

GIAMBOLOGNA

gli dei, gli eroi

a cura di

Beatrice Paolozzi Strozzi

Dimitrios Zikos

Giambologna: *gli dei, gli eroi*

Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura

Museo Nazionale del Bargello, Firenze
2 marzo - 15 giugno 2006

Enti promotori

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Soprintendenza Speciale
per il Polo Museale Fiorentino
Museo Nazionale del Bargello

Firenze Musei

Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Comitato scientifico

Presidente
Antonio Paolucci
Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino -
Firenze

Sophie Baratte, Musée du Louvre - Parigi
Detlef Heikamp, Firenze
Volker Krahn, Staatliche Museen - Berlino
Claudia Kryza-Gersch, Kunsthistorisches Museum -
Vienna
Manfred Leithe-Jasper, Vienna
Beatrice Paolozzi Strozzi, Museo Nazionale
del Bargello - Firenze
Nicholas Penny, National Gallery of Art -
Washington, D.C.
Maria Grazia Vaccari, Museo Nazionale
del Bargello - Firenze
Jeremy Warren, Wallace Collection - Londra
Dimitrios Zikos, Firenze

Ideazione e progettazione della mostra
Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos

Direzione della mostra
Beatrice Paolozzi Strozzi

Cura della mostra
Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos

Segreteria della mostra
Maria Antonietta Giordano e Tommaso Mozzi
con la collaborazione di Chiara Cappelli,
Luisa Pali, Antonella Somigli e Donatella Vaccari

Registrar
Maria Grazia Vaccari

Ufficio Stampa
Sveva Fedè
Per Firenze e la Toscana: Camilla Speranza

Promozione e relazioni esterne
Mariella Becherini

Immagine coordinata e web
Senza Filtro, Firenze

Fotografie
Maria Brunori
Arrigo Coppitz

Progetto dell'allestimento e direzione dei lavori
Giancarlo Lombardi e Maria Cristina Valenti

**Realizzazione dell'allestimento
e gestione della mostra**
Opera Laboratori Fiorentini S.p.a.

Direzione amministrativa
Giovanni Lenza
con la collaborazione di Manola Così,
Simona Pasquinucci, Giovanni Sarti

**Direzione e coordinamento del personale
del Museo Nazionale del Bargello**
Alessandro Robicci
con la collaborazione di Guglielmo Lorenzini,
Leonardo Nesti, Paola Vangi

**Architetto responsabile
del Museo Nazionale del Bargello**
Maria Cristina Valenti

Squadra tecnica
Vincenzo De Magistris

Restauri
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale
Fiorentino:
Cristina Samarelli

Opificio delle Pietre Dure
(Soprintendente Cristina Acidini Luchinat):
Stefania Agnoletti, Andreina Andreoni, Annalena Bri-
ni, Fabio Burrini, Francesca Kumar, con la direzione
di Annamaria Giusti e Laura Speranza

Restauratori privati:
Daniele Angellotto (Firenze), Saskia Giulietti (Firen-
ze), Ludovica Nicolai (Firenze), Nike (Firenze), Te-
chne (Firenze), Marina Vincenti (Firenze)

I restauri sono stati eseguiti grazie al generoso
contributo di:

Banca Federico Del Vecchio

Associazione "Amici di Bargello" Onlus

Galileo Avionica

Il restauro della cera raffigurante *Ercole e Ildra*
(cat. 14; Firenze, Palazzo Vecchio, Collezione Loeser)
è stato finanziato dal Comune di Firenze, con
l'ausilio delle analisi eseguite nei Laboratori del-
l'Opificio delle Pietre Dure (Daniela Pinna, Alfredo
Aldrovandi, Andrea Cagnini, Monica Gilioiti, Gian-
carlo Lanterna).

Il restauro del *Busto di Francesco I* (cat. 29; Firenze,
Galleria degli Uffizi) è stato diretto da Antonio Natali.

Il restauro dell'*Adorazione dei pastori* (cat. 38; Fie-
sole, Museo Bandini) è stato diretto da Ilaria Ciseri.

Prestatori

Bologna, Museo Civico Medievale
Boston, Museum of Fine Arts
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen,
Skulpturen Sammlung
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen,
Grünes Gewölbe
Dublino, National Gallery of Ireland
Fiesole, Curia Arcivescovile
Firenze, Galleria degli Uffizi
Firenze, Museo degli Argenti
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Firenze, Palazzo Vecchio, Collezione Loeser
Firenze, Collezione Principi Corsini
Firenze, Villa La Petraia
Leverkusen, Bayer AG
Londra, The British Museum
Londra, Victoria and Albert Museum
Madrid, Museo Nacional del Prado
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte
d'Arte Applicata
Montréal, The Collection of the Power Corporation
of Canada
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
Parigi, Musée du Louvre,
Département des Objets d'art
Parigi, Musée du Louvre,
Département des Sculptures
Roma, Ambasciata degli Stati Uniti d'America
Roma, Collezione Principi Colonna
Vaduz - Vienna, Sammlungen des Fürsten
von und zu Liechtenstein
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kammer

Catalogo

Gianni Editore

A cura di

Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos

Responsabile editoriale

Claudio Peggio

Editor

Elena Ferraris

Progetto grafico e impaginazione

Elisabet Ribera

Ricerca iconografica

Elisabetta Marchetti

Collaborazione redazionale

Dario Donati

Emanuela Ferretti

Tommaso Mozzati

Donatella Vaccari

Responsabile coordinamento tecnico

Nessio Confini

Realità

Firenze Toscana, Firenze

Saggi di

Charles Avery, Rita Balleri, Francesca Carrara, Dorothea Diemer, Emanuela Ferretti, Davide Gasparotto, Detlef Heikamp, Volker Krahn, © Manfred Leithe-Jasper, Rodolfo Maffei, Tommaso Mozzati, Richard J. Tuttle, Jeremy Warren, Maria Grazia Vaccari, Dimitrios Zikos

schede e altri contributi di

Andreina Andreoni, Daniele Angelotto, Sophie Baronne, Barbara Bertelli, Valeria Brunori, Marietta Cambarelli, Fernanda Capobianco, Francesca Kumar, Walter Cupperi, Detlef Heikamp, Volker Krahn, © Claudia Kryza-Gersch, Isabella Lapi Ballerini, © Manfred Leithe-Jasper, Vanessa Montigiani, Peta Munnare, Tommaso Mozzati, Serena Pini, Rudolf Preimesberger, Antje Scherner, Laura Speranza, Jeremy Warren, Dimitrios Zikos

Traduzioni

Martina Ingendaay

Tommaso Mozzati

Revisione

Beatrice Paolozzi Strozzi

Bibliografia

a cura di Emanuela Ferretti

I curatori della mostra sono grati a tutti i Musei, Enti e Collezioni per aver concesso generosamente in prestito le opere in mostra.

Un particolare ringraziamento va a:

Ronald P. Spogli, Ambasciatore degli Stati Uniti d'America.

L'U.S. Department of State's Overseas Buildings Operations.

L'Archivio di Stato di Firenze, e in particolare Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi, Irene Cotta, Orsola Gori.

L'Opificio delle Pietre Dure, e in particolare il Soprintendente Cristina Acidini, Annamaria Giusti, direttore del dipartimento bronzi, e Laura Speranza, direttore del dipartimento terrecotte e cere.

L'Associazione "Amici del Bargello", e in particolare il presidente Alessandro Ruggiero e tutto il Consiglio Direttivo.

Il Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut, e in particolare il direttore Gerhard Wolf, il direttore emerito Max Seidel e Maja Helderli.

Il Kunsthistorisches Museum di Vienna, e in particolare Helmut Trnek, direttore della Kammer, e Claudia Kryza-Gersch.

Il Maestro Pier Luigi Pizzi.

I Principi Corsini.

I Principi Colonna.

La Banca Federico del Vecchio, e in particolare Maria Gloria Cellai Assogna.

La Galileo Avionica, e in particolare Alberto Lanini e Renzo Meschini.

Il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, e in particolare il direttore Marilena Tamassia.

L'Ufficio Amministrativo della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, e in particolare il direttore Giovanni Lenza.

L'Ufficio Esportazione della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, e in particolare il direttore Angelo Tartuferi e Andrea Gulizia.

Tutto il personale del Museo Nazionale del Bargello.

