

L'ACQUA, LA PIETRA, IL FUOCO

BARTOLOMEO AMMANNATI SCULTORE



FIRENZE
MVSEI

 GIUNTI

Nato a Settignano da una famiglia di scalpellini, Bartolomeo si formò a Firenze con Baccio Bandinelli, di cui frequentò la scuola, e con Giovanni Angelo Montorsoli, cui rimase legato da profonda amicizia.

Le sue opere d'esordio sono la lunetta con *Dio Padre*, nel Duomo di Pisa (1536) e il marmo raffigurante *Leda e il cigno*, eseguito a Firenze, attorno a quella data. Poco più tardi si sarebbe recato a Venezia (1538 circa), per collaborare con Jacopo Sansovino alla decorazione della Libreria di San Marco (per la quale eseguiva la sua prima statua, un *Nettuno*) e successivamente a Urbino.

Di ritorno a Firenze, esegue il *Monumento sepolcrale di Mario Nari*, nella Basilica della Santissima Annunziata (1540-1542), che fu presto smantellato (1565). Questo insuccesso lo spinse a recarsi a Padova, presso il giurista Marco Mantova Benavides, che gli commissionò, per il giardino della sua residenza, varie sculture – fra cui un *Ercole* marmoreo colossale – e il proprio monumento funebre, negli chiesa degli Eremitani (1546).

Nel 1550 sposa a Loreto la poetessa urbinata Laura Battiferri, trasferendosi in quello stesso anno a Roma, dove il Vasari lo introduce alla corte pontificia di Giulio III. Per incarico del papa, esegue il *Ninfeo* di villa Giulia e le tombe di Antonio e Fabiano Del Monte in San Pietro in Montorio.

Nel 1555, alla morte di Giulio III, lascia Roma e rientra a Firenze, dove presto conquista un posto di rilievo alla corte di Cosimo I, fino a diventarne lo scultore di fiducia. Anche grazie alla sua amicizia con Vasari, ottiene subito commissioni importanti e rappresentative, come la *Fontana per il Salone dei Cinquecento* in Palazzo Vecchio, mai posta *in situ* e successivamente montata nei giardini di Pratolino e di Boboli. A questa seguirono altre spettacolari fontane: quella con *Ercole e Anteo*, quella con *l'Inverno* per la villa medicea di Castello e, contemporaneamente, quella del *Nettuno* in piazza della Signoria.

Apprezzatissimo – a Firenze e a Roma – anche come architetto e autore di importanti edifici e palazzi nobiliari, Ammannati va ricordato almeno per il nuovo imponente cortile di palazzo Pitti e per il ponte a Santa Trinita. Membro dell'Accademia delle Arti del Disegno, la sua crescente devozione e il legame che assieme alla moglie strinse con l'ordine dei gesuiti lo portò in vecchiaia a rinnegare le opere profane della giovinezza in una celebre Lettera agli Accademici (1582). Progettò e finanziò personalmente la nuova facciata della chiesa gesuita di San Giovannino, dove fondò la propria cappella, in cui fu sepolto, lasciando alla morte (1592) tutte le sue cospicue sostanze al Collegio dei gesuiti.

ISBN 978-88-09-76675-4



9 788809 766754

54701C € 48,00



L'ACQUA, LA PIETRA, IL FUOCO
BARTOLOMEO AMMANNATI SCULTORE

Firenze, Museo Nazionale del Bargello

11 maggio - 18 settembre 2011

Firenze 2011
Un anno ad arte

ENTI PROMOTORI



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Soprintendenza Speciale per il Patrimonio
Storico, Artistico ed Etnoantropologico
e per il Polo Museale della città di Firenze



Museo Nazionale del Bargello



FIRENZE
MVSEI



ENTE
CASSA DI RISPARMIO
DI FIRENZE



AMICI DEL
BARGELLO
Firenze onlus



Kunsthistorisches
Institut
in
Florenz

Max-Planck-Institut



fondazione
sistema toscana
MEDIATICA REGIONALE

Regione Toscana



FONDERIA ARTISTICA
FERDINANDO MARINELLI



con la collaborazione di



Media partner

LA NAZIONE



SOPRINTENDENTE

Cristina Acidini

DIREZIONE DELLA MOSTRA

Beatrice Paolozzi Strozzi

PROGETTO SCIENTIFICO

Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos

CURA DELLA MOSTRA

Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos
con la collaborazione di
Ilaria Ciseri

