaglio si fa sintetico e si risolve in superfici meno vibranti. Non è da escludersi che, tanto questo decoro quanto quelli del pulpito, spiccassero contro uno sfondo cromaticamente definito, dato che la superficie si presenta grezza e atta ad essere intonacata.
Meno convincente mi pare l'ipotesi avanzata dalla Pisani nella stessa sede che allo stesso Piero di Cecco vada riferito anche il lavabo nella canonica della Pieve di Sant'Andrea a Cercina, per il simile disegno del fregio che ne orna l'architrave (figg. 499, cat. 3.9). Se in effetti il tipo d decorazione è la stessa, con un vaso al centro da cui si dipartono due racemi che si allungano ad occupare lo spazio laterale, la conduzione dell'intaglio è rilevata in forme più massicce e carnose, poco affini a quelle del fregio fiesolano. Le testine e i festoni scolpiti sul camino nella stessa sala della Canonica (fig. 500), opera dello stesso scultore del lavabo, sono poi di stampo completamente differente rispetto agli analoghi motivi presenti sul pulpito della Badia Fiesolana.

Scheda OA 09/00041262, M.G. Agostini, M. Manetti, 1975

Bibliografia

MORENI, 1791-1795, III (1792), pp. 114, 215, numero XXV
CAROCCI, 1875, pp. 28-29
FABRICZY, 1891, p. 20 nota 2
FABRICZY, *Filippo Brunelleschi*..., 1892, p. 299, 308 nota 53
GUERRI, 1897, pp. 74-76
VENTURI, 1892, p. 378
CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 106
GARNERI 1910, p. 406
VITI, 1926, pp. 40-41

952 Secondo le notizie reperite dallo stesso Fabriczy, Francesco di Simone Ferrucci realizzò per la Badia un fregio intorno al Crocifisso nella sala del Capitolo e i due portali che dalla chiesa immettono nelle sagrestie (FABRICZY, 1891, pp. 22; PISANI, 2007, pp. 24-25, 94, 101-102).
953 GUERRI, 1897, pp. 74-76; CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 106 (con attribuzione a Michelozzo); DAINELLI, POGGI, 1927, p. 183.
954 VENTURI, 1892, p. 378; GARNERI 1910, p. 406; VITI,1926, pp. 40-41; LUMACHI, 1928, p. 571; GIGLIOLI 1933, pp. 73-74; MOROLLI, 1976, p. 86; CONTI, 1983, p. 21.
955 PISANI, 2007, p. 24, nota 123.

DAINELLI, POGGI, 1927, p. 183
LUMACHI, 1928, p. 571
GIGLIOLI 1933, pp. 73-74
MOROLLI, 1976, p. 86
CONTI, 1983, p. 21
CAGLIOTI, 2000, p. 21 nota 100
PISANI, 2007, p. 24, nota 123.

3.6

Lavabo (fontana riadattata a lavabo ?) [fig. 502]
Chiesa di San Lorenzo, Firenze, Sagrestia Vecchia, vano a sinistra dell'abside, parete destra

marmo bianco, marmo rosso, marmo verde; cm 272 (altezza totale) x 170 (larghezza totale)[956]
Stemma, sopra la coppa minore: famiglia Medici
Imprese, sopra la coppa minore, attorno allo stemma: anello con diamante e nastro col motto *Semper*; nella lunetta, falcone con anello diamantato e nastro con motto *Semper*

Componenti aggettanti: Desiderio da Settignano e collaboratori, 1450- 1455 circa
cornice e specchiature di fondo: Andrea del Verrocchio, 1460 circa
plinto e disco in marmo serpentino: prima metà del XIX secolo

Il lavabo si compone di una vasca allungata, dall'andamento semicircolare, addossata alla parete ma aggettante rispetto a questa e poggiante su un semplice plinto rettangolare in marmo serpentino (fig. 502). La faccia esterna del bacino è decorato in altorilievo con due arpie ai lati e una protome leonina al centro; sotto il labbro sporgente il bordo è ornato da un fregio a brevi scanalature sotto il quale corre una sequenza ad archetti terminanti con punte a forma di cuore e intervallati da motivi circolari, incavati nei pennacchi e in rilievo entro gli archi. All'interno del bacino, scolpiti a bassorilievo nello stesso blocco marmoreo, sono due delfini posti ai lati del piede scanalato di un vaso che si innalza sopra la vasca. L'elemento di raccordo a ovoli posto sopra il piede è stato resecato a metà e parzialmente risarcito con un disco sopra il quale poggia la coppa, baccellata nella zona inferiore e liscia in quella superiore, al centro della quale è scolpito lo stemma Medici in uno scudo triangolare, posto entro l'anello con punta di diamante ai lati del quale si snoda un nastro col motto *Semper.* L'ampia bocca della coppa è ornata con una ghirlanda di foglie di quercia strettamente legata con una tenia ed è chiusa da un elemento allungato e svasato culminante con una terminazione strigilata e spiralata, oggi spezzata. Ai lati di questo colonnino sono aggrappati, rivolti verso il basso, i corpi di due draghi che intrecciano le loro code in alto, con un nodo accartocciato e asimmetrico, puntellandosi con le zampe feline poco sopra la ghirlanda e avvinghiandosi al colonnino con le ali membranose. Le teste di lupo dei due animali sbucano da sotto la ghirlanda, sporgendo ai lati della coppa con le fauci spalancate per gettare acqua. La virtuosa fantasia dispiegata nell'elemento apicale spicca contro lo sfondo scuro di un disco in serpentino, a sua volta circondato da un serto in foglie di quercia scolpito a bassorilievo nella specchiatura in marmo bianco che riveste la parete retrostante. La lunetta reca scolpita, sempre a bassorilievo, l'effigie di un falcone dalle ali spiegate che regge in una grinfia l'anello con il diamante. L'insieme è incorniciato da un semplice arco centinato in marmo rosso, coronato da una palmetta sulla sommità.
L'opera è stata restaurata nel 1991 e la superficie marmorea si presenta complessivamente ben leggibile[957]. Le parti aggettanti del lavabo hanno subito

956 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00282109, L. Bencini 1988).

957 Il restauro è stato effettuato dalla Soprintendenza SBAP di Firenze sotto la direzione dell'architetto Pietro Ruschi che, nel saggio relativo a questo arredo nel volume dedicato alla basilica laurenziana, annunciava la pubblicazione dei dati emersi nel corso del lavoro, durante

diversi danneggiamenti: la vasca ha il labbro scheggiato ed entrambe le estremità, probabilmente terminanti a punta o voluta, sono spezzate e in quella di destra è presente un frammento metallico, forse una staffa di riparazione. Altre fratture sono presenti nella punta inferiore dello stemma mediceo, nei musi dei draghi e delle due arpie. Alcune foto storiche documentano che il plinto attuale è stato realizzato nella prima metà del Novecento per sostituirne uno più antico assai rovinato d'identica forma, ma in pietra bianca (fig. 503)[958]. In concomitanza con questo intervento si rinnovò anche il disco in marmo serpentino, che in quelle fotografie appare assai degradato e presenta rotture non individuabili in quello attuale[959]. Diffusi danneggiamenti sono presenti anche nel coronamento a cono della coppa che, come già rilevato, ha la punta spezzata e, a destra, ha perduto la porzione sporgente della coda del drago, mentre a sinistra lo stesso elemento risulta riattaccato con una vistosa stuccatura e con un'integrazione (figg. 510-512). Anche la base di questo colonnino, che si incastra nell'imboccatura della coppa con una giuntura nascosta dalla ghirlanda, presenta rotture assai irregolari lungo il bordo e nei corpi dei draghi, parzialmente celate alla vista proprio per la presenza del serto, che tuttavia non riesce completamente a supplire a una certa discontinuità figurativa tra il collo dei draghi e le teste sottostanti. Tali danneggiamenti hanno generato ipotesi di volta in volta differenti sulla presupposta estraneità di questo elemento all'insieme originario, accompagnate da ricostruzioni più o meno fantasiose sul suo assetto primitivo.
L'assenza di documentazione, le notizie poco chiare riportate dalle fonti, l'originalità assoluta dell'arredo, la cifra stilistica non uniforme, ma con brani di qualità altissima e lo stato approssimativo dell'assemblaggio di certe componenti hanno reso quest'opera una delle più problematiche della scultura fiorentina del Quattrocento, di cui rimangono ancora dibattute attribuzione e cronologia.
Ad eccezione dell'Albertini, che lo menziona come "il lavatorio del Rossello"[960], le altre fonti più antiche, il *Libro di Antonio Billi,* il *Codice Magliabechiano* e il Vasari, concordano nel riferire l'opera congiuntamente a Donatello e al Verrocchio, indicando quest'ultimo come l'autore del falcone e di "altri ornamenti intorno"[961]. La bibliografia ottocentesca ha generalmente accolto questo riferimento anche in senso di successione cronologica, interpretando quindi l'insieme come un lavoro di Donatello portato a compimento dal Verrocchio o da lui eseguito su disegno dell'anziano maestro[962], con qualche eccezione che, dando maggior credito all'affermazione dell'Albertini, ha proposto invece una collaborazione tra Antonio

il quale era stato effettuato lo smontaggio parziale dell'elemento apicale (RUSCHI, 1993, pp. 95-99). Purtroppo la pubblicazione non ha mai avuto luogo e la relazione di restauro, con la relativa documentazione fotografica, non è mai stata depositata nell'archivio della Soprintendenza.

958 Brogi, foto n° 8671, 1890 circa; Alinari, foto n° 2231, 1890 circa (entrambe consultabili presso la Fototeca del Kunstihistorisches Institut); SBAS FI, Gabinetto fotografico, foto nn° 28522, 28525.

959 Appare immotivata la supposizione di Peter Cannon-Brookes, talvolta ripetuta nella letteratura successiva, che il disco originario, precedente a quello in serpentino assai malandato visibile nelle foto storiche, fosse in porfido per meglio corrispondere ai gusti del committente (CANNON-BROOKES, 1974 p. 15).

960 ALBERTINI, [1510] 2010, pp. 95, 132.

961 "Nella sagrestia di San Lorenzo (fece) uno vaso da lavare le mani, opera molto bella, con uno falcone e altri ornamenti intorno, sono di mano di Andrea del Verrocchio" (*Il Libro di Antonio Billi*, [1506-1530 circa] 1991, pp. 47-48, vita di Donatello); "fece ancora un vaso da lavare le mani, oggi nella sagrestia di San Lorenzo, opera bellissima, con il falcone e altri ornamenti intorno di mano di Andrea del Verrocchio" e "nella sacrestia di detta chiesa (San Lorenzo) fece l'ornamento del vaso di Donato da lavare le mani con un falchone e altri (ornamenti) intorno" (*Il Codice Magliabechiano*, [1537-1542 circa], 1892, pp. 76, 90, vite di Donatello e di Verrocchio); "et in Fiorenza nella sagrestia di S. Lorenzo (fece) un lavamani di marmo, nel quale lavorò parimente Andrea Verrocchio" (VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 216, vita di Donatello).

Rossellino e Verrocchio[963], o diversamente, un'attribuzione dell'intera opera a Bernardo Rossellino[964].
Maud Cruttwell, nel primo studio monografico di una certa diffusione dedicato ad Andrea del Verrocchio, assegnò decisamente la paternità del lavabo al solo Andrea, legandone l'esecuzione alla committenza di Piero de' Medici per la presenza del falcone con l'anello di diamante, suo emblema personale, durante il periodo del suo governo della famiglia, tra il 1464 e il 1469[965]. Questa indicazione cronologica, basata su un assunto discutibile, cioè che Piero potesse farsi carico della commissione solo dopo la morte di Cosimo, ha avuto un larghissimo seguito ed ha sostanzialmente determinato, con poche flessioni, la datazione del lavabo presso tutti i numerosi autori che ne hanno accolto in seguito la paternità verrocchiesca[966].
Radicalmente differente è stata invece la proposta avanzata da Günter Passavant che, ritenendo non originaria l'attuale collocazione e funzione dell'opera, ha ipotizzato un suo primitivo assetto come fontana collocata nella villa di Careggi, coronata nientemeno che dal *David* bronzeo di Donatello, identificandola con il celebre basamento approntato da Desiderio da Settignano per quella statua[967]. La vasca sarebbe stata addossata contro un basso parapetto mentre la coppa soprastante, munita di corona ma priva del colonnino apicale, sarebbe servita a sostegno per la statua[968]. Non mi dilungo a controbattere punto per punto questa proposta, le cui incongruenze sono già adeguatamente state messe in luce da Caglioti nella sua ricostruzione della base colonnare del *David*[969], e mi limito alla sola, banale osservazione che la struttura e le dimensioni della coppa e della ghirlanda sono del tutto inadatte a sorreggere il bronzo in questione[970]. Il merito delle osservazioni di Passavant è stato quello di mettere in luce gli aspetti problematici della struttura dell'opera, avanzando dubbi sulla sua originaria destinazione per il carattere profano della decorazione e distinguendo la cronologia delle componenti aggettanti, realizzate, secondo lo studioso, negli anni quaranta seguendo un modello lasciato da Donatello, da quelle della mostra dello sfondo, scolpita e assemblata col lavabo nella sede attuale all'epoca di Piero de' Medici. La sua proposta nel complesso è stata respinta dalla critica, ma alcune di queste osservazioni sono state riprese e interpretate in modo differente.
Charles Seymour, pur ritenendo che l'arredo fosse fin dalle origini pensato come lavamani e scolpito dal Verrocchio per Piero de' Medici, tra il 1464 e il 1469, ne individua la collocazione originaria nella sagrestia vera e propria, sulla porzione

962 MORENI, 1813, pp. 299-300; SEMPER, 1877, pp. 7-8; BODE, 1882, p. 252; BODE, 1892-1905, p. 142; VENTURI, 1908, p. 707.
963 MACKOWSKY, 1896, pp. 239-244; MÜNTZ, [1897] 1899, p. 255; MACKOWSKY, 1901, pp. 31-32.
964 REYMOND, 1899, pp. 22-23; IDEM, [1906], p. 34. La proposta, per quanto stilisticamente non pertinente, si basava sull'osservazione che l'Albertini, con l'espressione "il lavatorio del Rossello" non specifica di quale dei due fratelli stesse parlando e lo studioso, non riconoscendo nei rilievi la grazia di Antonio, ma rilevandovi anzi un carattere energico, concludeva per una paternità di Bernardo.
965 CRUTTWELL, 1904, pp. 73-75.
966 VALENTINER, 1930, p. 77; PLANISCIG, 1933, pp. 89-90; BERTINI, 1935, p. 437; MIDDELDORF, 1937/40, p. 209; PLANISCIG, 1941, pp. 15-17, 48; POPE-HENNESSY, 1958, p. 310; BUSIGNANI, 1962, pp. 35-39; BUSIGNANI, 1966, p. 36; SHEARMAN, 1967, p. 126; COVI, 1968, p. 8 nota 33.
967 PASSAVANT, 1969, pp. 46-48, 205-206 cat. A4; IDEM, 1981, pp. 34-50.
968 La corona bronzea ai piedi del *David* sarebbe stata quindi un'aggiunta successiva alla rimozione della statua dalla fontana, dove era già presente un serto marmoreo (PASSAVANT, 1981, pp. 38-39).
969 CAGLIOTI, 1995, pp. 19-20, pp. 44-45 note 32, 35-37, 41; IDEM, 2000, pp. 107-109, note 28, 32-35, p. 121 nota 82.
970 La presenza del colonnino con i draghi impedisce di rilevare la misurazione del diametro del serto, ma si tratta grossomodo di una quarantina di centimetri.

di parete poi occupata dal monumento a Piero e Giovanni, che ne avrebbe preso il posto tra il 1470 e il 1475, determinando lo spostamento del lavabo nel vano secondario[971]. Questo aspetto è difficilmente conciliabile con la natura stessa del manufatto che, concepito per venir alimentato tramite condotti e non con un cassone di deposito per l'acqua, non poteva esser sistemato in una posizione tanto distante e scomoda rispetto al pozzo[972].
Altre osservazione su un differente assetto dell'opera sono state avanzate da Peter Cannon-Brookes che la suppone realizzata per un sito differente e concepita senza il colonnino con i draghi[973]. La coppa minore, così aperta, avrebbe raccolto il getto d'acqua proveniente da una cannella infissa nel disco soprastante e quindi alimentato il sottostante bacino attraverso le due teste che, come nel Passavant, prive dei corpi di drago, sarebbero rimaste semplici teste di lupo. La vasca maggiore sarebbe stata corredata di elementi bronzei non meglio determinati collocati alle due estremità e ulteriori anelli sarebbero stati sistemati tra le fauci dei lupi e del leone. Tanto le componenti aggettanti quanto il rilievo del fondo sarebbero stati eseguiti nello stesso giro di anni, tra il 1464 e il 1469, ma da artisti diversi, e solo nella vasca si potrebbe individuare la presenza della bottega verrocchiesca, ma non del maestro stesso, che si sarebbe forse limitato a eseguire gli elementi bronzei. L'arredo, spostato nella Sagrestia Vecchia in anni non specificati, sarebbe stato privato degli annessi metallici e del rubinetto per l'acqua nel corso dei disordini antimedicei, e dotato, agli inizi del XVI secolo, dall'attuale colonnino con i draghi, proveniente da un altro complesso e malamente riadattato a questa sede. Nessun credito possiamo dare a questa complicata e confusa ricostruzione, priva di qualunque appiglio storico o documentario e basata unicamente su una lettura forzata e contraddittoria dei dati materiali[974].
Successivamente Alessandro Parronchi ha tentato nuovamente di stabilire un rapporto tra il lavamani e il *David* bronzeo di Donatello, suggerendo che la celebre base perduta potesse essere individuata non nell'intera struttura della vasca, come già il Passavant, ma nel colonnino con i draghi, la cui esile struttura avrebbe dovuto sostenere, per il tramite di un capitello, la statua bronzea, in un assemblaggio di evidente implausibilità statica e di dubbia riuscita formale[975]. Privo del colonnino posto a chiudere la coppa, il lavabo, scolpito da Donatello nel corso del quarto decennio, in concomitanza con l'ultima *tranche* dei lavori per la sagrestia, avrebbe svolto la sua funzione primaria proprio grazie alla coppa aperta e vuota, da usare come deposito per l'acqua, che doveva venir attinta di qui tramite una brocchetta e con questa versata sulle mani del celebrante, giacché le due teste non sarebbero state munite né di fori né di condotti[976], così come priva di

971 SEYMOUR, 1971, pp. 116-118, 165, cat. 10

972 In seguito è stata avanzata una più convincente proposta che in questa sede, prima del monumento verrocchiesco, fosse collocata la tomba, pure bifronte, di Lorenzo di Giovanni di Bicci, fratello minore di Cosimo deceduto nel 1440 (CAGLIOTI, 1996, pp. 127-154).

973 CANNON-BROOKES, 1974, pp. 8-19.

974 Nessuna traccia rimane dei supposti anelli metallici, né nella bocca della protome leonina né in quelle dei draghi, dove, secondo quanto sostenuto dall'autore, la loro presenza avrebbe dovuto convivere con il getto d'acqua uscente dalla fauci stesse. L'unico resto metallico si trova nella rottura dell'estremità destra della vasca, dove Cannon-Brooks ipotizza la presenza di poco chiari elementi metallici verticali. Se si vuole escludere che questo frammento appartenesse a una staffa di riparazione, va comunque tenuto conto che niente di troppo ingombrante poteva essere aggiunto in questa sede senza entrare in conflitto con le teste sottostanti delle arpie.

975 PARRONCHI, 1990, pp. 21-36.

976 Lo spunto per queste idee verrebbe dall'interpretazione iconografica dell'insieme come allegoria del Tempo, dove alla testa di leone sulla vasca, allusiva all'età matura, si affiancherebbero la testa di un cane giovane, quello nella coppa a destra, e quella di un lupo anziano, a sinistra. Per sostenere tale labile discorso era però necessario separare le due teste lupesche dai corpi di drago, concludendo quindi per l'estraneità dell'elemento apicale

foro di scarico sarebbe stata la vasca stessa, essendo quello attuale di fattura moderna[977]. Il prospetto marmoreo applicato sullo sfondo sarebbe stato aggiunto però soltanto in un secondo momento e avrebbe originariamente fatto parte di un ipotetico monumento a Giovanni de' Medici, disfatto e sostituito dalla più sontuosa tomba creata nel 1472 per accogliere entrambi i fratelli dopo la morte di Piero. Lo sfondo marmoreo, da ritenersi opera di Antonio Rossellino in accordo con quanto sostenuto dall'Albertini, avrebbe ospitato entro la ghirlanda un'iscrizione dedicatoria, rimossa al momento di reimpiegare l'insieme come sfondo al lavamani perché non più coerente e sostituita con un disco di porfido che a questo punto avrebbe richiesto una qualche forma di riempimento, provvidamente individuata nel colonnino proveniente dalla "base" del David. Anche questa fantasiosa ricostruzione, priva di appigli documentari, non ha apportato alcun contributo utile e la critica ha continuato, con poche eccezioni, a riaffermare la piena paternità del Verrocchio[978], sbilanciandosi talvolta fino volervi riconoscere la mano del giovane Leonardo per la fresca condotta naturalistica che impronta la criniera leonina o le ali dei draghi[979].
Altri interventi si sono invece dedicati ad inquadrare con più attenzione il complesso problema, stilistico e formale, costituito dall'opera. Pietro Ruschi, esaminando il lavamani nel corso dell'ultimo restauro, ha concordato per una distinzione esecutiva tra le componenti in aggetto e lo sfondo, ritenendo le prime opere di Antonio Rossellino sulla metà degli anni cinquanta, forse con la collaborazione del Verrocchio che all'epoca ne sarebbe stato allievo, e il secondo interamente eseguito dal Verrocchio un decennio più tardi[980].
Andrew Butterfield ha sostanzialmente seguito questa lettura, rimarcando il valore della testimonianza dell'Albertini per il suo ruolo di canonico a San Lorenzo, e ha perciò concordato con il Ruschi sulla paternità di Antonio Rossellino per quanto riguarda le parti sporgenti dell'opera, riservando al Verrocchio, suo collaboratore, l'esecuzione della sola lunetta col falcone. Il serto che inquadra il disco in serpentino, di qualità inferiore, sarebbe stato rifatto nel corso di uno degli smontaggi subiti dal lavabo, per i quali lo studioso, sulla scorta della segnalazione del Ruschi, ha ampliato i riferimenti documentari[981].
La notizia dell'Albertini era stata presa in esame anche da Giancarlo Gentilini, che però l'aveva valutata con più cautela, concludendo che l'opera dovesse essere considerata un assemblaggio di componenti di epoca distinta e che i caratteri fortemente donatelliani evidenti nelle due arpie scolpite sulla vasca implicassero l'esecuzione del pezzo nella bottega di quello scultore o in quella di Bernardo Rossellino, ma per mano di due dotatissimi collaboratori, Antonio Rossellino, per

all'insieme.

977 Sulla problematica valutazione del foro di scarico mi soffermerò più avanti ma è implicito che, nel momento in cui l'opera veniva utilizzata come lavabo, uno scarico per l'acqua doveva essere approntato ed è assolutamente fuori luogo pensare che un lavamani da sagrestia ne fosse privo "come un'acquasantiera" (PARRONCHI, 1990, p 22). Anche la proposta che l'acqua venisse attinta immergendo una brocchetta entro la coppa minore, oltre che pochissimo pratica date le ridotte dimensioni di quell'invaso, è del tutto improvvisata e non trova riscontro in altri arredi. Spesso i lavabi erano dotati di un piccolo deposito autonomo per l'acqua, ma adeguatamente fornito di cannelle e rubinetti.

978 POESCHKE, 1990, p. 184; ADORNO, 1990, pp. 39-43; DOLCINI, 1992, pp. 16-17; LORENZI, 1994, pp. 43-52; COVI, 1992, pp. 9-10; SERROS, 1999, pp. 57, 454-455, A11, nota 11; COVI, 2005, pp. 50-56. Unica eccezione in questa panoramica è la non condivisibile attribuzione a Francesco di Simone Ferrucci avanzata in: SCHRADER, 1994, pp. 155-158.

979 BROWN, 1998, pp. 58-63.

980 RUSCHI, 1993, pp. 95-99.

981 BUTTERFIELD, 1997, pp. 9-12, 201-202.

l'arpia di sinistra, e Desiderio da Settignano, per quella di destra, tra il 1451 e il 1453[982].
Anche Francesco Caglioti, intervenendo sull'opera per slegarla da ogni forzata connessione con la perduta base del *David* mediceo, si è pronunciato in favore di un'esecuzione del lavabo distinta in due diverse mani e fasi cronologiche, proponendo però per l'esecuzione degli elementi aggettanti un più generico riferimento alla bottega di Donatello all'inizio degli anni quaranta, prima del soggiorno padovano, e per i rilievi delle specchiature, il Verrocchio verso il 1460[983].
Tanta disparità di giudizi e di ipotesi non può che confermare la problematicità di questo pezzo, la cui lettura risulta complessa tanto dal punto di vista stilistico quanto da quello strutturale e tipologico, campi importanti da considerare per una seria valutazione del nostro arredo.
La Sagrestia Vecchia era già terminata nel 1428 e officiata almeno dall'anno successivo, pertanto possiamo supporre che a questa data un lavabo dovesse già essere presente[984]. Il Vasari ci informa che Brunelleschi "in una delle stanzette che mettono in mezzo l'altare della detta sagrestia, fece in un canto un pozzo e il luogo per un lavamani; et insomma in questa fabrica si vede ogni cosa fatta con molto giudizio", legando quindi anche la progettazione degli annessi secondari alla cura dell'architetto[985]. Il pozzo nell'angolo è tutt'oggi conservato e, salvo i rinnovamenti nella mostra in pietra serena, la sua struttura e la sua pozione devono essere quelli primitivi (fig. 504). Quanto al lavabo, mi sembra del tutto improbabile che possa essere identificato, come voleva Parronchi, con le parti sporgenti, cioè la vasca e la coppa, di quello attuale, che sarebbero state scolpite da Donatello alla metà degli anni Trenta, in concomitanza con l'ultima fase decorativa della sagrestia. Vasari inoltre ben conosceva l'arredo che occupa oggi il ricetto, da lui esplicitamente menzionato come opera di Donatello e di Verrocchio nella biografia dello scultore, e sarebbe singolare che tacesse qui questa informazione[986]. A ben guardare poi l'espressione usata, " il luogo per un lavamani", indica piuttosto la progettazione di uno spazio riservato all'arredo piuttosto che l'arredo stesso, proprio perché il biografo, pur volendo lodare l'ingegno pratico di Filippo, si doveva rendere conto che il lavabo a lui visibile non poteva essere quello brunelleschiano. Mi sembra quindi plausibile che un primo lavamani corredasse l'ambiente insieme al pozzo fin dal suo primo completamente, intorno al 1428, e che fosse stato ideato da Brunelleschi stesso, che sappiamo esser solito dedicarsi alla progettazione di arredi e che pochi anni più tardi si occupò di approntare una soluzione simile, con un lavabo connesso al pozzo, per le sagrestie del Duomo fiorentino, affidandone l'esecuzione al Buggiano (catt. 3.3-3.4)[987]. Seppure niente di più preciso sia noto di

982 Lo studioso osserva che l'Albertini menziona sempre lo scultore indicandone anche il nome, dunque non è da escludersi a priori che la sua allusione si riferisse al fratello e la collaborazione tra Desiderio e Antonio, riscontrata in diverse opere uscite dalla bottega di Bernardo, come il monumento alla Beata Villana in Santa Maria Novella, potrebbe quindi motivare l'allusione dell'Albertini (GENTILINI, *Fonti e tabernacoli*...1994, p. 182 nota 15; GENTILINI, 2002, p. 162, fig. 168; GENTILINI, 2007, p. 39, 46 nota 40). Una prima considerazione favorevole alla presenza di Desiderio nella lavorazione delle arpie del lavabo era già stata espressa in: GENTILINI, 1985, pp. 287-288 nota 17.

983 CAGLIOTI, 1995, pp. 19-20, 44 note 32, 35-37; IDEM, 2000, pp. 107-109 note 28, 32-35.

984 Per le vicende costruttive della Sagrestia Vecchia si veda: RUSCHI, 1986, pp. 15-21; IDEM, 1993, pp. 41-45; PACCIANI, 1999, pp. 85-104.

985 VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 184.

986 In proposito va rilevato che il biografo non include il lavamani nell'elenco dei lavori eseguiti da Donatello per la decorazione della Sagrestia Vecchia, né nella vita di Brunelleschi, dove non viene fatto cenno alcuno ala cosa, né in quella di Donatello, dove l'opera viene menzionata separatamente.

987 Oltre ai lavabi per il Duomo fiorentino, sappiamo che l'architetto si occupò anche della pila per l'acqua santa annessa alla cappella Barbadori in Santa Felicita, del tabernacolo eucaristico per la

questo primo lavamani, credo che la sua struttura non potesse appartenere alla tipologia ad edicola incassata nella parete, come quella adottata per gli analoghi arredi del Duomo fiorentino. La muratura entro cui avrebbe dovuto essere creato l'apposito vano, sensatamente la stessa dove insiste il lavabo attuale che ne deve aver sfruttato almeno la connessione e lo scarico esistente, è infatti di spessore estremamente ridotto, poiché le pareti dell'adiacente scarsella sono sagomate con nicchie piuttosto profonde. L'inserzione di una vasca richiede lo scavo di un incasso di almeno una cinquantina di centimetri e questo evidentemente sarebbe andato ad assottigliare troppo la muratura. È probabile quindi che il primo lavabo, forse in pietra serena come la mostra del pozzo, fosse strutturato non diversamente da quello approntato nel 1423 per la sagrestia di Santa Trinita, con una pila esterna alla parete e forse un cassone soprastante per la conservazione dell'acqua[988]. Se questo ragionamento è corretto si spiegherebbe il motivo per cui anche in seguito si optò per collocare in questo ristretto ambiente un lavabo in aggetto, dalla struttura completamente differente rispetto a quella allora in voga. A corollario di questa riflessione si può aggiungere che la sostituzione di questo primo arredo dovette avvenire o per usura o perché percepito come ormai fuori moda; in entrambi i casi è improbabile pensare che ciò sia avvenuto prima di un paio di decenni.

Appurato che in questa sede fosse necessario approntare un lavabo in aggetto, la struttura adottata per il nostro arredo è quantomeno singolare. La vasca ha una forma oblunga a navicella, ma con un andamento irregolare che si potrebbe definire a tasca: schiacciata posteriormente per addossarsi alla parete e sagomata con un profilo curvo, ma non a semicerchio, sul fronte opposto (fig. 514). Questo bordo è inoltre leggermente più basso di quello posteriore, quasi a permettere una visione migliore dei delfini e del piede della coppa minore che si eleva all'intero. Una vasca di struttura accostabile a questa è quella dell'acquasantiera desideresca già in collezione Odoardo Campa (figg. 168, 171 cat. 1.23), munita di un fondo piatto per appoggiarsi alla parete e lavorata sul fronte con un bacino curvo, dall'andamento irregolare e culminante alle estremità in due volute.

Nonostante le ampie dimensioni della vasca, l'invaso effettivo è poco profondo e il bacino è scavato all'incirca per una ventina di centimetri, corrispondenti approssimativamente alla decorazione scanalata sul bordo esterno. Il foro di scarico è collocato a sinistra, in posizione leggermente rialzata sul bordo interno, subito sotto la coda del delfino (fig. 515). Questa posizione, decisamente poco funzionale, deve essere stata una soluzione di ripiego per l'impossibilità di praticare un più utile foro al centro, dove l'inserzione di uno scarico avrebbe richiesto la foratura dello spesso strato marmoreo del bacino e, in caso di rottura, avrebbe compromesso l'integrità dell'intera vasca. Lo stato attuale del foro che va a lambire la coda e la pinna del delfino sembra essere frutto di una risagomatura praticata allo scopo di potervi inserire un tappo o una griglia metallica, ma la sua posizione appare comunque improvvisata e sicuramente poco funzionale a un rapido scarico dell'acqua.

La coppa minore che forniva acqua alla vasca sottostante è sempre apparsa come la componente più problematica dell'insieme per i danneggiamenti presenti alla

chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini e del modello del pulpito per Santa Maria Novella. Come abbiamo già avuto modo di osservare, pochi anni prima, nel 1423, anche la sagrestia della chiesa di Santa Trinita, rinnovata per volere di Palla Strozzi, era stata corredata in corso d'opera da un lavamani e non c'è ragione di credere che anche la sagrestia di San Lorenzo, al momento di essere officiata, non ne avesse uno a disposizione, o non ne fosse dotata il prima possibile.

988 Per il lavamani di Santa Trinita, perduto ma documentato tra le spese di Palla Strozzi per la fabbrica della sagrestia, si veda nel saggio dedicato ai lavabi al capitolo III.2, nota 404.

base dell'elemento conico che, come abbiamo visto, hanno spesso indotto ad ipotizzare un maldestro adattamento di un pezzo non pertinente (figg. 510-511). L'invenzione figurativa dei due draghi che si avvinghiano al colonnino per passare la testa sotto il serto e gettare acqua mi sembra di tale eccellenza da rendere impensabile ogni possibilità di riadattamento di un pezzo erratico. Per sciogliere ogni dubbio sulla coerenza iconografica degli animali basti osservare le placche squamose che rivestono la fronte del drago e proseguono, in forma di bozzi sporgenti, lungo il collo e la schiena dell'animale. Sebbene la coppa in sé non abbia suscitato molto interesse, trattandosi forse dell'elemento di esecuzione più mediocre dell'insieme, va notato che si tratta di una rivisitazione in chiave originalissima dei vasi adibii a gettare acqua nel secondo lavabo buggianesco destinato alla Sagrestia dei Canonici in Duomo (fig. 470). La variante qui presentata, con il piede del vaso che si innesta direttamente nel bacino sottostante verrà ripresa da Gregorio di Lorenzo per il lavamani della Badia Fiesolana, scolpito tra il 1461 e il 1462 (figg. 550, cat. 3.7), che quindi costituisce un importante *ante quem* per il nostro. Una più puntuale citazione di questa coppa, coronata sull'imboccatura di un serto vegetale, si può individuare anche nel più tardo lavabo di Benedetto da Maiano per la Sagrestia di San Giovanni nella Santa Casa di Loreto (fig. 513)[989].

Le scheggiature e le rotture presenti nell'elemento apicale, che pure alla normale osservazione risultano in gran parte nascose dal serto e diventano visibili solo da un punto di vista rialzato (figg. 510-511), sono probabilmente dovute ai ripetuti interventi di smontaggio documentati a partire dal 1471 ed effettuati con regolarità nel corso degli anni successivi per la manutenzione delle condutture dell'acqua[990]. Le sintetiche annotazioni registrano la frequente necessità di riparare e sostituire la "cannelle", da intendersi non come le sole parti metalliche sporgenti dalle bocche dei draghi, ma come i due condotti interni a queste connesse[991]. Per effettuare la loro sostituzione era necessario rimuovere il colonnino e, a seconda del danno, anche il disco in marmo retrostante e forse talvolta perfino le porzioni di cornice

989 Si veda nel saggio, al capitolo III.4. Una rustica, ma puntuale, citazione delle due teste di drago disposte ai lati della coppa che insinuano i lunghi colli sotto una ghirlanda è nel lavamani della sagrestia di San Giovanni in Sugana (fig. 630, cat. 3.19), opera degli inizi del XVI secolo.

990 Le spese per di questo tipo di riparazioni sono annotate nei *Libri della Sagrestia* conservati nel'Archivio del Capitolo di San Lorenzo, per le segnature e la trascrizione rimando alla nota seguente; la prima segnalazione relativa al pagamento del 1472 si deve al Ruschi (IDEM, 1993, p. 95 nota 4), seguito poi da Butterfield che ha ampliato lo spoglio indicando le altre voci simili seguendo i registri fino al 1491 (BUTTERFIELD, 1997, pp. 11-12, 201, 242, nota 6). È probabilissimo che uno spoglio sistematico dei registri conservati documenti interventi del genere per tutti i secoli successivi, fintantoché il lavamani rimase in funzione.

991 ACSL, *Libri della Sagrestia di San Lorenzo*: 1926.6, c. 25r: "Adì 7 di detto (giugno 1471) per [...] uno filo di ferro per [...] racconciare l'aquaio di sagrestia [...]. Adì 10 di luglio per una cannella di rame per l'aquaio di sagrestia da Piero calderaio, s. sei. Adì 11 a Giovanni scarpellatore [...] per disporre l'aquaio di sagrestia e racconciare le cannelle"; 1927.1, c. 46 r. Adì 17 di settembre (1472) al Mangona che stava in Parlascio per rifare due cannoncini per le cannelle dell'acquaio di sagrestia e rimettere le dette canelle lire una, s. tre"; 1929.1, c. 56r: "Adì 24 (dicembre 1479) a Giovanni scarpellatore per aconciare el lavabo di sagrestia dove si lava le mani e per una libbra di pietre, in tutto **s.** 14"; 1929.2, c. 73 v: "Adì 4 di gennaio (1481) Martino ottonaio per fare raconciare le cannelle del truogolo dell'acqua dove si lava le mani lire due, s. otto e per rimettere le dette cannelle per propria e sua fatica a Giovanni scarpellatore, s. 12, in tutto, ll. 3"; 1931.1, c. 64r: "E adì detto (20 giugno 1486) a Giovanni scharpellatore per rompere el muro e aconciare l'aquaio e per richiuderlo ll. una, s. sei"; c. 66v: "E per insino al 21 di luglio (1486) per libbre 5 di piombo per farsi la canella a l'aquaio di sagrestia detti a Guglielmo s. 10"; 1932.2, c. 59r: "E adì 17 di decto (giugno 1490) a Cristofano ottonaio per racconciatura della cannella da lavare le mani e del cannone della pila del pozzo di sagrestia [...]"; 1932.3, c. 61 r: "E adì decto (1 giugno 1491) a Guglielmo ottonaio per uno cannone per l'aquaio della sagrestia, s. 11 [...]"; c. 61v: "E adì 7 di decto (luglio 1491) a Guglielmo ottonaio ll. una, s. uno per acconciare le cannelle dove si lavano le mani, ll. 1, s. 1".

nel lato destro del lavamani, quelle cioè poste in corrispondenza del tracciato delle tubature[992]. I condotti infatti giravano a destra per incontrare prima il rubinetto necessario ad azionare la discesa dell'acqua, oggi scomparso ma ben visibile nelle foto storiche (fig. 503), e quindi raggiungevano il pozzo situato nell'angolo. L'ultimo smontaggio di questo tipo è stato effettuato proprio nel corso del restauro del 1991 e l'unica foto pubblicata da Ruschi permette di comprendere meglio quanto descritto nella sistemazione del colonnino e dei condotti all'interno della coppa (fig. 512).
Meno facilmente spiegabile è la modanatura bruscamente segata e collocata tra il piede e la coppa (fig. 507). Si doveva trattare di un collarino a ovoli posto a raccordare i due pezzi, come si trova talvolta nelle acquasantiere[993], ma rimane difficile interpretare la ragione del taglio netto con cui sembra esser stato diviso a metà, salvo voler pensare che, quando ancora l'elemento a colonnino era integro e terminava in una punta, i pochi centimetri aggiunti dalla modanatura andassero ad interferire con il rilievo coprendo parzialmente la zampa del falcone. Questo elemento parrebbe quindi corroborare l'ipotesi di una genesi non unitaria delle parti sporgenti e del fondo.
Non ci sono impedimenti di alcun genere a riferire l'esecuzione della cornice e delle specchiature al Verrocchio, dato su cui gran parte della bibliografia si trova concorde. L'esecuzione più impacciata della ghirlanda solleva qualche incertezza sulla sua lavorazione da parte di Andrea, anche per via di una certa disomogeneità tra le due metà (figg. 508-509), ma senza dubbio l'invenzione corrisponde pienamente a idee verrocchiesche e basta fare pochi passi per trovare, nella tomba di Piero e Giovanni, la stessa composizione con una ghirlanda che circonda un disco in serpentino, seppur bronzea e più magnificamente svolta[994]. Il rilievo col falcone (fig. 505), che tra l'altro è l'unico dettaglio del complesso esplicitamente descritto dalle fonti e riferito proprio ad Andrea, pur nella bontà della finitura, mostra una conduzione a intagli netti che ben si accosta al piglio metallico con cui lo scultore conduce i suoi brani ornamentali. Per questo aspetto torna nuovamente utile il confronto con la tomba dei Cosmiadi nel quale le candelabre marmoree che ornano l'intradosso dell'arco, pur nella spettacolarità dell'invenzione, non sono lavorate con quella morbidezza disinvolta al modo di quelle di Desiderio, ma mantengono una consistenza quasi da lamina sbalzata. Ho già rapidamente osservato che l'emblema del falcone, pur connettendo l'opera a Piero de' Medici, non implica in alcun modo che questa venisse eseguita tra il 1464 e il 1469, come molte volte è stato ripetuto dalla critica, giacché Piero sovvenzionò numerose opere d'arte significative ben prima di divenire capofamiglia alla morte di Cosimo. Proprio in una delle più note, la Cappella del Crocifisso di San Miniato al Monte, databile verso il 1448, compare la stessa impresa del falcone che, munito perfino degli stessi campanelli legati alle zampe, regge nell'artiglio destro l'anello

992 Non mi sembra sensato dedurre che tale operazione dovesse necessariamente implicare lo smontaggio dell'intero lavabo, inutile e antieconomico, come invece ritiene Butterfield almeno in relazione al pagamento del 20 giugno 1486, quando lo scalpellino Giovanni, manovale tuttofare ricorrente nei pagamenti dei registri con le mansioni più varie, viene retribuito per "rompere el muro e aconciare l'aquaio e per richiuderlo ll. una s. sei" (si veda la nota precedente). Data anche l'entità esigua del pagamento, in linea con gli altri ricevuti per gli interventi sul lavamani, è più appropriato presupporre un semplice smontaggio del colonnino e una rottura della parete per raggiungere la tubatura.

993 Si veda, ad esempio, la pila di Bartolomeo Cederni in Santa Maria Novella (fig. 238, cat. 1.34).

994 Non è da escludere che l'affinità tra le due composizioni si estendesse anche alla funzione: nel sarcofago, smontando la ghirlanda bronzea, il disco in serpentino si sfila facilmente e diviene una sorta di accesso alla tomba, grazie al quale sono state effettuate le ricognizioni dei corpi dei defunti senza dover smontare l'intero monumento. Nel lavabo la rimozione del disco poteva essere funzionale alla manutenzione delle condutture retrostanti.

diamantato intorno al quale svolazza un nastro con l'iscrizione del motto *Semper* (fig. 506)[995].
Neppure dal punto di vista stilistico il riferimento al Verrocchio rende necessaria una datazione nella seconda metà degli anni sessanta e anzi, la qualità discreta ma non eccelsa del rilievo è compatibile con una cronologia precoce, al tempo in cui l'artista andava ancora assestando le sue capacità nella lavorazione del marmo. Le specchiature del lavabo si presterebbero quindi a colmare il vuoto nell'attività dell'artista che precede la realizzazione della tomba di Cosimo nel 1465. Gli studi più recenti sono orientati a risolvere l'incertezza sulla formazione di Andrea come scultore in marmo in direzione di un sua frequentazione della bottega di Desiderio da Settignano, indicativamente a partire dalla metà degli anni cinquanta[996]. Sappiamo che almeno nel 1461 il suo apprendistato poteva dirsi concluso, giacché in quell'anno presentò un progetto per la Cappella della Madonna della Tavola nel Duomo di Orvieto[997], e perciò una datazione dei rilievi intorno al 1460, se non addirittura prima, è del tutto plausibile. Questa cronologia è corroborata anche dal probabile *ante quem* costituito dal lavabo di Gregorio di Lorenzo alla Badia Fiesolana, documentato nel 1461-1462 (fig. 550, cat. 3.7), che deriva la sua struttura da quello della Sagrestia Vecchia.
Non è tuttavia possibile estendere ad Andrea la paternità dell'intera opera, a cui peraltro i biografi non fanno mai cenno, e che stilisticamente non collima, non solo con le stesse specchiature del fondo, ma neppure con gli esiti più maturi dell'artista.
Tra le notizie riportate dalle fonti, l'indicazione dell'Albertini sul "lavatorio del Rossello" è stata generalmente respinta dagli studiosi che hanno preferito riferire tutta l'opera al Verrocchio o, al contrario, accolta *in toto* per risolvere la spinosa attribuzione delle parti sporgenti con l'avallo della testimonianza autorevole offerta dal canonico laurenziano[998]. C'è tuttavia da domandarsi come mai nessuno degli autori successivi, che pure dovevano conoscere il testo dell'Albertini, dia credito all'informazione da lui riferita, proponendo due nomi differenti e con un riferimento più circostanziato. Se il nome di Antonio Rossellino non è stato accolto fin da subito è perché ben poco di lui si ravvisa nel lavabo: né lo stile complessivo dei rilievi, con forse la sola eccezione della testa dell'arpia di sinistra, come proposto da Gentilini, né, tantomeno, il disegno degli ornati, sia per quanto riguarda i tipi utilizzati, sia per la loro disposizione.
Per quanto riguarda i motivi ornamentali, è piuttosto spiazzante trovare, accanto alle consuete sbaccellature cave e rilevate nella coppa minore, il motivo ad archetti con terminazioni cuoriformi posto sotto la scanalatura sul fronte esterno della vasca, tipico delle acquasantiere tardogotiche[999]. Anche accettando la datazione più precoce proposta per la vasca, quella avanzata da Caglioti che lega l'opera alla bottega di Donatello prima del soggiorno padovano, è pare da escludere che si tratti di una "sopravvivenza" del motivo tardogotico, tanto più impensabile in un contesto fortemente improntato di cultura donatelliana, dato indiscutibile a prescindere dalla datazione o dall'attribuzione che si voglia preferire per l'opera.

---

995 L'affinità con il rilievo di San Miniato era già stata rilevata da Adorno, senza che questo però influisse sulla datazione del lavabo, che lo studioso collocava tradizionalmente tra il 1464 e il 1469 (ADORNO, 1991, pp. 39-43; p. 47, fig. 16). Per le imprese medicee e per quella di Piero in particolare si veda: AMES-LEWIS, 1977, pp. 55-90; IDEM, 1979, pp. 122-143.

996 COVI, 2005, pp. 23-28; GENTILINI, 2011, pp. 111-114; CAGLIOTI, 2011, pp. 127-129.

997 Si veda in ultimo: COVI, 2005, p. 288, doc. 29. Ricevettero pagamenti per aver presentato disegni per la cappella anche Desiderio da Settignano e Giuliano da Maiano.

998 RUSCHI, 1993, pp. 95-99; BUTTERFIELD, 1997, pp. 9-12, 201-202.

999 Si vedano gli esemplari di Santa Maria a Greve a Scandicci (fig. 18, cat. 1.2), San Barnaba (fig. 21, cat. 1.3), San Michele a San Salvi (figg. 36, 39, catt. 1.6, 1.7) e San Michele a Rovezzano (fig. 42, cat. 1.8).

Mi domando se questa bizzarra presenza non sia la spia di una citazione che oggi ci sfugge, tanto più che il motivo compare associato a una testa di leone, esattamente come in una delle acquasantiere menzionate, quella di sinistra della chiesa di San Michele a San Salvi (fig. 39, cat. 1.7) e non mi pare da escludere che entrambe si ispirassero a un prestigioso, e oggi perduto, manufatto tardo trecentesco, come una fontana.
La fantasia delle creature che popolano il lavabo non è in effetti volta a ispirarsi unicamente all'arte antica e se la protome leonina, per quanto motivo classico, gode a Firenze di una fortuna indipendente, vivissima per tutto il Trecento, i due sinuosi draghi si rifanno a un immaginario differente, legato alla tradizione medievale, in biblico tra l'agiografia e il racconto profano. Tra le rare raffigurazioni scultoree coeve di questi animali, si possono individuare le iconografie più affini nei cimieri di alcuni ritratti di condottieri, ad esempio nell'*Alessandro Magno* di Washington (fig. 524), dove i draghi hanno i tipici musi "canini" con cui venivano frequentemente raffigurati all'epoca e che pertanto non devono suscitare dubbi di interpretazione.
È forse in rapporto alla loro presenza la particolare declinazione iconografica delle arpie munite di ali da pipistrello anziché da uccello, come sono invece più comunemente raffigurate in altre opere coeve. Tali figure con ali piumate compaiono nel monumento Marsuppini (figg. 532-533), nella base del pulpito interno del Duomo di Prato e nei frammenti conservati in collezione Chigi-Saracini a Siena e al Museo Horne di Firenze, pertinenti alla perduta base di Desiderio per il *David* bronzeo di Donatello[1000]. L'interpretazione offerta in queste sculture si discosta comunque dall'iconografia classica dei mostri mitologici presentando una creatura con volto di donna, zampe feline, petto e ali da uccello e parte inferiore del corpo terminante in una coda di rettile. Considerando anche la funzione di cariatidi, Caglioti ne ha riconosciuta l'origine nelle sfingi di basi antiche, come quelle dei candelabri, suggerendo che l'attorta coda di rettile delle arpie fiorentine sia forse stata generata da un fraintendimento grafico dei girali vegetali in cui si risolvono le sfingi classiche, osservazione che pare corroborata dagli innesti vegetali acantiformi presenti in quelle del monumento Marsuppini. Lo stesso Caglioti ha notato che la prima testimonianza di tali creature nell'arte fiorentina si possa oggi individuare nell'affresco dell'*Ultima cena* di Andrea del Castagno nel cenacolo Sant'Apollonia (1447), dove compaiono come ornatissimi braccioli intagliati nel bancale su cui siedono gli apostoli, due arpie con ali piumate e coda di rettile. Un precoce interesse per mostri simili tratti da esempi di arte antica coinvolse anche gli scultori, primo fra tutti Donatello che nell'altare padovano del Santo pose due impettite sfingi a sorreggere il trono della Vergine (fig. 530).
Le arpie del lavabo laurenziano, nella loro peculiare interpretazione "dragonesca", mantengono la stessa coerente partizione delle diverse zone del corpo di quelle piumate, presentando un petto rivestito non di scaglie da rettile, come nella coda, ma di placche membranacee, corredate con qualche ciuffo di pelo all'attaccatura delle ali, conservando anche la peculiare forma a V con cui il collo di donna si innesta nel petto animale (figg. 528-529). La differenza più evidente è nella posa, dato che quelle del lavabo si allungano per adattarsi al profilo della vasca (fig. 525-529), mentre quelle del monumento Marsuppini sono accovacciate agli spigoli dello zoccolo che sostiene il sarcofago funebre. Un'identica posizione seduta doveva essere adottata anche per quelle poste a sostenere la base del *David* di Donatello, con un'assetto affine a quello delle arpie poste alla base del pulpito pratese.

1000 CAGLIOTI, 1995, pp. 32-33; IDEM, 2000, pp. 132-138; con riferimenti bibliografici alla letteratura sulle arpie rinascimentali nelle relative note.

Le teste delle arpie laurenziane sono incorniciate da capigliature incredibilmente scarmigliate e fiammeggianti, non domate da alcuna fermatura, in quella di destra, e trattenute a fatica in un ciuffo sopra la fronte, in quella di sinistra (figg. 536, 541). Ben più docili sono le capigliature delle arpie Marsuppini (fig. 532-533), che si scompigliano soltanto sulla nuca, e ancora più composte sono le chiome delle frammentarie arpie provenienti dal basamento del *David*, fermate da un diadema e ricadenti con grazia sul collo. Nella sequenza si legge quasi una storia di addomesticamento, culminante nelle espressioni placide delle più eleganti arpie destinate al cortile di palazzo Medici, che le ha rese tanto affabili da permettere, per l'esemplare del Museo Horne, una conversione in "busto di gentildonna"[1001].
In questa carrellata di figure mostruose con testa femminile rientra a buon diritto anche la creatura cavalcata da uno spiritello scolpita sulla voluta destra nell'architrave del camino Boni ora al Victoria and Albert Museum (1455-1458 circa), una sorta di pistrice dalla lunga coda attorta e ali di drago, ma completato da un volto umano dai lunghi capelli scarmigliati (fig. 535). E ancora si può individuare una fantasia non distante nella testa scolpita ad ornare l'armatura del *Giovane imperatore* del Museo Jacquemart-André (1455 circa), dove al volto dall'espressione caricata si associano ali piumate che nascono da dietro le orecchie e ali membranacee che spuntano sulla sommità del capo (fig. 534).
Appurato che le arpie del lavamani laurenziano anticipano quelle del monumento Marsuppini, rimane da chiarire quale sia il lasso di tempo che le separa e da comprendere a quale artista queste possano essere riferite. I caratteri stilistici e i tipi ornamentali mostrano indiscutibilmente una forte componente donatelliana, ma l'autografia effettiva dei singoli brani rimane complessa da definire.
Caglioti ha proposto che il lavamani, nelle sue componenti in aggetto, sia un lavoro uscito dalla bottega di Donatello negli anni di poco precedenti il soggiorno a Padova, suggerendo inoltre che nella distrutta predella della pala Ovetari degli Eramitani, opera di Niccolò Pizolo e Giovanni da Pisa tra il 1448 e il 1450 circa, sia presente una citazione della vasca laurenziana, rivisitata come vaso sorretto da tre sfingi (fig. 531)[1002]. Certamente questo particolare potrà rispechiare invenzioni donatelliane in circolazione in quegli anni, ma il rapporto con il nostro lavabo non mi appare tanto stringente da determinare con certezza una sua riproposizione in questo dettaglio. Volendo considerare il lavamani come il frutto di un progetto elaborato da Donatello verso il 1440-1442, la mano del maestro potrà essere individuata soltanto nella notevole testa dell'arpia di destra, mentre i restanti rilievi andranno ascritti ad aiuti. Rimane però arduo, forse per la scarsa conoscenza della bottega donatelliana di quegli anni, come suggeriva già Caglioti, indicare una figura a cui riferire l'esecuzione pressoché autonoma di gran parte di questo lavoro, dalla qualità discontinua, ma a tratti notevolissima. Desta inoltre perplessità il fatto che novità tanto interessanti, sia iconograficamente che stilisticamente, non sembrino aver trovato alcuna ricezione per circa un decennio, per poi incontrare un improvviso successo.
Un orientamento cronologico nei primi anni cinquanta, come suggerito da Gentilini, consente invece una lettura dell'opera in continuità con gli esiti successivi della scultura fiorentina, e in particolare con la produzione desideresca. Dal punto di vista stilistico, la finitura accurata e polita della superficie marmorea non sembra collimare con le lavorazioni più chiaroscurate e "bozzate" dei marmi usciti dalla bottega di Donatello. Il lavamani potrebbe quindi far parte del gruppo di opere fortemente donatelliane o progettate da Donatello stesso in cui parte della critica riconosce l'intervento di Desiderio da Settignano in un momento di grande

1001 Per una dettagliata analisi delle rilavorazioni subite da questo frammento ad opera di un restauratore ottocentesco rimando a: CAGLIOTI, 1995, pp. 32-33; IDEM, 2000, pp. 130-131.
1002 CAGLIOTI, 2000, p. 109, nota 32.

vicinanza al maestro, come il *Battista* Martelli, o lo stemma, pure Martelli, entrambi al Museo del Bargello (figg. 537, 546).
Esaminando più attentamente le principali figure che ornano la vasca, nelle teste femminili si riconoscono due mani esecutrici diverse, entrambe ben connotate, ma di sensibilità differente. La testa di destra, di complessa struttura e di forte carattere donatelliano, è portata a finimento con una lavorazione sensibile della superficie, ricca di modulazioni capaci di descrivere con sciolta abilità le ammaccature della carne e la morbidezza dei capelli, ma in grado di subordinare ogni dettaglio, dalle palpebre spesse al neo sotto l'angolo della bocca, a un disegno sintetico d'insieme (figg. 536, 539). Questa conduzione morbida e allo stesso tempo minuziosa dell'intaglio, pare allontanare l'esecuzione dell'opera da Donatello per orientarla verso Desiderio da Settignano, di cui si possono indicare teste lavorate con simile sensibilità, come quella del *San Giovanni* dolente nel tabernacolo laurenziano (fig. 538), o quella del Niccolò da Uzzano del Bargello, opera non a caso a lungo riferita a Donatello (fig. 539).
La superba protome leonina, forse la più bella scolpita a Firenze in questo secolo (figg. 543-544), non trova compagni degni né in quella assai schematica posta sul basamento del monumento Bruni (fig. 547), con cui è stata ripetutamente paragonata, né in quelle pure più disinvolte che ornano i lati brevi del sarcofago di Orlando de' Medici alla SS. Annunziata (fig. 548)[1003], o in quelle cronologicamente più avanzate di Francesco di Simone Ferrucci nel basamento del sepolcro di Lemmo Baducci in Sant'Egidio o nel lavabo della Parte Guelfa ora in Palazzo Vecchio (figg. 5....., cat. 3.13). Nella vasca laurenziana l'aggetto con cui la protome si stacca dalla superficie della vasca permette di articolare la testa dell'animale quasi come in un tutto tondo, facendo sbucare dalla folta criniera un muso di rara naturalezza, dotato di uno sguardo in tralice più assorto che minaccioso. Una concezione affine s'incontra nelle testine poste sull'anfora della fontana rosselliniana di palazzo Pitti (fig. 549), ma tutta diversa è la sensibilità che trapela dalla consistenza quasi spumosa del marmo, lavorato con abilissimo gioco di trapano. La finitura paziente e la resa soffice della criniera trovano i confronti più prossimi nel leone dello stemma Boni di Detroit, o nel grifo dello stemma Martelli del Bargello (figg. 545-546), indirizzando verso una maniera più "graziata", rispetto alla fretta irruente di Donatello[1004].
Rimane ancor più problematico inquadrare l'arpia di sinistra (figg. 541-542), per la quale Gentilini ha cautamente accostato il nome di Antonio Rossellino. Sebbene il tono generale del volto e certi vezzi rammentino alcune peculiarità di Antonio, altri tratti ne rendono l'identificazione più incerta. Gli occhi hanno palpebre poco nette, e rimangono ambiguamente poco definiti sotto le arcate sopracciliari corte e assai sporgenti. Estranea dai modi soliti dello scultore è anche la resa della capigliatura, con ciocche spesse, definite e distanziate, che creano una corona fiammeggiante intorno al volto dal cipiglio deciso. Nell'incertezza ritengo che per il momento sia opportuno lasciare in sospeso il giudizio su questa figura, rilevando comunque che si tratta di una personalità assai vicina a Desiderio.
Passando a considerare i rilievi nella parte alta del lavabo, superati i due delfini, pur vivaci, ma di impianto più grafico e la coppa di intaglio certo non eccelso, si dispiega la freschissima invenzione dei due draghi avvinti al colonnino (figg. 516, 518-520). Se per questi animali si trovano pochi confronti in scultura, trovo che il modo in cui le ali smerlate aderiscono al supporto sia sostanzialmente affine al

1003 Per la posizione delle protomi leonine sui lati brevi della cassa, un precedente precoce è riscontrabile nel sepolcro di Onofrio Strozzi nella Sagrestia di Santa Trinita, in stretti rapporti con la tomba medicea anche per la sistemazione entro l'arco (che in entrambe rende difficoltosa la visione delle teste sui lati brevi) e per le sfere che sorreggono la cassa.
1004 VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 401.

gioco degli acanti che avvolgono le estremità del sarcofago del monumento Marsuppini (figg. 517, 521). Nella stessa opera, il ricciolo vegetale munito al centro di un fiore che si stacca dalla cassa con virtuosismo estremo per stagliarsi contro l'ombra della nicchia appare identico nell'idea di fondo, seppur diverso nello svolgimento figurativo, alle due propaggini che si dovevano staccare nel vuoto dal nodo attorto delle code dei draghi e che ora sono una mutila e l'altra risarcita (figg. 516, 518-519). Certe delicate finezze e la lavorazione polita del marmo che definisce con identica disinvoltura le nervature da pipistrello delle ali e la pelliccia delle zampe e dei musi lupeschi, riportano ancora a un *modus operandi* desideresco (figg.522-523).
Se dunque la paternità complessiva delle componenti aggettanti del lavabo va orientata verso Desiderio da Settignano, certo in un momento di vicinanza fortissima a Donatello, come denuncia anche l'uso ornamentale della ghirlanda posta sopra l'imboccatura del vaso, la cronologia dell'opera dovrebbe per collocarsi nella prima metà degli anni cinquanta. La responsabilità di Desiderio ben collima con il completamento delle specchiature del fondo ad opera del Verrocchio, che dovrebbe averne frequentato la bottega a partire dalla metà degli anni cinquanta. Per quanto complessivamente ben risolto, il rapporto tra parti aggettanti e fondo non sembra unitario al punto da far pensare a una genesi unica per l'insieme e si dovrà perciò supporre un completamento approntato in un secondo momento.
I dubbi sollevati dagli studiosi sull'originaria ubicazione e funzione del lavabo sono parsi, fino ad oggi, una sorta di espediente per rintracciare in questo arredo le componenti della base del *David* o una via per interpretare certi danni poco comprensibili. Allo stato attuale degli studi la questione del basamento della statua è stata ormai slegata dal nostro problema e la difficoltosa manutenzione del sistema idrico, certamente protrattasi nelle epoche successive, fornisce una spiegazione adeguata per i danneggiamenti rilevabili nell'elemento apicale.
Credo tuttavia che sia comunque ancora opportuno domandarsi se davvero lo stupefacente lavamani sia stato progettato fin dal principio per svolgere questa funzione. L'originalità assoluta di questo arredo nella sequenza dei lavabi fiorentini, per quanto possa essere frutto della genialità di un grande artista, non risolve comunque i dubbi sulla congruità dell'opera riguardo la sua destinazione.
L'unico lavamani che può essere accostato al nostro per impianto e decorazione, è quello di Gregorio di Lorenzo alla Badia Fiesolana (fig. 550, cat. 3.7). La struttura in aggetto della vasca rispetto alla parete è ugualmente incorniciata da un arco con specchiature marmoree policrome e le bocche dell'acqua sono parimenti mascherate da un elemento composito che sorge dal bacino in forma di vaso e si eleva in una fantasia di animali. La decorazione del bacino fiesolano richiama elementi particolari del nostro, nel vezzo delle estremità estroflesse e nel rilievo sporgente che un tempo ne ornava il centro, ma in quest'opera la vasca viene resa più funzionale con una drastica regolarizzazione della forma e viene munita di un foro di scarico opportunamente collocato al centro. Dato che Gregorio di Lorenzo è allievo diretto di Desiderio, documentato nella sua bottega dal 1455, credo si possa concludere con pochi dubbi che il lavabo della Badia sia ispirato a quello della Sagrestia Vecchia, segnando quindi, con la sua datazione certa al 1461-1462, un *ante quem* significativo per il nostro. Non appare casuale che due arredi così insoliti e sontuosi siano frutto della stessa altolocata committenza, ma lascia perplessi il fatto che, mentre il lavabo fiesolano si trova al centro di un ampio ambiente (fig. 552), in un luogo di passaggio obbligato per giungere alla chiesa da diversi locali del convento, quello della Sagrestia Vecchia sia costretto nel vestibolo a lato della scarsella, una stanzetta piccola e buia, dove l'impianto monumentale e plastico dell'opera trova scarso respiro. Le anomalie della struttura, della collocazione e

l'incongruente sistemazione del foro di scarico, fanno dunque sorgere seri dubbi sull'effettiva pertinenza dell'arredo per questa sistemazione.
Se accogliamo questi dubbi, le alternative a cui ricondurre un manufatto di questo genere non sono tuttavia molte e inducono necessariamente a postularne la nascita come fontana. Le componenti aggettanti del manufatto sarebbero state quindi inizialmente progettate per divenire una fontana parietale che, prima di giungere alla sua destinazione o addirittura prima ancora di essere finita, con un brusco cambio di programma, sarebbe stata dirottata a servire da lavamani. Le specchiature marmoree e la cornice sarebbero state quindi aggiunte dal Verrocchio per completare e inquadrare l'arredo nella sua seconda destinazione nello stanzino della Sagrestia Vecchia, per sostituire il primo e di certo più modesto lavabo che, oltre a non rispondere più ai gusti del momento, dopo qualche decennio di uso poteva aver subito una rottura irreparabile. Si tratta ovviamente di proposte del tutto ipotetiche, e conviene continuare a interrogarsi in attesa che riemerga un qualche più sicuro indizio documentario, per il momento non rinvenuto.
Al di là del problema attributivo e di quello inerente alla sua primitiva destinazione, appare comunque lampante il carattere eccezionale di quest'opera, tanto per l'originalità dell'invenzione quanto per la qualità dell'esecuzione e la sua sostanziale unicità, per struttura e partito decorativo. Per tutte questa ragioni è da ritenere un documento preziosissimo, in grado di arricchire in modo sostanziale la nostra conoscenza della scultura fiorentina del Quattrocento.