Si ringraziano inoltre:

Alessandro Alinari, Andrea Bacchi, Sandra Bandera, Anna Barsanti, Roberta Bartoli, Marta Bencini, Konrad Bernheimer, Marc Bormand, Miklós Boskovits, Maria Brunori, Valeria Brunori, Fausto Calderai, Gabriele Capecchi, Sandro Carotti, Elena Carrara, Ornella Casazza, Alberto Casciani, Stefano Casciu, Vittorio Chiarappa, Sonia Chiodo, Ilaria Ciseri, Arrigo Coppiz, Brigitte Dal Pra, Maddalena De Luca, Claudio Di Benedetto, la Direzione Sanitaria di Santa Maria Nuova, Marzia Faietti, Luigi Ferrali, Marco Fossi, Giancarlo Gentilini, Andrea Gulizia, James Holderbaum, Hugh Honour, Daniel Katz, Thomas Keutner, Stuart Lochhead, Brunella Lorenzi, Micheal Mallon, Ferdinando Marinelli, Massimo Medica, Luisa Montanari, Laura Mori, Antonio Natali, Anna Maria Nistri, Serena Padovani, Barbara Panaia, Donatella Pegazzano, Annamaria Petrioli Tofani, Carlo Tognozzi Moreni, Carmine Pepe, Maria Ausilia Pisano, Giovanni Pratesi, Adriano Ribolzi, Rev. Don Alessandro Righi, Lilla Rocco, Claudio Salsi, Federico Maria Sardelli, Rino Sartori, Olivia Scaramuzzi, Maria Matilde Simari, Patrizia Spinelli, Francesca Tasso, Riccardo Todesco, Johannes Tripps, Eugenio Turchini, Luigi Zangheri.

Sommario

<i>Presentazione: la grandezza di Giambologna</i>	Antonio Paolucci	9
<i>Presentazione</i>	Eduardo Speranza	10
<i>«Stavendo messo il mio studio più nel fare che nel dire...»</i>	Beatrice Paolozzi Strozzi	11
<i>Da Herbert Krutner</i>	Detlef Heikamp	13
Saggi		18
<i>Le belle forme della Maniera. La prassi e l'ideale nella scultura del Giambologna</i>	Dimitrios Zikos	20
<i>I bronzetti del Giambologna</i>	Volker Krahn	44
<i>Il problema dell'autenticità nei bronzetti del Giambologna</i>	Manfred Leithe-Jasper	62
<i>Il tempo di Cnido. Il nudo e il suo linguaggio nell'età di Giambologna</i>	Tommaso Mozziati	66
<i>Cavallo e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini</i>	Davide Gasparotto	88
<i>Giambologna in Germania</i>	Dorothea Diemer	106
<i>Giambologna in Inghilterra e in America</i>	Jeremy Warren	126
<i>Giambologna e la Francia</i>	Charles Avery	142
Catalogo		152
<i>Il confronto con i maestri</i>		154
<i>Wunderkammer</i>		163
<i>Giambologna scultore di Francesco I</i>		214
<i>Il giardino del principe</i>		243
<i>Giambologna al servizio di Ferdinando I</i>		270
Corollari giambologneschi		284
<i>Il Sans Morgante. Tentativo di un ritratto</i>	Detlef Heikamp	286
<i>Il Sans Morgante nel giardino pensile degli Uffizi</i>	Detlef Heikamp	294
<i>Il magnifico Bernardo Vecchiotti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato</i>	Francesca Carrara	302
<i>La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti</i>	Emanuela Ferretti	315
<i>Giambologna architetto: le esperienze architettoniche e la fortuna critica</i>	Emanuela Ferretti	321
<i>Giambologna e il mecenatismo di Pier Donato Cesi a Bologna (1563-1567)</i>	Richard J. Tuttle	327
<i>Archibooks: retrospettiva giambolognesca nella pittura fiorentina del Seicento</i>	Rodolfo Malfais	332
<i>Emancipazione giambolognesca nelle porcellane settecentesche di Doccia</i>	Rita Balleri	343
<i>Di e da Giambologna: la collezione del Bargello</i>	Maria Grazia Vaccari	348
<i>Itinerario. Giambologna e Firenze</i>	a cura di Tommaso Mozziati	362
<i>La cura del Giambologna raffigurante Ercole e l'Idra. Considerazioni preliminari al restauro</i>	Andreina Andreoni, Daniele Angellotto, Francesca Kumar, Laura Speranza	364
Apparati		367
<i>Tavola delle abbreviazioni</i>		368
<i>Bibliografia</i>	a cura di Emanuela Ferretti	369
<i>Indice dei nomi</i>		382

© 2006 Ministero per i Beni e le Attività Culturali –
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino

Prima edizione: marzo 2006

"FIRENZE MUSEI"
è un marchio registrato creato da Sergio Bianco

È vietata la duplicazione con qualsiasi mezzo.

Realizzazione editoriale di
Giunti Editore S.p.A., Firenze-Milano

www.giunti.it

Ristampa	Anno
5 4 3 2 1 0	2009 2008 2007 2006

Stampato presso Giunti Industrie Grafiche S.p.A. - Stabilimento di Prato

La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti

Emanuela Ferretti

315

Le scelte insediative di Giambologna a Firenze

Circa a un terzo del lungo asse di Borgo Pinti, nella serrata quinta di residenze nobiliari, rinascimentali e barocche, si trova il palazzo che Giambologna acquistò nel 1587 dall'Ospedale degli Innocenti¹ e che modificò per realizzare la sua famosa bottega, dove tante opere avrebbero visto la luce e molte generazioni di giovani artisti si sarebbero formati all'ombra del maestro e dei continuatori della sua scuola per il tutto il secolo successivo, ospitando Pietro e Ferdinando Tacca e infine la bottega di Giovan Battista Foggini².

L'artista di Douai giungeva in Borgo Pinti dopo aver abitato in varie parti della città: ospite dei Vecchietti al suo arrivo a Firenze³, il giovane Giambologna venne beneficiato dal principe Francesco di una «stanza»⁴ e nel 1567, molto probabilmente grazie all'intervento del suo nobile mecenate, prese in affitto dall'Ospedale di Santa Maria Nuova per tre anni una casa in via dello Studio⁵, a poca distanza dalle dimore di personaggi come Jacopo Salviati o Benedetto Gondi, committenti e amici dello scultore.

Almeno dal 1572 si trasferiva in Borgo San Jacopo, nel quartiere di Santo Spirito⁶: a quel tempo l'area di Oltrarno stava assumendo i caratteri di quartiere di corte, grazie al grande cantiere di Pitti (che proprio in quegli anni lo vedeva protagonista con la realizzazione dell'*Oceano* per il prato grande⁷), al nuovo ponte a Santa Trinita e alle prime ristrutturazioni delle dimore di via Maggio dove si trasferivano i cortigiani e gli alti funzionari medici perché nell'area della futura reggia⁸. La dimora dello scultore in Borgo San Jacopo era in una casa-torre, non più esistente a causa delle distruzioni belliche del secondo conflitto mondiale, la cui memoria tuttavia era ben viva attraverso l'erudizione ottocentesca ancora negli anni Venti del Novecento⁹.

Soltanto nel 1585 Giambologna riuscì a disporre di una casa di proprietà appena fuori città, nella vicina podesteria del Galluzzo, in località «Quarata»¹⁰. La residenza, avuta in dono da Francesco I, si trovava a poca distanza dalla villa medicea di Lappoggi (una delle mete preferite delle cacce del granduca) e dal Riposo di Bernardo Vecchietti, dove sembra che lo scultore potesse usufruire di una fonderia¹¹.

La possibilità di acquistare una dimora a Firenze si sarebbe prospettata solo qualche anno dopo, in una parte della città come quella di Borgo Pinti dove era consistente la presenza di aree inedificate, con vaste zone coltivate a orti e giardini¹². Se consideriamo, per esempio, la scelta di Santi di Tito di costruire la propria dimora nel 1580, in un'altra zona «libera» della città, nella defilata via delle Ruote¹³ la scelta di Giambologna appare ancora più significativa e legata a una molteplicità di fattori.

Oggi sappiamo che lo scultore prima acquisì la casa in Borgo Pinti¹⁴ e subito dopo realizzò lo studio-fonderia: in questa parte di Firenze, Giambologna ebbe dunque la possibilità di disporre di uno spazio sufficientemente vasto per fondere figure monumentali, necessità già evidenziata per la fusione del *Persio* di Benvenuto Cellini – che ebbe a disposizione «stanze comode» nella vicina via della Pergola – e ancor prima da Leonardo da Vinci, nella lontana Milano di Ludovico il Moro, per il monumento equestre allo Sforza¹⁵.

Anche il desiderio di vivere in un quartiere tradizionalmente scelto dagli artisti (Perugino, Michelangelo, il Tribolo, Pontormo, i Sangallo e Cellini solo per ricordare i personaggi più noti¹⁶), ma soprattutto dai suoi amici Federico Zuccari e Giovanni Stradano¹⁷, dovette contribuire a una tale decisione. Nelle ipotesi che si possono avanzare per spiegare le motivazioni alla base di questa scelta, appoggiata da personaggi che ruotavano intorno alla corte e che avevano stretti legami con l'Ospedale degli Innocenti¹⁸, non è inoltre da sottovalutare la «geografia sociale» che proprio in quel periodo si andava configurando in quella zona della città: nel momento in cui Giambologna acquistava la proprietà di Pitti era infatti ormai avviato quel processo di aristocratizzazione della strada che sarebbe proseguito nel secolo successivo, con la costruzione di nuove dimore barocche¹⁹.

