



1 Luca della Robbia, Tabernacolo (prima del 1919). S. Maria a Peretola presso Firenze.

LUCA DELLA ROBBIA E VERROCCHIO.
UN NUOVO DOCUMENTO
E UNA NUOVA INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA
DEL TABERNACOLO DI PERETOLA

di Anna Padoa Rizzo

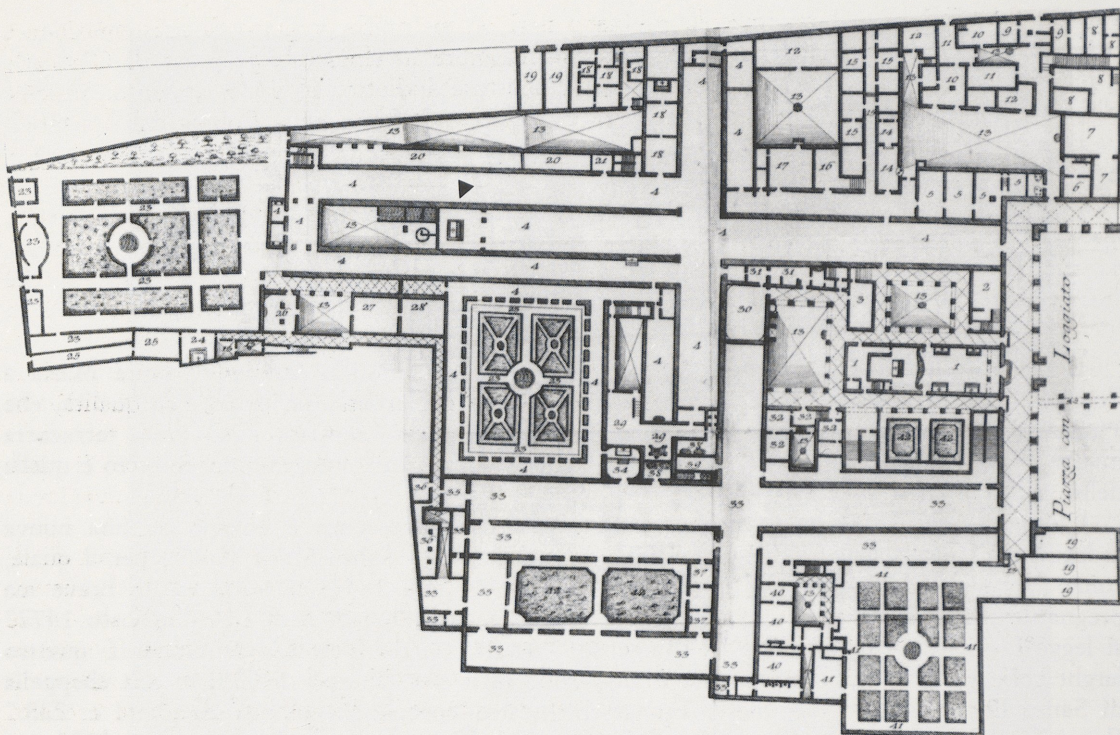
Il tabernacolo eucaristico di Luca della Robbia oggi presso la chiesa di Santa Maria a Peretola (fig. 1) è una delle opere più note e studiate dell'artista, sia per la sua qualità, che è straordinaria, sia per essere il suo primo lavoro in cui compare l'uso della terracotta invetriata, che in seguito caratterizzerà largamente la produzione autografa del maestro e quella della sua complessa bottega familiare.

Ciò nonostante, un importante contributo alla sua conoscenza è emerso da una nuova indagine archivistica sul fondo, vastissimo, dello Spedale di Santa Maria Nuova per il quale, come ben noto, il tabernacolo fu eseguito tra il 1441 e il 1443: si tratta di un breve ma pregnante passo di un libro di conti¹, dove, sotto la data "lunedì a dì IIII d'aghosto 1477" si legge la seguente annotazione di compenso: "Andrea ... del Verochio schultore ff. quattro larghi ebbe per uno uscio d'attatone e altre robe fatte per Chorpo di Christo alla cappella di Santo Lucha, affatto fare meser Francescho nostro Spedalingho allibro segnato I c. 228." Il committente è dunque Francesco di Torello Torelli, Spedalingo dal 6 ottobre 1472 per cinque anni; il 17 novembre 1477 fu eletto infatti Bonino di Antonio Bonini.²

Non c'è alcun dubbio che ci si riferisca allo sportello del tabernacolo oggi a Peretola, eseguito da Luca della Robbia per la cappella di San Luca nello Spedale di Santa Maria Nuova, secondo che è certificato dai ben noti documenti pubblicati per esteso dal Marquand.³ Estraggo dalla serie di tali documenti quelli significativi a questo proposito: il 4 agosto 1441 Luca ebbe un acconto di 20 fiorini "per parte d'un tabernacholo di marmo per tenere il Chorpo di Christo nella cappella di Santo Lucha", e il conto finale (di centosette fiorini, una lira e sedici soldi) è per "chagione del tabernacholo dove sta il Chorpo di Christo nella cappella di Santo Lucha, il quale fece il detto Lucha".

Tale cappella non è però identificabile con la cappella maggiore di Sant'Egidio come ancora ritenuto dalle ultime autorevoli voci critiche sull'argomento⁴; era bensì la "cappella maggiore ch'è oggi nello Spedale di Santa Maria Nuova" situata a nord, dalla parte della corsia degli uomini⁵, essendo "attaccata a detta Cappella la croce di quello Spedale per gl'infermi" (fig. 2), come si dice nei Capitoli della Accademia di San Luca del 1563⁶, ma come si evince già dai Capitoli della Compagnia di San Luca del 1349 circa, in cui si dice che "i Capitani [...] col loro consiglio [...] si debbiano raunare nella chiesa di Santa Maria Nuova" (e non di Sant'Egidio; dal Richa sappiamo che Folco Portinari edificò in principio una cappella "intitolata a Santa Maria Nuova" dove stette "l'Accademia dei Pittori quivi cominciata fin dal tempo di Giotto"); più avanti nello stesso passo dei Capitoli trecenteschi si dice ancora che "ogni anno il dì Sancta Maria Magdalena [...] si faccia uno rinovala nella cappella di Messer Sancto Lucha."⁷

Era dunque la più ampia delle cappelle presenti all'interno dello Spedale, 'parallela' a quella dal lato delle donne in cui trovò posto il tabernacolo di Bernardo Rossellino, per il quale Ghiberti eseguì il noto sportello: infatti nei Capitoli dello Spedale del 1374⁸, nel capitolo 23, *Delle messe che si debbino dire nello Spedale*, si legge espressamente: "[...] lo Spedalingo [...]



