

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 Casa di Risparmio di Firenze

Comitato scientifico

Presidente
Antonio Paolucci
Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino -
Firenze

Sophie Baratte, Musée du Louvre - Parigi
Dietrich 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
Marta Antonietta Giordano e Tommaso Mozzi
con la collaborazione di Chiara Cappelli,
Luca Palli, Antonella Scamigli e Donatella Vaccari

Registrar
Maria Grazia Vaccari

Ufficio Stampa
Svevia Fede
Per Firenze e la Toscana: Camilla Speranza

Promozione e relazioni esterne
Marcella Becherini

Immagine coordinata e web
Setzia Filini, Firenze

Fotografie
Maria Brunori
Arrigo Cappioli

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 Lanza
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 Santarelli

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

Restauratori privati:
Daniele Angelotto (Firenze), Saskia Gullotti (Firen-
ze), Ludovica Nicoli (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

Colico Avionica

Il restauro della cera raffigurante *Ercole e l'Idra*
(cat. 14, Firenze, Palazzo Vecchio, Collezione Loe-
ser) 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 Gilotti, 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'*Adeorazione dei pastori* (cat. 38, Fi-
ssole, 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
Montreal, 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, Kunstkammer

Catalogo

Giunti Editore

A cura di

Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos

Responsabile editoriale

Claudio Pescio

Editor

Ilaria Ferraris

Progetto grafico e impaginazione

Elisabet Ribera

Ricerca iconografica

Elisabetta Marchetti

Collaborazione redazionale

Dario Dondi

Emanuela Ferretti

Tommaso Mozziati

Donatella Vaccari

Responsabile coordinamento tecnico

Alessio Conticini

Fotolito

Fotolito 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 Mozziati, Richard J. Tuttle, Jeremy Warren, Maria Grazia Vaccari, Dimitrios Zikos

Schede e altri contributi di

Andreina Andreoni, Daniele Angellotto, Sophie Baratte, Barbara Bertelli, Valeria Brunori, Marietta Cambarelli, Fernanda Capobianco, Francesca Kumat, Walter Cuppèri, Detlef Heikamp, Volker Krahn, © Claudia Kryza-Gersch, Isabella Lapi Ballerini, © Manfred Leithe-Jasper, Vanessa Montigiani, Peta Motture, Tommaso Mozziati, Serena Pini, Rudolf Preimesberger, Antje Scherner, Laura Speranza, Jeremy Warren, Dimitrios Zikos

Traduzioni

Martina Ingendaay

Tommaso Mozziati

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 Arighi, Anna Bellinazzi, Irene Cotta, Orsola Guri.

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 Häderli.

Il Kunsthistorisches Museum di Vienna, e in particolare Helmut Tröck, 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 Aronica, e in particolare Alberto Lanini e Renzo Muschini.

Il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, e in particolare il direttore Marikena 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 Boemans, Miklós Boskovits, Maria Brunori, Valeria Brunori, Fausto Calderai, Gabriele Capocchi, Sandro Carotti, Elena Carrara, Ornella Casazza, Alberto Casciani, Stefano Casciu, Vittorio Chiarappa, Sonia Chiodo, Ilaria Cseri, 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 Hokerbaum, Hugh Honour, Daniel Katz, Thomas Keutner, Stuart Lockhead, Brunella Lorenzi, Michael Mallon, Ferdinando Marinelli, Massimo Medica, Luisa Montanari, Laura Mori, Antonio Natali, Anna Maria Nisti, Serena Padovani, Barbara Panaja, Donatella Pegazzano, Annamaria Petrioli Tofani, Carlo Tognozzi Moreni, Carmine Pepe, Maria Ausilia Pisano, Giovanni Pratesi, Adriano Ribolzi, Rev. Don Alessandro Righi, Lilia 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.

In copertina:

Giambologna,

Nesso e Dakaria;

Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,

Skulpturensammlung (cat. 7). Particolare.

© 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

Sommario

<i>Premessa: la grandezza di Giambologna</i>	Antonio Paolucci	9
<i>Presentazione</i>	Edoardo Speranza	10
«Havendo messo il mio studio più nel fare che nel dire...»	Beatrice Paolozzi Strozzi	11
<i>Per Herbert Keutner</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 bozzetti del Giambologna</i>	Volker Krahn	44
<i>Il problema dell'autenticità nei bronzetti del Giambologna</i>	Manfred Leithe-Jasper	62
<i>Il tempio di Cnido. Il nudo e il suo linguaggio nell'età di Giambologna</i>	Tommaso Mozziati	66
<i>Cavalli 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
		152
Catalogo		
<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
		284
Corollari giambologneschi		
<i>Il Nano Morgante. Tentativo di un ritratto</i>	Detlef Heikamp	286
<i>Il Nano 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>À rebours: retrospettiva giambolognesca nella pittura fiorentina del Seicento</i>	Rudolfo Malfais	332
<i>L'invenzione 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 cera del Giambologna raffigurante Ercole e l'Idra. Considerazioni preliminari al restauro</i>	Andreina Andreoni, Daniele Angelotto, Francesca Kumar, Laura Speranza	364
		367
Apparati		
<i>Tavola delle abbreviazioni</i>		368
<i>Bibliografia</i>	a cura di Emanuela Ferretti	369
<i>Indice dei nomi</i>		382

Giambologna architetto: le esperienze architettoniche e la fortuna critica

Emanuela Ferretti

321

La scarsa conoscenza della attività di Giambologna come architetto trova la sua prima ragion d'essere nell'esiguità delle opere architettoniche in rapporto alla vastissima produzione dello scultore e della sua affermata bottega. Nella sua formazione giovanile presso lo scultore-architetto Jacques Dubroeuq¹, l'architettura non dovette essere secondaria, anche se una volta giunto a Roma per completare la propria cultura, al pari di molti altri artisti fiamminghi, l'architettura antica attrasse solo parzialmente la sua attenzione, come attesta il taccuino (oggi a Cambridge), che non contiene riflessioni su quella a lui contemporanea².

Al nome di Giambologna sono legate le cappelle gentilizie dei Grimaldi a Genova (dal 1580, non più esistente); dei Salviati in San Marco a Firenze (1579-1589); del Soccorso in Santissima Annunziata a Firenze (1594-1599). Inoltre il progetto per la facciata del duomo fiorentino (post 1590) e opere "ibride" fra architettura e scultura come l'*Appennino* nella villa medicea di Pratolino (completato nel 1580)³, l'altare del Crocifisso per Santa Maria Nuova a Firenze (post 1575-1591, oggi nella chiesa di Santo Stefano al Ponte⁴) e l'altare della Libertà a Lucca (1577)⁵. Nel corpus delle opere di architettura sono state inserite anche le commissioni per Bernardo Vecchietti: il palazzo di città (1578) e la ricostruzione della villa suburbana del Riposo (1587-1589) con il vicino Ninfeo della Fata Morgana (1571-1574)⁶. Possiamo aggiungere ancora l'aggiornamento della facciata della propria casa in Borgo Pinti (il nuovo portale, lo stemma e i lavori per lo studio; v. Ferretti). Le nuove

conoscenze e le precisazioni cronologiche sull'edificazione dell'oratorio di San Niccolò del Ceppo a Firenze, nonostante una consolidata tradizione, hanno invece portato a eliminare questo edificio dal corpus delle opere di Giambologna⁷. Fra le acquisizioni al catalogo dell'artista, invece, si ricorda la recente proposta di Heikamp relativa a una sua collaborazione con lo Zuccari nella costruzione della casa-studio di quest'ultimo⁸.