Quando nel 1583 il Giambologna, insieme a Giovan Antonio Dosio, coordinava i lavori alla sede dell'Accademia del Disegno nell'«oratorio di Cestello»²⁰, era terminata già da alcuni anni la costruzione a opera forse di Giorgio Vasari²¹ del palazzo di Giovanni Caccini, alto funzionario medico, anch'egli nella cerchia che ruotava intorno a monsignor Vincenzo Borghini, priore degli Innocenti²². Proprio di fronte alla casa-studio del Giambologna, inoltre, abitava il medico personale di Ferdinando I, Nerro Neri, il cui nipote alla fine del Seicento conservava nel palazzo «molte galanterie di pitture e statue di valenti artefici come due cavallini piccoli di bronzo fatti da Gio. Bologna»²³. Nella porzione settentrionale della strada, Jacopo di Alamanno Salviati possedeva un «casino» con un ampio giardino, dove dal 1573 si trovava la fontana già «nodo prospettico» del giardino di don Luigi di Toledo²⁴, sul lato opposto di Borgo Pinti arrivava a confinare l'altra grande proprietà Salviati – «Salviati dietro la Nunziata» – caratterizzata da un edificio con il fronte posteriore prospettante su una vasta area che lo stesso Jacopo di Alamanno fra il 1579 e il 1581 era andato allestendo con nicchie, statue e ben sedici fontane, per le quali fu costruito un apposito acquedotto²⁵. Solo qualche anno più tardi anche il cardinale Alessandro de' Medici, futuro papa Leone XI, avrebbe ampliato e abbellito il giardino del palazzo Scala, acquisito nel 1585, con l'annessione di terreni presi a livello dall'Arte della Lana²⁶.

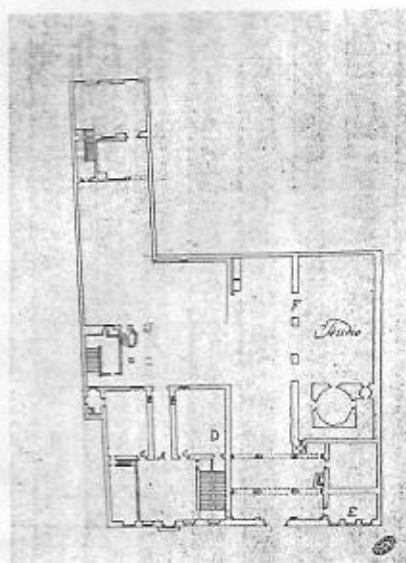
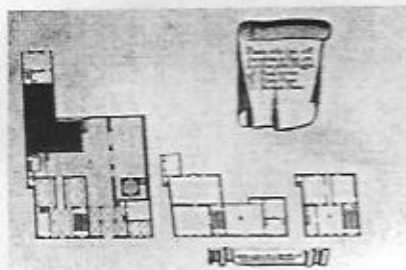
Con la chiusura della porta San Gallo legata al completamento dell'omonimo bastione (1569), sostituita da una modesta apertura sulle mura, la porta a Pitti rappresentava inoltre un ingresso «qualificato» in città per chi proveniva da Nord e viceversa per chi usciva da Firenze: la via di Pitti, dunque, si trovò probabilmente a essere l'asse di percorrenza privilegiato per gli ospiti illustri che entravano da Nord, e più ancora nelle uscite granducali verso la villa di Pratolino²⁷, almeno fino all'ampliamento e riqualificazione del «varco di San Gallo», nel 1609²⁸.

Come avevano già fatto Baccio Bandinelli (scegliendo come propria dimora un palazzo in via dei Ginori²⁹), Ammannati (col palazzo in via della Stufa³⁰), o Giorgio Vasari (con le case degli Spinelli in Borgo Santa Croce³¹), anche Giambologna decise di risiedere fra patrizi e cortigiani, seguendo lo stile aulico dell'architettura nobiliare: nessun elemento in



1. Borgo Pinti, Particolare dell'area dove insiste la casa-studio di Giambologna, 1690 (ASF, *Piante dei Capitani di Parte*, 2).

2. Firenze, Via Maggio. Veduta del palazzo di Carlo Pitti.



3. Giuseppe Puggari, *Pianta della casa dell'Accademia di Pinti*, seconda metà del XVII secolo (BNCF, Palatino, 3.B.1.5).

4. *Pianta del piano terra del complesso di Pinti* (secolo XVII).

facciata di tutte queste dimore denunciava la loro condizione di artisti, e la possibilità di fregiarsi di emblemi medici, li accomunava ai personaggi più in vista dell'establishment statale³².

Dopo la "casa da signore" in campagna e il conseguimento di un titolo nobiliare³³, l'acquisto di un palazzo in città costituiva un ulteriore tangibile passo avanti nel conseguimento dello status di "gentiluomo"³⁴. Il punto di arrivo di questo percorso di ascesa sociale sarebbe stato raggiunto poco tempo dopo, con l'acquisizione della "Cappella maggiore" nella tribuna della Santissima Annunziata come luogo per la propria sepoltura³⁵.

Il complesso di Borgo Pinti

L'edificio acquistato da Giambologna era giunto all'Ospedale degli Innocenti per testamento di Francesco Buonagrazia, proprietario dell'immobile ricevuto in eredità dal padre Bartolomeo, che probabilmente promosse la costruzione dell'edificio di Borgo Pinti, negli ultimi decenni del Quattrocento, come si desume dall'esame delle fonti fiscali³⁶ e dall'osservazione di alcuni caratteri dell'edificio, rimasti inalterati nonostante le modificazioni occorse nei secoli³⁷.

Al visitatore odierno la casa-studio di Borgo Pinti si mostra come un edificio unitario, che si articola in due corpi di fabbrica di altezza diversa: la porzione corrispondente al palazzo vero e proprio è organizzata su cinque assi di finestre al piano nobile e al secondo piano, mentre al piano terreno si apre il portale d'ingresso, fiancheggiato da due aperture rettangolari tangenti; quest'ultime illuminano un vasto ambiente, che funge da elemento di distribuzione orizzontale rispetto agli ambienti del piano terreno, cui corrisponde al piano nobile un ampio salone.

Da questo vano al piano terreno, coperto da una volta ribassata lunettata, ancora oggi visibile nel suo allestimento settecentesco, si accede a un ambiente che l'inventario redatto alla morte dello scultore identifica come il suo "studio". Al piano terra si trovano poi altre due stanze che davano una volta sul giardino: una ospitava, fra gli altri oggetti, i modelli delle opere architettoniche di Giambologna; l'altra serviva da "scrittoio"³⁸.

A destra dell'atrio d'ingresso, un'ampia scala a rampe parallele (il cui sviluppo è perpendicolare alla facciata) conduce al piano nobile e al secondo piano³⁹: sul grande salone del primo piano si affacciavano altri ambienti, modificati nel corso del Seicento a creare una stanza di vaste dimensioni⁴⁰.

Il corpo di fabbrica contiguo, corrispondente alla porzione della bottega prospiciente su Borgo Pinti, presenta due piani fuori terra così organizzati: al primo piano (sopraelevazione seicentesca degli ambienti costruiti al tempo di Giambologna⁴¹), si aprono cinque finestre; al piano terra, la vasta porta "carattica" proviene direttamente da Palazzo Vecchio⁴²; segnale poco appariscente ma importantissimo, al pari del busto ferdinando sul portone d'ingresso, della appartenenza del proprietario all'ambiente della corte medica.

L'unitarietà del prospetto su Borgo Pinti dei due corpi di fabbrica – l'abitazione e il complesso della bottega – è percepibile oggi grazie alla definizione stilistica delle mostre delle finestre (in finta pietra

forte) del secondo piano del palazzo e del primo piano della porzione più bassa che, "sovrapponendosi" alle finestre centinate preesistenti nella parte abitativa, presentano la caratteristica soluzione della piattabanda interrotta centralmente da un elemento a bugnato piano di forma trapezoidale, giustapposto a un altro di dimensioni leggermente maggiori (entrambi di esiguo spessore): si tratta di uno stilema presente a Firenze, ma che in questa particolare versione così stilizzata e bidimensionale, può trovare assonanze nelle più antiche finestre di palazzo Corsini in Parione, nella parte attribuita a Ferdinando Tacca⁴³.

La somma sborsata dallo scultore, 1800 scudi, per acquistare la proprietà pone l'edificio in una fascia che comprende altri palazzi fiorentini di dimensioni relativamente modeste (5-7 assi di finestre), con ubicazioni urbane importanti nella nuova "geografia medica" della città⁴⁴.

È possibile avanzare solo delle ipotesi relativamente a quanti e quali lavori furono eseguiti nell'edificio da Giambologna, che dichiarò di avervi investito seicento scudi⁴⁵, mantenendo sulla facciata le finestre centinate della fabbrica tardoquattrocentesca del Buonagrazia, secondo una prassi comune nella Firenze dell'epoca⁴⁶. Un sottile e raffinato aggiornamento del prospetto principale del palazzo di Borgo Pinti fu invece ottenuto mediante la nuova articolazione dell'area dell'ingresso, che assembla in modo singolare e moderno elementi architettonici desunti dalla tradizione fiorentina: è da ritenersi infatti che si debba allo scultore l'inserimento nella severa facciata tardoquattrocentesca della singolare soluzione del nuovo portale, sormontato dal busto marmoreo di Ferdinando I, con ai lati finestre rettangolari.