SEGRETERIA SCIENTIFICA

Dimitrios Zikos
con la collaborazione di
Gianluca Richi e Laura Parrini

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA E REGISTRAR

Marta Bencini
con la collaborazione di Luisa Palli

DIREZIONE DEI LAVORI DI ALLESTIMENTO

Maria Cristina Valenti

IDEAZIONE E PROGETTAZIONE DELL'ALLESTIMENTO

Giacomo Pirazzoli, Università degli Studi
di Firenze, Facoltà di Architettura,
Dipartimento di Progettazione dell'Architettura

REALIZZAZIONE DELL'ALLESTIMENTO

Opera Laboratori Fiorentini S.p.a.

ORGANIZZAZIONE E GESTIONE

DEL PERSONALE DI VIGILANZA

Alessandro Robicci
con la collaborazione di Guglielmo Lorenzini

SQUADRA TECNICA

Vincenzo De Magistris

DIREZIONE AMMINISTRATIVA

Giovanni Lenza
con la collaborazione di
Manola Così e Simona Pasquinucci

PRODUZIONE E GESTIONE DELLA MOSTRA

Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group

COMUNICAZIONE A CURA DI

Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group

SITO WEB

www.unannoadarte.it/ammannati

UFFICIO STAMPA

Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group
Sveva Fedè
per Firenze e la Toscana
Camilla Speranza

SEGRETERIA UFFICIO STAMPA

Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group
per Firenze Musei

COORDINAMENTO, PROMOZIONE E RELAZIONI
ESTERNE

Opera Laboratori Fiorentini - Civita Group-
Mariella Becherini

IMMAGINE COORDINATA E PROGETTO GRAFICO
PER SITO WEB

Senza Filtro Comunicazione - Firenze

VIDEO

Mediateca Toscana. Regia: Massimo Becattini

RESTAURI

Il Mosè attribuito a Bartolomeo Ammannati
è stato restaurato a cura della ditta
Nike-Restauro di opere d'arte s.n.c. (Firenze)

Il gruppo bronzeo di Ercole e Anteo
di Bartolomeo Ammannati è stato sottoposto
a revisione conservativa e protezione superficiale
da Nicola Salvioli con la consulenza
del settore bronzi dell'Opificio delle Pietre Dure,
sotto la direzione di Maria Data Mazzoni

La statua di Giunone con i due Pavoni
di Bartolomeo Ammannati è stata restaurata
dalla ditta Studio Techne s.n.c. (Firenze),
che ha prestato la sua assistenza a tutte
le operazioni di movimentazione e revisione
conservativa delle opere in mostra

RICOSTRUZIONE DELLA

FONTANA DI SALA GRANDE

Copia della statua di Giunone

La realizzazione del calco e della copia della statua
di Giunone per la ricostruzione
della Fontana di Sala Grande di Bartolomeo
Ammannati, con la consulenza dell'Ufficio Tecnico
Calchi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze,
è stata realizzata con il finanziamento
dell'Associazione "Amici del Bargello"
dallo Studio Techne s.n.c., in collaborazione
con la Fonderia Artistica Ferdinando Marinelli,
che ha offerto gratuitamente l'esecuzione
della forma

OPERAZIONI RILIEVO DIGITALE E STAMPA 3D

Coordinatore per il rilievo digitale della Fontana di Sala Grande

Giorgio Verdiani, Dipartimento di Architettura, Disegno, Storia e Progetto della Facoltà di Architettura di Firenze

Gruppo operativo per le operazioni di restituzione grafica del rilievo

Giorgio Verdiani, Filippo Fantini, Sergio Di Tondo

Gruppo operativo per le operazioni di rilievo digitale della prima campagna

Giorgio Verdiani, Alessandro Peruzzi, Graziano Corsaro, Natascia Caccetta, Giovanni Guccini

Gruppo operativo per le operazioni di rilievo digitale della seconda e terza campagna

Giorgio Verdiani, Sergio Di Tondo, Graziano Corsaro

Operazioni di rilievo digitale della prima campagna attuate in collaborazione con Area3D s.r.l. Livorno

Immagini di rendering

Filippo Fantini, Mirco Pucci

La stampa tridimensionale

è stata attuata presso il laboratorio

PMD - Promo Design S.cons. a r.l. Calenzano.