Scheda OA 09/00282109, L. Bencini 1988

Bibliografia

ALBERTINI, [1510] 2010, p. 95, 132
BILLI, [1506-1530 circa] 1991, pp. 47-48
Il Codice Magliabechiano, [1537-1542 circa], 1892, pp. 76, 90
VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 216
CINELLI, 1677, p. 514
RICHA,1754-1762, V(1757), p. 39
MORENI, 1813, pp. 299-300
SEMPER, 1877, pp. 7-8
BODE, 1882, p. 252,
BODE, 1892-1905, p. 142
MACKOWSKY, 1896, pp. 239-244
MÜNTZ, [1897] 1899, p. 255
REYMOND, 1899, pp. 22-23
MACKOWSKY, 1901, pp. 31-32
CRUTTWELL, 1904, pp. 73-75,
REYMOND, [1906], p. 34
VENTURI, 1908, p. 707
VALENTINER, 1930, p. 77
PLANISCIG, 1933, pp. 89-90
BERTINI, 1935, p. 437
MIDDELDORF, 1937/40, p. 209
PLANISCIG, 1941, pp. 15-17, 48
PAATZ, 1940-1954, II (1941), p. 499
POPE-HENNESSY, 1958, p. 310
BUSIGNANI, 1962, pp. 35-39

BUSIGNANI, 1966, p. 36, fig. 22-25
SHEARMAN, 1967,p. 126
COVI,1968, p. 8 nota 33
PASSAVANT, 1969, pp. 46-47, 208-209, A4
AVERY, 1970, p. 130
SEYMOUR, 1971, pp. 116-118, 165, cat. 10
COVI, 1972, pp. 90-94
CANNON-BROOKES, 1974,pp. 14-15
PASSAVANT, 1981, pp. 34-50
GENTILINI, 1985, pp. 287-288 nota 17
PARRONCHI, 1990, pp. 21-36
POESCHKE, 1990, p. 184
ADORNO, 1991, pp. 39-43
DOLCINI, 1992, pp. 16-17
COVI, 1992, pp. 9-10
RUSCHI, 1993, pp. 95-99
LORENZI, 1994, pp. 43-52
GENTILINI, 1994, p. 182 nota 15
SCHRADER, 1997, pp. 155-158,
CAGLIOTI, 1995,pp. 19-20, 44-45
BUTTERFIELD, 1997, pp. 9-12, 201-202
BROWN, 1998, pp. 58-63
SERROS, 1999, pp. 57, 454-455, A11, nota 11
CAGLIOTI 2000, pp. 107-109 nota 28 e 32, p. 121 nota 82
GENTILINI, 2002, p. 162, fig. 168
COVI, 2005, pp. 50-56
GENTILINI, 2007, p. 36, fig. 18, 39, 46 nota 40

3.7

Lavabo [fig. 550]
Badia Fiesolana, Fiesole (Fi), vestibolo della sagrestia, parete orientale

marmo bianco, marmo verde; cm 273 (altezza totale)[1005] x 159 (larghezza); vasca comprensiva del fusto: 78 (altezza) x 123 (larghezza) x 45 (profondità)
Stemma: sopra la sommità dell'arco, famiglia Medici

Gregorio di Lorenzo
1461-1462

Il lavabo è composto da una vasca in aggetto, sormontata da un elemento scultoreo quasi a tutto tondo e inquadrata da una mostra architettonica a bassorilievo che le fa da sfondo; tanto il lavabo vero e proprio quanto la sua cornice architettonica poggiano su una lastra in pietra serena inserita a filo nel pavimento (fig. 550). La complessa incorniciatura è costituita da due lesene scanalate con capitelli compositi e basi con toro decorato a stuoiato che sorreggono un arco ornato in altorilievo con mazzi di varie specie vegetali alternate: pigne, mele, pesche, cardi, spighe, fiori e verzura. La lunetta ospita una grande valva di conchiglia che lascia appena lo spazio sufficiente per i due serafini che sbucano ai lati. La porzione di parete inclusa tra le paraste è rivestita, fino alla vasca, di specchiature di marmo verde inquadrate da cornici in marmo bianco. L'arco è sormontato da uno stemma Medici entro scudo a testa di cavallo sorretto da due vivaci putti posti ai lati e sormontato dalla testina di un terzo putto (fig. 551).
La vasca poggia su un breve fusto dalla forma a campana in cui si succedono, partendo dal basso, un fregio a ovoli, una rivestimento embricato sopra il quale si attorcono due delfini, una strozzatura scandita da sottili scanalature e infine una strigilatura spiralata parzialmente occultata nella parte superiore da un risarcimento in malta che la connette con l'elemento soprastante. Il bacino ha forma oblunga, con i lati brevi animati da un disegno estroflesso culminante in una piccola punta e il lato esterno decorato con un giro di foglie a bassorilievo che corrono sotto il labbro, a cui fa seguito una fascia intarsiata a palmette alternate a stemmi medicei che ha quasi completamente perduto la pasta scura di riempimento a corredo del disegno. Ugualmente perduto è il complemento un tempo posto ad ornare il fronte della vasca di cui rimane soltanto l'incasso di forma irregolare che forse ospitava uno stemma posto entro una ghirlanda. Dal centro del bacino si innalza, ricavato nello stesso blocco di marmo, un supporto semicircolare, pure ornato di un giro di foglie appuntite e brevi scanalature, che sostiene un singolare elemento a "pigna" poggiato contro la parete di fondo (fig. 558). Si tratta di una sorta di vaso munito di una coppa baccellata dalla cui apertura si eleva una terminazione a forma di allungata campana da cui sbucano due spiritelli che cavalcano delfini, le cui teste sporgono in fuori con le bocche spalancate per gettare acqua.
Il corpo della campana è ricoperto di scaglie embricate e culmina con una sorta di coperchio con pomolo rivestito di foglie, esemplato sul tipo di coperchi che corredano urne e vasi antichi (figg. 556-557). Considerando che nel fusto posto sotto la vasca, sullo sfondo della stessa embricatura, nuotano due delfini, credo che il motivo sia usato per rendere in modo astratto l'immagine dell'acqua. L'idea

1005 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00041261, M.G. Agostini, D. Manetti, 1975).

figurativa dell'elemento apicale sarebbe dunque quella di un vaso da cui si leva una colonna d'acqua dalla quale fuoriescono le due creature marine, con una trovata vivacissima, anche se dal tono profano più adatto ad ornare la fontana di giardino che un lavabo da sagrestia.
Le connessioni imperfette delle singole membrature, le stuccature evidenti e la maldestra giuntura della vasca col fusto per mezzo di una colata di malta indicano che l'opera deve aver subito in passato uno smontaggio e un conseguente riassemblaggio assai poco curato, forse eseguiti nel corso delle tormentate vicende a cui fu sottoposto il complesso della Badia nel corso del XIX secolo[1006]. Indice di questa goffa sistemazione è anche lo stato dello stemma apicale che sembra poggiare in equilibrio precario sulla sommità dell'arco senza alcuna connessione con l'elemento sottostante (fig. 551). La nuda superficie marmorea a vista tra lo scudo e i putti che lo sorreggono, scontornata con poca grazia doveva certamente essere celata dall'intonaco nell'assetto primitivo. Mi sembra inoltre probabile che una foderatura marmorea si estendesse in origine anche alla porzione di parete al di sotto della vasca. L'altezza decisamente poco funzionale della vasca, appena 78 centimetri, potrebbe indicare che la lastra in pietra serena su cui poggia l'insieme fosse in origine una vera e propria base a gradino, poi inglobata con il rialzarsi del pavimento (fig. 555)[1007].
Il rivestimento in serpentino è assai corroso, mentre godono di condizioni migliori i marmi dell'incorniciatura e del lavabo, che pure hanno sofferto diffusi impoverimenti e qualche rottura. Oltre alle già citate perdite dell'elemento decorativo centrale della vasca e delle paste che arricchivano a mo' di intarsio il disegno sul bordo del bacino, si nota una scheggiatura consistente alla base dell'elemento apicale. Le fauci dei delfini e i piedi dei due spiritelli sono fortemente usurati e hanno subito qualche perdita di materiale; consunzioni diffuse si rilevano anche nei volti, specie in quello di sinistra che ha il naso quasi completamente cancellato. L'opera deve aver subito di recente una generica pulitura, piuttosto aggressiva in corrispondenza della lunetta e della cornice, che tuttavia non ha eliminato le diffuse sbavature di intonaco e cemento presenti soprattuto nei punti di connessione tra gli elementi aggettanti e la parete.
Forse proprio le tracce evidenti di uno smontaggio hanno spinto il Giglioli a supporre che il lavamani fosse originariamente situato nella sagrestia, ma, in mancanza di notizie documentarie in tal senso, non c'è motivo di formulare una simile ipotesi, dato che la sistemazione di lavabi in stanze adiacenti alla sagrestia è ben attesta in altre chiese fiorentine[1008]. In questo caso anzi la collocazione nel vestibolo comunicante con il cortile doveva essere funzionale per la sistemazione del condotto idrico di cui l'arredo necessitava; si noti infine che nell'articolato ambiente l'unico peduccio figurato è proprio quello posto a sorreggere la volta sopra il lavabo, quasi a qualificare in modo particolare proprio questa parete.

1006 MOROLLI, 1976, pp. 121-130.

1007 Queste considerazioni sono fatte tenendo ovviamente conto che all'epoca l'altezza media della popolazione era inferiore e già pochi centimetri in più potevano rendere il lavabo ben fruibile; quello della sagrestia dei Canonici del Duomo (fig. 470, cat. 3.4) ha, ad esempio, una vasca alta soltanto 86 centimetri, ma il miglior posizionamento della bocca dell'acqua ne rende meno problematico l'utilizzo ancora oggi. La perfetta coerenza tra gli elementi aggettanti e la cornice non permette di ipotizzare che sia andato perduto un nodo o un simile elemento di raccordo tra fusto e vasca, in corrispondenza del risarcimento in malta. In tal caso infatti la pigna apicale posta sopra la vasca, anziché perfettamente contro lo sfondo scuro del marmo serpentino, sarebbe andata parzialmente a confliggere con la trabeazione della lunetta. Allo stesso modo, data la presenza del peduccio subito sopra lo stemma apicale, non possiamo supporre che il lavabo poggiasse su un gradino rialzato rispetto al piano attuale del pavimento.

1008 GIGLIOLI, 1933, p. 68. Lavabi in vestiboli o ricetti comunicanti con la sagrestia sono, ad esempio, in San Lorenzo, Santa Maria del Carmine e in San Miniato al Monte; da notizie documentarie sappiamo che anche in Santa Croce il lavabo si trovava nell'antisagrestia.

Il Carocci aveva segnalato l'opera fin dal 1875, riferendola genericamente al XV, secolo, ma già nel 1891 il Fabriczy, pubblicando alcuni documenti sulla fabbrica della Badia Fiesolana, ne rese nota la data di esecuzione e l'autore, l'allora sconosciuto Gregorio di Lorenzo[1009]. L'evidenza documentaria non convinse però Adolfo Venturi, che, in base alle chiare derivazioni dallo stile di Desiderio da Settignano, preferì attribuire il lavabo a Francesco di Simone Ferrucci, pure attivo nel cantiere della Badia[1010]. La completa mancanza di notizie sul personaggio segnalato nel documento, Gregorio di Lorenzo, fece sì che l'opinione del Venturi trovasse seguito nella letteratura successiva, che si orientò generalmente per un riferimento a Francesco di Simone, perdurato in alcuni casi fino ad anni recenti[1011].
L'importanza della notizia segnalata dal Fabriczy non ha ottenuto il giusto risalto fino a quando la personalità di Gregorio di Lorenzo non è stata resa più nitida, e anzi proprio il sicuro riferimento al nome dell'autore offerto dal documento, congiunto con l'evidenza stilistica delle sculture del lavabo, ha costituito una delle prove sicure che hanno condotto ad identificare Gregorio con il cosiddetto "Maestro delle Madonne di marmo"[1012].
Lo scultore, formatosi nella bottega di Desiderio da Settignano, presso il quale è documentato già nel 1455, si immatricolò all'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname nel 1461 e fu attivo a Firenze fino al 1475, quando lasciò la città per cercare miglior fortuna prima in Ungheria, alla corte di Mattia Corvino, e poi in varie città italiane, da Urbino a Forlì[1013]. Nel corso della sua lunga carriera Gregorio sembra essersi dedicato soprattutto a opere di formato contenuto, busti, sacri o profani, quadretti con profili imperiali, tabernacoli eucaristici e, appunto,

1009 CAROCCI, 1875, pp. 28-29; FABRICZY, 1891, p. 21; per i documenti si veda più avanti nel testo. Nel pressoché coevo testo della sua monografia dedicata a Brunelleschi lo stesso studioso, influenzato dalla credenza che anche la Badia fosse una costruzione di responsabilità brunelleschiana, aveva accostato il lavabo a quelli buggianeschi del Duomo, correggendo però l'affermazione nell'appendice dello stesso volume, in conseguenza del ritrovamento dei pagamenti che attestano sia l'avvio della fabbrica a diversi anni dopo la morte di Filippo sia la diversa paternità dell'arredo (FABRICZY, 1892, pp. 284, 597).

1010 VENTURI, 1892, p. 378; VENTURI, 1923, p. 356. Già nell'articolo sulla Badia Fiesolana il Fabriczy segnalava i pagamenti a Francesco di Simone Ferrucci per un fregio intorno al Crocifisso nella sala del Capitolo e per i due portali che dalla chiesa immettono nelle sagrestie (FABRICZY, 1892, pp. 22; si veda in ultimo: PISANI, 2007, pp. 24-25, 94, 101-102).

1011 CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 106; VITI, 1926, p. 70; GIGLIOLI, 1933, pp. 68-69; SCHRADER, (1994) 1997, pp. 134-135. Anche nella scheda di catalogazione della Soprintendenza (1975) ci si pronuncia in favore del Ferrucci, ritenendo Gregorio di Lorenzo uno scalpellino addetto all'esecuzione dei lavori. Queste incertezze hanno probabilmente indotto il Salmi a non sbilanciarsi sul nome dell'autore del lavabo, pur nell'apprezzamento per il gusto ornamentale dell'arredo (SALMI, 1943, p. 49, tav. 123). Una lettura affrettata del Carocci portò il Garneri a invertire il giudizio dato sul lavabo nel vestibolo della sagrestia, per il quale si indicava "forse uno dei Ferrucci di Fiesole", con quello riferito al lavabo dell'antirefettorio, attribuito a Michelozzo, generando poi la stessa confusione nella successiva guida del Lumachi (GARNERI, 1910, p. 406; LUMACHI, 1928, p. 571). Altre segnalazioni del lavabo rimangono senza dettagli specifici (GUERRI, 1897, p. 74-76) o seguono la notizia documentaria (DAINELLI, POGGI, 1927, p. 183; CONTI, 1983, p. 23).

1012 Un accostamento tra lo stile del lavabo e quello del "Maestro delle Madonne di Marmo" era già stato messo in evidenza da Francesco Caglioti, che al contempo aveva caldeggiato una verifica della notizia documentaria per meglio ridefinire la questione (CAGLIOTI, 2000, pp. 364-365, note 32-33). Gli interventi di Linda Pisani e di Alfredo Bellandi hanno poi permesso di giungere a un'identificazione certa del "Maestro" con Gregorio di Lorenzo (BELLANDI, 2001, pp. 32-40; PISANI, 2002 (2003), pp. 144-165; BELLANDI, 2007, pp. 121-150).

1013 Oltre agli studi indicati nella nota precedente, per la carriera dell'artista segnalo la ricostruzione della sua attività presso Mattia Corvino in: CAGLIOTI, *Gregorio di Lorenzo*..., 2008, pp. 129-137, e l'appendice di documenti inerenti lo scultore fornita dallo stesso studioso in: CAGLOTI, *Fifteenth-century reliefs*..., 2008, pp. 86-91; l'ampia monografia dedicatagli da Alfredo Bellandi (BELLANDI, 2010) e il più recente intervento sulla ritrattistica dello scultore (BELLANDI, 2013 (2014), dai quali è possibile ricavare le altre voci bibliografiche.

rilievi di Madonne con Bambino. Forse l'artista faticò non poco a trovare spazio nella vivace scena fiorentina in cui, anche dopo la morte di Desiderio e di Donatello, si contendevano il campo artisti di ben altro spessore a capo di botteghe ben strutturate, da quella del Rossellino a quelle emergenti dei Da Maiano e del Verrocchio.
Al suo esordio però, forse proprio grazie alla mediazione di Desiderio, ebbe la possibilità di servire una committenza prestigiosa come quella dei Medici, cimentandosi nella realizzazione dell'arredo più importante, l'unico in marmo, destinato ad arricchire il complesso della Badia Fiesolana che veniva in quegli anni interamente ristrutturata da Cosimo il Vecchio. Lo scultore venne retribuito per "tre pietre di marmo [...] per l'acquaio della sacrestia", nel dicembre del 1461, cioè appena un mese dopo la sua immatricolazione all'Arte, e continuò a ricevere pagamenti per tutto l'anno successivo[1014]. Dunque il lavabo fiesolano, oltre a costituire una delle opere chiave per l'identificazione dello scultore, rappresenta anche la prima e più significativa testimonianza della sua attività autonoma.
Gregorio non lesinò gli sforzi e creò un arredo sfarzoso nella decorazione e singolare nella concezione. La sua struttura infatti non riprende la diffusa tipologia a edicola, dove la vasca e il cassone di deposito o l'eventuale sistema di approvvigionamento dell'acqua sono inseriti entro il vano delimitato dall'incorniciatura, ma presenta questi elementi in aggetto rispetto alla parete, lasciando alla mostra architettonica il solo compito di creare uno sfondo per l'insieme. Le tre pietre di marmo registrate nel primo pagamento sembrano corrispondere ai tre blocchi in cui è articolato il lavamani vero e proprio, cioè fusto, vasca ed elemento apicale, a cui lo scultore si dovette dedicare in prima battuta, provvedendo poi all'incorniciatura e al rivestimento del fondo, con nuovi marmi di cui si registra il compenso nell'ottobre successivo.
A questa altezza cronologica l'unico lavabo costruito secondo un impianto di questo tipo è il problematico arredo della Sagrestia Vecchia (fig. 502). Per quanto le forme e il tipo di decorazione presenti in quest'opera siano differenti da quelle del lavamani fiesolano, lo scheletro strutturale adottato è sostanzialmente lo stesso, con una vasca sporgente sormontata da un elemento a pigna da cui si protendono due animali con le bocche spalancate a gettare acqua, il tutto inquadrato da una cornice ad arco e impreziosito dagli effetti cromatici di marmi colorati.
La forma della vasca viene regolarizzata e resa meno profonda e più funzionale da Gregorio, che però mantiene il vezzo di appuntirne le estremità, come doveva essere originariamente nel bacino della Sagrestia Vecchia, le cui sporgenze sono ora spezzate. Anche la presenza di quella che doveva essere una decorazione a rilievo posta al centro della vasca, ora perduta, riecheggia la protome leonina del lavamani laurenziano.

1014 "Gregorio di Lorenzo de' avere adì 24 dicembre (1461) per tre pietre di marmo comprò per l'acquaio della sacrestia, posorono libbre 2890 per soldi 20 il cento, monta..... ll. 28, s. 18. Item de' avere adì 10 d'ottobre (1462) per la facitura d'uno aquaio fatto per la sacristia, e marmo compro per ciò, monta in tuto..... ll. 98, s. 18 (AOIF, 11494, *Libro della Fabbrica della Badia di Fiesole*, *1461-1464*, c. 56r). Questa prima notizia segnalata dal Fabriczy (FABRICZY, 1891, p. 21) è stata poi integrata dalla Pisani (PISANI, 2002 (2003), p. 155) e da Caglioti (CAGLIOTI, *Fifteenth-century reliefs...*, 2008, p. 87), con le voci di pagamento registrate nello stesso documento (c. 55v) ricevute da Gregorio tramite il suo garzone, Jacopo di Bartolomeo: "Gregorio di Lorenzo de' dare adì 24 dicembre (1461) portò per poliza dal bancho Iacopo di Bartolomeo suo garzone.... ll. 30. Item de' dare adì 11 genaio (1462) portò per poliza dal bancho fiorini otto larghi valiono..... ll. 43, s. 12. Item de' dare adì 3 d'aprile (1462) portò per poliza dal bancho fiorini quatro larghi, cioè..... ll. 29, s. 12. Item de' dare adì 22 di giugnio (1462) portò per poliza dal bancho fiorini dui larghi valiono..... ll. 20, s. 16. Item de' dare adì 11 dicembre (1462) per poliza dal bancho fl. 4..... ll. 21, s. 12".

Per quanto il panorama di questi di arredi sia oggi assai lacunoso, e dunque sicuramente ci sfuggano altri esempi di questa tipologia, appare comunque significativo che quelli pervenuti siano dovuti entrambi alla committenza medicea e siano collocati in luoghi tanto strettamente legati agli interessi della famiglia da permettere lo sfoggio di un repertorio non del tutto consono al luogo sacro. La rutilante ricchezza figurativa e ornamentale, di spirito del tutto profano a San Lorenzo, viene appena mitigata alla Badia fiesolana dalla presenza dei due serafini nella lunetta, ma il tema dei delfini è chiaramente ispirato all'arte classica.
La disposizione di tali animali intorno a un elemento conico con putti che li cavalcano in equilibrio precario è direttamente derivata da un tipo antico piuttosto raro. Un frammento con questa composizione è documentato tra le fotografie dell'antiquario Stefano Bardini ed è stato accostato al lavamani di Gregorio da Antonella Nesi (fig. 558)[1015]. Lo scultore riprende in modo palmare la posa instabile dei putti sul dorso degli animali e l'atteggiamento delle braccia che reggono le briglie (fig. 560). Che un pezzo antico simile a questo potesse essere ben noto alla bottega di Desiderio da Settignano lo dimostra la decorazione del camino Boni del Victoria and Albert Museum (1455-1457 circa), dove, sopra la voluta sinistra, un vivace spiritello cavalca in modo del tutto simile un delfino imbrigliato (fig. 559).
Mi piace inoltre ricordare che una fantasia affine faceva parte anche della fontana realizzata da Antonio Rossellino per il giardino di palazzo Medici (1459-1464 circa), dove Vasari poteva ancora vedere "fanciulli che sbarrano delfini che gettano acqua", forse collocati nella vasca, a sostegno del plinto quadrato su cui si imposta l'anfora[1016]. Sebbene il gesto descritto dal biografo non sia identico, con fanciulli che, evidentemente seduti sulle schiene dei delfini, ne spalancano le fauci rispetto al più quieto cavalcare dei putti fiesolani, è evidente la diffusione dell'iconografia in uno stretto giro di anni[1017].
La frequentazione della bottega di Desiderio è invece stilisticamente ben evidente nella lavorazione curatissima nella superficie marmorea, specialmente dei due spiritelli, le cui pose precarie non influiscono nella resa delle anatomie dolcemente rilassate, o nei volti quieti e quasi assorti, appena sfiorati dalle incisività espressionistiche con cui Gregorio caratterizza sovente i suoi fanciulli. Una vivacità più scattante impronta invece i putti che reggono lo stemma, modellati in pose articolate dai profili taglienti, e i serafini seminascosti nel folto delle ali, ma ridenti con bocche semiaperte, come in tanti ritratti del settignanese.
L'influenza del maestro emerge anche nell'utilizzo di un repertorio ornamentale ormai patrimonio comune dei maggiori scultori fiorentini, ma scelto nelle declinazioni più vicine a quelle desideresche, dalla valva di conchiglia al rilievo dell'arco a mazzi rilevati di varie specie vegetali, entrambi presenti nel monumento Marsuppini in Santa Croce.
Decisamente interessanti sono in proposito le affinità con il repertorio che orna le singolari quattro basi marmoree del Bargello, dove compaiono, oltre alla valva di conchiglia, il motivo a squame, lo stuoiato e il fregio a fogliette appuntite che nel nostro lavabo sono presenti, rispettivamente, nel fusto e nell'elemento a pigna, nella base delle paraste e lungo il bordo della vasca. Non è un caso quindi che proprio in questi oggetti, forse componenti di un tabernacolo destinato al

1015 NESI, 2011, pp. 210-212, fig. 6. La fotografia (Archivio fotografico Bardini, lastra 543br) era già stata pubblicata da Gabriella Capecchi senza alcun commento sul pezzo raffigurato (CAPECCHI, 1993, p. 178, tav. 145).
1016 VASARI, [1550 e 1568] 1966-1988, III (1971), p. 391. Per l'identificazione della fontana descritta dalle fonti con quella ora conservata a palazzo Pitti e per una ricostruzione del suo assetto originario si veda: GENTILINI, 1994, pp. 185-186, note 44-53; CAGLIOTI, 2000, pp. 364-365; IDEM, 2003, pp. 177-178.
1017 Si veda la nota 486 al capitolo III.5.

complesso di San Lorenzo, eseguiti dalla bottega di Desiderio su progetto di Donatello intorno al 1455, sia stato proposto di riconoscere la mano di Gregorio in una delle sue prime comparse[1018].
La molteplicità di spunti decorativi e invenzioni formali dispiegate nel lavabo, non riesce comunque a supplire una certa mancanza di organicità che finisce per far percepire l'opera non come un insieme unitario, ma come un accostamento di distinti elementi, non sempre perfettamente sposati tra loro. Fu forse questa difficoltà ad orchestrare insiemi articolati che non permise a Gregorio di avere successo come scultore monumentale e infine lo spinse a cercare miglior fortuna altrove. Il lavamani della Badia rimane comunque un'opera pregevole, ricca di fantasie e di invenzioni raffinate, certamente da considerarsi, per invenzione e originalità, uno dei vertici raggiunti dall'arte di Gregorio di Lorenzo.

Scheda OA 09/00041261, M.G. Agostini, D. Manetti, 1975.

Bibliografia

G. CAROCCI, 1875, pp. 28-29
FABRICZY, 1891, p. 21
FABRICZY, 1892, pp. 284, 597
VENTURI, 1892, p. 378
GUERRI, 1897, p. 74-76
CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 106
GARNERI, 1910, p. 406
VENTURI, 1923, p. 356
VITI, 1926, p. 70
DAINELLI, POGGI, 1927, p. 183
LUMACHI, 1928, p. 571
GIGLIOLI, 1933, pp. 68-69
SALMI, 1943, p. 49, tav. 123
MOROLLI, 1976, pp. 88-89, 99
CONTI, 1983, p. 23)
SCHRADER, (1994) 1997, pp. 134-135
CAGLIOTI, 2000, pp. 364-365, note 32-33
PISANI, 2002 (2003), pp. 144-165
CAGLIOTI, 2004, pp. 59-60, nota 71
PISANI, 2007, pp. 22-23
CAGLIOTI, *Fifteenth-century reliefs...*, 2008, p. 87
BELLANDI, 2010, pp. 111-127, 403, cat. III.8.9
BELLANDI, 2011, pp. 164-165
NESI, 2011, pp. 210-212, fig. 6

1018 GENTILINI, 1985, pp. 286-289, n. XIII; CAGLIOTI 2000, p. 162, nota 41; GENTILINI, 2007, p. 27; BELLANDI, 2011, pp. 100-103, 407, n. III.8.16.

3.8

Lavabo [fig. 561]
Chiesa di San Lorenzo, Firenze, canonica, sala principale, a sinistra della porta d'ingresso

pietra serena; cm 410 (altezza)[1019] x 221 (larghezza) x 53 (profondità della vasca)
Stemma, al centro della lunetta: famiglia Medici

1460-1465 circa

Il monumentale lavabo presenta una struttura a edicola impostata su un basamento composto da una lastra centrale concava e strigilata al centro della quale è scolpito ad altorilievo un vaso ansato, ornato con motivi baccellati, scanalati ed embricati, che poggia su uno zoccolo liscio e sorregge idealmente la vasca soprastante (figg. 561). Ai due lati della concavità che caratterizza il basamento sono scolpiti, entro cornici modanate, altri due vasi ansati privi di decori a eccezione delle curiose alette smerlate con cui sono disegnati i manici. (fig. 563) La vasca oblunga è scolpita in blocco unico con la mensola modanata e chiusa nel lato inferiore da una fila di dentelli che funge da base per le due paraste scanalate e munite di capitelli compositi che inquadrano la nicchia e reggono l'alta trabeazione, ornata con un fregio scanalato. L'insieme è completato da una lunetta ad arco ribassato chiusa da due volute laterali con la cornice tripartita in una sequenza ornata con con foglie smerlate, ovali incavati e un fascio di giunchi legati (fig. 562). Al centro della lunetta si staglia lo stemma Medici entro scudo triangolare, mentre la sua sommità è coronata da due volute contrapposte e legate tra loro da cui s'innalza una sorta di largo calice a più giri di foglie che sostiene una sfera scolpita in una pietra dalla tenue tonalità ocra. Sopra la vasca è inserito un cassone per l'acqua scolpito sul fronte con tre protomi leonine nelle cui bocche erano alloggiate le cannelle per l'acqua. L'interno della nicchia è integralmente foderato in pietra serena e la lastra che ricopre il fondo è suddivisa in quattro riquadri modanati.
L'opera si trova in buono stato conservativo, si rilevano due rotture significative, nella voluta di destra che corona la lunetta e nel *flos abaci* del capitello pure di destra, mentre due crepe attraversano, rispettivamente, il centro della mensola entro cui s'innesta la vasca e il centro del cassone. La grande lastra che riveste il fondo, con le quattro profonde specchiature lisce, mi pare estranea al carattere originario del lavabo ed è probabile che abbia sostituito la foderatura originaria o addirittura che sia stata aggiunta ex novo in epoca più tarda.
Il lavamani è rimasto sostanzialmente sconosciuto agli studi fino all'intervento di Pietro Ruschi dedicato alla Canonica e ai chiostri di San Lorenzo, dove è stato pubblicato con il riferimento a un ambito di bottega nutrita di influssi neobrunelleschiani intorno al 1475, datazione che Francesco Caglioti ha preferito anticipare di un decennio[1020].
Gli ambienti della canonica laurenziana annessi al primo chiostro furono probabilmente progettati da Michelozzo, ma la loro realizzazione ebbe luogo quando alla guida del cantiere era già subentrato Antonio Manetti Ciaccheri, dal 1457 al 1460, anno della morte del Ciaccheri[1021]. I lavori proseguirono ancora per

1019 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00288147, L. Bencini 1988).
1020 RUSCHI, 1993, pp. 68-69, nota 27; CAGLIOTI, 1995, p. 37, fig. 23; IDEM, 2000, p. 95, fig. 71.
1021 RUSCHI, 1993, p. 68.

un periodo, ma già nel 1462 venivano assegnate le camere ai canonici, dunque a questa data gli ambienti dovevano essere già compiuti e abitabili. Se il lavabo non era già installato, non si dovette comunque attendere troppo per aggiungere questo complemento d'arredo e mi pare decisamente poco probabile che si possa posticipare la sua esecuzione al 1473, secondo la proposta del Ruschi dettata dalla notizia di due pagamenti di cinquanta fiorini ciascuno destinati a spese non meglio chiarite "per la muraglia del capitolo"[1022].
La grande sala in cui si trova il lavabo è l'ambiente più grande del piano terreno e sembra il più adatto ad ospitare l'arredo, sia per le sue dimensioni, sia per la sua funzione originaria che doveva essere quella di refettorio per i canonici[1023]. Nonostante ciò il Ruschi ha sollevato perplessità sull'originaria collocazione del lavamani, ritenendo che l'ubicazione usuale di questi arredi fosse tassativamente in ambienti adiacenti al refettorio vero e proprio[1024]. Se questo poteva talvolta accadere in ambito conventuale, nessuna stretta regola doveva vigere in proposito e anzi, ornare le sale da pranzo con lavamani, spesso in coppia con camini, era prassi comune.
Le esigue rimanenze quattrocentesche invitano alla prudenza, ma mi pare che il lavabo di San Lorenzo, lo ricordiamo, di prestigiosa committenza Medicea, possa aver avuto un ruolo significativo nello sviluppo di questo tipo di arredi, proponendo soluzioni di lunga fortuna. La struttura dell'arredo mostra un'elaborazione significativa del modello offerto dagli esemplari brunelleschiani per il Duomo, che viene declinato in chiave monumentale e più spiccatamente architettonica. Il corredo decorativo scultoreo si riduce al minimo, concentrandosi però in invenzioni notevolissime, come il basamento che arretra in una curva elegante per accogliere il vaso ad altorilievo in modo che questi possa più illusivamente sorreggere la mensola soprastante (fig. 563). Idea che, in chiave semplificata, venne riproposta almeno in un altro lavabo oggi scomparso un tempo in palazzo Sermolli, già di proprietà dei Del Giocondo (fig. 564)[1025]. Questo manufatto è stato reso noto da Gentilini che ne pubblicava una fotografia in cui è visibile uno scorcio del cortile, corredato di peducci assai simili a quelli presenti in San Lorenzo[1026]. Un eco del nostro arredo si può forse cogliere anche nella fontana del cortile di palazzo Orlandini Del Beccuto (fig. 565), opera che presenta un vaso simile al nostro, ma montato sulla sommità, posto curiosamente a reggere, insieme a due mensole a voluta, il terrazzo soprastante[1027].

1022 A questi pagamenti il Ruschi lega sia l'esecuzione del lavabo che quella dei semplici peducci scanalati presenti in gran parte degli ambienti della canonica, tra cui il Capitolo e la sala da pranzo (RUSCHI, 1993, p. 68). Tuttavia, supporre che le volte siano state completate senza peducci o che questi venissero sostituiti dopo appena dieci anni mi pare una proposta difficilmente accettabile.

1023 SALMON, 1990, p. 408.

1024 RUSCHI, 1993, pp. 68-69, nota 27. Lo studioso riteneva inoltre che il disassamento di certi elementi indicasse uno smontaggio e uno spostamento, forse ottocentesco, del manufatto da un ambiente a un altro. L'unica connessione evidentemente imperfetta mi pare quella della foderatura del fondo della nicchia, che ho già osservato sembrarmi integrazione più tarda. Smontaggi e rimontaggi poco curati sono frequenti per questi arredi, ma non sono necessariamente segno di spostamenti, giacché possono esser stati effettuati per manutenzione o per sostituzione di pezzi.

1025 "Ricordi di Architettura", VI, 1883, fasc. IX, tav. 2.

1026 GENTILINI, *Fonti e tabernacoli...*, 1994, p. 188, fig. 132. Nella fototeca del Kunsthistorisches Institute di Firenze è conservata un'immagine (foto 227798) in cui il lavamani è raffigurato sempre nel cortile ma ormai privo del vaso nel basamento, evidentemente il primo componente ad essere asportato; l'annotazione sul cartoncino della fotografia lo dice infatti dell'antiquario Giovanni Bruzzichelli.

1027 Forse originariamente il vaso e le due mensole erano collocate nella parte bassa a reggere la vasca, come nell'esemplare Del Giocondo, e l'attuale sistemazione è dovuta a un rimaneggiamento. Si veda quanto osservato al capitolo III.4, nota 442.

La strigilatura che caratterizza il basamento del nostro manufatto è motivo all'epoca assai diffuso a Firenze, ma sembra che, per quanto riguarda i lavamani, sia questo il primo esemplare in cui fa la sua comparsa, seguito poi da quelli di Sant'Andrea a Cercina (fig. 569, cat. 3.9), di villa Tornabuoni Lemmi (fig. 573, cat. 3.10) e di Palazzo Vecchio (fig. 578, cat. 3.13)
Questo arredo dovette colpire la fantasia del Filarete che, volendo inserire nel suo *Trattato* un esempio grafico per "e' luoghi dove si buttava l'acqua per la casa, cioè per le sale, come a dire da lavarsi le mani e simili cose"[1028], disegnò un lavamani che cita puntualmente gli elementi più singolari del nostro, ossia il basamento reso concavo per accogliere un elemento al centro, qui accresciuto nelle dimensioni e trasformato in un'ampia coppa baccellata e festonata e il coronamento a lunetta ornata sulla sommità con due volute che si stringono assieme per sostenere una sfera, su cui l'Averlino pone in equilibrio una figuretta reggiscudo (fig. 424).
Una datazione nei primi anni sessanta si accorda quindi sia con le fasi costruttive della canonica di San Lorenzo sia con la precoce citazione del Filarete e mi pare sposarsi perfettamente con gli elementi stilistici e figurativi dell'opera. Vasi ansati simili al nostro erano allora di gran voga a Firenze, ed avevano già fatto la loro comparsa in situazioni compositivamente affini a quella del nostro nell'altare del Tempietto della Santissima Annunziata e in quello della Cappella Cardini in San Francesco a Pescia (fig. 151), dove, in entrambi i casi, erano posti a reggere la mensa, e, in quello Servita, si trovavano anche associati a un corpo centrale strigilato.
Le teste di leone trovano nel nostro lavabo una versione matura e di qualità, in cui al disegno espressivo si accompagna un modellato disinvolto e fluido. La scioltezza di questi brani non trova però alcuna corrispondenza nella maniera in cui sono condotti i restanti ornati che si distinguono anzi per l'intaglio netto e decisamente rigido, che si riscatta dalla piattezza grazie soprattuto al livello delle invenzioni, come le alette smerlate sui manici dei due vasi laterali o il fascio di verghe legato strettamente da una robusta fettuccia fermata con chiodi (fig. 562), inframezzo di sapore donatelliano che si ritrova, un poco sminuito, nella curiosa piletta marmorea dell'acquasanta dell'adiacente sala capitolare (figg. 166-167, cat. 1.22).
Difficile individuare una paternità definita per un manufatto così ondivago, che non sembra corrispondere appieno a nessuna delle maggiori personalità di artisti attive in questi anni, ma che per la qualità del disegno non può essere semplicemente ritenuto opera di qualche scalpellino minore attivo all'epoca nel cantiere laurenziano. Una possibilità da non sottovalutare è quella della possibile presenza di Pagno di Lapo Portigiani a capo della fabbrica laurenziana nel 1462, secondo quanto si evince da un documento in cui l'artista è menzionato come "maestro Pagno capo maestro a San Lorenzo di Cosimo"[1029]. Se il Portigiani fosse effettivamente rientrato dal soggiorno bolognese per sovrintendere ai lavori in San Lorenzo, credo che sarebbe possibile attribuirgli la responsabilità almeno del disegno del lavabo. Sebbene la figura di questo artista, pur ben documentato, sia ancora piuttosto sfuggente, ricordando che sotto la direzione di Michelozzo era stato responsabile per l'esecuzione del Tempietto del'Annunziata, possiamo senza troppi sforzi immaginarlo intento a rivisitare la fantasia di vasi e strigilature che

1028 FILARETE, [1460-1464] 1972, II, p. 269.
1029 La notizia si trova nel *Libro di Fabbrica* relativo alla seconda fase dei lavori promossi da Piero de' Medici all'Annunziata, dove "maestro Pagno" è chiamato a stimare alcuni lavori di scalpello (ASF, *Libro di Fabbrica, Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 119, 844, *Libro di dare e avere del lavorio della Nunziata (Cappella),* c. 50 v; CASALINI,1963, p. 109-110, nota 13; BULMAN, 1971, cap. V, p. 5; QUINTERIO, FERRARA, 1984, pp. 204, 206, 234; QUINTERIO, 2001-2002 (2005), pp. 9-16). per la trascrizione della voce si veda l'appendice documentaria a p. 349 .

sosteneva la mensa dell'altare per adattarla a un arredo di diverso tipo, ma comunque destinato a soddisfare i gusti di una committenza che ben conosceva.

Scheda OA 09/00288147, L. Bencini 1988

Bibliografia

RUSCHI, 1993, pp. 68-69, nota 27
CAGLIOTI, 1995, p. 37, fig. 23
CAGLIOTI, 2000, p. 95, fig. 71

3.9

Lavabo [fig. 569]
Chiesa di Sant'Andrea a Cercina, Sesto Fiorentino (Fi), canonica, sala principale, a destra della porta d'ingresso

pietra serena; cm 350 (altezza)[1030] x 208 (larghezza) x 51 (profondità della vasca)

1460-1470 circa

Il lavabo è inserito in una grande edicola architettonica composta da un basamento strigilato e da una nicchia incorniciata da semipilastrini con capitelli corinzi che sostengono un'architrave con alto fregio (figg. 569, 570). Nel basamento, poggiante su uno zoccolo scolpito a piatti ovoli ricontornati, è inserita una lastra strigilata posta tra due dadi rettangolari, partiti in due riquadri ornati a rilievo con foglie e fiori.
La vasca ovale è scolpita in un blocco unico con la mensola sottostante, ornata sul fronte da una sequenza di scanalature, tanto brevi da risultare quasi quadrate, e da un motivo ad ovoli sovradimensionati; le due estremità si concludono con volute munite di una sorta di alette composte da tre baccelli (fig. 572). Al centro della mensola è, quasi illeggibile per la consunzione, un piccolo serto legato da una fettuccia che scende a sovrapporsi ai decori sottostanti. Nei due semipilastrini sono scolpiti a rilievo candelabre vegetali, mentre l'intradosso dell'architrave è ornato con un festone di foglie lanceolate. L'edicola è priva di coronamento ed è chiusa solamente da un'alta architrave aggettante, le cui modanature sono variamente lavorate con abbondanza di consueti decori ornamentali: valve di conchiglie, ovoli, fusarole e perline. Al centro del fregio spicca un elegante vaso ansato e baccellato da cui si dipartono i racemi vegetali che si allungano a ricoprire tutta la superficie sui due lati (figg. 499, 571).
L'opera presenta accentuate corrosioni della pietra nelle componenti maggiormente soggette ad usura, il fronte del basamento e della vasca, ma lo stato conservativo complessivo è buono. È andato perduto il rivestimento sul fondo della nicchia che mascherava la fonte d'acqua. Una foto degli anni trenta mostra l'arredo, ormai inutilizzato per quanto riguarda la sua funzione originaria, adattato ad altri usi con l'inserzione di una scaffalatura lignea, poi rimossa nell'ultima campagna di restauro degli ambienti[1031].
Il lavabo è ricordato nelle prime descrizioni della canonica di inizio Novecento[1032], ed è stato inizialmente attribuito da Elena Berti Toesca al Buggiano, autore degli unici lavamani da sempre noti alla letteratura[1033]. Il riferimento buggianesco ha incontrato qualche parere favorevole, tanto per il lavabo quanto per il camino pure scolpito presente nella sala[1034], ma già Alessandro Conti si limitava a menzionare un più generico maestro fiorentino della metà del XV secolo[1035].
La questione è stata drasticamente rivista da Giampaolo Trotta che ha escluso la pertinenza del Buggiano individuando nel recupero del patronato sull'edificio della famiglia Catellini da Castiglione, avvenuto nel 1478, l'evento cruciale in

1030 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00036274, M.P. Mannini, 1975).
1031 La foto è pubblicata, senza ulteriori indicazioni, negli atti del convegno sulla pieve del 1986 (*La pieve di Sant'Andrea a Cercina...*, 1986, p. 208, fig. 46).
1032 CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 247; NANNINI, 1920, p. 10; PUCCI, 1939, p. 56.
1033 BERTI TOESCA, 1929-1930, p. 500.
1034 LIPPI, 1968, pp. 58-60; QUINTERIO, 1979, p. 258.
1035 CONTI, 1983, p. 47.

seguito al quale la chiesa e gli edifici a questa annessi sarebbero stati ristrutturati[1036]. La grande sala della canonica sarebbe stata quindi corredata tra il 1478 e il 1480 dei due affreschi presenti sulle pareti laterali, il *Giudizio di Salomone*, a destra, subito sopra il camino, e l'*Ultima Cena,* a sinistra, già riferiti dalla critica a Stefano d'Antonio Vanni[1037], oltre che del lavabo e del camino (fig. 527). Questi arredi sarebbero stati scolpiti dallo stesso artista responsabile del portale principale della chiesa, in precedenza già connesso con i lavori della canonica, che, in seguito alla nuova contestualizzazione cronologica, il Trotta accostava a Giuliano da Maiano.
Marzia Casini Wanrooij, concordando con una datazione sul 1478, identificava invece in Francesco di Simone Ferrucci l'autore degli ornati lapidei, basandosi sul confronto del fregio del lavabo con quello d'identico disegno presente sul lavamani nel vestibolo del refettorio della Badia Fiesolana, pure ritenuto opera del Ferrucci[1038]. Roberta Bartoli tuttavia respingeva sia l'attribuzione che la datazione tarda, riconoscendo piuttosto nell'opera un gusto ornamentale tipico degli anni Sessanta[1039]. Successivamente Linda Pisani concordava nell'escludere l'opera dal catalogo di Francesco di Simone, proponendo che, in base alla somiglianza già rilevata con il fregio del lavabo annesso al refettorio della Badia Fiesolana (figg. 498), l'opera potesse essere ascritta allo scalpellino Piero di Cecco[1040].
Lo slittamento cronologico tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta proposto dal Trotta, oltre a non essere effettivamente motivato da evidenze documentarie, è incompatibile sia con lo stile degli ornati lapidei che con quello degli affreschi. La decorazione della canonica dovette essere comunque frutto di un progetto unitario, come si rileva dall'iscrizione che orna l'architrave del camino, *Magistratus virum ostendit*, in evidente rapporto, già notato dalla Berti Toesca, con il soprastante affresco con il *Giudizio di Salomone*[1041]. Su questi dipinti di scuola biccesca permane però una sostanziale incertezza cronologica e attributiva che non offre appigli utili per la datazione[1042], più chiaramente individuabile nella tipologia degli arredi lapidei.
Come già correttamente individuato dalla Bartoli e dalla Pisani, i tipi di ornato rispondono a una sensibilità decorativa tipica degli anni sessanta, a cui riconduce anche la struttura del lavamani esemplata, con semplificazioni, sull'impianto dell'esemplare nella canonica di San Lorenzo, di cui ripropone anche la strigilatura del basamento. L'affinità del disegno del fregio con quello presente sul lavabo dell'antirefettorio della Badia Fiesolana, documentato al 1460 (fig. 498, cat. 3.5), costituisce un'ulteriore conferma per la cronologia proposta, a cui si possono ricondurre anche alcuni dettagli di particolare raffinatezza, come le estremità a voluta del ripiano ornate con alette composte di vibranti foglie lanceolate, o il

1036 TROTTA, 1985, pp. 11-12; IDEM, 1986, pp. 45-53. Per le vicende del patronato dei Catellini sulla pieve si veda: FINESCHI, 1797, pp. 37, 110. Artefice del rinnovamento decorativo che certamente investì la chiesa nell'ultimo quarto del XV secolo dovette essere il pievano, Francesco di Bernardo Catellini (1415-1484), canonico di San Lorenzo, lettore di teologia nello studio fiorentino e letterato (MALANIMA, 2013, p. 22), a cui forse si deve il coinvolgimento di Domenico Ghirlandaio per l'affresco nell'abside della cappella minore di sinistra.
1037 COHN, 1959, pp. 64, figg. 4-5; PADOA RIZZO, FROSININI, 1984, p. 13.
1038 CASINI WANROOIJ, 1986, pp. 55-59.
1039 BARTOLI, 1998, pp. 326-327, scheda n. 183.
1040 PISANI, 2007, p. 24, nota 124.
1041 BERTI TOESCA, 1929-1930, p. 500.
1042 I dipinti sono stati attribuiti a Stefano di Antonio di Vanni, collaboratore di Bicci di Lorenzo, con una datazione nella seconda metà degli anni sessanta (COHN, 1959, pp. 64-65), poi ritenuti invece di una fase precedente (PADOA RIZZO, FROSININI, 1984, p. 13, figg. 15-17) e quindi posticipati al 1480 (TROTTA, 1985, pp. 11-12; IDEM, 1986, pp. 45-53). Più recentemente Isabella Tronconi, su comunicazione orale di Miklòs Boskovits, proponeva di espellere gli affreschi dal corpus di Stefano (TRONCONI, 2011, p. 122, nota 10).

motivo a ovoli giganti in cui i singoli elementi sono disposti con inclinazioni differenti e via via impercettibilmente variate nelle due metà della mensola, per divenire quasi verticali al centro. A fianco di queste trovate sono presenti tuttavia soluzioni più semplici, come i due dadi del basamento, un poco banalmente risolti nella sovrapposizione in verticale di due riquadri scolpiti con motivi già da decenni inclusi nel repertorio degli scalpellini fiorentini.
La stessa oscillazione tra aggiornamento del repertorio e reimpiego di soggetti ben collaudati si rinviene nella decorazione del camino della sala, dove è scolpito un fregio a festoni passanti dietro testine di cherubini attorniate da nastri svolazzanti, che gode di una discreta fortuna a partire già dalla seconda metà degli anni venti, quando venne adottato per decorare il basamento del monumento a Baldassarre Coscia nel Battistero fiorentino[1043], mentre una più moderna embricatura ricopre il sottopiano sporgente della cornice della trabeazione[1044].
La proposta di Linda Pisani, basata sulla somiglianza tra il fregio del lavabo con quello dell'analogo arredo del refettorio della Badia Fiesolana, non appare convincente per quanto riguarda l'aspetto stilistico. Se infatti il disegno dei due fregi è assai simile, non sembra possibile riconoscere nell'intaglio nostro lavamani, o in quello del camino, la fattura grafica e vibrante che impronta gli arredi fiesolani (figg. 498, 501), al confronto dei quali gli ornati di Cercina appaiono meno sensibili, come lavorati in una materia più spessa e carnosa (figg. 499-500). La distanza tra le due mani è ben evidente nelle teste di cherubini che ornano il pulpito di Piero di Cecco, di lezione desideresca, e quelle sul camino di Cercina, ancora legate a un linguaggio donatelliano e michelozzesco.
La qualità dell'intaglio degli arredi di Cercina è certo buona, ma si rinvengono alcune peculiarità, come la gorgierina di penne che circonda le testine, frutto di un disegno un poco ingenuo. Allo stesso scalpellino potrà certamente essere ascritto anche il portale maggiore della chiesa, d'intaglio assai simile, in cui compaiono soluzioni non frequenti, ma individuabili in opere degli anni sessanta, come le due mensole a voluta embricata poste in posizione verticale, quali s'incontrano ad esempio nel monumento a Giovanni Chellini in San Miniato al Tedesco, opera della bottega di Bernardo Rossellino. Mi pare quindi che ci si trovi in presenza di un maestro dall'identità ancora non identificata, poco toccato dalle novità stilistiche introdotte dalle giovani generazioni di scultori, Desiderio e Antonio su tutti, ma ben aggiornato sul repertorio ornamentale dispiegato da loro e dai loro seguaci.
La canonica di Cercina costituisce l'unico esempio integro di sopravvivenza *in loco* di una coppia camino-lavabo (fig. 569-570), arredi spesso richiesti insieme per ornare gli ambienti di maggior prestigio e destinati a funzioni di rappresentanza.

Scheda OA 09/00036274, M.P. Mannini, 1975

Bibliografia

CAROCCI, 1906-1907, I (1906), p. 247

1043 Questo motivo viene adottato, ad esempio, nel portale del Noviziato in Santa Croce di Michelozzo (prima metà anni quaranta) e nel vicino armadio della sagrestia (fine anni quaranta), nel tabernacolo aggiunto al fonte battesimale romanico della cattedrale di Massa Marittima di bottega rosselliniana a cui lavorarono il fratello di Bernardo, Giovanni, e Pagno di Lapo (1445-48).
1044 Esempi di embricatura si hanno almeno a partire dalla fine degli anni quaranta, quando se ne rinvengono esempi nelle basi dei vasi che ornavano l'altare del Tempietto dell'Annunziata (1448), ma il motivo avrà una fortuna più sistematica negli anni sessanta.

NANNINI, 1920, p. 10
PUCCI, 1939, p. 56
BERTI TOESCA, 1929-1930, p. 500
LIPPI, 1968, pp. 58-60
QUINTERIO, 1979, p. 258
CONTI, 1983, p. 47
TROTTA, 1985, pp. 11-12;
TROTTA, 1986, pp. 45-53
CASINI WANROOIJ, 1986, pp. 55-59
BARTOLI, 1998, pp. 326-327, scheda n. 183.
PISANI, 2007, p. 24, nota 124.

3.10

Lavabo [fig. 573]
Villa Tornabuoni Lemmi, Careggi (Fi), cortile interno, parete destra

pietra serena; cm 460 (altezza)[1045] x 230 (larghezza)

1460-1470 circa (con integrazioni ottocentesche)

Il grande lavabo è composto da un'edicola trabeata, ornata con un motivo a ovoli e un fregio scanalato, impostata su semipilastrini, pure scanalati (fig. 573-575). Il ripiano in cui è inserita la vasca circolare sporge con un alto bordo modanato sorretto da due mensole foliate a voluta in mezzo alle quali è posta una specchiatura strigilata. L'insieme poggia su un basamento composto da un plinto svasato e da un più semplice zoccolo squadrato. La parte inferiore della nicchia è rivestita con una lastra, incorniciata nella parte superiore da un fregio a ovoli, che ospita al centro una testa di leone atta a gettare acqua.
Il lavabo ha subito l'ultimo restauro negli anni sessanta, nell'ambito della più ampia campagna di risistemazione della villa[1046], e oggi si trova complessivamente in buone condizioni ma presenta diverse integrazioni. Appaiono rifatti lo zoccolo, il plinto svasato alla base e parte della lastra che riveste il fondo della nicchia. La porzione centrale della specchiatura è infatti dotata di una modanatura incongrua per il XV secolo e la protome leonina, pur accuratamente lavorata, appare d'intaglio meccanico, oltre a presentare uno stato conservativo perfetto, difficilmente accettabile per quello che era l'elemento più facilmente sottoposto ad usura dell'opera, che pertanto dobbiamo ritenere sostituito proprio perché in cattive condizioni. Mi appare dubbia anche la pertinenza del ripiano in cui alloggia la vasca, per le modanature ampie e lisce, poco in accordo con il carattere dell'arredo e per la sistemazione della vasca, scolpita in un blocco lapideo indipendente e innestata piuttosto malamente nel ripiano. Piuttosto insolita è anche la collocazione dell'arredo nel cortile, dato che lavabi di fattura così curata erano abitualmente destinati ad ornare ambienti interni, come sale da pranzo e da ricevimento, spesso in accoppiata con un camino parimenti scolpito. Le volte della grande sala del piano terreno della villa sono rette da peducci dalla lavorazione identica a quella dei capitelli del lavamani ed è assai probabile che questo fosse originariamente sistemato proprio in questo ambiente.
Nella letteratura sulla villa, l'opera è stata riferita alla bottega di Desiderio da Settignano e accostata ai lavabi delle sagrestie del Duomo, ancora una volta termine unico di paragone per questi arredi[1047]. In realtà questo lavamani ha poco a che spartire con le rutilanti edicole buggianesche e deve piuttosto essere confrontato con le versioni spiccatamente architettoniche e monumentali che s'incontrano a partire dai primi anni sessanta, come il lavabo della Canonica di San Lorenzo (fig. 561, cat. 3.8) e quello della pieve di Sant'Andrea a Cercina (fig. 573. cat. 3.9), entrambi muniti di un basamento dal fronte strigilato.
Il nostro arredo si distingue per la variante delle due mensole a voluta che sostengono la vasca soprastante, ma riprende dall'esemplare di San Lorenzo le

1045 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00120218, G. Bacarelli 1979).
1046 FAGNONI SPADOLINI, 1962, pp. 25-29.
1047 LENSI ORLANDI CARDINI, 1954 -1955, I (1954), pp. 35-36; *Villa Tornabuni...*, 1994, p. 121, fig. 73.

paraste e il fregio scanalato e si accosta a quello di Cercina nella scelta della semplice edicola quadra, priva di timpano o di lunetta di coronamento. La proposta di riferire il lavamani alla bottega di Desiderio è chiaramente iperbolica, ma il tipo di lavorazione dei capitelli, dagli ornati vegetali vibranti e posti a contrasto contro un fondo lasciato a ruvida granitura, richiama la lavorazione di certi ornati lapidei della Badia Fiesolana realizzati da abili scalpellini quali Bruoso di Benedetto e Piero di Cecco, ben attenti a forme divulgative del linguaggio desideresco di cui Francesco di Simone Ferrucci, pure attivo alla Badia, si faceva principale interprete. Si vedano, ad esempio, i fregi che ornano gli sguanci della porta e delle finestre della sala capitolare, opera di Bruoso di Benedetto, quello della cornice interna nella sala capitolare stessa, di Francesco di Simone, o il fregio del lavabo e la decorazione del pulpito annessi al refettorio, entrambi di Piero di Cecco (figg. 500-501, cat. 3.5)[1048].
Il lavamani e la bella serie di peducci connotati da una lavorazione simile che sostengono le volte del salone principale al piano terreno e quelli, differenti nel disegno, ma di pari buona fattura, che reggono il ballatoio del cortile, potrebbero quindi essere opera di uno dei maestri attivi nel cantiere della Badia. Gli interventi architettonici necessari per trasformare il complesso trecentesco in villa dovettero essere attuati in un lasso di tempo compreso tra il 1451 e il 1469, anno in cui gli allora proprietari, i Da Galliano, lo vendettero ai Tornabuoni[1049]. La derivazione del lavamani da quello della canonica di San Lorenzo, realizzato nei primi anni sessanta, implica una cronologia di poco successiva, indicativamente a partire dalla metà del decennio. Mi pare peraltro che il rapporto con la fabbrica laurenziana, altro cantiere in cui sono attivi numerosi scalpellini[1050], sia riscontrabile anche nel secondo tipo di peducci che ornano la villa, quelli d'impianto più semplice e geometrico, ornato solo di scanalature, identici a quelli incontrati proprio negli ambienti della canonica di San Lorenzo.