Stilemi introdotti a Firenze dal Cronaca e da Baccio d'Agnolo – quali il portale centinato e le ampie finestre rettangolari al piano terra, ricorrenti nell'edilizia cittadina fin'oltre la metà del XVI secolo⁴⁷ – vengono qui reinterpretati in modo originale: interessante è la configurazione del conio in chiave, che viene lavorato come un vero e proprio elemento scultoreo, per ricavare una significativa base di appoggio per il busto del sovrano⁴⁸, mentre le due paraste ricavate nell'imbotte dell'arco del portale⁴⁹ sono presenti, se pur con delle differenze, in palazzo Niccolini in via dei Servi (1550 circa), nel palazzo di Bianca Cappello (1578 circa) e nel portale della casa Zuccari, anche in questo caso fiancheggiato da semplici finestre rettangolari⁵⁰.

Una soluzione di questo tipo per il registro inferiore della facciata fu probabilmente ritenuta più consona allo status del proprietario – nell'ottica dei diversi "gradi di decoro"⁵¹ e dell'adeguamento al contesto urbano – rispetto a quella più utilizzata nella seconda metà del Cinquecento e poi nel corso del secolo successivo, che prevedeva l'inserimento di moderne finestre "inginocchiate" nel prospetto principale, denominatore comune dell'ammodernamento di palazzi e palazzetti dei cortigiani da Cosimo I a Ferdinando II in varie parti della città⁵².

Il grave stato di degrado in cui versa la facciata posteriore rende difficile giudicare l'organizzazione complessiva e distinguere gli interventi che si sono succeduti nel tempo: la composizione appare comunque strutturata su l'asse centrale, segnato dal

portale centinato al piano terreno, fiancheggiato da due finestre incorniciate e timpanate con il davanzale sostenuto da piccole mensole⁵³, cifra decorativa che si ripete nelle altre aperture di tale fronte; al piano nobile si sovrappone una porta-finestra, con architrave completamente degradato⁵⁴, sostenuto da analoghe mensole, nella cui piattabanda è incisa l'epigrafe «Iohannis Bolognae Belgae». Ai lati di tale apertura si collocano due finestre di dimensioni analoghe, ma falsate rispetto a quella centrale, in virtù del fatto che la base coincide con il davanzale.

Lo studio-fonderia

Copiose sono le notizie relative agli ambienti di lavoro, costruiti dallo Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, organismo deputato alla gestione delle fabbriche granducali e pubbliche, che proprio in quegli anni stava assumendo un assetto e un'organizzazione ben definita⁵⁵. Tale circostanza fece sì che si verificasse uno stretto legame fra questa fabbrica *sui generis* e gli altri cantieri granducali, riproponendosi dunque quella circolazione di uomini e materiali riscontrata in situazioni analoghe⁵⁶.

Documenti contabili del cantiere, redatti dai «ministri dello Scrittoio», e altre fonti coeve⁵⁷ danno conto con dovizia di particolari della costruzione dell'intero complesso, che prese forma nel suo insieme fra il dicembre del 1587 e l'estate del 1588, anche se negli anni 1591-1595 vennero compiute nuove opere alla fornace⁵⁸.

Sulla base delle indicazioni che si ricavano dai documenti tardo-cinquecenteschi è possibile avere una idea precisa di forme e dimensioni dei vari ambienti

della costruenda "bottega", consentendo anche di affermare con una certa sicurezza che lo stato dei luoghi documentato da piante e descrizioni settecentesche non è diverso da quello che venne progettato da Giambologna, a eccezione presumibilmente per la forma e la dimensione della fornace e per la sopraelevazione degli ambienti della "bottega" verso Borgo Pinti, ascrivibili al tempo dei Tacca. Giambologna, sacrificando la stalla, il granaio e il pollaio della "casa" del Buonagrazia, creò un complesso costituito da diversi locali: quelli che lo scultore definisce "bottega" dovevano coincidere con gli ambienti di lavoro veri e propri, in cui l'artista lavorava (due stanze), dallo "stanzone" destinato alla realizzazione delle grandi sculture e dalla fornace; si ha notizia inoltre di una "tettoia", che si estendeva per una superficie di 100 metri quadrati «per spegnere, fare calcina et altri servizi»⁵⁹, situata nella porzione dell'orto del Buonagrazia, verso via Fiesolana. Un vasto loggiato, ancora in essere, ad archi su colonne e volte a crociera, probabilmente ottenuto riadattando la stalla del Buonagrazia, doveva infine costituire un significativo filtro non solo fra l'interno e l'esterno, ma anche fra i luoghi di lavoro e la residenza: a tale loggiato si accedeva dal grande portone centinato in pietra bigia, su Borgo Pinti⁶⁰. Il fronte settentrionale di questo loggiato prospettava su un cortile interno – lastricato con "filaretti" provenienti da Palazzo Vecchio e dalla cava dietro palazzo Pitti⁶¹ – su cui si affacciava, mediante tre vaste arcate su pilastri (provviste di appositi infissi in legno)⁶², il locale «capace et idoneo» con la fornace artigiana. Quest'ultimo ambiente, definito dalle fonti successive come il «loggione»⁶³, oggi purtroppo profondamente trasformato sia nella volumetria che nel prospetto, aveva una pianta rettangolare di circa sette metri e mezzo per quindici, e una copertura a capriate lignee⁶⁴, per un'altezza di oltre sette metri: qui, a quanto riferisce Filippo Baldinucci, fu esposto il cavallo del *Montamento equestre di Filippo III di Spagna*, realizzato dal Tacca, per essere ammirato dalla cittadinanza⁶⁵.

Alla testata meridionale di questo stanzone furono costruiti, sul principio dell'estate del 1588, due nuovi ambienti (modificando in parte alcune preesistenze⁶⁶), con l'affaccio su Borgo Pinti, che le planimetrie settecentesche descrivono con tre aperture regolari, non più esistenti.

Se consideriamo l'ubicazione di tale stanza nell'ambito dell'intero complesso e le particolari condizioni di illuminazione di cui godeva, è possibile ipotizzare che il fosse ospitato lo studio del maestro, ovvero l'ambiente dove disegnare, creare i modelli e conservarli al pari delle opere più preziose, e dove accogliere i suoi nobili ospiti. Le cornici «in pietra di macigno» fatte venire dal Casino di San Marco potrebbero essere quelle che segnavano in senso monumentale l'ingresso a quest'ambiente, il primo sulla destra per chi, entrando dall'altra "porta grande" (centinata) di Borgo Pinti si trovava nel loggiato (la ex-stalla del Buonagrazia)⁶⁷.

Nella complessità dei rapporti fra il sovrano e il suo artista, il trasferimento dei portali dal Casino e da Palazzo Vecchio alla bottega di Giambologna assume i caratteri del dono, come segno della benevolenza del signore⁶⁸.



La costruzione della fornace è l'aspetto più affascinante della realizzazione delle varie parti che compongono la bottega. Un precedente illustre della fornace di Pinti, nel suo essere contigua alla residenza dell'artista, è rappresentato da quella del Cellini, costruita vicino alla sua abitazione in via della Pergola. Entrambe le fornaci furono costruite dallo Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, impiegando maestranze, materiali e fonditori granducali⁶⁹. Almeno dal 1558, gli scultori di corte potevano disporre di due fonderie: quella "della Sapienza", nell'area delle stalle di Leone X presso San Marco; e quella del "Castello" (come veniva chiamata la Fortezza di San Giovanni o da Basso)⁷⁰. La decisione di finanziare da parte del sovrano la costruzione di una fornace vicino all'abitazione dell'artista, nonostante esistesse la possibilità di usufruire degli impianti medicei esistenti (con un obiettivo risparmio), può trovare due ordini di motivazioni: la necessità di utilizzare fornaci appositamente progettate per la fusione di grandi opere "di figura", ma anche la volontà dell'artista di seguire da vicino, passo dopo passo, tutte le fasi di tale delicata operazione⁷¹. Anche se questa parte della città era scarsamente edificata e si ha notizia di fornaci "da lavoro" intorno a via della Pergola⁷², la potenziale pericolosità di tali strutture fra le abitazioni (e l'incendio del tetto della casa di Cellini durante la fusione del *Persico* è una fatalità da non sottovalutare⁷³) era però controbilanciata dall'esigenza dell'artista di controllare personalmente le fasi preliminari e la fusione vera e propria, aspetto su cui insistono Vanoccio Biringucci, lo stesso Celli-



5. Firenze, Borgo Pinti. Veduta del fronte della casa-studio di Giambologna.

6. Firenze, Borgo Pinti. Particolare del fronte posteriore della casa-studio di Giambologna.

ni¹⁴ e ancor prima Leonardo da Vinci¹⁵. Biringucci nella sua *Phirotecnica* scriveva a questo proposito: «chi questa arte vuol far bene et sicura ha di bisogno di fare ogni cosa a ponto [sic]... tanto più so, conosco essere necessità che quanto più può facci di sua mano, ovvero intervenga con la vista in tutto per aversi a fidare alle mani né agli occhi di ministri, qual spesso, o per non sapere o per fuggir fatica, come la stia o faccino la cosa, poco curano»¹⁶.