Di grande interesse risultano anche gli scenari architettonici che spesso fanno da sfondo ai suoi bassorilievi⁹, come la veduta di Lucca, nell'altare della Libertà del duomo cittadino: opera che è testimonianza esemplare della "maniera dei Fiamminghi" di rappresentare realisticamente il paesaggio – in questo caso urbano – secondo una sensibilità che si unisce al recupero dello "stacciato" donatelliano. Sembra di poter ritrovare le caratteristiche del bassorilievo lucchese, in termini di qualità tecnica e fedeltà all'assetto topografico, in due "vedute" urbane legate alla committenza Cibo, oggi a Madrid: una è infatti la rappresentazione di Massa all'indomani dell'ampliamento e della nuova cinta muraria bastionata¹⁰.

Ci sono inoltre alcune opere, ascritte per via documentaria a suoi stretti collaboratori o "creati", per i quali solo ulteriori indagini potranno chiarire l'esatta portata dell'intervento del maestro nell'ideazione complessiva: penso ad alcuni degli elementi di arredo dell'area presbiteriale della Certosa del Galluzzo, assegnati allo scarpellino Iacopo Piccardi, suo collaboratore¹¹.

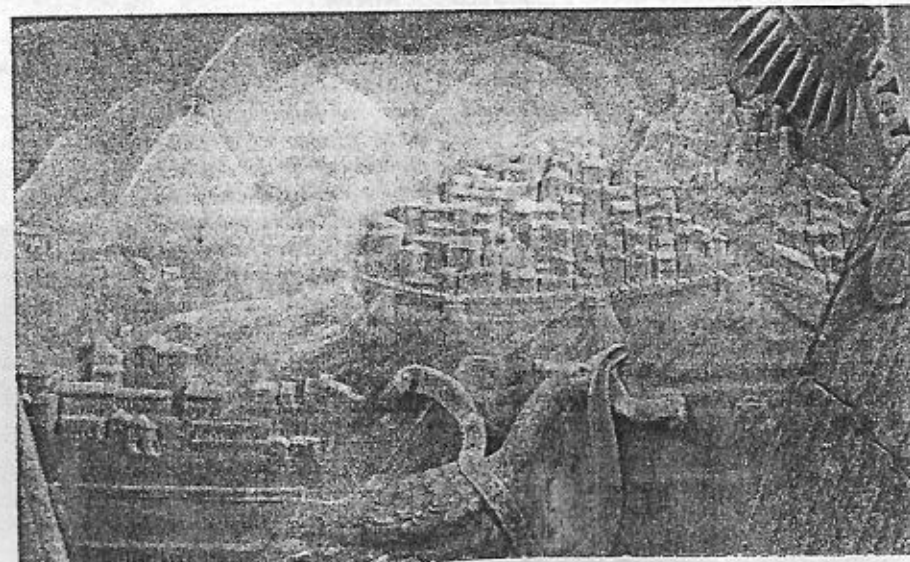
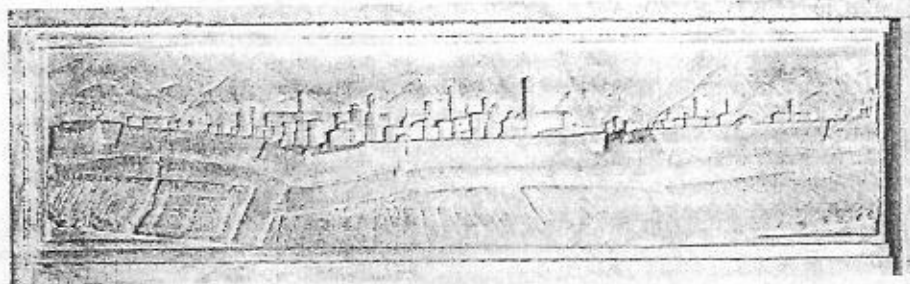
Infine, la capacità delle sculture monumentali di



1. B. Passerotti (?), *Ritratto di Giambologna nel suo studio*, particolare, fine del XVI secolo, olio su tela. Collezione privata, in deposito presso la National Gallery of Scotland, Edimburgo.

2. Lucca. Duomo. Altare della Libertà. Particolare del bassorilievo raffigurante la città di Lucca

3. Madrid, Museo del Prado, Sezione Escultura Clásica. Particolare con la veduta della città di Massa dopo gli ampliamenti di Alberico I Cibo Malaspina

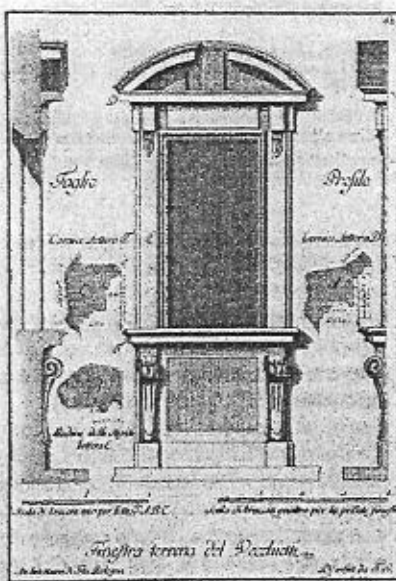
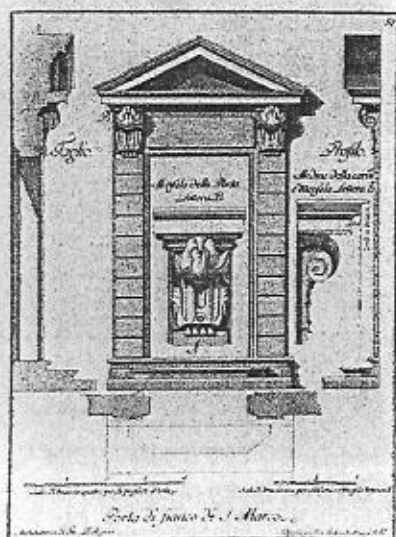


Giambologna di dialogare con lo spazio urbano resta un tema di grande interesse, che l'artista mostra di saper interpretare fin dalla prima commissione del *Nettuno* bolognese (1563-1567), per poi divenire espressione caratteristica delle più mature realizzazioni fiorentine, dal *Ratto delle Sabine* ai due monumenti equestri a Cosimo I e Ferdinando I.

Quanto poi questa parte della produzione artistica di Giambologna abbia influenzato l'attività architettonica di Francavilla, di Ferdinando Tacca¹² o la formazione iniziale di un personaggio come Gabriello Ughi¹³ è un argomento rimasto del tutto marginale rispetto, per esempio, alla ricerca sulla "scuola" di architettura di Buontalenti in via Maggio, portata avanti alla morte dell'architetto dal discepolo Giulio Parigi¹⁴.

La fortuna critica

L'opera architettonica del fiammingo ha suscitato un interesse di tipo iconografico già presso i suoi contemporanei¹⁵, ma è – dopo le brevi notazioni vasariane, con le osservazioni di Raffaello Borghini, il ricordo del Buonisegni¹⁶ e le personali "attestazioni" in cui si definisce «scultore e architetto»¹⁷ – con la biografia del Baldinucci che alcune delle architetture di Giambologna vengono presentate in modo autonomo rispetto alle commissioni scultoree, cui sono in realtà quasi sempre collegate. Se infatti Vasari aveva sottolineato la precoce attitudine a "leggere" la città nella impresa decorativa del *Nettuno* bolognese¹⁸, il Borghini sembrava meno propenso a definire gli interventi architettonici come esperienze autonome dell'artista, individuandole come comple-



4. Ferdinando Ruggieri, *Scelte di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, 1755, tomo I, tav. 58: Porta di Fianco di San Marco (cappella Salviati).

5. Ferdinando Ruggieri, *Scelte di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, 1755, tomo I, tav. 62: Finestra terrena del Vecchiotti.

mentari alle commissioni scultoree. Nella biografia di Baldinucci, invece, sono ricordate la cappella Salviati in San Marco, la facciata di palazzo Vecchiotti e la cappella del Soccorso dell'Annunziata come architetture vere e proprie, mentre a proposito della cappella Grimaldi viene sottolineata la commissione delle sculture e dei bassorilievi piuttosto che l'opera nel suo insieme, al pari dell'altare per il duomo di Lucca¹⁹.