Scheda OA 09/00120218, G. Bacarelli 1979

Bibliografia

Villa Tornabuni..., 1994, p. 121, fig. 73.

1048 La sistematicità che s'incontra alla Badia nell'uso della granitura degli sfondi implica un progetto decorativo ben coordinato che, pur affidato nella realizzazione alle mani di molteplici maestri, ha mantenuto una forte tenuta unitaria. Ci sarebbe da domandarsi se la granitura ruvida del fondo, che alla Badia non si registra in capitelli o peducci, ma solo nei fregi, non fosse stata pensata in previsione di una finitura a stucco poi policromata. Difficile stabilirlo in assenza di qualunque traccia materiale, ma possiamo osservare che lo sfondo di questi fregi non è semplicemente lasciato grezzo, ma granito in modo estremamente uniforme e curato, come parrebbe più opportuno per brani lasciati a vista, piuttosto che destinati ad essere nascosti.

1049 *Villa Tornabuni...*, 1994, p. 89, 147. Ai Tornabuoni si deve la commissione degli affreschi del Botticelli nella loggia superiore della villa, rinvenuti sotto uno scialbo nel 1873 e venduti al Museo del Louvre nel 1881 (Ivi, pp. 147-151).

1050 Lo stesso Bruoso di Benedetto vi aveva lavorato in precedenza, tra 1447 e 1449 (HYMAN, 1970, p. 379); per Bruoso si veda anche: TIGLER, 1996, pp. 584-585).

3.11

Lavabo [fig. 576]
Chiesa di San Martino a Mensola, (Fi), sagrestia, parete destra

pietra serena; edicola: cm 131 (altezza) x 106 (larghezza) x 39 (profondità vasca); cassone per l'acqua: 22 (altezza) x 70 (larghezza) x 26 (profondità)

edicola e cassone: 1460 - 1480 circa (con possibili integrazioni del XIX secolo)
mensola con vasca: XVII secolo circa

Il lavabo pensile è composto da un'edicola trabeata, con cornicione aggettante ornato da un motivo a ovoli e fregio scanalato, impostata su semipilastrini pure scanalati che poggiano direttamente sulla mensola, modanata e con fronte sporgente verso l'esterno, in cui è innestata la vasca (fig. 576). La parte inferiore del fondo dell'edicola è rivestita con una lastra in pietra serena al disopra della quale è posta una piccola cassa per l'acqua, pure in pietra, di forma rettangolare, ma bombata sul fronte, scolpito al centro con un fiore a più petali che orna l'apertura per il rubinetto. La cassa è chiusa da un coperchio ligneo di fattura moderna, così come moderno è il rubinetto, ma il lavabo è inutilizzato da diverso tempo.
L'opera presenta nelle diverse membrature differenti stati di conservazione: assai rovinati sono i pilastrini e il cassone, mentre la vasca, seppure consunta nelle zone di maggior contatto con l'acqua, appare in condizioni migliori. Il suo disegno però, non coerente con lo stile dell'edicola, indica che questo elemento è frutto di una sostituzione avvenuta in epoca più tarda, forse nel XVII secolo. Le ottime condizioni in cui si trova invece la trabeazione fanno sorgere il sospetto che anche questa componente sia stata rifatta in epoca più recente. Sappiamo infatti che il lavabo si trovava originariamente sulla parete di fondo della sagrestia, in corrispondenza della porta che oggi conduce negli ambienti della canonica e che fu aperta soltanto nel 1849[1051]. È possibile che la rimozione dell'arredo possa aver causato qualche danno alla trabeazione che ne ha determinato il rifacimento, eseguito su modello di quella originaria.
Il lavabo regolarmente menzionato nelle descrizioni della sagrestia come lavoro del XV secolo è talvolta riferito alla bottega di Benedetto da Maiano, a cui viene attribuito il bel bancone intarsiato che correda l'ambiente[1052]. In realtà l'opera non presenta caratteristiche tali da poter essere riferita con certezza ad alcuna bottega e tantomeno emergono particolari picchi d'invenzione o di disegno che possano indirizzare con decisione verso un contesto di particolare qualità come quello maianesco.
L'arredo è interessante perché costituisce oggi una delle più antiche testimonianze di quello che doveva essere il più comune tipo di lavamani quattrocentesco: in pietra serena e con semplice struttura pensile a edicola munita di un piccolo deposito per l'acqua. L'edicola pensile, già incontrata per il lavabo marmoreo della sagrestia dei Canonici nel Duomo fiorentino, e forse originariamente adottata anche per il compagno nella Sagrestia delle Messe, doveva essere la soluzione più economica, preferita dalle chiese con minori disponibilità economiche e frequentissima nelle abitazioni private.
Nell'esemplare di San martino a Mensola risulta particolarmente elegante la soluzione adottata per il deposito dell'acqua, con il fronte arrotondato e ingentilito

1051 PACCIANI, 2012, p. 52.
1052 RASPINI, 1977, pp. 52-53; BINAZZI, 1978, p. 22; SCUDIERI, SFRAMELI, 1991, p. 62; BARTOLI, 1998, p. 361, scheda 211; PACCIANI, 2012, p. 52.

dalla decorazione a rilievo, consunta, ma di buona fattura. L'opera è genericamente databile tra gli anni sessanta e gli anni ottanta, per il tipo di pilastrini scanalati adottati e per il fregio, pure scanalato, adoprato per arredi di quegli anni, come il lavabo della Canonica di San Lorenzo (fig. 561, cat. 3.8) o quello di Villa Tornabuoni Lemmi (fig. 573, cat. 3.10).

Scheda OA 09/00188309, E. Biagi, 1988

Bibliografia

RASPINI, 1977, pp. 52-53
BINAZZI, 1978, p. 22
SCUDIERI, SFRAMELI, 1991, p. 62
BARTOLI, 1998, p. 361, scheda 211
PACCIANI, 2012, p. 52

3.12

Lavabo [fig. 577]
Chiesa di San Cresci a Macioli, Vaglia (Fi), sagrestia, parete destra

pietra serena; edicola: cm 201 (altezza)[1053] x 100 (larghezza) x 38 (profondità);
acquasantiera: cm 38 (altezza) x 21 (diametro)
Stemma, al centro dell'architrave: famiglia Neroni

edicola: 1460 - 1466
acquasantiera: XVII secolo

Il lavabo a edicola pensile è composto da una semplice mostra modanata che poggia sul piano della vasca, retto da una mensola con una sequenza di membrature in cui si succedono un fregio a ovoli, una gola dritta, un listello e un motivo a perline e quindi un peduccio con la punta culminante in un piccolo calice vegetale e un fiore a cinque petali scolpito al centro (fig. 577). Sul fondo della nicchia, come fonte d'acqua, è stata inserita una piccola acquasantiera, pure in pietra serena, ma di epoca più tarda, sormontata da una valva di conchiglia e ornata al centro con la graticola di San Lorenzo. Al centro della trabeazione è scolpito a rilievo lo stemma della famiglia Neroni.
L'opera si trova in condizioni mediocri, la superficie lapidea è fortemente abrasa e sporca.
Lo stemma dei Neroni connette l'opera alla famiglia, che detenne il patronato sulla chiesa fino al 1466, quando i suoi principali membri vennero esiliati per aver partecipato alla congiura contro Piero de' Medici. La Bartoli proponeva per il lavamani una datazione sulla metà del secolo[1054], ma l'arredo venne più probabilmente realizzato nel corso dei rinnovamenti dell'edificio sovvenzionati dai Neroni tra il 1460 e il 1466[1055]. Nel 1482 la chiesa, fino ad allora retta dal pievano Arlotto Mainardi, venne annessa al Capitolo di San Lorenzo[1056], a cui è dovuta la presenza della graticola sulla piletta dell'acquasanta riutilizzata in epoca tarda per mascherare la fonte d'acqua.
L'arredo, di fattura assai semplice, è uno dei pochi lavamani pensili quattrocenteschi ancora conservati sul territorio e fornisce una buona testimonianza di quelle che dovevano essere le versioni più modeste, e maggiormente diffuse, di questi arredi.

Scheda OA 09/00007617, M. Carmignani 1973

Bibliografia

BARTOLI, 1998, p. 335, cat. 190

1053 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00007617, M. Carmignani 1973), e si riferisce non all'altezza effettiva del manufatto ma all'altezza che questo raggiunge da terra.
1054 BARTOLI, 1998, p. 335 n. 190.
1055 FALLETTI, 1978, p. 11, nota 12; CASINI WANROOIJ, 1988, pp. 39-43. Si veda anche quanto detto sulla restaurazione della chiesa a proposito del fonte battesimale (scheda 2.5).
1056 FALLETTI, 1978, p. 12.

3.13

Lavabo [fig. 578]
Palazzo Vecchio, Firenze, Sala di Ester

marmo bianco, marmo rosso, marmo rosato; cm 316 (altezza)[1057] x 197 (larghezza) x 52 (profondità)
Stemma, al centro della lunetta: città di Firenze

Francesco di Simone Ferrucci
1470 circa

Un arco centinato impostato su semipilastrini scanalati muniti di fantasiosi capitelli compositi inquadra il vano del lavabo entro cui s'innesta la vasca (figg. 578). Il fondo della nicchia è foderato con una lunetta in marmo bianco lavorata a rilievo con una ghirlanda che racchiude, intarsiato in marmo rosa, il giglio simbolo della città di Firenze. Più sotto, due semplici mostre modanate in marmo bianco incorniciano altrettante specchiature rettangolari in marmo rosso[1058], ornate soltanto con le due testine per gettare acqua (figg. 579-580). La semplice vasca oblunga e poco profonda è lavorata in un blocco unico con la mensola sporgente che serve da imposta per l'arco; la sottostante porzione di parte è rivestita fino al pavimento con una lastra intagliata a strigilature al centro delle quali è scolpita a bassorilievo una testa di leone (fig. 581).
L'opera è in ottimo stato di conservazione e si rileva soltanto una consunzione accentuata nella zona inferiore delle lastre in marmo rosso.
Il lavabo non era stato scolpito per il palazzo dei Signori, ma per quello della Parte Guelfa, dove rimase fino al 1846 quando l'edificio, nel frattempo ceduto alla Comunità di Firenze, venne spogliato di tutti i suoi arredi per ornare la nuova sede del Municipio fiorentino, il palazzo Spini Feroni in Santa Trinita[1059]. Quando poi nel 1872 il Comune venne nuovamente trasferito andando ad occupare gran parte degli ambienti di Palazzo Vecchio, il lavabo lo seguì, trovando la sua definitiva collocazione nella Sala di Ester nel Quartiere degli Elementi[1060].
La sistemazione originaria dell'arredo all'interno del Palagio di Parte Guelfa doveva essere al primo piano, nel salone trecentesco dove, secondo quanto si evince da un inventario dei beni del palazzo redatto da Niccolò degli Albizzi nel 1431, in una data troppo precoce per registrare la presenza del lavamani,

1057 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00292624, G. Romagnoli, 1987).

1058 Nella scheda di Soprintendenza e in quella di Linda Pisani (IDEM, 2007, p. 108, scheda 12) il materiale viene indicato come porfido, ma né la colorazione né la grana della pietra mi sembrano corrispondere a quelle del porfido, così come non compatibile con tale materiale è la fragilità dimostrata, visibile nelle zone delle lastre che sono state sottoposte al contatto con l'acqua. Mi sembra quindi che si tratti di un tipo di marmo rosso particolarmente uniforme e compatto, simile a quello impiegato nel paliotto dell'altare della Cappella dei Magi in Palazzo Medici (1459 circa) o nella cornice del lavabo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo. Va ricordato inoltre che in questi anni il porfido non viene impiegato per rilievi figurativi perché ancora non era stata recuperata la tecnica per riuscire a scolpirlo, messa a punto circa un secolo più tardi dalla famiglia dei Del Tadda.

1059 LENSI, 1920, pp. 259-260; BENZI, 2006, p. 183, dove però il lavabo asportato dal Palagio di Parte Guelfa non viene identificato con quello di Palazzo Vecchio.

1060 DEL BIADA, 1902, p. 14; SCHIAPARELLI, 1908, p. 83; GARNERI, 1910, p. 49; LENSI, 1928, p. 217; WACKERNAGEL, 1938 (ed. it. 1994), p. 125; BARGELLINI, 1968, p. 248, fig. 363; LENSI ORLANDINI, 1977, pp. 242-243, figg. 200-201.

dovevano avere luogo i banchetti della Parte[1061]. Nel Palagio non vi sono infatti altre sale al piano nobile atte ad ospitare un simile arredo, salvo forse immaginare una collocazione nell'androne che dalla sala trecentesca conduce alla brunelleschiana Sala Grande. Quest'ultimo ambiente è certamente da escludere perché aveva, allora come oggi, la parte bassa delle pareti occupata per tutto il perimetro dalle spalliere lignee delle panche. Lo sfarzoso lavamani, in marmo per giunta arricchito dalla policromia, come s'incontra in pochi altri esemplari, più che una semplice funzione d'uso, doveva averne una di rappresentanza, esattamente come quelli che ornavano le sale dei palazzi fiorentini.
L'opera, per la quale non era stata proposta alcuna convincente paternità, ma che gli studi avevano già inquadrato come pertinente al settimo decennio del secolo, è stata attribuita a Francesco di Simone Ferrucci da Linda Pisani[1062]. Del tutto condivisibili sono i confronti proposti dalla studiosa tra le testine del lavabo e le molte altre che affollano i lavori del Ferrucci, come quelle nella cornice della sala Capitolare della Badia Fiesolana (1461), nel sepolcro di Barbara Manfredi nella chiesa di San Mercuriale a Forlì (1467 circa) o nell'arco oggi conservato al Victoria and Albert (1465 circa). In questa carrellata di fanciulli si incontrano le stesse chiome variamente scapigliate e spesso anche lo sguardo rivolto verso l'alto, con fare un poco caricaturale, che nel nostro lavabo caratterizza la testina di sinistra. Ugualmente illuminante è l'accostamento tra la protome leonina del lavabo e quelle scolpite nel basamento del sepolcro di Lemmo Balducci nella chiesa di Sant'Egidio a Firenze (1472), di qualità leggermente inferiore, ma similissima nel disegno e nell'intaglio affilato (fig. 582).
Per quanto riguarda la struttura del lavamani, il Ferrucci adotta il diffuso modello a nicchia di cui, dopo l'invenzione brunelleschiana per le sagrestie del Duomo, erano state divulgate versioni meno sontuose nell'ornamentazione, ma ugualmente interessanti per il disegno architettonico. Francesco di Simone scelse di variarne leggermente l'impianto adottando, anziché la consueta edicola quadra, un arco centinato che alleggerisce il disegno della nicchia rendendolo più arioso. Le strigilature che ornano la lastra d'imposta, motivo assai diffuso a Firenze a partire dalla metà del secolo, già incontrate nei lavabi della Canonica di San Lorenzo (fig. 561, cat. 3.8), di Sant'Andrea a Cercina (fig. 569, cat. 3.9) e di Villa Lemmi Tornabuoni (fig. 573, cat. 3.10), vengono arricchite dalla presenza di una testa leonina, motivo anche questo comune, ma qui certamente impiegato come scoperto simbolo fiorentino.
Il sontuoso arredo, interamente realizzato in marmo anziché nella più comune pietra serena e arricchito dal gioco prezioso della bicromia, è uno dei migliori che ci siano pervenuti sia per quanto riguarda la qualità della lavorazione sia per la conservazione della struttura. I ripetuti smontaggi non hanno compromesso l'armonia dell'insieme e hanno conservato anche certi elementi secondari, come la foderatura dei due lati della nicchia tra la parete di fondo e i pilastri, indice di un lavoro particolarmente curato sotto tutti i punti di vista.
Il disegno generale della struttura, con l'arco centinato e le due testine poste a gettare acqua, venne reimpiegato dal Ferrucci stesso in un più tardo lavamani destinato alla sagrestia della chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze (fig. 583, cat. 3.14). Da documenti sappiamo inoltre che Francesco di Simone fu responsabile per almeno un altro lavabo, oggi perduto e destinato al refettorio del convento della Santissima Annunziata a Firenze, per il quale venne pagato nel 1467[1063].

1061 BENZI, 2006, pp. 102-103.
1062 WACKERNAGEL, 1938 (ed. it. 1994), p. 125; CAGLIOTI, 1995, p. 37 fig. 24; CAGLIOTI, 2000, p. 94, fig. 72; PISANI, 2007, pp. 31, 108, scheda 12.
1063 Si veda al capitolo III.4, nota 446.

Scheda OA 09/00292624, G. Romagnoli, 1987

Bibliografia

DEL BIADA, 1902, p. 14
SCHIAPARELLI, 1908, p. 83
GARNERI, 1910, p. 49
LENSI, 1920, p. 260
LENSI, 1928, p. 217
WACKERNAGEL, 1938 (ed. it. 1994), p. 125
BARGELLINI, 1968, p. 248, fig. 363
LENSI ORLANDINI, 1977, pp. 242-243, figg. 200-201
CAGLIOTI, 1995, p. 37 fig. 24
CAGLIOTI, 2000, p. p. 94, fig. 72
PISANI, 2007, pp. 31, 108, scheda 12.

3.14

Lavabo [fig. 583]
Chiesa di Sant'Ambrogio, Firenze, sagrestia, parete a sinistra dell'ingresso

marmo bianco; cm 235 (altezza)[1064] x 125 (larghezza) x 48 (profondità)

Francesco di Simone Ferrucci e bottega
1480-1490 circa

Il lavabo a nicchia si compone di un basamento rettangolare poggiante su un breve zoccolo svasato e connesso con la mensola soprastante da una sequenza di modanature crescenti; la lastra centrale è ornata con una sequenza di tre croci disegnate su un'unica asta orizzontale (fig. 583). Sopra questo elemento s'imposta la vasca, scolpita in blocco unico con la mensola sporgente su cui poggia il semplice arco modanato che incornicia l'apertura della nicchia. Sul fondo del vano, nella parte bassa, è murata una specchiatura in cui, entro due clipei, sono scolpite altrettante testine di fanciulli, un tempo destinate a gettare acqua da cannelle inserite nelle bocche aperte, oggi private degli annessi metallici e chiuse da una stuccatura (fig. 584). Le due fonti sono state rimpiazzate con un rubinetto innestato al centro, tutt'ora utilizzato. Subito sopra la specchiatura è inserita un'apertura circolare incorniciata da un oculo marmoreo che affaccia su un retrostante stanzino, oggi adibito a vano tecnico. Forse in questo spazio si trovava originariamente il pozzo o la cisterna che alimentava il lavabo, la cui struttura implica un sistema a tubature.
Le commettiture imperfette denunciano almeno uno smontaggio parziale dell'opera che comunque si trova in condizioni non eccellenti; il fondo della vasca è stato malamente riparato con malta.
La specchiatura che maschera la fonte d'acqua ha perduto le due modanature laterali, ma la cornice svasata che la chiude superiormente non permette di pensare che la foderatura marmorea ricoprisse integralmente tutto il fondo della nicchia. È probabile che il vano fosse decorato ad affresco, come s'incontra in esemplari di diversa tipologia appartenenti all'ultimo quarto del secolo nella sagrestia di San Miniato al Monte (fig. 599, cat. 3.15) e come forse si trovava anche nel refettorio di Ognissanti (fig. 600, cat. 3.16)[1065].
L'opera è rimasta sostanzialmente ignota agli studi e se ne trova menzione soltanto all'inizio del Novecento, nel *Sepoltuario* di Alfredo Cirri[1066]. La struttura della nicchia, ad arco centinato anziché a edicola quadrata, come più comune, è esemplata su quella del lavabo proveniente dal Palagio di Parte Guelfa oggi conservato in Palazzo Vecchio, nella Sala di Ester, attribuito da Linda Pisani a Francesco di Simone Ferrucci verso il 1470 (fig. 578, cat. 3.13).
Un riferimento allo stesso scultore è possibile anche per questo arredo, non tanto per via della tipologia ad arco, comunque significativa, ma soprattuto per i caratteri stilistici delle due testine (fig. 584), similissime a quelle dei molti putti che s'incontrano nei lavori dello scultore fiesolano: gli occhi allungati e la conformazione del volto dalle guance piene nella parte inferiore sono accompagnati dalla consueta capigliatura a ciocchette fiammeggianti (figg. 323-

1064 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00192478, E. Gori, 1987).
1065 Fuori dal territorio fiorentino posso citare il lavabo nella sagrestia della Collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello.
1066 BNF, Alfredo Cirri, *Le chiese di Firenze e dintorni. Sepolturario*, 13 voll, 1904-37, I, c. 93, n. 52.

328)[1067]. La consistenza esile dell'intaglio, con effetti quasi sfumati, sembra indirizzare verso un'esecuzione riferibile a un periodo più tardo, tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta.
Questa cronologia è confermata dal confronto con il fonte battesimale di Cortona, opera riferita alla bottega ferruccesca verso il 1491[1068], dove compaiono simili testine entro clipei (fig. 329-331). Nel fonte cortonese s'individua anche un altro elemento utile ad un raffronto con il nostro lavamani. Nelle tre specchiature sul retro sono scolpite altrettante croci astili dal disegno delicato arricchito da piccole protrusioni, chiaramente derivare dalle croci orafe, identiche a quelle che ornano la triplice croce nel basamento del lavabo (figg. 585-586). Il disegno di questa, con la sequenza di tre bracci intersecati, è derivato dall'analogo motivo che orna la tomba verrocchiesca di Cosimo il Vecchio in San Lorenzo, prima prova sicura nel campo della scultura monumentale di un artista, il Verrocchio, a cui Francesco di Simone guarderà costantemente.
Una datazione tarda per quest'opera si accorda anche con il reimpiego, assai semplificato, della struttura del lavabo di Palazzo Vecchio, allo stesso modo in cui Francesco di Simone aveva riutilizzato, per il fonte battesimale di Cortona, l'impianto del precedente fonte di San Martino a Brozzi (fig. 317, cat. 2.3).

Scheda OA 09/00192478, E. Gori, 1987

Opera inedita

1067 Non trovo condivisibile l'attribuzione a Pagno di Lapo con una datazione tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta proposta nella scheda di Soprintendenza (OA 09/00192478, E. Gori, 1987).
1068 Si veda al capitolo II.3, pp. 87-88, nota 329.

3.15

Lavabo [fig. 599]
Chiesa di san Miniato al Monte, stanza annessa alla sagrestia, parete sinistra

pietra serena, marmo bianco, marmo rosso, pittura a fresco;
lavabo: cm 89 (altezza della vasca) x 130 (larghezza della vasca) x 40 (profondità della vasca); affresco: cm 132 (altezza)[1069] x 122 (larghezza)
Iscrizione, nel cartiglio del profeta: LAVAMINI MU[N]DI ESTOTE AUFERTE/MALU[M] COGITATIONU[M] VESTR[UM] AB OC[U]LIS M[EI]S

affresco: Cosimo Rosselli e bottega

1470-1472 circa

Il lavamani presenta una vasca oblunga e poco profonda, con il fronte ornato da una sequenza di grossi ovoli assai distanziati, sorretta da un fusto dal piede svasato, ornato da due fasci di foglie lanceolate orientate nelle opposte direzioni e legate al centro da un cordoncino (fig. 599). Sopra la vasca si trova la fonte dell'acqua, composta da una cornice in marmo bianco in cui sono innestate le cannelle a cui fa seguito un fregio scanalato in marmo rosso. L'insieme è inserito entro una nicchia con arco a tutto sesto munita di una semplice mostra in pietra serena che riveste anche l'intradosso dell'arco. Il fondo della nicchia è affrescato illusivamente con una valva di conchiglia che compone l'abside contro il quale si staglia il profeta Isaia, munito di cartiglio con il versetto allusivo alla purificazione; la zona inferiore, al di sotto della vasca, è invece dipinta con specchiature a finti marmi. L'opera è in cattivo stato conservativo per quanto riguarda le componenti lapidee in pietra serena, che si presentano fortemente consunte e, specialmente nel piede e nel fusto, hanno perduto larghe porzioni di materiale. Il Fanucci riporta che nel 1926 venne rimossa una muratura che copriva la parte inferiore del lavamani, forse costruita per mascherare lo stato dell'arredo[1070]. Anche l'inserto in marmo rosso ha sofferto e si presenta danneggiato soprattuto nelle zone esposte all'acqua. Il Berti segnalava l'affresco come "oramai troppo guasto", e il dipinto, nonostante i successivi restauri, si presenta oggi parzialmente lacunoso[1071]. La mancanza di una striscia orizzontale di pittura è forse dovuta all'inserzione di una mensola, come sembrerebbero indicare i residui di staffe metalliche al centro dell'intonaco e ai lati, nella pietra serena che riveste l'intradosso dell'arco.
Il lavabo ha comprensibilmente destato scarso interesse nella critica, mentre maggiori attenzioni ha ricevuto l'affresco, in un primo momento attribuito da Bernard Berenson ad Andrea del Castagno e poi, in seguito a un parere del Salmi, accostato all'ambito di Cosimo Rosselli[1072].
Il versetto scelto per il cartiglio retto dal profeta Isaia, correlato alla purificazione che il sacerdote doveva compiere prima della messa (Isaia, 1, 16), indica chiaramente che il dipinto fu eseguito in stretto nesso con il lavamani e che le due opere sono da leggersi come un insieme unitario. Si tratta in effetti del primo

1069 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato, relativa al solo affresco (OA 09/00291648).
1070 FANUCCI, 1933, p. 56.
1071 BERTI, 1850, p. 109.
1072 BERENSON,1932, p. 137; SALMI, 1938, pp. 57, 121; PAATZ, 1940-1954, IV(1952), pp. 225, 284 nota 168; CAUSA, 1988, p. 230, fig. 16. In un secondo intervento il Salmi era tornato a proporre l'ipotesi, non condivisibile, di Andrea del Castagno (SALMI, 1961, p. 59).

lavabo fiorentino che ci sia pervenuto ancora corredato di elementi pittorici, che pure non dovettero essere infrequenti dato che permettevano un più economico completamento decorativo delle edicole. Credo anzi che un corredo pittorico, anche semplicissimo, sia ipotizzabile per tutti quei lavamani che presentano il fondo della nicchia non integralmente rivestito di specchiature lapidee. Il sistema di approvvigionamento idrico tramite condutture anziché con un cassone di deposito dell'acqua poteva infatti permettere una completa foderatura lapidea, ma spesso, e probabilmente per ragioni economiche e di manutenzione, si preferiva rivestire soltanto la porzione inferiore della parete, quella interessata dalle bocche dell'acqua, lasciando l'ampia porzione d'intonaco soprastante a disposizione per un'eventuale decorazione.
Il lavabo si trova in una piccola stanza a cui si accede da una porta aperta nella parete orientale della sagrestia, che risulta essere un volume esterno, aggiunto al corpo principale dell'edificio nel 1470, probabilmente proprio per creare uno spazio dedicato al lavamani, riservando le pareti della sagrestia vera e propria agli armadi lignei che vennero realizzati nel 1472[1073]. L'esecuzione dell'arredo e dell'affresco che lo completa si può quindi collocare in queste date, in accordo con i caratteri stilistici del dipinto che ben s'inserisce nella produzione della prima maturità di Cosimo Rosselli.
I tipici lavamani a edicola presentano un bacino innestato nella muratura, usualmente rivestita sul fronte con un paramento lapideo in forma di basamento, o più semplicemente corredata con un peduccio pensile posto sotto il ripiano della vasca. In questo arredo viene invece adottata una significativa variante strutturale con l'apertura completa della nicchia e l'inserzione di una vasca con fusto che offre un aspetto più leggero e articolato all'insieme. Piuttosto insolito è anche l'accostamento della pietra serena al marmo, ma le allusioni ai marmi policromi presenti nel dipinto, il listello in marmo bianco arricchito con intarsi in verde e in rosso, o i piccoli pennacchi intarsiati in verde e in rosso nelle smerlature della valva di conchiglia, indicano una concezione coerente dell'insieme, in cui l'utilizzo di un materiale meno pregiato come la pietra è valorizzato dalla presenza di elementi lapidei differenti e da un significativo corredo pittorico.

Schede OA 09/00291648; 09/00291647

Bibliografia

BERTI, 1850, p. 109.
GARNERI, 1910, p. 322
DAMI, 1915, p. 241
BERENSON,1932, p. 137;
FANUCCI, 1933, p. 56.
SALMI, 1938, pp. 57, 121
PAATZ, 1940-1954, IV(1952), pp. 225, 284 nota 168
SALMI, 1961, p. 59
CAUSA, 1988, p. 230, fig. 16

1073 DAMI, 1915, p. 241; GURRIERI, 1988, pp. 49, nota 7, 121, doc. 81. Nel 1484 venne aggiunto un barbacane esterno di rinforzo al nuovo volume, notizia che inizialmente aveva indotto a collocare la costruzione dello stanzino in questa data (BERTI, 1850, p. 109).

3.16

Lavabi [fig. 600]
Convento di San Salvatore a Ognissanti, refettorio, controfacciata, a destra e a sinistra della porta.

pietra serena; edicole: cm 348 (altezza)[1074] x 191 (larghezza) x 53 (profondità)
lavabi: cm 93 (altezza) x 139 (larghezza) x 42 (profondità vasca)
cassoni: cm 139 (larghezza) x 38 (altezza) x 31 (profondità)

Giuliano da Sangallo e bottega (?)
1480

La coppia di lavabi, specularmente disposta ai lati della porta d'ingresso del refettorio, è formata da arredi identici inseriti in due grandi edicole in pietra serena, incorniciate da semipilastrini scanalati su cui s'imposta una trabeazione con fregio a palmette e cornicione aggettante ornato da un motivo a ovoli (fig. 600, 603). Le edicole ospitano ciascuna un lavabo composto da una vasca oblunga, dall'invaso elegantemente profilato, sorretta da un balaustrino doppio, e il relativo cassone di deposito dell'acqua, munito di due aperture per le cannelle (figg. 607-608). Il fondo delle nicchie è ornato con affreschi prossimi allo stile di Alessandro Gherardini raffiguranti scene connesse col tema dell'acqua, *Sara al pozzo di Giacobbe* e *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*[1075].
I due arredi si presentano in uno stato di conservazione non buono per la forte corrosione della superficie della pietra, accentuata soprattutto in corrispondenza dei componenti posti a più diretto contatto con l'acqua, ma non si registrano perdite o rotture di entità significativa.
Sull'architrave del portale posto tra le due edicole, è iscritta la data 1480, anno in cui il refettorio venne ristrutturato e decorato con gli arredi lapidei e con l'affresco sulla parete di fondo raffigurante l'*Ultima Cena* di Domenico Ghirlandaio. L'allestimento della controfacciata, di cui fanno parte i lavamani, si basa sulla triplice ripetizione della mostra architettonica trabeata di identica altezza che inquadra sia il portale che le due nicchie per gli arredi. La mostra del portale è munita di identico cornicione aggettante a coronare la trabeazione, ma presenta un diverso ornamento del fregio, strigilato, e degli stipiti, semplicemente modanati.
Le edicole laterali ospitano due vasche munite di fusto anziché di un basamento pieno, secondo una soluzione adottata talvolta nella seconda metà del secolo per la quale è possibile individuare un primo esempio nel lavabo della sagrestia di San Miniato al Monte, corredato con il coevo affresco di Cosimo Rosselli (fig. 599, cat. 3.15). Mi sembra assai probabile che anche le due nicchie di Ognissanti fossero originariamente completate da una decorazione pittorica, forse approntata dalla stessa bottega ghirlandaiesca, poi rimpiazzata nel Seicento.
La scarsità di lavabi da refettorio quattrocenteschi non permette molti confronti, ma appare originale la scelta di non adottare per questo contesto il tipico grande lavabo ad andamento orizzontale, preferendo spezzare l'arredo in due edicole distinte e dalle proporzioni slanciate, simmetricamente disposte ai lati del portale d'ingresso.

1074 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 09/00194513, F. Fiorelli, 1988).
1075 Gli affreschi, come tutte le decorazioni pittoriche della sala, sono stati staccati durante il restauro del 1967, trasferiti su supporti, e riposizionati nelle collocazioni originarie (BATAZZI, GIUSTI, 1992, pp. 88-89).

Gli arredi non sono dotati di un fornimento idrico autonomo, ma di cassoni per l'acqua, evidentemente per la difficoltà nell'approntare un sistema di tubature in una parete interna, non direttamente collegabile con un pozzo o con una cisterna. Si tratta di un raro esempio di cassoni con copertura lapidea della parte superiore, dotati di piccole aperture circolari, chiuse da coperchi pure lapidei (fig. 606).
Sia i cassoni che i lavamani sono privi di motivi ornamentali o di rilievi figurati e tutta la qualità del lavoro si concentra nella composizione curata delle forme. Le sobrie modanature dei cassoni e lo snello profilo dei balaustrini che sostengono le vasche mostrano infatti una misurata raffinatezza, arricchita da dettagli ricercati, come il disegno articolato delle vasche, che, per meglio congiungersi con le pareti della nicchia, adottano linee rette, per poi estroflettersi all'esterno, sul fronte, in una curva elegante culminante ai lati in due punte libere. Anche certe finiture di carattere più pratico e statico sono indice di un lavoro accuratamente progettato: volendo impostare una vasca di considerevole larghezza su un unico sostegno tanto esile, si è provveduto a inserire ai lati, sotto le due estremità del bacino, due piccoli contrafforti leggermente sporgenti dai lati della nicchia per sostenerne il peso (fig. 607). Il balaustro inoltre non è inserito alla stessa quota del pavimento, ma poggia su un basso gradino dal fronte in pietra, con la duplice funzione di proteggere la membratura e di dotarla di una base visivamente in accordo con il plinto delle paraste adiacenti.
Gli unici partiti decorativi presenti in questi arredi si concentrano nella parte alta delle edicole, nei capitelli e nella trabeazione (fig. 603). Nella schedatura di Soprintendenza Francesca Fiorelli ha notato che il motivo del fregio, con palmette chiuse ed esplose in alternanza è identico a quello riprodotto in un disegno di Giuliano da Sangallo in un foglio del Codice Vaticano Latino 4424 (fig. 605)[1076]. Sebbene questo motivo faccia la sua comparsa anche in opere di altri artisti, ad esempio in una versione più rustica scolpita sulla trabeazione del monumento a Pietro da Noceto di Matteo Civitali nel duomo di San Martino a Lucca (1468-1472), mi pare che la pista in direzione del Sangallo vada considerata attentamente anche per altre ragioni.
Il tipo di balaustro che sostiene la vasca è, nelle proporzioni e nel disegno (fig. 607), assai prossimo a quelli che sostengono la più tarda mensa dell'altare nella cappella Gondi di Santa Maria Novella e ad altri adottati dall'architetto. I capitelli delle edicole presentano delle volute che si aprono a ventaglio sulla scanalatura con piatte fogliette definite con netti tagli geometrici, identici a quelli che compaiono sulla lanterna di Santa Maria delle Carceri a Prato (fig. 604).
Il disegno della controfacciata del refettorio mi pare inoltre mostrare una significativa affinità con la soluzione a tre porte adottata dall'architetto nel mezzanino di palazzo Gondi (fig. 602), dove le tre aperture sono incorniciate da mostre modanate identiche a quella della porta del refettorio, e munite della stessa trabeazione con cornice aggettante e ovoli[1077]. Un interesse dell'architetto per un ritmo triplice di aperture similmente coronate si rileva anche in un altro disegno del Codice Vaticano Latino 4424, raffigurante i resti della facciata della basilica Aemilia (fig. 601)[1078].

1076 Scheda OA 09/00194513, F. Fiorelli, 1988; *Il libro di Giuliano da Sangallo...*, 1910, p. 28, foglio 17; BORSI, 1985, pp. 110-111

1077 Le tre porte non vennero toccate dalla risistemazione attuata da Giuseppe Poggi negli anni ottanta dell'Ottocento (PELLECCHIA, 2013, pp. 120, 297 nota 147). Lo stesso tipo di disegno è adottato anche per altre porte del palazzo, ad esempio quelle che si affacciano sul cortile e la modanatura che ne inquadra l'apertura viene impiegata anche nella mostra del camino monumentale nel salone del piano nobile (per la costruzione del palazzo, avviata tra 1489 e 1490, e per il camino rimando ai recenti interventi: PELLECCHIA, 2013, pp. 89-125; CAMPIGLI, 2013, pp. 129-141).

1078 *Il libro di Giuliano da Sangallo...*, 1910, p. 34-35, foglio 26; BORSI, 1985, pp. 144-146.

Mi pare quindi che non sia da escludere che il disegno di questa elegante controfacciata possa essere riferito proprio all'architetto che, nel 1480, ancora agli inizi della sua carriera, si accingeva a progettare la villa di Poggio a Caiano e la chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato.

Scheda OA 09/00194513, F. Fiorelli, 1988

Bibliografia

AMONACI,1988, pp. 284-330
BATAZZI, GIUSTI, 1992, pp. 88-89

3.17

Lavabo [fig. 608]
Museo del Bargello, Firenze, secondo piano, sala di Andrea della Robbia, parete di fondo

pietra serena; cm 310 (altezza)[1079] x 177 (larghezza)
Stemmi, nei pennacchi dell'arco: famiglia Acciaioli (a sinistra), famiglia Federighi (a destra)

Andrea Sansovino (?) e collaboratore

1499-1510 circa

Il lavabo è composto da un'edicola trabeata e retta da paraste, che inquadra un arco a tutto sesto e poggia su un basamento nel cui ripiano è inserita la vasca ovale; il vano dell'edicola ha un andamento curvo ed è interamente foderato in pietra (figg. 608, 613). Le membrature sono riccamente decorate: nella cornice aggettante della trabeazione si susseguono motivi a ovoli e a dentelli che lasciano spazio a un fregio ornato con un meandro. Le paraste sono scolpite in delicato rilievo con tralci vegetali e il piccolo abside della nicchia accoglie una plastica valva di conchiglia, ai cui lati, nei pennacchi, sono scolpiti due stemmi ornati da nastri, mentre sulla chiave di volta dell'arco è posta una piccola voluta embricata (fig. 609). Le specchiature che rivestono la parte inferiore della nicchia sono lisce, ad eccezione di una testa di Medusa scolpita a rilievo al centro, sopra il foro che doveva ospitare la cannella (fig. 611). Il basamento consta di un'unica lastra, pure ornata con tralci vegetali, retta da uno zoccolo liscio.
L'opera è complessivamente in uno stato conservativo discreto, ma la zona inferiore soffre di gravi consunzioni della superficie che hanno cancellato gran parte della decorazione del basamento e danneggiato le specchiature che rivestono la nicchia. Anche il ripiano in cui è innestata la vasca ha sofferto danni consistenti e presenta lo spigolo sinistro integrato.
Il lavamani venne donato al Museo del Bargello nel 1866 da Giuseppe Pettini, che nel 1864 aveva acquistato il palazzo Acciaioli in Borgo Santi Apostoli e ne aveva intrapreso un ingente restauro[1080]. L'opera reca infatti lo stemma degli Acciaioli, accompagnato da quello dei Federighi, e può quindi essere connessa alle nozze tra Lorenzo di Donato Acciaioli e Angela di Giovanni Federighi, avvenute nel 1499[1081], anche se non necessariamente realizzata in quell'anno, che può essere più propriamente inteso come *post quem*.
La struttura di questo lavamani può essere accostata a quella tipica del lavabo a edicola così come viene elaborata sulla metà del XV secolo, con vasca innestata nella parete e sorretta da un alto basamento variamente ornato. L'impianto architettonico raggiunge però una maggiore complessità, non limitandosi a presentare un'edicola trabeata o una nicchia ad arco, come negli esemplari fino ad

1079 La misura dell'altezza è tratta dalla scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato (OA 00349932, G. Romagnoli, 2005).
1080 TROTTA, 1992, pp. 111-115. Un "lavacro molto rovinato", probabilmente identificabile con il nostro, viene menzionato in una relazione al ministero sullo stato del museo del 7 novembre 1865 (BAROCCHI, GAETA BERTELÀ, 1985, p. 373).
1081 CAMPANI, 1884, p. 59; SUPINO, 1898, p. 47 n. 63; TROTTA, 1992, pp. 111-115; PAOLOZZI STROZZI, 2014, p. 149, cat. 8.

ora incontrati, ma scegliendo il più completo sistema dell'arco inquadrato e adottando di conseguenza un disegno curvo per il vano (fig. 613).
Il lavabo è tradizionalmente riferito a Benedetto da Rovezzano e certamente la matrice culturale che lo connota è assai prossima a quella dello scultore, ma mi pare che manchi l'esuberanza plastica, in un certo senso più chiassosa, tipica dello scultore.
La composizione misurata dell'arredo presenta invece alcuni dettagli architettonici e ornamentali che l'accostano a opere di Andrea Sansovino. La nicchia con valva di conchiglia, inquadrata da una mostra liscia e ritmata dalle modanature che segnano l'imposta dell'arco e dalla voluta sulla chiave di volta, è di disegno identico a quelle che compaiono nel monumento ad Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo a Roma (fig. 610). Il disegno a meandro nella trabeazione trova una qualche diffusione soprattuto in opere robbiane, ma lo si incontra anche nel fregio della Santa Casa di Loreto, progettata dal Sansovino. Anche l'intaglio delicato dei racemi vegetali e il disegno rarefatto con cui si dispongono sulle superfici mi paiono accostabile a quelli che corredano molti monumenti di Andrea (fig. 612).
La testa di Gorgone urlante però, con l'ovale appuntito del volto tirato in volumi tesi e i capelli definiti a ciocche spesse e compatte (fig. 611), non corrisponde ai modi dello scultore e impedisce di riferirgli in pieno l'opera, lasciando pensare piuttosto al frutto di una collaborazione con un altro artista.

Scheda OA 00349932, G. Romagnoli, 2005

Bibliografia

CAMPANI, 1884, p. 59
SUPINO, 1898, p. 47 n. 63
PAOLOZZI STROZZI, 2014, p. 149, cat. 8

3.18

Lavabo [fig. 626]
Museo Horne, Firenze, secondo piano, prima sala, parete destra

pietra serena, cm 275 (altezza) x 165 (larghezza)

ultimi due decenni del XV - inizi del XVI secolo

Il lavabo a edicola pensile è composto da una mostra ornata da fregi di foglie e sormontata da un cornicione aggettante con un motivo a ovoli che poggia sul piano della vasca, al di sotto del quale è posto un peduccio svasato, con la punta culminante in un piccolo calice vegetale e ornato con tre baccellature (fig. 626). Nella lastra in cui è scavata la vasca ovoidale si nota anche un piccolo invaso circolare praticato per tenere piccoli oggetti.
L'opera si trova in condizioni conservative non buone, la vasca e la mensola sono attraversate da una profonda spaccatura e la mostra, specie nella parte bassa, è assai rovinata; il foro di scarico risulta otturato da cemento.
Herbert Percy Horne acquistò questo lavamani, proveniente da Figline, presso Prato, nel 1914, per arredare il salone del secondo piano del suo palazzo destinato ad illustrare la casa fiorentina del Rinascimento[1082]. In accordo con gli intenti filologici che lo guidavano nel restauro dell'antico palazzo dei Corsi, lo studioso fece collocare l'arredo nel punto in cui aveva individuato la nicchia del lavabo originario che corredava il salone, pur non essendo riuscito a procurarsi un lavabo di dimensioni paragonabili a quello originario, il cui vano misurava circa cm 300x170, ed era quindi predisposto ad ospitare un manufatto simile a quello oggi conservato al Museo del Bargello (fig. 608, cat. 3.17)[1083].
Nel salone principale del piano nobile, in linea sulla stessa parete, Horne aveva rinvenuto nella muratura un vano destinato a un lavamani perfino più monumentale, alto quasi quattro metri, di cui, come per l'altro, non rimane alcuna traccia[1084]. Probabilmente lo studioso non riuscì a reperire sul mercato un secondo arredo di qualità, o costo, accettabile, e preferì lasciare la parete a disposizione per mobili e dipinti. Le informazioni da lui scrupolosamente annotate forniscono una documentazione preziosa sulle modalità di disposizione di questo tipo di arredi all'interno dei palazzi, confermando che, negli edifici più sontuosi e di moderna costruzione, i lavabi potevano essere più d'uno, come è documentato, ad esempio per palazzo Medici di via Larga[1085]. Nei saloni di palazzo Corsi si riproponeva inoltre la presenza di una coppia di arredi, un camino e un lavabo, spesso commissionati in concomitanza alla stessa bottega, che dovevano conferire all'ambiente un particolare prestigio e funzioni di rappresentanza[1086].
Tra i ritrovamenti effettuati nel corso del restauro del palazzo sono puntualmente registrati da Horne gli scarichi degli acquai, che confluivano attraverso tubature in

1082 PREYER, 1993, p. 180, nota 36; PREYER, 2005, p. 22.
1083 Horne realizzò un disegno della nicchia riportando misurazioni accurate e spiegando che il vano era stato successivamente utilizzato per ospitare un lavamani moderno, più piccolo (PREYER, 1993, pp. 86, 339 fig. A).
1084 PREYER, 1993, pp. 86, 319 fig. 14.
1085 Si veda al capitolo III.4, p. 123, note 470-471.
1086 L'unica coppia quattrocentesca di camino e lavabo ancora *in loco* è quella della canonica di Sant'Andrea a Cercina nel comune di Sesto Fiorentino (scheda 3.9), mentre al primo o secondo decennio del Cinquecento appartiene quella nella canonica di Sant'Agata a Scarperia. Anche il celebre camino Boni del Victoria and Albert Museum era accompagnato da un lavamani, pure riccamente intagliato e con tutta probabilità realizzato dalla stessa bottega, quella di Desiderio da Settignano (DARR, PREYER, 1999, p. 728 nota 61).

un pozzetto nel cortile centrale, mentre non sembrano essere state rinvenuti condotti di alimentazione[1087]. Considerando anche la distanza dal pozzo del palazzo, il cui vano è situato nei due veroni vicino alle cucine, quindi dalla parte opposta dell'edificio, è logico concludere che i due manufatti fossero alimentati manualmente e presentassero una struttura con una cassa lapidea o un analogo recipiente sopra la vasca.
Il lavabo recuperato da Horne è certamente di qualità inferiore rispetto a quella dell'arredo originario, che possiamo immaginare di livello pari, se non superiore, a quella degli altri elementi lapidei, principalmente cornici e peducci, ancora *in loco* nel palazzo, o andati dispersi, ma documentati fotograficamente, come il camino del primo piano[1088]. Si tratta di uno dei pochi esemplari pensili giunti in assetto quasi integro[1089], e la sua provenienza da un contesto provinciale, la piccola frazione di Figline a Prato, attesta quanto questo tipo di manufatti dovettero essere capillarmente diffusi nel territorio, anche per servire ad abitazioni o sagrestie di provincia.
Il lavamani potrebbe essere databile indicativamente agli ultimi due decenni del secolo per il tipo essenziale di ornato impiegato nella mostra e per altri piccoli indizi, come il calice vegetale che decora la punta del peduccio, riscontrabile anche in alcuni peducci di acquasantiere di quest'epoca, o la triplice baccellatura, diffusa proprio per ornare gli elementi analoghi di lavabi pensili a cavallo tra XV e XVI secolo, come ad esempio quello più tardo di San Giovanni in Sugana (fig. 629, cat. 3.19). Non è da escludere però che tali elementi abbiano avuto una lunga perpetrazione, specie in ambienti di provincia, e che quindi il lavamani possa esser di qualche decennio più tardo.

Scheda OA 09/00287728, S. Papucci 1989

Bibliografia

PREYER, 1993, pp. 86; 180, nota 36.
PREYER, 2005, p. 22.

1087 PREYER, 1993, p. 198.
1088 PREYER, 1993, p. 87.
1089 Non è del tutto certo che il cornicione con il fregio a ovoli sia effettivamente pertinente all'arredo originario.

3.19

Lavabo [fig. 629]
Chiesa di San Giovanni in Sugana, San Casciano in Val di Pesa (Fi), corridoio fra la sagrestia e la chiesa

pietra serena; edicola: cm 150 (altezza) x 110 (larghezza) x 48 (profondità); coppa: 33 (altezza) x 40 (larghezza)
Stemma, al centro della coppa: famiglia Giandonati
Iscrizione, sul corpo della coppa, ai due lati dello stemma: LAVA/MINI

primo - secondo decennio del XVI secolo

Il lavabo in pietra serena è composto da una semplice edicola modanata munita di cornicione aggettante che inquadra il vano in cui è inserita la vasca oblunga. Il bordo sporgente della lastra in cui è scolpito il bacino è completato da un grande peduccio sottostante, ornato soltanto da tre baccellature incise nella pietra (fig. 629). La fonte dell'acqua è mascherata da una sorta di vaso tondeggiante con l'imboccatura coronata da un serto di foglie di alloro legate con una tenia (fig. 630). Al centro del vaso, appena leggibile, si trova lo stemma della famiglia Giandonati, tra i due spezzoni della parola "*lavamini*"[1090], mentre ai due lati sono scolpite due teste ferine, con le bocche spalancate per gettare acqua e con i colli goffamente allungati per insinuarsi sotto il serto. L'imboccatura del vaso è sagomata per alloggiare un elemento soprastante, forse un coperchio, e al suo interno è collocato un rubinetto.
L'opera si trova in mediocre stato conservativo e la superficie della pietra è in più punti corrosa ed esfoliata.
Lo stemma indica come donatore dell'arredo un membro dei Giandonati, famiglia che godeva di un antico patronato sulla chiesa, i cui membri spesso ricoprirono la carica di pievano[1091]. L'ambiente in cui si trova il lavamani venne forse risistemato nel 1521, come sembra indicare tale data apposta su uno stemma dipinto nella canonica, e dunque l'arredo potrebbe esser stato realizzato nel corso di questo intervento[1092].
Le membrature assai semplici dell'edicola, accompagnate dalla decorazione essenziale del peduccio sono in effetti databili tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. La decorazione più interessante del lavabo è costituita dall'elemento che maschera la fonte per l'acqua, chiaramente ispirato all'analoga componente del lavamani della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 476). Anche nell'arredo laurenziano due bestie fantastiche poste ai lati di una coppa spalancavano le fauci per gettare acqua, sporgendo i lunghi colli da sotto un serto posto ad ornare l'imboccatura del vaso. Una citazione così tarda non può che confermare la forza di quell'invenzione, che, dopo più di cinquant'anni, poteva ancora colpire l'immaginazione di uno scalpellino modesto, ma a tratti non privo di perizia, come

1090 Si tratta probabilmente dell'incipit di Isaia 1, 16: "Lavamini et mundi estote", frase ricorrente per ornare i lavamani.
1091 Per la chiesa di San Giovanni in Sugana si veda: CAROCCI, 1892, pp. 156-160; GUARDUCCI, 1904, pp. 271-274; LUMACHI, 1960, pp. 66-67; RIGHINI, 1972, pp. 88-89. Nell'edificio sono conservate alcune terrecotte invetriate del primo decennio del XVI secolo di Benedetto Buglioni e bottega, mentre altre importanti opere quali il fusto marmoreo del maestro di Cabestany (seconda metà XII secolo) e l'*Incoronazione della Vergine* di Neri di Bicci (1476-1481), sono oggi entrambe ricoverate al Museo di Arte Sacra di San Casciano di Val di Pesa.
1092 L'informazione è fornita nella scheda della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato: OA 09/00000278, E. Pilati, 1972.

mostra l'intaglio disinvolto delle due teste, nonostante la goffaggine con cui sono lavorati i colli e la ghirlanda.

Scheda OA 09/00000278, E. Pilati, 1972

Opera inedita

APPENDICE DOCUMENTARIA

I lavori di Piero di Cosimo de' Medici alla SS. Annunziata (1461-1463)

Si presenta in questa appendice una selezione di pagamenti estrapolati dal *Libro di Fabbrica* dei lavori fatti eseguire alla Santissima Annunziata da Piero di Cosimo de' Medici tra il 1461 e il 1463.
Oltre alle voci relative ad artisti noti, in gran parte già edite, ne sono state incluse molte inerenti a personaggi ignoti e relative a lavori anche minuti, ma utili a offrire indicazioni sul tipo di interventi effettuati nel corso della campagna. Ho pertanto omesso i pur numerosissimi pagamenti a scalpellini impegnati in generici lavori di "concio" delle pietre per le quali non è specificata la destinazione, di cui ha dato un assaggio il Tonini nei suoi stralci (TONINI, 1876, pp. 293-295, doc. L).
I responsabili della tenuta del registro sono Nofri di Marco scarpellatore, fattore di Piero di Cosimo e maestro Stefano da Borgo, priore del convento, che compaiono saltuariamente anche in alcune delle voci qui presentate.
Per la trascrizione del testo si è seguito criteri moderni di edizione sciogliendo le abbreviazioni quando necessario, trasformando le minuscole in maiuscole per i nomi propri, aggiungendo apostrofi, accenti e qualche segno di interpunzione per aiutare la lettura. Le parentesi quadre sono state usate per segnalare le omissioni di testo e la tonde per le interpolazioni; per le voci già edite ho segnalato in calce la sede della prima pubblicazione.

ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese*, 119, SS. Annunziata Firenze, 844, *Libro di dare e avere del lavorio della Nunziata (Cappella)*, 1461-1463

Questo libro è de' frati, capitolo e convento de' Servi di Sancta Maria di Firenze e particolarmente della capella della Gloriosa Annunziata; in sul quale si scriverà et terrassi conto per dare e avere, qualunque persona arà dare o avere in sul lavorio e spesa che fa lo spettabile et magnifico uomo Piero di Cosimo de Medici nella cappella e intorno a quella della detta nostra Annunziata. Et chiamasi questo libro dare e avere del lavorio della Nunziata.

c. 3r

- Gabriello di Romolo, Bartolo di Gherardo, Palladino e compagni cavaiuoli da Fiesole deono avere adì 16 di gennaio per due lastroni di macigno per finestrati della cappella. E per più braccia di cornice pel lavorio dell'antiporto cioè quella parte che si raguaglia. Colla vettura in tutto ll. nove s. tredici..... ll. 9, s. 13

  (CASALINI, 1963, p. 107 nota 10)

c. 4r

- Palladino (del gruppo dei cavaioli di Fiesole detto a c. 3) de' avere adì 10 di giugno (1461) per due carrate di pietre sono le lune delle finestre..... ll. 25, s. 7, d. 5
  E de' avere adì 20 detto per una carrata di pietre di macigno sono gli stipiti delle finestre..... ll. 12, s. 13, d. 6

E de' avere adì 23 detto per due carrate di pietre di macigno recò per la cappella sono due lunette del finestrato a ll. 12, s. 13, d. 6 la carrata porta qui.....ll. 25, s. 7
E de' avere adì 26 decto per una carrata di pietre di macigno per decta cappella sono per lo decto finestrato ll. 12, s. 13, d. 6..... ll. 12, s.13, d. 6
E de' avere adì 3 di luglio per una carrata di pietre fu una lunella.....ll. 12, s. 13, d. 6
E de' avere adì 14 detto per una carrata di pietre fu una lunella a ll. 12, s. 13, d. 6 la carrata..... ll. 12, s. 13, d. 6
E de' avere adì 15 detto per una carrata di pietre fu una lunella, ll. 12, s. 13, d. 6.....ll. 12, s. 13, d. 6
E de' avere adì 18 decto per una carrata di pietre fu di quelle lunelle, ll. 12, s. 13, d. 6..... ll. 12, s. 13, d. 6
E de' avere adì 22 decto per una carrata di pietre fu uno stipite ll. 12, s. 13, d. 6..... ll. 12, s. 13, d. 6
E de' avere adì 30 detto per una carrata di pietre pel finestrato ll. 12, s. 13, d. 6, ... ll. 12, s. 13, d. 6 [...].
E de' avere adì 17 detto (agosto) per una carrata di pietre fu la pietra della basa del finestrato a ll. 12, s. 12, d. 6 l'una.....ll. 12, s. 12, d. 6
E de' avere adì 30 detto (agosto) per vettura d'una carrata di pietre fu per stipiti pel finestrato a ll. 12, s. 13.....ll. 12, s. 13
E de' avere adì 17 d'ottobre (1461) per vettura di carrate due di pietre sono lastroni pel piano delle scale per tutte ll. 25, s. 7, d. 5 portò qui..... ll. 25, s. 7, d. 5

c. 5r

- Francesco di Antonio di Nanni scarpellatore de' avere adì 13 di giugno (1461) per opere cinque e mezo messe in lavorare di scarpello le pietre di marmo pel lavorio di Piero di Cosimo de' Medici per la Nunziata a s. 17, d. 6, monta.....ll. 4, s. 16, d. 3
  E de' avere adì 20 detto per opere sei di scarpello messe alle tavole di marmo e abozzare altri marmi a s. 17, d. 6 l'opera [...].

- Bartolomeo di Cecco scarpellatore de' avere adì 13 di giugno per opere sei ha messo in lavorare e marmi per la cappella dela Nunziata a s. 16 l'opera, monta .....ll. 4, s. 15
  E de' avere adì 20 detto per opere sei di scarpello messe alle tavole di marmo e abozzare altri marmi a s. 16 l'opera [...].

c. 6r

- Nicodemo di Giovanni scarpellatore de' avere adì 13 di giugno per opere sei ha messo in lavorare e marmi della cappella della Nunziata che fa fare Piero di Cosimo a s. 15 l'opera.....ll. 4, s. 10
  E de' avere adì 20 detto per opere sei di scarpello messe alle tavole di marmo e abozzare altri marmi a s. 15 l'opera [...].

- Chimenti di Jacopo scarpellatore de' avere adì 13 di giugno per opere due e mezo ha messo in lavorare e marmi della cappella della Nunziata a s. 20 l'opera..... ll. 2, s. 16. E de' avere adì 20 detto per opere sei di scarpello messe al lavorare le tavole di marmi e abozzare altri marmi a s. 20 l'opera [...].

c. 9r

- Andrea di Piero di Guardino scarpellatore alle cave [...] de' avere adì 6 d'ottobre (1461) per quattordici scaglioni di pietra, mandò Lorenzo suo fig(liolo) per la scala che va sotto la volta della cappella della Nunziata, sono braccia 23½ a s. 9 al braccio, monta ll. dieci, s. undici..... ll. 10, s. 11 E de' avere adì 27 di febraio (1461=1462) per opere due a segare el porfido messe Romolo a s. 12 l'opera [...].

c. 10 r

- Giovanni di Bettino maestro de disegni della cappella della Nunziata de' avere adì 20 di luglio (1461) ll. quattro, disse Nofri dovere usare qualche cortesia del suo venire a dare disegno ale taule del marmo e ale finestre si sono fatte in la detta capella, e così ne fo ricordo di voluntà di Nofri..... ll. 4 E de' avere adì 10 d'agosto ll. quattro e s. otto per la detta cagione di sopra..... ll. 4, s. 8.