2 Firenze, Ospedale di S. Maria Nuova. Pianta con la cappella di S. Luca (freccia) da Marco Covoni-Girolami, Regolamento dei Regi Spedali di S. Maria Nuova e di Bonifazio, Firenze 1789.

sia tenuto [...] curare [...] che ciascuno dì, da mattino a ora competente, da' sacerdoti e cappellani dello Spedale si celebrino due messe nel detto Spedale, cioè una dal lato delle donne et una dal lato degli uomini."

Finora non sono noti documenti o fonti storiche che attestino il momento in cui il tabernacolo fu eliminato dalla cappella e inviato a Santa Maria a Peretola:⁹ ma se teniamo conto della sua originaria sistemazione nella cappella di San Luca cui venne in seguito attaccata la croce dello Spedale degli Infermi, possiamo evincerne che esso fu rimosso nella ristrutturazione completa dello Spedale e della stessa cappella, avvenuta tra il 1575 e il 1580 su disegno del Buontalenti.¹⁰

Niente si evince invece dagli *Inventari* di Santa Maria a Peretola, presenti nelle carte dello Spedale di Santa Maria Nuova¹¹ a partire dal 1490: molto dettagliati per quanto riguarda gli arredi di sacrestia e talvolta utili per la descrizione dei locali, non descrivono però gli arredi fissi, neanche degli altari.

Per la suddetta identificazione della cappella di San Luca all'interno dello Spedale di Santa Maria Nuova, cade la pur suggestiva interpretazione-lettura del tabernacolo robbiano data da Aldo Galli nel catalogo della mostra fiorentina "Una scuola per Piero", che correla stilisticamente al gusto nitidamente prospettico e alle brillantezze luministiche della pittura a olio di Domenico Veneziano negli affreschi, peraltro perduti, di Sant'Egidio la chiarezza prospettica e l'elegante equilibrio del tabernacolo marmoreo di Luca della Robbia, impreziosito dal lucido colore della terracotta invetriata. Cade anche, con la possibilità di ritenere gli affreschi del

coro di Sant'Egidio e il tabernacolo robbiano nati da un unico progetto di risistemazione e ridecorazione in forme 'moderne' della cappella maggiore in chiesa, la proposta di Giancarlo Gentilini, accolta nel sopradetto catalogo, di spostare indietro, al 1439 appunto, insieme all'incarico a Domenico Veneziano, anche la commissione a Luca della Robbia del suo tabernacolo, per il quale d'altronde possediamo una completa serie di chiarissimi documenti a partire dal giugno 1441.

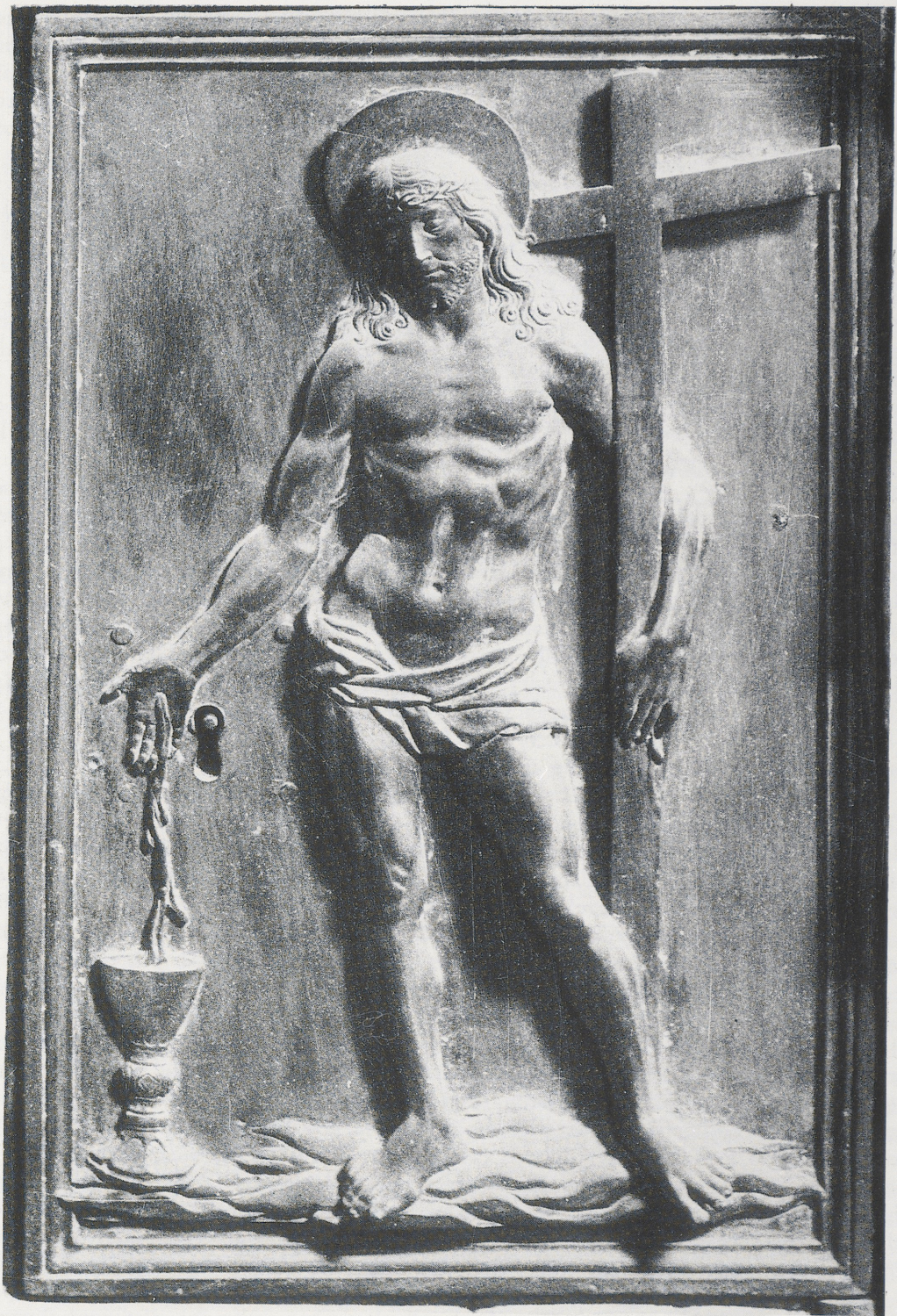
Ma torniamo al nostro ritrovato documento: la sua laconicità non può purtroppo trovare maggiori precisazioni (che avremmo voluto soprattutto riguardo alle "altre robe fatte per Chorpo di Christo" oltre all'uscio, di cui si parla) nel volume segnato I cui si rinvia, che risulta mancante nel fondo archivistico di Santa Maria Nuova, dove proprio gli anni che ci interessano in questa sede sono tra i meno documentati.

