



Telamoni e cariatidi nelle acquasantiere tra Medioevo e prima età moderna*

Giulia Amodio

Sapienza Università di Roma

giulia.amodio@uniroma1.it

ORCID 0009-0008-7610-681X

Atlantes and Caryatids on Holy Water Stoups from the Middle Ages to the Early Modern Period

This essay examines the presence of atlantes and caryatids in holy-water stoups in Italy between the Middle Ages and the early modern period, focusing on the structural, decorative, and symbolic role of anthropomorphic figures supporting the basin. The study traces the development of this typology from the Romanesque period onward and analyses the different forms assumed by these figures within Christian visual culture. Particular attention is devoted to their dual meaning: on the one hand, the bent atlas, emblem of human burden, sin, or toil, yet capable of redemption; on the other, the upright and composed caryatid, interpretable as a guardian of sacred space or as a personification of salvific virtues. In this context, structural function merges with allegorical meaning, revealing the enduring continuity and reinterpretation of a classical motif within Christian tradition.

Keywords: Holy Water Stoups; Atlantes; Caryatids; Iconography; Classicism

* L'articolo prende le mosse dalla mia tesi di dottorato (PhD Diss.) in Storia dell'arte, *Le acquasantiere figurate nell'Italia centro-settentrionale: iconografie, forme e modelli (XI-XIV secolo)*, discussa nell'a.a. 2024/2025 presso Sapienza Università di Roma, tutor: Anna Maria D'Achille. Desidero ringraziare sentitamente la professoressa D'Achille per l'attenzione e la cura con cui segue da tempo il mio lavoro. Sono grata inoltre ai responsabili delle diocesi e delle istituzioni museali che mi hanno accolta e accompagnata durante i sopralluoghi; un grazie anche alla dottoressa Ilaria Matteoni per avermi gentilmente fornito la fotografia dell'acquasantiera di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29905

© 2026 | Giulia Amodio



Elementi ormai imprescindibili nell'arredo liturgico di una chiesa, le acquasantiere lapidee fisse iniziano a diffondersi, con maggiore regolarità, attorno all'anno Mille. Tale introduzione alquanto 'tarda' rispetto a quella delle altre componenti dell'arredo liturgico risponde fondamentalmente a un'esigenza concreta: rendere disponibile l'acqua consacrata, per attingerne all'ingresso in chiesa, anche a coloro che non avevano partecipato alla messa domenicale, durante la quale il celebrante aspergeva in maniera collettiva l'assemblea dei fedeli¹. Questo genere di manufatti, in assenza di prescrizioni specifiche relative al loro aspetto, si distingue fin dai primi tempi per una notevole varietà morfologico-decorativa e una grande libertà inventiva, che hanno scoraggiato fino ad oggi una catalogazione sistematica, che permettesse di coglierne le caratteristiche peculiari e l'evoluzione nel corso del tempo². All'interno di tale ricchezza formale, si possono comunque riconoscere alcune soluzioni strutturali e temi iconografici che ricorrono, pur modificandosi, negli esemplari prodotti nella penisola italiana durante il Medioevo e che, malgrado i cambiamenti nel gusto e nello stile, arrivano a travalicare il confine dell'età moderna. Tra questi spicca la figura antropomorfa (telamone o cariatide), studiata in vari contesti scultorei e architettonici ma finora trascurata in relazione a questa tipologia di arredi, nei quali è preposta a sostenere il bacino che raccoglie l'acqua benedetta. In questa sede saranno dunque messe in luce, attraverso una selezione di casi emblematici, la continuità e le trasformazioni del motivo mostrando come esso contribuisca, grazie alla sua funzione portante e alla sua carica simbolica, sia all'utilizzo pratico che alla definizione del significato rituale delle pile per l'acqua santa.

Evoluzione e diffusione del motivo: una panoramica

Prima di analizzare questo soggetto, è necessario distinguere le due principali categorie di pile lustrali diffuse nel Medioevo, denominate rispettivamente 'a parete' e 'a fusto'³. Il primo tipo, più semplice ed essenziale, consiste in un catino - solitamente di dimensioni contenute - che viene immerso entro la parete (dalla quale può sporgere parzialmente) oppure addossato a essa. La seconda tipologia, invece, riguarda quelle opere costituite da una vasca elevata su un sostegno centrale, talvolta concluso da un piede o una base. Queste varianti, che permettono di effettuare una prima divisione di massima, sono di volta in volta declinate a seconda delle circostanze: durante l'età di mezzo viene infatti sperimentata una vasta gamma di possibilità per ciò che riguarda la struttura delle acquasantiere, che andranno a regolarizzarsi e ad acquisire forme sempre più standard con il passaggio all'epoca rinascimentale.

1 Per una sintesi della questione, Bassan 1991: 108.

2 L'argomento era stato affrontato solo attraverso contributi parziali: si vedano Bassan 1991 e, per alcuni ambiti regionali, Calamini 2008-2009, Bacci 2016-2017, Melilli 2017-2018 e Melilli 2021-2022. In assenza di uno studio generale, una ricostruzione più ampia è offerta dalla mia ricerca dottorale (Amodio 2024-2025), dedicata all'origine, allo sviluppo e alle caratteristiche strutturali e decorative delle acquasantiere medievali nell'Italia centro-settentrionale.

3 Questa suddivisione, ormai canonica, è adoperata anche in Calamini 2008-2009; Bacci 2016-2017; Melilli 2017-2018 e Melilli 2021-2022. Sebbene la maggioranza delle pile superstiti appartenga alla tipologia 'a fusto' (Bassan 1991: 108), ciò non indica necessariamente che queste fossero le più diffuse. A causa del bisogno irrinunciabile per ogni chiesa di dotarsi di un contenitore per l'acqua benedetta è infatti verosimile, come osserva anche Calamini 2008-2009: 11, che gli ambienti più modesti fossero provvisti di piccoli bacini lapidei, privi di ornamentazione scultorea, inseriti nel muro; non deve sorprenderci che alcuni di questi catini siano scomparsi, a seguito delle trasformazioni subite nel tempo dai luoghi di culto.



Nelle pile 'a fusto', il sostegno - che spesso, soprattutto nelle opere più antiche, è andato perduto ed è stato sostituito da un elemento moderno⁴ - è formato da una colonna o da un pilastrino, di solito privo di figurazione⁵. Tuttavia, già a partire dell'età romanica si possono riscontrare pile lustrali in cui figure di telamoni si interpongono fra il fusto e la conca sovrastante, sostenendo idealmente il peso di quest'ultima. Per ricostruire lo sviluppo del motivo nel Medioevo si prenderà in esame il *corpus* di opere attualmente disponibile⁶, qui riunito e ordinato secondo una scansione cronologica, così da metterne in risalto le principali variazioni formali e iconografiche.

- Uno degli esempi più precoci di tale configurazione è l'acquasantiera in marmo greco conservata nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello⁷: essa è costituita da un bacino emisferico ornato da protomi a rilievo - quattro testine, umane e diaboliche, si alternano ad altrettante creature mostruose dall'aspetto ferino⁸ -, sostenuto da un segmento di colonna poggiante su un basso plinto. Fra il catino e il sostegno sono inseriti quattro piccoli telamoni seduti, con le mani sulle ginocchia, i cui corpi esili e allungati appaiono quasi privi di peso⁹.

- 4 Il sostegno costituisce la componente di maggior fragilità dell'insieme poiché è preposto a sorreggere un elemento di un certo peso, soprattutto in relazione al proprio.
- 5 Non possiamo escludere, tuttavia, che esistessero anche acquasantiere dotate di fusti decorati. La pila di San Michele Arcangelo a Vellano (PT), databile al XII secolo, mostra un pilastrino quadrangolare, arricchito da girali vegetali, che secondo alcuni costituiva il supporto originale ma che per la diversità del materiale e la scarsa qualità dell'ornamentazione è da ritenersi un'aggiunta posteriore. Un esempio di sostegno intagliato in epoca romanica era stato riconosciuto nel tronco di colonna proveniente da San Giovanni in Sugana, oggi al Museo d'Arte Sacra di San Casciano in Val di Pesa; in realtà, nonostante sia stato utilizzato anche come supporto per un bacino contenente l'acqua benedetta, esso fu probabilmente concepito per altro scopo. Certamente pertinente alla vasca (in virtù della consonanza stilistica con i rilievi di quest'ultima) è il fusto dell'acquasantiera da San Pietro a Quaracchi a Firenze, avvolto da una rigogliosa decorazione a bassorilievo. Si tratta tuttavia di un esemplare più tardo, collocabile nell'ultimo quarto del Trecento: a questa data, infatti, è più frequente incontrare acquasantiere con sostegni che, dal punto di vista strutturale ma anche decorativo, si pongono in relazione con la tazza sovrastante, replicandone le forme e i soggetti. Un caso eccezionale è costituito dalla pila della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore che possiede un pilastro quadrilobato, animato da sporgenze e rientranze e abbellito da nicchie, guglie, intarsi marmorei e inserti di figurazione scolpita.
- 6 Per l'Italia centro-settentrionale si è fatto riferimento al nucleo di opere emerso dalla catalogazione condotta nella ricerca di dottorato, con l'inevitabile margine di approssimazione che accompagna ogni ricognizione sul territorio. Per il Meridione non si propone una rilevazione completa ma solo alcuni esempi significativi editi. Un discorso a parte - che non è possibile approfondire per ragioni di spazio - meritano le numerose pile con telamoni erratici di reimpiego, per le quali si rinvia ad alcuni casi indicati a titolo illustrativo nella nota 51.
- 7 Sul pezzo: Coden 2006: 236-237; Boscolo 2009: 63-65; Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 202, 234 n. 553; Calugi 2014: 17-19.
- 8 Una di esse è posizionata a testa in giù, con la coda rivolta verso l'alto, come se volesse fuggire dal bacile.
- 9 Questi sono abbigliati con lunghe vesti, impreziosite da gemme e bottoni. I loro volti hanno una forma oblunga, con fattezze piuttosto stilizzate e simili fra loro (soltanto uno si distingue per la presenza della barba); i capelli sono raccolti e arricciati intorno alla fronte, sopra cui posa una sorta di corona.



1 Acquanteria, basilica di Santa Maria Assunta, Torcello (VE) (G. Amodio, © Patriarcato di Venezia).

Nell'opera, la cui datazione oscilla tra gli ultimi decenni dell'XI e i primi del XII secolo, sono state individuate sia suggestioni lagunari (per la decorazione delle cornici)¹⁰, che di carattere 'continentale' (per la presenza del telamone)¹¹.

¹⁰ L'orlo della vasca è percorso, in alto, da una cornice a incrostazione di mastice realizzata a risparmio, che troviamo anche fra le teste dei telamoni. La prima comprende foglie racchiuse entro elementi arrotondati alternate a fuseruole segnate da una nervatura al centro, mentre la seconda è costituita da una serie di palmette lanceolate a tre settori su un tralcio continuo. L'intaglio della pietra degli alveoli è molto accurato, con profili nitidi; non sopravvivono, però, tracce del mastice di riempimento (Coden 2006: 236-237).

¹¹ Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 234 n. 553.