  (FABRICZY, 1902, p. 476; la rispettiva voce del dare, non specifica sul tipo di lavoro per cui il maestro viene retribuito, era già in: TONINI, 1876, p. 296-297, doc. LIII)

- Andrea di Giovanni maestro di fare pozzi de' avere adì 10 di genaio (1461) per manifattura di un pozo ha fatto nelle mura dela capella dela Nunziata per ll. due e s. tre el braccio. Cioè per cavare e rempiere di ghiaia e rimondarlo. Fu el vano braccia septe e due terzi quello ha rempito e di due terzi debba essere pagato che cavò e no(n) rempì dal piano dela volta disotto per insino al piano del chiostro; d'acordo rimase dovere avere tante fu braccia 4, monta in tutto..... ll. 21, s. 17. E dee avere adì detto per otto cerchia per detto pozo messe per armare a s. 2 l'uno.....ll. -, s. 16. E de' avere per 18 peza d'asse d'abete per detto pozo per fondare a s. 4 l'una....ll. 3, s.12

c. 13r

- (1461) Matteo di Meo Malitia de' avere per cavare el terreno sotto la cappella della Nunziata e sotto la cappella del coro dallato e per portarlo in sulla piazza fu braccia 550 a d. 16 il braccio, ha fatto pel lavorio di Piero di Cosimo, monta ll. quarantatre, s. sei.....ll. 43, s. 6. E de' avere per cavare terreno nel chiostro per fare l'entrata sotto le volte della cappella e per portare detto terreno in sulla piazza, per tutto ll. quattro..... ll. 4

- Benedetto di Marcho da Terra rossa e compagni fornaciai deono avere adì 28 di settembre 1461 per moggia due di calcina a ll. s. 5 el moggio hanno mandato pel lavorio che fa fare Piero di Cosimo intorno alla cappella della Nuntiata [...]. E deono avere da dì 23 di settembre a tutto dì 3 di novembre (1461) per 5275 tra mattoni e mezzane a ll. otto el migliaio hanno date al decto lavorio, montano ll. quarantadue s. otto [...]. E de' avere adì 28 decto (aprile 1462) ll. otto per due some di calcina per 300 mattoni e per 400 mezane a quella ragione che di sopra se dicie e per fornire el pozzo ala fine..... ll. 8 s. 15 d. 16.

c. 17r

- Martino e Giovanni lombardi e fachini deono avere adì 3 d'ottobre (1461) per opere dodici hanno messo a rompere mura e fondamenta e levare pietre

del lavorio di sotto la volta che fa fare Piero di Cosimo alla cappella della Nunziata a s. 10 l'opera [...]. E deono avere adi 17 detto (ottobre 1461) per opere venti di manovali hanno messo e sopradetti e altri loro compagni manovali ad aiutare murare le volte e scala e mura al decto lavorio a s. 10 l'opera, monta ll. dieci [...].

- Zanobi d'Antonio maestro di murare per ricordo si fa adì di 17 d'ottobre (1461) per opere otto di uno ha messo in murare la volta e altri lavori in detto lavorio che fa fare Piero di Cosimo alla capella della Nunziata a s. 20 l'opera, monta..... ll. 8, s. 16 [...].

(CASALINI, 1963, p. 109 nota 10)

c. 22r

- Domenico di Lippo de' avere adì 20 di febbraio (1461=1462) per opere quattro ha messo a dare lo smeriglio a coloro che seghano el porfido per lo spazo de la cappella fa fare Piero di Cosimo a s. quattro l'opera [....]. E de' avere adì 20 detto (marzo 1461=1462) Benedetto da Bergamo e compagno per opere quatordici per uno hanno messo a seghare e porfidi e serpentini e altre cose sono bisognate al lavorio fa fare Piero di Cosimo nello spazzo de la cappella a lato ala Nunziata a s. cinque, d. sei l'opera colle spese di tutti illoro bisogni e dormire in casa sono dette opere 28 fra l'uno e l'altro compagno, montano ll. 6, s. 14

- Biagio di Biagio e compagni renaiuoli [...] de' avere adì detto (24 aprile 1461=1462) per ghiaia data al pozo s'è fatto ala Nunziata ll. uno largho giudicò maestro Zanobi questo li dovesse dare..... ll. 5, s. 8

c. 23v, 24r

- Donatello di (*vacat*) maestro di scolpire de' dare adì 12 dicembre (1462) libre due soldi dieci portò e(l) detto per decto di Nofri..... ll. 2, s. 10
- Donatello di (*vacat*) maestro di scolpire de' avere adì 12 dicembre (1462) per (*vacat*).

(CASALINI, 1963, p. 110, nota 15)

c. 25v

- Piero di Cosimo [...] de' dare per cavare braccia 710 di terreno e per portarlo in sulla piazza a di 16 br. cavò e portò Matteo di Meo Malitia. Fu cavato sotto la cappella di Nostra Donna, sotto quella del coro e sotto la scala e andito che va sotto le dette cappelle, come apare in questo a c. 12, montano..... ll. 47, s. 5

(CASALINI, 1963, p. 107, nota 9)

c. 32r

- Antonio di Francesco e Francesco di Cristofano e Chimenti di Caheri e Jacopo di Giovanni carrettai deono avere adì 2 di gennaio (1461=1462) per levare e portare fuori dalle mura carrettate centosesstantasette di calcinacci del muro che si disfece appresso al granaio, d'acordo ll. tredici, s. diciotto, d. quatro..... ll. 13, s. 18, d. 4

- Nanni di Miniato scarpellatore de' avere adì 2 di gennaio (1461=1462) per più pezzi di marmo nero ha dato allavorio della Nunziata che fa fare Piero, per tutto ll. quattro, s. cinque.....ll. 4, s. 5

c. 34r

- Bernardo lastraiolo al Proconsolo de' avere adì 23 di gennaio (1461=1462) per 3370 libre di marmo bianco a d. 8 s. 10 el migliaio. E comprò Nofri da lui pel pavimento del coro della Nunziata che fa fare Piero di Cosimo; d'acordo montò libre settantanove.... ll. 79
  E de' avere adì detto per prestatura della sega per segare e marmi detti ll. una..... ll. 1
  E de' avere adì detto per fare recare detto marmo e altre pietre ll. due, s. tredici.... ll. 2, s. 13
  E de' avere adì detto per trenta tavolette di marmo nero e braccia cinque di fregio di marmo nero. E per vettura di detto marmo recò Domenico di Piero. Levollo da Prato, per tutto ll. cinque, s. nove d'acordo per la capella cioè pel pavimento del coro.... ll. 5, s. 9
  E de' avere adì 20 di marzo per braccia 26 di marmo nero largho uno mezo braccio per ll. otto a quadro per ll. 1 e s. 2 sono braccia 13 a quadro, monta..... ll.14, s. 6. e per 13 centinaia e mezo di scaglie per 12 s. el centinaio monta ll. 7, s. 14, montano in tutti .....ll. 21 s. 16 e per lui portò Antonio di Piero da Settignano per lavorio de la cappella della Nunziata.
  E de' avere adì primo di aprile 1462 di porfido comperato bisognò al pavimento de la cappella fa fare Piero di Cosimo a lato a la Nunziata montò ll. 14 e s. 19 furono doi pezzi uno grande e uno piccolo, portò i detti denari Simone di Piero, in tutto costò..... ll. 14, s. 19
  E de' avere adì 2 d'aprile 1462 per libre duomiliaquattrocento di marmo bianco ll. 8 e mezzo el migliaio comprasse per fare taulato e i pilastri de la cappella nuova a lato la Nunziata fa fare Piero di Cosimo, monta in tutto..... ll. 20, s. 8
  E de' avere adì detto per vettura di carrettate due di detto marmo d. 10.
  E de' avere adì 4 detto per più cose necessarie al pavimento de la cappella ll. 17, s. 13, d. 4, tolte queste cose in più volte da dì primo di feb(braio) 1461 per insino adì 12 di marzo, come si vede particolarmente per una sua scritta posta al conto di maestro Bernardo perché el detto lavorio fu fatto per suo magisterio e per lui tolsi io maestro Stefano priore delegato, in tutto..... ll. 17, s. 13, d. 4
  E de' avere adì 16 d'aprile ff. otto larghi, ll. due, s. diciassetti, d. otto per una lapida di marmo bianco tolse dall'Opera di Santa Maria del Fiore per fare l'epitaffio quando fu consacrata la cappella della Nunziata di volontà di Piero di Cosimo, posta al presente el detto marmo sotto la finestra dell'organo della detta cappella, somma detta quantità..... ll. 46, d. 8

  (TONINI, 1876, p. 297, doc. LIV, solo per le voce del 4 e del 16 aprile; FABRICZY, 1902, pp. 475-476 per l'intero pagamento)

c. 35r

- Brocholo legnaiuolo a Santa Croce de' avere ll. ventisette sono per uno noce intero compressi pel lavorio del coro della Nunziata che fa fare Piero di Cosimo per insino adì 30 di dicembre (1461)..... ll. 27 [....].

E de' avere adì 20 detto (marzo 1461=1462) per braccia duacento di correnti e piane per s. 27 el centinaio e per braccia cinquantaotto d'asse d'abeto per fare le imposte a la porta nuova e fare cornicioni per s. 24 la carra [...].

- Francesco di Nanni legnaiuolo de' avere adì (*vacat*) di gennaio (1461=1462) ll. tre sono per facitura di tre usci di legname cioè le imposte, fatti nella capella della Nuntiata d'acordo.... ll. 3.
  E de' avere adì 6 marzo (1461=1462) per opere cinque messe a conciare el lengame del tecto per le stanze fa fare Piero a s. 16 l'opera, monta.... ll. 4 [...].
  E de' avere adì 20 (marzo 1461=1462) per opere sei messe maestro Francesco di Nanni al conciare el legname per le stanze di Piero, cioè per lo tetto fa fare alantiporto dela Nuntiata a s. 22 l'opera, monta .....ll. 6, s. 12 [...].
  E de' avere adì 2 d'aprile 1462 per br. 36 e mezo d'asse di noce per s. 15 el braccio e per s. 13 l'uno per l'altro tolsisi per la porta nuova e per lo banco fa fare Piero di Cosimo 26 braccia a s. 15 el braccio.....ll. 26, s. 10 [...].
  E de' avere adì 3 d'aprile (1462) per opere 6 a messo maestro Francesco di Nanni ai balchi de le stanze di Piero sopra l'antiporto a la Nunziata a s. 22 l'opera, monta .....ll. 6, s. 12 [...]. E de' avere per br. 14 e mezzo di noce comprato per la porta nuova e banco dele candele a s. 13 el braccio [...].

c. 36r

- Baldo di Giovanni fabbro de' avere adì 24 di marzo (1461=1462) per libr. 78 et d. 6 di ferro lavorato [...] per la porta nuova ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nuntiata [...].
  E de' avere adì 9 d'aprile 1462 ll. trecentoundici s. quindici, d. sei per più ferramento ha date al lavorio di Piero di Cosimo ala Nunziata cioè finestre ferrate arpioni col nodo e senza nodo spranghe per l'armario de l'ariento, per aguti, bullette come appare al quadernuccio dove dette cose sono portate [....]. E de' avere adì 24 d'aprile ll. 54 s. 8 per 544 aguti fatti colle palle fecie, sono per la porta nuova ha fatto fare Piero di Cosimo ala chiesa in verso la cappella del palagio per s. 2 l'uno [...].

  (CASALINI, 1963, p. 107 nota 9)

- Girolamo di Sandro cavaiuolo a Fiesole de' avere adì 20 di febbraio (1461=1462) per tre carrate di pietre di macigno tolte per finire lo sguancio dentro ala porta fa fare Piero di Cosimo ala Nunziata per ll. nove e s. 15, d. 4 la carrata, a tutto.....ll. 29, s. 10

c. 37r

- Giovanni di Piero Baccegli cavaiuolo da Settignano de' avere per ricordo si fa qui di primo di febbraio (1461=1462) per carrate ventiquattro di pietra forte a d. 3 la carrata ha vendute pel lavorio del muro del tabernacolo degli arienti che fa fare Piero di Cosimo per insino da dì 22 di novembre 1461, montano ll. settantadue.....ll. 72. E de' avere adì detto per carrate tre e mezo di pietra forte per la porta fa fare Piero di Cosimo ll. 3 la carrata, date per insino adì 22 di novembre 1461, monta..... ll. 10, s. 10. E de' avere adì 20 di febraio per carrate dieci di dette pietre per la porta e per lo pozo a ll. 3 la carrata..... ll. 30. E de' avere adì 6 marzo per carrate sei e mezo per ll. 3 la carrata, monta..... ll. 19, s. 10. E de' avere adì ultimo detto 1462 per carrate tre e mezo per ll. 3 la carrata, monta..... ll. 10, s. 10

c. 39

- Talento di Giovanni legnaiuolo de' avere adì 28 di febraio per 38 traine di legname grosso d'abete a d. 5 el traino cioè el numero di traine e l'altre 4 a d. 6 l'una, a dato pel tetto e pel balcho della stanza che fa fare Piero di Cosimo, montano ll. 194 [...].

- Pagolo di Francesco fornaciaio a Sancta Maria Impruneta de' avere adì 28 di febraio (1461=1462) per settecentoquaranta embrici a d. 5, s. 4 el centinaio à dato pel tetto della abitatione che fa fare Piero di Cosimo, monta ll. 38, s. 17 [...].

- Domenicho di Romolo dalla Lastra da Signa fornaciaio de' avere adì 28 di febraio (1461=1462) per milletrecento tegoli a d. 14 el migliaio, ha dato pel tetto del lavorio dell'abitatione che fa fare Piero di Cosimo, monta ll. 18, s. 4.....ll. 18, s. 4

c. 40r

- Lorenzo di Matteo de' avere adì 20 di marzo (1461=1462) per opere sei di scarpello ha messo al lavorio dela porta nuova ha fatta fare Piero di Cosimo ala Nunziata a s. 15 l'opera, monta.....ll. 4, s. 13, d. 6 [...].

- Pippo di Cagno de' avere adì 24 di marzo (1461=1462) per opere cinque di scarpello ha messo al lavorio de la porta ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nuntiata a s. 16 l'opera, monta.....ll. 4 [...].

- Bartolomeo di Sandro de' avere adì 24 di marzo (1461=1462) per opere cinque di scarpello ha messo al lavorio de la porta ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nuntiata a s. 16 l'opera, monta.....ll. 4 [...].

- Bartolomeo di Biagio da Fiesole de' avere adì decto di sopra (14 aprile 1462) per opere due ha messo di scarpello al lavorio di Piero di Cosimo, cioè a la porta ha fatto fare ala Nuntiata a s. 16 l'opera..... ll. 1, s. 16

- Giacomo di Marco da Fiesole de' avere adì 10 d'aprile 1462 ll. 9 e s. 12 per otto pietre bianche ha date per fare el tondo de l'acqua santa di voluntà di Piero di Cosimo a s. 24 l'una, monta ll. 9 s. 12. E de avere per vettura di dette pietre s. 14 la soma e per arecharo(no) Andrea e Francesco compagni vetturali da Fiesole furono some otto, montano ll. 5, s. 12. E de' avere adì detto per some 4 di macigno ll. una e s. 6, d. 6 e per lui condusse Andrea di Meo vecturale da Fiesole, monta f. 1, s. 6

- Giovanni di Basilio da Fiesole cavaiuolo de' avere adì 10 d'aprile 1462 ll. undici di pietre di macigno date per l'armario s'è fatto per vendere le candele ala Nunziata, fu carrata una e soma una di un pezo d'arco ll. 10 la carrata e s. 20 la soma e per lui pagai Andrea di Giovanni carradore ll. 4. ll. 1 diedi per quella soma, monta in tutto..... ll. 11

c. 42r

- Maestro Chimenti depintore de' avere a dì 15 d'aprile (1462) per una segiola grande pel tetto de le stanzie ha fatto fare Piero di Cosimo a la Nunziata, e per lo tetto del pogiuolo una segiola minore, ll. una e s. dieci come di pacto

e d'acordo siamo rimasti.....ll. 1, s. 10. E più de' avere adì decto per 14 lastre poste in decto lavorio ll. una, s. otto.....ll. 1, s. 8. E de' avere adì decto per 315 regoli dipinti per detto lavorio di più ragioni per denari 12 e per regoli doppi per d. 20 l'uno, ll. 25, s. 1, d. 8, monta .....ll. 25, s. 1, d. 8

(CASALINI, 1963, p. 110 nota 16, con trascrizione limitata alla prima voce)

- Lorenzo d'Andrea lastraiuolo maestro di scarpello de' avere da Piero di Cosimo per lavorio fa fare a la Nunziata adì 28 d'aprile 1462 ll. trecento due per più cose di concio come doi camini fatti al'anticha, per tre uscia al'anticha poste ala sala a le camere, lastroni e opere date in decto lavorio 4 finestre ferrate e una in capo la scala, scaglioni, cornicie e più pezzi di solglieti per impiombare. E parte di queste cose apaiono per tramite in questo a carta 9 dove s'è posto el dare e l'avere; fecie ale sopradette cose i pregi d'acordo maestro Zanobi dala Parte e maestro Bernardo del Proconsolo lodò quello essere ben lodato impresentia di Bartolo de l'Aveduto al presente fa i fatti di Piero ala Nunziata, montavano le dette cose ll. 3002.....ll. 3302
  E più de' avere adì decto per uno uscio all'anticha posto sopra la cappella dela Nuntiata intachato fu br. 15 per s. diciotto e per doi pezi di lastroni per detto uscio e per una finestra di soglia intachata messa al pozo e per una piletta e per molte altre cose ll. diciotto, s. 5, d. 6, come apare in una sua scripta per tramite tutte le sopradette cose d'acordo fatta in presentia di Bartolo di maestro Zanobi dala Parte, monta..... ll. 18, s. 15, d. 6
  Fatto saldo con decto Lorenzo, montò la sua ragione come apare in questo a carta 9 e questa portata qui di sopra che ne ricolta in una posta molte portate che sono septe a carta 9, con questa ala parte di sopra ll. trecento venti, s. cinque, d. 6..... ll. 30020, s. 5, d. 6

- Lorenzo d'Andrea lastraiuolo de' avere adì 3 di maggio (1462) ll. tre per tre lastroni dati al fornimento del pozzo a fatto fare Piero di Cosimo a le sue stanze alla Nunziata e ll. due e s. dieci per una canna di piombo di braccia 2 lunga e per 2 canne di di rame per detto pozzo in tutto ll. cinque e s. dieci..... ll. 5, s. 10
  E più de' avere adì 16 di giugno (1462) per due uscia grandi all'anticha ll. ventisette fu braccia 15 l'uno per s. 18 el braccio e ll. cinque per una cornicie bella per l'uscio di Sancto Ansano e per uno scaglione a decto uscio e uno lastrone et tre soglie in da questi usci poste. E più de' avere ll. quattro per le pietre di macigno dell'uscio piccolo di Sancto Ansano lo fecie lavorare da Nardo suo fratello e Bartolo e compagni, somma tutto.....ll. 36. E più de' avere ll. otto s. sedici per opere undici di scarpello messe Nardo suo fratello e Bartolomeo di Matteo a s. 10 l'opera, monta.....ll. 8, s. 16

  (CASALINI, 1995, p. 88 nota 81, con trascrizione della sola voce relativa all'uscio della cappella di Sant'Ansano)

c. 43r

- Francesco di Nanni maestro del coro fa fare Piero di Cosimo ala Nuntiata adì 10 d'aprile (1462) per opere sei ha messe lui ala porta e al banco nuovo a s. 22 l'opera, monta..... ll. 6, s. 12 [...].

Francesco di Nanni maestro del coro de' avere adì 24 d'aprile (1462) per opere due messe Giovanni di Giacomo a fornire el banco dele candele a s. 16 l'opera, monta ..... ll. 1, s. 12 [...].
E de' avere adì 16 di giugno ll. nove per opere 12 a s. 15 l'opera per fare el craticulato a le capelle in verso la Nuntiata, fecie buono el compagno, monta..... ll. 9.
E de' avere per facitura d'uno uscio adì decto ll. quattro colla tarsia doppia fatto ala capella di Santo Ansano per finire decto craticulato fu braccia 5 e mezzo per s. 12 el braccio, d'acordo..... ll. 4.

(CASALINI, 1995, p. 88 nota 81, con trascrizioni parziali delle voci relative al graticolato e all'uscio della cappella di Sant'Ansano)

- Francesco di Meo Bitochi scarpellatore de' avere adì 24 d'aprile (1462) per opere undici cioè opere 11 a s. 17 l'opera ha messo al lavorio di Piero di Cosimo ala Nunziata quando fecie el pitaffio in nell'opera di Sancta Maria del Fiore coll'arme del cardinale rotomagnese, montano decte opere ll. 9, s. 7 [...].

(KENNEDY, 1933, pp. 124-125)

c. 44r

- Domenico di Prato maestro di tarsia legnaiuolo de' avere adì 17 d'aprile (1462) per 12 fette di tarsia largha per s. 12 l'una, monta ll. sei. E più de' avere per 6 fette di tarsia a buccioli per s. 4 e d. 6 l'una ,monta ll. una s. septe. E più de' avere per 5 chalzuoli di tarsia stretta per grossi cinque l'uno, monta ll. sei s. quindici [...].
La detta spesa racolta in uno monta ll. quatordici s. due, date queste cose per lo banco dele candele ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nuntiata di nuovo..... ll. 14, s. 2

(CASALINI, 1963, p. 107, nota 9, trascrizione parziale)

- Andrea di Paulo muradore de' avere adì nove di giugno (1462) ll. otto per opere 4 di muratura a s. 20 l'opera e per opere 8 di manovale a s. 10 l'opera messe decto Andrea al murare gli uscia dela capella che vanno ala Nunziata, monta ..... ll. 8. E de' avere adì 24 di luglio (1462) ll. 6 per opere 6 ha messo a murare le scale fa fare ala porta Piero di Cosimo ala Nunziata..... ll. 6

c. 45r

- Maestro Giovanni di Franco depintore de' avere da Piero di Cosimo adì 24 d'aprile (1462) ll. 199, s. 2, d. 6 per manifattura de la cappella della Nunziata fa dipingere d'oro e d'azzurro fine come parrà al detto Piero in fine de la sua fatiga d'acordo con decto Piero et io maestro Stephano ne fo ricordo ponendo detto debitore e detto maestro Giovanni creditore di questa somma cioè di ll. cento novanta nove, s. due, d. sei, per commissione della parte in camera di Piero di Cosimo si fecie detto patto e cusì rimase patiente le sopraddette persone, soma.....ll. 199, s. 2, d. 6

(TONINI, 1876, pp. 295-296 doc. LI)

c. 46r

- Maestro Antonio chiavaiuolo de' avere adì 20 di giugno (1462) ll. trenta una, s. dodici per più toppe, chiave saliscendi chiavistelli e altri ferrami fatti a le stanze di sopra ala Nunziata, ale capelle, al banco, ala porta nuova ha fatto fare Piero di Cosimo a diversi pregi come apare in una sua scripta da dì 10 di maggio per medesimo in questo dì decto, monta..... ll. 31, s. 12

- Cardinale del Buletta e per lui el banco de' avere adì 22 di giugno (1462) ll. tredici, s. quattro per once otto d'azurro di magna tolto per la cappella per commissione di Piero per s. 35 l'oncia, monta.....ll. 13, s. 4

c. 46v

- Zanobi d'Antonio maestro muratore de' avere adì 3 di luglio (1462) per opere 2 ha messo al lavorio dele scale fa fare Piero di Cosimo dei Medici ala Nunziata di Firenze per le stanzie nuove a s. 14 l'opera, monta.... ll. 2 s. 8[...].

c. 47r

- Bartolomeo d'Antonio lombardo de' avere adì 3 luglio (1462) per opere 3 ha messo a fare el fondamento e a murare dove Piero di Cosimo de' Medici fa fare le scale dele stanzie nuove fatte a la Nunziata per s. 16 l'opera [...].

- Biagio di Pippo manovale de' avere adì 13 di luglio (1462) per opere 2 messe a desfare i tetti, le scale vecchie, portare tra calcinacci e altre cose sono bisognate per fare le scale ale stanzie nuove di Piero di Cosimo a s. 11 l'opera, monta.....ll. 1, s. 2[...].

c. 47v

- Chimenti depintore de' avere 20 luglio (1462) lib. quaranta due per adornare Nostra Donna nel tabernacolo sopra el banco delle candele a tutte sue spese d'oro fine che fo pezzi 300 per ll. 3, s. 8 el centinaio, d'azzurro di Manga once 14 per s. 30 l'oncia e per sei once di letto a s. 20 l'oncia, 4 fogli indorati per s. 2 l'uno, per manifattura ll. 8 come apare per una scripta per sua mano, tutte queste cose monta..... ll. 42

  (CASALINI, 1963, p. 110 nota 16).

- Nicolo d'Antonio e compagno segatore de' avere adì 10 luglio (1462) ll. 3, s. 5 per braccia 49 d'asse per fare l'armario dove si metteranno gli arienti nella cappella e per fare imposte d'uscia e di finestre ale sale nuove per s. 22 el braccio monta in tutto... ll. 3, s. 6. E deono avere adì decto per segatura di noce per lo coretto s. dieci per braccia cinque di nocie a s. 2 el braccio, monta..... s. 10

c. 48v

- Nardo d'Andrea scarpellatore da Fiesole de' avere adì 17 (luglio 1462) per opere 6 a s. 18 l'opera ha messo al concio dele pietre dela porta e dele scale a fatte fare Piero di Cosimo ala Nunziata [...].

c. 50 r

- Bartolo di Gherardo da Fiesole cavaiuolo e compagni de' avere adì 24 (luglio 1462) per scaglioni e per lastroni 6 tolse per lo piano dele scale fa fare Piero di Cosimo a la Nunziata.

(CASALINI, 1963, p. 109 nota 10)

- Cristofano d'Andrea fornaciaio de' avere adì 24 di luglio ll. diciotto per 1500 pianelle ha dato per Piero di Cosimo al lavorio fa fare di nuovo ala Nunziata, cioè per le scale nuove e a cresciere la camera sopra la porta del Martello per lib. 12 el migliaio, monta..... ll. 18

c. 50v

- Giacomo di Nencio scarpellatore e compagni deono avere adì 31 di luglio (1462) per opere 65 ⅓, ll. cinquantatre, s. 13, d. 6 a diversi priegi fecie maestro Pagno capo maestro a San Lorenzo di Cosimo, furono i compagni Francesco d'Antonio per opera 8 a s. 17 l'opera, Vincento di Simone opere 10 a s. 17, Francesco di Meo Bitochio per opera 9 a s. 17[...], Antonio di Meo opera 10 a s. 17 , Bartolomeo Bresciano opere 6 e un terzo a s. 15, Batista di Luca opera 9 a s. 15, Sandro di Marco opere 5 a s. 17 e detto Jacomo opere 8 a s. 19, feciono gli uscia del marmo per la capella della Nunziata di volontà di Piero di Cosimo commesse detto lavorio a maestro Bernardo del Proconsolo per ornamento di detta capella monta detto debito..... ll. 53, s. 13, d. 6

  (CASALINI, 1963, p. 110, nota 13)

- Marco di Cresci fornaciaio a Campi de' avere adì 31 di luglio (1462) ll. 6 per mezzo migliaio cioè 500 pianelle ha dato per lo tetto dela camera e stanze nuove fa fare Piero di Cosimo ala Nunziata per ll. 12 el migliaio, portò dette pianelle per insino adì 12 dette fecie maestro Stephano, montano..... ll. 6

c. 51r

- Lorenzo d'Andrea scarpellatore de' avere adì 21 di luglio (1462) per opere 7 ha messo di scarpello al lavorio del concio dele scale fa fare Piero di Cosimo ala Nuntiata e per lui messe Nardo suo fratello a s. 10 l'opera, monta..... ll. 5, s. 12.
  E de' avere adì detto ll. cento undici, s. 4 per più cose di pietra a date al lavorio di Piero di Cosimo cioè finestre, uscia al'antica, solglie, scaglioni e altre pietre sono bisognate in detto lavorio ha fatto fare Piero ala Nunziata come apare particolarmente in una sua scripta incominciata da dì 23 di luglio per insino adì 28 di septembre fatta la tara d'acordo avere detta quantità, cioè ll. centoundici, s. 4, tolse dette cose maestro Zanobi in più volte.....ll. 111, s. 4

- Marco di Cresci fornaciaio a Campi de' avere adì 28 d'agosto (1462) ll. 15 per 1200 mezane arotate, diede per ammattonare le scale nuove ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nunziata per ll. 12 el migliaio fece condurre maestro Zanobi muratore..... ll. 15

c. 53r

- L'Opera di Sancta Maria del Fiore de' avere adì 6 novembre (1462) ll. quaranta per 4000 di marmi tolse maestro Bernardo del Proconsolo per fare 2 uscia ala capella dela Nunziata per comandamento di Piero di Cosimo per ll. 10 el migliaio, monta..... ll. 40. Hanne avuti adì 6 detto ll. quaranta e per loro portò maestro Bernardo del Proconsolo per una poliza mandata al

banco detta in nome d'Antonio Corbinelli camarlengo di detta opera..... ll. 40.

(FABRICZY, 1902, p. 477)

- Nicolò di Francesco legnaiuolo a Sancta Trinita de' avere adì 10 di novembre (1462) ll. ventidue per più tarsia ha data al lavorio del coro degli uscia e per mandare a Caphagiuolo per commissione di Piero di Cosimo a fatto fare detti lavori ala Nunziata, cioè per calzuoli 11 di tarsia stretta per s. 20 l'uno e per uno calzaiolo di tarsia largha e mezo che se ne fecie 9 fette a s. 20 l'una e per 2 calzauoli di cornicie morta per s. 20 l'uno, monta tutte queste cose sopra detta quantità fecie fare maestro Francesco di Nanni maestro al coro portò, e per dette cose..... ll. 22

- Nicola d'Antonio e compagno segatore de' avere adì 10 di novembre (1462) ll. due, s. dodici per segatura di br. 26 di nocie e d'arcipresso quando si fecie le manganelle al coro, a ragione di s. 2 el braccio, monta.....ll. 2, s. 12.

(CASALINI, 1963, p. 107 nota 9)

c. 53v

- Maestro Domenico di Bartolomeo battiloro de' avere da Piero di Cosimo adì ultimo di novembre 1462 ll. cento trenta cinque, s. dodici per pezzi 3900 d'oro fine dato a maestro Giovanni di Franco depintore per l'ornamento de la capella dela Nunziata da dì 26 di magio per insino adì 29 di deto per priegio di ll. 3, s. 8 el centinaio del'oro e per s. 12 el centinaio del ariento, monta..... ll. 135, s. 12

(CASALINI, 1963, p. 112 nota 19)

- Nicolo d'Antonio e compagni segatori deono avere adì 6 di dicembre (1462) ll. 6, s. 2 per segatura i br. 61 di nocie per fare gli uschia ale scale nuove ha fatto fare Piero di Cosimo de' Medici ala Nunziata per s. 2 el braccio, monta.....ll. 6, s. 2

- Cardinale del Bulletta e compagni de' avere adì 12 detto (dicembre 1462) ll. 12, s. 7 per oncie 7 e mezzo d'azurro fine dela magna a ragione di s. 33 l'oncia, monta.... ll. 12, s. 7

c. 54r

- Maestro Giovanni di Franco dipintore de' avere adì 28 di dicembre (1462) ll. quattro, s. sette per sua faticha messa per comperare colori [...] aveva messo nell'ornamento della cappella [...].
  Hanne avute adì ultimo detto ll. quattro, s. sette portò per poliza del banco detto maestro Giovanni quando per tutto el resto del'opera aveva messo nell'ornamento dela capella che fa f. 24 di sugello; volle Piero li si desse uno f. più e cusì dice la poliza messi in più 45 ala sua ragione detti 24 f. resta primo però ne fo ricordo non per errore alcuno..... ll. 4, s. 7

(CASALINI, 1963, p. 112 nota 19, trascrizione parziale)

- Maestro Chimenti depintore de' avere a dì ultimo detto (dicembre 1462) ll. due per regoli 22 dipinti e una segiola per lo tetto verso la corte, parte a suo legname e parte no, d'acordo volle..... ll. 2

  (CASALINI, 1963, p. 110 nota 16)

- Giacomo d'Antonio de' avere adì 3 di genaio (1462=1463) ll. dodici, s. cinque, cioè ll. 12 s. 5 per br. 49 d'asse d'albero di querzo per s. 5 el braccio, d'acordo comperò maestro Francesco di Nanni per fare cornicie al'armario degli arienti fa fare Piero di Cosino de' Medici ala Nunziata.....ll. 12, s. 5

- Alberto d'Antonio legnaiuolo de' avere ll. una, s. dieci per pezi 13 di silio ha dato per lo lavorio del'uscio ha fatto maestro Francesco di Nanni legnaiuolo nella cappella della Nunziata dove hanno a stare i torchi, tolse detto silio maestro detto per detto pregio adì 20 del mese passato, fanne ricordo in primo di 6 di genaio.....ll. 1, s. 10

c. 54v

- Mateo di Tano legniuolo de' avere adì 16 di geniaio (1462=1463) ll. dodici per 60 pezzi d'asse d'abeto ha date al lavorio di Piero di Cosimo ala Nunziata per fare el balco sopra la cappella detta e per fare regoli per riquadrare detto balco per s. 4 l'uno, monta.....ll. 12

- Nicolo di Francesco legnaiuolo a Sancta Trinita de' avere adì 1 di febraio (1462=1463) ll. sedici, cioè ll. 16 per 9 calzuoli di tarsia stretta e fette 6 di tarsia mezana per lo banco dela sacrestia et 2 calzuoli di tarsia largha per ll. 4 l'uno per le lietiere dela camere ha fatto Piero di Cosimo ala Nunziata, fece fare maestro Francesco di Nanni legnaiuolo d'acordo..... ll. 16

- Maestro Chimenti depintore de' avere adì primo di febraio (1462=1463) ll. sette, s. sei, d. otto per manifactura di regoli 88 a dipinto per lo balco sopra la cappella della Nunziata per s. 1, d. 8 l'uno, monta..... ll. 7, s. 6, d. 8
  E de' avere a dì 12 detto ll. venticinque, cioè ll. 25 per depintura e sua fatigha messe nell'ornamento d'intorno a la cappella dela Nuntiata a tutta sua spesa, d'acordo parve a Piero dovesse meritare detta somma..... ll. 25

  (CASALINI, 1963, p. 110 nota 16)

c. 55r

- Maestro Zanobi d'Antonio muratore detto dela Parte de' avere adì 15 di febraio (1462=1463) ll. cinquanta sette s. due per più opere di maestri e di manovali ha messo a conciare la chataratta degli arienti e a riciare intorno intorno la capella dela Nunziata e a coprire el frontone dela chiesa, detto maestro messe opere 8 a s. 24 l'opera [...] cominciarono adì 31 di genaio finirono 18 di febraio, montano..... ll. 57, s. 2

  (TONINI, 1876, p. 296, doc. LII)

- Giovanni di Capello legnaiuolo de' avere adì 20 di febbraio (1462=1463) ll. ventuna s. dieci cioè ll. 21 s. 10 per br. 85 d'asse d'albero di mezo ha dato a Piero di Cosimo per fare telaia di certi panni dipinti debbano ponere in sala,

tolse maestro Francesco di Nanni legnaiuolo disse essere per parte di Piero dovesse tenere conto di detta spesa.....ll. 21, s. 10.

- Benedetto di Marco da Terrarossa adi 20 di febraio (1462=1463) de' avere ll. trenta per moggia cinque di calcina per ll. 3, s. 5 el moggio e per mattoni 975 per ll. 8, s. 10 el migliaio e per pianelle 700 per s. 20 el centinaio per lo balco sopra la capella del coro dela Nunziata per mattonare e per aconciare e per aricciare intorno la capella dela Nunziata, el frontone dela chiesa, tutte queste cose monta..... ll. 3, s. 10

c. 55v

- Lorenzo d'Andrea lastriauolo da Fiesole de' avere adì 26 di febraio (1462=1463) ll. ventotto cioè ll. 28 per br. 15 di pietra concia per l'armario dela saracinesca su nella cappella del coro dela nunziata e per una finestra di cardinaletti di br. 7 a s. 9 el braccio e per manifattura di 2 piombi ll. 20 e per opere 6 di scarpello sono bisognate ll. 4, in tutto montano..... ll. 28

  (CASALINI, 1963, p. 107, nota 10)

c. 56r

- Baldo di Giovanni fabro de' avere adì 24 di marzo (1462=1463) ll. sei cioè ll. 6 per più ferramenta ha date al lavorio dela cappella e dele stanze nuove a fatte fare Piero di Cosimo ala Nunziata [...].
  E de' avere adì detto ll. centotrentadue, cioè ll. 132 per più ferramenta ha dati al lavorio di Piero di Cosimo da dì 18 di novembre passato per insino adì 8 di marzo per per lo balco sopra la capella della Nunziata e per la chataratta e per la ruota e per aguti e bandinelle e agutuzi di centinaia come apare al quadernuccio [...], per lo balco sopra la capella della Nunziata e per la cateratta e per la ruota e per aguti e bandinelle e agutuzi [...].
  E de' avere adì 20 d'aprile 1463 ll. cento ventotto cioè ll. 128 per più ferramenta lavorate ha date al lavorio di Piero di Cosimo de' Medici per l'ornamento dele stanze nuove, per la chaterata [...].
  E de' avere adì detto ll. ventisei, s. dieci, cioè ll. 26, s. 10 per 4 alari, 2 piccoli due grandi, e palette, 2 forchette, 2 molette per li camini dela sala e dela camera nuova, d'acordo monta..... ll. 26, s. 10

c. 56v

- Maestro Antonio chiavaiuolo lombardo de' avere adì 15 d'aprile (1463) ll. ventisette, s. quindici, cioè ll. 27, s. 15 per più chiave ferrami ha fatti ale stanze nuove e ala chateratta degli arienti ha fatto fare Piero di Cosimo ala Nunziata come apare ala poliza..... ll. 27, s. 15

c. 57r

- Maestro Alexo Baldovinetti de' avere adì 10 di maggio (1463) ll. cinque, s. otto per once 6 d'azzurro basso di magna per s. 21 l'oncia e per vernica liquida e altre cose per ornamento della cappella, monta tutto..... ll. 5, s. 8

  (KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, New Haven, 1938, pp. 103, 218).

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

AAF, Archivio Arcivescovile Firenze

ABH, Archivio della Blythe House di Londra

ACE, Archivio della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli

ACSL, Archivio del Capitolo di San Lorenzo

AMCF, Archivio dei Musei Civici Fiorentini

AOIF, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti di Firenze

AOSC, Archivio dell'Opera di Santa Croce

AOSMF, Archivio dell'Opera Santa Maria del Fiore

AOSMN, Archivio dell'Opera S. Maria Novella

ASCF, Archivio Storico Comune di Firenze

ASF, Archivio di Stato di Firenze

ASSA, Archivio della Santissima Annunziata

BIB MAR, Biblioteca Marucelliana di Firenze

BIB MOR, Biblioteca Moreniana di Firenze

BIB OPD, Biblioteca dell'Opificio Pietre Dure

BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze

KHI, Kunsthistorische Institut Firenze

SBAS FI, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato

SBAP FI, Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio per le Province di Firenze, Pistoia e Prato

BIBLIOGRAFIA

s.d.
G. CARBONE, *L' eremo di San Girolamo ora villa Ricasoli sulla collina di Fiesole* [s.l] [s.d. ma post 1852]

1291
G. DURANTIS, *Rationale Divinorum Officiorum*, [1291 circa] 3 voll., ed. a cura di A. Davril, T. Thibodeau, Turnhout 1995-2000

1460-1464
FILARETE (Antonio Averlino detto Il Filarete), *Trattato di architettura*, [1460-1464 circa], ed. a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972

1464-1465
DOMENICO DI GIOVANNI DA CORELLA, *Theotocon*, [1464- 1465 circa], ed. a cura di L. Amato, Roma 2012

1482-1487
A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, [1482-1487 circa], ed. a cura di C. Perrone, Roma 1992

1510
F. ALBERTINI, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*, [1510] ed. a cura di W. H. de Boer, Firenze 2010

1506-1530
Il Libro di Antonio Billi, [1506-1530 circa], ed. a cura di F. Benedettucci, Anzio (Roma) 1991

1537-1542
Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, [1537-1542 circa], ed. a cura di C. Frey, Berlin 1892

1550 e 1568
G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* [1550 e 1568], ed. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1988

1568

G. VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Parte prima contenente porzione delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, [1568] ed. a cura di G. Masselli, Firenze 1832-1838

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, [1568], ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906 (prima ed. 1878-1885)

1577
C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Istruzioni intorno alla fabbrica ed alla suppellettile ecclesiastica*, [1577] direzione scientifica S. Della Torre, M. Marinelli, Città del Vaticano 2000

1586
M. BILIOTTI, *Chronica pulcherrimae aedis magnique Coenobii S. Mariae cognomento Novellae Florentinae civitatis*, [1586], in "Analecta Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum", XXIII, 1915, pp. 41-47; 116-112; 238-251.

1592
F. BOCCHI, *Della Imagine miracolosa della SS. Nunziata di Firenze*, [1592], Firenze 1852

1597
A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre*, [1597] a cura di P. Barocchi, Firenze, 1979.

1650-1657
S. ROSSELLI, *Sepoltuario Fiorentino, ovvero descrizione delle Chiese, Cappelle e Sepolture, loro Armi e Iscrizioni della città di Firenze e suoi Contorni,* [1650-57], ed. a cura di M. Di Stasi, Firenze 2014.

1677
F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono,* Firenze 1677

1684
F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*, Bologna 1684

1714
G. CASOTTI, *Memorie istoriche della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze 1714

1739-1786
D. M. MANNI, *Osservazioni istoriche di Domenico Maria Manni accademico fiorentino sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 30 voll, Firenze 1739-1786

1752

D. M. MANNI, *Dissertazione intorno alle pile dell'acqua santa di Firenze nei secoli bassi*, in "Memorie di varia erudizione della Società Colombaria Fiorentina", II, Livorno 1752, pp. 225-242

1754-1762
G. RICHA, *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi Quartieri*, 8 voll., Firenze 1754-1762

1755
G.B. NELLI, B.S. SGRILLI, *Piante ed alzati interiori ed esterni dell'insigne Chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina misurati e delineati dal Senatore Gio. Batista Nelli ed in diversi rami intagliati dal Sig. Bernardo Sansone Sgrilli con la spiegazione dè medesimi composta da Gio. Batista Clemente Nelli*, Firenze 1755

1765
F. TOZZI, *Memorie della chiesa, e convento della SS. Annunziata di Firenze di p. Filippo M. Tozzi dei Servi di Maria (1765)*, a cura di E. Casalini, P. Ircani Menichini, Firenze 2010

1758-1762
G.B. SAJANELLI, *Historica Monumenta ordini santi Hieronimy congregationis S. Petri de Pisis, Editio secunda longe auctior et correctior ac documentis nunc primum editis illustrata*, 3 voll, Romae, Prostrant Patavii apud Jo. Baptistam Conzatti, 1758-1762

1787
V. FINESCHI, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1787.

1789-1802
V. FOLLINI, M. RASTRELLI, *Firenze antica e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze 1789-1802

1790
G. CAMBIAGI, *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze 1790

V. FINESCHI, *Il forestiero istruito in S.a Maria Novella*, Firenze 1790

1791-1795
D. MORENI, *Notizie Istoriche Dei Contorni Di Firenze*, 6 voll., Firenze 1791 - 1795

1793

Notizie sopra il sacro miracolo che si conserva nella chiesa parr. delle RR.MM. di S. Ambrogio dedicato al molto rev. ed eccell. sig. dott. Giuseppe Maria Morandini priore attuale della medesima, Firenze 1793

1797
V. FINESCHI, *Notizie istoriche riguardanti l'antica, e miracolosa figura di Maria Vergine situata nella ven. chiesa pievania di S. Andrea a Cercina nuovamente date in luce dal p. Vincenzio Fineschi con annotazioni, e correzioni,* Firenze 1797

1823-1824
L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt*, Prato 1823-1824

1833-1845
E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, 6 voll., Firenze 1833-1845

1837
A. ZOBI, *Memorie storico-artistiche relative alla Cappella della Santissima Annunziata nella Chiesa dei PP. Serviti di Firenze*, Firenze 1837

1839-1840
J. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839 - 1840

1842
F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842

L. TONINI, *Alcune memorie storiche della ven. confraternita che è in Rimini col titolo di S. Girolamo e della SS. Trinità ed illustrazioni degli oratorii e delle pitture della medesima Rimini,* Marsoner & Grandi 1842

1845
F. MOISÈ, *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica, con note e copiosi documenti inediti*, Firenze 1845

A. ZUCCAGNI ORLANDINI, *Atlante illustrativo, ossia Raccolta dei principali monumenti italiani antichi, del Medioevo e moderni e di alcune vedute pittoriche: per servire di corredo alla Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia*, voll. 3, Firenze 1845

1850
G.F. BERTI, *Cenni storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne Basilica di S. Miniato al Monte e di alcuni dintorni presso Firenze*, Firenze 1850

1853
G. BOSCHI, *Cappella Maggiore della Soppressa chiesa del Convento di Annalena in Firenze. Opera del 1450,* in "L'Arte", 63, 10 agosto 1853

1857
C. GUASTI, *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera secolare*, Firenze 1857

1858
O. ANDREUCCI, *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze. Memoria storica*, Firenze 1858

1860
Early Italian Sculpture and Architectural Decoration, in "The Building News", VI, 1860, p. 328

1862
J. C. ROBINSON, *Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art: A Descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, with additional Illustrative Notices,* London 1862

1864
L. TONINI, *Guida del forestiere nella città di Rimini*, Rimini 1864

1866
G.F. BARONI., *La parrocchia di San Martino a Mensola*, Firenze 1866

1869
L. PASSERINI, *Tavole sinottiche delle pitture a fresco fatte eseguire dalla famiglia Alberti in Santa Croce, a San Miniato al Monte e a Santa Caterina dell'Antella*, Firenze 1869

1875
G. CAROCCI, *I contorni di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Firenze 1875

D. FRANCIONI, *Storia del santissimo miracolo seguito in Firenze nel 1230 nella ven. chiesa di S. Ambrogio*, Firenze 1875

1876
P. TONINI, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze. Guida storico-illustrata*, Firenze, 1876

1877

H. SEMPER, *Andrea del Verrocchio*, Leipzig 1877

1879
HINCMARUS RHEMENSIS EPISCOPUS, *Capitula Synodica*, in J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, CXXV, Parisiis 1879.

1880
L. TONINI, *Storia Civile e Sacra Riminese. IV. Rimini nella signoria de'Malatesti, parte prima che comprende il secolo XIV*, Rimini 1880

1881
G. CAROCCI, *La Villa Medicea di Careggi: memorie e ricordi*, Firenze, 1881

C. J. CAVALLUCCI, *Santa Maria del Fiore: storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni*, Firenze 1881

C. YRIARTE, *Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin du XVe siècle. M. di B., dit le Masaccio (1447-1455)*, in "Gazette des beaux arts", 23, 1881, 1, pp. 427-434; 24, 1881, 2 pp. 142-155.

1882
W. BODE, *Die italianischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen. II. Bildwerke des Andrea del Verrocchio*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammelungen", III, 1882, pp. 91-105, 235-264.

1883
"Ricordi di Architettura", VI, 1883, fasc. VII, tav. I

1884
G.B. BEFANI, *Memorie storiche dell'antichissima Basilica di San Giovanni Battista di Firenze*,
Firenze 1884

W. BODE, *Jugendwerke des Benedetto da Majano*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 7, 1884, pp. 149-162

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. II. 1. Mittelalter und Renaissance*, a cura di W. Bode, Leipzig 1884

A. CAMPANI, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze 1884

1885
G. C. BATTAGLINI, *Chiesa di San Girolamo in Rimini*, Firenze 1885

1887

C. GUASTI, *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887

"Ricordi di Architettura", X, 1887, fasc. VI, tav. VI

1888

P. GIANUIZZI, *Benedetto da Maiano scultore in Loreto*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1, 1888, pp. 176-181

E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XVe siècle: le musée, la bibliothèque, le mobilier; (appendice aux précurseurs de la renaissance)*, Paris 1888

1890

F. BARGILLI, *L'oratorio e l'immagine di S. Maria Primerana in Fiesole*, Firenze 1890

W. BODE, Versuche der Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik des Quattrocento, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XI, 1890, 95-107

U. CECCHERINI, *S. Maria all'Impruneta. Notizie storiche*, Firenze 1890

"Ricordi di Architettura", I, 1890, tav. 20.

1891

G. CAROCCI, *San Martino a Gangalandi. Ricordi storici e opere d'arte*, in «Arte e Storia», 10, 1891, 9, pp. 65-67

C. FABRICZY, *La Badia di Fiesole, nuovi documenti concernenti la storia della sua fabbrica*, in "Arte e storia", X, 1891, pp. 17-23

1892

G. CAROCCI, *Il Comune del Galluzzo. Guida-illustrazione storico-artistica*, Firenze 1892

G. CAROCCI, *Il Comune di San Casciano di Val di Pesa*, Firenze, 1892

C. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi: sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892

C. FABRICZY, *San Martino a Gangalandi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 15, 1892, pp. 253-254

A. VENTURI, *Francesco di Simone Fiesolano*, in "Archivio storico dell'Arte", 1892, pp. 370-386

1892-1905

W. BODE, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung*, 12 voll. München, Bruckmann, 1892-1905

1893

L. e C. TONINI, *Guida del forestiere nella città di Rimini*, Rimini 1893

1894
C. YRIARTE, *Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin du XVe siècle. M. di B., dit le Masaccio (1447-1455)*, Paris 1894

1895
G. CAROCCI, *Monumenti e oggetti d'arte nei comuni toscani: Comune di Lastra a Signa*, in "Arte e storia", Firenze, 1895, pp. 89-92.

C. FABRICZY, *Recensione di C. YRIARTE, Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin du XVe siècle. M. di B., dit le Masaccio (1447-1455), Paris 1894*, in "Archivio Storico Italiano", XV 1895, pp. 391-396.

1896
H. MACKOWSKY, *Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz*, in, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 17, 1896, pp. 239-244

1897
A. GUERRI, *Fiesole e il suo comune*, Firenze 1897

E. MÜNTZ, *Firenze e la Toscana: paesaggi e monumenti, costumi e ricordi storici*, Milano 1899 (prima ed. Paris 1897)

1897-1930
S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 6 voll., Paris, 1897-1930

1898
G. MANCINI, *Il contributo dei cortonesi alla coltura italiana*, Firenze 1898

I.B. SUPINO, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Roma 1898

1899
G. CAROCCI, *La Galleria della Collegiata d'Empoli*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane. IV*, 1899

M. REYMOND, *La sculpture florentine. III. Seconde moitié du XVe siècle*, Florence 1899

1900
O. ORZALESI, *Della chiesa di S. Ambrogio in Firenze e dei suoi restauri*, Firenze 1900

P. TORRIGIANI, *Il centro di Firenze: studi storici e ricordi artistici*, Firenze 1900

1901
H. MACKOWSKY, *Verrocchio: mit 80 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen*, Bielefeld 1901

1902
I. DEL BIADA, *Il Vecchio Palazzo della Parte Guelfa*, Firenze 1902
J. WOOD BROWN, *The dominican church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh 1902

1903
G. POGGI, *Mino da Fiesole e la Badia Fiorentina,* in "Miscellanea d'Arte", I, 1903, pp. 98-103

1904
J. BURCKHARDT, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. I.II. Mittelalter und neuere Zeit, Architektur, Skulptur,* a cura di W. Bode, C. Fabrizcy, Leipzig 1904

M. CRUTTWELL, *Verrocchio*, London 1904

G. POGGI, *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze 1904

T. GUARDUCCI, *Guida illustrata della Val di Pesa*, San Casciano Val di Pesa, 1904

1905
O. GIGLIOLI, *La pila battesimale di Mino da Fiesole nella chiesa di S. Maria a Peretola e le pitture di Giusto di Andrea di Giusto*, in «Rivista d'Arte», 3, 1905, pp. 267-269

1906
G. CAROCCI, *Il Valdarno da Firenze al Mare* , Bergamo, 1906

G. CAROCCI, *Il Museo di Firenze antica annesso al R. Museo di S. Marco*, Firenze 1906

C. FABRICZY, *Nanni di Miniato, detto Fora,* "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 27, 1906, pp. 70-86.

O. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Firenze 1906

B. MASI, *Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino dal 1478 al 1526*, ed. a cura di G. O. Corazzini, Firenze 1906

M. REYMOND, *Verrocchio*, Paris [1906]

1906-1907
G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze 1906-1907

1907
C. FABRICZY, *Brunelleschiana: Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXVIII,1907, pp. 1-85

1908
A. BACCI, *Notizie storico-artistiche della Chiesa e Paese di Campi Bisenzio*, in *Gesù crocifisso, venerato in Campi Bisenzio, nelle solenni feste venticinquennali*, Firenze, 1908, pp. 5-8

C. FABRICZY, *Die Bildhauerfamilie Ferucci aus Fiesole*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 29, 1908, pp. 1-28

A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1908

A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana. VI. La scultura del Quattrocento,* Milano, 1908.

1908-1911
R. CORWEGH, *Berichte über die Sitzungen des Instituts: sull'edicola di Parte Guelfa a Orsanmichele*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", I, 1908-11, pp. 38-39

1908-1914
Il Libro d'oro della Toscana, pubblicazione dell'ufficio araldico, archivio genealogico, a cura di G. Guelfi-Camajani, Firenze 1908-1914

1909
G. MANCINI, *Il bel S. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini*, in "Rivista d'arte", 6, 1909, pp. 185-227

G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, Firenze 1909

1910
A. GARNERI, *Firenze e dintorni, visitati da un artista*, Firenze 1910.

Il libro di Giuliano da Sangallo: Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, a cura di C. Huelsen, Lipsia 1910

G. POGGI, *Santa Maria del Fiore di Firenze*, Milano 1910

O. POGNI, *Le iscrizioni di Empoli*, Firenze 1910

1910-1912
P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, 2 voll., Firenze 1912

1911

G. CASTELLUCCI, *I lavabi del Buggiano in Santa Maria del Fiore*, in "Illustratore fiorentino", III, 1911, pp. 133-136

M. CRUTTWELL, *Donatello*, London 1911

R. PANICHI, *Antonio Puccinelli*, Siena 1911

1912

W. R. BIEHL, voce *Cavalcanti, Andrea detto il Buggiano,* in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* a cura di U. Thieme, F. Becke, 37 voll. Leipzig 1907-1950, VI (1912), pp. 213-215

1913

A. GUERRI, *Fiesole e il suo nuovo comune*, Fiesole 1913

1914

F. NICCOLAI, *Mugello e Val di Sieve. Guida topografica storico-artistica illustrata*, Borgo S. Lorenzo (Fi), 1914

1915

L. DAMI, *La basilica di S. Miniato al Monte: la costruzione della basilica*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 9, 1915, pp. 217-244

1916

G. BUCCHI, *Guida di Empoli*, Firenze 1916

E. GALLI, *Dove sorse "il bel San Giovanni"*, in "Rivista d'arte", 9, 1916, pp. 81-120, 161-217

1920

D. BRUNORI, *L'eremo di S. Girolamo di Fiesole*, Fiesole 1920

U. CHERICI, *Lo Spedale degli Innocenti e l'Opera della Chiesa dell'Impruneta: appunti storico-artistici*, Firenze 1920

R. DIACCINI, *La Basilica di S. Maria Novella*, Firenze 1920

A. LENSI, *Il Palagio della Parte Guelfa in Firenze*, in "Dedalo", 1920 pp. 250-262

A. NANNINI , *Pii ricordi e leggende del Santuario della Madonna di Cercina*, Firenze, 1920

1921

G. CAROCCI, *La pieve di Brozzi e la sua celeste patrona, la Madonna del Pozzo*, Quaracchi (Fi) 1921

M. TINTI, *Il fonte battesimale di Dante: con sei illustrazioni*, Firenze [1921]

1922
A. VENTURI, *Pile d'acquasanta disegnate da Michelangelo*, in «L'Arte», XXV, 1922, pp. 200-202

1923
A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana. VIII. L'architettura del Quattrocento. Parte prima,* Milano, 1923.

1924
A. GARNERI, *Firenze e dintorni: in giro con un artista*, Firenze 1924

1926
V. VITI, *La Badia Fiesolana*, Firenze 1926

1927
G. DAINELLI, G. POGGI, *Toscana*, Firenze 1927

1928
H. LANGE, *Mino da Fiesole: ein Beitrag zur Geschichte der florentinischen und römischen Plastik des Quattrocento*, Greifswald 1928

A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma 1929

F. LUMACHI, *Firenze. Nuova guida illustrata storica-artistica-aneddotica della città e dintorni*, Firenze 1928

M. WEINBERGER, U. MIDDELDORF, *Unbeachtete Werke der Brüder Rossellino*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 5, 1928, pp. 85-100.

San Girolamo Fiesole. Historical Notes, Acquapendente 1928

1929-1930
E. BERTI TOESCA, *La Pieve di Cercina*, in "Dedalo", 1929-1930, X, pp. 482-502

1930
H. GOTTSCHALK, *Antonio Rossellino*, Liegnitz 1930
W. R. VALENTINER, *Leonardo as Verrocchio's Coworker*, in "The Art Bulletin", 12, 1930, pp. 43-89

1932

B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance: a list of theprincipal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932

R. BIANCHINI, *L'Impruneta. Paese e santuario*, Firenze 1932

G. PUDELKO, *Romanische Taufsteine*, Berlin, 1932

1933
O. GIGLIOLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Fiesole*, Roma 1933

Q. FANUCCI, *La basilica di San Miniato al Monte*, Firenze 1933

C. KENNEDY, *Bibliografia: Maryla Tyszkiewicz: Bernardo Rossellino. Firenze: Stamp. Polacca, 1928*, in "Rivista d'Arte", 1933, pp. 115-127

L. PLANISCIG, *Andrea del Verrocchios Alexander-Relief* in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 43, 1933, pp. 89-96

B.H. WILES, *The fountains of Florentine sculptors and their followers, from Donatello to Bernini*, Cambridge, Mass. 1933

1935
A. BERTINI, *L' arte del Verocchio*, in "L'Arte", 38, 1935, pp. 433-473

1937
V. CRISPOLTI, *Santa Maria del Fiore alla luce dei documenti*, Firenze 1937

1937-1940
U. MIDDELDORF, *Berichte ueber die Sitzungen des Institutes, Früwerke des Andrea Verrocchio,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 5, 1937/40,p p. 209-210

1938
R.W. KENNEDY, *Alesso Baldovinetti*, New Haven 1938

M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Milano, 1938

M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938 (ed. it. Roma 1994)

1939
O. PUCCI, *Dodici itinerari nei dintorni di Firenze*, Firenze 1939

C. REZZA, *Il monastero di Rosano. Cenni storici ed artistici*, Pontassieve 1939

1941
L. GRAVINA, *Lastra a Signa e la Pieve di S. Martino a Gangalandi*, Firenze, 1941

G. MARCHINI, *Il Cronaca*, "Rivista d'Arte", 23, 1941, pp. 99-136.

L. PLANISCIG, *Andrea Del Verrocchio*, Wien 1941

1942
L. PLANISCIG, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Wien 1942

A. SABATINI, *Opere d'arte ignote o poco note: la Chiesa di San Cresci a Macioli,* in "Rivista d'arte", 24, 1942, pp. 180-192

P. SANPAOLESI, *Costruzioni del primo quattrocento nella Badia fiorentina*, in "Rivista d'arte", 24, 1942, pp. 143-179

1943
M. SALMI, *Civiltà fiorentina del primo rinascimento*, Firenze 1943

1948
G. MATTHIAE, voce *Acquasantiera*, in *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Firenze, 1948-1954, I (1948), coll. 239-241

F. OPPENHEIM, voce *Abluzione*, in *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Firenze, 1948-1954, I (1948), coll. 96-99

1949
G. GALASSI, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Milano 1949

J. POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, London 1949

1950
E. CATTANEO, voce *Fonte battesimale*, in *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Firenze, 1948-1954, V(1950), coll. 1498-1502

G. MARCHINI, *Aggiunte a Giuliano da Sangallo*, in "Commentari", 1, 1950, pp. 34-38

F. ROSSI, *La basilica di Santa Maria dell'Impruneta*, in "Bollettino d'arte", 35, 1950, pp. 85-93

1951
G. CARADENTE, voce *Lavabo*, in *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Firenze, 1948-1954, VII (1951), coll. 964-965

1952
G. MARCHINI, *Di Maso di Bartolomeo e d'altri*, in "Commentari", 3, 1952, pp. 108-127

1955
S. ORLANDI, *Necrologio di Santa Maria Novella*, 2 voll., Firenze 1955

1956
U. BALDINI, *Itinerario del Museo della Collegiata: onoranze a Iacopo da Pontormo nel Quarto Centenario della Morte*, Empoli 1956

S. ORLANDI, *S. Maria Novella e i suoi chiostri monumentali. Piccola guida storico-artistica con 51 illustrazioni*, Firenze 1956

G. RIGHINI, *Mugello e Val di Sieve. Note e memorie storico artistiche letterarie*, Firenze 1956

1957
S. Maria di Rosano, 780-1956, Parma 1957

1958
M. GOSEBRUCH, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 8, 1958, 63-193.

S. ORLANDI, *La cappella e la compagnia della Purità in Santa Maria Novella di Firenze*, in "Memorie domenicane", 75, 1958, 2/3, pp. 159-203

J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance sculpture*, London 1958

1958-1961
G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: le sculture*, 2 voll., Roma 1958-1961

1940-1954
W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main 1940-1954

1954-1955
G.C. LENSI ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze*, 2 voll., Firenze 1954 -1955

1959
W. COHN, *Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino*, "Bollettino d'arte", 44, 1959, pp. 61-68

1959-1969
M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Milano 1959-69

1960
F. LUMACHI, *Guida di San Casciano Val di Pesa*, Milano 1960

Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, 11 giugno - 11 luglio 1960), Firenze 1960

1961
M. SALMI, *Andrea del Castagno*, Novara, 1961

G. RIGHINI, *Il Valdarno fiorentino e la Valle del Bisenzio. Note e memorie storico artistiche letterarie*, Firenze 1961

M.C.MENDES ATANÁZIO, *A Capela do cardeal de Portugal em Florença: à luz de novos documentos*, Milano 1961

1962
A. BUSIGNANI, *Maso di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano e gli inizi di Andrea Verrocchio*, in "Antichità viva", I, 1962, 1, pp. 35-39

G. CORTI, F. HARTT, *New documents concerning Donatello, Luca and Andrea della robbia, Desiderio, Mino, Uccello, Pollaiolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and others*, in "The Art Bulletin", 44, 1962, 2, pp. 155-167

G. FAGNONI SPADOLINI, *Villa Lemmi a Careggi: restauro e adattamento*, in "Antichità viva", 1, 1962, pp. 25-29.

E. NEGRI ARNOLDI, voce *Liturgici strumenti e arredi sacri,* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VIII, Roma-Venezia 1962, pp. 658-681

U. SCHLEGEL, *Vier Madonnenreliefs des Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gennant Buggiano*, in "Berliner Museen", 12, 1962, pp. 4-9.