Attento a cogliere questo aspetto dell'opera di Giambologna fu poi Ferdinando Ruggieri, che nel suo *Studio di architettura civile* (1722-1728) ne dà conto in otto tavole²⁰, da porre in relazione alle sue splendide incisioni realizzate per illustrare il volume di Anton Francesco Gori dedicato alla cappella Salviati in San Marco²¹.

Le opere architettoniche di Giambologna, nella storiografia tardo-ottocentesca e contemporanea, hanno trovato spazio nelle pubblicazioni monografiche sull'artista²², e sono ormai da tempo anche oggetto di specifici studi: è il caso delle cappelle gentilizie di Genova e Firenze²³, e del progetto della facciata del duomo²⁴. Significativi risultano anche i riferimenti all'attività architettonica di Giambologna nell'ambito di più vaste trattazioni tematiche: dal breve ricordo di Burckhardt nel *Cicerone* (nella sezione dedicata all'architettura del Cinquecento-Seicento), alle pagine scritte da Adolfo Venturi nella *Storia dell'Arte Italiana* (1938), fino alle recenti considerazioni di Andrew Morrogh²⁵.

Le valutazioni sull'attività di Giambologna architetto restano comunque accomunate dall'idea di fondo per cui le sue esperienze architettoniche non sono distinguibili dalla scultura o meglio dal trattamento "plastico" delle superfici, secondo un *modus operandi* che aveva trovato la sua massima espressione in Michelangelo, riferimento più che ideale per il nostro scultore²⁶: nell'articolazione parietale, nell'uso dell'ordine architettonico e nell'assemblaggio dei singoli elementi decorativi, inoltre, la dipendenza dal lessico michelangiolesco, mediato dalle rielaborazioni di Dosio e Buontalenti, è infatti un dato più volte sottolineato dalla storiografia²⁷. Giambologna, tuttavia, giunge a esiti originali, segnati da una tendenza alla graficizzazione e alla semplificazione, così da creare «un'atmosfera di licenza molto sobria»²⁸, che lo avvicina a certi accenti del linguaggio vasariano e soprattutto ammannatiano.

La questione, cruciale, del "peso" della produzione architettonica di Giambologna nell'economia della sua opera e nell'orizzonte della cultura del secondo Cinquecento sono tuttavia temi poco frequentati dalla storiografia, e neppure l'evidenziazione della presenza nell'inventario post mortem dei modelli architettonici delle tre cappelle gentilizie e della facciata del duomo fiorentino nella casa di Pinti (1976)²⁹ ha suscitato un particolare interesse al riguardo³⁰: dopo le notazioni di Patrizi (1905)³¹, è stato Franco Borsi nel suo lavoro su Firenze nel Cinquecento (1974) a dedicargli maggiore attenzione e a prospettare il tema del rapporto fra Giambologna e gli architetti contemporanei, sottolineando il legame con Buontalenti, specie in riferimento alla progettazione dell'*Appennino* a Pratolino³². Già in un articolo del 1961, tuttavia, Giovanni Fanelli e Maria Luisa Benevento, segnalando all'attenzione degli studiosi

un'architettura estremamente complessa come il Ninfeo di Fata Morgana (realizzato per Bernardo Vecchiotti nelle vicinanze della villa Il Riposo), proponevano una connessione del Giambologna con l'ambiente di Fontainebleau (già per altro ipotizzato per la produzione scultorea) e, attraverso Bartolomeo Ammannati, con Vignola³³. Il rapporto con questi due personaggi, ma anche con Bernardo Buontalenti, è un aspetto particolarmente interessante, che merita di essere approfondito alla luce delle più recenti acquisizioni sull'opera giambolognesca e più in generale su episodi dell'architettura fiorentina del tempo. Ne risulta uno "scambio osmotico" con vari architetti contemporanei, che si aggiunge al legame col Dosio, cui l'opera di Giambologna architetto è stata molto spesso avvicinata e considerata debitrice: esemplare è il caso, poco noto, della cappella degli Uomini nell'Ospedale di Santa Maria Nuova (proprio alla vigilia delle commissioni Grimaldi e Salviati), dove le opere scultoree e l'altare marmoreo di Giambologna si integrano con l'architettura buontalentina³⁴.

Giambologna e l'architettura: alcune considerazioni

Nella capacità di rapportarsi agli artisti del tempo e soprattutto nel desiderio di presentarsi più che come architetto (nel senso tradizionale del termine), come maestro in grado di coordinare l'impresa artistica nel suo insieme e quindi come interlocutore unico di raffinati committenti, si può cogliere la peculiarità del rapporto fra Giambologna e l'architettura. La sua abilità nel concepire e coordinare l'opera per intero, giungendo a una composizione omogenea e unitaria che declina senza soluzione di continuità architettura e scultura (ma anche pittura, come nel caso della cappella Salviati), si riconosce quindi il contributo più importante di Giambologna, che sviluppa le possibilità implicite nella cultura manierista di fusione perfetta del repertorio decorativo con la struttura architettonica. Nel progetto delle monumentali statue per il mausoleo mediceo della cappella dei Principi (che sappiamo concepite da Giambologna almeno dal 1596³⁵), si attua inoltre il superamento della concezione della statuaria come decorazione architettonica: la commissione delle statue, che si inserisce in un fase in cui era ancora aperto il dibattito sulla definizione planimetrica e tridimensionale del manufatto architettonico, si allinea a quella che è stata definita «una singolare inversione nella sequenza canonica delle fasi operative», per cui anche la ricerca delle pietre per il rivestimento aveva preceduto la messa a punto dell'architettura³⁶. Quanto alla collaborazione con gli altri artisti della Firenze del tempo, possiamo aggiungere che il rapporto con Poccetti meriterebbe allo stesso modo ulteriori approfondimenti, alla luce della compresenza in una commissione come quelle per la Certosa del Galluzzo — dove è documentato che lo scalpello di Jacopo Piccardi da Carrara, «amicissimo del celebre scultore Giovanni Bologna»³⁷, utilizzò marmi già nella bottega di Bernardino³⁸ —; e in secondo luogo, in virtù dei comuni legami con lo Spedale degli Innocenti³⁹.

Il rapporto con l'Ammannati dovette essere tutt'altro che episodico e secondario: i punti di contatto si

sarebbero sviluppati in modo reciproco già dal 1558, sia sul versante della tecnica artistica che della composizione architettonica⁴⁰, fino a condividere collaboratori, come il già ricordato Iacopo Piccardi⁴¹. Anche il Ninfeo della Fata Morgana, pur nelle sue modeste dimensioni, mostra i molteplici nessi della cultura architettonica di Giambologna⁴². Infatti, senza evocare generici riferimenti a Giulio Romano e ai suoi epigoni in Italia e in Francia⁴³, le conoscenze ormai disponibili attraverso il *Libro Estrordinario* di Serlio (1551)⁴⁴ e attraverso i soggiorni bolognesi e romani di Giambologna stesso, consentono di inserire il trattatista e architetto bolognese, al pari di Vignola, nel quadro delle relazioni "linguistiche" del nostro scultore: ad esempio i concetti bugnati che interrompono la geometria delle aperture dei prospetti del Ninfeo, realizzando la penetrazione fra natura e architettura, richiamano espressamente le regole del Serlio⁴⁵. Similmente la conformazione geometrica del timpano delle aperture rimane ben leggibile sotto il bugnato allungato, che in modo originale ne infrange gli elementi costitutivi, secondo una conformazione che supera analoghe soluzioni di Giulio Romano o di Vignola e si avvicina agli esempi riprodotti nel sopra ricordato *Libro Estrordinario*, già fonte di ispirazione per Jacques Dubroeuq⁴⁶. Il volume del Serlio fu anche importante per l'amico Federico Zuccari, sia nella progettazione della casa fiorentina, che negli anni 1580-1590 per la sua casa romana al Pincio⁴⁷: in questo senso il ruolo che avrebbe giocato Giambologna nell'elaborazione degli elementi decorativi della facciata dello studio del pittore a Firenze, sembra assumere contorni maggiormente definiti⁴⁸.