2 Acquasantiera, cattedrale di Santa Maria Assunta, Verona (G. Amodio, © Diocesi di Verona).

2 La componente continentale risulta ancora più evidente nell'acquasantiera della cattedrale di Verona¹², generalmente riferita alla metà del XII secolo, che ripropone lo stesso schema: il bacino superiore, di forma circolare, è posizionato sulle spalle di tre telamoni che si incurvano sotto il suo peso. I personaggi (originariamente in numero di quattro e disposti a croce) poggiano sopra un fusto di colonna con base cilindrica, profilata in basso da una scozia e due tori e circondata da teste animalesche a rilievo. Gli atlanti sono rappresentati con la schiena inarcata per lo sforzo e le gambe spinte in avanti: le mani afferrano le ginocchia, strette una contro l'altra, sollevando le vesti che

¹² Su quest'opera: Valenzano 2008: 153; Boscolo 2009: 65-66; Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 234 n. 553; Calugi 2014: 25 n. 53.

formano morbide pieghe attorno alle cosce¹³. Malgrado l'affinità tipologica con la pila torcellana, possiamo notare come in questa circostanza i telamoni siano posizionati più in alto e raccordino con migliore disinvoltura le due parti dell'oggetto (catino e fusto) grazie alla loro posa maggiormente realistica e sciolta.



3 Acquisantiera, chiesa di Santa Maria, abbazia di Pomposa, Codigoro (FE) (G. Amodio, © Direzione regionale Musei nazionali Emilia-Romagna).

¹³ Gli abiti, che aderiscono perfettamente alle membra, lasciano intravedere (benché la superficie sia consunta) la carne turgida e i muscoli tesi con un effetto di intensa corporeità. Due delle teste, dai lineamenti molto usurati, sono incorniciate da compatte capigliature a calotta che terminano rettilinee sulla fronte; la terza figura, invece, presenta capelli lisci, lunghi fino alle spalle.



- 3 La medesima articolazione si ritrova nella vasca della chiesa abbaziale di Pomposa¹⁴, a sua volta ritenuta una filiazione di quella veronese, nonostante il differente livello qualitativo e la distante resa stilistica. I personaggi, situati ai poli del bacino, sono raffigurati accovacciati in una posizione apparentemente scomoda; privi di ogni vitalità, essi mostrano una fattura rozza e una forte stilizzazione¹⁵.

Mettendo in relazione questi tre manufatti, Marta Boscolo individua una specifica classe di acquasantiere 'con telamoni' che, a suo parere, graviterebbe «nell'orbita della suggestione alto-adriatica»¹⁶. Tuttavia, come ha osservato Guido Tigler, i telamoni esaminati sono innegabilmente influenzati dai modelli scultorei dell'entroterra, in particolare da quelli di Wiligelmo e di Niccolò, sia a livello iconografico che, in qualche caso, stilistico¹⁷. Di conseguenza non è possibile confinare la presenza di questa tipologia di pile entro un ristretto ambito geografico, ma anzi è necessario estenderla a tutta l'area padana - come già confermava la conca veronese - e non soltanto.

- L'idea è avvalorata dall'esistenza di un'acquasantiera coeva, assai meno nota, che venne ritrovata nel 1974 a Montorio, una frazione di Monzuno (BO), durante i lavori che interessarono un edificio del Seicento sulla piazza cittadina¹⁸. Qualche anno dopo essere stata collocata nella chiesa parrocchiale, l'opera sparì, ma fortunatamente è documentata da alcune fotografie. Essa constava di un catino emisferico, del quale ne sopravviveva soltanto una metà, da cui emergevano due telamoni - uno acefalo - con le gambe piegate e i piedi poggiati sulla base del bacile¹⁹. In confronto a quelli citati

14 Novara 1999: 174; Tambini 2006: 32; Boscolo 2009: 66-67; Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 223-224, 234 n. 553; Calugi 2014: 25-26 n. 53 e Ascani 2022: 192.

15 I ventri pronunciati sono rilassati, i pettorali flaccidi e i busti ridotti a un parallelepipedo allungato, stretto entro spalle serrate che racchiudono teste triangolari, appiattite in alto, con capelli lisci aderenti al cranio. I volti, contrassegnati da un'espressione corruciata e pensosa che conferisce alle figure un aspetto melanconico, sono caratterizzati da occhi a mandorla trapanati e grandi nasi da cui scendono, verso la bocca, solchi che dovrebbero visualizzare lo sforzo del peso sostenuto (ma che vengono scambiati per baffi da Salmi 1936: 118-119 [1966: 115-116]). Il trattamento del panneggio consiste in un disegno schematico, con pieghe longitudinali nella zona inferiore. Solamente il telamone oggi rivolto verso il presbiterio presenta caratteri più naturalistici probabilmente dovuti alla presenza di un secondo maestro (Boscolo 2009: 67).

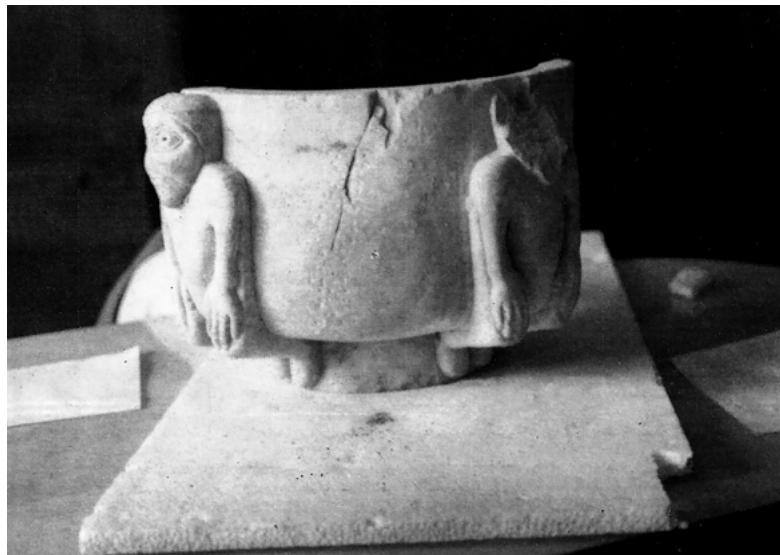
16 A questo proposito: Boscolo 2009, in part.: 68. Tali opere sono inoltre state associate fra loro anche da Novara 1999: 174 n. 108; Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 234 n. 553; Calugi 2014: 17-19, 25 n. 53. Tigler inserisce in questo gruppo l'acquasantiera nella chiesa di San Fantin a Venezia: in realtà, quest'ultima sembrerebbe rientrare nella tipologia di pile lustrali ornate da protomi che affiorano, a intervalli regolari, dalla superficie della vasca, piuttosto che in quella 'con telamoni'. Anche Lèfreve-Pontalis (1923) individua la stessa tipologia di «*bénitiers-cariatides*», a proposito di alcuni esemplari italiani (quello di Torcello, Verona - che egli colloca erroneamente in San Zeno anziché nella cattedrale - e Fidenza che è in realtà frutto di un assemblaggio; cfr. nota 51) e francesi (in Saint-Savin-en-Lavedan, Saint-Pierre a Pierrefitte-Nestales, Saint-Gilles a Chamalières-sur-Loires e infine quella di Saint-Trophime ad Arles).

17 Tigler 2009: 144; Tigler 2013: 223-224, 234 n. 553.

18 Su questo bacino: Cerami 2014. Il manufatto è stato pubblicato da Francesco Berti Arnoaldi nel 1991, con tre fotografie in allegato. Ecco le sue parole (119-120): «Nel 1974, lavorandosi ad un piccolo fabbricato seicentesco sulla piazza di Montorio, fu ritrovato un mezzo fonte battesimale, di marmo, usato come concio da muratura e finito dentro un muro. Le caratteristiche tipologiche lo fanno risalire al XII, forse anche all'XI secolo. Il reperto, che non poteva provenire se non dalle rovine della Pieve di Sambro, era stato preservato per trecento anni, fino al suo ritrovamento. Depositato poi nella chiesa parrocchiale di Montorio, negli anni successivi è andato malauguratamente disperso, con l'irreparabile danno del distacco della testimonianza dal suo luogo e dalla sua storia: lamentevole esito di incuria ed incultura». Nel passo l'opera è definita «fonte battesimale» ma, per le sue caratteristiche tipologiche e iconografiche, essa rientra piuttosto nella categoria delle acquasantiere.

19 Verosimilmente in origine erano in numero di quattro, disposti ai poli del cerchio.

in precedenza, l'impianto figurativo della conca di Montorio si caratterizza per un aspetto decisamente più 'provinciale' nel tono e nella resa dell'intaglio, oltre che nella composizione. Si nota infatti come i piccoli telamoni non si interpongano tra il bacino e il suo (scomparso) sostegno, ma rimangano strettamente legati alla superficie della vasca da cui non riescono a svincolarsi, perdendo di conseguenza la funzione portante alla quale sembra voler alludere la goffa posa.



4 Acquaniera prima del furto, Montorio, fraz. di Monzuno (BO) (da Berti Arnoaldi 1991).

Nonostante la semplicità espressiva si riscontra anche una ricerca di effetti volumetrici, ottenuta grazie a un rilievo tutto sommato pieno e vigoroso²⁰. L'adozione del *sermo rusticus* dell'Appennino bolognese, che racchiude in sé numerose influenze, lascia comunque emergere, ancora una volta, il sostrato wiligelmico da cui dipende l'intero gruppo di opere fin qui esaminate.

Nel caso di Montorio, si è ipotizzata una provenienza del pezzo dall'antica pieve medievale di Sambro su cui è stata ricostruita, in più fasi, la chiesa attuale²¹. La sua ubicazione lungo una direttrice di valico transappenninico, in un territorio appartenente alla marca toscana ma sotto la giurisdizione del vescovo bolognese, farebbe supporre che vi abbiano lavorato, in varia misura, lapidici di provenienza lombarda che hanno lasciato diverse testimonianze tra l'Emilia e la Toscana²².

Proprio in tali regioni la tipologia di pila lustrale 'con telamoni' non si esaurisce in epoca romanica ma evolve, coerentemente con gli sviluppi della scultura, raggiungendo esiti di grande rilievo. Nel Duecento si assiste infatti alla monumentalizzazione delle figure che, invece di inserirsi tra la tazza e il supporto, arrivano a sostituirsi a quest'ultimo, conferendo una nuova imponenza all'insieme. Può essere ricordata, a tal proposito, la famosa base di acquaniera di forma cilindrica, conservata nel Museo

5 Civico Medievale di Bologna²³, ornata con quattro atlanti che raggiungono quasi il tuttotondo.

²⁰ Le figure, tozze nel loro faticoso e sgraziato equilibrio, aggettano in maniera robusta e pronunciata; lo sguardo dell'unico volto superstite è fisso ma grave e le braccia cadono lungo il corpo, con le mani poggiate sulle ginocchia flesse come avviene nella conca pomposiana.

²¹ Sull'edificio: Bacchi 1997; Talò 2009: 267; Zagnoni 2009.

²² Cerami 2014: 87.

²³ Su questa: Grandi 1976: 650; Grandi 1982; Mazza 1985; Romano 1987: 278; Grandi 1992: 288; Tigler 1995: 492-493; Romano 2000.