1963
E. CASALINI, *L'Angelico e la cateratta per l'armadio degli argenti alla SS. Annunziata di Firenze*, in "Commentari", 14, 1963, pp. 104-124

V. CASINI, *Rosano. Contributo alla conoscenza di un monumento. Note, appunti, rilievi*. Firenze 1963

H. CASPARY, *Tabernacoli quattrocenteschi meno noti*, "Antichità viva", 2, 1963, 7, pp. 39-47.

1964
H. CASPARY, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento*, in "Antichità viva", 3, 1964, 5, pp. 26-35

G. CORTI, *The Documents*, in Corti G., Hartt F., Kennedy C., *The chapel of the Cardinal of Portugal 1434 - 1459 at San Miniato in Florence*, Philadelphia, 1964, pp. 132-184.

C. KENNEDY, *The Tomb*, in G. Corti, F. Hartt, C. Kennedy, *The chapel of the Cardinal of Portugal 1434 - 1459 at San Miniato in Florence*, Philadelphia 1964, pp. 79-102

J. POPE-HENNESSY, *Catalogue Of Italian Sculpture in The Victoria and Albert Museum,* London 1964

1965
A. SANTELLI, *Le Signe e i loro dintorni*, Firenze, 1965

1966
A. BUSIGNANI, *Verrocchio*, Firenze 1966

M.C. MENDEZ ATANASIO, G. DALLAI, *Nuove indagini sullo Spedale degli Innocenti a Firenze*, in "Commentari", XVII, 1966, pp. 83-106

1967
E. CASALINI, *Il chiostro grande della SS. Annunziata di Firenze nel rifacimento michelozziano e nella trasformazione del secolo XVI*, Firenze, 1967

A. SHEARMAN, *A suggestion for the early style of Verrocchio*, in "The Burlington magazine", 109, 1967, pp. 121-127

The Italian Heritage. An Exhibition of Works of Art lent from American Collections, catalogo della mostra (New York, PaceWildenstein, 17 maggio -29 agosto 1967), New York 1967

1968
P. BARGELLINI, *Scoperta di Palazzo Vecchio*, Firenze 1968

D.A. COVI, *An unnoticed Verrocchio?*, in "The Burlington magazine", 110, 1968, pp. 4-9

F. GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco,* in "Paragone. Arte", 1968, 223, 27-46

Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele, settembre - ottobre 1968. Catalogo, (a cura della) Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, Pistoia e di Arezzo, Firenze 1968

A. LIPPI, *Storia di una pieve del contado fiorentino: Cercina e la valle del Terzolle*, Firenze, 1968

E. MICHELETTI, *Pitture pervenute e non pervenute*, in *Primo rinascimento in Santa Croce*, Firenze 1968, pp. 105-130

1969
M. CAGNACCI, *Impruneta e la sua basilica: guida storica, artistica, turistica*, Firenze 1969

A. GARZELLI, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Firenze 1969

G. BRUNETTI, in *Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, a cura di L. Becherucci, G. Brunetti, 2 voll., Milano 1969, I, pp. 283-284, scheda 145/146.

G. PASSAVANT, *Verrocchio: Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London 1969

1970

C. AVERY, *Florentine Renaissance sculpture,* London 1970

E. BORSOOK, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi,* in "Antichità Viva" IX, 1970, 3, pp. 3-20.

La chiesa fiorentina, Firenze 1970

J. POPE-HENNESSY, The Altman Madonna by Antonio Rossellino, in "Metropolitan Museum Journal", 3, 1970, pp. 133-148.

G.C. SCIOLLA, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970

1971

L. M. BULMAN, *Artistic patronage at SS. Annunziata: 1440 - 1520*, tesi di dottorato, London, Courtauld Institute 1971

E. CASALINI, *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. I,* Firenze, 1971

C. SEYMOUR, *The sculpture of Verrocchio*, Greenwich 1971

1972

G. KREYTENBERG, *Giovanni d'Ambrogio*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 14, 1972, pp. 5-32

H.W. KRUFT, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972

C.R. MACK, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino*, tesi di dottorato, Chapel Hill, University of North Carolina, 1972

G. RIGHINI, *Il Chianti classico: note e memorie storiche-artistiche letterarie*, Pisa 1972

1974

P. CANNON-BROOKES, *Verrocchio Problems*, in "Apollo", XCIX, 1974,pp. 8-19

M. HALL, *The Tramezzo in Santa Croce, Florence, re-constructed*, in "The Art Bulletin", LVI, 1974, 3, pp. 325-342

1975

J. EISSENGARTHEN, *Die gotischen Tauf- und Weihwasserbecken in der Toskana. Inaugural – Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde des Fachbereichs Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaft der Philipps-Universität Marburg/Lahn*, Marburg/Lahn 1975

A. GROTE, *I vasi medicei dal 1456 al 1500,* in *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. II. I vasi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1972), cura di D. Heikamp, Firenze 1975, pp. 165-182

U. MIDDELDORF, *Some discoveries in the Cappella Maggiore in Santa Croce, Florence*, in "Antichità viva", XIV, 1975, 5, pp. 8-12

J.K.G. SHEARMAN, *The collections of the younger branch of the Medici*, in "The Burlington Magazine", 117, 1975, pp. 12-27.

1976

E. CARLI, *Motivi Virgiliani nello spedale di Siena*, in «Antichità viva», 15,1976, 2, pp. 3-8.

G. MOROLLI, *La Badia Fiesolana, lettura del monumento*, in F. Borsi G. Morolli, G. Landucci, E. Balducci, *La Badia Fiesolana*, Firenze 1976, pp. 37-136

U. PROCACCI, *Una lettera del Baldinucci e antiche immagini della Beata Umiliana de' Cerchi*, «Antichità viva», 15, 1976, 3, pp. 3-10

1977

F. AMES-LEWIS, *The Library and Manuscript of Piero di Cosimo de' Medici*, PhD thesis, Courtauld Institut of Art, 1977, pp. 55-90

M. CHIOSTRINI MANNINI, *Tesori del Chianti. Arte e storia del Comune di San Casciano in Val di Pesa*, Firenze, 1977

L. H. HEYDENREICH, *Baluster und Balustrade: eine "invenzione" der toskanischen Frührenaissancearchitektur*, in Festschrift Wolfgang Braunfels, a cura di F. Piel, J. Traeger, Tübingen 1977, pp. 123-132.

G. LENSI ORLANDI, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze 1977

M. LISNER, *Die Skulpturen am Laufgang des Florentiner Domes*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1977, 2, pp. 111-182

A. MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop*, Princeton, New Jersey 1977

G. MOROLLI, *Brunelleschi e l'arredo umanistico di Santa Maria del Fiore*, in *Ricerche brunelleschiane*, interventi presentati al Convegno internazionale di studi brunelleschiani, (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Firenze, I, pp. 162-202, 373-374, 414-418.

J.T. PAOLETTI, *Il tabernacolo del Fonte Battesimale e l'iconografia medioevale, in Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2 - 5 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze, 1977, pp. 131-140.

A. PICCINI, *Gli Innocenti: arte e storia*, in *Spedale e Museo degli Innocenti*, a cura di L. Bellosi, Firenze 1977, pp. 5-16

G. RASPINI, *San Martino a Mensola: la chiesa, il museo, il monastero*, Firenze, 1977

H. SAALMAN, *Documenti inediti sulla cappella della SS. Annunziata*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. I*, a cura d M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Milano 1977, pp. 226-227

1978

C. AMERIGHI, *Mugello e Val di Sieve*, Firenze 1978.

A. BINAZZI, *Settignano: la sua gente e la sua storia: guida attraverso suggestivi itinerari,* Firenze 1978

I. DINA, *Ex voto d'argento all'Annunziata nel 1650*, in *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. II*, a cura di E. Casalini, Firenze 1978, pp. 61-119

P. IRCANI., *I fatti del Giansenismo toscano nelle "Ricordanze" del p. Costantino Battini, osm,* in *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento. II, a cura di E. Casalini*, 1978, pp. 293-383

D. LISCIA BEMPORAD, *La Porta Nord come scuola e Giuliano di Ser Andrea*, in *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze 1978, p. 97

P. MORSELLI, *Corpus of Tuscan pulpits: 1400 - 1550*, tesi di laurea, University of Pittsburgh, 1979

F. QUINTERIO, *La sagrestia di Santa Trinita*, in *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 486-489

F. QUINTERIO, *Appartamento e scala per l'alloggio dei Papi nel convento di S. Maria Novella (1419)*, in *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia-Museo di San Marco, 18 ottobre 1978-31 gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 489-491

1979

F. AMES-LEWIS, *Early Medicean devices*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42, 1979, pp. 122-143

Arte e storia in San Michele a San Salvi, a cura di O.P.E.R.A., Firenze 1979

F. BORSI, *Le Vite*, in F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 9-74.

M. CONTI, *Santa Maria a Peretola e gli oratori nella sua giurisdizione*, Firenze 1979

F. FALLETTI, *La chiesa di S. Cresci a Maciuoli al tempo del pievano Arlotto*, in "Granducato. Note brunelleschiane", 9, 1978, pp. 7-12

I. HYMAN, voce: *Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XXII, Roma 1979, pp. 605-608

G. KREYTENBERG, *Contributo all'opera di Jacopo di Piero Guidi*, in "Prospettiva", 16, 1979, pp. 34-44.

G. KREYTENBERG, *Perfetto di Giovanni e Albizzo di Piero: sulla scultura tardo-gotica all'inizio del Quattrocento a Firenz*e, in "Prospettiva", 18, 1979, pp. 48-55.

G. MOROLLI, *I Cantieri*, in F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 75-232.

F. QUINTERIO, *Ragguagli documentari*, in F. BORSI, G. MOROLLI, F. QUINTERIO, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 233-342.

1980

Dodici secoli dell'abbazia di S. Maria di Rosano, 780/1980. Manifestazioni e interventi, Firenze 1980

M.G CIARDI DUPRÈ, *Il Buggiano scultore*, in *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti detto il Buggiano*, (Buggiano, 23 giugno 1979), Buggiano 1980, pp. 37-46

O. FANTOZZI MICALI, *Le soppressioni dei conventi a Firenze: riuso e trasformazioni dal sec. 18 in poi,* Firenze 1980.

F. GURRIERI, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti: testimonianze artistiche*, in *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti detto "Il Buggiano"*,(Buggiano, 23 giugno 1979), Buggiano 1980, pp. 19-28

G. MOROLLI, *Brunelleschi e l'arredo umanistico di Santa Maria del Fiore,* in *Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo*, atti del convegno Internazionale di Studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), 2 voll., Firenze 1980, II, pp. 603-623

1981

U. BALDINI, *Santa Maria Novella: la basilica, il convento, i chiostri monumentali,* Firenze 1981

E. BORSOOK, *Cults and imagery at Sant'Ambrogio in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 25, 1981,pp. 147-202

G. PASSAVANT, *Beobachtungen am Lavabo von san Lorenzo in Florenz*, in "Pantheon", 39, 1981, pp. 34-50

G. RASPINI, *Gli eremi nella diocesi di Fiesole*, Fiesole 1981

1982

M. ADRIANI, *La Badia Fiorentina. Appunti storico-religiosi*, in E. Sestan, M. Adriani, A. Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze, 1982, pp. 15-46

A. GUIDOTTI, *Vicende storico-artistiche della Badia Fiorentina*, in E. Sestan, M. Adriani, A. Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze, 1982, pp. 47-224

G. RASPINI, *I monasteri nella diocesi di Fiesole*, Fiesole 1982

1983

M. C. MENDES ATANÁZIO, *A arte em Florença no séc. XV e a Capela do Cardeal de Portugal,*
Lisboa 1983

L. BECHERUCCI, *I Musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze*, Milano 1983

A. CONTI, *I dintorni di Firenze. Arte, storia, paesaggio*, Firenze 1983

P. DAVIES, D. HEMSOLL, *Renaissance balusters and the antique*, in "Architectural history", 26, 1983, pp. 1-23

H. HAINES, *La Sacrestia delle Messe nel Duomo di Firenze*, Firenze 1983

R. LUNARDI, *Arte e storia in Santa Maria Novella (per un museo fiorentino di arte sacra)*, Firenze 1983

B. PREYER, *"The chasa ovvero palagio" of Alberto di Zanobi: a Florentine palace of About 1400 and its later Remodeling*, in "Art Bulletin", LXV, 1983, pp. 387-402

1984

C. CALZOLAI, *Brozzi e la Madonna del pozzo*, Firenze 1984

M. FERRARA, F. QUINTERIO, *Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze 1984

G. TEDESCHI GRISANTI, in *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, a cura di S. Settis, 2 voll., Modena 1984, II, pp. 121-122

A. PADOA RIZZO, C. FROSININI, *Stefano d'Antonio di Vanni (1405 - 1483): opere e documenti*, in "Antichità viva", 23, 1984, 4/5, pp. 5-33

1985

M. BECATTINI, A. GRANCHI, *Alto Mugello - Mugello, Val di Sieve. Itinerario nel patrimonio storico-artistico*, Firenze 1985

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in "Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820 -

1920. Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte", 2, Pisa 1985, pp. 211-377

S. BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985

G. GENTILINI in *Omaggio a Donatello. 1386-1986. Donatello e la storia del museo*, a cura di P. Barocchi, M. Collareta, Firenze 1985, pp. 287-288

A. PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Firenze 1985

D. SCHLOSSMAN PINES, *The tomb slabs of Santa Croce: a new 'sepoltuario',* tesi di dottorato, Columbia University (New York), 1985

G. TROTTA, *Le pieve di Sant'Andrea a Cercina: genesi, trasformazioni e restauro di un polo religioso del sistema romanico nel contado fiorentino*, in "Bollettino degli Ingegneri", 6, 1985, pp. 6-19

1986

M. CASINI WANROOIJ, *Le decorazioni lapidee quattrocentesche della loggia antistante la chiesa di Cercina e del refettorio,* in *La pieve di S. Andrea a Cercina e la valle del Terzolle,* atti del convegno di studi (Cercina, Sesto Fiorentino, 5 - 6 dicembre 1985), a cura di G. Trotta, Firenze 1986, pp. 55-63.

E. NERI LUSANNA, *Stefano Bardini e la collezione di sculture*, in *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di E. Neri Lusanna, L. Faedo, 2 voll., Milano 1986, pp. 5-35.

La manifattura di Signa, a cura di A. Baldinotti, L. Bassignana, L. Bernini, L. Ciulli, 2 voll. Firenze 1986

P. RUSCHI, *La sacrestia Vecchia di San Lorenzo: un disegno delle vicende costruttive*, in *Donatello e la Sacrestia Vecchia di San Lorenzo. Temi, studi, proposte di una cantiere di restauro*, catalogo della mostra (Firenze, Sacrestia Vecchia, 20 giugno-13 settembre 1986) a cura di C. Danti, I. Lapi Ballerini, P. Ruschi, C. Sisi, Firenze 1986, pp. 15-21

B. SANTI, in *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di E. Neri Lusanna, L. Faedo, 2 voll., Milano 1986, p. 287, scheda n. 296.

B. SANTI, in *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di E. Neri Lusanna, L. Faedo, 2 voll., Milano 1986, p. 292, scheda n. 314.

G. TROTTA, *Progressioni costruttive e trasformazioni architettoniche del complesso di S. Andrea*, in *La pieve di S. Andrea a Cercina e la valle del Terzolle*, atti del convegno di studi (Cercina, Sesto Fiorentino, 5 - 6 dicembre 1985), a cura di G. Trotta, Firenze 1986, pp. 45-53

1987

E.C. APFELSTADT, *The later sculpture of Antonio Rossellino,* tesi di dottorato, Princeton University (N.J.) 1987

M. BOSKOVITS, *Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo*, "Arte cristiana", LXXV, 718, 1987, pp. 47-66

V. GORI, *Lauda, Ars nova, Cappella musicale all'Annuniziata*, in *Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, a cura di E. Casalini, M.G. Ciardi Duprè del Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 1987, pp. 161-167

A. MAZZANTI, *La pieve di Santo Stefano a Campi. Testimonianze di storia e d'arte nel contado fiorentino*, Firenze 1987

A. PAOLUCCI, *Il tesoro di Santa Maria all'Impruneta*, [Firenze] 1987

W. SIEMONI, L. GUERRINI, *Il territorio empolese nella seconda metà del XVI sec.*, Firenze 1987

Suppellettile Ecclesiastica, a cura di B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, Firenze 1987

1988

A.M. AMONACI, *Per una ricostruzione della storia del primo chiostro del convento di San Salvatore di Ognissanti a Firenze*, in "Archivum Franciscanum historicum", 81,1988, pp. 284-330

M. CASINI WANROOIJ, *Il pievano Arlotto, Giuliano da Majano e la chiesa di San Cresci a Macioli*, in "Antichità viva", 27, 1988, pp. 39-43

S. CAUSA, *La sagrestia*, in *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze 1988, pp. 213-231

A. GIUSTI, *Empoli. Museo della Collegiata, chiese di Sant'Andrea e Santo Stefano*, Firenze 1988

L. GNOCCHI, *Le preferenze artistiche di Piero di Cosimo de' Medici*, in «Artibus et Historiae», 9 1988, 18, pp. 41-78.

F. GURRIERI, *L'architettura*, in *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, L. Berti, C. Leonardi, Firenze 1988, pp. 15-182

R. IACOPINO, *Un'acquasantiera del XVI secolo*, in *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano. Le opere d'arte*, coordinamento di C. Filippini, Fiesole 1988, p. 75

E. LEIN, *Benedetto da Maiano*, Frankfurt am Main, 1988

A. LUCARELLA, *Le Oblate di Santa Maria Nuova di Firenze*, Bari 1988

C. PIETRAMELLARA, A. ARRIGHINI, C. BATISTINI, M. LOZZA, *Il Sacro Convento di Assi*, Bari 1988

G. POGGI, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall'archivio dell'opera*, edizione a cura di M. Haines, Firenze 1988

1989

M. BERGSTEIN, *Two early Renaissance putti: Niccolò di Pietro Lamberti and Nanni di Banco*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 52, 1989, pp. 82-88

C. CECCHI, *San Leo*, in *Il centro di Firenze restituito: affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989,pp. 80-82

F. CARBONAI, M. SALMI, *La chiesa di San Marco e il chiostro di S. Domenico*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 1989, I, pp. 263-266.

M. GORI, *Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna*, in *Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la scultura del rinascimento in Romagna*, catalogo della mostra (Forlì, 1989) a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Bologna1989, pp. 13-52

R.C. PROTO PISANI, *Il Museo di Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa*, Firenze 1989

P. PRUNETI, in *Il centro di Firenze restituito: affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989, p. 206, scheda n. 154

L. PAGNOTTA, *Santa Maria degli Ughi*, in *Il centro di Firenze restituito: affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989, pp. 183-184

1990

I. BIGAZZI, G. CONTORNI, *Chiesa di Santa Maria a Greve o a Scandicc*i, in *Scandicci. Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze*, a cura di D. Lamberini, Firenze 1990, pp. 27-32

D. CARL, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella Cappella Maggiore di S. Domenico a Siena : un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa*, in "Rivista d'arte", 42, 1990, pp. 3-74.

D. CARL, *La casa vecchia dei Medici e il suo giardino*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G.i Fanelli, Firenze 1990, pp. 38-43

A. PARRONCHI, *Per il lavabo della Sacrestia Vecchia*, in «Labyrintos», 9, 1990, pp. 21-36

R.C. PROTO PISANI, *Il Museo d'Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa*, in "Arte Cristiana", 740, 1990, pp. 358-362

R.C PROTO PISANI, *Empoli. Itinerari del museo, della collegiata e della chiesa di Santo Stefano*, Firenze 1990

J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. I. Donatello und seine Zeit*, München 1990

1990 (1998)

E. CASALINI, *Una pila dell'acqua santa con «nel mezzo un San Giovanni che è cosa bellissima»*, in «La Santissima Annunziata. Pubblicazione bimestrale del Santuario di Firenze», X, 3, 1990, pp. 4-5, ripubblicato in: E. Casalini, *Un'icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e d'arte sulla SS. Annunziata di Firenze*, Firenze 1998, pp. 93-99

1991

P. ADORNO, *Il Verrocchio: nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Firenze 1991

J.H. BECK, *Jacopo della Quercia*, New York 1991

E. BASSAN, voce. *Acquasantiera*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, 1991-2002, II (1991), pp. 108-113.

F. CAGLIOTI, *Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete)*, in "Prospettiva", 64, 1991, pp. 49-59

S. CASCIU, *Le opere d'arte della chiesa di Sant'Agostino*, in G. Trotta, S. Casciu, *La chiesa e il convento di Sant'Agostino nel loro contesto urbano*, Firenze 1991, pp. 73-109

M. SCUDIERI, M. SFRAMELI, *Le chiese di Fiesole e dintorni: guida storico-artistica*, Fiesole 1991

1992

D.A. COVI, *The current state of Verrocchio study*, in *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture*, atti delle conferenze nel qunto centenario della morte di Verrocchio (Brigham Young University, Provo, Utah, aprile 1988; Accademia delle Arti del Disegno e Villa I Tatti, Firenze giugno 1989), Firenze 1992, pp. 7-23

L. DOLCINI, *La scultura del Verrocchio: itinerario fiorentino*, Firenze 1992, pp. 16-17

G. GENTILINI, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992

V. F. MANNUCCI, *Descrizione dello stato presente di Castel Franco di Sotto nell'anno 1745*, a cura di D. Casini e G.e Manfredini, San Miniato (Pi) 1992

A. PERONI, voce *Battistero. Romanico e gotico)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, 1991-2002, III (1992), pp. 227-241

R.C. PROTO PISANI, *Il Museo di Arte Sacra di San Martino a Gangalandi*, Firenze 1992.

M. SPALLANZANI, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, [Firenze] 1992

A. TARTUFERI, *Le testimonianze superstiti (e lo perdite) della decorazione primitiva (secoli XIII - XV)*, in *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, 1992 pp. 143-170

G. TROTTA, *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita: storia del rione dei Santi Apostoli, dai primi insediamenti romani alle ricostruzioni postbelliche,* a cura di G. Trotta, Firenze 1992

1993

C. ACIDINI LUCHINAT, *La Cappella dei Magi*, in *Benozzo Gozzoli. La cappella dei Magi*, a cura di C. Acidini Luchinat, Milano, 1993, pp. 7-24.

R. BARTALINI, *Il tempo di Pio II*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450 - 1500*, catalogo della mostra (Siena, Chiesa di Sant'Agostino 25 aprile- 31 luglio 1993), a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, pp. 92-161

G. CAPECCHI, *L' archivio storico fotografico di Stefano Bardini. I. Arte greca etrusca romana*, a cura di Fiorenza Scalia, Firenze 1993

W. LIEBENWEIN, *Die «Privatisierung, des Wunders. Piero de' Mediei in S. Annunziata und S. Miniato*, in *Piero de' Medici "il Gottoso"*, a cura di A. Beyer, B. Boucher, Berlin 1993, pp. 251-290 , pp. 251-290

L. MEONI, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993

A. PAGLIAI, *Chiesa di Santa Chiara a Firenze: Dove nasce questa rivista; dapprima chiesa inserita in un complesso conventuale, poi studio dello scultore Pio Fedi, oggi tipografia Editrice Polistampa*, in "Amici dei Musei", 57, 1993, pp. 77-79.

B. PREYER, *Il palazzo Corsi Horne: dal diario di restauro di H. P. Horne*, Roma 1993

A. ROSENAUER, *Donatello*, Milano 1993

P. RUSCHI, *L'arredo quattrocentesco. Il monumento di Piero e Giovanni*, in *San Lorenzo 393 - 1993: l'architettura, le vicende della fabbrica*, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze, pp. 95-99

P. RUSCHI, *La canonica e i chiostri*, in *San Lorenzo 393 - 1993: l'architettura, le vicende della fabbrica*, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze, pp. 65-72

P. RUSCHI, *La Sagrestia Vecchia*, in *San Lorenzo 393-1993: l'architettura, le vicende della fabbrica*, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 41-45

S. ZURAW, *The sculpture of Mino da Fiesole (1429 - 1484)*, tesi di dottorato, New York University (New York), 1993

1994

V. ARRIGHI TOMBERLI, *La chiesa empolese e le sue istituzioni,* in *Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale,* Empoli 1994, pp. 39-56

F. CAGLIOTI, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David')di Via Larga. I*, in "Prospettiva", 75/76, 1994, pp. 14-49

R.P. CIARDI, *"Sacrati Marmi". Preliminari per un'indagine sugli arredi liturgici in pietra tra Quattro e Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti della giornata di studio (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, Giunti, Firenze 1994, pp. 12-23

C. DIGIESI, *Arredi lignei cinquecenteschi nelle sacrestie di Santa Maria all'Impruneta*, in "Antichità viva", 32, 1994, 1, pp. 56-62.

G. GENTILINI, *Fonti e tabernacoli... pile, pilastri e sepolture: arredi marmorei della bottega dei da Maiano*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13 - 15 giugno 1991) a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze 1994, pp. 182-195

G. GENTILINI, *Una perduta 'pila' del Brunelleschi, due del Buggiano e alcune acquasantiere fiorentine del primo Quattrocento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della difffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento,* a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, atti del convegno (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze 1994, pp. 61-67.

L. LORENZI, *I mostri del lavabo marmoreo di Andrea Verrocchio*, in "Antichità Viva", 33, 1994, pp. 43-52

E. NERI LUSANNA, *L'antico arredo presbiteriale e il fonte del Battistero: vestigia e ipotesi*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, 2 voll., Modena, 1994, pp. 189-204.

A. PADOA RIZZO, *Luca della Robbia e Verrocchio: un nuovo documento e una nuova interpretazione iconografica del tabernacolo di Peretola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 38, 1994, pp. 48-68

A. PAOLUCCI, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, 2 voll., Modena, 1994, pp. 415-416, scheda 350-356

A. PAOLUCCI, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, 2 voll., Modena, 1994, p. 417 scheda 362

L. PELLEGRINI, *La produzione di camini a Firenze nel primo Rinascimento*, inn *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13 - 15 giugno 1991) a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze 1994, pp. 209-215.

F. QUINTERIO, *Dal santuario alla fortezza: il completamento della Santa Casa di Loreto*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Fiesole 13 - 15 giugno 1991) a cura di D. Lamberini, M. Lotti, R. Lunardi, Firenze 1994 pp. 28-44.

D. R. SCHRADER, *Francesco di Simone Ferrucci, 1437-1493*, tesi di dottorato, University of Virginia (Charlottesville), 1994

M. TAVONI, *Sul fonte battesimale di Dante*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di A. Paolucci, 2 voll., Modena, 1994, pp. 205-228.

W. SIEMONI, *Le vicende architettoniche e il patrimonio artistico dal XIV al XIX secolo*, in *Sant'Andrea a Empoli. La chiesa del pievano Rolando. Arte, storia e vita spirituale*, Empoli 1994, pp. 73-123

Villa Tornabuoni-Lemmi di Careggi, a cura di M. Pedroli Bertoni, Roma 1994 (prima ed. 1988)

1995

E. BASSAN, voce *Fonte battesimale,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, 1991-2002, VI (1995), pp. 282-293

M. BOSKOVITS, *Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo*, in "Arte cristiana", 83, 1995, pp. 332-340.

F. CAGLIOTI, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga. II*, in "Prospettiva", 78, 1995, pp. 22-55

F. CAGLIOTI, *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga. III*, in "Prospettiva", 80, 1995, pp. 15-58

E. CASALINI, *Michelozzo di Bartolommeo e l'Annunziata di Firenze*, Firenze 1995

C. CASINI, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, 1995, p. 457, scheda 875; p. 475, schede 972-973

M. HAINES, *Gli intarsi della Sagrestia delle Messe*, in *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1995, pp. 233-272

F. PETRUCCI, *Le sculture dell'interno*, in *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1995, pp. 157-192.

1996

L. ARTUSI, A. PATRUNO, *Ora et labora: l'antico complesso religioso e l'Opera Pia di Sant'Ambrogio in Firenze. Storia, fede, arte, socialità e pubblica beneficenza accertate con documenti inediti*, Firenze 1996

M. BULGARELLI, *La cappella Cardini a Pescia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte: architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 13-103

F. CAGLIOTI, *La tomba verrocchiesca dei "Cosmiadi" e la Basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni ", 4, 1996, 1/2, pp. 127-154

L. CAVAZZINI, *Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale*, in *Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città*, a cura di L. Sandri, Firenze 1996, pp. 113-150

K. GREWEW, voce *Idraulica*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, 1991-2002, vol. VII (1996), pp. 289-295

R.C. PROTO PISANI, *Il Museo di Santa Maria all'Impruneta*, Calenzano (Fi) 1996

F. QUINTERIO, *Giuliano da Maiano "grandissimo domestico"*, Roma, 1996

G. TIGLER, voce: *Bruoso di Benedetto*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 14, München-Leipzig, 1996, pp. 584-585

1997

A. BUTTERFIELD, *The sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven 1997

Empoli: una città e il suo territorio; le strade, i palazzi, le chiese, i musei, le ville, il paesaggio, a cura di W. Siemoni, M. Frati, Empoli 1997

D. R. SCHRADER, *Francesco di Simone Ferrucci, 1437-1493*, PhD Thesis (University of Virginia 1994), Ann Arbor (1994), 1997

1998

D.A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven 1998, pp. 58-63

R. BARTOLI, *L'arredo liturgico in pietra nel territorio tra Firenze e l'Emilia Romagna (1420-1530 circa)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa (a.a. 1996-97), 1998.

R. BARTOLI, *La palestra del Verrocchio*, in *Lo sguardo degli angeli: Verrocchio, Leonardo e il "battesimo di Cristo"*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo 1998

A. BRUSCHI, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in *Storia dell'Architettura italiana. II. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, pp. 38-113

F. CAGLIOTI, *Su Isaia da Pisa: due "Angeli reggicandelabro" in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in "Prospettiva", 89/90, 1998, pp. 125-160

La chiesa di San Michele Arcangelo a Rovezzano, a cura di D. Parenti, L. Conigliello, D. Martella, Firenze 1998

G. MOROLLI, *"Sacella": i tempietti marmorei di Piero de' Medici : Michelozzo o Alberti?*, in *Michelozzo*, a cura di G. Morolli, Firenze 1998, pp. 131-170

D. PARENTI, L. CONIGLIELLO, D. MARTELLA, *La chiesa di San Michele Arcangelo a Rovezzano*, Firenze 1998

1998 (1999)

F. CAGLIOTI, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in "Prospettiva", 91/92, 1998 (1999), pp. 70-90

C. DIGIESI, *I Ricci e la Chiesa dei Santi Stefano e Caterina a Pozzolatico: committenza e patronato*, in "Antichità viva", 37, 1998 (1999), pp.6-18.

1999
M. CAMPIGLI, *Luce e marmo: Agostino di Duccio*, Firenze 1999

F. CARRARA, L. SEBREGONDI, *Pia Casa di Rifugio di Sant'Ambrogio*, in *Gli istituti di beneficenza a Firenze. Storia e architettura*, catalogo della mostra (Firenze, Montedomini, aprile-maggio 1998) a cura di F. Carrara, L. Sebregondi, U. Tramonti, Firenze, Alinea, 1999, pp. 128–141.

M. CERTINI, M. SALVADORI, *Il Mugello. Guida alla scoperta del territorio e dei suoi tesori*, Firenze 1999

A.P. DARR, B. PREYER *Donatello, Desiderio da Settignano and his brothers and 'macigno' sculpture for a Boni palace in Florence*, in «The Burlington magazine», 141, 1999, pp. 720-731

L. MELLI, *Restauri nella chiesa di S. Martino a Mensola a Firenze*, in "Kermes", XII, 1999, pp. 3-8

R. PACCIANI, *La Sacrestia Vecchia. Filippo Brunelleschi, Giovanni di Averardo de' Medici, e gli operai di S. Lorenzo a Firenze*, in *Der Humanismus der Architektur in Florenz. Filippo Brunelleschi und Michelozzo di Bartolomeo*, a cura di W. von Löhneysen, Hildesheim 1999, pp. 85-104

P. PASINI, *Arte e storia della chiesa riminese*, Ginevra 1999

A. PISCOPIELLO, *Camini rinascimentali dal Quattrocento al primo Cinquecento*, in "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 22, 1999, pp. 105-113.

R.D. SERROS, *The Verrocchio workshop: techniques, production, and influences*, tesi di dottorato, University of California (Santa Barbara), 1999

C. WAINWRIGHT, *Shopping for South Kensington. Fortnum and Henry Cole in Florence 1858-1859*, in "Journal of the history of collections", 11, 1999, pp. 175-177

1999 (2002)
M. CARTOCETI, P. NOVARA, P. RIGHINI, *La scoperta della tomba Buonamici nella chiesa di S. Girolamo di Scolca*, in "Archeologia dell'Emilia-Romagna", III, 1999 (2002), pp. 245-254.

2000
A. BERNACCHIONI, *Le vicende pittoriche della chiesa di Santa Maria a Peretola nel Quattrocento*, in "Arte, musica, spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università di Firenze", 1, 2000, pp. 223-236.

F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000

F. CAGLIOTI, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena, 2000, pp. 739-740

G. DI CAGNO, *Il patrimonio storico-artistico del Comune di Bagno a Ripoli*, in *Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze*, Firenze 2000, pp. 41-127

Empoli, il Valdarno inferiore e la Valdelsa fiorentina. La storia, l'architettura, l'arte della città e del territorio. Itinerari nel patrimonio storico religioso, a cura di R.C. Proto Pisani, Milano 2000

I dintorni di Firenze. La storia, l'architettura, l'arte del territorio. Itinerari nel patrimonio storico-religioso, a cura di C. Acidini, Milano 2000

G. KREYTENBERG, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000

E. MARCONI, *Pio Fedi*, in "Artista", 2000, pp. 104-137

2001

A. BELLANDI, *Master of Marble Madonnas (active c. 1470-1500), Madonna and Child ("The Caruso Madonna")...*, in *Masterpieces of Renaissance art. Eight rediscoveries*, a cura di A. Butterfield, A. Radcliffe, New York 2001, pp. 32-40

C. FROSININI, *Il tempietto battesimale*, in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze, 2001, pp. 83-94

G. MOROLLI, *Gangalandi: da un Brunelleschi apocrifo a un Alberti postumo*, in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze, 2001, pp. 25-50

B. PACCIANI, *I recenti restauri della chiesa di San Martino a Gangalandi*, in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze, 2001, pp. 57-62

F. PETRUCCI, in *Il potere, le arti la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, marzo-giugno 2001) a cura di A. Donati, Milano 2001
pp. 330-331

G. ROMAGNOLI, *Il patrimonio storico-artistico*, in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze, 2001, pp. 63-82

I. TADDEI, *Le mostre degli altari. Questioni di ornato lapideo nei secoli XVI-XVIII*,in *San Martino a Gangalandi*, a cura di R.C. Proto Pisani, G. Romagnoli, Firenze, 2001, pp. 55-56

2001 (2002)

L. PISANI, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, "Prospettiva", 102, 2001(2002), pp. 49-66.

2001/2002 (2005)

F. QUINTERIO, *Le ultime fasi della costruzione di S. Lorenzo a Firenze sotto Pagno di Lapo (1455-1465)*, in "Bollettino della Società di studi fiorentini", 9-10, 2001/2002 (2005), pp. 9-16

2002
G. BENAZZI, *La cappella di San Leonardo e la committenza Eroli* in *La cattedrale di Spoleto.*
Storia, arte, conservazione, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara
2002 pp. 279-288

M. BIETTI, *Le Oblate da Santa Maria Nuova a Careggi: cronologia di un problema*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002, pp. 200-207.

M. CERIANA, *Il portico rinascimentale e l'opera di Ambrogio Barocci da Spoleto* in *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte, conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, 2002 pp. 289-303

A. DUCCI, *Al di là della figura: recuperi e innovazioni nella decorazione aniconica*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli, R. P. Ciardi, Firenze 2002, pp. 89-110

G. GENTILINI, *In morte di Donatello: il primato della scultura e la sua difficile eredità*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Quattrocento*, a cura di G. Dalli Regoli, R. P. Ciardi, Firenze 2002, pp. 151-175

G. IANDELLI, *La Villa di Careggi e l'Arcispedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002, pp. 208-221

La basilica di San Francesco ad Assisi, a cura di G. Bonsanti, 2002

R. NALDI, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002

L. PISANI, *Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche*, in «Prospettiva», 102, 2002, pp. 49-52

2002 (2003)
L. PISANI, *Per il "Maestro delle Madonne di marmo": una rilettura ed una proposta di identificazione*, in Prospettiva, 106/107, 2002 (2003), pp. 144-165

2003
C. ACIDINI LUCHINAT, *La cattedrale di San Zeno a Pistoia*, Milano 2003

F. CAGLIOTI, *Dal giardino mediceo di Via Larga: la fontana marmorea in cima allo Scalone del Moro*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, a cura di G. Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, Firenze 2003, pp. 164-183

F. CAGLIOTI, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento. Qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio, (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 27 - 28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Venezia 2003, pp. 53-89

C. CASTIGLIONI, *La riforma cattolica tridentino e la stagione del Barocco: la marginalizzazione del ruolo del battistero*, in *L'architettura del battistero: storia e progetto*, a cura di A. Longhi, Milano 2003 , pp. 129-139

L. CERVELLIN, *Fonti normative conciliari e postconcicliari*, in *L'architettura del battistero: storia e progetto*, a cura di A. Longhi, Milano 2003 , pp. 233-239

M. FRATI, *Lo spazio del battistero nelle campagne medievali*, in *L'architettura del battistero: storia e progetto*, a cura di A. Longhi, Milano 2003, pp. 85-103

M. KUNZLER, *La liturgia della chiesa*, Milano 2003

C. LALLI, M. RIZZI, S. SAMARELLI, B. TEODORI, *Monumento Nori: Antonio Rossellino (Antonio De' Gamberelli, Settignano - Firenze 1422 - 1479 ca.), Firenze, basilica di Santa Croce*, in "OPD restauro", 15, 2003, pp. 107-116

A. LONGHI, *Battisteri e scena urbana nell'Italia comunale*, in *L'architettura del battistero: storia e progetto*, a cura di A. Longhi, Milano 2003 , pp. 105-127.

C. TOSCO, *Dal battistero alla cappella battesimale: trasformazioni liturgiche e sociali tra Medioevo e Rinascimento*, in *L'architettura del battistero*, a cura di A. Longhi, Milano, 2003, pp. 63-83.

2004

F. CAGLIOTI, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 2 aprile-11 luglio 2004), a cura di M.T. Filieri, Cinisello Balsamo, Milano 2004, pp. 29-77

P. IRCANI MENICHINI, *Vita quotidiana e storia della SS. Annunziata di Firenze nella prima metà del Quattrocento*, Firenze 2004

J.E.A. KROESEN, *The interior of the medieval village church*, Louvain 2004

F. MARCELLI, *Allegretto di Nuzio: pittore fabrianese*, Fabriano (AN) 2004.

2004 (2005)

S. CATITTI, *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma*, in "Annali di architettura", 16, 2004(2005), pp. 25-43.

2005

A. ANGELINI, *Templi di marmo e tavole quadre: Pio II e le arti nei "Commentarii"*, in *Pio II e le arti a Pienza: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano 2005, pp. 19-43

A. ANGELINI, *Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti, la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano 2005, pp. 105-149

M. BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma 2005

F. CAGLIOTI, *L' "Amore-Attis" di Donatello, caso esemplare di un'iconografia "d'autore"*, in *Il ritorno d'amore, l'Attis di Donatello restaurato*, catalogo della mostra (Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 1 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2005, pp. 31-74.

F. CAGLIOTI, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Milano 2005, p. 386-481.

A. CONTI, *Itinerari fiorentini*, Firenze 2005

F. CORSI MASI, *Il ballatoio interno della Cattedrale di Firenze: dal progetto di Arnolfo alla realizzazione tardotrecentesca*, Ospedaletto (Pisa) 2005

D.A. COVI, *Andrea del Verrocchio: life and work*, Firenze 2005

F. FREDDOLINI, *Two holy-water stoups by Giovan Francesco Susini and the lost Paolsanti monument in SS. Annunziata, Florence*, in "The Burlington Magazine", 147, 2005, pp. 817-821

G. GENTILINI, F. ORTENZI, in *Vetera et Nova*, catalogo a cura di M. Vezzosi, Firenze 2005, pp. 41-59, cat. 2

C. GILBERT, *Lex amoris: la legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico,* Firenze 2005

B. PREYER, *Il diario di Horne e la decorazione scultorea di palazzo Corsi Horne* in *Herbert Percy Horne e Firenze*, atti della giornata di studi (Firenze, novembre 2001) a cura di E. Nardinocchi, Firenze, 2005, pp. 17-30

L. SEBREGONDI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze*: *percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna,* Firenze 2005

C. VALCEPINA, *Il candelabro in bronzo del Monumento Nori nella Basilica di Santa Croce a Firenze*, in "OPD restauro", 17, 2005, pp. 196-207.

2006

S. BENZI, L. BERTUZZI, *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze 2006

D. CARL, *Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, Regensburg 2006

Il Museo di Arte Sacra di San Donnino a Campi Bisenzio, a cura di M.M. Simari, Firenze 2006

Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio, a cura di R.C. Proto Pisani, Firenze 2006

B. PREYER, *The acquaio (wall fountain) and fireplace in Florence*, in *At Home in Renaissance Italy,* catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 5

ottobre 2006 - 7 gennaio 2007) a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, London 2006, pp. 284-286

I. TADDEI, in *L' uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006, p. 309, scheda 119

L. ZANGHERI, *Careggi dopo il 1780,* in *La villa medicea di Careggi e il suo giardino: storia, rilievi e analisi per il restauro*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2006, pp. 39-50

2006 (2007)
A. BISCEGLIA, I. CASTELLO, *Fonte battesimale: Bernardo Rossellino (Settignano, Firenze, 1409 - Firenze 1464); Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea*, in "OPD restauro", 18, 2006 (2007), pp. 246-252.

2007
C. AVERY, in C. Avery, A. Ciaroni, *Dai Medici al Bargello. II. I bronzi del Rinascimento. Il Quattrocento*, Maastricht 2007, pp. 140-147

F. e G. BAGLIONI, *San Barnaba a Firenze. La chiesa, il rione, i restauri*, Firenze 2007

C. CAMAITI, *Donatello e Michele da Firenze nel "fonte" del Duomo di Arezzo*, in "Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti", 41, 2007, pp. 17-32.

Dieci secoli per la basilica di San Miniato al Monte, a cura di F. Gurrieri, Firenze 2007

G. GENTILINI, *Desiderio in bottega: maestri e allievi, opere e committenti nelle attestazioni documentarie e delle fonti*, in *Desiderio da Settignano*, catalogo della mostra (Parigi/Firenze/ Washington, 2007-2008) a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano 2007, pp. 25-47

C. GIOMETTI, *Due fonti battesimali a confronto: i casi di Vicopisano e Santa Maria a Monte*, in *Viaggio pittorico a Bientina e dintorni*, Ospedaletto 2007, pp. 57-59

M. GRASSO, voce *Michelozzo di Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71, Roma 2008, pp. 642-645

A. LUCHS, in *Desiderio da Settignano*, catalogo della mostra (Parigi/Firenze/ Washington, 2007-2008) a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano 2007, pp. 172-175, cat. 11.

A. MATTEOLI, *Comune di Castelfranco di Sotto (Pisa). Diocesi di San Miniato. Chiese*, San Miniato (Pi) 2007

S. PARTSCH, voce *Giovanni di Bertino*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 14, München-Leipzig, 54, 2007, p. 529

L. PISANI, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007

T. POTTS, *Where quantity yields to quality: acquiring for the Kimbell*, in "Apollo", 166, 2007, 547, pp. 42-51

2008

C. AVERY, *Crying in the wilderness: a bronze "St John the Baptist" from the circle of Piero the Gouty de'Medici*, in "Apollo", 167, 2008, pp. 98-103

F. CAGLIOTI, *Fifteenth-century reliefs of ancient emperors and empresses in Florence: production and collecting*, in "Studies in the history of art" (atti del convegno: *Collecting sculpture in early Modern Europe*, Washington, 7-8 febbraio 2003, a cura di N. Penny, E. D. Schmidt), 70, 2008, pp. 67-109

F. CAGLIOTI, *Gregorio di Lorenzo of Florence, sculptor to Matthias Corvinus,* in *Matthias Corvinus the king. Tradition and renewal in the Hungarian Royal Court, 1458 - 1490*, catalogo della mostra (Budapest, Budapesti Történeti Múzeum 2008), a cura di P. Farbaky, A.Végh, E. Spekner, Budapest 2008 pp. 129-137

A. CAPITANIO, C. M. SICCA, *Viaggio nel rito: John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008

D. FINIELLO ZERVAS, B. PREYER, *Donatello's 'Nunziata del Sasso': the Cavalcanti chapel at S. Croce and its patrons*, in "The Burlington Magazine", 150, 2008, pp. 152-165.

F. FREDDOLINI, *John Talman in Florence: The Court, the Courtiers, and the Artists*, in *John Talman: an early eighteenth-century connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven 2008, pp. 127-157

G. GENTILINI, *Dal rilievo alla pittura: la Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino,* Firenze 2008

G. GENTILINI, *Ardue "vie del marmo" e "figure di pietra" in terra d'Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 185-198.

L. MERCANTI, G. STRAFFI, *Itinerario nel territorio di Brozzi-Peretola,* Firenze 2008

P. PARMIGGIANI, *La giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci*, tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli, (a.a. 2006-2007), 2008

2009

I. BICHI RUSPOLI, *Benedetto da Maiano a San Gimignano. La riscoperta di un crocifisso dimenticato*, a cura di M. Maccherini, San Gimignano 2009, pp. 17-31.

F. BISCONTI, *Alle origini dell'iconografia battesimale: tempi, luoghi ed evoluzione.* in *Fons vitae: baptême, baptistères et rites d'initiation (IIe-VIe siècle)*, a cura di I. Foletti, S. Romano, atti della giornata di studi, Università di Losanna, 1 dicembre 2006, Roma 2009, pp. 89-100

M. CACIORGNA, *"Consummatum est": le acquasantiere di Antonio Federighi e la salvezza dal peccato originale,* in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 36-41

E. CIONI, *L'acquasantiera della sagrestia*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 116-119.

S. COLUCCI, *L'acquasantiera gotica davanti alla cappella del Voto*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 86-87

S. DE CAROLIS, L. GUERRA, R. MENGHI, *Le chiese perdute di Rimini. Tracce di fede nel tempo*, Rimini 2009

W. LOSERIES, *Le sculture della cappella di San Giovanni Battista*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Milano 2009, pp. 148-153

E. ROMOLI, *La cattedrale di Fiesole: storia, arte e simbologia,* San Giovanni Valdarno (Fi), 2009

2010

A. BELLANDI, *Gregorio di Lorenzo. Il Maestro delle Madonne di marmo*, Morbio Inferiore 2010

R. CALAMINI, *Le acquasantiere medievali in Toscana*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze (a.a. 2008-2009), 2010

P. CAPITANIO, *Alcuni tabernacoli a parete di epoca rinascimentale. Un percorso artistico nella diocesi di Faenza-Modigliana*, Faenza 2010

J. E. A. KROESEN, *Die liturgische Piscina und ihre Ausstattung im Mittelalter*, in *...das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Regensburg 2010, pp. 237-256

G. FATTORINI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010) a cura di M. Seidel Milano 2010, pp. 182-184, cat. C.1

G. FATTORINI, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo - 11 luglio 2010) a cura di M. Seidel Milano 2010, pp. 292-295, cat. C. 43

M. FERRETTI, *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, Ferrara 2010, pp. 103-107, cat. 44-46

Signa: un museo diffuso di arte sacra, a cura di G. Fossi, Signa (FI) 2010

I. TRONCONI, *Dipinti poco noti di secondo Quattrocento a Campi Bisenzio presso Firenze*, "Arte Cristiana", 98, 2010, pp. 35-44

E. ZAPPASODI, *La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce,* in "Ricerche di Storia dell'Arte", 102, 2010, pp. 49-64

2011

A. BELLANDI, *Il contrappunto alla grazia: la formazione e la prima attività di Gregorio di Lorenzo "garzone" di Desiderio da Settignano*, in in *Desiderio da Settignano*, a cura di J. Connors, A. Nova, B. Paolozzi Strozzi, G. Wolf, Venezia 2011, pp. 163-172

C. BERNAZZI, *Le opere della chiesa,* in *La chiesa di Sant'Antimo a Piombino e il Museo Diocesano Andrea Guardi. Arte e storia dal Medioevo al Novecento*, a cura di M. T. Lazzarini, Ospedaletto (Pisa), 2011, pp. 101-122

B. BRUDERER EICHBERG, *Liturgia e liturgie battesimali in Toscana fino al Duecento,* in *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battistero nella Toscana medievale*, a cura di A. Ducci, M. Frati, Ospedaletto 2011, pp. 19-31

L. BRUNORI CIANTI, *I Ricordi del pievano Tolomeo Nozzolini. Restauri, lavori, uomini e cose nei primi decenni del XVII secolo*, in *Sant'Agata: una santa, una pieve, una comunità del Mugello*, a cura di L Brunori Cianti, Firenze 2011, pp. 71-76

F. CAGLIOTI, *Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino*, in *Italy and Hungary, humanism and art in the early Renaissance*, a cura di P. Farbaky e L. A. Waldman, atti della conferenza (Firenze, Villa I Tatti, 6-8 giugno 2007), Milano 2011, pp. 505-551

A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, p. 33-71

G. DONATI, *Il "Museo" dell'Artista: Matteo Civitali per il Duomo di Lucca*, in *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri,* a cura di A. d'Aniello, M. Teresa Filieri, Lucca, 2011, pp. 115-328

A. DUCCI, *Vasche e fonti battesimali delle pievi medievali toscane. Dati, problemi, ipotesi*, in *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battistero nella Toscana medievale*, a cura di A. Ducci, M. Frati, Ospedaletto 2011, pp. 95-132

L. GIORGI, P. MATRACCHI, *La chiesa di Santa Croce e i pre-cedenti insediamenti francescani. Architettura e resti archeologici*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 12-31

M. FERRETTI, *Storia delle arti figurative a Faenza. IV. La scultura nel Quattrocento*, Faenza
2011

M. FRATI, *Spazi di gioia: i battisteri in Toscana dalle origini al tardo Medioevo*, in *Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battistero nella Toscana medievale*, a cura di A. Ducci, M. Frati, Ospedaletto 2011, pp. 45-80.

Museo Stefano Bardini. Guida alla visita del museo, a cura di A. Nesi, Firenze 2011

Monumenta. Rinascere dalle acque: spazi e forme del battistero nella Toscana medievale, a cura di A. Ducci, M. Frati, Ospedaletto 2011

A. NESI, *Desiderio da Settignano e Stefano Bardini: vicende di una galleria*, in *Desiderio da Settignano*, a cura di J. Connors, A. Nova, B. Paolozzi Strozzi, G. Wolf, Venezia 2011 pp. 205-216.

A. SIMBENI, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum vitae" in Catalogna*, in *Santa Croce Oltre le Apparenze*, a cura di A. De Marchi, G Piraz, Pistoia, 2011, pp. 113-141

I. TRONCONI, *Pittura a Campi Bisenzio tra XIV e XV secolo,* Firenze 2011

2011 (2012)
P. PARMIGGIANI, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma*, in "Prospettiva" 141/142, 2011(2012), pp. 73-85

2012
A. CAMPANA, *Pietre di Rimini: diario archeologico e artistico riminese dell'anno 1944*, a cura di G. Campana, Roma 2012

R. IACOPINO, *Le lapidi terragne di S. Croce. II. Dal 1418 al 1499*, Firenze 2012

Museo Nazionale del Bargello. La raccolta delle Robbiane, cura di B. Paolozzi Strozzi, I. Ciseri, Firenze 2012

F. PACCIANI, *Sulle vie romee: la chiesa di San Martino a Mensola. Firenze*, Firenze 2012

R. ROANI, *Per la storia della Basilica di Santa Croce a Firenze. La restaurazione generale del Tempio 1815-1824*, Borgomanero 2012

L. SBARAGLIO, *Una terracotta di Donatello: la Madonna dalla tomba di Giuliano Davanzati in Santa Trinita*, in "Nuovi studi", 17, 2012, pp. 37-82

2013
A. R. BLOCH, *The two fonts of the Florence baptistery and the evolution of the baptismal rite in Florence, ca. 1200 - 1500,* in *The visual culture of baptism in the Middle Ages. Essays on medieval fonts, settings and beliefs*, a cura di H. M. Sonne de Torrens and M. A. Torrens, Farnham 2013, pp. 77-103.

M. CALLAHAN, D. COOPER, *Sacred Space in the Modern Museum: Researching and Redisplaying the Santa Chiara Chapel in the V&A's Medieval & Renaissance Galleries,* in "V&A online Journal", 5, 2013

M. CAMPIGLI, *Il camino di palazzo Gondi*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze 2013, pp. 129-141.

G. DONATI, in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013 - 13 gennaio 2014) a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Milano 2013, pp. 190-193, cat. 5.7, 5.8

A. DE MARCHI, *Pittori per il nuovo Santuario nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La basilica della Santissima Annunziata. I. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 153-174

J.D. DRAPER, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo - 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 354-356, cat. IV.8

A. GALLI, *Tra le sculture dell'Annunziata 1250-1500*, in *La basilica della Santissima Annunziata. I. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 127-151

G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, Trento 2013

G. MOROLLI, *La lingua delle colonne: morfologia, proporzioni e semantica degli ordini architettonici*, Firenze 2013

G. MOROLLI, *La Santissima Annunziata di Firenze: il tempio dell'Umanesimo. Dalla "sancta simplicitas" degli anni michelozziani agli splendori dell'età albertiana*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. I. Dal Duecento al Cinquecento*, coordinamento scientifico a cura di C. Sisi, Firenze 2013, pp. 43-73

B. PAOLOZZI STROZZI, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo - 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 - 6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 468-469, cat. IX.9

L. PELLECCHIA, *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze 2013, pp. 89-125

2013 (2014)

A. BELLANDI, *Aggiunte all'attività ritrattistica dello scultore fiorentino Gregorio di Lorenzo*, in "Commentari d'arte", 19 2013(2014), 54/55, pp. 56-61, 124-125

S. CATITTI, *Balaustro e balaustrata tra metà Quattrocento e primo Cinquecento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 60/62, 2013-2014, pp. 21-32

R. CALAMINI, *Sulle tracce delle acquasantiere fiorentine: spunti da una dissertazione di Domenico Maria Manni*, in "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", LXXVIII, 2013 (2014), pp. 9-50

2014

A.M. BERNACCHIONI, *Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, studi in occasione del restauro, a cura di C. Frosinini, Milano 2014, pp. 35-45

C. CAPPUCCINI, *I documenti antichi sui restauri della Cappella Maggiore*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze, studi in occasione del restauro*, a cura di C. Frosinini, Milano 2014, pp. 47-53

D. CARL, *Jacopo del Mazza und die Brüder da Sangallo: das Problem der Bildhauerwerkstatt*, in "Commentari d'arte", 20, 2014, pp. 78-92

S. CHIODO, *Filologia e storia per la Leggenda della Vera Croce*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze, studi in occasione del restauro*, a cura di C. Frosinini, Milano 2014, pp. 73-83

M. C. FABBRI, *Nuovi documenti sul rivestimento a commesso dell'oratorio della Santissima Annunziata*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm*, a cura di L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 2014, pp. 169-178

C. FROSININI, *La "picciola gente" tra le storie sacre*, in *Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze*, studi in occasione del restauro, a cura di C. Frosinini, Milano 2014, pp. 173-177

A. GRASSI, *"Fratrum et piorum ope". Trasformazioni seicentesche all'Annunziata,* in *La Basilica della Santissima Annunziata. II. Dal Seicento all'Ottocento*, coordinamento scientifico a cura di C. Sisi, Firenze, pp. 40-112

B. SANTI, *Il fonte battesimale trecentesco e il monumento all'antipapa Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze*, in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di F. Gurrieri, Firenze 2014, pp. 57-71

2014 (2015)
P. PARMIGGIANI, *Benedetto da Maiano in Ungheria: i ritratti di Matteo Corvino e di Beatrice d'Aragona a Budapest*, in "Prospettiva", 153/154, 2014(2015), pp. 2-38.

2015
F. CERVINI, *"Non racchiude l'indefinito gotico": l'orizzonte internazionale di una novella architettura*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 37-86

S. COLUCCI, *"Ymagines sculptas", nonostante tutto: capitelli, arredi, tombe* in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 87-123.

Firenze: 'fotografia' di una Città tra Storia e attualità. La collezione Borbottoni ed altre vedute dalle raccolte d'arte dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Ente CRF Spazio Mostre, 17 febbraio-5 aprile 2015) a cura di E. Barletti, Firenze 2015

D. LACAGNINA, voce *Pietro da Bonitate*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, voce online su: www.treccani.it

G. RAVALLI, *L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella,* in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 157-245.

2016

P. BERTONCINI SABATINI, *Santa Maria Novella e l'architettura del classicismo umanistico.La luce della ratio, il volo dell'ars,* in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. II. Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 33-57

A. GALLI, N. ROWLEY, *Un vergiliato tra le sculture del Quattrocento*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. II. Dalla Trinità di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2016, pp. 59-95

E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici,* Firenze 2016

N. MATTEUZZI, *Sacri simboli di luce. Tarsie marmoree del periodo romanico a Firenze e in Toscana*, Empoli, 2016

In corso di stampa
S. COLUCCI, *Il chiostro Verde in Santa Maria Novella. Appunti sulla storia della costruzione e della decorazione*, in c.d.s.