Le due residenze di Bernardo Vecchetti, il palazzo di città⁴⁹ e la villa suburbana (Il Riposo a Bagno a Ripoli)⁵⁰, sono invece opere per le quali, in mancanza di elementi cronologici certi e in attesa di più approfonditi studi monografici, è più difficile definire il contributo dell'artista in rapporto al ruolo della committenza⁵¹ e in relazione alla riproposizione di modelli tradizionalmente consolidati: la cifra dell'intervento del Giambologna si può cogliere, ancora una volta, nel singolo elemento decorativo rimanendo sfuggente, allo stato attuale delle ricerche, la caratterizzazione della qualità progettuale sia dal punto di vista tridimensionale che dell'organizzazione degli spazi interni. Infatti se le finestre ingioiellate del palazzo urbano si presentano come rielaborazioni di analoghi elementi ammannati, la composizione generale del portale della facciata sud del Riposo verso il giardino, con le due "cartelle" laterali (in parte dipinte in parte decorate a finto bugnato) e gli scalini tagliati a quarantacinque gradi⁵², mostra assonanze con quello vasariano del palazzo di Parte Guelfa, a sua volta avvicinato da Satkowski ai modi di Serlio⁵³; in quel cantiere, un giovanissimo Giambologna aveva realizzato lo stemma mediceo su incarico dell'aretino (1558), una sorta di "prova" che lo accomuna al Tribolo, che analogamente aveva iniziato la propria carriera col duca Alessandro scegliendo una monumentale arme dei Medici sulla cantonata della Fortezza da Basso.

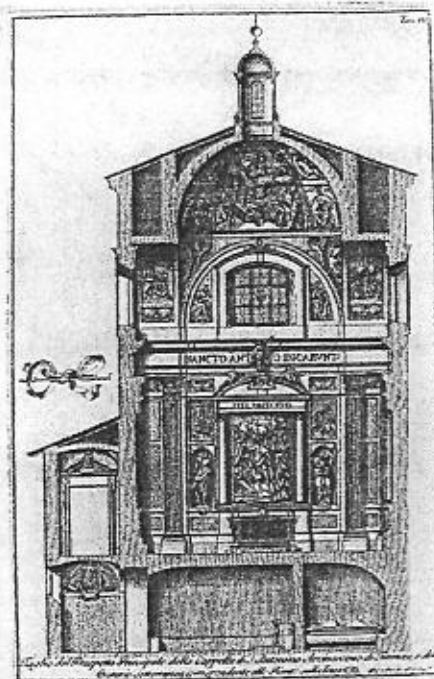
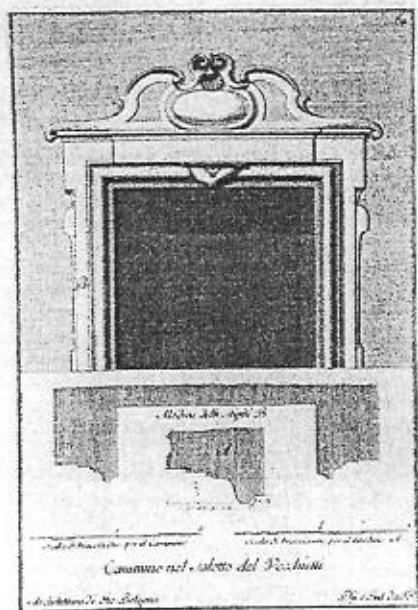
Infine le grandi opere scultoree quali il *Nettuno* bolognese, il *Ratto delle Sabine*, i monumenti equestri di Cosimo I e Ferdinando I (ma anche il gruppo

dell'*Oceano* per il prato di Boboli e l'*Appennino*) rivestono un valore particolare in quanto attestano la capacità dello scultore di affrontare commissioni che superano la sola modellazione plastica, facendo dialogare scultura e architettura nella dimensione dilatata dello spazio urbano. Se infatti tali sculture vengono considerate dal punto di vista del rapporto dimensionale, gerarchico e dialogico che riescono a instaurare con la scena urbana o la vastità di un giardino, mostrano che, nell'ideazione dell'opera, l'artista non manca di affrontare problematiche complesse relative all'inserimento spaziale: queste scelte lo avvicinano ancora una volta a Michelangelo e, forse, lo portano a prefigurare esperienze che matureranno nella cultura del Seicento. In questo senso le modifiche che Giambologna apporta al progetto del Laureti per la fontana bolognese in funzione dell'ambientazione⁵⁴, la realizzazione di nuova base per il *Ratto* in vista della collocazione del gruppo sotto la Loggia della Signoria (dopo un primo progetto che la voleva presso la Loggia dei Pisani⁵⁵) e infine il dimensionamento e la collocazione dei monumenti equestri in relazione allo spazio architettonico ma soprattutto alle gerarchie dei percorsi rappresentativi e cerimoniali⁵⁶, sono caratteri peculiari della sua sensibilità artistica. Un'ulteriore significativa testimonianza dell'integrazione fra scultura e spazio architettonico raggiunta nelle opere del Giambologna è rappresentata dalla vicenda dell'*Oceano*: lo spostamento voluto da Cosimo II della monumentale fontana dal centro del prato grande di Pitti, luogo per cui il gruppo era stato pensato, può considerarsi dunque un gesto che anticipa la trasformazione del tribolesco anfiteatro di verzura in struttura permanente, progettata da Giulio Parigi e completata dal figlio Alfonso il Giovane⁵⁷.

¹ È stata Elisabeth Dhanens a rilevare la presenza del giovane Giambologna nel cantiere di Sainte-Waudru, dove Dubroeuq realizzò un monumentale "tramezzo" fra coro e navata, opera nella quale si registra uno stretto binomio fra architettura e scultura (Dhanens 1956, p. 31-35). L'opera architettonica di Dubroeuq nei Paesi Bassi è oggi nota grazie a una sedimentata letteratura: fra i contributi più recenti si ricordano De Jonge 1997 e Didier 2000.

² Nel taccuino tradizionalmente attribuito a Giambologna (Dhanens 1963), i disegni dedicati all'architettura di Roma antica riguardano le Terme di Diocleziano, la Domus Augustana, la Domus Tiberiana, l'Ippodromo palatino (?). Giambologna nel suo primo soggiorno romano ebbe comunque la possibilità «di accedere alla collezione del Cardinale Federico Cesi nel palazzo in via del Santo Uffizio oggi demolito, a palazzo Madama ... e ad un'altra proprietà Farnese, Villa Madama a Montemario. Riprodusse inoltre alcune sculture della collezione Della Valle nei vari palazzi della famiglia nella contrada omonima e visitò, nella contrada di Campo dei Fiori, palazzo Gallo dove si trovava il Bacco di Michelangelo, venduto a Francesco de' Medici e trasportato a Firenze nel 1572 ... sul Quirinale ... visitò i giardini del cardinal Carpi...» (Fileri 1985, p. 8). Vedasi anche Fileri 1998. È stata evidenziata inoltre la presenza di un gruppo di disegni di architettura "legati" a Giambologna nella Biblioteca di Monaco, in una sezione ancora da inventariare: vedi il saggio di Diemer in questo volume.

³ Per la letteratura su queste opere, vedi oltre le pagine immediatamente seguenti.



6. Ferdinando Ruggieri, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, 1755, tomo I, tav. 64: *Camino dei Vecchietti*.

7. Ferdinando Ruggieri, in Anton Francesco Gori, *Descrizione della Cappella di Sant'Antonino*, Firenze 1728, Tav. 5.

⁴ Cucciotti 2002, pp. 88-91.