5 Base di acquasantiera, Museo Civico Medievale, Bologna (G. Amodio, © Musei Civici d'Arte Antica di Bologna).

Essi sono raffigurati seminudi, con addosso solamente abiti dimessi, da schiavi o manovali, sotto i quali emergono turgide muscolature dal sapore classicheggiante, rese con grande naturalismo²⁴. L'abbigliamento essenziale e gli strumenti - un utensile

²⁴ Il primo uomo ha un'acconciatura mossa con grandi ciocche distinte e indossa un gonnellino corto, mentre con la mano tiene due corde annodate tra loro. Il secondo, con capelli a grandi boccoli e una veste scollata, priva di maniche, afferra invece un attrezzo, forse un aratro o meglio una pialla. Segue il terzo, con una chioma più lunga ma sempre mossa e compatta, e una tunica che lascia una spalla scoperta; infine il quarto, che ha sul capo una sorta di cuffia liscia e

ligneo simile a una piolla e una corda annodata, oggetti usati per levigare, sollevare o trascinare materiali - rimandano al mondo concreto del lavoro manuale che si svolgeva nei cantieri medievali²⁵. Pur inserite in un contesto simbolico, queste figure derivano dalla tipologia reale dei lavoratori di fatica, la cui operosità nel sostenere, tirare e movimentare pesi viene trasformata in un'immagine della forza umana a sostegno del sacro²⁶: tutti i personaggi tengono con una mano la sommità del basamento dove è visibile un incasso che ospitava un elemento sovrastante, probabilmente il catino destinato a contenere l'acqua santa²⁷. Gli atlanti, oltre a reggere la corona superiore del basamento senza particolare sforzo - a differenza dei ricurvi telamoni romanici -, girano attorno alla colonna con disinvoltura creando un effetto di movimento, accentuato dalla torsione all'indietro di due di loro, che conferisce ritmo ed equilibrio alla composizione. In un primo momento la critica ha visto nei «criteri di chiarezza rappresentativa, consapevole dominio spaziale e saldezza plastica» di questi telamoni gli esiti della scultura di Nicola Pisano²⁸ che a Bologna conclude l'arca di San Domenico nel 1267, considerato di conseguenza il termine *post quem* per la datazione del gruppo. Più recentemente, Giovanni Romano e Paolo Cova hanno anticipato la cronologia del basamento al primo quarto del XIII secolo. I due hanno messo giustamente in risalto l'estremo realismo dei personaggi, i quali raggiungono un livello di caratterizzazione anatomica tale da suggerire una ripresa di modelli tardoantichi mutuati dalla statuaria bronzea²⁹. Secondo Cova le posture, i panneggi e l'espressività contratta delle figure rimandano al classicismo della prima scultura gotica italiana, derivata dall'Antelami; lo studioso sottolinea inoltre il tentativo di diversificazione delle fisionomie, che rivela la forza innovativa di un'artista dalla cultura composita³⁰.

il corpo avvolto da un manto. Gli ultimi due stringono entrambi un lembo della propria veste.

²⁵ Sul tema: Bloch 2009.

²⁶ In particolare il trasporto dei materiali era visto come un atto penitenziale o un'opera di bene, destinata all'edificazione della dimora di Dio. Sánchez Márquez 2022: 143.

²⁷ Alcuni studiosi ritengono che in origine il basamento potesse sorreggere un cero pasquale (Gnudi 1952; Wentzel 1955: 47), appartenere a un pulpito (Grandi 1976: 650) oppure costituire la parte centrale di un portale a *trumeau* (Romano 2000). Secondo Giovanni Romano, la sua composizione rimanda a una struttura adatta alla soglia di un edificio sacro piuttosto che al suo interno; egli propone inoltre un confronto con i telamoni seduti sul protiro nord del duomo di Trento. All'idea che si tratti di un elemento facente parte di un portale, o comunque collocato all'esterno di una chiesa, si oppone lo stato conservativo del pezzo, i cui rilievi non paiono essere stati esposti a lungo alle intemperie. Si potrebbe quindi pensare, come dice lo stesso Romano, a un luogo 'a portata di mano', compatibile con un utilizzo dell'opera in qualità di acquasantiera. Un certo livello di consunzione sarebbe infatti motivato dalla frequenza con cui i fedeli usavano toccare le pile lustrali, appoggiandovisi durante l'aspersione. Altre osservazioni di natura materiale sono riportate nella sua scheda d'inventario del museo in cui viene evidenziata la presenza di una scanalatura che, insieme al foro centrale di incastro da cui essa diparte, doveva assicurare al basamento il pezzo sovrastante. Da un punto di vista compositivo, inoltre, è vero che il motivo dei telamoni addossati a un fusto deriva dal medesimo prototipo classico a cui si ispirarono gli scultori di alcuni candelabri pasquali del Meridione (come quello della Cappella Palatina di Palermo), ma già De Francovich (1952: 448) riconosceva la specificità di questo tema nella decorazione delle acquasantiere del nord Italia.

²⁸ Gnudi 1952; Grandi 1982; Grandi 1992: 588, e soprattutto Mazza 1985.

²⁹ Romano 2000; Cova 2007. Quest'ultimo contributo corrisponde alla scheda d'inventario del museo stesso, che mi è stata gentilmente messa a disposizione dal dott. Paolo Cova. La medesima proposta è riportata, dallo stesso autore, anche nella scheda OA 00001614 del Catalogo del Patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna (PatER) del 2013. Già Tigler 1995: 492-493, pur riconoscendo nell'opera alcuni echi della scultura federiciana, l'aveva retrodatata accostandola ai telamoni del portale di Traù e ai Mesi di Ferrara.

³⁰ Cova 2007.



- 6 Ancor più celebre è l'acquasantiera, eseguita alcuni decenni più tardi in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, alternativamente ricondotta dalla critica all'ideazione, se non addirittura alla mano, di Nicola Pisano o di suo figlio Giovanni³¹.



6 Acquisantiera, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia (I. Matteoni, © Diocesi di Pistoia).

L'opera consta di un bacino marmoreo ottagonale articolato in specchiature convesse e sorretto da un fusto composto da tre statue di donne stanti, che poggiano su una

31 La letteratura critica sull'opera, già citata dal Vasari (1878 [1^a ed. 1568]: 314) che la attribuisce a Giovanni Pisano, è ampissima. Fra i contributi più recenti, si possono ricordare: Mellini 2000: 5-8, 11; Poeschke 2000: 76 nr. 38; Acidini Luchinat 2003: 45; Nenci 2003: 80; Seidel 2003: 156; Bartalini 2005: 11; Spannocchi 2008: 17; Testi Cristiani 2008: 74; Cipriani 2010: 148; Calamini 2008-2009: 245-251; Monciatti 2010: 31; Neri Lusanna 2017: 183; Cobuzzi 2019: 40; Neri Lusanna 2021: 36-37. A livello cronologico, il pezzo sarebbe da collocarsi durante il soggiorno pistoiese di Nicola, che nel 1273 realizzò il perduto altare di San Jacopo per il duomo cittadino; per una sintesi del dibattito critico (che, per ovvie ragioni, non è possibile riassumere in questa sede) si rimanda alla scheda in Pini 2005. In preparazione è un contributo, a cura di Ilaria Matteoni, dedicato alla pila in questione e a quelle della cattedrale di Pistoia.

base esagonale a tre livelli. Le quattro facce della conca sono occupate da mezzi busti femminili ad altorilievo³², identificabili con le personificazioni delle virtù cardinali grazie alle iscrizioni incise sull'orlo superiore (IUSTITHIA, FORTITUDO, PRUDENTHIA, TEMPERANTHIA). Ogni figura è contraddistinta da un attributo specifico: uno scettro per la Giustizia, un leoncino per la Fortezza, un elemento rettangolare (forse un libro o uno specchio) per la Prudenza, un libro³³ per la Temperanza³⁴. Il fusto dell'acquasantiera, invece, è costituito da tre cariatidi scolpite quasi a tuttotondo, che rappresentano le virtù teologali: i *tituli* (FIDES, SPES e KARITAS) sono incisi, in verticale, sulla parte bassa dei lati vuoti del catino, disallineati (all'infuori di uno) rispetto ai personaggi. Le figure sono in piedi, di schiena l'una contro l'altra, e sorreggono la vasca sulle teste coronate³⁵. Esse condividono la postura delle gambe, con il ginocchio destro appena piegato in avanti, e quella delle braccia che tengono una palma (la Fede), un giglio (la Speranza), un calice fiammeggiante (la Carità)³⁶. L'inserimento sul bacino di quattro protomi umane e l'utilizzo di figure stanti come supporto sono in linea con la tradizione figurativa delle pile lustrali: si tratta di due motivi ornamentali assai comuni per questo genere di manufatti. Qui tuttavia le cariatidi non vengono raffigurate, come nei casi precedenti, nell'atto di sollevare - talvolta con fatica - il pesante catino lapideo che le sovrasta: quest'ultimo è semplicemente poggiato sopra le teste che mantengono una serena e pacifica posa eretta, senza accusare alcuno sforzo. Va sottolineato, inoltre, che tale motivo iconografico si inserisce all'interno di un raffinato e teologicamente complesso programma che ruota, appunto, attorno alle figure delle virtù, e che appare assolutamente in linea con l'uso liturgico dell'opera. La pratica di segnarsi con l'acqua benedetta rievoca infatti l'aspersione battesimale, punto di partenza di un percorso ascensionale e di purificazione dell'uomo, accompagnato dall'esercizio delle virtù, ottenute tramite l'azione umana (quelle cardinali) e la grazia divina (le teologali, che fanno da supporto alle prime). Non a caso nelle *summae* medievali si afferma che il fedele, per ottenere la redenzione, doveva affidarsi proprio alle virtù³⁷, il cui valore salvifico è tale da renderle appropriate per la decorazione di questa tipologia di opere.

Durante il XIV secolo prosegue la consuetudine di posizionare il bacino destinato a raccogliere l'acqua benedetta sopra un gruppo scultoreo costituito da statue-colonne. Ne è testimonianza una base di acquasantiera che si conserva presso Palazzo Arnone a

7 Cosenza, sede della Galleria Nazionale³⁸.

32 Le donne indossano un mantello sopra la veste e portano tutte (tranne una che ha un diverso copricapo) un diadema. In qualche caso, sulla testa è appuntato un velo che dalla nuca scende a coprire in vari modi la capigliatura.

33 Così lo identifica Pini 2005: 162. In realtà l'oggetto, di forma rettangolare e allungata, è a malapena distinguibile poiché coperto dalle mani della figura.

34 Lo scettro qualifica la Giustizia come regina delle virtù laiche e temporali. Il leone è usuale attributo della Fortezza così come lo specchio lo è della Prudenza, mentre il libro esprime genericamente la sapienza rivelata (Pini 2005: 162). Sauerlandt (1904: 14) vede nella posizione delle dita della Prudenza un riferimento al calcolo matematico. Sull'iconografia delle virtù: Baschet 2000.

35 Le virtù sono abbigliate con vesti lunghe, cinte in vita da una corda, e mantelli.

36 La palma è simbolo dell'«animo forte che persegue con ostinazione la vita eterna»; il giglio raffigura la «gioia dell'aspettazione» e il calice «l'*incendium amoris* dell'uomo verso Dio». Pini 2005: 162.

37 È il caso, per esempio, della *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino, composta intorno agli anni 1265-1274. Nella seconda sezione della seconda parte dell'opera (*Secunda secundae*) ampio spazio è dedicato proprio al tema delle virtù (*Summa Theologiae*, II-II, q. 1-170). Egli afferma, inoltre, che queste «*ordinant hominem ad finem ultimum* (la salvezza)» (*Summa Theologiae*, I-II, q. 65, a. 2).