Ugualmente, il riscontro documento-oggetto è del tutto persuasivo ad inverare ciò che vi si dice: l'ingrandimento del particolare dello sportello da una vecchia foto degli Archivi Alinari (fig. 3), scattata prima del furto del 1919 documentato nelle carte dell'Archivio storico della Soprintendenza di Firenze¹², che interessò i due bronzi inseriti nel tabernacolo (solo il disco con la Colomba dello Spirito Santo è riapparso ed è oggi conservato al Bargello), non lascia alcun dubbio che si tratti di un lavoro del Verrocchio del 1477.

Confronti stringenti si possono fare specialmente con il *Giovane dormiente* dei Musei di Berlino (fig. 4), in terracotta, per la costruzione dell'atletico corpo nudo umanisticamente ispirato all'antico ma anche naturalisticamente inteso, e la distribuzione delle forti sfumature luminose; importanti tangenze sono riscontrabili anche con la formella per l'altare d'argento del Battistero di San Giovanni (fig. 5), allogata al Verrocchio nel 1478¹³, e col rilievo in terracotta policroma del Museo del Bargello rappresentante la *Vergine col Bambino*, eseguito anch'esso per Santa Maria Nuova nello stesso periodo, per le tipologie dei volti dalle caratteristiche occhiaie sugli zigomi alti e per il trattamento delle capigliature spartite dalla scriminatura centrale e inanellate da riccioli simmetricamente ricadenti, che ritornano anche nella testa bellissima del coevo Cristo risorto nella *Incredulità di san Tommaso* per la nicchia della Mercanzia a Orsanmichele, oltre che nel già citato rilievo dell'altare di San Giovanni.

Si tratta dunque, e la qualità del rilievo lo garantisce, di un'opera autografa ancora ignota del Verrocchio, perfettamente documentata: su di essa converrà dunque soffermarsi per analizzarla da diversi punti di vista.

Prima di tutto qualche considerazione sul compenso ottenuto dall'artista, che è detto espressamente "schultore" nel breve documento: i quattro fiorini, che includevano anche "altre robe" da lui fatte, dovevano riferirsi al solo suo magistero, come talvolta è specificato nei documenti quattrocenteschi, mentre il materiale, di gran lunga la cosa più costosa, doveva essere fornito dai committenti. Una tale cifra, che può sembrare modesta, era in realtà del tutto in linea con i prezzi correnti per questo genere di manufatti: Agnolo di Niccolò degli Orioli nel 1439¹⁴ ricevette tre fiorini e diciannove soldi "per facitura di uno sportello per sacramento del monastero, cioè rame e saldatura andò in detto sportello", cui si aggiunsero "lire quattro soldi 10 piccioli [...] per dorare lo sportello del Sacramento", quello ancora oggi esistente presso la Badia Fiorentina (fig. 6), in origine pertinente ad uno smembrato tabernacolo di Bernardo Rossellino; il Ghiberti ottenne otto fiorini, sei lire e quindici soldi¹⁵ (una cifra che includeva certo anche il materiale) per il suo sportello del tabernacolo del Sacramento (fig. 7) eseguito ugualmente da Bernardo Rossellino e per Santa Maria Nuova, per la cappella dello Spedale delle donne; infine Giusto di Giovanni orafo ebbe quattro fiorini nel 1482¹⁶ per l'uscio del tabernacolo di Mino da Fiesole in Sant'Ambrogio (fig. 8). I prezzi, come si vede, non oscillavano molto, sia per la sostanziale stabilità della moneta, sia perché questi manufatti venivano pagati a peso di metallo lavorato, come ci attestano i documenti relativi alle formelle quattrocentesche dell'altare d'argento di San Giovanni.



3 Andrea del Verrocchio, Cristo sanguinante. Già S. Maria a Peretola (rubato 1919).



4 Andrea del Verrocchio, Giovane dormiente. Berlino, Musei statali.

Di grande interesse è l'iconografia¹⁷ scelta per la decorazione dello sportello, che si ricollega a quella, detta dai moderni storici "del sangue di Cristo", ma che in realtà si dovrà meglio definire "il Corpo e il Sangue di Cristo", divenuta per così dire canonica, già sperimentata nel sopra citato esempio della Badia Fiorentina del 1439, e seguita anche nel bellissimo sportello di tabernacolo della chiesa di San Donato a Lucardo presso Certaldo e in quello del Filarete oggi a Vienna, nonché in quello dipinto della chiesa di San Martino a Mensola.

Rispetto a questi precedenti esemplari il Verrocchio, col suo Cristo atletico, esalta invece la classicità dell'immagine, eroicizzandola. Alla sua interpretazione si rifà, ad evidenza, l'anonimo scultore dello sportello di San Remigio (fig. 9), pubblicato con acuto commento 'preveggenza' da Elisabetta Nardinocchi¹⁸, che lo considera derivato da un importante prototipo di gusto verrocchiesco, malgrado l'arcaismo del fondo bulinato a fiorami, crediamo di ascendenza nordica.¹⁹



5 Andrea del Verrocchio, Decollazione di san Giovanni Battista (part.). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Il documento da cui siamo partiti parla, abbiamo visto, di “uno uscio d’attatone e altre robe” eseguite per il tabernacolo del Corpo di Cristo: gli unici pezzi in metallo pertinenti al tabernacolo ora a Peretola sono lo sportello e il disco con la Colomba dello Spirito Santo, quest’ultimo conservato, dopo il ritrovamento avvenuto nel 1962, al Museo del Bargello (fig. 10) e considerato unanimemente opera di Luca della Robbia.

Nei documenti di Santa Maria Nuova, molto dettagliati, pubblicati dal Marquand e da me puntualmente riscontrati, relativi all’opera di Luca, si parla però esclusivamente di marmi, e lo scultore è detto espressamente “maestro d’intaglio”: “Lucha di Simone della Robbia maestro d’intaglio de’ dare a dì IIII d’aghosto [1441] fiorini venti d’oro portò chontanti, sono per parte d’un tabernacholo di marmo per tenere il Chorpo di Christo nella chappella di Santo Lucha”; ancora di marmi ricevuti dall’Opera del Duomo “che se n’avesse a fare debitore detto Lucha” si parla in data 2 giugno 1442, ed infine il conto totale di centosette fiorini e oltre è per “chagione del tabernacholo dove sta il Chorpo di Christo nella chappella di Santo Lucha il quale fece il detto Lucha”.