FRANCESCA MARIA BACCI

ACQUASANTIERE, FONTI BATTESIMALI E LAVABI. PER UNA STORIA DELL'ARREDO LAPIDEO NELLA FIRENZE DEL QUATTROCENTO

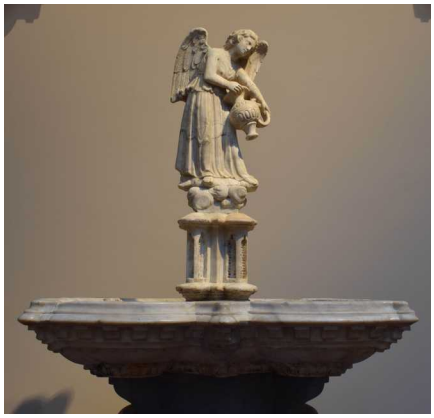
VOL. II

1. Acquasantiera Bordoni. Firenze, Museo del Bargello

2. Acquasantiera. Firenze, Battistero

3. Acquasantiera. Bagno a Ripoli (Fi), Oratorio di Santa Caterina dell'Antella

4. Acquasantiera. Stia (Ar), Santa Maria delle Grazie



5. Fabrizio Boschi, *Sant'Antonino caccia dal Duomo i curiosi,* particolare. Firenze, Convento di San Marco, chiostro

6-8. Acquasantiera, particolari. Firenze, Duomo e Museo dell'Opera del Duomo

9. Andrea Guardi (?), Angelo con vaso. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

10. Pietro Lorenzetti, *Natività della Vergine*, part. Siena, Museo dell'Opera del Duomo

11. Domenico di Bartolo, *L'educazione degli orfani*, part. Siena, Santa Maria della Scala

12. Urbano da Cortona, acquasantiera. Siena, Santa Maria della Scala

13. Acquasantiera. Siena, Duomo

14. Domenico di Giovanni da Milano, acquasantiera. Pisa, Duomo

15. Paolo Schiavo (?), *Diana e Atteone*, particolare. Williamstown, Williams College Museum of Art

16-17. Acquasantiera. Fiesole (Fi), chiesa di Sant'Ilario a Montereggi

18-19. Acquasantiera. Scandicci (Fi), chiesa di Santa Maria a Greve

20. Acquasantiera. Lucca, Santa Maria dei Servi

21. Acquasantiera. Firenze. San Barnaba

22-23. Acquasantiera, particolari. Firenze, San Barnaba

24. Acquasantiera. Firenze, San Barnaba

25. Base di pilastro. Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro dei Morti

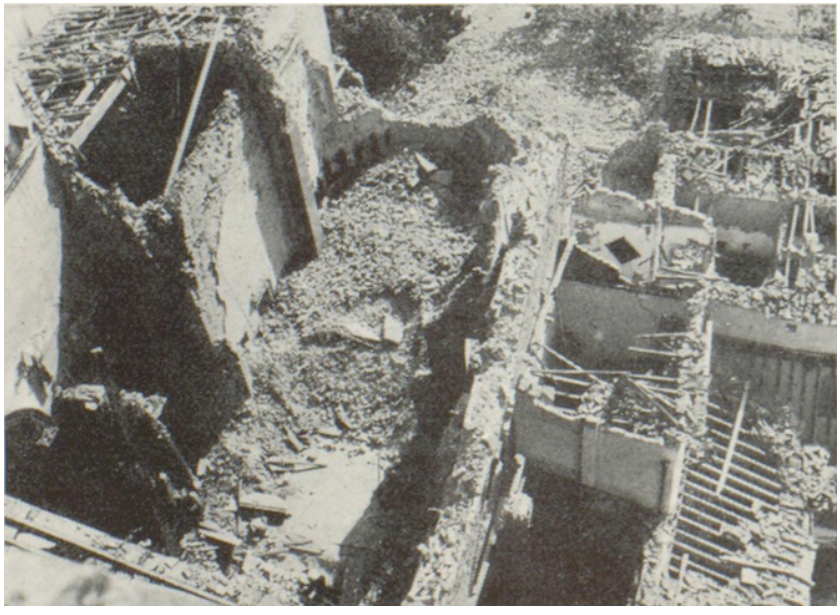
26. Acquasantiera. Fiesole (Fi), Santa Maria Primerana

27-28. Acquasantiera. Fiesole (Fi), Santa Maria Primerana

29. Base di pilastro. Firenze, Santa Maria Novella

30. Base di pilastro. Fiesole (Fi), San Romolo

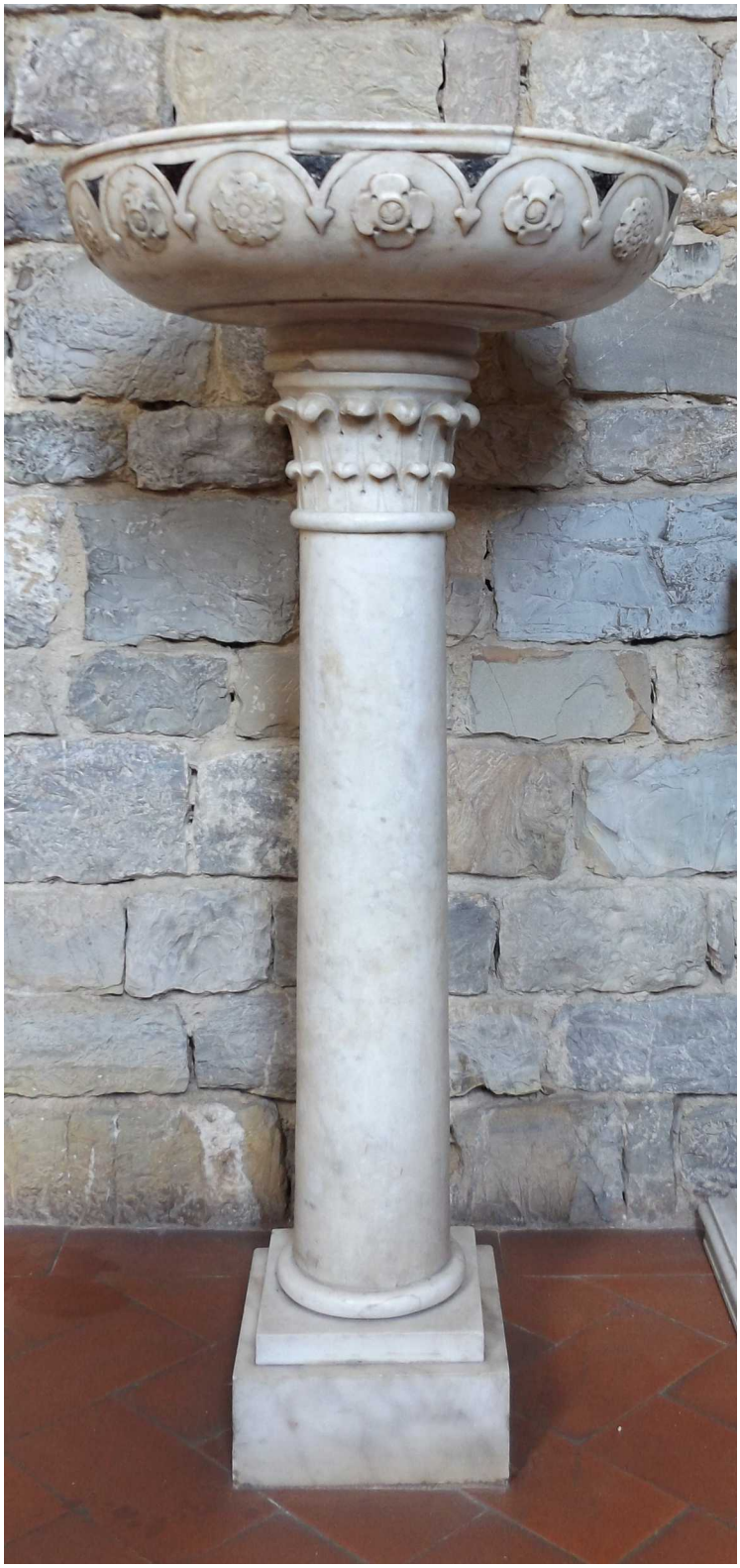
31. Acquasantiera adattata a lavabo. Impruneta (Fi), Santa Maria



32. Acquasantiera adattata a lavabo. Impruneta (Fi), Santa Maria

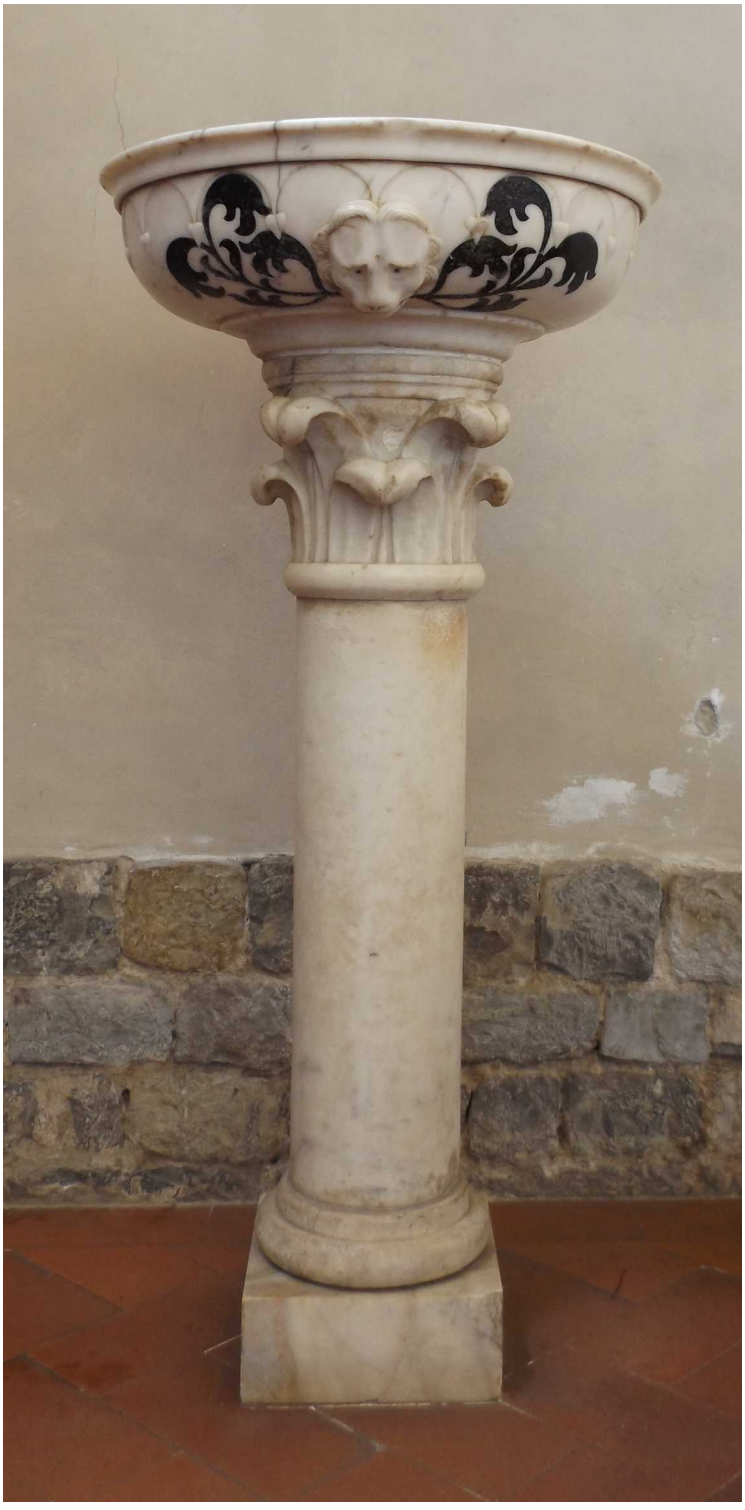
33. La chiesa di Santa Maria all' Impruneta dopo i bombardamenti

34-35. Acquasantiera adattata a lavabo. Impruneta (Fi), Santa Maria



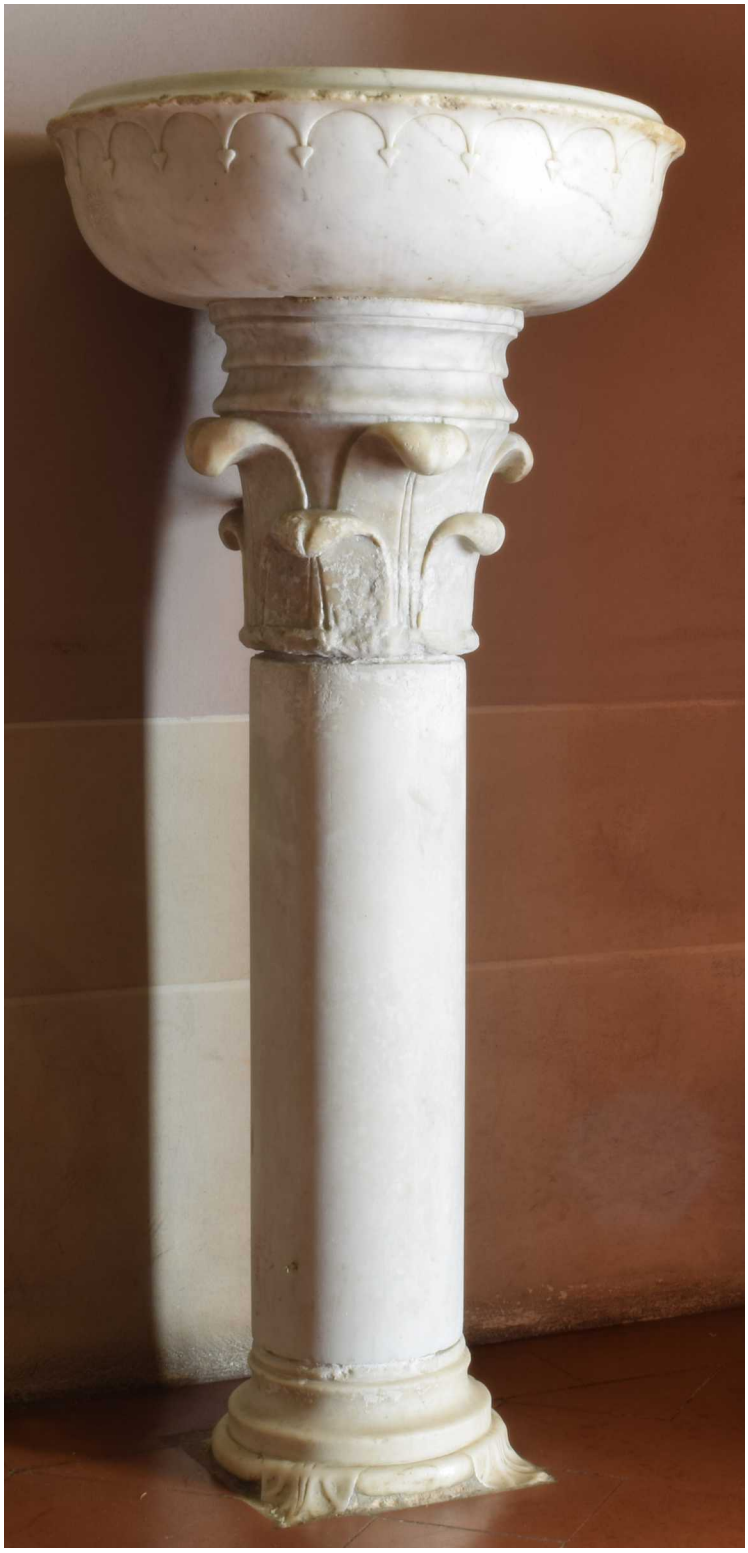
36. Acquasantiera.Firenze, San Michele a San Salvi

37-38. Acquasantiera. Firenze, San Michele a San Salvi



39. Acquasantiera. Firenze, San Michele a San Salvi

40-41. Acquasantiera. Firenze, San Michele a San Salvi



42. Acquasantiera. Firenze, San Michele a Rovezzano

43-44. Acquasantiera. Firenze, San Michele a Rovezzano

45. Acquasantiera. Firenze, San Michele a Rovezzano

46. Base di pilastro. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro dei Morti

47. Acquasantiera Bizzeri. Già Sant'Andrea a Barbiana, Vicchio (Fi)

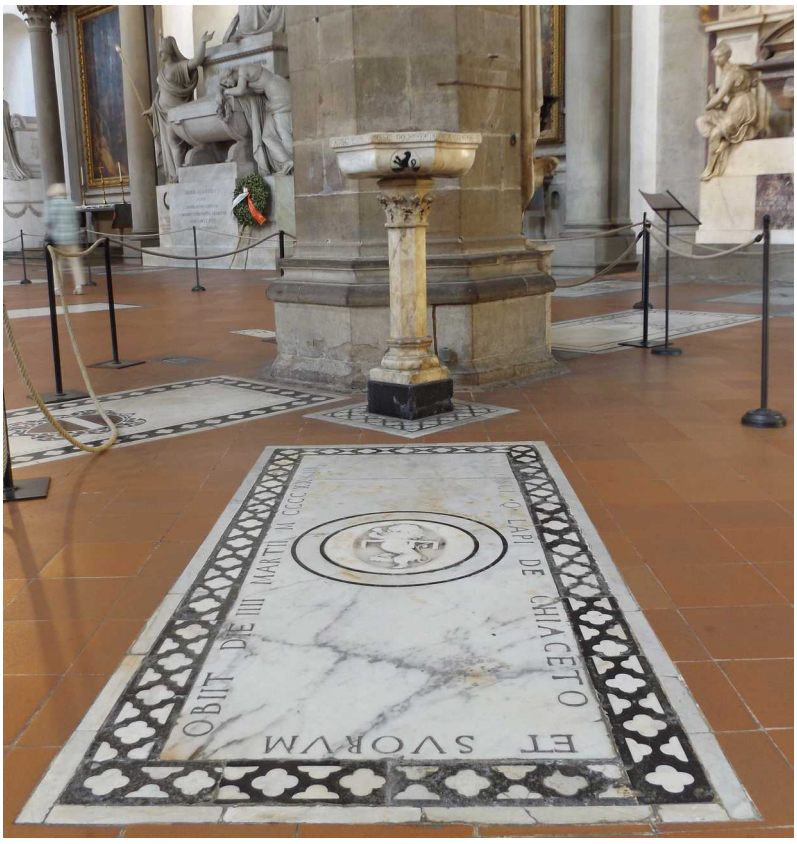
48-49. Acquasantiera. Firenze, Sant'Ambrogio

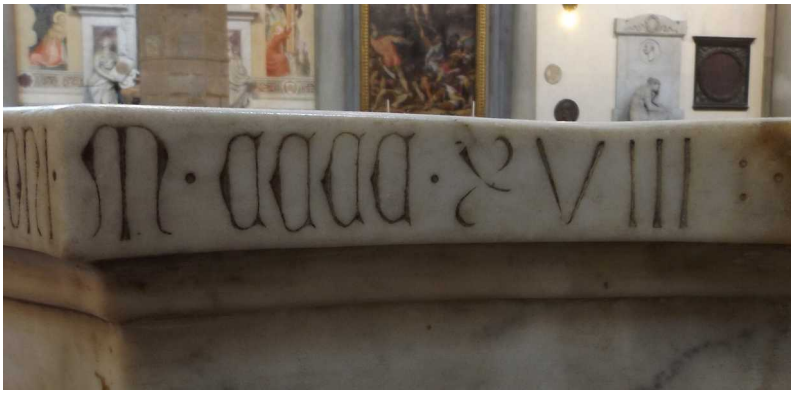
50-52. Acquasantiera, particolari. Firenze, Sant'Ambrogio

53. Acquasantiera Bartoli. Firenze, Santa Maria Novella

54-56. Acquasantiera Bartoli, particolari. Firenze, Santa Maria Novella

57. Acquasantiera Da Diacceto. Firenze, Santa Croce





58. Acquasantiera e tomba Da Diacceto. Firenze, Santa Croce

59. Acquasantiera Da Diacceto, particolare della vasca. Firenze, Santa Croce

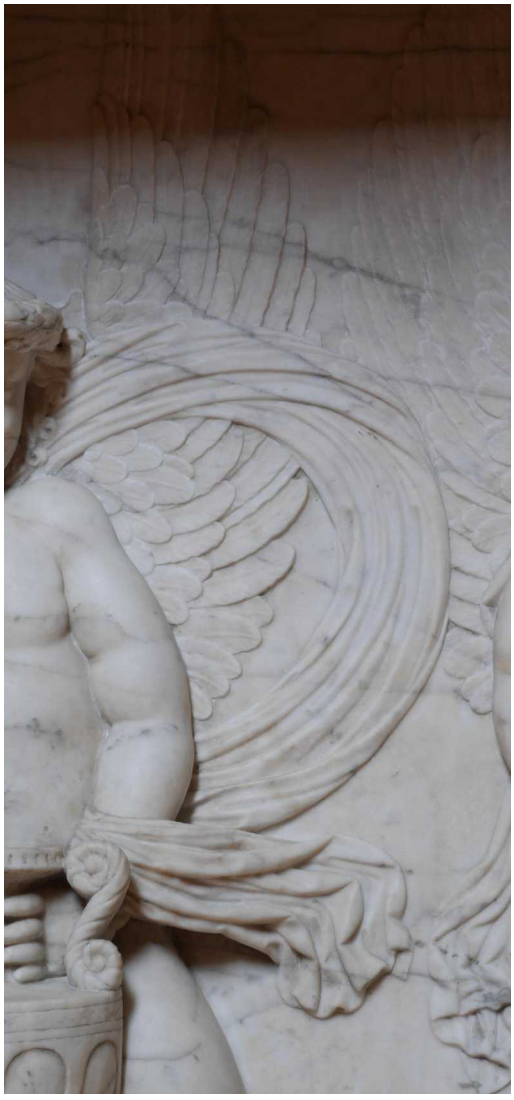
60-61. Acquasantiera Da Diacceto, particolari. Firenze, Santa Croce

62-64. Vasca di acquasantiera. Fiesole (Fi), ex-convento di San Girolamo

65-66. Acquasantiera Rucellai. Firenze, Santa Maria Novella

67. Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera. Già Firenze, Careggi, Villa Medici

68. Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera. Già Firenze, Careggi, Villa Medici



69. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera, particolare. Già Firenze, Careggi, Villa Medici

70. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, lavabo, particolare. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

71. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera, particolare. Già Firenze, Careggi, Villa Medici

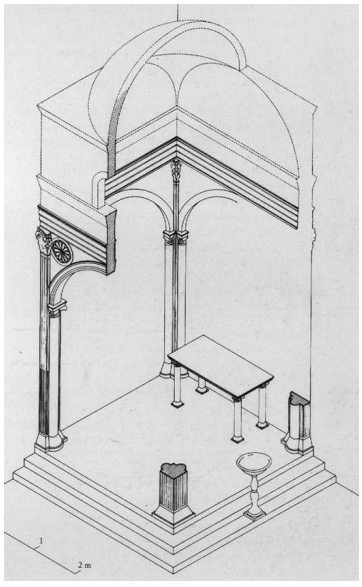
72. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, *Spiritello*, particolare. Firenze, Santa Croce, Monumento di Leonardo Bruni

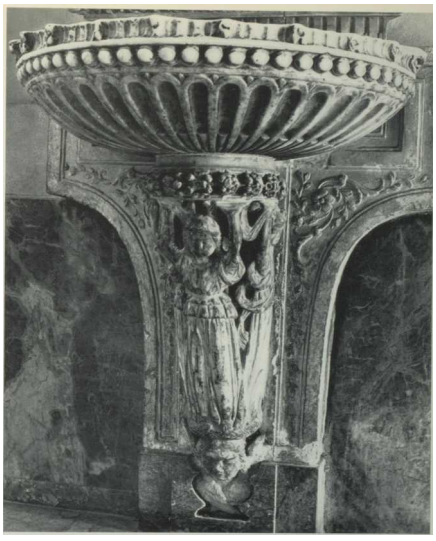
74. Arte romana del I sec. d.C., *Vittoria* di Veleia. Parma, Museo Archeologico Nazionale

75. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera, particolare. Già Firenze, Careggi, Villa Medici

76. Arte romana del I sec. a.C., *Vittoria* di Fossombrone. Kassel, Museo Fridericianum

77. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, acquasantiera, particolare. Già Firenze, Careggi, Villa Medici





78. Giovanni di Turino, acquasantiera. Siena, Duomo

79. Scultore dell'ultimo quarto del XV secolo, studio di acquasantiera. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

80. Prospetto della cappella Barbadori in Santa Felicita, ricostruzione di A. Bruschi (disegno di F. Colonna)

81. Bottega di Domenico Gagini, acquasantiera. Palermo, Duomo

82. Maso di Bartolomeo, acquasantiera Medici. Firenze, San Marco

83. Maso di Bartolomeo, acquasantiera Medici, particolare. Firenze, San Marco

84. Bernardo Rossellino, fonte battesimale. Empoli (Fi), Museo della Collegiata di Sant'Andrea

85-86. Maso di Bartolomeo, acquasantiera Medici, particolari. Firenze, San Marco

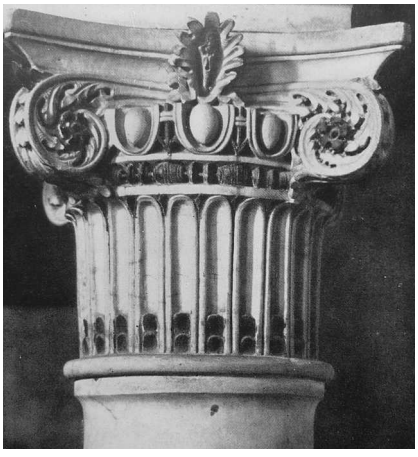
87. Stefano Rosselli, *Sepoltuario fiorentino*, Stemma dell'acquasantiera Medici di San Marco

88. Maso di Bartolomeo, candelabro, particolare. Prato, Duomo
89. Maso di Bartolomeo, acquasantiera, particolare. Firenze, San Marco
90. Donatello, *San Marco Evangelista*, particolare. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

91. Acquasantiera. Roma, San Pietro in Vaticano

92. Acquasantiera Di Cola. Pozzolatico (Fi), Santi Stefano e Caterina

93-94. Acquasantiera Di Cola, particolari. Pozzolatico (Fi), Santi Stefano e Caterina



95. Acquasantiera Di Cola, stemma. Pozzolatico (Fi), Santi Stefano e Caterina

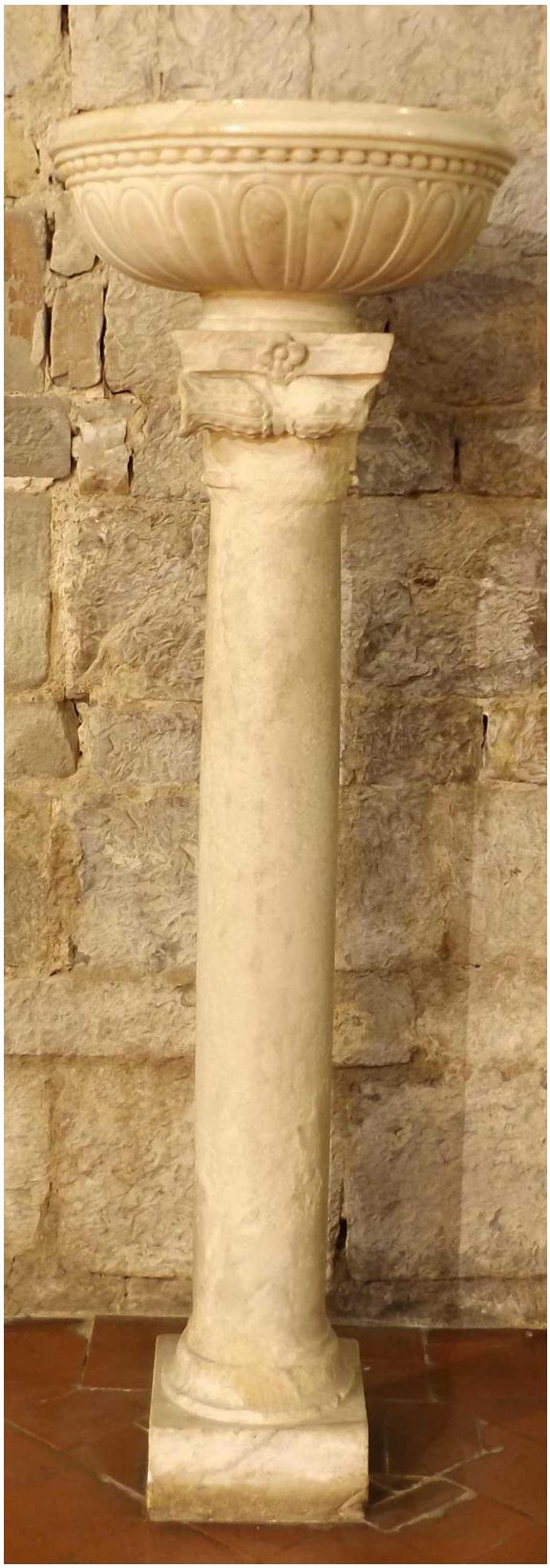
96. Stefano Rosselli, *Sepoltuario fiorentino*, stemma di acquasantiera già nella distrutta chiesa di San Leo

97. Donatello e bottega, capitello. Firenze, Orsanmichele, Tabernacolo di Parte Guelfa

98. Michelozzo e bottega, capitello. Firenze, San Miniato al Monte, Tempietto

99. Acquasantiera Sassolini. San Casciano di Val di Pesa (Fi), Museo Diocesano di Arte Sacra

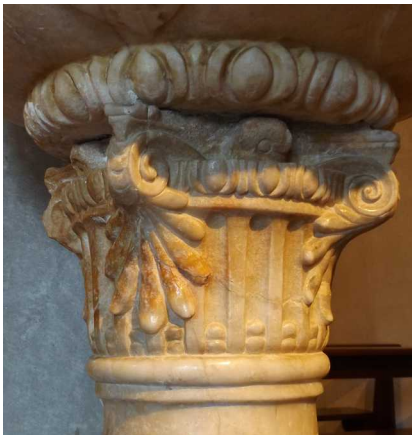
100-101. Acquasantiera Sassolini, particolari. San Casciano di Val di Pesa (Fi), Museo Diocesano di Arte Sacra



102. Acquasantiera. Bagno a Ripoli (Fi), San Pietro a Ripoli

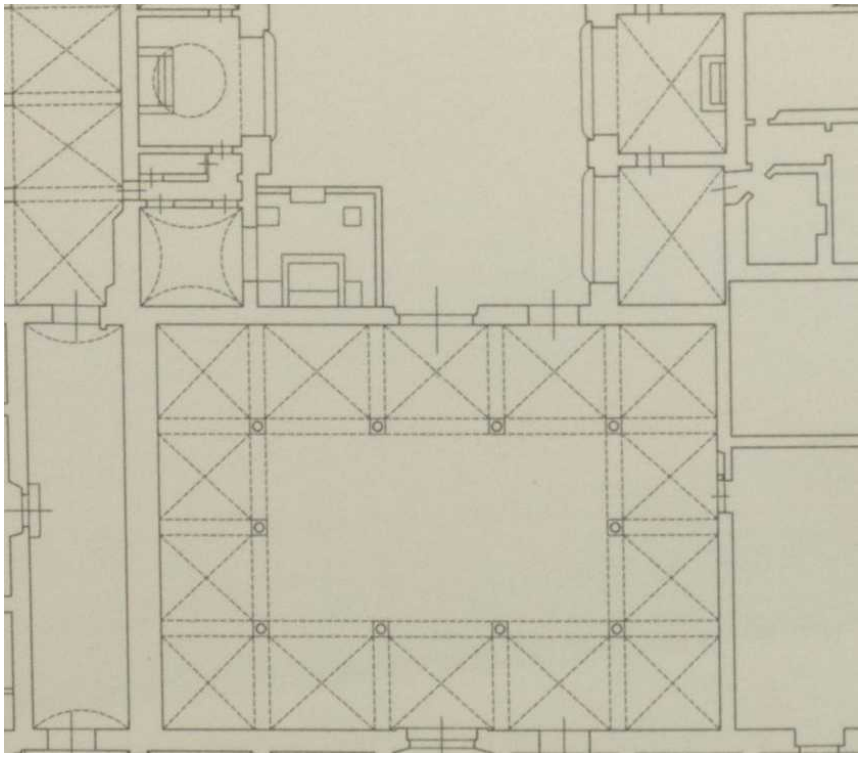
103-105. Acquasantiera, particolari. Bagno a Ripoli (Fi), San Pietro a Ripoli

106. Acquasantiera Gualtierotti Gherardi.
Firenze, San Martino a Mensola



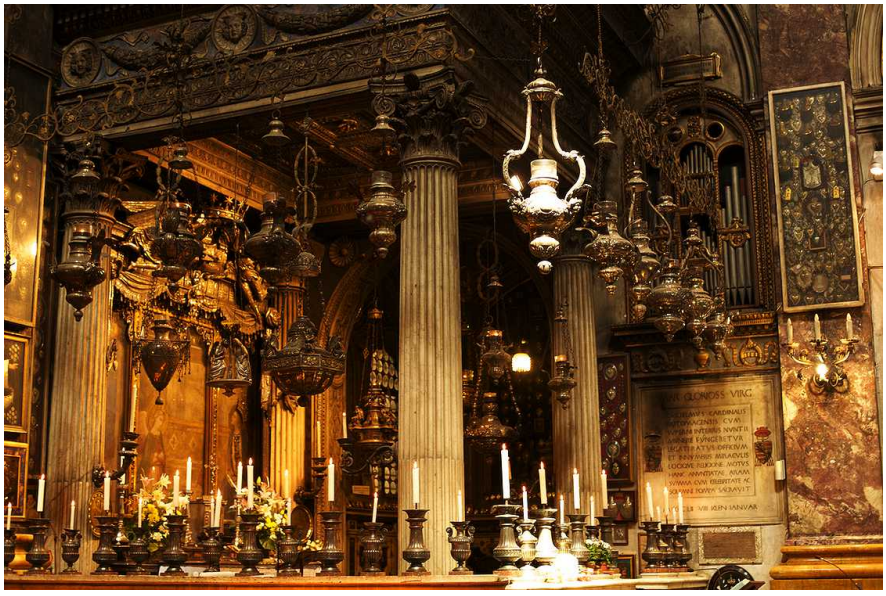
107-108. Acquasantiera Gualtierotti Gherardi, particolari. Firenze, San Martino a Mensola

109. Cerchia di Bernardo Rossellino, capitello. Firenze, Santa Croce, chiostro Spinelli

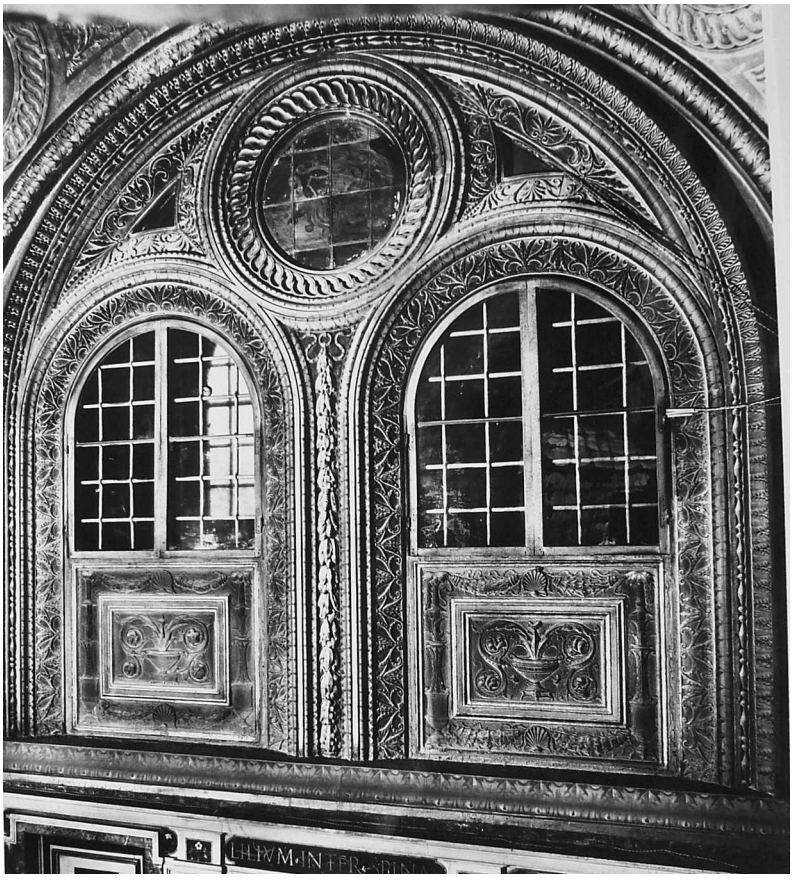


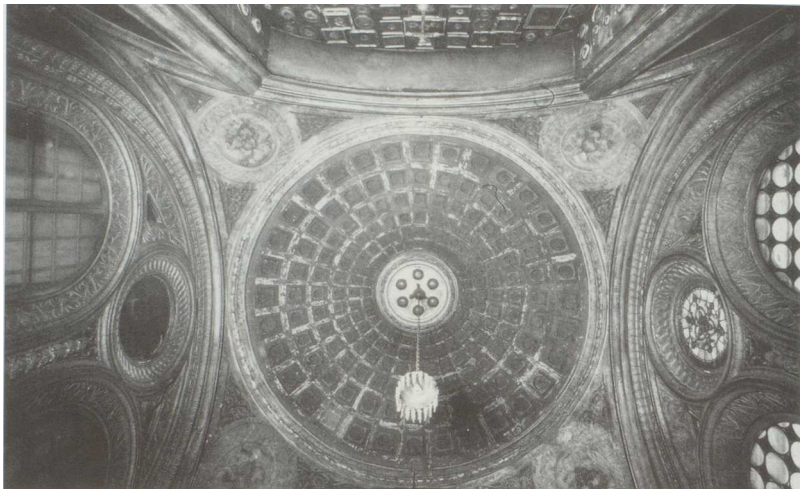
110. Pianta del chiostrino dei Voti e della controfacciata della SS. Annunziata di Firenze

111. Chiostrino dei Voti. Firenze, SS. Annunziata



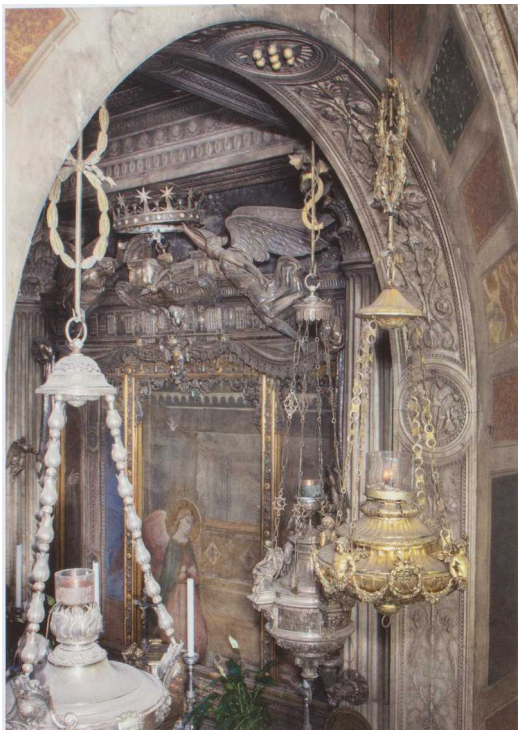
112-113. Michelozzo e bottega, Tempietto. Firenze, SS. Annunziata





114. Giovanni di Bertino e scalpellini, finestra del Coretto. Firenze, SS. Annunziata

115. Cupola del Coretto. Firenze, SS. Annunziata



116-117. Giovanni di Bertino e scalpellini, intradosso dell'arco del Coretto. Firenze, SS. Annunziata

118. Bernardo Rossellino e scalpellini, controfacciata del Coretto con repositorio. Firenze, SS. Annunziata

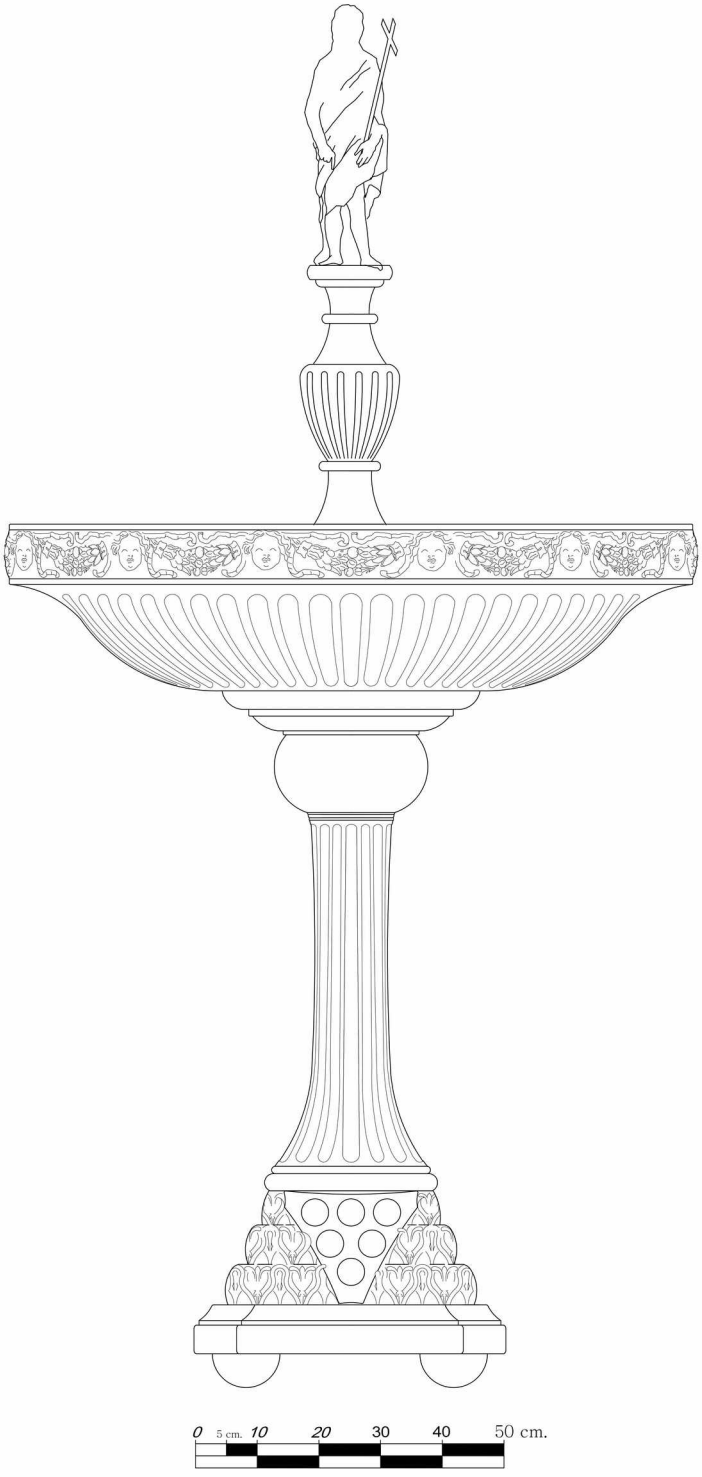
119. Cerchia di Donatello (Bellano?), *Battista*. Firenze, Museo Nazionale dei Bargello

120. Michelozzo (?), *Battista*, Fort Worth, Kimbell Art Museum

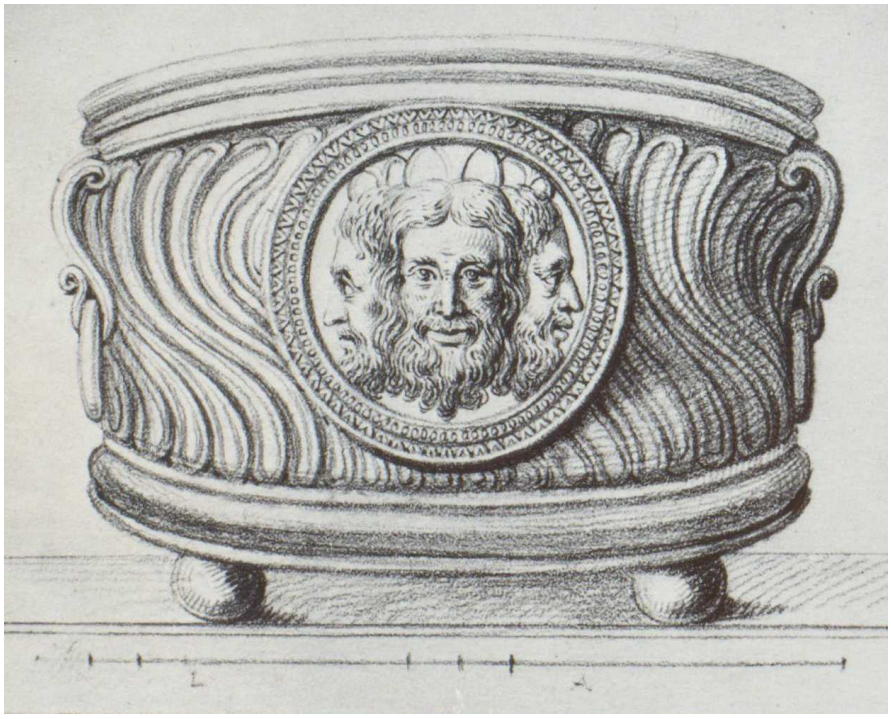
121. Giovanni Casini, Veduta delle acquasantiere del chiostrino dei Voti. Wormsley (UK), Biblioteca, raccolta John Talman

122. Stefano Rosselli, *Sepoltuario fiorentino*, stemma dell'acquasantiera Medici della SS. Annunziata

123-124. Giovanni Casini, acquasantiera del chiostrino dei Voti, particolari. Wormsley (UK), Biblioteca, raccolta John Talman

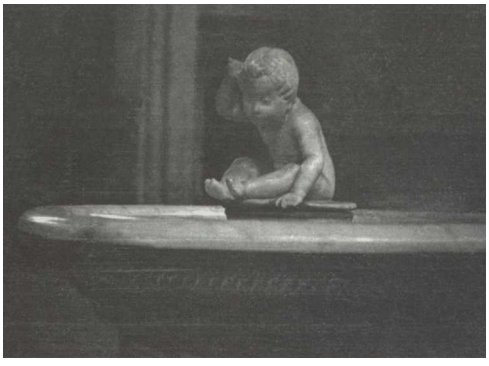


125. Ipotesi ricostruttiva dell'acquasantiera Medici
(disegno dell'architetto Simona Manetti)



126. Anton Francesco Gori, Altare del Tempietto della SS. Annunziata. Firenze, Biblioteca Marucelliana

127. Bernardo Rossellino, tomba di Orlando de' Medici, particolare. Firenze, SS. Annunziata



128-129. Matteo Civitali, coppia di acquasantiere. Lucca Duomo

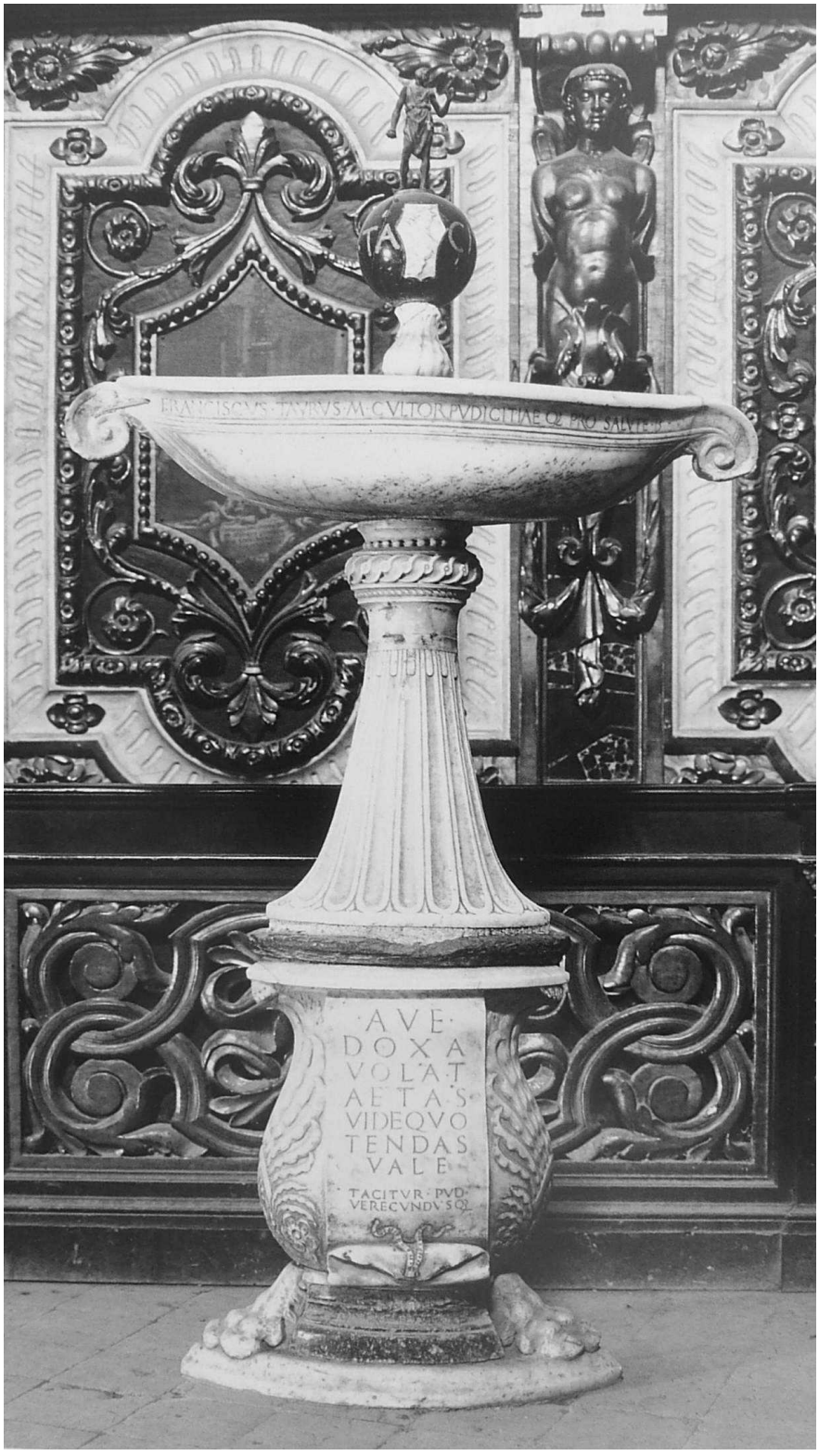
130. Matteo Civitali, Putto già sull'acquasantiera di destra nel Duomo di Lucca

131. Matteo Civitali, Agnus Dei, particolare dell'acquasantiera di sinistra. Lucca, Duomo

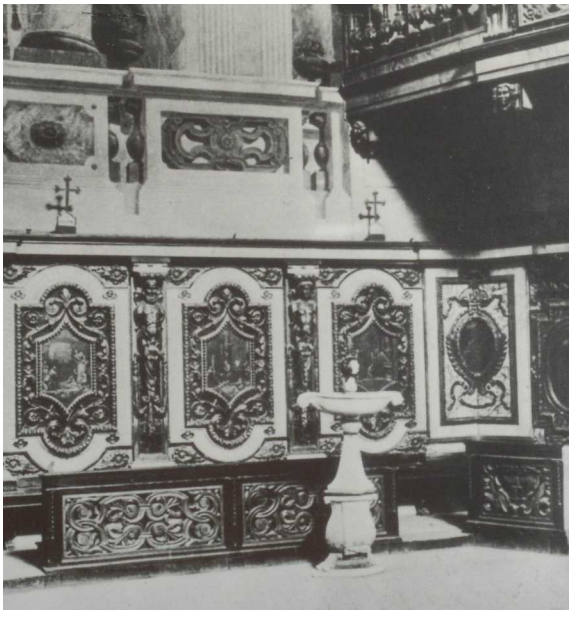
132. Acquasantiera. Scarperia (Fi), Sant'Agata

133. Acquasantiera. Firenze, San Michele a Castello

134. Acquasantiera. Carrara, cattedrale di Sant'Andrea



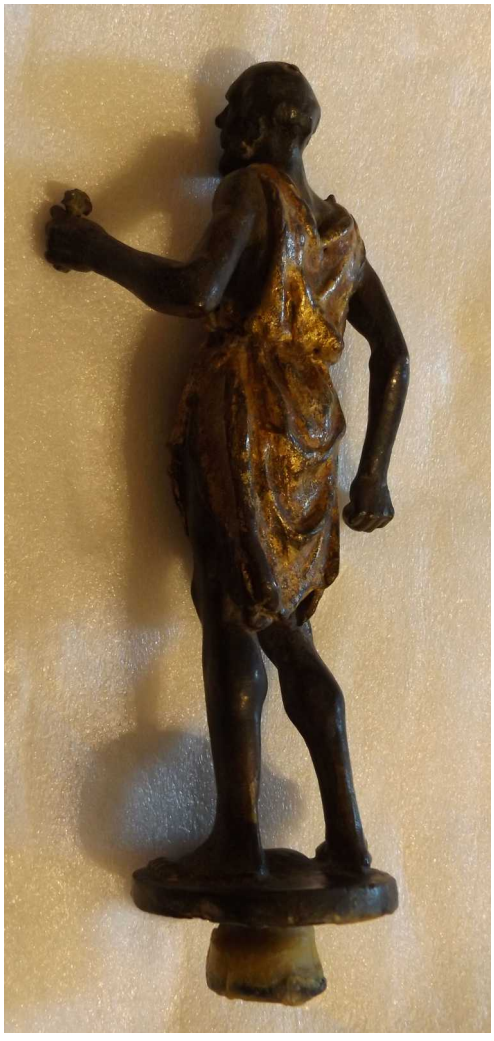
135. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera. Rimini, Oratorio di San Giovannino. Foto anteriore ai danneggiamenti del 1944



136-137. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera. Rimini, Oratorio di San Giovannino. Foto anteriori ai danneggiamenti del 1944

138. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera.
Rimini, Oratorio di San Giovannino

139-142. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera, particolari. Rimini, Oratorio di San Giovannino

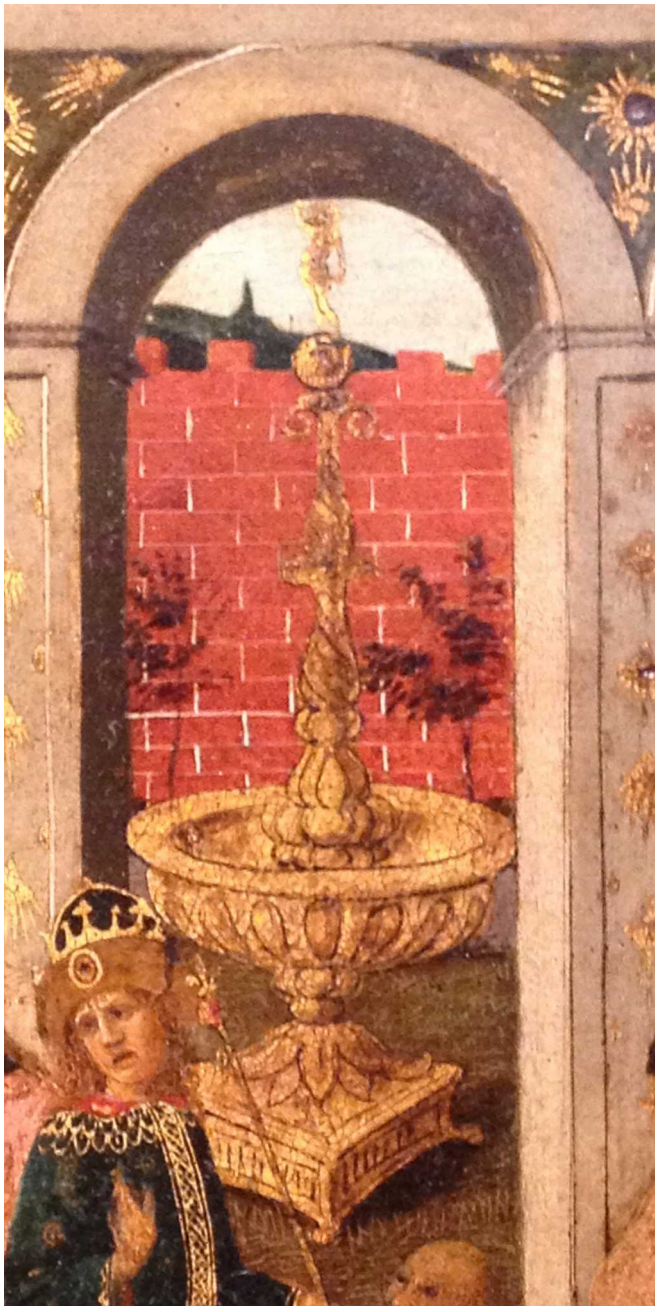


143-144. Antonio Rossellino (?) e collaboratore, *San Girolamo*. Rimini, Oratorio di San Giovannino

145. Antonio Rossellino (?) e collaboratore, *San Girolamo*, particolare. Rimini, Oratorio di San Giovannino

146. Antonio Rossellino e Ambrogio da Milano, monumento al vescovo Lorenzo Roverella. Ferrara, San Giorgio

147. Antonio Rossellino, fontana Medici, collocazione anteriore al 1889 nella Grotta degli animali della Villa medicea di Castello



148. Donatello e collaboratore (Bertoldo di Giovanni?), *Spiritello*. New York, Metropolitan Museum

149. Giovan Francesco Rustici, *Mercurio*. Cambridge, Fitzwilliam Museum

150. Jacopo del Sellaio, *Banchetto di Assuero*. Firenze, Galleria degli Uffizi

151. Bernardo Rossellino e Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, altare. Pescia, San Franccesco, Cappella Cardini

152. Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani, vaso. Firenze, SS. Annunziata

153. Andrea Guardi, fonte battesimale. Vicopisano (Pi), Santa Maria

154-155. Andrea Guardi, fonte battesimale, particolari.
Vicopisano (Pi), Santa Maria

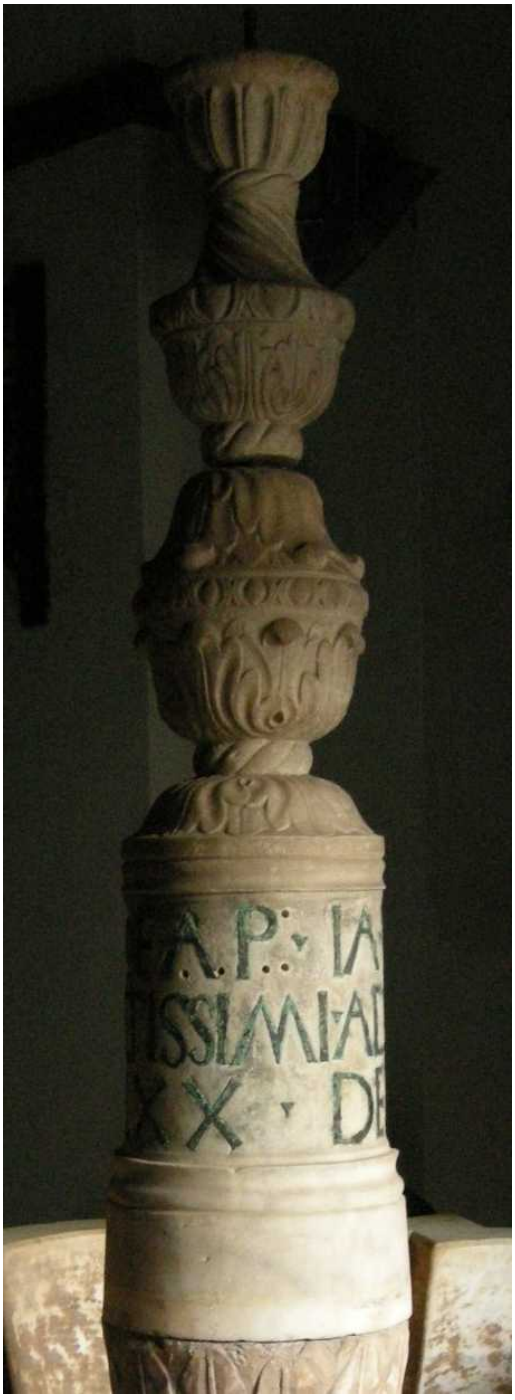
156. Domenico Rosselli, fonte battesimale. Colle di Val d’Elsa, Duomo