38 Sull'opera: Negri Arnoldi 1983: 29-31; Chelazzi Dini 1996: 77; Geraci 1975: 62-63; Sorrenti 2001; De Marco 2015: 12 n. 2.



7 Base di acquasantiera, Galleria Nazionale, Palazzo Arnone, Cosenza (ICCD-Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, n. inv. E016230).

Originariamente situata nella parrocchiale di Sant'Agostino a Cassano allo Jonio (CS), la base fu alienata abusivamente nel 1925 dal parroco della stessa chiesa e sequestrata l'anno successivo presso un antiquario di Firenze; venne quindi trasferita al Museo Nazionale di Reggio Calabria, dove rimase alcuni anni prima di giungere alla sua

destinazione odierna³⁹. Attribuita a uno scultore attivo intorno alla metà del Trecento e influenzato da Tino di Camaino, l'acquasantiera è costituita da tre figure muliebri, di alto livello qualitativo, che personificano di nuovo le virtù teologali con i relativi simboli - una croce per la Fede, un cuore per la Carità e un elemento perduto per la Speranza - rappresentate stanti e panneggiate all'antica. Per impostazione e funzione, il basamento può indubbiamente essere messo in rapporto con la pila pistoiese, cui sembra ispirarsi in modo fedele da un punto di vista tipologico; si registrano invece alcune difformità sul piano iconografico, relative alla scelta degli attributi. Per ciò che riguarda la Fede, sia la palma (a Pistoia) che la croce (a Cosenza) alludono al martirio e alla vittoria sulla morte, mentre il cuore adottato per la Carità al posto del tradizionale calice indica l'adesione a un repertorio ornamentale più aggiornato⁴⁰. Diverso è il caso della Speranza, che a Pistoia tiene un giglio - fiore normalmente associato alla purezza ma leggibile anche come simbolo generico di rinnovamento - il quale non trova riscontro nell'esemplare cosentino a causa del suo stato di conservazione lacunoso⁴¹.

Non sorprende, a questo punto, che tale configurazione di acquasantiera 'con cariatidi' o telamoni oltrepassi i confini dell'età di mezzo e risulti ancora attuale, seppur declinata secondo nuove formule, al principio dell'epoca rinascimentale. Dato l'elevato numero di manufatti riconducibili a questa categoria, verranno presentati soltanto alcuni casi paradigmatici, selezionati per il loro interesse tipologico o iconografico, al fine di illustrare la permanenza del motivo dell'atlante e della cariatide nel mutato contesto storico-artistico.

Ne sono un esempio le due acquasantiere un tempo custodite nella Villa Medici di
8 Careggi⁴², appena fuori Firenze, e sfortunatamente disperse⁴³. Riferibili al progetto

39 Galli 1926: 32-33. La provenienza è attestata anche nel catalogo della Mostra d'Arte Antica tenutasi alla Galleria Nazionale a Valle Giulia a Roma, dove il pezzo fu esposto (*Mostra d'Arte* 1932: 14).

40 Il motivo del cuore è introdotto da Giotto a Padova nella cappella degli Scrovegni. Baschet 2000: 734; Ceretti 2010: 127.

41 Negri Arnoldi (1983: 29) ipotizza che ella avesse un vaso fiammeggiante, poiché afferma erroneamente che le personificazioni «ripetono fedelmente (anche negli attributi) il gruppo dell'acquasantiera di Giovanni Pisano in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia». Di solito la Speranza tiene un ramoscello d'ulivo, un'ancora oppure, dal tardo Medioevo, una barca e una gabbia (Baschet 2000: 734; Ceretti 2010: 126, 130). Se il primo appare improbabile per la posizione delle mani, che sembrano reggere un oggetto di un certo volume e peso, gli altri - resi in scala ridotta - rimangono plausibili.

42 Su di esse: Gentilini 1994; Bacci 2016-2017: 27-29, 157-162. Un precedente è stato individuato nelle acquasantiere realizzate dall'orafo Giovanni di Turino per il duomo e per la cappella dei Signori del Palazzo Pubblico di Siena negli anni trenta del Quattrocento nelle quali una vittoria in volo, con ali di piccole dimensioni, sorregge una vasca ottagonale. È stato suggerito che l'artefice si sia a sua volta ispirato a un modello di origine fiorentina (forse la perduta pila della cappella Barbadori in Santa Felicità) d'ideazione brunelleschiana, di cui le vasche di Careggi costituirebbero una replica più tarda (Gentilini 1994: 63; Bacci 2016-2017: 27-28). Allo stesso schema si rifarebbe l'acquasantiera un tempo associata alla sepoltura di Antonio Nori in Santa Croce, dispersa in seguito al rinnovamento dell'apparato funerario eseguito da Antonio Rossellino intorno al 1470. Lo si deduce dalla trascrizione dell'epigrafe dedicatoria che descrive la pila, composta da una figura scolpita che reggeva il catino per l'acqua sul capo e teneva tra le mani l'epitaffio: *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 posteris parentent.* Bacci 2016-2017: 29, 203-204. Per l'iscrizione: Caglioti 1995: 39-40 n. 16.

43 Le fotografie che le documentano sono conservate presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi (nn. inv. 20589 e 20590). Per le vicende delle opere: Gentilini 1994: 64 n. 22; Bacci 2016-2017: 157.

di Filippo Brunelleschi e alla mano di Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, esse consistono in una coppia di vasche dalla forma 'a barchetta' sostenute con le braccia da figure angeliche a tuttotondo che si ergono, in una posa precaria, sulla testa di un cherubino. Si tratta, a differenza degli esemplari fin qui citati, di due pile pensili, concepite per essere innestate a una certa altezza nella parete. Le sculture, riferibili agli anni successivi al 1445 - quando il Buggiano realizza il suo secondo lavamani per la cattedrale fiorentina - mostrano una ripresa puntuale del modello delle vittorie alate così come vengono rappresentate in alcuni bronzetti antichi: con le braccia alzate, il panneggio mosso dal vento e i piedi che posano instabilmente su un globo.



8 Acquasantiere prima della dispersione, Villa Medici, Careggi (FI) (da Gentilini 1994).

Pur riconoscendo la centralità del referente classico nella concezione di queste opere, non si può ignorare il loro profondo legame con la tradizione medievale. Nel contesto toscano, non sembrano attestarsi nel Trecento esemplari 'con cariatidi', ma occorre considerare l'entità del perduto (in particolare per questa categoria di oggetti, facilmente sottoposti nel corso dei secoli a smontaggi o modifiche arbitrarie); per di più, l'esistenza della pila di San Giovanni Fuorcivitas nella vicina Pistoia rende difficile accettare l'ipotesi (che pure è stata avanzata) che tale tipologia di acquasantiere sia una 'invenzione' rinascimentale⁴⁴. È vero che, nelle vasche fiorentine, il fusto non è

44 Gentilini 1994: 63. Anche Bacci sottolinea «il carattere eccezionale dell'invenzione e la loro singolarità nel panorama delle acquasantiere fiorentine quattrocentesche» (Bacci 2016-2017: 162). Il quadro sinora delineato, tuttavia, permette di inquadrare le pile all'interno di un

costituito da un gruppo scultoreo con più figure - una configurazione che si poneva come possibile evoluzione del tipo romanico con i quattro telamoni disposti a croce - bensì da un unico personaggio che assolve interamente la funzione portante. Malgrado ciò, l'impostazione del soggetto, il panneggio anticaggiante, l'espressione ieratica dei volti e le capigliature dal sapore classico osservabili nelle pile due e trecentesche manifestano l'esistenza di una chiara linea di continuità con il periodo successivo.



9 Acquisantiera, chiesa di San Corrado, Molfetta (BA) (G. Amodio, © Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi).

9 Riguardo al motivo del personaggio singolo posto a reggere un'acquasantiera, va sottolineato che un esemplare di questo tipo si registra già tra XII e XIII secolo. È il cosiddetto 'saraceno' nell'ex cattedrale di San Corrado a Molfetta⁴⁵, una figura di moro inserita nella parete di destra, entrando dall'ingresso sud, da cui sporgono con forte aggetto soltanto la testa, le gambe - piegate come nei telamoni delle pile adriatiche - e le braccia che sorreggono una coppa dotata di un tozzo sostegno che poggia sulle ginocchia. L'intento è quello di raffigurare, in un atteggiamento di castigo e oppressione, un individuo che rimanda ai popoli nemici, in riferimento al contesto storico delle scorrerie dei pirati arabi lungo i litorali dell'Italia meridionale. Si è detto che l'opera «richeggia il modello di qualche arredo profano» che non viene

contesto più ampio, nel quale questa tipologia non compare come un'improvvisa 'apparizione' ma risulta già codificata nel Medioevo, anche in ambito toscano, senza nulla togliere all'apporto originale e alla rielaborazione iconografica operata dagli scultori quattrocenteschi.

⁴⁵ Sul manufatto: Valente 1978: 148; Calò Mariani 1992: 352; Quintavalle 2002: 133.

specificato⁴⁶, ma la panoramica fin qui tracciata consente di riconoscere come questo tema iconografico - pur nelle sue molteplici versioni - trovi ampio spazio nell'ambito dell'ornamentazione delle pile lustrali⁴⁷.

10 La stessa tendenza figurativa, improntata a una grande libertà creativa e a un gusto descrittivo, quasi folcloristico, si ripresenta nella prima età moderna: lo testimonia l'esemplare conservato nel duomo di Atri⁴⁸, datato sul finire del XV secolo⁴⁹, in cui una fanciulla a mo' di cariatide regge sulla testa un bacino poligonale. Abbigliata secondo il costume del tempo, ella indossa un vestito dall'ampia scollatura, finemente rifinito, e con le mani solleva la gonna, scoprendo le gambe e i piedi nudi; il capo è coperto da un fazzoletto e in vita porta una catena come cintura. Il richiamo stavolta sembrerebbe essere alle contadine abruzzesi che trasportavano l'acqua con grandi vasi poggiati sulla testa⁵⁰. Tuttavia, il carattere fin troppo mondano della figura ha portato a ipotizzare che originariamente il pezzo servisse per altro scopo e che, solo in un momento successivo, sia stato reimpiegato come sostegno per un'acquasantiera⁵¹.

46 Calò Mariani 1992: 352.

47 Un noto caso di telamone unico che sostiene una vasca per l'acqua benedetta è quello di Santa Maria Maggiore a Ferentino il quale, secondo alcuni, sarebbe appartenuto originariamente a un pulpito (Catracchia 1971: 29; Catracchia 1998: 19) o al candelabro pasquale della stessa chiesa (Gianandrea 2006: 118). Nonostante la questione ponga ancora alcuni dubbi, sembra improbabile che la figura sia stata concepita per reggere un'acquasantiera anche per la presenza, in cima, di una base a pianta rettangolare anziché circolare. Sul tema del reimpiego si veda la successiva nota 51.

48 Lehmann-Brockhaus 1983: 386; Negri Arnoldi 2001; Gandolfo 2014: 488-489; Aceto 2015: 122.

49 Tale datazione è proposta da Negri Arnoldi (2001), «malgrado l'evidente compiacimento per soluzioni formali di gusto tardogotico».