Ciò significa, mi pare senza ombra di dubbio, che anche il disco con la Colomba dello Spirito Santo appartiene alla successiva fase dei lavori, del 1477, affidata al Verrocchio. Se proviamo a riscontrare sull’opera, fortunatamente conservata, ciò che si evince dalla più attenta lettura dei documenti già noti, messi in rapporto con quello ora emerso, ci sorprenderemo a constatarne la completa rispondenza: infatti, pur inserendosi in una tradizione iconografica consolidata e, riteniamo, ispirandosi deliberatamente all’analogo soggetto inserito quasi trent’anni prima da Bernardo Rossellino nel suo tabernacolo del Sacramento della cappella delle donne nello stesso Spedale di Santa Maria Nuova (fig. 7), il pezzo ora al Bargello ha caratteristiche del tutto peculiari: in esso, la fattura del piumaggio della Colomba mostra una vivacità di trascorrenze luminose che si accorda pienamente con la libertà del rapporto

atmosferico istituito con il fondo, sentito di cielo percorso da nuvole vibranti, che è diversissimo dall'immoto, solenne trattamento delle ali degli angeli marmorei del medesimo monumento (fig. 11) e di qualunque altra opera di Luca, anche nel rapporto col fondo. È invece evidente la vicinanza, anzi l'identità di interpretazione del pezzo del Bargello con le ali del *Puttino* di Palazzo Vecchio (fig. 12), del Verrocchio, o con l'angelo in terracotta rivolto verso destra del Museo del Louvre (fig. 13) per quanto attiene alle nuvole su cui poggia, analoghe a quelle calpestate dal Redentore nello sportello già a Peretola, non più riemerso dopo il furto.

Dunque, in origine né lo sportello col *Cristo sanguinante*, né il disco con la Colomba erano presenti nel tabernacolo, considerato che è molto improbabile che dopo solo trentacinque anni si volessero sostituire le parti bronzee di esso (di cui peraltro non c'è traccia nei documenti) con altre nuove, tanto più che il primitivo tabernacolo non poteva certo essere considerato antiquato, e quindi da aggiornare ad un nuovo gusto, come spesso accadeva ai manufatti gotici. È quindi possibile che i due bronzi aggiunti dal Verrocchio fossero divenuti necessari a causa di un cambio di destinazione, o meglio di funzione, del tabernacolo, che in origine non li prevedeva: è questa l'ipotesi che adesso tentiamo di dimostrare.

Se si pensa che lo sportello col *Cristo sanguinante* non sia venuto a sostituirne un altro di poco precedente (e per questa sostituzione dovremmo dare una ragione persuasiva, che non riusciamo a vedere), ma sia stato inserito dal Verrocchio in un contesto che non lo prevedeva, si spiegano bene le perplessità già denunciate da Marquand che ne evidenziava l'inserzione forzata e, a suo parere, disarmonica: perplessità accolta in qualche modo da Middeldorf e da Pope-Hennessy, che considerano incongruo e più tardo, cinquecentesco, lo sportello stesso.



6 Agnolo di Niccolò degli Orioli, Cristo sanguinante. Firenze, Badia.



7 Bernardo Rossellino e Lorenzo Ghiberti, Tabernacolo del Sacramento. Firenze, S. Maria Nuova.

In realtà, se osserviamo bene, ci accorgeremo come esso si inserisca nel contesto (fig. 14) lacerando il bellissimo drappo damascato appeso alle spalle degli angeli, che doveva invece continuarsi ininterrotto tra le due figure, con il motivo centrale, che ancora si intravede in basso, del simbolico fiore di cardo, allusivo alla Redenzione: tale lacerazione contraddice d'altronde a quella volontà di rappresentazione naturalistica dei rituali arredi liturgici che tanto spesso si ritrova nei molti esempi noti, in scultura e in pittura, di cortine scostate da angeli e appuntate con fermagli a svelare una immagine sacra. Ed anche Luca, in questa circostanza, mostra di rifarsi, per la sistemazione del bel drappo damascato e la sua fattura, ai contemporanei arredi, con chiaro intento sacrale.



8 Mino da Fiesole e Giusto di Giovanni, Tabernacolo del Miracolo. Firenze, S. Ambrogio.

Ma se neanche il disco con la Colomba dello Spirito Santo appartiene alla primitiva iconografia dell'opera, un grande interesse acquista la segnalazione da parte di Galli, nel già ricordato catalogo della recente mostra "Una scuola per Piero", di un foro di venti centimetri di diametro al di sotto della placca stessa, che lo nasconde completamente: in parziale accordo, come vedremo subito, con l'intuizione del Bellosi riportata nel medesimo catalogo, potremmo infatti ritenere che il "Chorpo di Christo" originariamente trovasse alloggio proprio in quella cavità, ma a nostro parere la forma circolare suggerisce che fosse sotto forma di una Ostia Magna, racchiusa in una teca di cristallo e circondata da raggi dorati, forse entro una intelaiatura di legno, in una forma non lontana dal simbolo bernardiniano, sì da costituire, nel suo insieme, una sorta di monumentale ostensorio. Ciò spiega perfettamente la mancanza, evidenziata dal Galli, di qualunque traccia di incernieratura sia nella lastra metallica con la Colomba sia nel bordo della sottostante apertura circolare, che poteva essere adattissima a ricevere l'intelaiatura lignea includente l'ostensorio a sole bernardiniano.