157-158. Domenico Rosselli, fonte battesimale, particolari.
Colle di Val d'Elsa, Duomo

159-160. Domenico Rosselli, fonte battesimale, particolari.
Colle di Val d'Elsa, Duomo

161. Fonte battesimale. Amelia (Terni), Duomo

162. Scultore attivo a Piombino e Andrea Guardi (?), fonte battesimale. Piombino, Sant'Antimo



163. Andrea Guardi (?), fonte battesimale, particolare. Piombino, Sant'Antimo

164. Andrea Guardi e restauratore novecentesco, *Battista*. Piombino, Sant'Antimo

165. Bottega di Bernardo Rossellino, acquasantiera. Firenze, SS. Annunziata, chiostro Grande

166-167. Acquasantiera. Firenze, San Lorenzo, Capitolo

168. Desiderio da Settignano e bottega, acquasantiera. Già Firenze, collezione Odoardo Campa

169. Desiderio da Settignano, busto d'infante. Washington, National Gallery of Art, collezione Mellon

170. Desiderio da Settignano e bottega, cherubino. Firenze, Santa Croce, cappella Pazzi

171. Desiderio da Settignano e bottega, acquasantiera. Già Firenze, collezione Odoardo Campa

172. Desiderio da Settignano, busto d'infante. Washington, National Gallery of Art, collezione Mellon

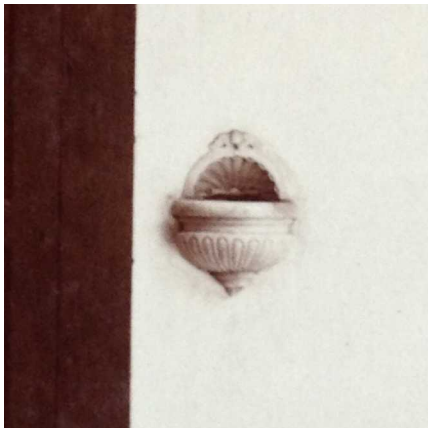
173. Acquasantiera. Già Firenze, San Francesco di Paola

174. Acquasantiera. Firenze, San Francesco di Paola

175. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera. Firenze, Ospedale degli Innocenti, chiostro Grande

176. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera, particolare. Firenze, Ospedale degli Innocenti, chiostro Grande

177. Antonio Rossellino e bottega, cherubino. Firenze, San Miniato, tomba del Cardinale del Portogallo

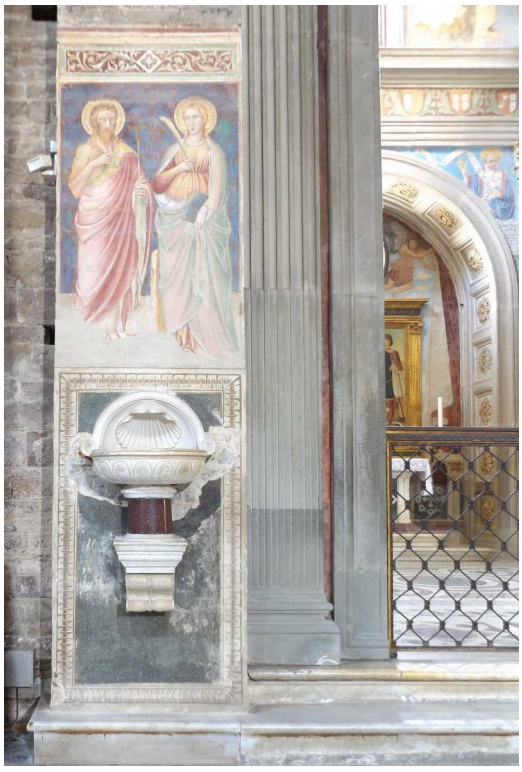


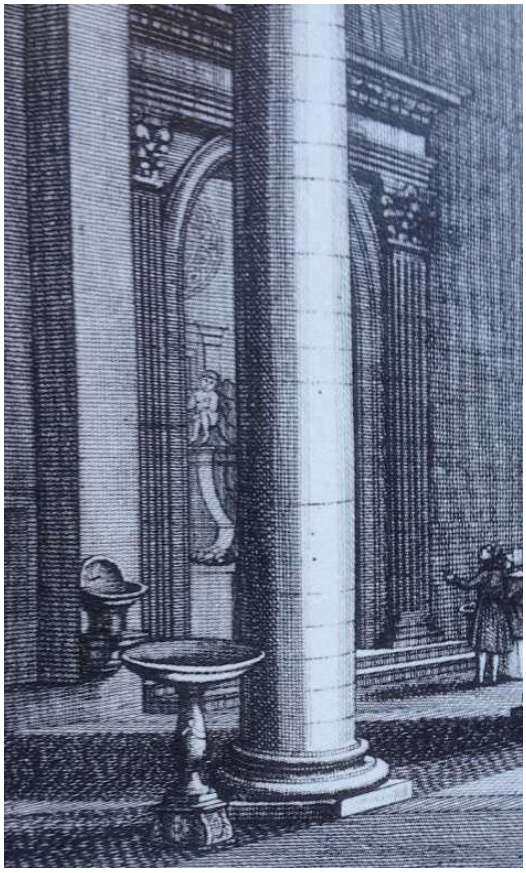
178. Antonio Rossellino e bottega, acquasantiera, particolare. Firenze, Ospedale degli Innocenti, chiostro Grande

179. Particolare di una fotografia del chiostro Grande dell'Ospedale degli Innocenti verso il 1890, con una diversa pila al posto di quella attuale (Alinari n. 3179)

180-181. Acquasantiera. Scandicci (Fi), Santa Maria a Greve

182. Antonio Rossellino e Giovanni legnaiuolo, acquasantiera. Firenze, San Miniato al Monte, cappella del Cardinale del Portogallo



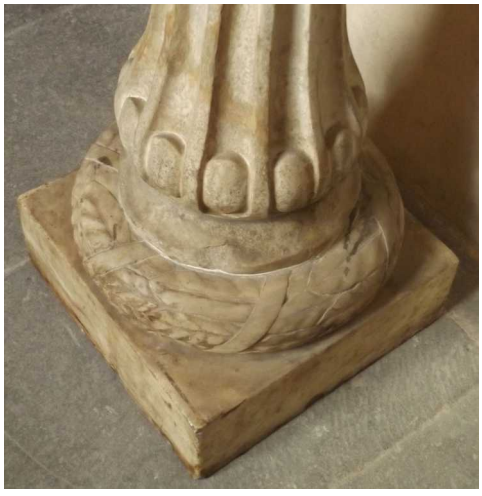


183-184. Antonio Rossellino e Giovanni legnaiuolo, acquasantiera. Firenze, San Miniato al Monte, cappella del Cardinale del Portogallo

185. Attilio Zuccagni Orlandini, Interno della chiesa di San Miniato al Monte, particolare

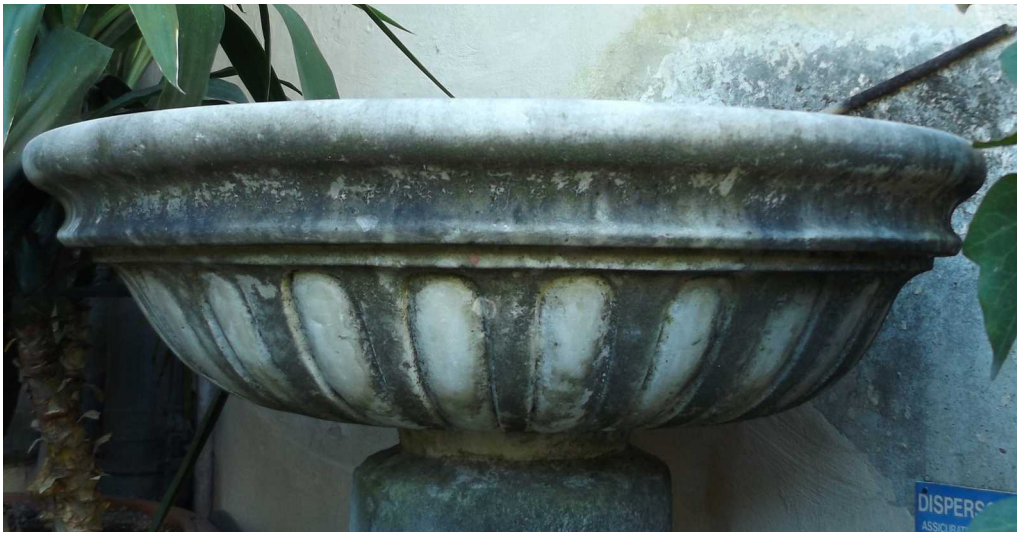
186-187. Antonio Rossellino e Giovanni legnaiuolo, acquasantiera, particolari. Firenze, San Miniato al Monte, cappella del Cardinale del Portogallo

188. Acquasantiera Strozzi. Firenze, Museo Stefano Bardini



189. Bottega di Benedetto da Maiano, vasca dell'acquasantiera Strozzi, Firenze, Museo Stefano Bardini

190-191. Acquasantiera Strozzi, particolari. Firenze, Museo Stefano Bardini



192. Francesco di Simone Ferrucci, vasca di acquasantiera. Firenze, Santa Maria a Peretola, attuale collocazione nel cortile

193. Francesco di Simone Ferrucci, vasca di acquasantiera. Firenze, Santa Maria a Peretola, collocazione in chiesa anteriore al 1966

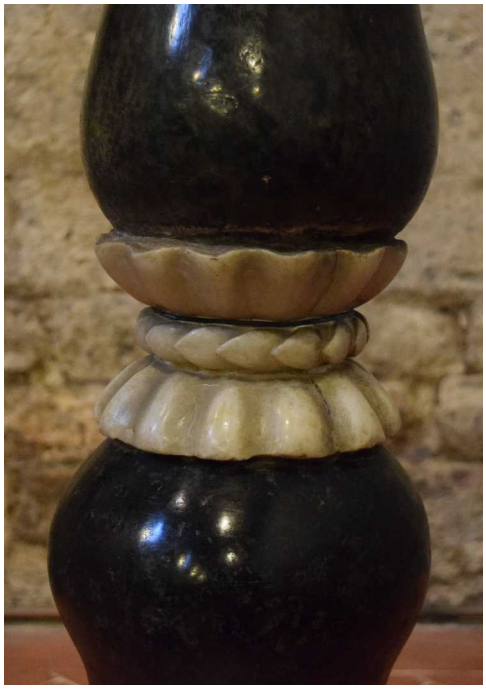
194-195. Vasca di acquasantiera. Firenze, Museo Stefano Bardini

196. Acquasantiera Cavalcanti. Firenze, Santa Croce

197-198. Acquasantiera Cavalcanti, particolari. Firenze, Santa Croce

199. Acquasantiera Lippi. Firenze, San Felice in Piazza

200-201. Acquasantiera Lippi, particolari. Firenze, San Felice in Piazza



202-203. Acquasantiera Lippi, particolari. Firenze, San Felice in Piazza

204. Acquasantiera, particolare. Prato, San Piero a Figline

205. Acquasantiera. Prato, San Piero a Figline

206. Balaustro. Firenze, Santa Maria Novella,
Cappella della Pura

207. Arte romana, Urna a forma di cesta. New York, Metropolitan Museum

208-209. Michelozzo, Pagno di Lapo e bottega, basi di colonne. Firenze, SS. Annunziata, Tempietto

210. Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, fontana Medici. Firenze, palazzo Pitti

211. Bottega fiorentina, fusto Bartolini-Salimbeni, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum

212. Benedetto da Maiano e bottega, peduccio, particolare. Firenze, Santa Croce, pulpito

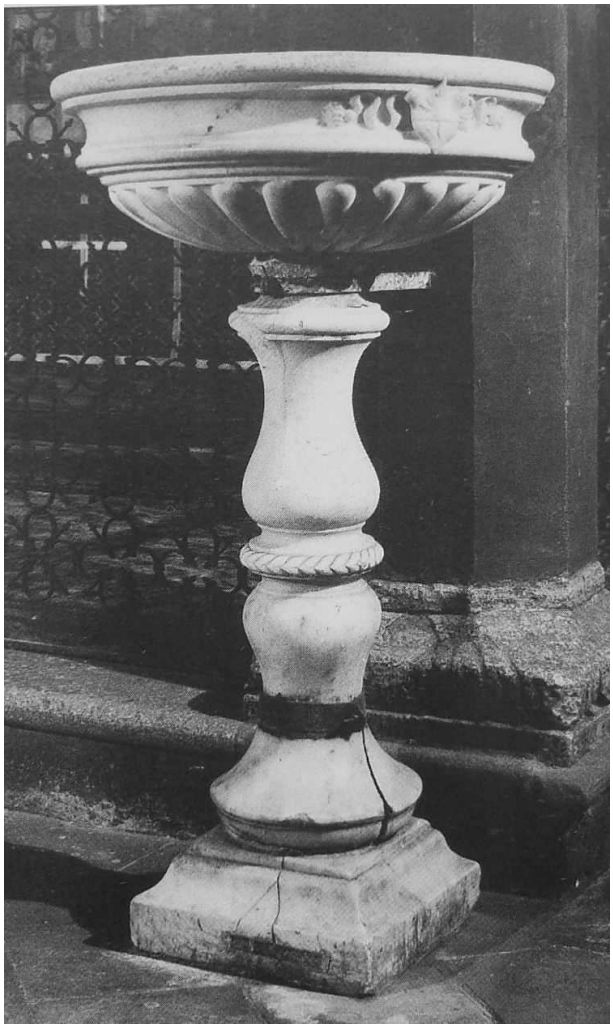
213. Benedetto da Maiano e bottega, base di parasta. Firenze, Palazzo Vecchio, Porta dell'Udienza

214. Benedetto da Maiano e bottega, fonte battesimale, particolare. Signa (Fi), San Giovanni

215. Acquasantiera. Siena, San Domenico, foto Lombardi, fine XIX sec.

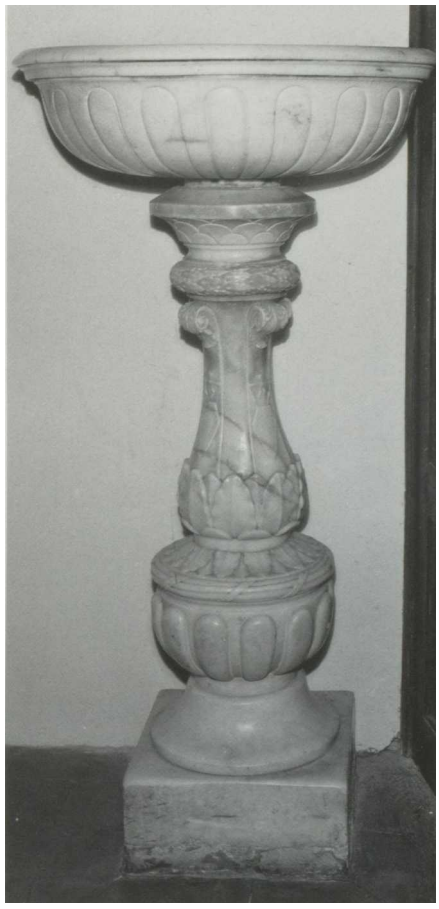
216. Acquasantiera. Siena, San Domenico

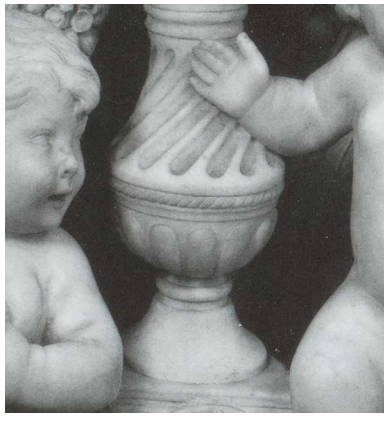
217. Vasca di acquasantiera. Siena, San Domenico



218. Bottega di Benedetto da Maiano, vasca dell'acquasantiera Strozzi, Firenze, Museo Stefano Bardini

219. Benedetto da Maiano e bottega, acquasantiera. San Gimignano (Si), Sant'Agostino, cappella di San Bartolo

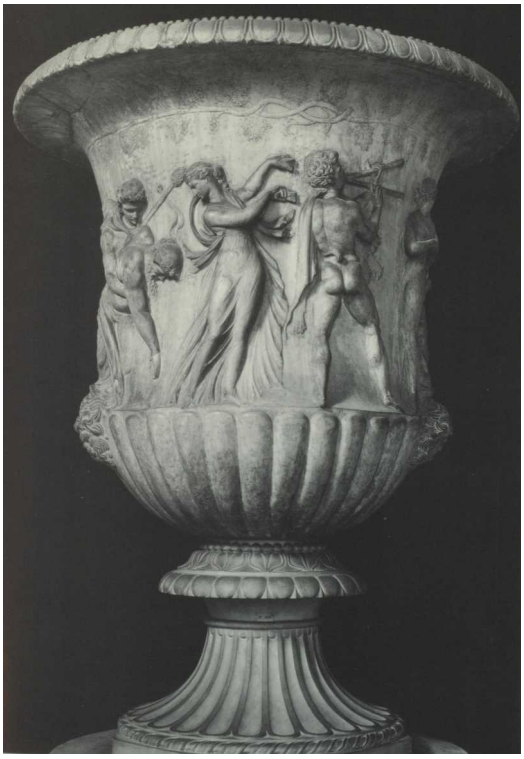


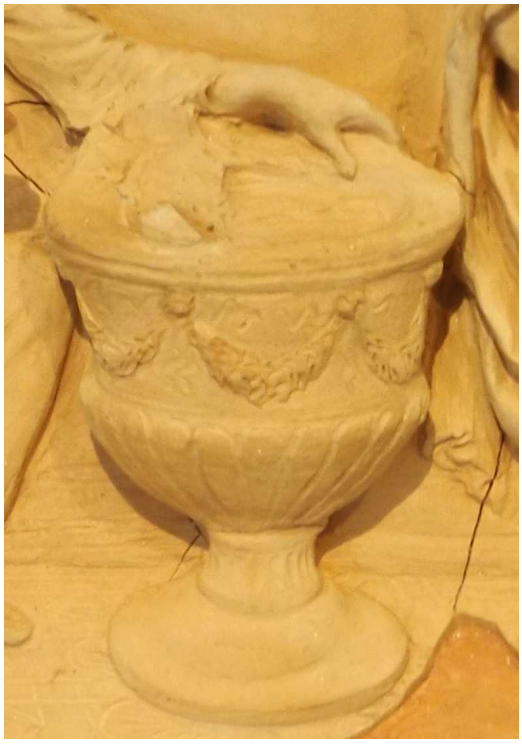


220. Acquasantiera. Arezzo, Santa Maria delle Grazie

221. Benedetto da Maiano, altare di Santa Fina, particolare. San Gimignano (Si), Collegiata di Santa Maria Assunta, cappella di Santa Fina

222. Benedetto da Maiano, Porta dell'Udienza, particolare. Firenze, Palazzo Vecchio



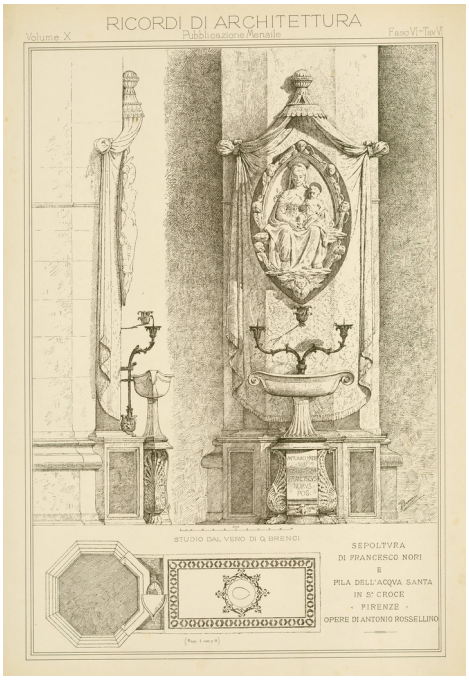


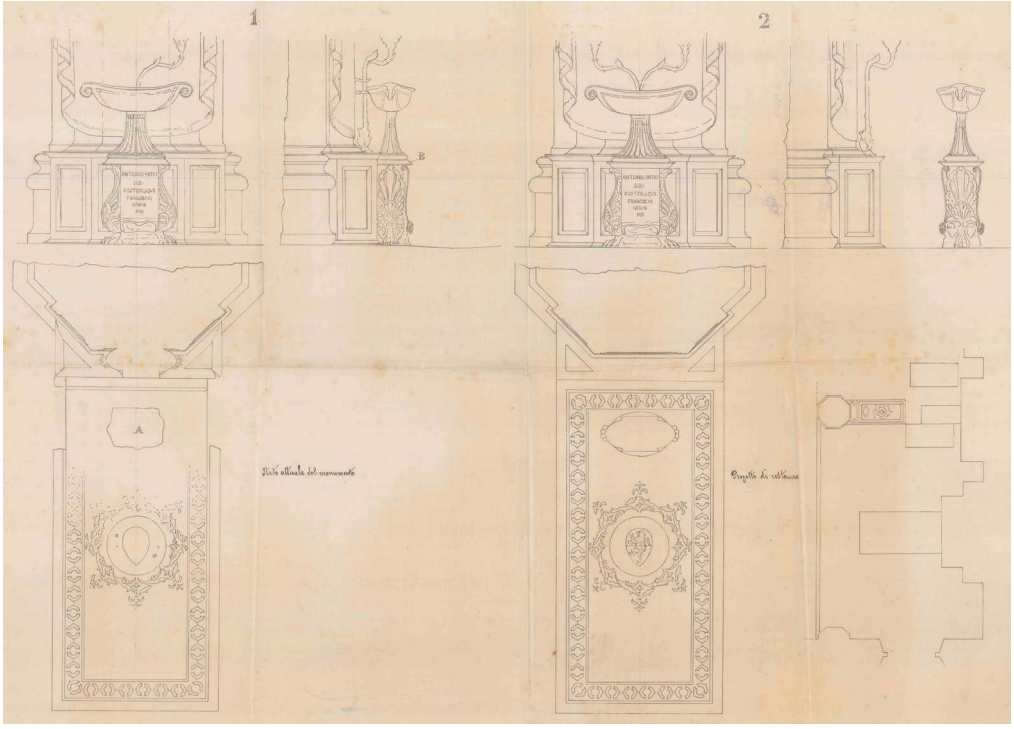
223. Arte romana, cratere Barberini, particolare. Parigi, Louvre

224. Benedetto da Maiano, *Nascita del Battista*, particolare. Londra Victoria and Albert Museum

225. Antonio Rossellino, acquasantiera Nori. Firenze, Santa Croce

226-227. Antonio Rossellino, monumento Nori e particolare della lastra tombale. Firenze, Santa Croce



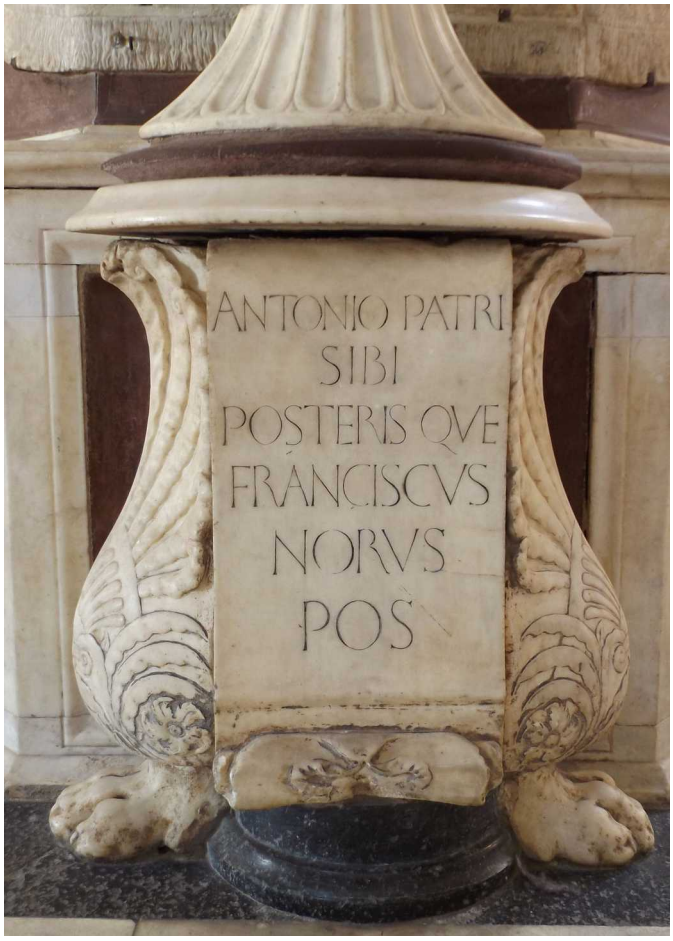


228. Ricordi di Architettura, 1887, monumento Nori

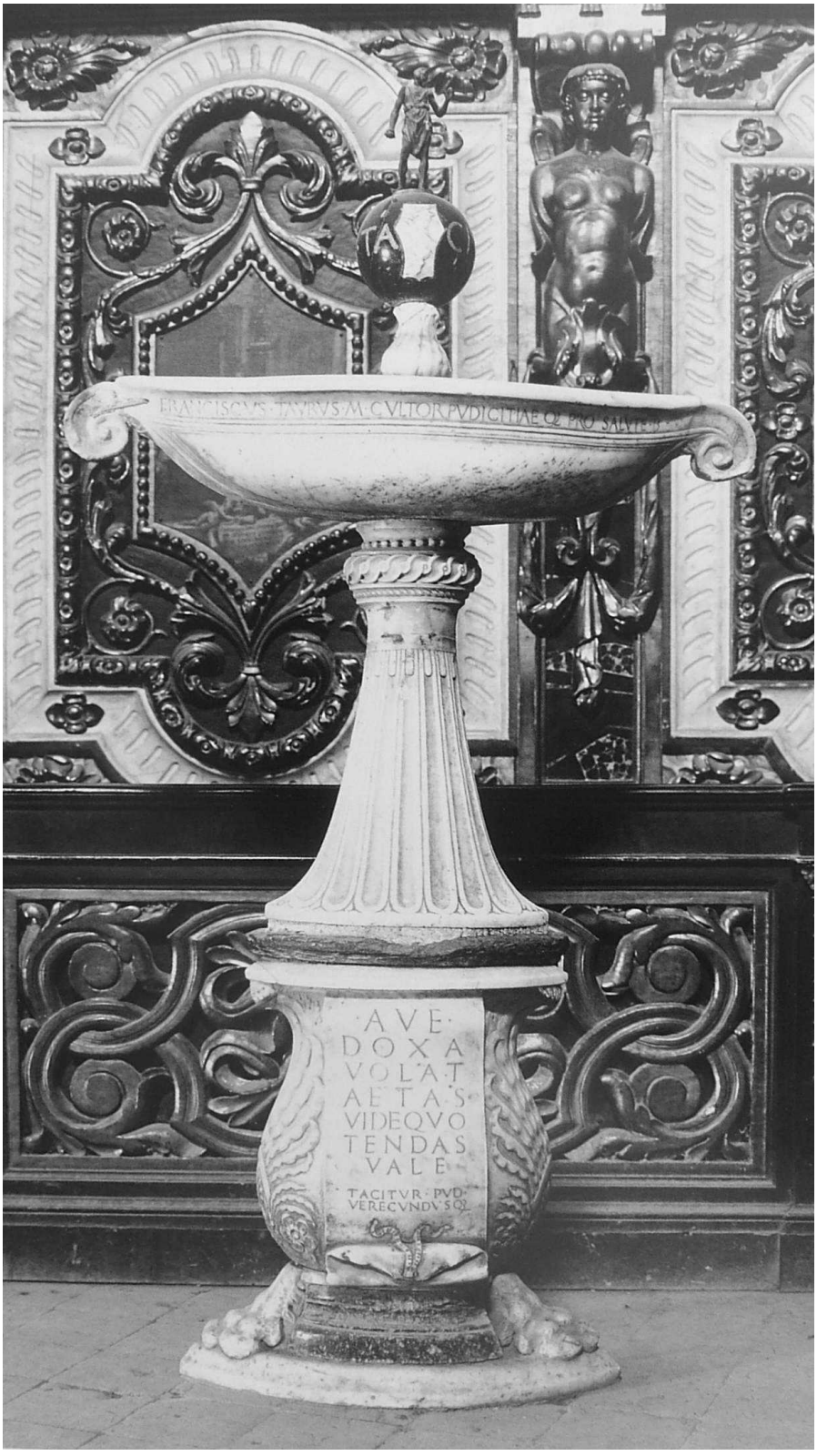
229. Acquasantiera Nori, 1900 circa. Firenze, Santa Croce

230. Edoardo Marchionni, rilievo del monumento Nori e proposta di restauro

231-233. Antonio Rossellino, acquasantiera Nori, particolari.
Firenze, Santa Croce



234-236. Antonio Rossellino, acquasantiera Nori, particolari. Firenze, Santa Croce



237. Antonio Rossellino, acquasantiera. Rimini, Oratorio di San Giovannino. Foto anteriore ai danneggiamenti del 1944

238. Acquasantiera Cederni. Firenze, Santa Maria Novella

239. Acquasantiera Cederni. Firenze, Santa Maria Novella

240-241. Acquasantiera Cederni, particolari. Firenze, Santa Maria Novella

242-243. Acquasantiera Del Troscia. Campi Bisenzio (Fi), Santo Stefano

244-245. Acquasantiera Del Troscia. Campi Bisenzio (Fi), Santo Stefano

246-248. Acquasantiera Migliorelli. Empoli (Fi), San Michele Arcangelo a Pontorme

249. Acquasantiera. Firenze, ex convento delle Oblate a Careggi

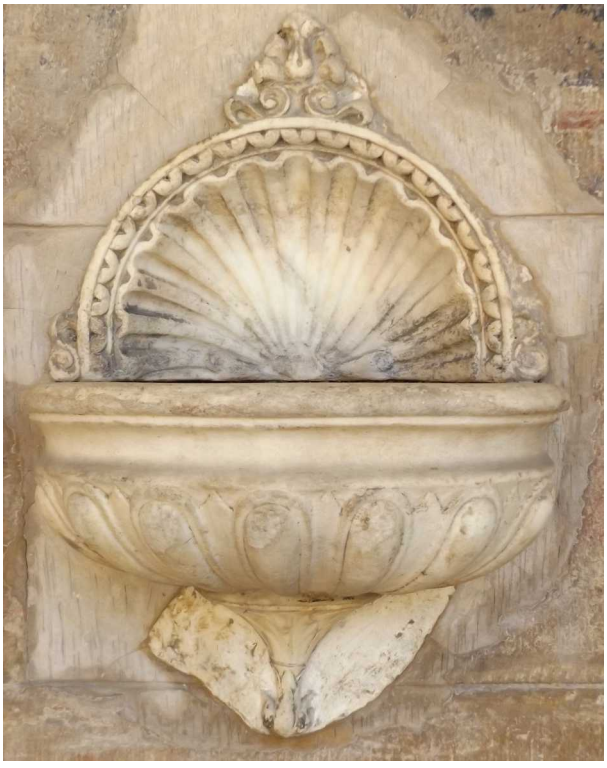
250-252. Acquasantiera. Firenze, ex convento delle Oblate a Careggi

253-254. Acquasantiera Ricasoli. Firenze, Santa Maria Novella, cappella della Pura

255. Acquasantiera Ricasoli, particolare. Firenze, Santa Maria Novella, cappella della Pura

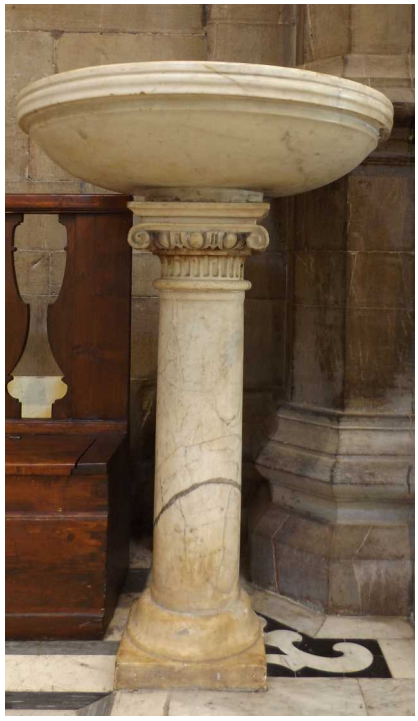
256. Antonio Rossellino, monumento Nori, particolare. Firenze, Santa Croce

257-258. Acquasantiera. Firenze, Santa Trinita



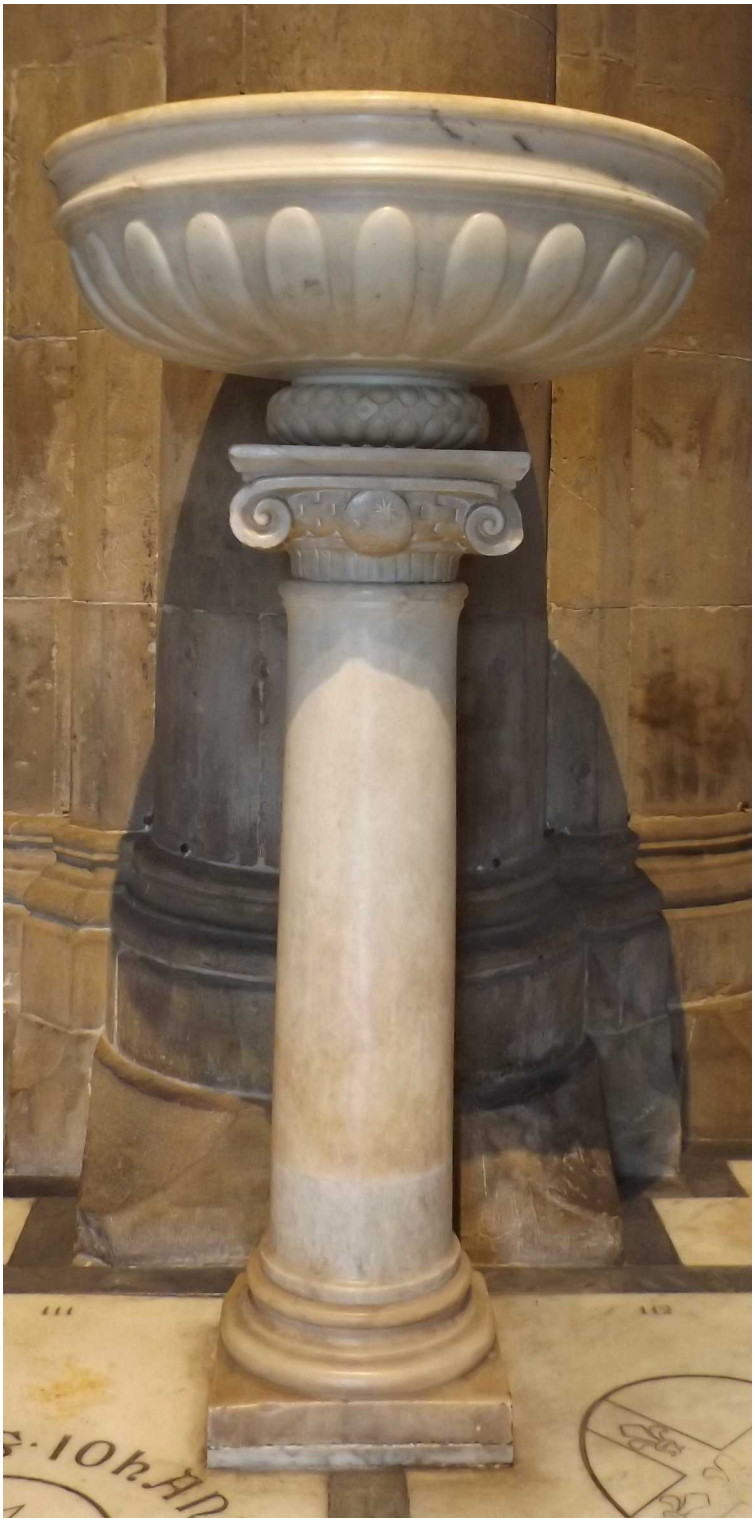
259-260. Coppia di acquasantiere. Firenze, SS. Annunziata, chiostro Grande

261. Vasca di acquasantiera. Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea



262-265. Acquasantiere. Firenze, Duomo

266-268. Acquasantiere. Firenze, Duomo



269. Acquasantiera Bartoli Agorai. Firenze, Santa Maria Novella

270-271. Acquasantiera Bartoli Agorai, particolari. Firenze, Santa Maria Novella

272. Fonte battesimale. Pisa, Battistero

273. Fonte battesimale. Pistoia, Battistero

274. Fonte battesimale. Calci (Pisa), San Giovanni ed Ermolao

275. Fonte battesimale. Brancoli (Lu), San Giorgio

276. Fonte battesimale. Scarperia (Fi), Santa Maria a Fagna

277-279. Cerchia di Andrea Orcagna (Matteo di Cione?), Fonte battesimale. Firenze, Battistero

280-281. Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello e aiuti, fonte battesimale. Siena, Battistero

282. Antonio Federighi, pozzetto per l'acqua battesimale. Siena, Duomo

283-284. Maestro Giroldo, Giovanni Rossellino e Pagno di Lapo Portigiani, fonte battesimale. Massa Marittima, cattedrale di San Cerbone

285. Fonte battesimale. Grosseto, cattedrale di San Lorenzo

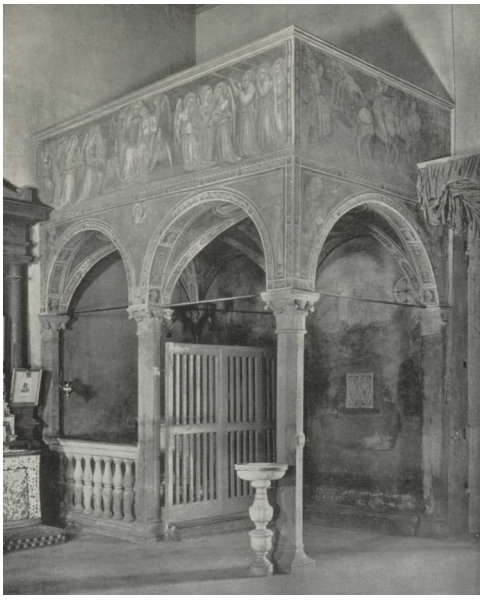
286. Fonte battesimale. Pienza, cattedrale di Santa Maria Assunta

287. Fonte battesimale. Arezzo, cattedrale dei SS. Pietro e Donato

288. Donatello (?) e collaboratore, *Battesimo di Cristo*. Arezzo, cattedrale dei SS. Pietro e Donato, fonte battesimale

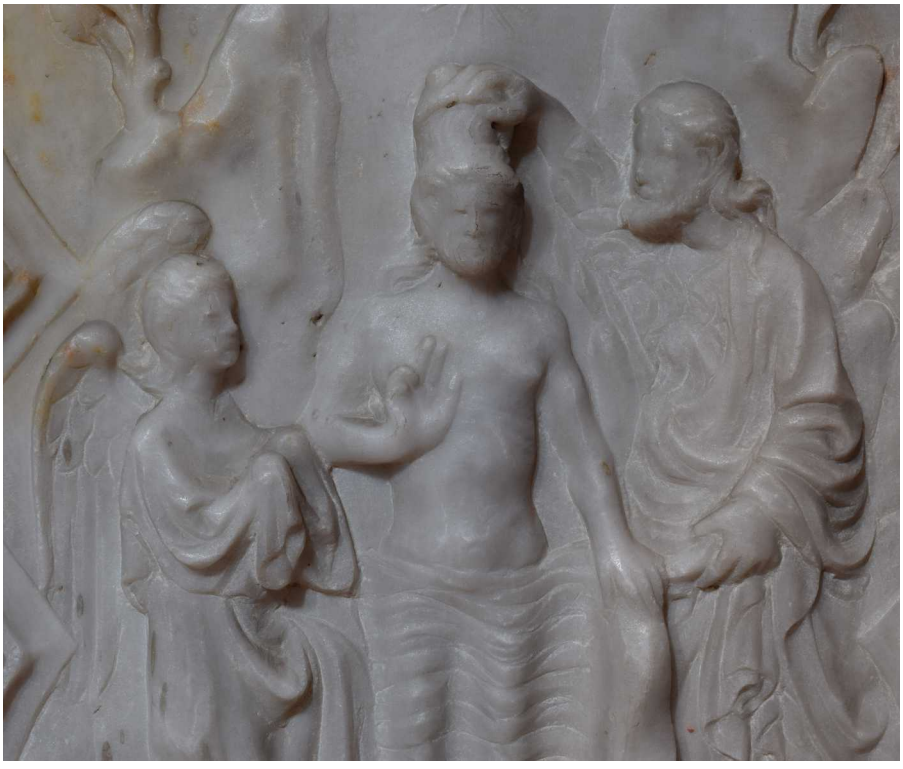
289-290. Michele da Firenze (?), *Storie di San Donato*. Arezzo, cattedrale dei SS. Pietro e Donato, fonte battesimale

291-292. Fonte battesimale. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi



293-294. Cappella battesimale. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi

295-296. Fonte battesimale, particolari. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi



297-298. Fonte battesimale, pozzetto e particolare con scena del *Battesimo di Cristo*. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi

299. Andrea Pisano, *Battesimo di Cristo*. Firenze, Battistero

300-301. Fonte battesimale, particolari con *Battesimo di Cristo* e *San Martino e il povero*. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi

302-304. Fonte battesimale, particolari con *Madonna con Bambino, San Michele Arcangelo, San Jacopo*. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi

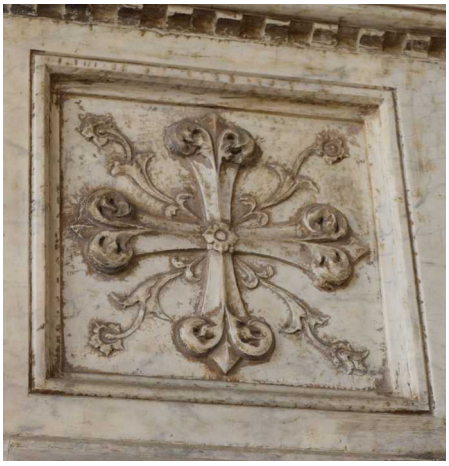
305-307. Fonte battesimale, particolari. Lastra a Signa (Fi), San Martino a Gangalandi

308. Specchiatura inferiori del ballatoio interno. Firenze, Duomo

309. Fonte battesimale. Rignano sull'Arno, Santa Maria Annunziata a Rosano

310. Fonte battesimale, stato anteriore al 1957. Rignano sull'Arno, Santa Maria Annunziata a Rosano

311-313. Fonte battesimale, particolari. Rignano sull'Arno, Santa Maria Annunziata a Rosano



314-315. Fonte battesimale, particolari. Rignano sull'Arno, Santa Maria Annunziata a Rosano

316. Tomba di Alamanno Caviccioli, particolare. Firenze, Santa Croce

317. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale con specchiature intarsiate romaniche. Firenze, San Martino a Brozzi

318-320. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale con specchiature intarsiate romaniche, particolari. Firenze, San Martino a Brozzi

321. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale con specchiature intarsiate romaniche, particolare. Firenze, San Martino a Brozzi

322. Leon Battista Alberti, Tempietto del Santo Sepolcro. Firenze, ex chiesa di San Pancrazio, ora Museo Marino Marini

323-326. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale, particolari della cornice superiore. Firenze, San Martino a Brozzi

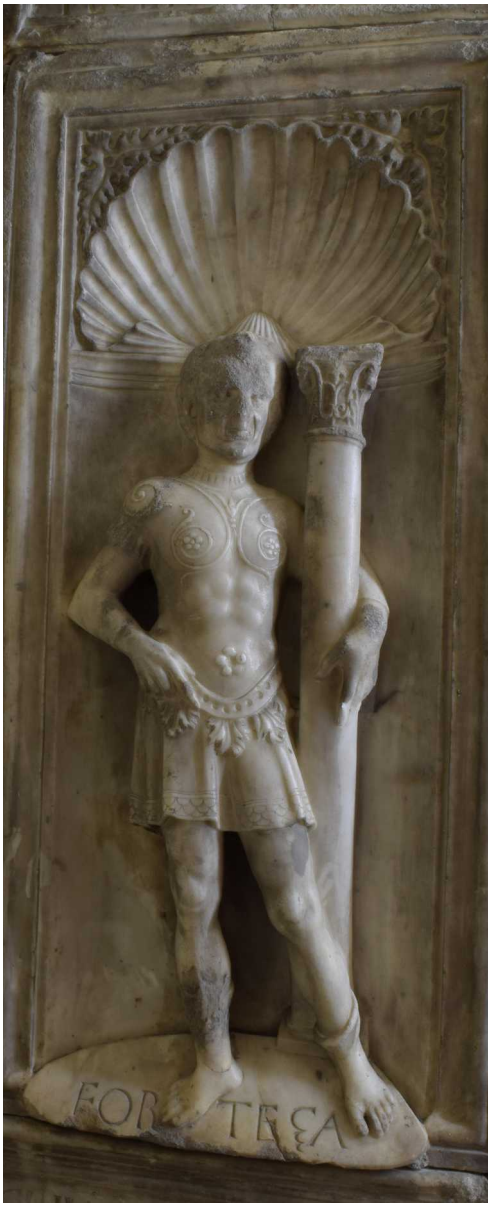
327-328. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale, particolari della cornice superiore. Firenze, San Martino a Brozzi

329-330. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, fonte battesimale, particolari. Cortona, Museo Diocesano

331-334. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, fonte battesimale, particolari. Cortona, Museo Dioesano

335-336. Domenico Rosselli, fonte battesimale. Santa Maria a Monte (Pi), Santa Maria

337-338. Domenico Rosselli, fonte battesimale, particolari con *Battesimo di Cristo* e *Prudenza*. Santa Maria a Monte (Pi), Santa Maria



339-340. Domenico Rosselli, fonte battesimale, particolari con *Fortezza* e *Speranza*. Santa Maria a Monte (Pi), Santa Maria

341-344. Domenico Rosselli, fonte battesimale, particolari con *Carità, Fede, Giustizia, Temperanza.* Santa Maria a Monte (Pi), Santa Maria

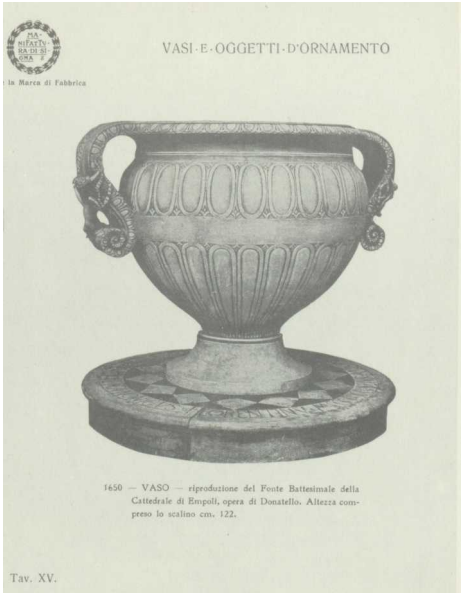
345. Andrea Sansovino, fonte battesimale. Volterra, Battistero

346. Fonte battesimale. Scarperia, Sant'Agata

347. Bernardo Rossellino, fonte battesimale. Empoli, Museo della Collegiata

348. Prima sala del Museo della Collegiata di Empoli, già Battistero di San Giovanni

349-350. Bernardo Rossellino, fonte battesimale, particolari.
Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea

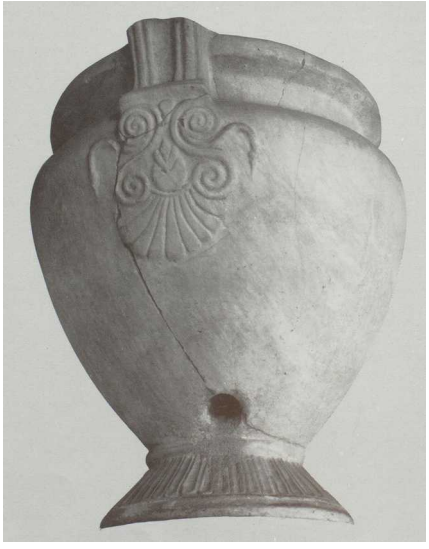


351. Giovanni Baldovinetti, disegno del fonte battesimale della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli

352. Manifattura di Signa, catalogo con riproduzione del fonte della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli

353. Sandro Botticelli, *Storie di San Zanobi*, particolare. Londra, National Gallery

354. Bernardo Rossellino, fonte battesimale. Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea
355. Cratere a colonnette. Firenze, Museo Archeologico
356. Cratere a colonnette. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia



357. Arte romana, cratere. Capannori (Lu), chiesa di San Michele Arcangelo a Camigliano

358. Arte romana, cratere. Pisa, Camposanto

359-361. Arte romana, cratere. Capannori (Lu), chiesa di San Michele Arcangelo a Camigliano

362. Urna romana. Città del Vaticano, Museo Pio Clementino

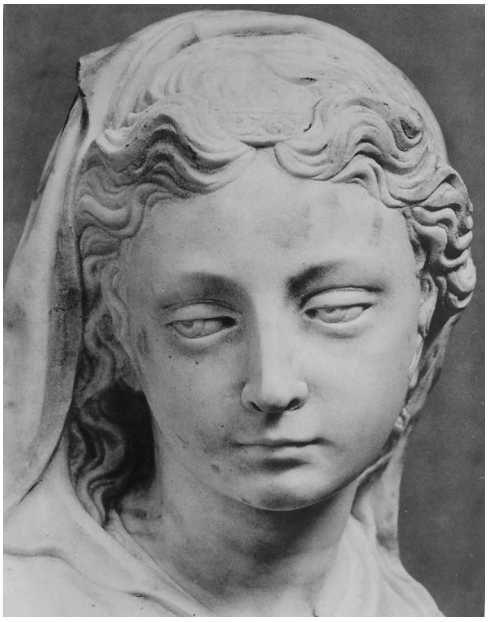
363. Anfora Grimani. Venezia, Museo Archeologico

364. Maso di Bartolomeo, acquasantiera. Firenze, San Marco

365. Donatello e Michelozzo, capitello. Prato, Museo dell'Opera del Duomo

366. Bernardo Rossellino, fonte battesimale, particolare. Empoli, Museo della Collegiata

367. Bernardo Rossellino, *Annunciazione*, particolare. Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani

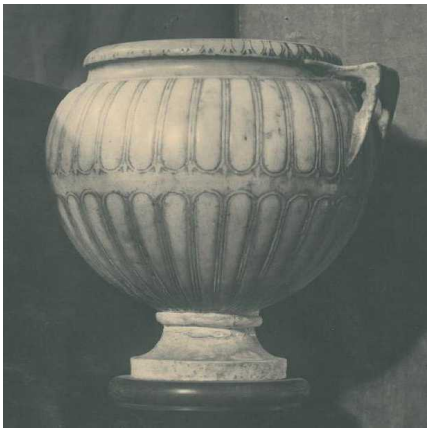


368. Michelozzo, monumento a Bartolomeo Aragazzi, particolare. Montepulciano, Sant'Agostino

369. Bernardo Rossellino, Porta dell'Udienza, particolare. Siena, Palazzo Pubblico

370. Bernardo Rossellino, fonte battesimale, particolare. Empoli, Museo della Collegiata

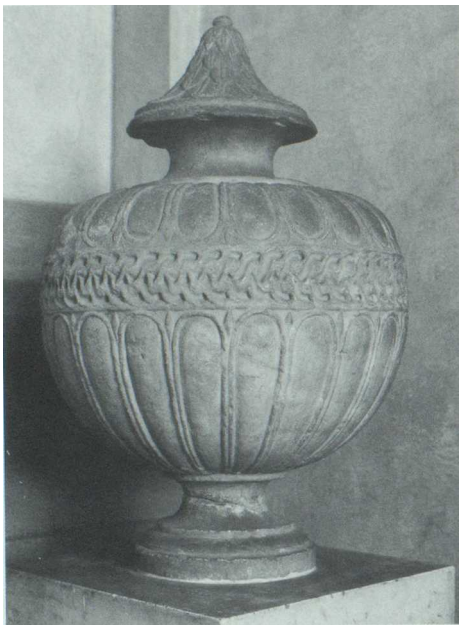
371. Bernardo Rossellino (?), vaso. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia



372. Bernardo Rossellino (?), vaso. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

373. Bernardo Rossellino (?), vaso. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia, fotografia anteriore al 1922 con il piede originale

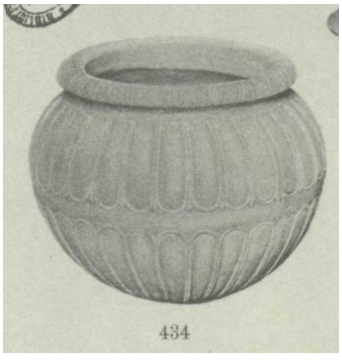
374. Bernardo Rossellino, fonte battesimale, particolare. Empoli, Museo della Collegiata

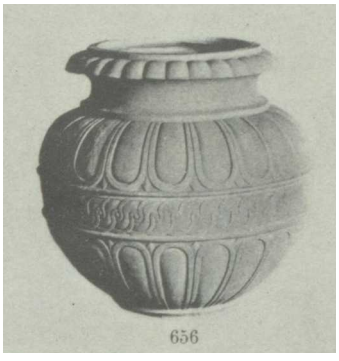


375. Bernardo Rossellino (?), vaso. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

376. Arte romana, puntale di cippo o di monumento. Firenze, Uffizi, depositi

377. Arte romana, cippo funerario. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco





378. “Ricordi di Architettura”, rilievo della fontana Pazzi, 1883

379-380. Manifattura di Signa, vasi ornamentali su modello del vaso della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo e del nodo della fontana Pazzi

381. Fonte battesimale. Vaglia (Fi), San Cresci a Macioli

382-383. Fonte battesimale. Vaglia (Fi), San Cresci a Macioli

384. Mino da Fiesole, fonte battesimale. Firenze, Santa Maria a Peretola

385-386. Mino da Fiesole, fonte battesimale, particolari. Firenze, Santa Maria a Peretola

387-388. Mino da Fiesole, fonte battesimale, particolari. Firenze, Santa Maria a Peretola

389-390. Mino da Fiesole, ciborio, particolari. Volterra, Cattedrale di Santa Maria Assunta

391. Fonte battesimale. Empoli (Fi), San Michele Arcangelo a Pontorme

392. Giovanni Baldovinetti, *Sepoltuario*, disegno del fonte di San Michele Arcangelo a Pontorme

393-394. Fonte battesimale, particolari. Empoli (Fi), San Michele Arcangelo a Pontorme

395. Fonte battesimale. Castelfranco di Sotto (Pi), Santi Pietro e Paolo

396-398. Fonte battesimale, particolari. Castelfranco di Sotto (Pi), Santi Pietro e Paolo

399. Fonte battesimale, particolare. Castelfranco di Sotto (Pi), Santi Pietro e Paolo

400. Matteo Civitali, acquasantiera, particolare. Lucca, Duomo

401. Benedetto da Maiano e bottega, fonte battesimale. Signa (Fi), San Giovanni

402-403. Benedetto da Maiano e bottega, fonte battesimale, particolari. Signa (Fi), San Giovanni

404-405 a-b. Benedetto da Maiano e bottega, fonte battesimale, particolari. Signa (Fi), San Giovanni

406. Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, fontana Medici, particolare. Firenze, Palazzo Pitti

407. Benedetto da Maiano, ciborio, particolare. Siena, San Domenico

408. Bottega di Benedetto da Maiano (?), frammenti riadattati a fonte battesimale. Prato, San Pier Forelli

409. Fonte battesimale. Già Bagno a Ripoli (Fi), Santo Stefano a Tizzano

410-411. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, fonte battesimale. Pistoia, Duomo

412. Piscina. Firenze, Santa Maria Novella, cappella Bardi

413. Repositorio. Firenze, Santa Croce, cappella maggiore

414. Piscina. Firenze, Santa Maria del Carmine, sagrestia

415. Taddeo Gaddi, Piscina. Firenze, Santa Croce, cappella Baroncelli

416. Piscina. Firenze, Santa Croce, cappella Pazzi

417. Piscina. Frontino (PU), San Francesco a Montefiorentino, cappella Oliva

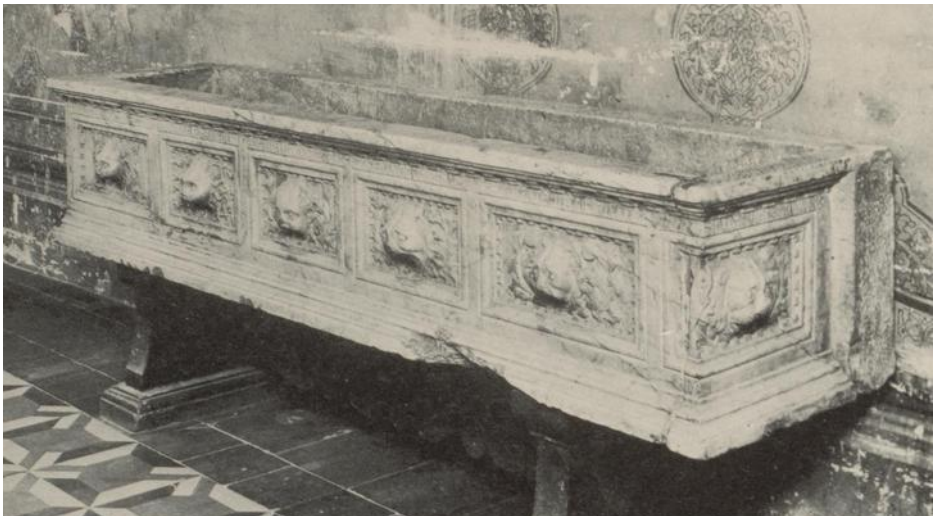
418. Piscina. Spoleto (Pe), Duomo, cappella Eroli

419-421. Chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze, veduta delle cappelle di sinistra e particolari delle piscine

422.Cennino Cennini, *Natività della Vergine*, particolare. Siena, Pinacoteca

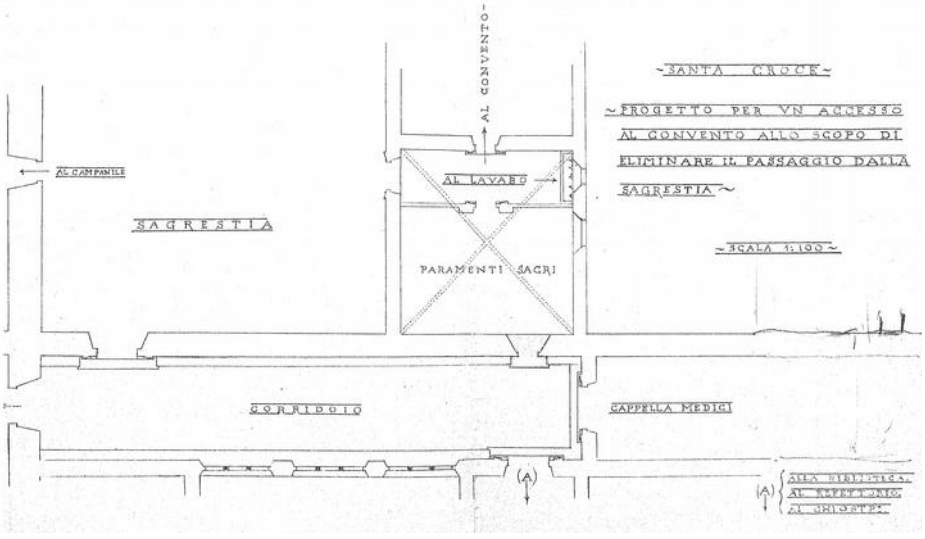
423. Giusto da Ravensburg, *Annunciazione*, particolare. Genova, Santa Maria di Castello, chiostro