50 Gandolfo (2014: 488) descrive la ragazza mentre trasporta la vasca «in bilico sul capo come potrebbe fare con la cesta del bucato mentre va al fiume per lavare i panni. In più, dovendo nel cammino attraversare una pozza d'acqua, fa l'atto con le mani di sollevare la gonna per non bagnarla». A quest'opera è stata associata, per un «comune sentire compositivo», un'altra bizzarra acquasantiera conservata nella cattedrale di San Massimo a Penne: si tratta di un assemblaggio composto da una vasca (forse cinquecentesca) con un capitello, sorretta da un curvo telamone affiancato da due aggraziati puttini. Lehmann-Brockhaus 1983: 386; Penne 2003: 678; Gandolfo 2014: 488; Aceto 2015: 122-123.

51 Il notevole stato di consunzione dell'opera sembra favorire l'ipotesi di una scultura esposta all'aperto, forse parte di una fontana (Negri Arnoldi 2001). È infatti frequente, sia nel corso del Medioevo che durante l'età moderna, che statue-colonne con varia funzione venissero riutilizzate come supporto per pile lustrali; è il caso, per esempio, dei celebri accoliti al Museo Nazionale del Bargello, attribuiti ad Arnolfo di Cambio, che costituivano uno dei sostegni dell'arca di San Domenico, ma che, per un certo tempo, furono usati dall'antiquario Stefano Bardini, nella sua villa di Marignole, come appoggio prima di una fioriera e poi di un'acquasantiera (Scalia, De Benedictis 1984: tav. LIX). Il pezzo fu ritenuto una base di pila lustrale da Venturi 1906: 73, Swarzenski 1926: 69 e Nicco Fasola 1941: 170, fino a quando l'informazione venne corretta da Gnudi 1948: 99-105; per una sintesi sull'opera: Kreytenberg 2005. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, è difficile circoscrivere l'occasione in cui avvenne il reimpiego (con cambio di funzione) del telamone o cariatide, come nel caso del famoso fonte battesimale (o acquasantiera) di Santa Maria Maggiore ad Atri, formato da un gruppo scultoreo trecentesco con tre robusti atlanti, atteggiati in varie pose, che sorreggono un grosso bacino ad essi non pertinente (Gianandrea 2006: 92; Bove 2021: 141). Un altro *pastiche* di questo genere era conservato nel duomo di San Donnino a Fidenza: esso era costituito da un'ampia conca istoriata, probabilmente concepita in origine come parte di un fonte battesimale, e da un telamone erratico, entrambi riferibili al secolo XII. I due pezzi potrebbero essere stati assemblati (o riasssemblati) tra loro alla metà dell'Ottocento (come sembra indicare la data incisa sul blocco che fungeva da base), al fine di creare una nuova acquasantiera per la chiesa; soltanto nel 1999 le varie componenti furono separate e trasferite nel Museo Diocesano (sull'opera: Gregori 2006; Kojima 2006: 18; Gregori 2008).



10 Acquisantiera, duomo di Santa Maria Assunta, Atri (TE) (ICCD-Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo GFN, n. inv. E002057).

Un'ulteriore variante del telamone, riconducibile al medesimo filone espressivo caratterizzato da accenti vernacolari e attenzione al dato reale, si incontra nelle due
11 acquasantiere rette da 'gobbi' nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona, che nel secolo scorso suscitavano particolare curiosità tra i visitatori⁵². Diverse sono le attribuzioni e le cronologie proposte per le due opere: quella di sinistra fu presumibilmente realizzata nel primo Quattrocento da un anonimo scultore locale oppure di provenienza lombarda, mentre quella di destra, nota come il 'Pasquino' in quanto venne collocata entro l'edificio nella Pasqua del 1591 (data incisa sul bacile), fu commissionata da un tale Paolo Orefice⁵³ e forse eseguita da Angelo Rossi, padre del pittore Giovanni Battista Rossi detto il Gobbino⁵⁴. Le due pile sono costituite da vasche mistilinee, in marmi colorati, sorrette

52 Si ricordano a tal proposito le testimonianze di Alatheia Wiel (1902: 163): «The eye is at once caught, though not perhaps attracted, on entering by the holy water stoups, which consist of two humpbacked figures, grotesque in the extreme, and that stand one on each side immediately under the two first columns»; e di Alice Maude Allen (1910: 368): «The two well-known *gobbi* inside the church supporting holy-water basins are masterpieces in their way, being so realistic as to be the positively painful».

53 Lo riporta, nel XVII secolo, il priore di Sant'Anastasia Giovanni Maria Pellegrini, in un manoscritto conservato alla Biblioteca Civica di Verona (ms. 933, ff. 46v-47r; il riferimento è in Napione 2015: 43).

54 Sul complesso dibattito critico attorno alle sculture: Napione 2015. Per lungo tempo

da figure maschili ripiegate su se stesse. La prima, seduta sulla base della colonna, rappresenta un rude popolano, scalzo e abbigliato con una semplice veste. Il volto, dai lineamenti fortemente espressivi, è contratto in un ghigno quasi grottesco, con la bocca aperta e la lingua fra i denti; la schiena è inarcata e le mani poggiano sulle ginocchia a simboleggiare lo sforzo compiuto per sostenere il peso. La seconda scultura, invece, più che gravata dal carico sovrastante appare pensosa, con una mano sul ginocchio sinistro e l'altra sulla testa. L'uomo sembra un «lavoratore abituato alla fatica», il cui viso è «sobrio nella stanchezza»⁵⁵. Egli è ritratto con grande cura come emerge dai dettagli dei capelli e dei baffi che rimandano alla moda dell'epoca, mentre gli abiti usurati e il piede sinistro nudo (il destro è coperto da un calzare) esprimono l'indigenza e al contempo l'umiltà dell'individuo.



11 Acquasantiere, chiesa di Sant'Anastasia, Verona (G. Amodio, © Diocesi di Verona).

Per il primo personaggio è stata supposta una derivazione dalle figure che sorreggono l'acquasantiera medievale dell'adiacente cattedrale cittadina: secondo Ettore Napione, nella figura «agisce, comunque, lo spirito del cruccio arcaico dei telamoni 'romanici', condannati a sostenere eternamente un elemento dell'edificio sacro, come per espiare una giusta punizione», anche se qui ormai «l'antico prototipo diventa una statua animata» e «si libera dal vincolo dei supporti»⁵⁶.

Alla luce di quanto delineato, si può dunque riscontrare come nel Rinascimento il motivo del telamone o della cariatide sia spesso rappresentato secondo modelli iconografici di registro alto, come la vittoria alata, il titano o il putto d'ispirazione classica. Quest'ultimo lo troviamo, ad esempio, negli elaborati fusti delle acquasantiere

l'acquasantiera di sinistra è stata erroneamente attribuita a Gabriele Caliari, padre del pittore Paolo Veronese, mentre quella di destra è stata assegnata in passato a Paolo Orefice (che è in realtà il committente).

⁵⁵ Napione 2015: 63.

⁵⁶ Napione 2015: 50-51.

di Antonio Federighi per il duomo di Siena, ricchi di soggetti tratti dall'immaginario della Roma antica⁵⁷: in quello di destra vi sono una donna e due uomini nudi imprigionati, dall'aspetto eroico e addirittura riferiti al «tempo degli Idolatri» per il loro aspetto anticheggiante⁵⁸, mentre in quello di sinistra spiccano figurine di eroti poggianti su delfini. Il tema può assumere però, come si è visto, anche declinazioni differenti, talvolta espressione di un tono più basso o popolare, che forse affondano le loro radici proprio in quei rudi e robusti personaggi che sostenevano i bacini romanici. L'analisi del materiale medievale ha consentito infatti di ripercorrere le origini di un motivo che ebbe larga fortuna in età moderna e, come ora vedremo, di comprenderne le valenze in rapporto alla funzione liturgica delle acquasantiere.

Origine e significato dell'iconografia: alcune considerazioni critiche

Dai casi fin qui presentati, emerge con chiarezza come l'iconografia della figura umana, singola oppure in gruppo, che sostiene un bacino per l'acqua santa risulti largamente diffusa nel tempo e nello spazio. Tale motivo, pur conservando alcuni elementi costanti e riconoscibili, viene rielaborato secondo varianti che si adattano ogni volta a specifiche circostanze.

In primo luogo, va sottolineato che nella cariatide e nel telamone l'azione del sorreggere - ovvero la funzione strutturale - coincide del tutto con l'ornamento. Si tratta di manufatti 'a forma di', in cui «il concetto di decorazione è completamente riassorbito nella valenza raffigurativa che investe l'oggetto stesso»⁵⁹. Possiamo dunque affermare che il sostegno antropomorfo racchiude in sé finalità architettonica, valore decorativo e contenuto simbolico. L'adozione di simili raffigurazioni come supporti nelle acquasantiere soddisfa, da un punto di vista pratico, la necessità di elevare il catino a un'altezza tale da consentire di attingervi comodamente; ma oltre a ciò, risponde anche a esigenze di ordine narrativo e spirituale.

Il significato attribuito al telamone nell'ambito delle pile lustrali è stato oggetto di letture differenti: interpretato come il peccatore, schiacciato e incurvato dal peso della propria colpa, o come l'immagine del fedele che, seppur oppresso, trova nella purificazione tramite l'acqua consacrata la via della salvezza⁶⁰. In altri casi si è ipotizzato che tali figure, soprattutto quando sono rappresentate nude, alludano ai catecumeni che attendono di ricevere il sacramento dell'iniziazione, poiché il gesto dell'aspersione riattualizza la memoria del Battesimo⁶¹. A partire dalla fine del Duecento e proseguendo fino all'epoca rinascimentale notiamo, però, che il telamone viene frequentemente sostituito dalla cariatide, con la quale si assiste a un recupero dell'iconografia e dell'ideale di bellezza classico in luogo della deformazione e tensione espressiva dovuta alla fatica⁶². La cariatide è infatti resa come una donna eretta e serena, non segnata dallo sforzo fisico, abbigliata e acconciata all'antica.

⁵⁷ Sulle opere: Del Bravo 1970: 79-80 ss.; Garganese 2008; Richter 2008: 10, 18-19; Caciorgna 2009. Riguardo alla loro iconografia, anche Caciorgna 2015: 148-151.

⁵⁸ Alla fine del Settecento l'erudito Giovacchino Faluschi (1784: 2) scrive che il fusto della pila di destra è costituito da «un Candeliere antichissimo lavorato nel tempo degli Idolatri»; la stessa opinione è ripresa da Ettore Romagnoli (1840: 13), secondo il quale «fa sostegno alla destra pila un candelabro d'antico lavoro».

⁵⁹ Lanza 2003: 102 n. 13.

⁶⁰ Calamini 2008-2009: 15 n. 31, 427.

⁶¹ Questa interpretazione è stata avanzata a proposito dell'acquasantiera romanica proveniente dall'abbazia di Lagrasse (Aude), oggi al museo di Saint-Jean-d'Angély, con quattro atlanti scolpiti fino a metà gamba che indossano soltanto un perizoma. Crozet 1947.

⁶² Su questo tema: Benassi 2006 e, sul concetto di bellezza in senso più ampio, Rella 1991.

12 Esempi eloquenti in tal senso sono la pila pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas e la sua filiazione calabrese, nel cui schema è stato riconosciuto un chiaro riferimento a modelli provenienti dall'immaginario greco-romano, in particolare alle statue di Ecate costituite da un gruppo di tre figure muliebri stanti, addossate le une alle altre attorno a un asse centrale a significare la presenza della dea in ogni direzione⁶³. Ella, infatti, è ritenuta la protettrice degli incroci, delle porte e in generale degli ingressi, una divinità 'liminare' che agisce come custode dei passaggi e delle soglie fra diverse realtà⁶⁴.