Coordinatore del cantiere della bottega di Giambologna fu Girolamo Seriacopi, "provveditore" del Castello. La prosopografia di gran parte delle maestranze del cantiere di Borgo Pinti – dal maestro fondatore, al legnaiolo fino al capomastro muratore e agli scalpellini – rivela un decennale impiego di questi personaggi nelle fabbriche mediche, dal tempo di Cosimo I fino all'età Ferdinando I: come nel caso di Iacopo Chimenti «fondatore»¹⁷, o dello scalpellino Giovanni di Sandro del Ghiaia¹⁸. Giuliano da Montaut, che realizzò la fornace dove fu effettivamente fuso il *Monumento equestre di Cosimo I*, fu figura di primo piano nei cantieri medici, ricoprendo ruoli direttivi nei lavori del ponte a Santa Trinita, in Palazzo Vecchio e a Boboli¹⁹.

Nella costruzione della fornace del Giambologna troviamo inoltre, sia nella prima che nella seconda campagna di lavori, i collaboratori più stretti dell'artista: Antonio Susini, Francesco della Bella, Angelo Serani e altri scultori; la differenza sostanziale fra i lavori alla fornace condotti nel 1588 e quelli del 1591 è rappresentata dall'intervento del maestro fondatore Giovanni Alberghetti, già a servizio del granduca nella fonderia della Sapienza e responsabile della fusione delle porte bronzee del duomo di Pisa, nonché discendente di quel Giovannino Alberghetti da Ferrara con cui Leonardo da Vinci aveva discusso i suoi progetti fusori²⁰.

¹⁴ Le circostanze che portarono lo scultore fiammingo ad acquisire la proprietà degli Innocenti sono state puntualmente ricostruite nel saggio Zikos 2002, che precisa e corregge notizie contenute in studi precedenti (Gibbons - Corti 1978 e Cecchi 1998).

¹⁵ Dopo la morte di Giambologna (1608) la casa venne venduta dal suo bisnipote al granduca Cosimo II, che nel 1661 acquistò anche il complesso della bottega. Da quel momento in poi la casa con la bottega fu assegnata agli scultori di corte, fino all'alienazione attuata da Pietro Leopoldo Asburgo Lorena a favore dei Perresi nel 1785 (ASF, Catasto Lorenese, 21, n. 2123); nel 1816 passava inoltre alla famiglia Quaratesi (Ivi, 29, n. 4297). Nel 1837 l'edificio venne venduto ai Bellini delle Stelle (Cecchi 1998, p. 143). Oggi è diviso fra diversi proprietari, anche se le porzioni più consistenti sono dei Tognozzi Moreni (il palazzo) e Carobbi (la bottega).

¹⁶ Borghini - Rosci e Bury 1985.

¹⁷ Nel registro segnato, ASF, Mediceo del Principato, 5093, fasc. 3 si trovano delle partite di pagamento ordinate dal principe Francesco nel 1561 al proprio tesoriere in favore di Giambologna: «Filippo Spina nostro tesoriere noi vi facciamo buoni in virtù di questo mandato scudi quarantatre di moneta e soldi 16.8 che avete pagati e cioè scudi 22 lire 6.8 piccioli a Giovanni da Rovizzano scalpellino per aver lavorato all'opera che fa Giovanni Bologna d'adi 25 ottobre insino questo di, scudi 6 soldi 17.8 a maestro Domenico capomastro per haver murato nella stanza di Giovan Bolo-

gna e scudi 4 lire 1 per conto della pigione di detta stanza e il resto a diverse spese appartenenti a detta opera insino questo di 28 febbraio 1561 [s.f.]».

¹⁸ Ciucetti 2002, p. 103, n. 54. Non è stato possibile rintracciare il documento relativo al contratto segnalato dalla studiosa.

¹⁹ Dal 1567 Bianca Cappello e Pietro Buonaventuri abitavano nel palazzo di via Maggio acquistato dalla vedova Corbinelli, che la veneziana, prima amante del principe Francesco poi granduchessa di Toscana, ristrutturò in due campagne di lavori (1567-1572 e 1573-1578) con la supervisione di Bernardo Buontalenti. Vicino alla casa di Giambologna si trovava anche la Loggia dei Bardi, dove gli scultori Francesco Ferrucci detto il Tadda e poi Valerio Cioli lavorarono a lungo per il sovrano (Butters 1996, II, p. 431; e Zikos 2002, p. 386).

²⁰ Giambologna per un certo periodo (negli anni 1572-75) ebbe il proprio studio a Pitti: Keutner 1987, p. 44; Zikos 2002, p. 360 e n. 29, p. 391.

²¹ Due censimenti, compiuti a fini fiscali nel 1552 e nel 1562, "fotografano" il quartiere di Santo Spirito in un momento di passaggio: è il secondo per concentrazione della popolazione dopo quello di San Giovanni e vi risiedono ancora un gran numero degli addetti ai lavori più umili del settore del tessile. Il quartiere occupa il secondo posto per numero delle case censite, ma è anche quello che ha il minor numero di botteghe rispetto a numero di abitanti (1 rispetto a 54, molto inferiore al rapporto 1 a 17 di San Giovanni (Fanelli 1990, p. 99-106). Gli interventi di Cosimo I e Francesco I in questo settore della città si declinano in opere diverse sia nella "portata" che nella scala; si tratta di lavori che porteranno, comunque, a una ridefinizione di questa parte di Firenze in senso di quartiere di corte, con "un effetto di riverbero" nei confronti della nuova élite granducale che si farà sentire soprattutto negli ultimi due secoli del Cinquecento, e che verrà sancita dal trasferimento definitivo dei "beccai" da Ponte Vecchio, cui si sostituiranno gli orefici (bande del 1593). Per le implicazioni sottese a questi provvedimenti in termini di un cambiamento della geografia sociale dell'area, vedi Litchfield 1991, p. 15; Bevilacqua - Madonna 2003, pp. 22-23.

²² Della dimora di Giambologna in Borgo San Jacopo si ha notizia in Fantozzi 1843. Dimitrios Zikos ha ristretto i termini temporali della presenza dello scultore in Oltarno (nota da un censimento del 1576), ipotizzando sulla base di contratti notarili, che lo scultore abbia preso la casa in affitto dalle monache di Santa Felicità dal 1572: Zikos 2002, p. 363. Gustavo Giovannoni in un articolo comparso sulla rivista "Architettura e arti decorative", a proposito di alcuni interventi di restauro condotti dall'architetto Luigi Zuckerman in Borgo San Jacopo, scriveva: «Prima dei lavori era la casa-torre tutta intonacata e manomessa, come, ad esempio, lo è ancora la casa alla sua sinistra, che fu del Giambologna e che mostra il paramento in pietra sotto l'intonaco. La cura paziente del restauratore ha riportato la superficie al primitivo aspetto, così tipico nella varietà delle strutture e nelle mensole, fatte per l'innesco di opere in legname, senza nulla aggiungere e nulla falsare»: Giovannoni 1930, p. 572.

²³ L'edificio, ancora esistente, è in via di Tizzano ed è noto come villa di Lizzano o villa Pelli-Fabbroni, loc. Renella, in zona Antella (Bagno a Ripoli). Vedi: Carocci 1907, p. 166. Oggi la villa ha un aspetto segnato dalle profonde modificazioni subite nel corso del XIX-XX secolo e non presenta caratteri riconducibili al XVI-XVII secolo.

²⁴ Bury 1985, p. 3.

²⁵ Questo settore della città era organizzato sui due assi longitudinali, dei Pinti e di San Sebastiano (oggi via Capponi). La via di Pinti, formatasi su un antico tracciato in corrispondenza della porta di Santa Maria in Campo che si apriva sulle mura del XII secolo,

fu successivamente inglobata nella terza cerchia e delimitata dalla porta omonima. I collegamenti trasversali fra questi due assi vennero tracciati nel corso del XV e del XVI secolo; in particolare intorno alla metà del Cinquecento venne realizzato il prolungamento in senso longitudinale di via della Pergola e perpendicolare a essa la via del Mandorlo (via Giusti). La pianta dei Buonsignori del 1584 "fotografò" l'assetto dell'area con la rete stradale da poco completata. Per questo settore urbano, interessato dal progetto sangallico di un grandioso palazzo mediceo, vedi Marielli Mariani 1972 ma soprattutto le nuove considerazioni contenute in Elam 1994, pp. 362-68; Heikamp 1998, pp. 88-89.

¹³ Chiarelli 1939, pp. 130-32; Giardi 1998, pp. 22-23; Corti 1999, p. 118.

¹⁴ Zikos 2002.