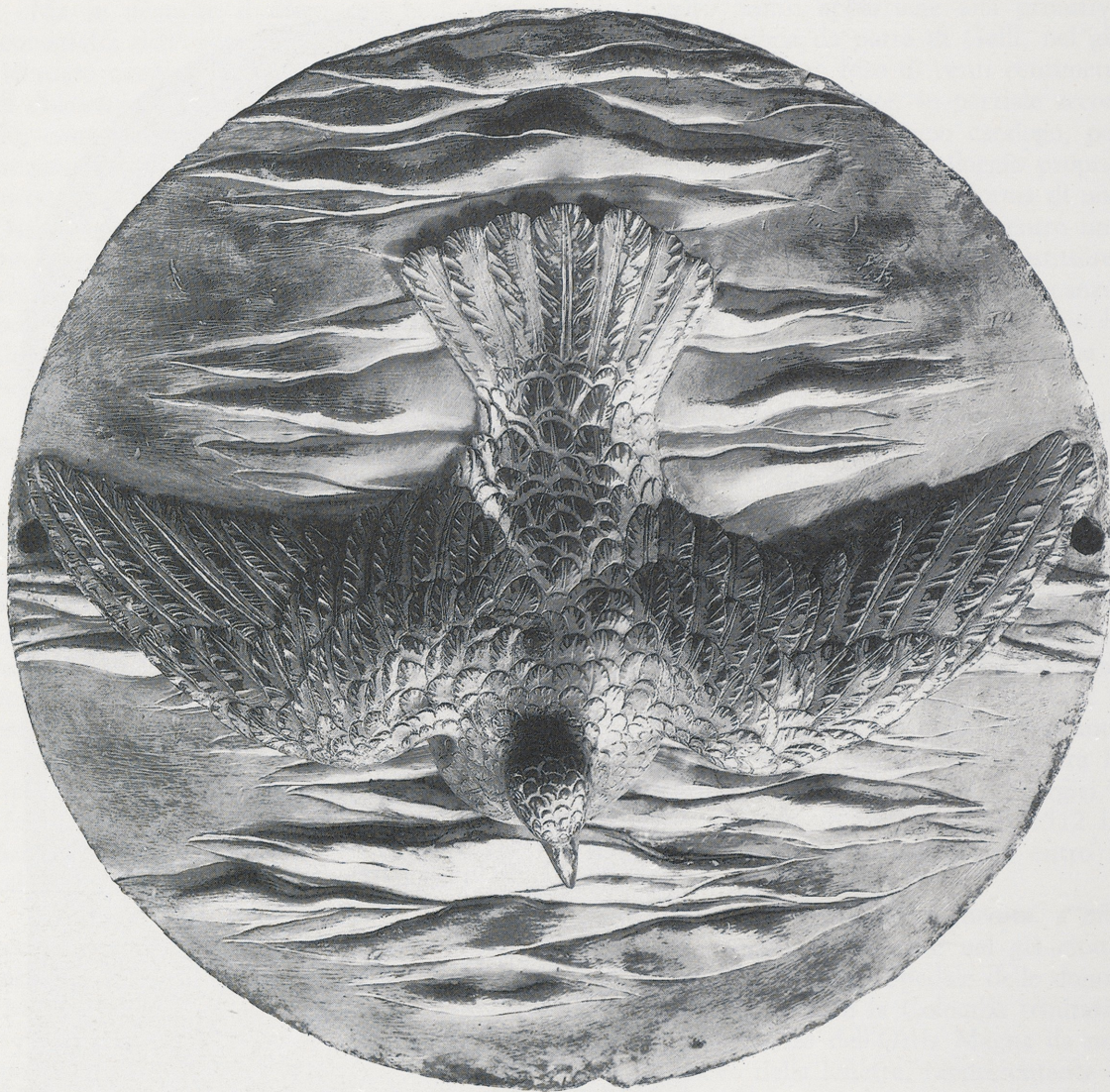
In un sopralluogo compiuto in compagnia di Monica Bietti, funzionario della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici responsabile per la zona di Peretola, si è potuto osservare che tale cornice è realizzata con artificio prospettico per una veduta dal basso (fig. 15): ciò esclude che, in origine, rimanesse nascosta. Dovremmo supporre, comunque, la presenza di una 'cortina' che abitualmente celasse, del tutto o in parte, il tabernacolo, sul genere di quella documentata per il tabernacolo di Sant'Ambrogio, dipinta nel 1484 dal Graffione²⁰ per quattro lire e dieci soldi, o di quella adesso riemersa (in ricordo) dai documenti di San Lorenzo, eseguita per l'altare maggiore di tale chiesa nel 1438 da Paolo Uccello²¹, o di tante altre note per documenti. Comunque ad una tale destinazione perfettamente si accorda la corona di palma, simbolo notissimo di resurrezione e di 'nuova vita', sorretta e ostentata da due angeli severi ma sereni, in contrasto con i 'ploranti' della soprastante *Pietà*: essi sorreggevano dunque questa sorta di teca proprio come indicato per una tra le tipologie più complesse di ostensorio nei principali repertori descrittivi di arredi liturgici.²² Una soluzione in qualche misura analoga è presente nel tabernacolo robbiano del 1512 in Santi Apostoli a Firenze, nella cui predella gli angeli sorreggono una corona con entro il calice e l'ostia.²³

D'altronde una tale sistemazione per il simbolo dello Spirito Santo risulta inedita, a mia conoscenza, e neppure congrua da un punto di vista di iconografia liturgica: nel già citato tabernacolo del Rossellino con sportello del Ghiberti per la cappella dello Spedale delle donne (1450-51), gli angeli adorano, giustamente, il calice con l'ostia, mentre la Colomba trinitaria è posta al di sopra. Invece, nel tabernacolo di Peretola, la presenza dell'Ostia Magna da noi ipotizzata si integra perfettamente con l'iconografia del rilievo della lunetta, rappresentante il Cristo Passo sorretto da un angelo tra la Vergine e San Giovanni ploranti e 'ostendenti' anch'essi il sacrificio del Redentore: non si alludeva quindi alla Trinità, ma si traduceva in chiari termini visivi il mistero della Transustanziazione²⁴, strettamente collegato a quello dell'Eucarestia.

Questa interpretazione, d'altronde scaturita dalla necessità di collegare opere d'arte e documenti, mi sembra confermata da una rinnovata attenzione alla tipologia del tabernacolo robbiano di Peretola. Infatti, le misure del tutto eccezionali (260 x 122 cm) di esso rispetto ai numerosi tabernacoli eucaristici murali quattrocenteschi pervenutici, compreso quello, pur tra i più grandi, eseguito da Bernardo Rossellino per la cappella dal lato delle donne nello stesso Spedale²⁵, fanno ritenere probabile per quello di Luca diversa ed eccezionale destinazione, che potrebbe essere confermata da quella di almeno un altro analogamente maestoso, sebbene più tardo, e ancora integro, quello di Mino da Fiesole in Sant'Ambrogio eseguito tra il 1481 e il 1483 per conservare, ma anche per mostrare, il "Miracolo" del Corpo di Cristo (fig. 8).



9 Firenze, S. Remigio, Tabernacolo del Sacramento, sportello.



10 Andrea del Verrocchio, La Colomba dello Spirito Santo. Firenze, Bargello.

La diversità che qui proponiamo di rilevare, di destinazione e di funzione, tra i due tipi di tabernacoli, può forse trovare riscontro nella dicitura diversa con cui sono indicati, sarei propensa a credere non a caso, data l'attenzione che all'epoca si poneva sempre alla indicazione degli arredi liturgici, nei documenti contemporanei: per il tabernacolo eseguito dal Rossellino per la Badia Fiorentina, oggi estremamente frammentario, completato dallo sportello di Agnolo degli Orioli, come per quello, sempre del Rossellino, con sportello del Ghiberti, per la cappella dello Spedale delle donne di Santa Maria Nuova, si parla costantemente di "Tabernacolo del Sacramento", secondo la normale denominazione per questo genere di arredo in quest'epoca. Invece, quello ora a Peretola è detto, nei documenti relativi a Luca della