12 Statua di Ecate triforme, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (© National Museum of Antiquities, Leiden).

Nelle nostre acquasantiere le immagini femminili, ritratte come *dominae* romane, potrebbero assumere il ruolo di guardiane all'entrata dell'edificio religioso, oltre a personificare - in un'ottica prettamente cristiana - le virtù attraverso le quali il

63 Seidel 2003: 155-156 per l'acquasantiera pistoiese e Negri Arnoldi 1983: 29, per quella cosentina. Si tratta di una tipologia, quella dell'*Ekateion*, che era già stata adottata da Nicola Pisano nei sostegni per l'arca di San Domenico e poi replicata nel gruppo sulla sommità della fontana maggiore di Perugia.

64 Si tratta di una dea dalla natura ambigua, protettrice e al contempo pericolosa, da onorare attraverso diversi rituali che ne riflettono la vasta sfera d'influenza. Sulla complessa figura di Ecate e il suo simbolismo: Serafini 2015a; Serafini 2015b e Carboni 2018.

devoto si avvicina a Dio. Un significato simile, in chiave tutelare e soteriologica, può essere attribuito anche alle creature angeliche (che a loro volta si rifanno al modello delle vittorie alate) delle perdute pile di Careggi giacché l'angelo, fin dal Medioevo, è associato al tema della salvezza dell'uomo e alla simbologia battesimale⁶⁵.

Un ulteriore e inedito parallelo può essere istituito con un altro genere di manufatti anch'essi provenienti dall'antichità classica. Si tratta dei *perirrhantéria*, bacini lustrali greci di epoca arcaica che condividono con le acquasantiere la funzione di contenere l'acqua destinata ai lavaggi rituali. Nella tradizione precristiana, la partecipazione a una cerimonia sacra presupponeva il raggiungimento di uno stato di purezza che si otteneva in primo luogo tramite le abluzioni⁶⁶: di tale prassi il cristianesimo conserva un residuo formale, limitando il lavacro al gesto dell'immersione della punta delle dita della mano destra nell'acqua benedetta. Queste vasche erano ubicate di solito nel *pronaos* dei templi o comunque in prossimità dell'ingresso alla cella, in una posizione strategica e liminale all'interno del *temenos* (il recinto che delimita l'area consacrata)⁶⁷ analogamente alle acquasantiere poste, all'entrata del luogo di culto, a segnare il passaggio dalla dimensione profana all'esperienza del rito.

I *perirrhantéria* presentano inoltre notevoli affinità morfologiche con le pile medievali costituite da un catino retto da sostegni antropomorfi disposti radialmente⁶⁸: erano infatti sostenuti da tre o quattro figure femminili stanti, affiancate da leoni o raffigurate
 13 in piedi sul dorso degli animali. Recenti studi hanno proposto di interpretare tali immagini come manifestazioni della divinità e in particolare di Artemide, dea arcaica dei margini e dei confini, nonché, nella sua veste di Πότνια θηρῶν (Signora delle belve), entità protettrice⁶⁹. Le cariatidi dei *perirrhantéria*, pertanto, non sono paragonabili alle servitrici silenziose e idealizzate che si incontrano nell'architettura ionica, ma assumono

⁶⁵ Testi Cristiani 1974: 11-12, in part. n. 5 e Badalassi 1998: 177-178. Secondo quest'ultima, gli angeli «sono [...] simboli del Battesimo stesso; partecipano infine al rito liturgico e alla gioia estrema dell'evento».

⁶⁶ Sui rituali di purificazione nel mondo greco: Kajava 2017. Riguardo alle abluzioni nella società romana cfr. invece Sciarimenti 2017.

⁶⁷ Fullerton 1986: 207; Angell 2017: 33-42. Su alcuni esempi superstiti, anche in stato frammentario, di questa tipologia: Sturgeon 1987: 18-19 e Pimpl 1997: 159-172. I *perirrhantéria* potevano essere posizionati in diverse zone all'interno dei santuari greci: alcune fonti li collocano all'ingresso, mentre altre li pongono nel tempio stesso. In generale, si trovavano in aree di transizione, fungendo da marcatori di confine e strumenti per la purificazione necessaria per accedere a spazi più sacri. Può essere citato come esempio il celebre bacile proveniente dal tempio di Poseidone ad Isthmia, su cui Sturgeon 1987: 14-61.

⁶⁸ Su questo genere di contenitori: Ziehn 1937; Fullerton 1986; Pimpl 1997; Paoletti 2004: 26-29 e Angell 2017. Nei *perirrhantéria* la tipologia 'con cariatidi' si riscontra nel VII e all'inizio del VI secolo a.C., mentre successivamente si sviluppa una forma più semplice, con una colonna come supporto, che predomina fino alla fine dell'antichità pagana.

⁶⁹ Angell 2017: 49-65. Artemide era una divinità, fortemente connessa ai concetti di liminalità e transizione, che agiva come guardiana dei confini sia fisici che simbolici: per questo motivo era associata ai *perirrhantéria*. Raffigurata come *Potnia Theron*, ella incarnava un'autorità divina esotica e selvaggia. I santuari a lei dedicati sorgevano spesso in luoghi di confine, e il culto ne rifletteva la funzione di protettrice dei passaggi, dei fanciulli (*kourotrophos*) e dei territori contesi. La sua figura univa dunque elementi del mondo greco e vicino-orientale, simboleggiando il rapporto tra natura e civilizzazione. Fullerton evidenzia, inoltre, il legame di Artemide con la dea Ecate: esisteva infatti una forte connessione tra le due, specialmente in epoca ellenistica, tanto che venivano create numerose immagini di Artemide-Ecate. Lo studioso sottolinea la differenza tra il ruolo delle statue di Ecate e quello dei *perirrhantéria*, ponendo l'accento sul concetto di purificazione che caratterizza questi ultimi: «As an apotropaic device, the hekateion prevented the spiritual pollution of sacred ground. As a lustral basin, the perirrhantèrion enabled worshippers to enter the sanctuary spiritually cleansed». Fullerton 1986: 215-216 ss.



piuttosto il ruolo attivo di sentinelle che sorvegliano il limite dello spazio rituale e, attraverso il loro sguardo (che, come nel caso della dea Ecate, si affaccia verso tutte le parti) e la loro stessa presenza, autorizzano il passaggio da uno stato impuro a uno purificato⁷⁰. La loro funzione è, dunque, tanto strutturale quanto simbolica: esse non sostengono soltanto fisicamente il bacino dell'acqua ma ne custodiscono la sacralità, rendendo il gesto dell'abluzione un atto che avviene sotto l'occhio del dio. Il modello antico, sia nella sua forma che nel suo significato, appare in una certa misura assimilato dalle cariatidi delle acquasantiere medievali, che potrebbero in parte derivarne non solo per via tipologica ma anche per la comune carica simbolica, connessa alla difesa della sacralità e alla mediazione tra il mondo umano e la sfera divina⁷¹.

13 *Perirrhaterion* ricostruito, Museo Archeologico, Isthmia (© Greek Ministry of Culture).



Nel contesto religioso medievale il telamone si arricchisce ulteriormente di una pluralità di significati, legati alla condizione dell'umanità e alla teologia della salvezza. Come si è detto la figura maschile curva o ripiegata, dal corpo quasi deformato, esprime la fragilità dell'uomo decaduto, vinto dal peccato originale, oppure - come avviene nell'acquasantiera di Molfetta - può rappresentare un nemico vinto e umiliato. Successivamente, nel tardo Medioevo e poi nel Rinascimento, la stessa figura arriva ad assumere una valenza simbolica ancora più ampia e complessa, diventando perfino una proiezione dell'artista, umile e penitente ma anche conscio della rilevanza del proprio ruolo creativo⁷². L'atlante è quindi portatore di un messaggio stratificato che tiene insieme la consapevolezza della dimensione terrena dell'individuo e la sua aspirazione all'elevazione spirituale tramite la fatica fisica e la produzione artigianale e artistica, che acquisiscono un valore salvifico e redentivo connesso alla *dignitas* dell'operato umano. Soprattutto a partire dall'anno Mille, la percezione del lavoro evolve da una visione negativa - legata al peccato originale e alla fatica come punizione - a una rivalutazione progressiva dello stesso: l'attività manuale, inizialmente disprezzata, viene infatti riconosciuta come essenziale alla vita sociale e religiosa⁷³. Ne sono esempio i vigorosi telamoni 'carpentieri' del basamento bolognese, raffigurati come operai, così come i gobbi veronesi che, secondo la tradizione popolare, simboleggerebbero lo sforzo della popolazione più povera nel contribuire all'edificazione della chiesa.

Si configura, dunque, un'ambivalenza semantica del motivo della figura antropomorfa: da un lato, il telamone come immagine prostrata e sofferente; dall'altro, la cariatide come benevola guardiana e manifestazione visibile del trionfo delle forze del bene. Tale dualità trova corrispondenza nel più ampio contesto dell'ornamentazione delle vasche lustrali, che ospitano - secondo una logica dialettica per cui la salvezza si definisce anche attraverso la visualizzazione della perdizione - sia immagini positive sia soggetti di segno negativo, idealmente sconfitti dall'acqua benedetta, dotata nella concezione medievale di un'efficacia insieme protettiva, apotropaica e rigenerativa⁷⁴.

Tuttavia, è bene ricordare che la fatica del telamone non è soltanto una punizione da espiare ma anche un cammino di purificazione. Gesù, durante la sua predicazione in Galilea, dice alla folla (Mt 11, 28-30): «Venite a me, voi tutti che siete affaticati e oppressi, e io vi darò ristoro. Prendete su di voi il mio giogo e imparate da me, perché io sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime. Il mio

⁷² Per l'iconografia del telamone nel Medioevo: Matteoni 2020-2021; Matteoni 2022; Matteoni 2023a; Matteoni 2023b. Si vedano anche Dalli Regoli 1999 e Ascani 2019: 197-198, 278-279, 313 con note.

⁷³ Sul tema: Di Fabio 2008; Galletti 2016; Collareta, Violi 2022 e ancora Matteoni 2023a. L'esempio degli apostoli valorizza *in primis* il lavoro come via di dignità e partecipazione al progetto divino, ma già nell'Antico Testamento viene attribuito un valore intrinseco all'opera di costruzione: «Salite sul monte, portate legname, ricostruite la mia casa. In essa mi compiacereò e manifesterò la mia Gloria - dice il Signore» (Ag 1, 8). Di conseguenza la figura simbolica del telamone, un tempo associata alla fatica e al peccato, diventa emblema di modestia e servizio.

⁷⁴ Nel suo trattato *Rationale Divinorum Officiorum* il celebre liturgista del XIII secolo Guglielmo Durando elenca le tre proprietà principali dell'acqua benedetta, con la quale venivano anche asperse le chiese in occasione della loro dedicazione: «*Trina autem interius, et exterius cum ysopo ex aqua benedicta aspersio, trinam baptizandi immersionem significat. Et fit propter tria. Primo, propter demonum expulsionem, nam aqua benedicta proprie de sui virtute habet demones expellere [...]. Secundo, propter ipsius ecclesie purgationem, et expiationem, omnia namque terrena propter peccatum corrupta sunt et fedata. Hinc etiam est quod in lege omnia pene mundabantur per aquam. Tertio, propter removendam omnem maledictionem, et introducendam benedictionem*» (Guglielmo Durando 1995: 68-69).

giogo infatti è dolce e il mio carico leggero». L'atlante, nell'afflizione, può altresì simboleggiare speranza e riscatto.