424. Filarete, *Trattato di Architettura*, disegno di lavabo



425. Lavabo. Assisi, Sacro Convento, Chiostro dell'Immacolata

426. Vasca di lavabo. Siena, Santa Maria della Scala



427. Andrea Pisano (?), frammento di lavabo. Santa Croce, stanza sotto il campanile

428. Progetto di intervento nell'antisagrestia di Santa Croce, 1950-1953

429. Antisagrestia con affresco di Paolo Schiavo, *La Samaritana al pozzo*. Firenze, Santa Croce

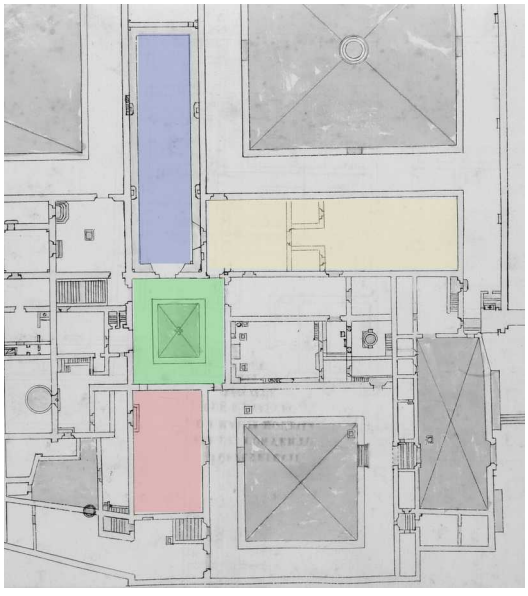
430-433. Andrea Pisano (?), frammento di lavabo, particolari.
Firenze, Santa Croce, stanza sotto il campanile

434. Andrea Pisano (?), frammento di lavabo, particolare. Firenze, Santa Croce, stanza sotto il campanile

435. Andrea Pisano, protome leonina. Firenze, Campanile

436. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), lavabo. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati

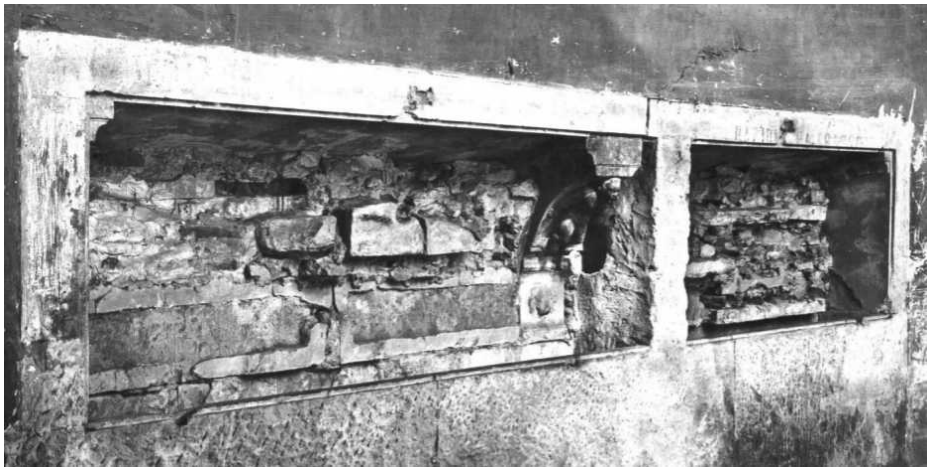
437. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), chiostro Dati. Firenze, Santa Maria Novella



438. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), peduccio. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati

439. Pianta del convento di Santa Maria Novella: in verde il chiostro Dati, in rosso il refettorio antico, in giallo il refettorio trecentesco, in blu l'infermeria convertita a refettorio nel XVI secolo

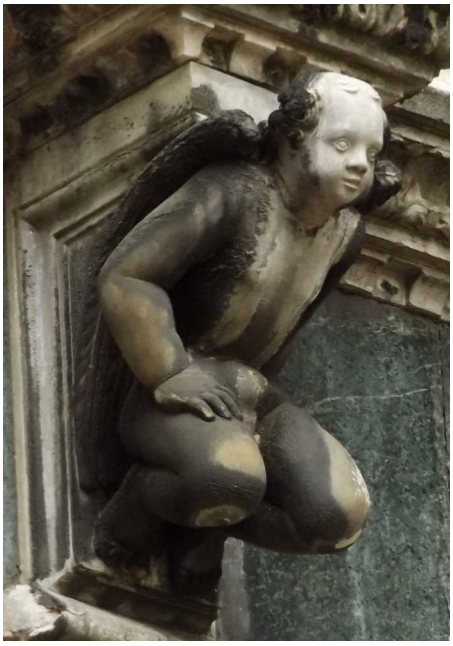
440-442. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), lavabo. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati

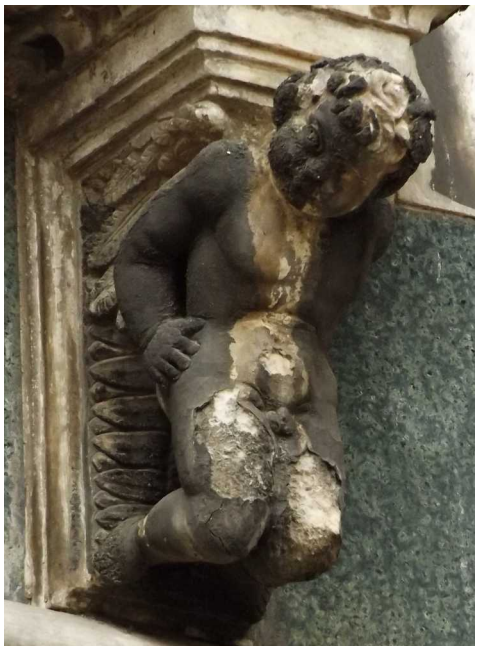


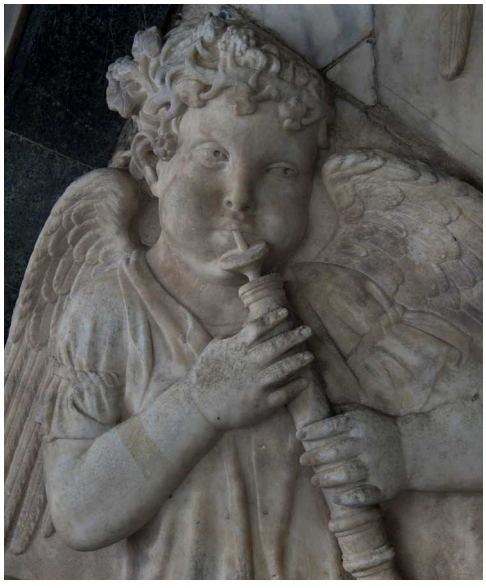
443-445. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), lavabo. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati

446. Suonatore di zampogna. Firenze, Duomo, Porta della Mandorla

447-448. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), lavabo, particolari. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati



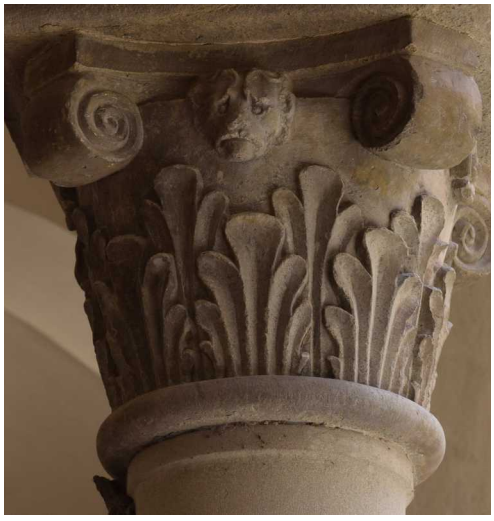




449. Giovanni d'Ambrogio, Putto reggimensola. Firenze, Duomo, finestra della Tribuna nord

450-451. Nanni di Banco (?), Putto reggimensola, stato attuale e condizioni precedenti. Duomo, finestra della Tribuna nord

452. Nanni di Banco, Assunzione, particolare. Duomo, Porta della Mandorla



453-454. Lorenzo di Matteo detto il Maroco (?), capitelli. Firenze, Santa Maria Novella, chiostro Dati

455. Lorenzo di Matteo detto il Maroco, stipite con ornati. Firenze, Santa Trinita, porta della sagrestia

456. Lorenzo di Matteo detto il Maroco, capitello. Firenze, Ospedale degli Innocenti, chiostro degli Uomini

457. Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo. Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

458 a-b. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolari.
Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

459. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolari. Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

460. Donatello e bottega, lunetta sovraporta. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

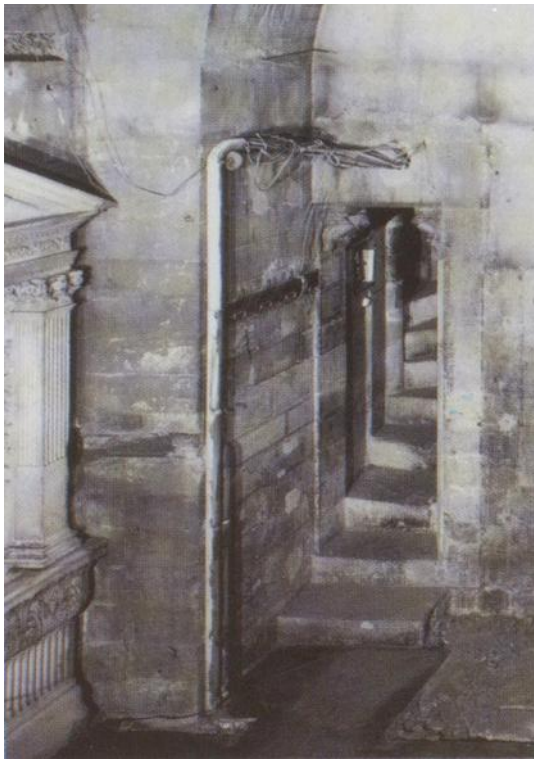
461. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, lavabo, particolare. Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

462. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolare. Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

463. Luca della Robbia, Cantoria. Firenze Museo dell'Opera del Duomo

464-465. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolari. Firenze, Duomo, Sagrestia delle Messe

466-467. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, Spiritelli. Firenze, Santa Croce, Monumento di Leonardo Bruni



468-469. Le pareti della sagrestia durante i restauri del 1971. Nella prima foto è visibile il tracciato del condotto che portava l'acqua al lavabo, nella seconda il tracciato è stato chiuso, ma il suo percorso risulta comunque individuabile per la presenza di pietre nuove.

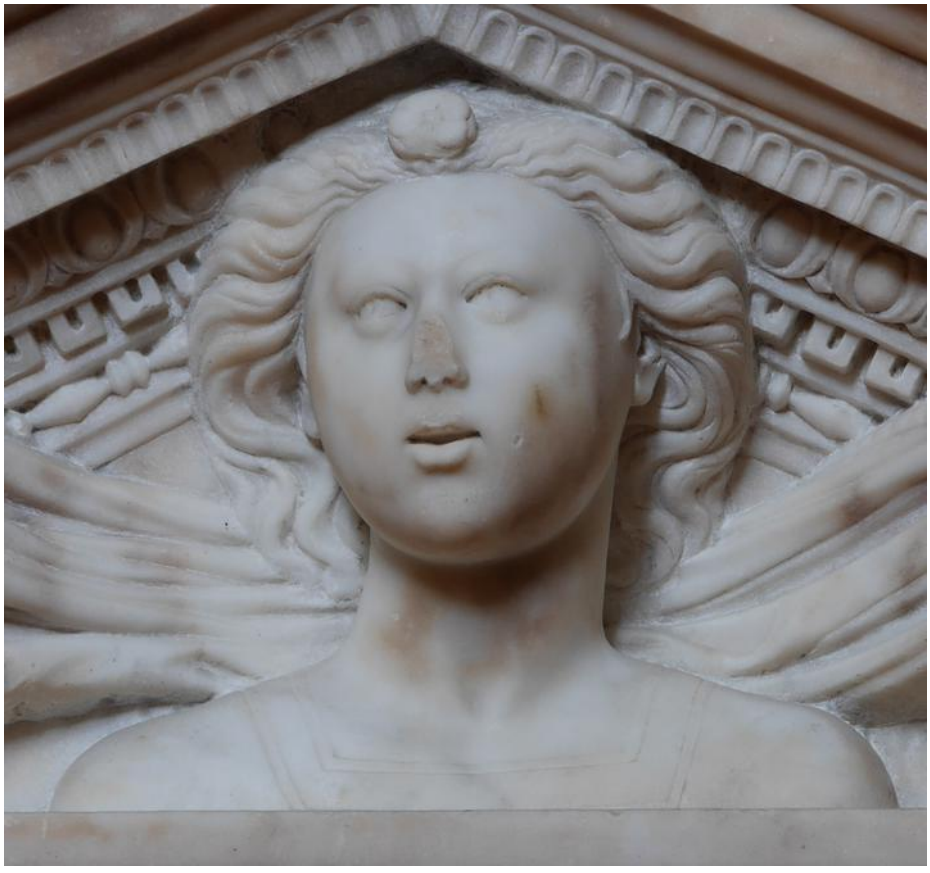
470. Filippo Brunelleschi e Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

471. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolare. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

472-474. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolari. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

475-476. Andrea di Lazzaro detto il Buggiano, lavabo, particolari. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

477. Orcagna, Tabernacolo di Orsanmichele, particolare. Firenze, Orsanmichele



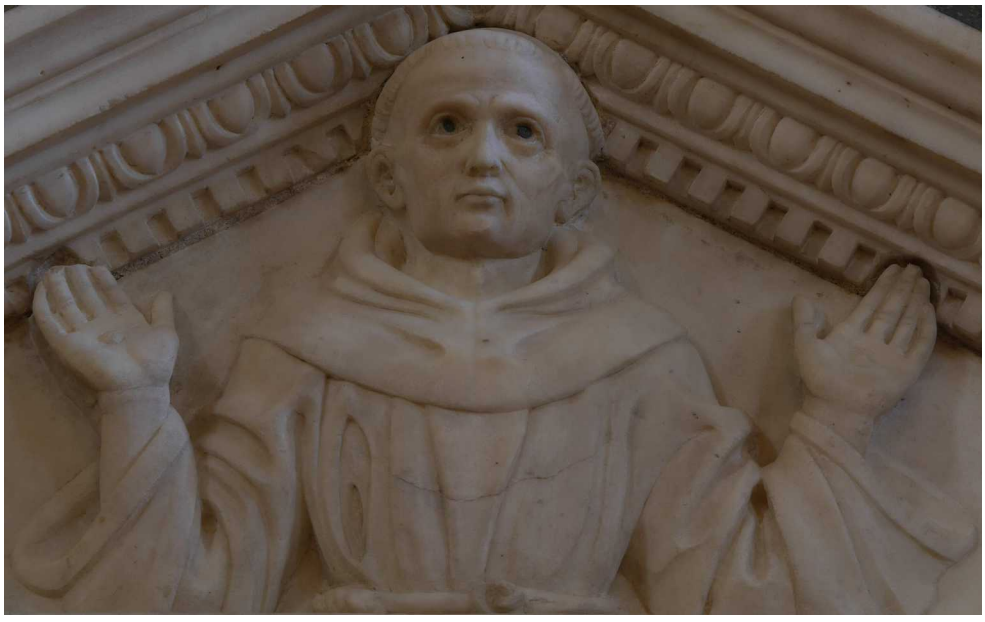
478. Collaboratore del Buggiano (Domenico Gagini?), lavabo, particolari. Firenze, Duomo, Sagrestia dei Canonici

479. Domenico Gagini, Madonna con Bambino, particolare. Napoli, Castel Nuovo, cappella di Santa Barbara

480. Pagno di Lapo Portigiani, fregio con testina. Firenze, SS. Annunziata, Tempietto,

481. Bicci di Lorenzo e scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio. Firenze, Santa Croce, sagrestia

482-483. Bicci di Lorenzo e scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio, particolari. Firenze, Santa Croce, sagrestia



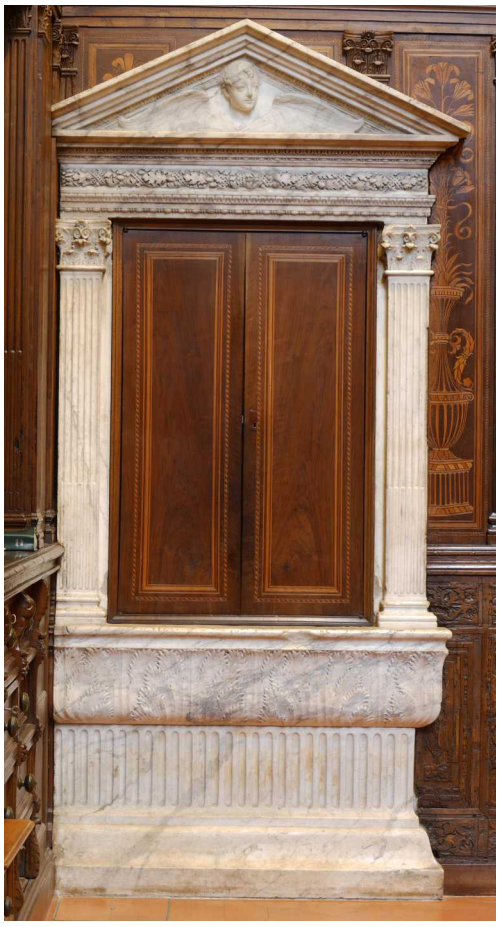
484-486. Scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio, particolari. Firenze, Santa Croce, sagrestia

487-488. Scultore fiorentino della metà del XV secolo, tabernacolo eucaristico, particolari. Bagno a Ripoli (Fi), pieve di San Pietro a Ripoli

489. Scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio, particolari. Firenze, Santa Croce, sagrestia

490. Scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio, *ante* 1885. Firenze, Santa Croce, sagrestia

491. Scultore fiorentino della metà del XV secolo, armadio, interno. Firenze, Santa Croce, sagrestia



492-494. Mino da Fiesole, armadio. Firenze, Duomo, sagrestia

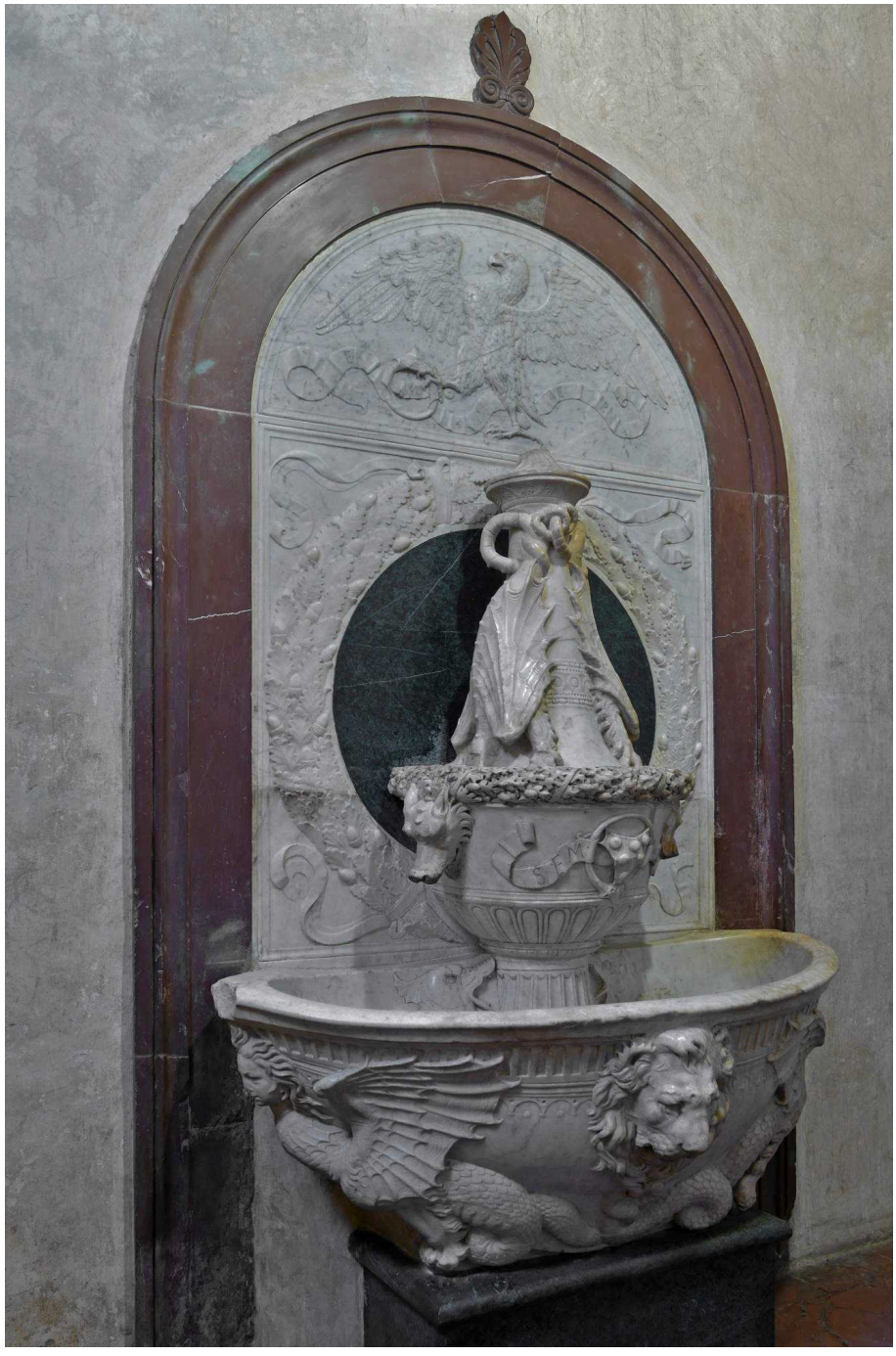
495-497. Piero di Cecco, mostra di lavabo. Fiesole, Badia Fiesolana, antirefettorio

498. Piero di Cecco, fregio di lavabo. Fiesole, Badia Fiesolana, antirefettorio

499. Fregio di lavabo. Sesto Fiorentino, Sant'Andrea a Cercina, canonica

500. Fregio di camino, particolare. Sesto Fiorentino, Sant'Andrea a Cercina, canonica

501. Piero di Cecco, pulpito, particolare. Fiesole, Badia Fiesolana, refettorio



502. Desiderio da Settignano (?) e Andrea del Verrocchio, lavabo. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

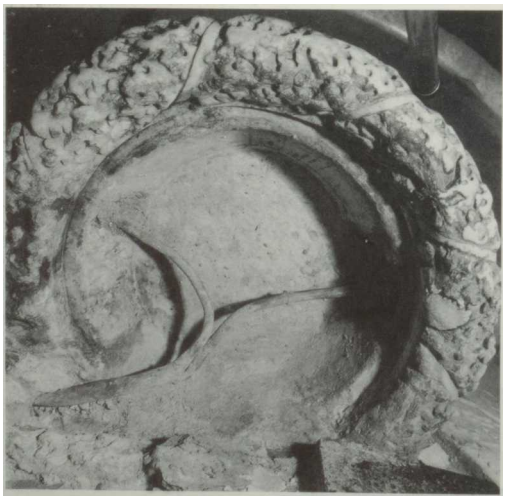
503. Lavabo, avanti i restauri di inizio Novecento. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

504. Veduta del lavabo e del pozzo. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

505. Andrea del Verrocchio, lavabo, particolare. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

506. Bottega michelozziana, Cappella del Crocifisso, particolare. Firenze, San Miniato al Monte

507-509. Desiderio da Settignano (?) e Andrea del Verrocchio, lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia



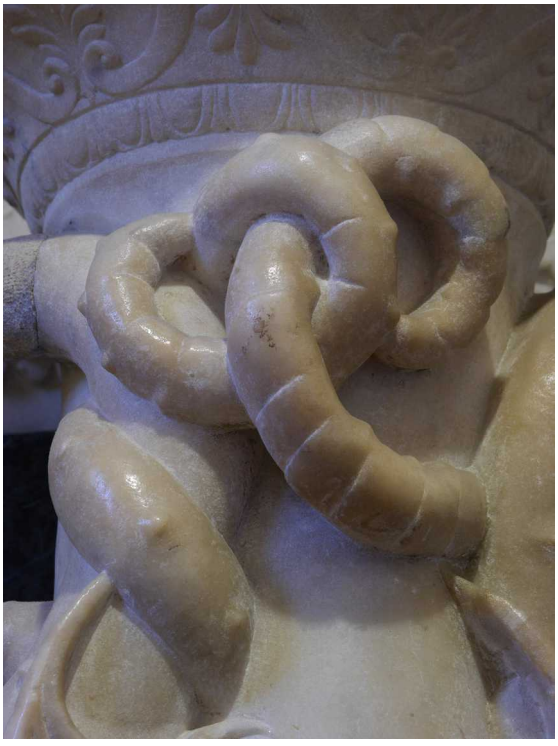
510-512. Lavabo, particolari dell'elemento apicale e veduta delle condutture. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

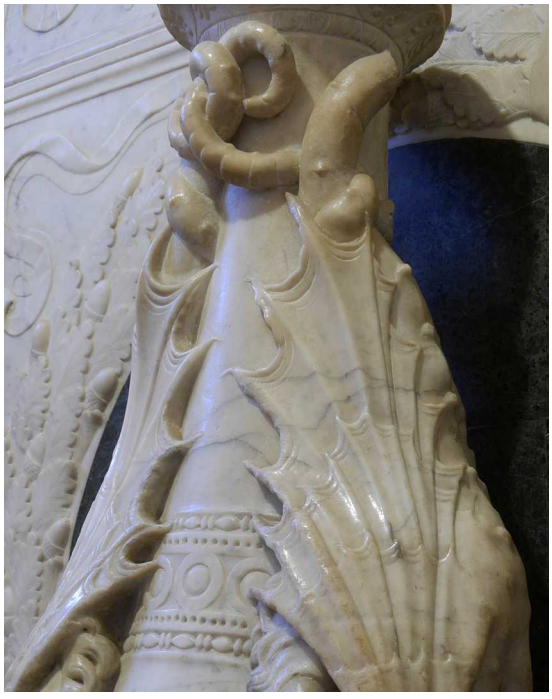
513. Benedetto da Maiano, lavabo, particolare. Loreto, Santa Casa Sagrestia di San Giovanni

514-515. Lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

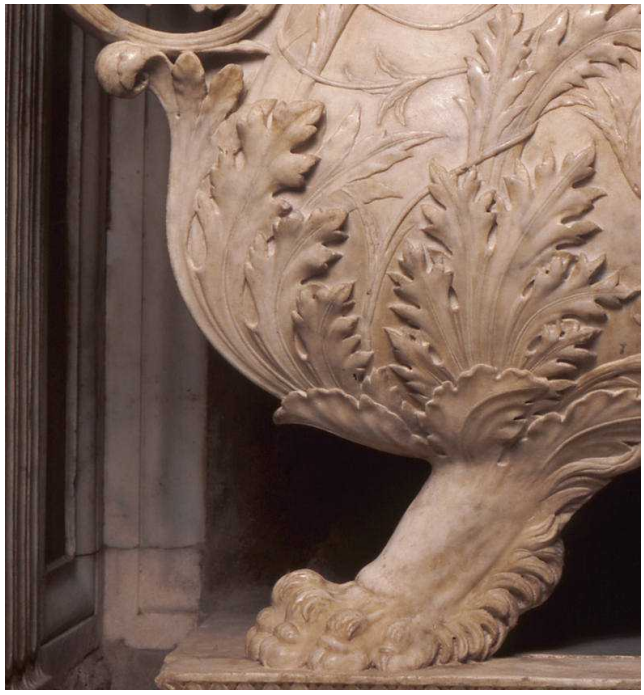
516. Desiderio da Settignano (?), lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

517. Desiderio da Settignano, Monumento Marsuppini, particolare. Firenze, Santa Croce



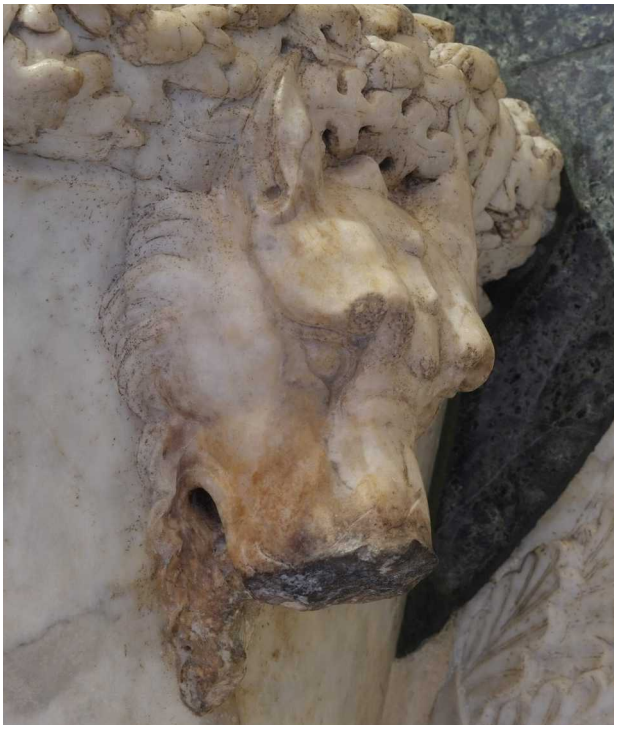


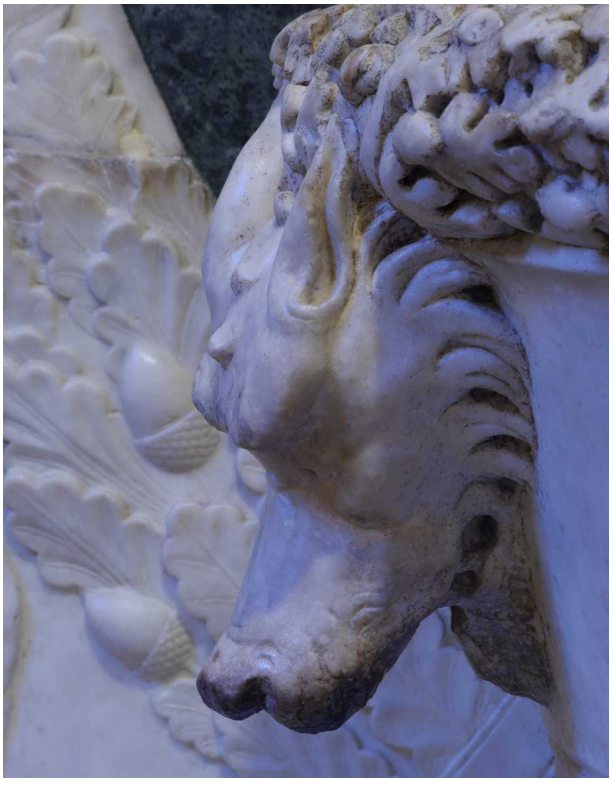
518-519. Desiderio da Settignano (?), lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia



520. Desiderio da Settignano (?), lavabo, particolare. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

521. Desiderio da Settignano, Monumento Marsuppini, particolare. Firenze, Santa Croce



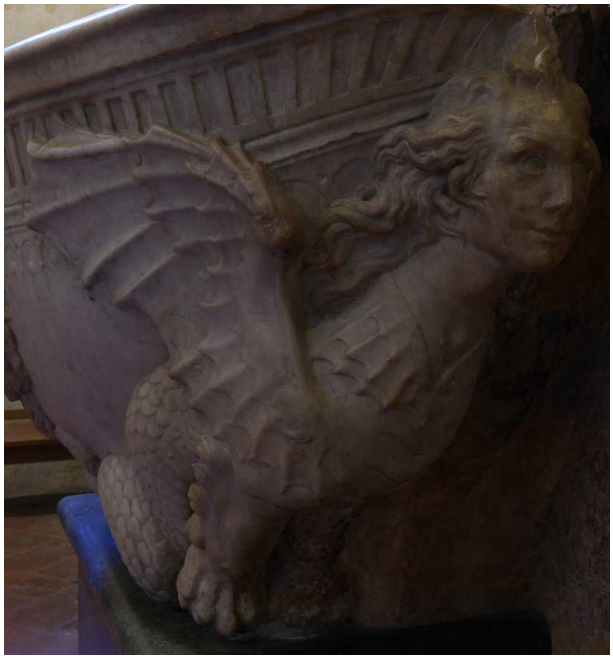


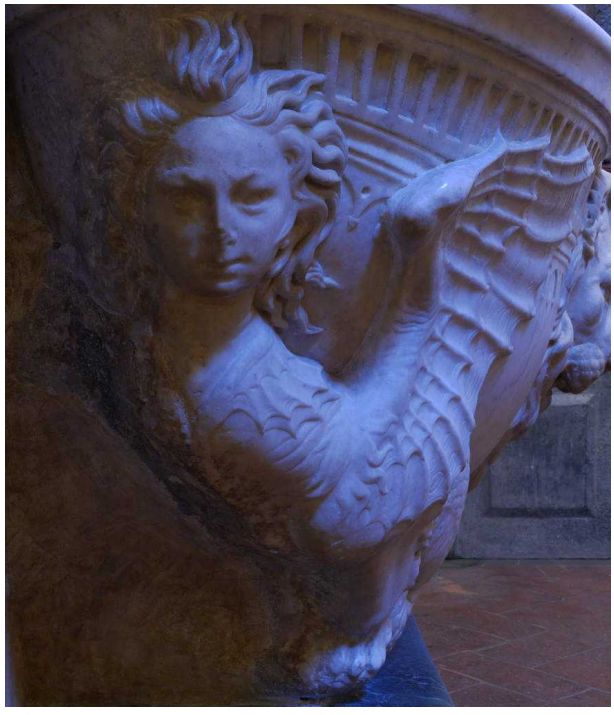
522-523. Desiderio da Settignano (?) e collaboratore, particolari . Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

524. Andrea del Verrocchio, *Alessandro Magno*, particolare. Washington, National Gallery of Art

525. Desiderio da Settignano (?), lavabo, particolare. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

526-527. Desiderio da Settignano (?) e collaboratore, lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia





528-529. Desiderio da Settignano (?) e collaboratore, lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

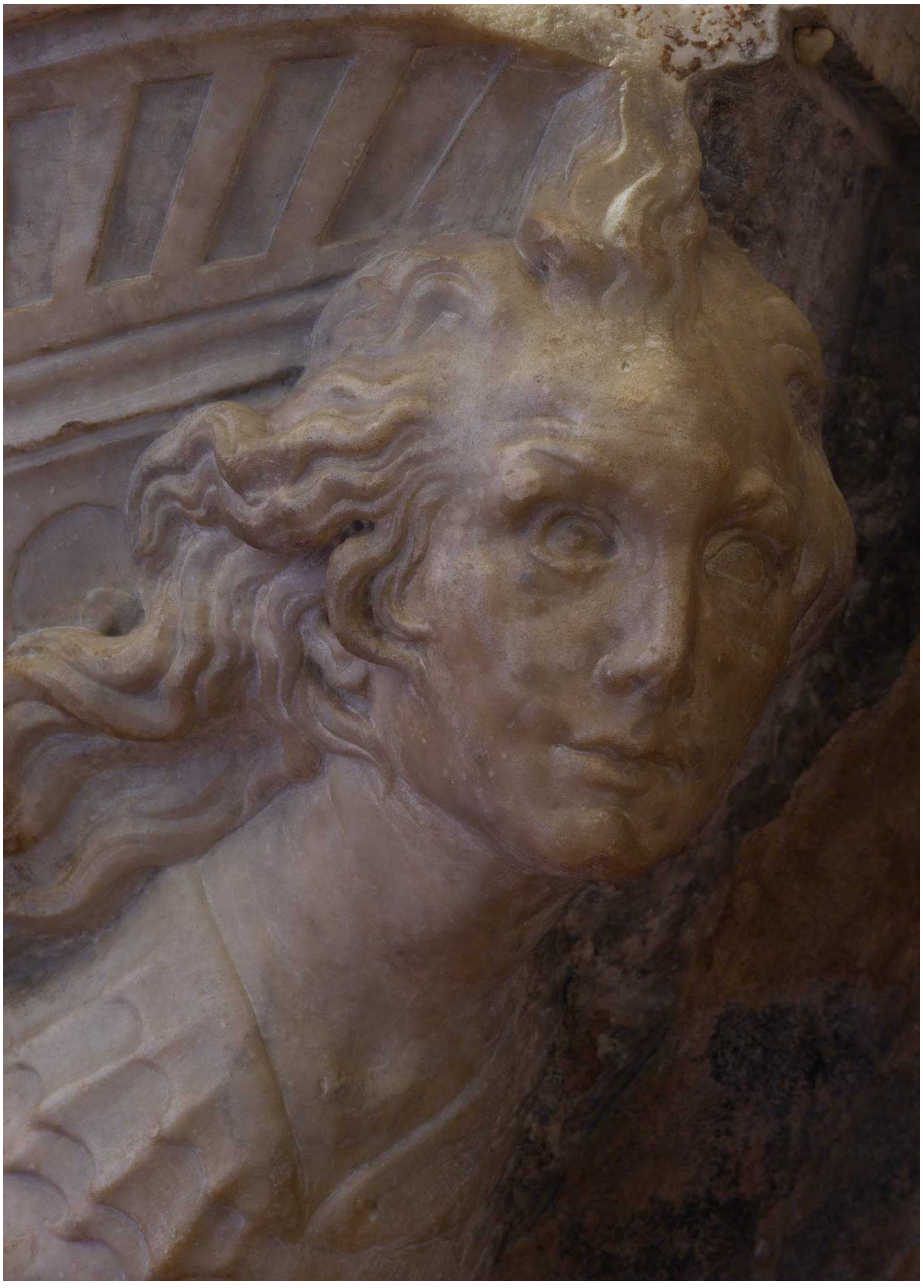
530. Donatello, Madonna in trono. Padova, Basilica del Santo, altare maggiore

531. Niccolò Pizolo e Giovanni da Pisa, Pala Ovetari, particolare della predella prima del 1944. Padova, Eremitani, cappella Ovetari

532-533. Desiderio da Settignano, monumento Marsuppini, particolari. Firenze, Santa Croce

534. Desiderio da Settignano, *Giovane imperatore*, particolare. Parigi, Musée Jacquemart-André

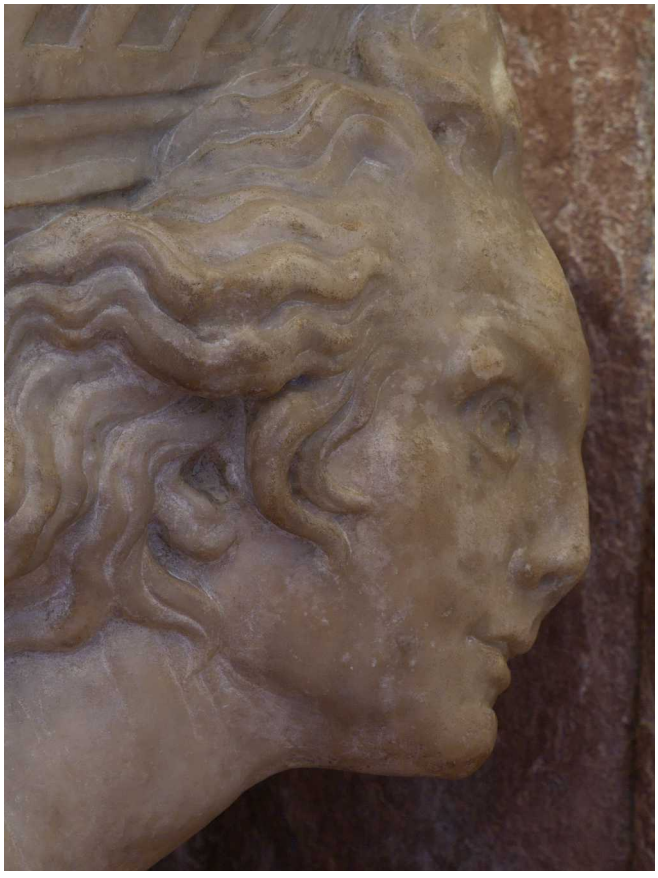
535. Desiderio da Settignano e bottega, camino Boni, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum

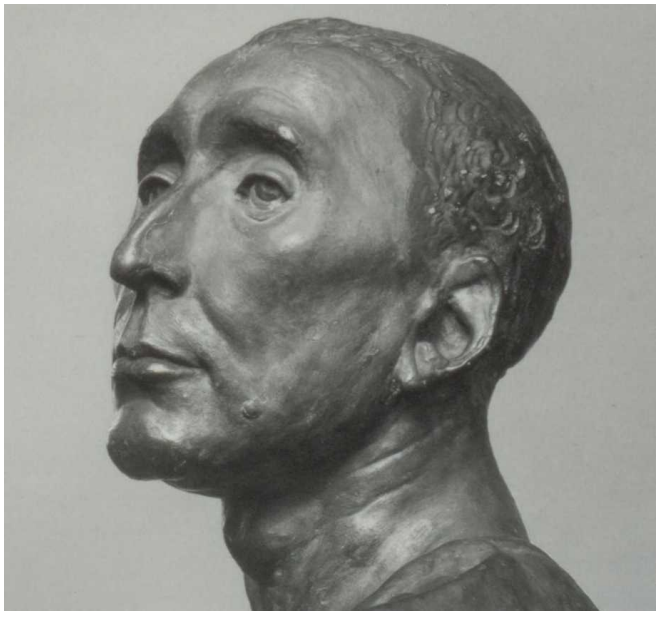


536. Desiderio da Settignano (?), arpia. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

537. Donatello e Desiderio da Settignano, stemma Martelli, particolare. Firenze, Museo del Bargello

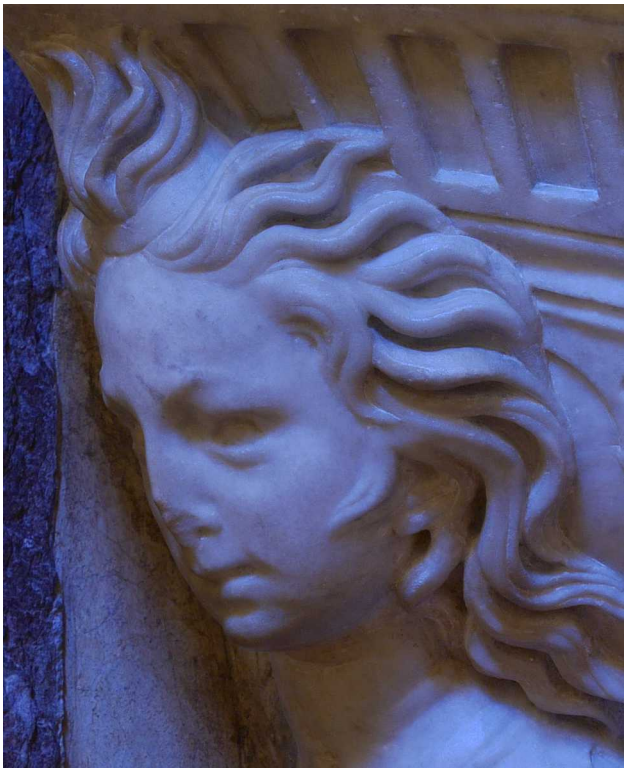
538. Desiderio da Settignano, tabernacolo di San Lorenzo, particolare. Firenze, San Lorenzo

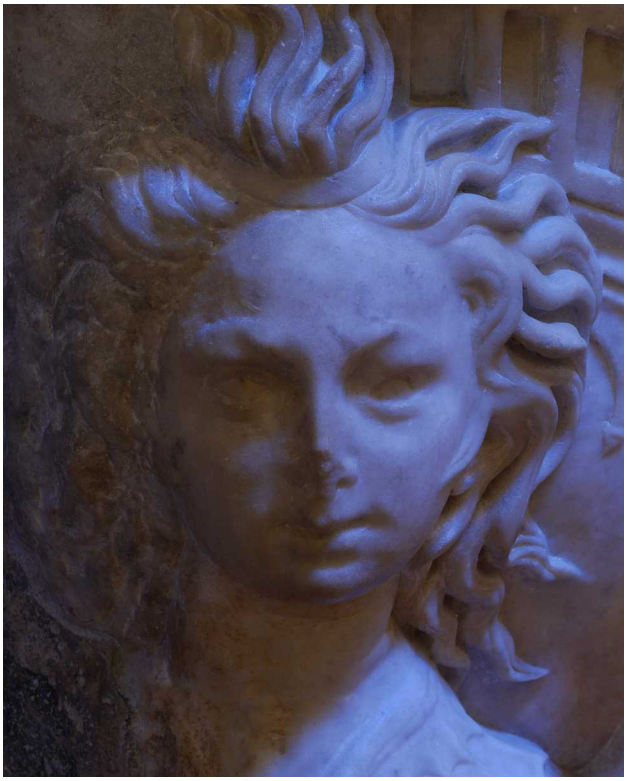




539. Desiderio da Settignano (?), arpia. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

540. Desiderio da Settignano, *Niccolò da Uzzano*. Firenze, Museo del Bargello



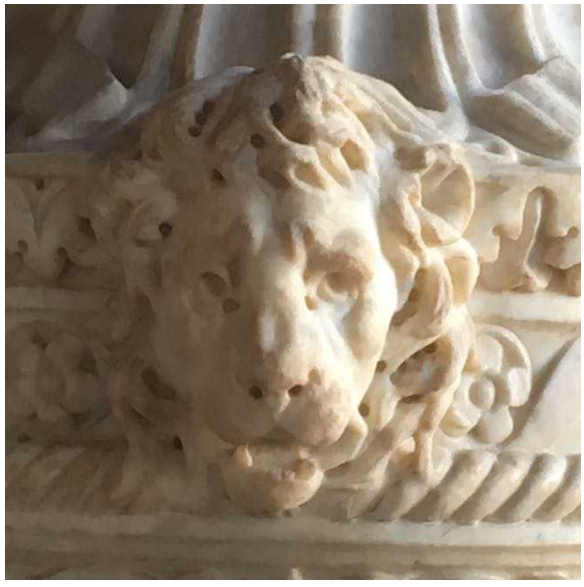


541-542. Collaboratore di Desiderio da Settignano, arpia. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

543-544. Desiderio da Settignano (?), protome leonina. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

545. Donatello e Desiderio da Settignano, stemma Boni-Minerbetti, particolare. Detroit, Institut of Art

546. Donatello e Desiderio da Settignano, stemma Martelli, particolare. Firenze, Museo del Bargello



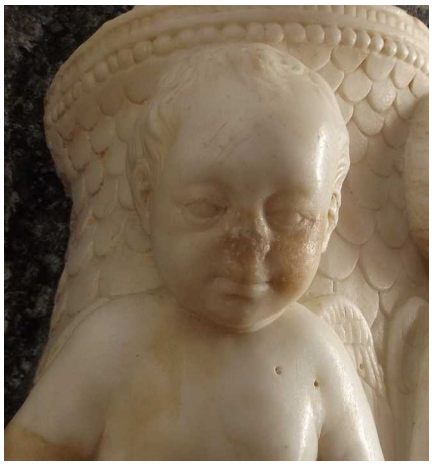
547. Bottega di Bernardo Rossellino, monumento Bruni, particolare. Firenze, Santa Croce

548. Bottega di Bernardo Rossellino, tomba di Orlando de' Medici, particolare. Firenze, SS. Annunziata

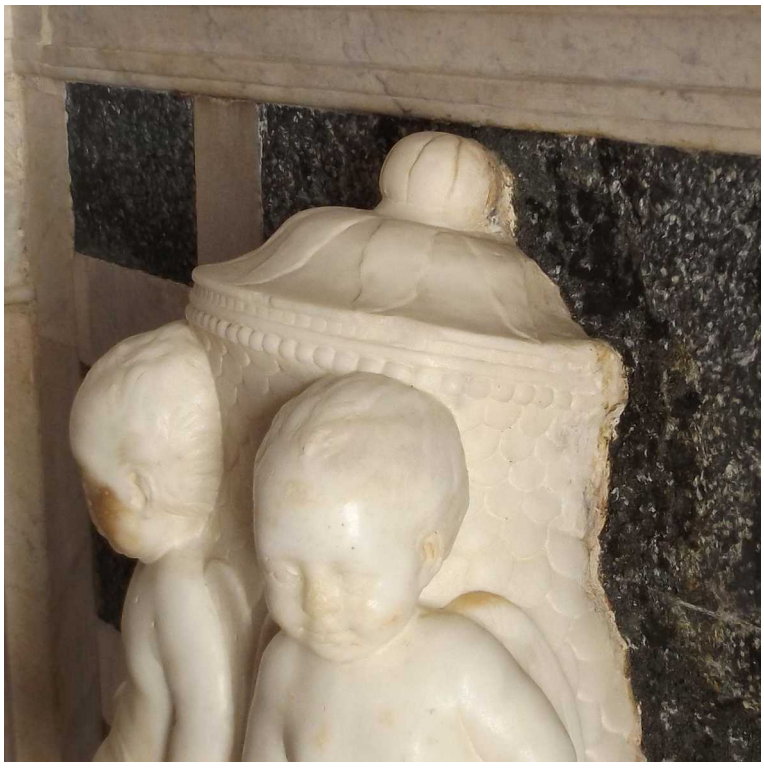
549. Antonio Rossellino, fontana Medici, particolare. Firenze, palazzo Pitti

550. Gregorio di Lorenzo, lavabo Medici. Fiesole, Badia Fiesolana, antisagrestia

551-552. Gregorio di Lorenzo, lavabo Medici, particolare e veduta della sala. Fiesole, Badia Fiesolana, antisagrestia



553-555. Gregorio di Lorenzo, lavabo Medici, particolari. Fiesole, Badia Fiesolana, antisagrestia



556. Gregorio di Lorenzo, lavabo Medici, particolare. Fiesole (Fi), Badia Fiesolana, antisagrestia

557. Arte romana, Olla con ninfe danzanti. Broadlands, Hampshire (UK)

558. Gregorio di Lorenzo, lavabo Medici. Fiesole, Badia Fiesolana, antisagrestia

559. Desiderio da Settignano e bottega, camino Boni, particolare. Londra, Victoria and Albert Museum

560. Arte romana, fanciulli che cavalcano delfini. Firenze, Musei Civici, archivio fotografico Bardini

561. Lavabo. Firenze, San Lorenzo, canonica

562-563. Lavabo, particolari. Firenze, San Lorenzo, canonica

564. Lavabo Del Giocondo. Già Firenze, palazzo Del Giocondo Sermolli

565. Lavabo riadattato a fontana (?). Firenze, palazzo Orlandini Del Beccuto

566. “Ricordi di Architettura”, 1883, disegno della fontana di palazzo Orlandini Del Beccuto

567. Lavabo riadattato a fontana (?). Firenze, palazzo Orlandini Del Beccuto

568. Fregio della fontana/lavabo (?) di palazzo Orlandini Del Beccuto

569-570. Lavabo e camino. Sesto Fiorentino (Fi), Sant'Andrea a Cercina

571-572. Lavabo, particolari. Sesto Fiorentino (Fi), Sant'Andrea a Cercina

573-575. Lavabo. Firenze, villa Tornabuoni Lemmi

576. Lavabo. Firenze,
San Martino a Mensola

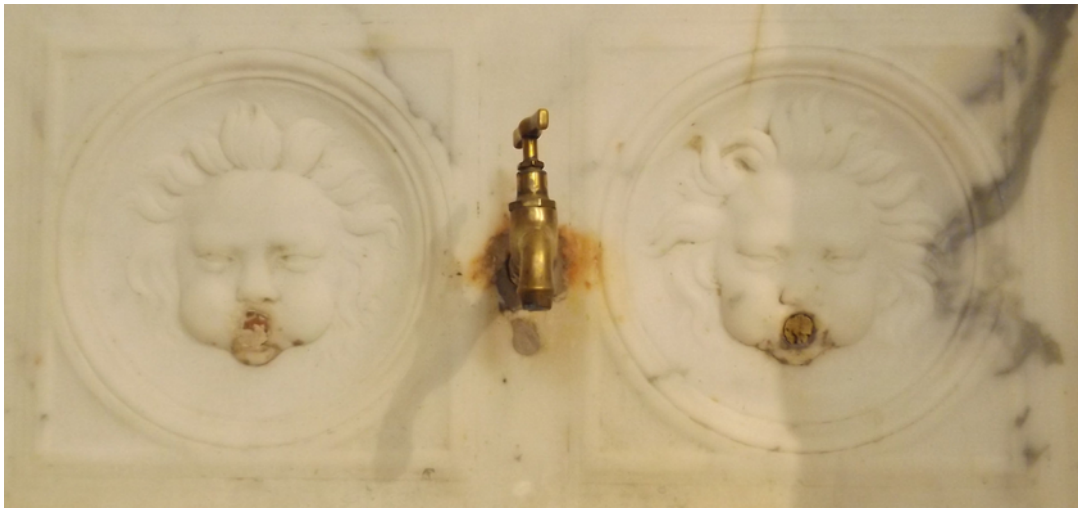
577. Lavabo. Vaglia (Fi),
San Cresci a Macioli

578. Francesco di Simone Ferrucci, lavabo della Parte Guelfa. Firenze, Palazzo Vecchio

579-581. Francesco di Simone Ferrucci, lavabo della Parte Guelfa, particolari. Firenze, Palazzo Vecchio

582. Francesco di Simone Ferrucci, monumento a Lemmo Balducci, particolare. Firenze, Sant'Egidio

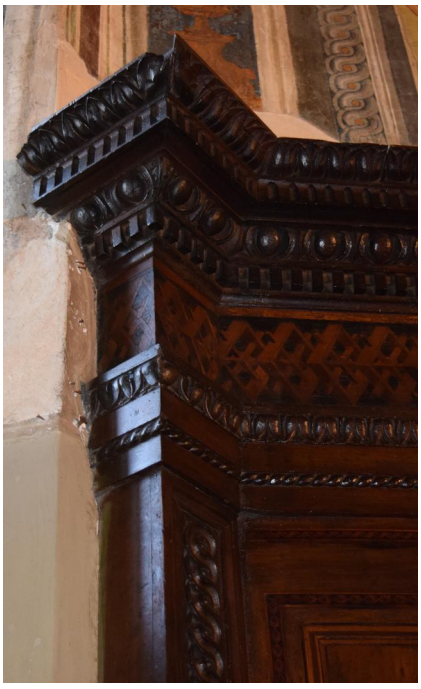
583. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, lavabo.
Firenze, Sant'Ambrogio, sagrestia



584-585. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, lavabo, particolari. Firenze, Sant'Ambrogio, sagrestia

586. Francesco di Simone Ferrucci e bottega, fonte battesimale. Cortona, Museo Diocesano

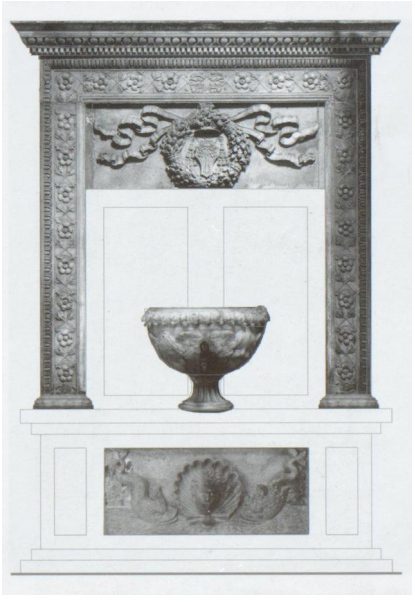
587. Benedetto da Maiano, lavabo. Loreto, basilica della Santa Casa
588. Veduta della Sagrestia di San Giovanni con armadi e lavabo della bottega dei Da Maiano. Loreto, basilica della Santa Casa



589. Bottega dei Da Maiano, armadio, particolare. Loreto, basilica della Santa Casa

590-591. Benedetto da Maiano, lavabo, particolari. Loreto, basilica della Santa Casa

592. Benedetto da Maiano, lavabo, particolare. Loreto, basilica della Santa Casa
593. Antonio Rossellino, monumento del cardinale del Portogallo, particolare. Firenze, San Miniato al Monte



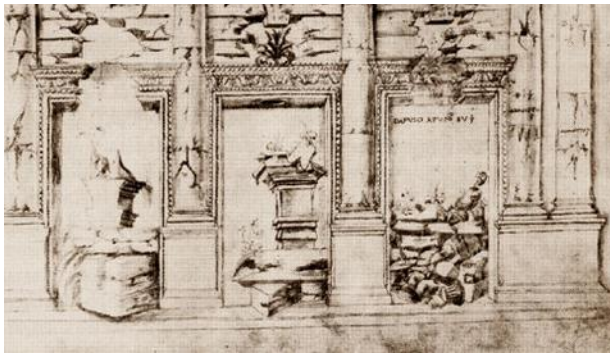
594-595. Benedetto da Maiano, lavabo, particolari. Loreto, basilica della Santa Casa

596. Ipotesi ricostruttiva dell'aspetto originario del lavabo di Loreto (D. Carl, 2006)

597-598. Benedetto da Maiano, lavabo, particolari.
Loreto, basilica della Santa Casa

599. Lavabo con profeta Isaia. Firenze, San Miniato al Monte, sagrestia

599 bis. Lavabo con angelo. Spello, Santa Maria Maggiore



600. Giuliano da Sangallo (?), lavabi e portale. Firenze, Ognissanti, refettorio

601. Giuliano da Sangallo, disegno della Basilica Aemilia, Codice Vaticano Latino 4424

602.Giuliano da Sangallo, mezzanino di Palazzo Gondi, Firenze

603. Giuliano da Sangallo (?), lavabo, particolare. Firenze, Ognissanti, refettorio

604. Giuliano da Sangallo,capitelli. Prato, Santa Maria delle Carceri, lanterna

605. Giuliano da Sangallo, studio di fregio, Codice Vaticano Latino 4424

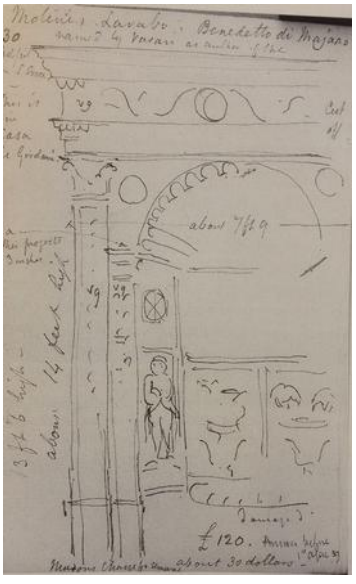
606-607. Giuliano da Sangallo (?), lavabo, particolare.
Firenze, Ognissanti, refettorio

608. Andrea Sansovino (?) e collaboratore, lavabo.
Firenze, Museo del Bargello

609. Andrea Sansovino (?) e collaboratore, lavabo, particolare. Firenze, Museo del Bargello

610. Andrea Sansovino, monumento ad Ascanio Sforza. Roma, Santa Maria del Popolo

611-613. Andrea Sansovino (?) e collaboratore, lavabo. Firenze, Museo del Bargello



614. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, lavabo (foto 1899). Londra Victoria and Albert Museum

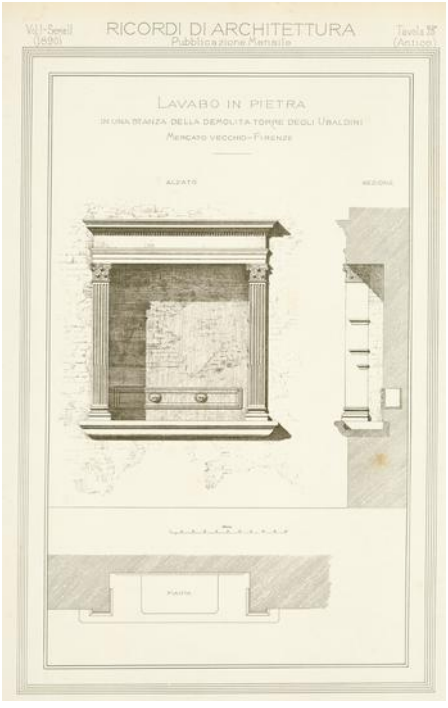
615. Henry Cole, schizzo del lavabo di palazzo Girolami, 1859 circa. Londra Victoria and Albert Museum

616-617. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, lavabo (1899). Londra Victoria and Albert Museum

618-619. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, lavabo. Londra Victoria and Albert Museum

620-622. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, lavabo.
Londra Victoria and Albert Museum

623-625. Andrea Ferrucci e Jacopo di Andrea del Mazza, lavabo. Londra Victoria and Albert Museum



626. Lavabo. Firenze, Museo Horne

627. "Ricordi di Architettura", 1890, lavabo della Torre degli Ubaldini

628. Lavabo. Scarperia (Firenze), chiesa di Sant'Agata, canonica

629-630. lavabo, intero e particolare. San Casciano di Val di Pesa (Fi), San Giovanni in Sugana