11 Luca della Robbia, Tabernacolo (part.). S. Maria a Peretola presso Firenze.



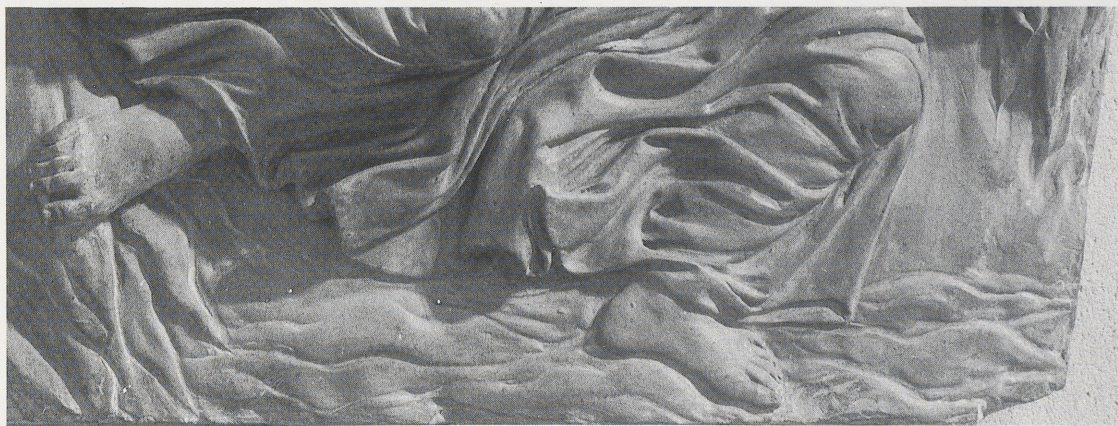
12 Andrea del Verrocchio, Putto con pesce (part.). Firenze, Palazzo Vecchio.

Robbia come in quello più tardo relativo allo sportello del Verrocchio, "Tabernacolo [...] dove si tiene il Chorpo di Christo" o semplicemente "per Chorpo di Christo"; così, la cappella del "Miracolo" di Sant'Ambrogio è detta, con esattezza, la "Chappella del Chorpo di Christo" in un documento attestante un compenso "a Pagholo di Tommaso e chompagni righattieri [...] per la valuta d'una sargia rossa dipinta a figure" il 7 aprile 1485.²⁶

Per il tabernacolo ora a Peretola dobbiamo ritenere essenziale la funzione espositiva del Corpo di Cristo, sotto la specie dell'Ostia Magna, considerando la sua destinazione alla cappella interna ad un importante e frequentatissimo ospedale, e ricordando come per i devoti del tardo Medio Evo e del XV secolo fosse usuale specialmente la "comunione con gli occhi"²⁷ essendo quella reale riservata solo a due-tre volte l'anno, come si evince tra l'altro chiaramente dagli Statuti del 1374 dello stesso Spedale di Santa Maria Nuova.²⁸ A tale tipo di comunione 'con gli occhi' si attribuivano grazie temporali e spirituali, prima di tutto quella della guarigione da malattie e quella di non morire improvvisamente e senza il conforto religioso.²⁹

Sebbene a malincuore, dovremo dunque rinunciare anche alla affascinante connessione prospettata recentemente (1991) da Carlo Del Bravo³⁰, tra i pensieri di san Paolo sul ruolo consolatorio e fortificante dello Spirito Santo e l'iconografia scelta da Luca della Robbia, magari su consiglio di qualche colto religioso, per il tabernacolo di Santa Maria Nuova: quella che veniva esaltata e mostrata ai degenti era, riteniamo, non la Colomba dello Spirito Santo, ma la stessa Eucarestia, il *Corpus verum* del Cristo Redentore. D'altronde è ben noto il culto per il Corpus Domini a Firenze, già nel Trecento, ma con nuovo incremento nel Quattrocento, dopo il Concilio del 1439 nel quale il tema dell'Eucarestia fu uno dei principali argomenti di discussione:³¹ in questo clima si inquadra dunque la commissione a Luca della Robbia.

D'altronde, se proprio a questo importante culto, certo non solo fiorentino, del Corpus Domini, si deve la primitiva costruzione del tabernacolo robbiano per Santa Maria Nuova, sarà proprio nella eccessiva popolarità dello stesso culto che, secondo la nostra interpretazione, dovremmo ricercare le cause, sicuramente importanti, che ne determinarono, dopo poco più di trent'anni, il cambio di destinazione e, di conseguenza, di iconografia: infatti l'eccessiva propagazione della esposizione dell'Eucarestia, cioè la dimostrazione scoperta delle specie eucaristiche fuori del sacrificio della Messa, era stata tale, da indurre il Concilio Provinciale



13 Andrea del Verrocchio, Angelo (part.). Parigi, Louvre.



14 Lo sportello del tabernacolo di Peretola in contesto.

di Colonia del 1452 presieduto dal legato di Niccolò V, a emanare il primo regolamento in materia, teso a sopprimere l'esposizione frequente del SS. Sacramento, affinché, rendendola più rara, risultasse anche di maggiore solennità e devozione per i fedeli. L'esigenza qui indicata, certo — come ha bene precisato Doris Carl³² — rivolta specialmente a regolamentare una costumanza particolarmente diffusa in Germania, si sarà comunque fatta sentire fortemente anche a Firenze nel giro di qualche anno, specie dopo la morte di Sant'Antonino, strenuo sostenitore del culto del Corpus Domini: questo è un punto molto importante che, a nostro parere, rende perfettamente conto dell'altrimenti inspiegabile trasformazione iconografica del tabernacolo robbiano.



15 Luca della Robbia, Tabernacolo (part.). S. Maria a Peretola.

Vorrei accennare ora a una ipotesi, se non proprio fantasiosa, almeno per ora indimostrabile: non posso nascondere di essere presa da una grande tentazione di legare al momento della ristrutturazione verrocchiesca del tabernacolo robbiano la bella pisside del Tesoro di San Lorenzo (fig. 16), recentemente individuata ed esposta alla mostra in occasione del millenario della basilica fiorentina. Essa reca lo stemma (la crocchia) dello Spedale di Santa Maria Nuova, e ha caratteri stilistici non lontani da quelli verrocchieschi: si confronti specialmente col *Candelabro* datato 1468 del Verrocchio, ad Amsterdam. Nell'ottima scheda di Dora Liscia³³, alla quale devo la segnalazione del prezioso oggetto e le foto di esso, si evidenzia come una pisside con simile coperchio decorato con baccellature "a elica" o a spirale (alludente alla tradizionale iconografia del Santo Sepolcro di Gerusalemme), si trovi nell'importante tavola del Ghirlandaio al Museo degli Innocenti, del 1488: ma essa è già presente in mano a uno dei Re nella *Adorazione dei Magi* di Cosimo Rosselli degli Uffizi, databile intorno al 1470 e probabilmente destinata alla Confraternita dei Magi con sede in San Marco, protetta dai Medici, sì che per quella ora ritrovata e proveniente da Santa Maria Nuova può benissimo ipotizzarsi una esecuzione sullo scadere dell'ottavo decennio del secolo. Per essa purtroppo non è ancora emersa alcuna documentazione, che forse ulteriori ricerche potranno fornire. Mi piace comunque chiudere con questo prezioso manufatto il presente contributo, che ha trat-

tato di opere d'arte di eccezionale qualità ed importanza, proprio per ribadire il livello artistico, oltre che la rilevanza storica, essendo l'unica pisside quattrocentesca fiorentina giunta intatta fino a noi.