In conclusione, l'elemento del telamone o della cariatide, nelle sue molteplici declinazioni iconografiche e simboliche, si dimostra particolarmente idoneo a sorreggere il bacino dell'acqua benedetta. Tale adattabilità deriva sia da ragioni strutturali, sia dalla sua capacità di veicolare messaggi allegorici in sintonia con il carattere liminare e il potere purificatorio dell'acquasantiera. Che si tratti di una figura piegata dallo sforzo o di una fanciulla stante e solenne, il sostegno antropomorfo parla al fedele: protegge, ammonisce, annuncia. La rassegna qui proposta permette di riconoscere come questo motivo, lontano dall'essere un semplice espediente decorativo, possieda notevole versatilità formale e semantica: i suoi mutamenti nel corso dei secoli - dalla gravità dei telamoni romanici, al registro più elevato e classicizzante delle cariatidi due e trecentesche, fino alle reinterpretazioni rinascimentali di sapore antiquario o di carattere vernacolare - testimoniano la persistenza e la vitalità di un tema figurativo incline ad adattarsi a contesti e sensibilità diverse.

Al contempo, è stato evidenziato come tale iconografia si radichi in un sostrato culturale antico, rielaborando modelli classici e innestandoli nella tradizione cristiana, che li reinterpreta secondo nuove esigenze simboliche e liturgiche⁷⁵. Il telamone, nel suo ruolo di intermediario tra l'orizzonte terreno e quello trascendente, dà forma visibile a una nuova teologia del limite e della purificazione, le cui origini affondano nei costumi del mondo greco-romano e che trova nell'acqua benedetta il suo fulcro rituale. Esso si rivela dunque un soggetto dotato di straordinaria longevità, in grado di rinnovarsi - pur mantenendo un legame con il proprio passato - e di soddisfare, in ogni epoca, le istanze spirituali e i canoni estetici della comunità cui si rivolge.

75 Sebbene in epoca medievale non si possa parlare propriamente di una ripresa dei temi classici, come invece accadrà nel Rinascimento, la sopravvivenza e la riproduzione di motivi dell'antichità risultano evidenti. A questo proposito, Panofsky (1962: 19) osserva che «such direct copies are instances of a continuous and traditional survival of classical motifs, some of which were used in succession for quite a variety of Christian images». Sullo stesso tema, si rimanda anche ai fondamentali contributi di Seznev 1953 e Wittkover 1987: 56, secondo cui «Il recupero del patrimonio culturale pagano operato dal Rinascimento finì col riportare in luce antiche associazioni; contemporaneamente però il simbolo continuò a conservare il significato che la cristianità gli aveva riferito e che il medioevo aveva trasmesso ai posteri senza modificazioni».

Bibliografia

Fonti edite

Guglielmo Durando, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, I-IV, A. Davril, T.M. Thibodeau (eds), Turnhout 1995.

Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-III.

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I, G. Milanesi (ed.), Firenze 1878 [1° ed. 1568].

Studi

Aceto F., *Matteo Capro e Mecolo da Penne*, in L. Franchi dell'Orto (ed.), *Civitas Penne. Il Medioevo delle arti*, Roma 2015 (Storia e civiltà di Penne 4): 104-127.

Acidini Luchinat C., *La cattedrale di San Zeno a Pistoia*, Cinisello Balsamo 2003.

Allen A.M., *A history of Verona*, London 1910.

Amodio G., *Le acquasantiere figurate nell'Italia centro-settentrionale: iconografie, forme e modelli (XI-XIV secolo)*, PhD Diss. (XXXVII ciclo), Sapienza Università di Roma 2024-2025.

Angell A.B., *Images of Divinities in Functional Objects: A Study of Seventh-Century BCE Perirrhanteria in Greek Sanctuary Contexts*, Master's thesis, The University of Texas at Austin, supervisor: A. Papalexandrou, 2017.

Ascani V., *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Lugano 2019.

Ascani V., *Artisti lombardi in Toscana nel Duecento: il nome, la mano, l'immagine, la posizione sociale*, in M. Collareta, L. Violi (eds), *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma 2022: 181-205.

Bacchi P., *Un'indagine sulla pieve di S. Pietro di Sambro*, «Savena, Setta, Sambro» 7/13 (1997): 20-25.

Bacci F.M., *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, PhD Diss. (XXIX ciclo), Università degli Studi di Firenze 2016-2017.

Badalassi L., *Una testimonianza di scultura pisana nel territorio della Diocesi di San Miniato: l'acquasantiera di Giovanni e Leonardo da San Pietro Belvedere*, in A. Ducci, L. Badalassi (eds), *Tesori medievali nel territorio di San Miniato*, Ospedaletto 1998: 175-181.

Bartalini R., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Cinisello Balsamo 2005.

Baschet J., *Vizi e virtù*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, Roma 2000: 729-737.

Bassan E., *Acquasantiera*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991: 108-113.

Benassi S., *Le forme della bellezza nel Medioevo e nel Rinascimento*, in R. Morosini, C. Perrissotto (eds), *Mediterranoesis. Voci dal Medioevo e Rinascimento mediterraneo*, Roma 2006: 161-187.

Berti Arnoaldi F., *Antichi edifici fortificati a Montorio e dintorni*, in M. Bacci (ed.), *Monzuno e la valle del Savena*, Monzuno 1991: 119-126.

- Bloch M., *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Roma - Bari 2009.
- Boscolo M., *Tipologie dell'arredo liturgico nell'epoca della riforma gregoriana. Acquasantiere tra il Veneto e l'Emilia*, in V. Cantone, S. Fumian (eds), *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, atti delle giornate di studio (Padova, 31 maggio-1° giugno 2007), Padova 2009: 61-70, 257-258.
- Bove I., *La scultura del Duecento e del Trecento tra recupero del passato e innovazione*, in W. Angelelli, F. Pomarici (eds), *Tra chiesa e regno. Nuove ricerche sull'arte del Basso Medioevo nel Frusinate*, I, Tivoli 2021 (Archaeologica. Beni culturali 10): 87-158.
- Caciorgna M., "Consummatum est": *le acquasantiere di Antonio Federighi e la salvezza dal peccato originale*, in M. Lorenzoni (ed.), *Le sculture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2009: 36-41.
- Caciorgna M., *The Figure of Hercules and the Path of Virtus. Spiritual and Iconographic Motifs*, «I quaderni del ramo d'oro on-line» 7 (2015): 147-177.
- Caglioti F., *Donatello, i Medici e Gentile de' Becchi: un po' d'ordine intorno alla 'Giuditta' (e al 'David') di Via Larga. II*, «Prospettiva» 78 (1995): 22-55.
- Calamini R., *Le acquasantiere medievali in Toscana. Studi per un repertorio*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, rel. G. Tigler, 2008-2009.
- Calò Mariani M.S., *Utilità e diletto. L'acqua e le residenze regie dell'Italia meridionale fra XII e XIII secolo*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge» 104/2 (1992): 343-372.
- Calugi F., *Le sculture del portale della pieve di San Giorgio di Argenta (Ferrara)*, «Commentari d'arte» 20/58-59 (2014): 14-27.
- Carboni R., *Dea in limine. Culto, immagine e sincretismi di Ecate nel mondo greco e microasiatico*, Rahden 2015 (Tübinger Archäologische Forschungen 17).
- Catracchia B., *La chiesa cistercense di S. Maria Maggiore a Ferentino*, «Strenna ciociara» 7 (1971): 27-31.
- Catracchia B., *La basilica cistercense di S. Maria Maggiore di Ferentino*, «Teretum. Bollettino della Libera Associazione Ciociara» 9/2 (1998): 11-21.
- Cerami D., *Nel segno di Wiligelmo. L'acquasantiera di Montorio*, «Savenna, Setta, Sambro» 46/1 (2014): 81-87.
- Ceretti I., *L'iconografia dei vizi e delle virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento*, «I Quaderni Del m.æ.s. - Journal of Mediæ Ætatis Sodalitium» 13/1 (2010): 125-146.
- Chelazzi Dini G., *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato 1996.
- Cipriani A. e L., *Il nostro Medioevo. Modelli di pensiero di vita quotidiana, immagini dell'età comunale pistoiese*, Pistoia 2010.
- Cobuzzi M., *Pistoia, osservatorio privilegiato per la storia della scultura gotica in Italia. Da Guido Bigarelli a Giovanni Pisano*, «Bulettno storico pistoiese» s. 3, 121/54 (2019): 27-48.
- Coden F., *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006 (Humanitas 3).
- Collareta M., Violi L. (eds), *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma 2022.

Cova P., scheda n. inv. 1614, Catalogo delle sculture, Ufficio catalogo, Museo Civico Medievale, Istituzione Bologna Musei, 2007.

Crozet R., *Le bénitier de Lagrasse (Aude)*, « Bulletin monumental » 105/2 (1947) : 265-266.

Dalli Regoli G., *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stiloforo*, in A. Cadei et al. (eds), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, Roma 1999: 373-380.

De Francovich G., *Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, I, Milano 1952.

De Marco G., *Reggio Calabria e il suo museo. Dal Neoclassicismo al Razionalismo di Marcello Piacentini. Documenti di storia urbana e politica culturale*, Reggio Calabria 2015.

Del Bravo C., *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze 1970 (Collana di studi 1).

Della Casa R., *Cenni della Pieve di S. Pietro di Montorio*, Bologna 1927.

Di Fabio C., *Il prezzo, il valore e il riconoscimento sociale del lavoro dello scultore. Giovanni Pisano e altri casi nella Toscana del primo Trecento*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano 2008: 609-620.

Faluschi G., *Breve relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1784.

Fullerton M.D., *The Archaistic Perirrhanteria of Attica*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 55/2 (1986): 207-217.

Galletti F., *Il lavoro nel sistema di valori dell'uomo medievale di Jacques Le Goff*, in B. Borghi (ed.), *Il faro dell'umanità. Jacques Le Goff e la storia*, Bologna 2016: 83-100.

Galli E., *Attività della Soprintendenza Bruzio-Lucana nel suo primo anno di vita (1925)*, Roma 1926.

Gandolfo F., *Il senso del decoro: la scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1496)*, Roma 2014.

Garganese C., *Un'ipotesi plotiniana per l'interpretazione delle due acquasantiere del Federighi nel Duomo di Siena*, in M. Lorenzoni (ed.), *Sacro e profano nel duomo di Siena*, Siena 2008 (Quaderni dell'Opera 10-12): 133-188.

Gentilini G., *Una perduta 'pila' del Brunelleschi, due del Buggiano e alcune acquasantiere fiorentine del primo Quattrocento*, in R.P. Ciardi, S. Russo (eds), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti del convegno (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze 1994: 61-67.

Geraci P.O., *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, I, *L'arte bizantina, medioevale e moderna*, Reggio Calabria 1975 (Guide ai musei e agli scavi archeologici della Calabria 1).

Gianandrea M., *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006.

Gnudi C., *Nicola Arnolfo Lapo. L'arca di S. Domenico in Bologna*, Firenze 1948.