⁵ Mezzatesta 1984.

⁶ Per la bibliografia vedi oltre.

⁷ Sebreghondi 1985: dove si ripercorre la storia dell'attribuzione (a partire da una cronaca settecentesca della Compagnia del Ceppo) delle membrature architettoniche in pietra serena che scandiscono la semplice volumetria dell'oratorio a Giambologna; i pagamenti individuati dalla studiosa spostano la cronologia dei lavori negli ultimissimi anni del Cinquecento, e attestano l'oratorio come opera di Francesco Buonarroti, fratello di Michelangelo Buonarroti il giovane. Si ricorda comunque che nell'oratorio sono presenti dei bassorilievi definiti genericamente come "bottega del Giambologna".

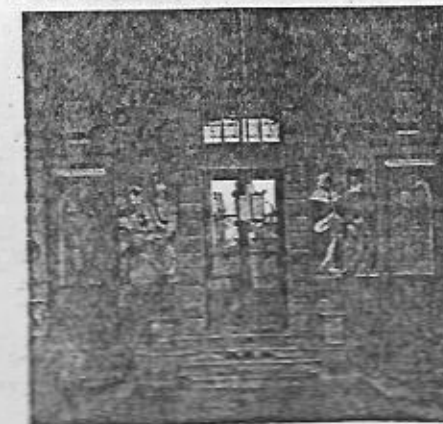
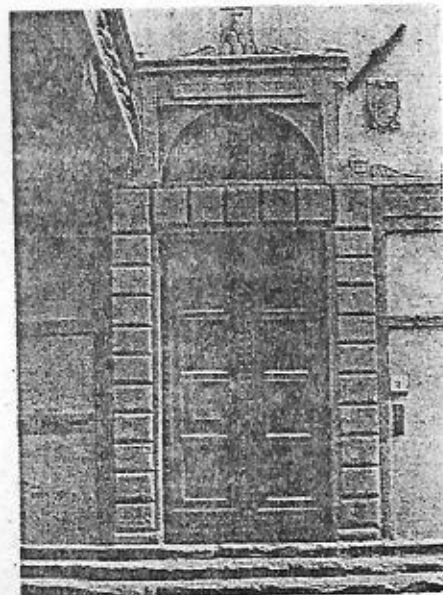
⁸ Heikamp 1996, p. 21. Vedi oltre in questo saggio.

⁹ Avery 1987, pp. 187-190.

¹⁰ L'abilità di Pinturicchio di rappresentare in maniera estremamente realistica i paesaggi nella Loggia del Belvedere è definita da Vasari «alla maniera fiamminga», come ricordato in Dacos 1995, p. 94. Il bassorilievo di Lucca ha suscitato un notevole interesse: Citti 1980, pp. 26-27; Peroni 2001, p. 166; Fanelli - Mazza -

9. Firenze, Palazzo di Parte Guelfa. Veduta frontale della porta vasariana.

12. Bagno a Ripoli, Villa il Riposo, veduta del portale di ingresso sotto la loggia.



Bedini 2003, I, p. 38. I due bassorilievi cibeo sono inseriti in un basamento, esposto al Museo del Prado, su cui poggia dal 1665 una scultura antica di età imperiale, gruppo proveniente dalla Collezione Colonna, per cui non si hanno notizie antecedenti a quelle del XVII secolo (Coppel Areizaga 1998, n. 253, p. 445 con bibliografia precedente). Si avanza qui l'ipotesi di un legame di quest'opera con Alberico I Gibo Malaspina, principe di Massa e Carrara dal 1568: queste problematiche sono oggetto di uno studio in corso di preparazione da parte di chi scrive con Dimitrios Zikos.

¹¹ La questione della commissione del ciborio di marmi misti, che tipologicamente si collega al ciborio vasariano per Santa Croce a Firenze, appare complessa: sono noti i pagamenti a Iacopo Piccardi per la realizzazione dell'opera nel suo insieme e a Giambologna con Antonio Susini quelli per le statuette degli Apostoli, oggi a Londra, che dovevano essere ospitate nelle nicchie del ciborio stesso (Keutner 1955). Anche l'altare marmoreo della vicina cappella delle Reliquie è attribuito, sulla base dei pagamenti, allo stesso scarpellino Piccardi. In considerazione del rapporto fra Giambologna e Piccardi, non è da escludere che lo scarpellino si trovi a realizzare progetti dello scultore, come accade alla cappella Salviati a San Marco (vedi oltre, nota 23). Circa il ciborio, la valenza dell'intervento Giambologna-Piccardi sarebbe potuta emergere con maggior chiarezza se l'altare su cui l'opera era posta non fosse stato distrutto e sostituito nel Settecento. Quest'opera, inoltre, fa parte di un consistente programma di rinnovamento dell'area presbiteriale della chiesa, che viene decorata nella parte alta da Poccetti, mentre il registro inferiore viene rivestito da una pannellatura in marmi policromi cui si sovrappongono colonne composite libere che sostengono frammenti completi di trabeazione; nella parte centrale della parete di fondo (dietro il ciborio), le colonne sono sormontate da un'edicola a timpano curvilineo spezzato. L'intera articolazione parietale è stata attribuita, su base documentaria, allo scultore cararese Lazzero Casseri: le fonti indicano infatti che il manufatto doveva essere realizzato «secondo il disegno di maestro Lazzero» (ASF, Corporazioni religiose soppresse dal Governo Francese, 51, n. 81, c. 408, a. 1594, doc. citato in *La Certosa del Galuzzo* 1982, cat. 104, cat. 108); ma la ricchezza e la complessità suggeriscono un'unica regia che dovette coordinare i singoli interventi di riallestimento dell'area presbiteriale, ma allo stato attuale delle conoscenze non è possibile dare un nome a tale personaggio.

¹² L'attività di Ferdinando Tacca, nominato architetto granducale nel 1661, è nota soprattutto in relazione alla scenografia teatrale e apparati effimeri. A lui è riferita la significativa progettazione dei fronti di palazzo Corsini a Firenze, ma soprattutto il teatro della Pergola. Riferimenti alla sua opera si trovano in Cresti 1990, pp. 204-212. Fra i frequentatori della "bottega" di Pinti, al tempo di Giambologna, si ricorda anche don Giovanni de' Medici, fratello del granduca Ferdinando I e prolifico architetto dilettante. L'attività architettonica di Pietro Francavilla a Pisa è ricordata in Lazzarini - Lorenzi 1980, pp. 260-273 (Pia Casa della Misericordia, 1594).

¹³ Gabriello Ughi è un'interessante figura di architetto e ingegnere militare a servizio di Casa Medici, che alterna incarichi prettamente tecnici con episodiche esperienze nel campo dell'architettura civile; appunti per un trattato di architettura militare, a lui attribuiti dal Promis, sono conservati presso la Biblioteca Vaticana (Severini 1999, pp. 99-112). È ancora il Promis a ricordare che nacque a Firenze «circa il 1570, e dopo atteso al disegno alla scuola di Gio. Bologna. Lavorò di modelli e di pittura in casa D. Giovanni de' Medici» (Promis 1874, p. 77).

¹⁴ Galuzzi 1781, III, p. 401; Lamberini 1951; Severini 1999, pp. 45-50.

¹⁵ Elementi architettonici ideati da Giambologna, relativi alla cappella Salviati in San Marco, sono rappresentati nella raccolta di Giorgio Vasari il Giovane, *Porte e finestre di Firenze e di Roma*, conservate presso il GDSU: 4614 A e 4617 A (Borsi 1980): non stupisce questo interesse per Giambologna nell'amico e allievo dell'architetto dilettante Lorenzo Sirigatti, noto estimatore e collezionista di opere del nostro scultore (Pegazzano 1998, p. 157). Elementi presenti a palazzo Vecchietti si trovano invece nel codice anonimo della Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1282, c. 33r e 33v, datato 1579-1589 (Zangheri 1980).