¹⁵ Vedi le riflessioni sugli aspetti tecnici e logistici (con ben quattro fornaci) che avrebbe comportato la fusione del monumento allo Sforza presentate in Chandler Kirwin - Rush 1995, pp. 103-107. Il problema dello spazio doveva comunque essere comune, come attesta il caso dell'architetto fiorentino Gherardo Silvani (1579-1675), ricordato in Baldinucci - Rannalli - Barocchi, IV, p. 351: «fin all'anno 1616 avea tenuta abitazione nella detta casa in via San Giovanni; ed avendola conosciuta bene adatta al bisogno dell'arte sua, avevala a proprie spese molto abbellita; il che fu cagione che il gentiluomo padrone della medesima, senza voler dar luogo a preghiere o offerte, volesse tornare ad abitarvi da sé; onde al Silvani fu necessario che in brevissimo tempo per rendergliela spedita e vacua ne cavasse, a suo gran costo, oltre a' domestici arnesi suppellettili, gran copia di statue antiche che gli erano state date a restaurare ed altre finite e non finite di sua mano; con gran copia di marmi interi. Onde egli, fatto accorto alle sue spese, deliberò accomodarsi in modo che per l'avvenire non potesse più occorrergli una sì fatta disgrazia di spendere molto sopra il suolo alieno non ad altro fine, che d'esserne cacciato: e con spesa di cinquemila scudi comprò tutto il ceppo isolato di quelle case...».

¹⁶ Giardi 1998, p. 18; Pilliod 2001, pp. 68-69; Baldini 2001, pp. 22-23; Zikos 2002, p. 388.

¹⁷ Zikos 2002, p. 381.

¹⁸ Zikos 2002, pp. 371-385.

¹⁹ Madonna - Bevilacqua 2003, pp. 23-24. Si segnalano il palazzo Roffia (Ginori Lisci 1972, I, pp. 499-502 e Arcuri - Fabbroni 2001), oltre alla trasformazione della residenza dei Sangallo, a opera di Gherardo Silvani per conto dei nuovi proprietari i nobili di origine portoghese Ximenes d'Aragona: Ginori Lisci 1972, II, pp. 647-650.

²⁰ Pacini 2001, pp. 11-13.

²¹ Conforti 1993, p. 72. Le vicende sei-settecentesche del palazzo, che ha subito notevoli interventi nel XIX secolo, sono sintetizzate in Ginori Lisci 1972, I, pp. 503-504.

²² Zikos 2002, pp. 378-379.

²³ Il Neri fu committente anche di una nuova decorazione per la cappella del Giglio, nella vicina chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, dedicata a San Filippo Neri, «suo parente»: Bocchi Cinelli 1677, p. 484. L'appartenenza a Nerio Neri del palazzo di Borgo Pinti (oggi Hotel Monnalisa), su cui non esiste bibliografia specifica, si deduce dallo stemma (leone rampante azzurro su stemma fondo oro stelle argento) presente nel soffitto cassettonato (decorato da Poccetti) nell'atrio d'ingresso: ASF, Ceramelli Papiani, 3384. Del ruolo a corte del Neri come medico di Ferdinando I parla Bocchi - Cinelli 1677, p. 484: «fisico d'onorata dominanza, Medico di Ferdinando I e di tutta la serenissima casa e fu uno dei due medici eletti da tutto il collegio acciocché il Ricettario dell'Arte sua, come s'è, correggesse». Per la cappella Neri, decorata internamente da Poccetti, che ha un interessante portale d'ingresso in pietra forte attribuito

ai Gigoli, vedi De Luca - Vasetti 1996, pp. 158-171 e Müller - Bechtel 2001, pp. 137-176, dove non si trovano riferimenti al vicino palazzo di famiglia.

²⁴ Zangheri 1999, pp. 15-19.

²⁵ Per il "casino Salvati" in Borgo Pinti vedi Ginori Lisci 1972, II, p. 651-652. Per il complesso Salvati "dietro la Nunziata", trasformato e ampliato dai Capponi nei primi anni del Settecento, vedi Cinti 1997, p. 135 e sg. che riprende e precisa i documenti segnalati, senza distinguere le due proprietà, in Karwca Codini - Sbrilli 1987. Per la situazione nel Seicento-Settecento, Bevilacqua - Madonna 2003, pp. 26-27.

²⁶ Il cardinale Alessandro de' Medici nel 1585 aveva acquistato dalle ultime eredi della famiglia Scala, monache nel convento di San Clemente la proprietà di Borgo Pinti: Cinti 1997, p. 129; Belinazzi - Martelli 1998, pp. 135-168.

²⁷ Spesso gli ospiti del granduca provenienti dal nord Italia si fermano alla villa di Pratolino; così per esempio, il duca di Mantova nel 1591: Bertelli 2002, p. 35.

²⁸ Nel 1609 si provvede a sistemare il varco (aperto nel 1553) presso Porta Sangallo (chiusa dal bastione sangallescico) per l'ingresso trionfale della futura granduchessa. In quell'occasione il dibattito rimase a lungo aperto circa l'opportunità di ampliare e qualificare il varco presso San Gallo o far entrare il corteo da Porta Prato: Testaverde Matteini 1985, p. 251 e Mazzanti 2005. Solo dopo il 1609 la discarica in precedenza posta "dietro l'Annunziata" fu spostata presso il bastione a fianco della porta a Pinti. Ringrazio Beatrice Mazzanti per i preziosi suggerimenti a questo proposito.

²⁹ Nel 1542 Bandinelli acquistava il palazzo di via dei Ginori da Corso Adimari per un valore di 2050 fiorini d'oro: Waldman 2004, doc. 385. L'edificio, contiguo a palazzo Ginori (Ginori Lisci 1972, I, p. 347-353), fu ceduto ai medesimi Ginori nel 1729, e unito a esso. Delle caratteristiche della dimora bandinelliana e dei suoi numerosi ambienti, dà conto un inventario del 1625: Waldman 2004, doc. 1588.

³⁰ Baldinucci ricorda che l'eredità di Ammannati consisteva «principalmente in una casa in Via della Stufa di valore di duemila quattrocento scudi, che fu sua propria abitazione, la quale egli aveva comprato da Niccolò di Filippo Ginori» (Baldinucci - Ranalli - Barocchi, II, p. 383). L'ubicazione del palazzo è riportata nella pianta Limburger 1910, Gonfalone Leon d'Oro.

³¹ Nella vasta letteratura sulla casa vasariana a Firenze si cita soltanto Cecchi 1981; Cecchi 1998 a. Si ricorda inoltre come nel volume *Vasari's Florence* 1994, si evidenzia la presenza nell'archivio Spinelli (oggi negli USA) di un volume, molto rovinato, di onori e privilegi, riguardante la casa, e viene anche citato un documento conservato nel medesimo archivio in cui si ricorda che Costanza Serristori Spinelli chiede all'agente di Vasari di poter risiedere nel proprio palazzo affidato da Cosimo a Vasari perché, come è noto, espropriato al marito della Costanza, Niccolò Spinelli. Questo documento conferma quanto si trova in ASF, Decima Granducale, 3781, n. 97: «Una casa della Spinelli che tiene oggi il Fisco a primo Averardo Serristori a secondo messer Giorgio Vasari d'Arezzo, abita a pigione monna Costanza [sorella di Averardo] già di Francesco Spinelli per soldi 16 con bocche 6, pervenuta a Giorgio Vasari che l'habita»; e partita n. 98: «Giorgino d'Arezzo una casa in Borgho Santa Croce a primo la casa sopraddetta a secondo Lapo di Guasparri da Diaceto, abita lui stimata soldi 40 con bocche 5» (a.1561).

³² La casa di Vasari in Borgo Santa Croce aveva su portale interno uno stemma medico con figure allegoriche ad affresco (Cecchi 1998 a, p. 59), mentre quella di Bandinelli in via Ginori aveva sul portale d'ingresso il busto di Cosimo I, spostato nel 1729 in occasione della cessione ai Ginori: Waldman 2004, doc. 1598.

³³ Per la patente di nobiltà concessa a Giambologna dall'imperatore (1588), vedi Durieux 1874.

³⁴ Le modalità e i tempi con cui Vasari costruisce e consolida il proprio status sociale sono ricordati in Conforti 1993, pp. 104-105; Satkowski 1993, pp. 9-11.

³⁵ Vedi in oltre in questo saggio.

³⁶ Un termine *ante quem* per la costruzione dell'edificio è il 1481: ASF, Decima Repubblica, 31, c. 262 (a. 1498, «Bartolommeo di Giovanni di Baldo di Bartolommeo Buonagrazia popolo di San Pier Maggiore disse la gravezza della ... incamerata l'anno 1481 in detto Bartolommeo Buonagrazia.// Truovomi al presente questi beni e sostanze: Una chasa con più abituri e con orto per mio abitare e mia famiglia posta in detto popolo di San Pier Maggiore e nella Via di Pinti, confinata da primo via da secondo Michelangelo di Viano gioielliere et horafo, da terzo Giovanni di Luigi Altoviti, da quarto rede di Andrea di Zanobi Gini da 5 il munistero di San Pier Maggiore da 6 io medesimo da 7 Bernardo di Guido rigattiere et da me fu rappresentata detta chasa nel 1481».