Resta da sottolineare la suggestiva rispondenza tra la documentata attività del Verrocchio per Santa Maria Nuova, in un tempo prossimo a quello dell'esecuzione del citato rilievo della Madonna in terracotta del Bargello proveniente dallo stesso ospedale, e la testimonianza del Vasari, che in due passi della sua *Vita*³⁴ dello scultore, passi certo di tipo aneddótico ma significativi, narra di una sua familiarità con la potente istituzione fiorentina.

È giusto riportare qui la definizione vasariana del maestro, che risulta ancora una volta perfettamente calzante: "Andrea del Verrocchio fiorentino fu ne' tempi suoi orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico [...] eccellente maestro e massimamente nelle cose di metallo."



16 Firenze, Tesoro di S. Lorenzo,
Pisside.

NOTE

Questo studio è stato eseguito nell'ambito di una vasta ricerca, da anni in corso, volta a chiarire destinazioni, occasioni e committenze di opere d'arte fiorentine e toscane del Quattrocento, finanziata dall'Università degli Studi di Firenze. Desidero ringraziare particolarmente Monica Bietti, Cecilia Frosinini, Dora Liscia, Margrit Lisner, Enrica Neri, Alessandro Parronchi, Maria Sframeli per la fattiva collaborazione e i preziosi scambi di idee e suggerimenti.

¹ ASF, Archivio di Santa Maria Nuova, vol. 4514, c. 64v.

² Cfr. *Richa*, vol. VIII, 1759, pp. 223-226.

³ *Allan Marquand*, Luca della Robbia, Princeton 1914, p. 65. Le spese relative al tabernacolo, da chi scrive riscontrate sull'originale, si trovano in un volume la cui segnatura moderna esatta è: ASF, Archivio di Santa Maria Nuova, vol. 5817, Creditori e debitori C, 1441-1476, cc. 68v-69, 103, 153v-154.

⁴ Cfr. *Giancarlo Gentilini*, I della Robbia, Firenze [1992], vol. I, p. 94; *Aldo Galli*, in: *Luciano Bellosi* (a cura di), Una scuola per Piero (cat. della mostra Firenze 1992-93), Venezia 1992, p. 85 (con bibliografia).

⁵ Cfr. *Laura Ciuccetti*, in: *Francesca Brasioli/Laura Ciuccetti*, Santa Maria Nuova, Firenze 1989, pp. 10-12.

⁶ Cfr. *Zygmunt Wązbiński*, L'Accademia medica del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione, Firenze 1987, vol. II, p. 424 sg. Riportiamo per comodità il brano dei Capitoli del 1563, come trascritto dal Wązbiński, in cui si narra brevemente la storia della Compagnia di San Luca: "[...] fare tutti insieme una Compagnia [...] dove in quella si raunassero due volte il mese, per lodare Iddio e per fare molte opere pie, e confabulare insieme tutte le cose dell'Arte loro, et questa fu la Cappella maggiore ch'è oggi nello Spedale di S. Maria Nuova, et li diedo il nome di Santo Luca Evangelista et Pittore [...] et in nome suo sagrarono l'altare di quel luogo [...] Fu poi edificato da e Portinari lo Spedale di detta Santa Maria Nuova e attaccata a detta Cappella la croce di quello Spedale per gl'infermi [...] fu premutato il luogo poi del raunarsi a questi Artefici dallo spedalingo sotto le volte dello spedale [...] Anchora che dallo Spedalingo Buonafe fussero cavati di sotto le volte, et tramutata la Compagnia l'anno 1515 et messa in sul canto della via della Pergola senza staccarla dal ceppo delle case di detto Spedale [...]"

⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 419 sg.

⁸ Cfr. *Isidoro Del Lungo*, Il R. Arcispedale di S. Maria Nuova, Firenze 1888, p. 73.

⁹ La letteratura critica specialistica è incline a ritenere settecentesco lo spostamento del tabernacolo robbiano: cfr. *Marquand* (n. 3), p. 61; *John Pope-Hennessy*, Luca della Robbia, Oxford 1980, pp. 234-235.

¹⁰ Cfr. *Ciuccetti* (n. 5), p. 11.

¹¹ ASF, Archivio di Santa Maria Nuova, vol. 82, cc. 26-28v, 57, 110; vol. 83, cc. 25v, 37v; vol. 84, c. 50.

¹² Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici Firenze, G.A.A. 36. Ringrazio sentitamente Maria Sframeli per la paziente e preziosa collaborazione. Il furto avvenne nella notte tra il 24 e il 25 novembre 1919. Da un breve trafiletto in: *Arte e storia*, III, 21, 1884, pp. 167-168, apprendiamo che a quel tempo il parroco di Santa Maria a Peretola, per il timore di furti, aveva smontato lo sportello bronzeo del tabernacolo mettendolo in un armadio di sacrestia: la Commissione Conservatrice dei Monumenti, constatando l'incompletezza del tabernacolo e la sua conseguente inutilizzazione, ne chiedeva la sistemazione presso il Museo Nazionale di Firenze. Ma in seguito alle proteste delle autorità comunali di Brozzi, la Commissione, tornando sull'argomento in un secondo tempo (cfr.: *Arte e storia*, III, 31, 1884, p. 247) insistette perché o il tabernacolo venisse tenuto completo oppure venisse trasportato al Bargello: ad evidenza si scelse la prima soluzione, con un fiducioso ottimismo che dopo circa trent'anni doveva essere smentito.

Sono grata a Monica Bietti per avermi segnalato il passo di *Arte e storia* relativo al tabernacolo di Peretola.

¹³ Cfr., con riferimento ai documenti dell'Arte di Calimala, *Luisa Becherucci*, in: *Luisa Becherucci/Giulia Brunetti*, Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, Milano 1969, vol. I, pp. 225-228.

¹⁴ Cfr. *Anne Markham Schulz*, The sculpture of Bernardo Rossellino, Princeton 1977, pp. 160-161 (con documenti).