¹⁶ Buonsegni 1589, p. 5, definisce Giambologna «architetto principale» della cappella Salviati in San Marco.

¹⁷ Nella lapide della propria cappella del Soccorso in Santissima Annunziata a Firenze si definisce «scultore e architetto», come accade in altri documenti ufficiali. Anche nella base della scultura raffigurante Giulio Cesare è stata individuata una attestazione dello stesso tipo: vedi scheda in *Giambologna. Ein Wendepunkt* 1978, Avery - Leithe-Jasper, pp. 290-291, n. 221. Lo stesso ritratto dello scultore attribuito al Passerotti, mostra l'artista con in mano il compasso mentre sullo sfondo si vedono i modelli del Nettuno bolognese e della statua di Oceano (Lascke 2000). Il compasso da solo non potrebbe alludere alla progettazione architettonica, in questo caso confermata dalla presenza di un disegno di architettura fra le mani dell'artista. Anche il suo maestro, Jacques Dubreucq, si era fatto rappresentare - secondo una iconografia consueta per la rappresentazione della figura dell'architetto - col compasso in mano, nel ritratto inciso dal dipinto di A. Van Dyck.

¹⁸ Tuttle 1989, p. 41; Tuttle 2001. Per i rapporti di Giambologna con il progettista della fontana, l'architetto Tommaso Laureti, e il committente, il cardinale Cesi vedi ora Tuttle in questo volume.

¹⁹ Borghini - Rosci, pp. 585-589. Balducci - Ranalli - Barocchi, II, pp. 355-367.

²⁰ Sono le seguenti: Tomo I - Tav. 58 Porta di Fianco di San Marco; Tav. 59 Porta del ricetto della Cappella di S. Antonino in San Marco; Tav. 60 Porta nell'andito della medesima Cappella; Tav. 61 Altra porta nel medesimo andito; Tav. 62 Finestra terrena del Vecchietti; Tav. 63 Finestra del Vecchietti secondo ordine; Tav. 64 camino del Vecchietti; Tav. 65 Porta del coro nella SS. Annunziata». Nell'edizione del 1755 le architetture di Giambologna vengono ripresentate nello stesso modo.

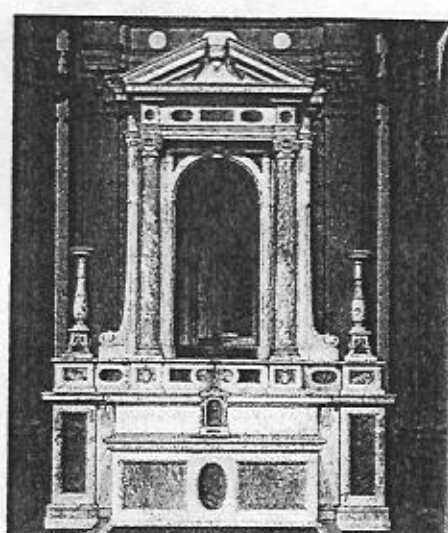
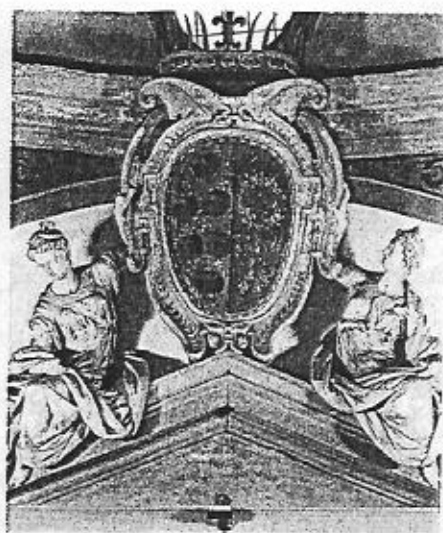
²¹ Gori 1728.

²² Si trovano riferimenti a questa parte della sua produzione in Desjardins 1883; nella voce a lui dedicata nel *Lexicon* (1910) curata da Tietze Conrat; Gramberg 1936; Dhanens 1956; Holderbaum 1983; Gibbons 1995.

²³ Per la cappella Grimaldi a Genova, Bury 1982; Gibbons 1984; Gibbons 1995. Per la cappella Salviati a San Marco, Flack 1986; Morrogh 1985, pp. 123-126; Bazuzi, Roselli 1989, pp. 391-407; Jestaz 1995; Sbrilli, Karwacka Codini 1996. Vedi anche le schede in Martellacci 1998 relative alla cappella Salviati e alla cappella del Soccorso in Santissima Annunziata.

²⁴ Per i modelli lignei della facciata del Duomo legati al concorso del 1589-1590: Daddi Giovannozzi 1936, pp. 33-49, in particolare p. 42-43 in cui nota l'originalità del progetto di Giambologna (modello n. 133, presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze) e, attenuando le dipendenze da Dosio, ne individuava invece assonanze con esempi settentrionali e palladiani. Anna Matteoli (Matteoli 1974) proponeva il Cigoli come autore del modello 133, la cui attribuzione a Giambologna è stata invece ripresa in Morrogh 1994, pp. 575-585, p. 582.

²⁵ Morrogh 1985, pp. 123-126; nel volume dedicato ai disegni di architetti fiorentini (1540-1640) viene preso in esame anche il disegno del GDSU di Giambolo-



gna per la cappella Salviati in San Marco; l'autore coglie l'occasione per inquadrare l'episodio architettonico documentato nel disegno nel contesto fiorentino di quegli anni, prospettando la decisiva influenza del progetto di Palladio per la cappella Niccolini in Santa Croce, oltre alla dipendenza delle soluzioni linguistiche del Nostro rispetto a Dosio. Lo "stile" di Giambologna è rapportato ai suoi contemporanei nella disamina dei singoli progetti per la facciata del duomo di Firenze in Morrogh 1994.

²⁶ Il confronto con Michelangelo si attua sul piano del richiamo diretto e della vera e propria citazione nei singoli elementi architettonici desunti dalla Sagrestia Nuova o da San Pietro (come nel caso del modello per la facciata del Duomo fiorentino), ma anche nella più generale dimensione del valore artistico, come adombrato nella celebre lettera di Simone Fortuna a Francesco Della Rovere. Per lo studio dell'opera michelangeloese vedi ora Krhan in questo volume.

²⁷ L'influsso di Dosio sull'architettura di Giambologna nelle due cappelle fiorentine è stata messa in evidenza in Wachler 1940, pp. 244-245 che arriva a ipotizzare che Giambologna si appoggiasse a Giovanni Antonio perché nell'economia delle sue vaste commissioni, l'architettura aveva un peso relativamente modesto (p. 245). Su questo rapporto fra i due artisti vedi anche Spinelli 1992, p. 200; Spinelli 1992 a, p. 337; Martellacci 1998; per le tangenze che si riscontrano nel progetto della facciata del duomo vedi Morrogh 1994. Le connessioni con Dosio non sono solo di natura stilistica: nel cantiere della cappella Salviati, Dosio si occupa di procurare marmi pregiati a Roma (Spinelli 1992), mentre nel 1583 i due artisti lavorano insieme alla trasformazione dell'oratorio degli Scali, nuova sede dell'Accademia del Disegno (Wachler 1940, p. 244 e Pacini 2001, pp. 11-13).

²⁸ Morrogh 1994, p. 583.

²⁹ Corti 1976, p. 632.

³⁰ Per il valore del modello architettonico come strumento espressivo e di controllo progettuale ancora nel XVI secolo, vedi Millon 1994, in particolare pp. 66-70. Purtroppo non sappiamo, anche se è molto probabile in considerazione del *modus operandi* dello scultore, se i modelli di Giambologna presentassero un grado di dettaglio molto elevato, come attestato per altri esempi coevi dove venivano inclusi anche i particolari scultorei e si aveva la simulazione dei materiali da impiegare.