³⁷ Il palazzo mostra caratteri ancora quattrocenteschi nelle mostre delle finestre del piano nobile e del secondo piano in pietra forte (di diversa lavorazione da un piano all'altro) con i conci piatti e quasi a filo con l'intonaco; interessante anche il pilastro monolitico in arenaria che interrompe le due branche dello scalone al secondo piano su cui si innesta la volta a crociera di cui permangono in loco i peducci. Pesanti modificazioni devono aver interessato la prima parte della scala privata anche della cornice in pietra serena che invece si può ancora osservare all'imposta della volta a botte della seconda rampa; si ha notizia di una consistente campagna di lavori interni condotta negli anni Trenta dell'Ottocento: Bacciotti 1878-1886, III, p. 443.

³⁸ Corti 1976, p. 632: inventario redatto alla morte dell'artista nel 1608. La "loggia" di cui si parla in ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 1329, c. 173 (a. 1687) (che descrive anche il pozzo ivi contenuto) corrisponde al piccolo ambiente raffigurato nelle piante settecentesche nel giardino, immediatamente alla sinistra uscendo sul fronte posteriore. Il documento è citato in Lankei 1962, p. 269.

³⁹ Una scala dello stesso tipo per sviluppo e collocazione rispetto al prospetto principale è quella di palazzo Corsi Home (anni Novanta del Quattrocento): vedi Preyer 1993, p. 65; in questo caso la studiosa, riflettendo sulla particolare collocazione della scala, ne sottolinea la valenza formale e funzionale nell'economia progettuale dell'edificio.

⁴⁰ L'inventario del 1608 (Corti 1976) parla di due camere e di una cucina al piano nobile, oltre alla vasto salone illuminato dalle cinque finestre della facciata di Borgo Pinti. Nella pianta della BNCF, Palatino, 3.B.1.5. invece è documentato un unico grandissimo vano, che confina col salone suddetto.

⁴¹ Di questi ambienti si ha per la prima volta notizia nell'inventario del 1687, redatto al momento della consegna dell'immobile a Giovan Battista Foggini: ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 1329, c. 173.

⁴² Zikos 2002, p. 387.

⁴³ Brunetti 2003.

⁴⁴ L'edificio, noto come palazzo Sforza Almeni in via dei Servi, fu donato da Cosimo I all'omonimo cameriere, dopo averlo acquistato dal vescovo Giovan Battista Ricasoli (cui era stato in precedenza assegnato dallo stesso Cosimo) per un cifra di 1500 (Ginori Lisci 1972, I, pp. 439-442). Bianca Cappello (cinque assi di finestre e lotto che occupava tutta la profondità dell'isolato) comprò dalla vedova di Bernardo Corbinelli il palazzo per 1800 scudi. Palazzo Ramirez Montalvo in Borgo Albizi (sempre cinque assi di finestre e lotti molto profondi compresi fra Borgo Albizi e "via Buia") fu invece realizzato ristrutturando ben quattro case, la più grande delle quali pagata (nel 1558) 2600 scudi. Per la trasfigurazione della città promos-

sa da Cosimo I e dai suoi figli, vedi Romby 1985, 81-90; Fanelli 1990, pp. 109-111 e Conforti 2001.

⁴⁵ Non molti se paragonati agli oltre duemila che la Cappello spese solo nella prima fase di ristrutturazione del suo palazzo di via Maggio, esclusivamente per lavori interni. Per queste opere al palazzo della Bianca vedi Ferretti 2003.

⁴⁶ Si possono citare infatti il sopra ricordato palazzo di Bianca Cappello o altre residenze in via Maggio, come quella dell'architetto Bernardo Buontalenti o del potentissimo funzionario medico Carlo Pitti, che promosse consistenti lavori interni (dopo il 1568) e che aggiornò il prospetto inserendo in facciata il busto marmoreo di Francesco I (posto in facciata l'11 novembre 1582). Devo queste notizie a Ippolita Morgese, che sta curando uno studio monografico su Carlo Pitti.

⁴⁷ Lingohr 1997, Conforti 2001, Ferretti 2003.

⁴⁸ La particolare collocazione delle finestre tangenti al portale, legata probabilmente a un ampliamento delle dimensioni delle aperture, sembra essere un valido espediente visivo per sottolineare la presenza dell'ingresso, utile strumento per differenziare la parte abitativa da quella contigua destinata al lavoro.

⁴⁹ Si può osservare che le spalle dell'arco sono realizzate in un unico blocco di pietra bigia, che viene poi lavorato nell'imbotte (così da realizzare la parasta) e sul fronte in modo tale da suggerire la sovrapposizione di singoli conci, secondo la maniera tradizionale.

⁵⁰ Heikamp si chiedeva se il portale di casa Zuccari (Id. 1996, p. 22), con lo stemma della moglie di Andrea del Sarto, fosse una preesistenza, oppure se Federico avesse aggiornato il registro inferiore della facciata trovandosi costretto a mantenere l'arme della proprietaria precedente. Ritengo che questa seconda ipotesi sia sostenibile: le caratteristiche formali e materiche di tale portale in pietra bigia lo avvicina infatti a quelli sopra menzionati e lo colloca cronologicamente nella seconda metà del XVI secolo. Circa il mantenimento dello stemma precedente, si ricorda che esisteva una legge del 1571 che impediva di rimuoverli, operazione comunque possibile, ma solo dopo una complessa procedura di cui erano responsabili i Capitani di Parte (Romby 1985, p. 101-102). Per una possibile partecipazione di Giambologna al cantiere della casa-studio di Zuccari, vedi oltre. Una soluzione analoga, con le finestre rettangolari disposte ai lati di un portale centinato si può trovare nel prospetto di palazzo de' Benci in piazza Madonna (1570 circa).

⁵¹ Le finestre inginocchiate «sono di una grande spesa», come ricorda Cosimo Bartoli e sono segnali espliciti di un elevato decoro sociale (Belluzzi 2004, p. 139). Inoltre venivano utilizzate per valorizzare ambienti al piano terreno, riccamente decorati, mentre nel caso del palazzo di Borgo Pinti l'ambiente al piano terreno funziona da atrio d'ingresso.

⁵² Interessante anche lo stemma in asse con il portone d'ingresso, che nella sua configurazione rappresenta un tipo del tutto originale, rispetto alle coeve produzioni fiorentine, che ricompare nella produzione giambolognesca, probabilmente derivato da un prototipo plastico in terracotta: Scalini 2000, p. 106.

⁵³ Le mensole sono costituite da un parallelepipedo, con due "gocce", ricordate a tale "dado" da un elemento a tronco di piramide. Il diverso stato di conservazione dei singoli elementi suggerisce varie e ripetute sostituzioni.

⁵⁴ Sull'architettura si trova una sorta di cornice quadrata, raccordata con l'elemento sottostante da due volute fortemente bidimensionali.

⁵⁵ Per lo Scrittoio delle Fortezze Fabbriche, vedi Ferretti 2005, e Martelli (in corso di stampa).

⁵⁶ L'osmosi di uomini e mezzi che caratterizza le fabbriche ducali è stata evidenziata in Lamberini 1990, p. 42. Tale circostanza accomuna il complesso giambolognesco, per esempio, a un altro cantiere "medi-

ceo", quale la riqualificazione buontalentina interna ed esterna del palazzo di Bianca Cappello in via Maggio (1567-1578) o la ristrutturazione di Ammannati in palazzo Ramirez Montalvo (1558-1570). Nel primo caso si ricorda che le pietre per la realizzazione delle finestre ingocchiate provenivano dal cantiere della palazzina di Belvedere; nel secondo caso inoltre il legname per la struttura lignea del tetto venne conteggiato nelle partite di legname destinate alle fabbriche ducali.

⁵⁷ Si tratta dei registri segnati ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Medicee (da ora in poi FM), 6, 23 e 24, segnalati in Cecchi 1998, p. 141, n. 6. Si aggiungono a essi alcune lettere pubblicate in Dhanens 1956 e soprattutto i recenti documenti trascritti in appendice al saggio Zikos 2002.

⁵⁸ I documenti pubblicati in Del Badia 1866 coprono infatti gli anni 1591-1595 e attestano specifici lavori di costruzione di una nuova fornace. Per la questione di questi lavori, vedi le considerazioni di Dimitrios Zikos in questo volume.

⁵⁹ Zikos 2002.

⁶⁰ Ivi, doc. III, 2, p. 405 (supplica rivolta da Giambologna al granduca del 1596).

⁶¹ ASF, FM, 23, c. 151 v: «per valuta di carrate numero 25 di filaretti auti da detta fabbrica [sc. de Pitti di S.A.S.] ... posti a detta bottega (di Giambologna) per lastricare»; c. 159 v: «per vettura di carrate quattro di lastre vecchie portate dalla fabbrica del palazzo ducale alla detta bottega... per lastricare detta bottega».