Gnudi C., *Support de chaire ou pied de chandelier pascal avec quatre figures d'hommes*, in *Trésors d'art du Moyen Âge en Italie*, catalogue de l'exposition (Paris, mai-juin 1952), Paris 1952 : nr. 103.

Grandi R., *Le vicende artistiche dal XIII al XV secolo*, in A. Berselli (ed.), *Storia dell'Emilia Romagna*, I, Bologna 1976: 649-673.

Grandi R., *Base di acquasantiera*, in R. Grandi (ed.), *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982 (Studi e ricerche n.s.): 105-106.

Grandi R., s.v. *Bologna - Scultura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992: 587-591.

Gregori G., *Fonte battesimale (?)*, in C. Bertelli (ed.), *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma, 7 ottobre 2006-14 gennaio 2007), Cinisello Balsamo 2006: 177-179.

Gregori G., *Fonte battesimale (?)*, in R. Salvarani, L. Castelfranchi (eds), *Matilde di Canossa. Il papato, l'impero; storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova, 30 agosto 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008: 297-300.

Kajava M., *Purificare l'impuro nel mondo greco: come, quando, perché*, «OTIVM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico» 2 (2017): 1-13.

Kojima Y., *Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza: il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa 2006 (Studi 6).

Kreytenberg G., *Colonna con tre accoliti con turibolo, navicella e ampolla*, in E. Neri Lusanna (ed.), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), Firenze 2005: 154-155.

Lanza S., *Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni*, versione aggiornata del saggio in «De musica. Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica» 7 (2003), consultato il 02/05/2025, URL: https://www.academia.edu/17899209/Il_Concetto_di_Ornamento_Tensioni_ed_Estensioni.

Lèfevre-Pontalis E., *Les bénitiers-cariatides*, «Bulletin monumental» 82 (1923) : 185-188.

Lehmann-Brockhaus O., *Abruzzen und Molise: Kunst und Geschichte*, München 1983.

Matteoni I., «*Piangendo pareva dicer: "Più non posso".*» *L'iconografia del telamone dall'arte antica a Giovanni Pisano*, Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, rel. M. Collareta, 2020-2021.

Matteoni I., *Il telamone come autoritratto dell'artista tra humilitas e dignitas: il caso di Giovanni Pisano*, «Critica d'arte» s. 11, 80/15-16 (2022): 47-54.

Matteoni I., *Con dannosa fatica e le sole mani. La rappresentazione del labor tra figurazione, scrittura e sostegni antropomorfi: osservazioni su qualche caso medievale (secoli XII-XIV)*, «Finxit. Dialoghi tra arte e scrittura dal Medioevo all'Età Moderna» 2 (2023): 3-28.

Matteoni I., *Iconografie vitruviane: il motivo dell'atlante e la conoscenza del De architectura nel Medioevo*, «Vitruvius» 2 (2023): 127-137.

Mazza A., *Base di acquasantiera*, in C. De Angelis (ed.), *Introduzione al Museo Civico Medievale. Palazzo Ghisilardi-Fava*, Bologna 1985: 37-38.

Melilli F., *Acquasantiere romaniche nel territorio dei laghi lombardi tra Italia e Svizzera*, Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, rel. M. Agazzi, 2017-2018.

Melilli F., *Acquasantiere romaniche del territorio lariano: una ricognizione ragionata*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como» 203-204 (2021-2022): 195-216.

Mellini G.L., *Archeologia per Fra Guglielmo e opere e idee per Nicola Pisano*, «Labyrinthos» 19/37-38 (2000): 3-49.

Monciatti A., *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano 2010.

Mostra d'Arte Antica, catalogo della mostra (Roma, aprile-giugno 1932), Roma 1932.

Napione E., *I gobbi di Santa Anastasia*, «Verona illustrata» 28 (2015): 41-65.

Negri Arnoldi F., *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, «Bollettino d'Arte» s. 6, 68/21 (1983): 1-48.

Negri Arnoldi F., *Acquasantiera. Cattedrale. Atri*, in L. Franchi dell'Orto (ed.), *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, Pescara 2001 (Documenti dell'Abruzzo Teramano 5/1): 286.

Nenci C., *L'arte in Toscana nell'età di Arnolfo*, in I. Moretti, C. Nenci, G. Pinto (eds), *La Toscana di Arnolfo: storia, arte, architettura, urbanistica, paesaggi*, Firenze 2003 (Gli album di Toscana musei 1): 77-109.

Neri Lusanna E., *Il pulpito di fra Guglielmo fra tradizione e innovazione*, in T. Verdon, G. Serafini (eds), *E la parola si fece bellezza. Atti del convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani* (Barga - Pisa - Pistoia - Siena - Firenze, 19-21 e 27-28 maggio 2016), Firenze 2017: 172-185.

Neri Lusanna E., *La scultura a Pistoia. Canone toscano di intrecci artistici internazionali*, in A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola (eds), *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, 27 novembre 2021-8 maggio 2022), Firenze 2021: 28-51.

Nicco Fasola G., *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941.

Novara P., *La chiesa pomposiana nelle trasformazioni medievali tra i secoli IX e XII*, in A. Samaritani, C. Di Francesco (eds), *Pomposa. Storia, arte, architettura*, Ferrara 1999: 153-175.

Panofsky E., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962 (1939).

Paoletti O., *Purificazione. Mondo greco*, in J.C. Balty (ed.), *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, II, *Purification, initiation, heroization, apotheosis, banquet, dance, music, cult images*, Los Angeles 2004: 3-35.

Penne, in L. Franchi dell'Orto, C. Vultaggio (eds), *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Pescara 2001 (Documenti dell'Abruzzo Teramano 6/2): 676-701.

Pimpl H., *Perirrhanteria und Louteria. Entwicklung und Verwendung großer Marmor- und Kalksteinbecken auf figürlichem und säulenartigem Untersatz in Griechenland*, Berlin 1997 (Wissenschaftliche Schriftenreihe Archäologie 3).

Pini M., *Acquasantiera*, in E. Neri Lusanna (ed.), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), Firenze 2005: 162-165.

Poeschke J., *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, II, *Gotik*, München 2000.

Quintavalle A.C., *Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità sull'officina di Niccolò a Fano ed Ancona e su quella antelamica in Puglia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli*, atti del convegno (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), Milano 2002 (I convegni di Parma 2): 108-136.

Rella F., *L'enigma della bellezza*, Milano 1991 (Campi del sapere).

Richter E.M., *Pulling out All the Stoups: A Newly-Discovered Acquasantiera by Antonio*

Federighi, «Artibus et Historiae» 29/58 (2008): 9-27.

Romagnoli E., *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Siena 1840.

Romano G., *Basamento con quattro figure di atlanti*, in M. Medica (ed.), *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 15 aprile-16 luglio 2000), Venezia 2000: 149-151.

Romano S., *Bologna. Museo Civico Medievale*, «Arte medievale» s. 2, 1/1-2 (1987): 277-278.

Salmi M., *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966 (Roma 1936).

Sánchez Márquez C., *L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela*, in M. Collareta, L. Violi (eds), *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma 2022: 125-148.

Sauerlandt M., *Über die Bildwerke des Giovanni Pisano*, Düsseldorf-Leipzig 1904.

Scalia F., De Benedictis C. (eds), *Il Museo Bardini a Firenze*, I, Milano 1984 (Gallerie e musei di Firenze).

Sciaramenti B., *Lustrare, abluere: forme di purificazione nelle Metamorfosi di Ovidio*, «OTIVM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico» 3 (2017): 1-32.

Seidel M., *Il dialogo di Nicola Pisano con gli artisti dell'antichità*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, *Architettura e Scultura*, Venezia 2003 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz 8): 133-200.

Serafini N., *La dea Ecate e i luoghi di passaggio*, «Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique» 28 (2015): 111-131.

Serafini N., *La dea Ecate nell'antica Grecia. Una protettrice dalla quale proteggersi*, Roma 2015.

Seznec J., *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1953.

Sorrenti M.T., *Base di acquasantiera con le Virtù teologali*, in F. Arduini (ed.), *Scripturae et Imagines. I Codici Leontei nella cultura calabrese tra l'XI e il XV secolo*, catalogo della mostra (Reggio Calabria, 3-30 novembre 2001), Vibo Valentia 2001 (Francesco Petrarca e il mondo greco): 180-181.

Spannocchi S., *Giovanni Pisano. Seguaci e oppositori: Tino di Camaino, Giovanni di Balduccio, Gano di Fazio, Marco Romano, Agostino di Giovanni, Goro di Gregorio*, Milano 2008 (I grandi maestri dell'arte 39).

Sturgeon M.C., *Isthmia: Excavations by the University of Chicago Under the Auspices of the American School of Classical Studies at Athens*, IV, *Sculpture I: 1952-1967*, Princeton 1987.

Swarzenski G., *Nicola Pisano*, Frankfurt am Main 1926 (Meister der Plastik 1).

Talò F., *Edifici di culto nelle Basse e Medie Valli Bolognesi*, in C. Manenti (ed.), *Il territorio montano della diocesi di Bologna: identità e presenza della chiesa. Urbanistica, sociodemografia, edifici di culto e pastorale nel paesaggio di un'area collinare e montana*, Firenze 2009 (Urbanistica. Varie 7): 260-269.

Tambini A., *Storia delle arti figurative a Faenza*, I, *Le origini*, Faenza 2006.

Testi Cristiani M.L., *Un maestro di cultura pisana del XII secolo autore del capitello d'acquasantiera in S. Biagio di Cisanello*, «Antichità Pisane» 1/2 (1974): 10-14.

Testi Cristiani M.L., *La rinascita dell'antico e la "verità di vita" della spiritualità cristiana nell'Europa del Duecento. Federico II, Nicola "de Apulia" e Giovanni Pisano*, in M. Bona

- Castellotti, A. Giuliano (eds), *Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, catalogo della mostra (Rimini, 20 aprile-7 settembre 2008), Ospedaletto 2008: 65-76.
- Tigler G., *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995 (Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti 59).
- Tigler G., *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in G. Caputo, G. Gentili (eds), *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Venezia 2009: 132-147.
- Tigler G., *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso, I, Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso, nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti: tentativo di contestualizzazione storica*, Trieste 2013 (Collana studi 10).
- Valente V.M., *Il duomo di Molfetta. Esame storico-stilistico*, Molfetta 1978.
- Valenzano G., *Il duomo di Verona*, in F. Zuliani (ed.), *Veneto romanico*, Milano 2008: 147-157.
- Venturi A., *Storia dell'arte italiana, IV, La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906.
- von Oppenheim M., *Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien*, Leipzig 1931.
- Wentzel H., *Antiken-Imitationem des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, «Zeitschrift für Kunstwissenschaft» 9 (1955): 29-72.
- Wiel A., *The story of Verona*, London 1902 (The Mediæval Town Series).
- Wittkover R., *Allegoria e migrazione dei simboli*, introduzione di G. Romano, Torino 1987 (Biblioteca di storia dell'arte n.s. 8).
- Zagnoni R., *Pievi montane*, in P. Foschi, P. Porta, R. Zagnoni (eds), *Le pievi medievali bolognesi (secoli VIII -XV). Storia e arte*, Bologna 2009 (Saggi e ricerche/Istituto per la storia della Chiesa di Bologna 20): 323-482.
- Ziehen L., s.v. *Perirrhantaria*, in A.F. Pauly, G. Wissowa et al. (eds), *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XIX, 1, Stuttgart 1937: 856-857.