³¹ Patrizi 1905, pp. 201-217.

³² *Giambologna: il realismo aulico*, in Borsi 1974, pp. 304-06. Considerazioni sulla complessità del gigante

di Pratolino, nella sua forma di statua, palazzo e grotta artificiale, sono state elaborate in Acidini Luchinat 1984, pp. 95-98 e Keutner 1986.

³³ Benevento - Fanelli 1961.

³⁴ La realizzazione dell'altare è stata collocata in un periodo che va dal 1575, anno di inizio della costruzione della cappella, e il 1591, data di posa dell'altare: Ciuccetti 2002, p. 89. Vedi anche Fara 1995, p. 61.

³⁵ Vedasi la supplica di Giambologna al granduca (3 luglio 1596) perché non venga richiesto alcunché ai suoi eredi dei denari stanziati dal sovrano per la costruzione della bottega dove «da qui avanti [si deve] fabbricare ... le statue per la Regia Cappella di San Lorenzo»: il documento è pubblicato integralmente in Zikos 2002, p. 404.

³⁶ Rinaldi 1987, p. 326. La fusione delle statue per la cappella dei Principi è ricordata nella supplica del 1596 rivolta al granduca da Giambologna per avere la donazione della cappella: Zikos 2002, p. 386. È noto che, dopo il campionario delle proposte progettuali avanzate fra il 1592 e il 1594 da vari artisti, il 1596 è la data del primo concorso in cui si distingue il progetto di Buontalenti, cui segue il definitivo confronto del 1602 da cui uscirà vincitore il progetto di don Giovanni con Alessandro Pieroni e Matteo Nigetti: Rinaldi 1987, p. 326-327; Cresti 1990, pp. 78-88. Si ricorda che Giambologna faceva parte del gruppo di esperti chiamati a esprimersi sui progetti (Berti 1967, p. 206), e quello di don Giovanni-Pieroni si distinse per dar maggior peso alle sculture rispetto a quanto avveniva nell'ultima versione elaborata da Buontalenti.

³⁷ Baldinucci - Ranalli - Barocchi, IV, p. 77.

³⁸ *La Certosa del Galluzzo* 1982, p. 255.

³⁹ Il background che portò all'acquisizione della casa di Pinti dall'Ospedale degli Innocenti è stato tratteggiato in Zikos 2002, mentre in Cavazzini 1996, p. 136 si ricorda che Poccetti nel 1610 si trasferì presso l'Ospedale e prestò gratuitamente la propria opera per lavori nell'Ospedale. Questi legami fanno intravedere un quadro più complesso di quanto fino a ora delineato circa il riallestimento in senso mediceo della parete di fondo del loggiato brunelleschiano, che si declina negli affreschi di Poccetti, e nei busti dei granduchi di Giovan Battista Sermei che insistono sopra portali che sembrano coevi. Per il Sermei e Poccetti agli Innocenti vedi Cavazzini 1996, p. 134 e Zikos 2002, p. 386. Il modo in cui gli affreschi del loggiato si rapportano con i busti del Sermei (che Ferdinando Leopoldo Del Migliore definisce allievo di Giambologna) ma anche con l'architettura dei portali sopra i quali i busti sono posti suggerisce che non si sia trattato di una semplice giustapposizione

8. Firenze, Palazzo di Parte Guelfa. Particolare dello stemma mediceo realizzato da Giambologna.

10. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova. Cappella degli Uomini, particolare del timpano della finestra con figure femminili e stemma centrale.

11. Firenze, Santo Stelano al Ponte, altare già nella Cappella degli Uomini (Ospedale Santa Maria Nuova).

ma di un'opera coordinata preliminarmente, come è documentato per l'area presbiteriale della Certosa. Il portale centrale degli Innocenti è assegnato da Ferdinando Ruggieri a Matteo Nigetti (Ruggieri 1755, I, tav. XXX).

⁴⁰ L'introduzione di Ammannati ai segreti della fusione di sculture in bronzo da parte di Giambologna è argomento affrontato in Scalini 1995, che sviluppa osservazioni già elaborate in Kriegbaum 1919-1932, pp. 85-86. Le assonanze fra l'articolazione della struttura architettonica dell'altare della Libertà a Lucca con il monumento funebre per Giovanni Buoncompagni nel Camposanto monumentale di Pisa sono ricordate in Ciardi 1996, n. 14, p. 145; vedasi anche Mysok 2002. Si ricorda inoltre il viaggio a Roma nel 1572 compiuto dai due artisti con Giorgio Vasari, proprio per presentare a papa Gregorio XIII Buoncompagni i disegni per la tomba del fratello Giovanni. Inoltre, circa la commissione lucchese in Duomo affidata a Giambologna, è importante ricordare la presenza a Lucca di Ammannati, impegnato nell'importantissimo progetto di palazzo ducale a partire dal mese di settembre 1577: (Kiene 1995, p. 170-193, e Morolli 2002). Recentemente è stato proposto l'apporto del mercante lucchese Benedetto Buonvisi, legatissimo a Cosimo I e a Francesco I, per portare a Lucca Giambologna (Peroni 2001, p. 166).

⁴¹ Iacopo Piccardi è fra i collaboratori più importanti di Giambologna al 1574 al 1599 (Watson 1983), pp. 34-37; è chiamato come perito di parte dallo scultore per la stima della residenza di campagna all'Antella e per quella della casa di Pinti (Zikos 2002, pp. 368-370). Piccardi è anche richiesto espressamente da Ammannati per i lavori alla chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia nel 1575: Fossi 1973, p. 95. Significativo il suo ruolo nel cantiere di San Marco, dove svolge un ruolo anche organizzativo: Karwacka Codini - Sbrilli 1996, p. XXVI.

⁴² Dopo l'articolo di Benevento - Fanelli 1961, un importante contributo sul Ninfeo è rappresentato dal saggio Heikamp 1981. Si ricordano inoltre Bury 1990;

Colombo 1999. Un rilievo è pubblicato anche in Gorfanti 1984, p. 29.

⁴³ La diffusione a scala europea, grazie alle incisioni della scuola di Fontainebleau di stilemi di Giulio Romano, giunti in Francia con Primaticcio è sottolineata in Jenkins 2004, pp. 37-45 e Belluzzi 2005, p. 71. Una conoscenza diretta delle opere francesi di architetti come Serlio o Primaticcio è possibile anche per Bernardo Vecchietti, impegnato negli anni Cinquanta nelle Fiandre.

⁴⁴ Frommel 1998, pp. 358-364.

⁴⁵ «...perciocché le colonne fasciate dalle pietre rustiche; e anco l'architrave e il fregio interrotti da gli corni, dimostrano opere di natura, ma i capitelli e parte delle colonne così la cornice col frontone rappresentano opera di mano». *Il quarto libro di Sebastiano Serlio bolognese nel quale si tratta delle maniere de' cinque ordini, cioè Toscana, Dorico, Ionico, Corintio e Composito*, 1537, Venezia 1600, c. 133 v.