⁶² Vedi il pagamento al maestro legnaiolo Giovanni di Francesco Sani per «braccia 62 2/5 quadre di telai d'impannate di Asse d'albero in arco fatte a 3 archi alti Luno braccia 3 1/5 lunghi braccia 6 ? a nostre spese e sua fattura ... la manifattura di braccia quadre 179 2/3 d'imposte d'abeto fatte a tre portoni di detta bottega armate e tutto sono Alte l'una braccia 8 7/8 larghe braccia 6 3/4 l'una»: ASF, FM, 23, c. 167 v.

⁶³ ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 3771, 1697, doc. citato in Lankeit 1962, p. 270.

⁶⁴ Si parla infatti della fattura "monachi", ovvero l'elemento centrale della capriata: «Marchio di Gio:mo e vno compagno segnatori ... l. 15.16.8 per segatura di braccia 84 quadre di sfasciature d'abeto a soldi 2 il braccio quadro et l. 5.12 per braccia 267 andante di correnti d'abeto a soldi 42 il capo e tutto tratto di più legni d'abeto nuouo et l. 1.16.8 per braccia 11 quadre d'olmo tratto di 4 monachi leuatone sfasciature tutto per il tetto della suddetta bottega»: ASF, FM, 23, c. 93 r.

⁶⁵ Baldinucci - Ranalli - Barocchi, IV, p. 95.

⁶⁶ ASF, FM, 24, c. 35 v: «Muratori et manovali a disfar stanze vecchie per rifarne una nuova in testa alla detta bottega e altro»; vedi anche il pagamento al maestro imbiancatore «più per auere imbiancato le 2 stanze in testa a detta bottega» (Ivi, c. 93).

⁶⁷ ASF, FM, 24, c. 37 v. 13 giugno 1588: «A Spese per la bottega di Giovanni Bologna scultore lire dua picciole a Donnino Mannelli carradore per auere tirato sul Carro, dal Casino di San Marco alla detta bottega una porta grande di macigno cioè stipiti soglia e architrave quale a servire per detta bottega e ha di vano braccia 5 e braccia 2 1/2». Che si tratti della cornice della porta d'ingresso alla stanza in testa dello stanzone si ricava da un'altra partita di pagamento successiva che così recita: «Muratori et manovali et altri a fare una stanza in testa a detta bottega farvi finestre e una porta grande, servire e muratori e altro per detta [seguono i pagamenti alle maestranze]». Ivi, c. 41 r. Non si ritiene che questi elementi lapidei, provenienti dal Casino di San Marco, possano coincidere con quelli del grande portale centinato su Borgo Pinti (come suggerito in Cecchi 1998, p. 141 n. 6), proprio in considerazione delle caratteristiche morfologiche e metriche di tale apertura sulla strada, l'infisso della quale veniva comunque rimesso sui cardini già il 30 maggio 1588. La proprietaria di questa

porzione dell'edificio non ha autorizzato l'accesso e quindi non è stato possibile verificare l'esistenza in loco del portale architravato proveniente dal Casino di San Marco. La prassi di smontare e riutilizzare cornici e mostre in pietra è nota per gli elementi decorativi dei caminetti, ma non è sconosciuta anche per manufatti come le cornici delle porte: potremmo citare il caso dell'ambasciatore mediceo a Roma, Averardo Serristori (1497-1569) che, nel quadro della ristrutturazione della propria residenza nel Borgo Vaticano, chiese al figlio di inviargli le cornici delle porte del palazzo fiorentino di famiglia; ASF, Serristori famiglia, 422, c.n.n. (a. 1551).

⁶⁸ Fantoni 1994, pp. 97-141. L'autore ricorda, fra i vari esempi citati, che Ferdinando I nel 1589 oltre all'alloggio omaggio il proprio fattore Vittorio Pellegrini di numerose suppellettili domestiche (Id., p. 100).

⁶⁹ Anche la fornace di Cellini fu realizzata con i denari, i materiali e le maestranze del duca: doc. XIV, p. 257 (aprile-maggio 1554), in Cellini - Milanese 1857, p. 257. Negli anni Cinquanta del Cinquecento infatti non esisteva ancora lo Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche (struttura costituitasi formalmente solo alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento) e le sue funzioni erano esercitate dal "provveditore del Castello", dipendente economicamente dai Capitani di Parte Guelfa. Alessandro Lastricati, fonditore della Fortezza da Basso (vedi Ferretti 2005), partecipò - anche se con scarso successo insieme al fratello, lo scultore Zanobi - all'impresa della fusione del *Perseo*: doc. VII, doc. IX, (16 dicembre 1549) pubblicato in Cellini, Milanese 1857, p. 251. Il rame e lo stagno gli furono consegnati a Francesco di Ser Iacopo, provveditore del Castello: Ivi, doc. XV p. 258.

⁷⁰ Vedi il documento pubblicato in Kriegbaum 1919-32, p. 86 (ASF, FM, 21, c. 14 - 3 giugno 1558), in cui si parla del trasferimento di un modello di Ammannati alla fonderia della Sapienza. Un riferimento alla medesima fonderia, contigua alla residenza delle guardie dei leoni, nella zona orientale del complesso mediceo, si trova anche nella *Descrizione delle case di Firenze* del 1561, come evidenziato in Butters 1996, I, p. 247, n. 52. Della presenza di una fonderia alla Fortezza da Basso, destinata soprattutto alla fusione dei cannoni, si ha notizia indiretta fin dai primi anni Cinquanta del Cinquecento, in relazione alla presenza fra i salariati del "Castello" (come ricordato sottosezione della magistratura dei Capitani di Parte Guelfa) di un maestro fonditore: vedi Ferretti 2005.

⁷¹ È inoltre dal 1588 che Ferdinando I promuove la ristrutturazione delle complessive medicee della Sapienza, soprattutto nell'area prossima al cosimiano Giardino dei Semplici e nei locali delle stalle (ASF, Capitani di Parte, 46, c. 138): le scarse notizie sull'assetto del complesso mediceo a quella data, noto attraverso la pianta del Buonsignori, non consentono di avanzare ipotesi sugli eventuali impedimenti che queste opere avrebbero potuto creare nei confronti dell'attività della fonderia granducale.

⁷² Dalla fornace del Landini in via della Pergola viene acquistata calcina anche per la fabbrica di Giambologna: ASF, FM, 23, c. 159 r. Più in generale si noti la presenza del toponimo *via delle Fornaci*.

⁷³ Cellini - Milanese 1857, pp. 180-181. Si ricorda che un secolo dopo, a Roma, Pietro da Cortona avrà bisogno di un'apposita autorizzazione per realizzare una fonderia nella porzione dedicata a "studio", contigua alla propria residenza: Spatti 1997, p. 69.

⁷⁴ Cellini ammonisce di lavorare con attenzione per fuggire «la vergogna delle opere» e non compromettere la propria reputazione; non si stanca di ribadire la necessità di seguire passo passo tutte le operazioni: Cellini - Milanese 1857, pp. 174-185 (in particolare pp. 180-181).

⁷⁵ Le osservazioni di Leonardo da Vinci, alla stregua di "precetti", relativamente alla tecnica fusoria e alla costruzione delle fornaci si trovano nel Codice di Ma-

drid 8936, f. 141, f. 148; mescolati con altri argomenti sono presenti anche nei fogli 1238 e 12349 della raccolta Windsor; infine anche nel Codice Atlantico, f. 83, f. 32 etc.: vedasi Boni 1978.

⁷⁶ Biringucci 1559, p. 166.

⁷⁷ Iacopo di Chimenti, con la propria squadra di aiutanti, è presente nei lavori di ristrutturazione di Palazzo Vecchio fra il 1589 e il 1590 (cfr. Allegri - Cecchi 1980, p. 370). È probabile che si tratti di quel «Iacopo di Chimenti di Guendino maestro al Ponte a Greve» che si iscrive all'Arte dei Fabbricanti nel 1572: ASF, Arte di Por San Piero e dei Fabbricanti 196, c. 83.

⁷⁸ Giovanni di Sandro del Ghiata, che fornisce le pietre per la bottega di Giambologna (ASF, FM, 23, c. 93), appartiene a una importante famiglia di scarpellini, fra cui il padre Sandro di Francesco è attestato fra le maestranze stabili dell'Opera di Santa Maria del Fiore (AOSME, II, 2, 13, c. 57 v.); quest'ultimo alla fine degli anni Settanta del Cinquecento è impegnato nel cantiere buontalentino del palazzo di Bianca Cappello in via Maggio: vedi Ferretti 2003.

⁷⁹ Giuliano da Montauto lavorò alla costruzione della "seconda" fornace: Zikos 2004, p. 406 e Zikos in questo volume. Notizie su tale capomastro si trovano in Belluzzi 2003, p. 30, p. 53. A Boboli in particolare dirige i lavori alla Grotta Grande.

⁸⁰ Bush 1978, p. 59 n. 51 p. 60 n. 62 con bibliografia. La fornace "d'artiglierie" dell'Alberghetti è rappresentata nei disegni di Giorgio Vasari il giovane, insieme a quella dell'altro fonditore granducale Girolamo Mormando (Stefanelli 1970, dis. n. 4943 e 4944).