- ¹⁵ Cfr. *Maria Paola Vignolini*, in: Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti (cat. della mostra 1978-79), Firenze 1978, pp. 426-427 (con bibliografia).
- ¹⁶ *Domenico Francioni*, Storia del SS. Miracolo seguito in Firenze nel 1230 nella ven. chiesa di S. Ambrogio, Firenze 1875, p. 137; *Dora Liscia Bemporad*, Giusto da Firenze e Antonio del Pollaiuolo: una soluzione, un problema, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di Lettere e Filosofia, ser. 3, XVIII, 1, 1988, pp. 195-214 (198).
- ¹⁷ Cfr. *Ulrich Middeldorf*, Un rame inciso del Quattrocento, in: Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Roma 1962, vol. II, pp. 273-289.
- ¹⁸ *Elisabetta Nardinocchi*, in: *Gianfranco Rolfi* et al. (a cura di), La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo (cat. della mostra Firenze 1992), Milano 1992, pp. 182-183, cfr. pp. 113-114.
- ¹⁹ Cfr. *Liscia Bemporad* (n. 16).
- ²⁰ Cfr. *Francioni* (n. 16), p. 137.
- ²¹ Cfr. *Pietro Ruschi*, in: *Gabriele Morolli/P.R.* (a cura di), San Lorenzo 393-1993. L'architettura (cat. della mostra), Firenze 1993, p. 177.
- ²² Cfr. *Moroni*, vol. LI, 1851, pp. 36-38.
- ²³ *Gentilini* (n. 4), vol. I, p. 253: tavola a colori.
- ²⁴ Codificato nel I capitolo del IV Concilio Generale Laterano del 1213. Cfr. *Moroni*, vol. XXII, 1843, p. 148.
- ²⁵ E non in sostituzione, dopo pochi anni, di quello di Luca della Robbia, come afferma *Allan Darr* nella scheda del catalogo della mostra: Donatello e i suoi, Firenze 1986, pp. 113-114.
- ²⁶ *Francioni* (n. 16).
- ²⁷ *Hans Caspary*, Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient, Diss. Monaco 1964; *idem*, Tabernacoli quattrocenteschi meno noti, in: *Antichità viva*, II, 1963, 7, pp. 39-47; *idem*, Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento, in: *Antichità viva*, III, 1964, 5, pp. 26-35.
- ²⁸ *Del Lungo* (n. 8).
- ²⁹ Cfr. anche *Richard C. Trexler*, L'esperienza religiosa fiorentina: l'immagine sacra, in: *David Herlihy/R.C.T.* (a cura di), L'Impruneta. Una pieve, un santuario, un comune rurale, Firenze 1988, pp. 47-81 (p. 50). È difficile poter stabilire quale fosse l'originaria sistemazione del tabernacolo nella cappella: è però probabile che sormontasse l'altare, come in parte riecheggiato nell'altare del 1491 del Giambologna, oggi in Santo Stefano al Ponte ma proveniente dalla cappella dello Spedale degli uomini in Santa Maria Nuova; cfr. *Ciuccetti* (n. 5), p. 14.
- ³⁰ *Carlo Del Bravo*, Primo Quattrocento, in: *Artista*, II, 1990, pp. 153-154 e p. 162, n. 15.
- ³¹ Cfr. *Eve Borsook*, Cult and imagery at Sant'Ambrogio in Florence, in: *Flor. Mitt.*, XXV, 1981, p. 151; *Kristen Van Ausdall*, The *Corpus Verum*: Orsanmichele, tabernacles, and Verrocchio's *Incredulity of Thomas*, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture* (atti del convegno Provo [Utah] e Firenze 1988 e 1989 a cura di *Steven Bule* et al.), Firenze 1992, pp. 33-49.
- ³² Su questi argomenti cfr. *Moroni*, vol. XXII, 1843, p. 154; *Trexler* (n. 29), p. 59; *Doris Carl*, Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa, in: *Rivista d'arte*, XLII (serie 4, vol. VI), 1990, pp. 3-74 (p. 23).
- ³³ *Dora Liscia Bemporad*, in: San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti (cat. della mostra Firenze), Venezia 1993, p. 156.
- ³⁴ *Vasari-Milanesi*, vol. III, p. 357.

ZUSAMMENFASSUNG

Zunächst wird aufgrund der Quellen die Lage der Lukas-Kapelle in Santa Maria Nuova, aus der das Tabernakel von Luca della Robbia in Peretola stammt, bestimmt und damit der Zeitpunkt seiner Entfernung aus dem Hospital ermittelt. Das Bronzetürchen dieses Tabernakels, seit dem Einbruch von 1919 vermißt, ist nach Aussage eines neu aufgefundenen Dokuments von 1477 über eine entsprechende Zahlung an Verrocchio ein Werk dieses Meisters. Die bisher kaum beachtete Tabernakeltür wird anhand alter Photographien durch Stilvergleich als eine Arbeit Verrocchios gewürdigt und zu zeitgenössischen Florentiner Lösungen derselben Aufgabe in Bezug gesetzt. Eine ikonographische Untersuchung bestätigt, daß die Bronzetür nicht zum ursprünglichen Bestand des 1441 von Luca della Robbia geschaffenen Tabernakels gehört hat. Denn offenbar war das Marmorwerk nicht zur *Aufbewahrung* der geweihten Hostien für die Gläubigen bestimmt, sondern zur *Ausstellung* der großen Hostie für die 'Augenkommunion' der Kranken im Männersaal des Hospitals. Dazu diente die Rundnische, die heute von der Heilig-Geist-Taube (Original im Bargello) verdeckt wird. Das ikonographische Thema von Luca della Robbia war nicht die Trinität, sondern das Mysterium der Transsubstantiation, das engstens mit der Eucharistie verbunden ist. Dies beweist die Darstellung Gottvaters im Giebel und Christi in der Lünette, wo sein Leichnam den Gläubigen vorgewiesen wird, und die Hostie im Kranz unmittelbar darunter, der von zwei strengen Engeln ehrfürchtig gehalten wird. In seiner ursprünglichen Gestalt erinnerte das Tabernakel also eher an eine große Monstranz. Auch die Bronzescheibe mit der Heilig-Geist-Taube gehörte folglich nicht zum ursprünglichen Bestand, sondern muß ebenfalls als Zufügung von Verrocchio gelten, wie auch eine stilistische Untersuchung ergibt. Für den Auftrag an Verrocchio, der die Funktion des Tabernakels im traditionellen Sinn veränderte, lassen sich in der Geschichte der Liturgie im 15. Jh. Gründe finden. Ein zeitgenössischer Hostienkelch aus vergoldeter Bronze in San Lorenzo, der das Wappen von Santa Maria Nuova trägt, wird versuchsweise mit dieser Umwandlung des Tabernakels in Verbindung gebracht. Die vorgestellten Ergebnisse bestätigen schließlich die Nachrichten Vasaris über die engen Beziehungen von Verrocchio zum Hospital von Santa Maria Nuova.

Provenienza delle fotografie:

Alinari, Firenze: figg. 1, 3, 6, 7. - KIF: figg. 2, 14, 15. - Musei Statali, Berlino: fig. 4. - Soprintendenza, Firenze: figg. 5, 10. Courtauld Institute, Londra: fig. 8. - V. Silvestri, Firenze: fig. 9. - G. Laurati, Firenze: fig. 11. - Alinari (Brogi), Firenze: fig. 12. - Réunion des Musées Nationaux, Parigi: fig. 13. - Dora Liscia, Firenze: fig. 16.