⁴⁶ Jacques Dubroecq realizzò portali rustici nel castello di Boussi e nel palazzo di Binche nei Paesi Bassi (De Jonge 1997, pp. 222-223). A questo proposito la stessa De Jonge ricorda che un fattore determinante nell'introduzione del linguaggio del Rinascimento romano nelle Fiandre fu la pubblicazione della prima traduzione in lingua straniera (non autorizzata) del *Quarto libro* di Serlio da parte di Pietre Coeck van Aelst (edizione fiamminga, Anversa 1539). Vignola sembra divenire invece riferimento puntuale nelle aperture della parete di fondo del Ninfeo, dove la cornice superiore si presenta come una semplificazione bidimensionale delle omologhe cornici poste sulle porte al piano nobile del palazzo dei Banchi a Bologna, o delle finestre (sempre al piano nobile) di villa Giulia a Roma. La conoscenza diretta da parte di Giambologna delle opere di Vignola sia a Roma che a Bologna è sostenibile in virtù della loro compresenza nelle due città: a Roma, durante i primi anni del pontificato di Giulio III e poi nel 1572, e a Bologna durante il pontificato di Pio IV, quando entrambi sono impegnati nei lavori alla Piazza Maggiore. Il riferimento a certi esiti del linguaggio di Giulio Romano e di Vignola, come i bugnati "piani" con slittamenti reciproci, proposti da Vasari, da Ammannati e Buontalenti, è un'indicazione che verrà raccolta a Firenze nei decenni successivi, se possiamo coglierne echi, per esempio, nelle cornici delle finestre di palazzo Corsini in Parione a Firenze attribuito a Ferdinando Tacca e, in una versione ancora più semplificata, nell'aggiornamento seicentesco delle cornici delle aperture al piano nobile e al secondo piano della casa di Borgo Pinti.

⁴⁷ Frommel 1992, p. 453.

⁴⁸ Heikamp riconosce la "mano" di Giambologna in casa Zuccari nell'uso della rustica contrapposta alla lineare definizione superficiale del laterizio "arrotoato", contrasto che nota anche nel Ninfeo di Fata Morgana, le cui pareti, prima del restauro, erano caratterizzate da una stuccatura che simulava un paramento in mattoni. Lo studioso inoltre rileva le assonanze fra la piattabanda delle aperture di palazzo Vecchietti, con il nome del committente e la data, e gli omologhi elementi nella facciata Zuccari, che presentano analogamente il nome del proprietario e la data: Heikamp 1996, p. 22.

⁴⁹ Il palazzo Vecchietti fu realizzato accorpando tre case preesistenti (Bury 1985, p. 18 e p. 49, n. 26). Le finestre del piano nobile su via degli Strozzi portano l'iscrizione «BERN VECC. / MLXXVIII / BERN VECC». Quelle del fronte su via de' Vecchietti sono collegabili a una campagna di lavori compiuti fra il secondo e il terzo decennio del XIX secolo: vedi Fantozzi 1842, p. 486. Scarse sono le conoscenze sull'assetto planimetrico prodotto da tale accorpamento, la cui leggibilità è resa ulteriormente difficile dalla presenza di pesanti interventi succedutisi nel corso del XIX e del XX secolo, anche se l'edificio non venne

direttamente interessato dai lavori condotti nell'ambito del «riordinamento ed il risanamento del Centro di Firenze» (1889), che portò comunque alla demolizione della vicina chiesa di San Donato, di patronato Vecchietti: vedi Carocci 1889, pp. 39-40. L'attribuzione del palazzo a Giambologna si deve a Balduino. Di grande interesse le finestre inginocchiate del piano terra, che rappresentano la personale interpretazione dello scultore di un "tema" che in quegli anni era stato interpretato da Ammannati (Belluzzi 2004) e da Buontalenti (le finestre del palazzo di Bianca Cappello in via Maggio hanno una datazione analoga, Ferretti 2003).

⁵⁰ Una panoramica sugli interventi al Riposo è tracciata in Bury 1985: allo stato attuale delle conoscenze emerge che su un edificio preesistente, acquisito dal padre nel 1515, Bernardo attuò una serie di opere che avrebbero dovuto portare a una completa riconfigurazione della residenza e degli annessi, rimasta però incompiuta: la presenza di profondi porticati ad archi su possenti pilastri, su entrambe le facciate (nord, di ingresso e sud, verso il giardino), avrebbero dovuto costituire l'elemento caratterizzante di questa severa architettura, di cui oggi è possibile riconoscere soltanto dei frammenti: nella facciata sud infatti sembra compiuta sola la parte orientale, che avrebbe dovuto raddoppiarsi con un fronte analogo nella parte occidentale, inquadrando così un ulteriore loggiato a impianto a "U", dove nella campata centrale si trova l'interessante porta d'ingresso. Per il palazzo urbano, vedi Ginori Lisci 1972, I, pp. 255-256.

⁵¹ Per la figura di Vecchietti come committente, vedi Bury 1985 e il saggio di Francesca Carrara in questo volume.

⁵² Il portale si apre sulla porzione centrale del loggiato ad archi su pilastri, con volte a crociera le cui nervature si congiungono sulla parete confluendo su originali cartelle con volute. L'elemento più interessante è la porta d'ingresso, costituita dalla sovrapposizione di una porta e di una finestra, unificate dalla cornice rustica con terminale timpanato. Questo elemento ripropone la parte bassa di una "struttura" analoga, quale il portale di ingresso di Giorgio Vasari per il palazzo di Parte Guelfa a Firenze, edificio per il quale Giambologna aveva realizzato lo stemma marmoreo nel 1558. Il timpano spezzato sormontato dallo stemma Vecchietti appare invece trattato in modo originale, grazie alla presenza dei conci a bugnato piatto che interrompono la geometria del timpano, con sfalsamenti di piano rispetto ai conci contermini.

⁵³ Satkowski 1993, p. 118. L'autore sottolinea le assonanze di questo portale, come anche della monumentale porta di ingresso al complesso della villa di Poggio a Caiano, con i portali presenti nel già ricordato *Libro Extraordinario*.

⁵⁴ «Un volta ingaggiato Giambologna, il progetto del Laureti fu sottoposto a modifiche relativamente ai bronzi... e le dimensioni delle sirene non erano ancora state stabilite - cosa che deve aver comportato cambiamenti anche nell'architettura. È logico supporre che fu un prolungato processo di revisione del progetto a ritardare di tre mesi la data del contratto per la fabbrica della fontana»: Tuttle 1989, p. 41. Per l'*Appennino*, vedi le considerazioni in Keutner 1987.

⁵⁵ Il riferimento a questa collocazione presso la Loggia dei Pisani distrutta nell'Ottocento e alla successiva e definitiva ubicazione, con considerazioni sull'attenzione che lo scultore presta all'ambiente urbano si trova in Vossilla 2000, p. 92 e sg.

⁵⁶ Nel percorso cerimoniale per l'ingresso trionfale di Cristina di Lorena nel 1589, futura sposa di Ferdinando I, il corteo da porta al Prato si diresse verso ponte a Santa Trinita e, passando per Via Tornabuoni, proseguì verso il Duomo, per entrare in piazza della Signoria dal Canto degli Antellesi (via delle Farine), dove venne posta una struttura quadrangolare con funzione di cerniera viaria, in linea con la *Fonta-*

na del Nettuno si veniva così a segnare l'asse su cui poi verrà posizionato il monumento equestre di Cosimo I (Testaverde Matteini 1990). Si ricorda inoltre l'ipotesi di dell'esistenza di un progetto per l'ampliamento di via delle Farine (parallelo al cardo, ovvero all'asse nord-sud della Firenze romana) alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento (e quindi in connessione con il progetto per la fontana di piazza, così da creare un prolungamento ideale della strada-piazza degli Uffizi): Morolli 1995, pp. 110-111. Per il valore della statua di Ferdinando I nella ritualità medicea legata alla Santissima Annunziata e alle cerimonie religiose, vedi Fantoni 1994, pp. 176-177.

⁵⁷ Per l'*Oceano* vedi Campbell 1991.

13. Firenze, particolare dell'ingresso di casa Zuccari in via Capponi.

14. Bagno a Ripoli (Firenze), loc. Grassina, villa Il Riposo, rilievo del fronte del Ninfeo di Fata Morgana (disegno di Costantino Ceccanti).

15. Uno dei portali rustici nel castello di Boussi e nel palazzo di Binche realizzati da Dubroecq (pubblicati De Jonge, *Annali di Architettura*, 1997, pp. 222-223).