Le operazioni di ottimizzazione dei modelli sono state eseguite a cura di Filippo Fantini, le operazioni di stampa 3D sono state curate da Filippo Susca

ENTI E MUSEI PRESTATORI

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich - Museum (Kunstmuseum des Landes Niedersachsen)

Firenze, Biblioteca Marucelliana

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Firenze, Biblioteca Riccardiana

Firenze, Galleria Palatina

Firenze, Musei Civici

Firenze, Museo Storico Topografico

"Firenze comera"

Firenze, Palazzo Vecchio, Collezione Loeser

Firenze, Villa Medicea La Petraia

Londra, Collezione privata

Madrid, Museo del Prado

Padova, Università, Museo di Scienze

Archeologiche e d'Arte

Parigi, Musée du Louvre,

Département des Arts Graphiques

Roma, Galleria Colonna

San Marino (California),

The Huntington Art Collections

Mrs. Clarice Smith, Robert H. Smith Family Foundation

GARANZIA DI STATO

Ministero per i Beni e le Attività Culturali,

Direzione Generale per la valorizzazione

del patrimonio culturale: Mario Resca

Servizio I

Valorizzazione del patrimonio culturale,

programmazione e bilancio: Manuel Roberto Guido

Ufficio Garanzia di Stato: Antonio Piscitelli,

Marcello Tagliente, Angelina Travaglini

Istituto Superiore per la Conservazione

ed il Restauro: Marica Mercalli, Gabriella Prisco

Ministero dell'Economia e delle Finanze,

Dipartimento Ragioneria dello Stato,

Ispettorato Generale del Bilancio

Ufficio XI: Rosario Stella

Collaboratori

Sebastiano Verdesca, Paola Pollastri

Ufficio mostre della Soprintendenza Speciale

per il Patrimonio Storico, Artistico

ed Etnoantropologico e per il Polo Museale

della città di Firenze

Monica Fiorilli e Sabrina Brogelli

CATALOGO

Giunti Editore

A CURA DI

Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos

RESPONSABILE EDITORIALE

Claudio Pescio

EDITOR

Ilaria Ferraris

CONTRIBUTI DI

Luisa Attardi, Amedeo Belluzzi, Mirella Branca,

Francesco Caglioti, Alessandro Cherubini,

Ilaria Ciseri, Sergio Di Tondo, Filippo Fantini,

Emanuela Ferretti, Detlef Heikamp,

Catherine Hess, Volker Krahn, Gilberto Lazzeri,

Mauro Linari, Fernando Loffredo,

Stefano Palumbo, Beatrice Paolozzi Strozzi,

Giacomo Pirazzoli, Claudio Pizzorusso,

Giovanna Rasario, Stefania Salomone,

Eike D. Schmidt, Cristina Valenti,

Giorgio Verdiani, Dimitrios Zikos

PROGETTO GRAFICO

Paola Zacchini

IMPAGINAZIONE

Lorenzo Mennonna

COLLABORAZIONE REDAZIONALE

Sara Draghi, Maria Lucrezia Galleschi

RICERCA ICONOGRAFICA

Elisabetta Marchetti

RESPONSABILE COORDINAMENTO TECNICO

Alessio Conticini

SUPERVISIONE TECNICA DELLE IMMAGINI

Nicola Dini

SAGGI

«Le buone figure fanno bel vedere per tutto». Le opere di Ammannati al Bargello <i>Ilaria Ciseri e Beatrice Paoluzzi Strozzi</i>	16
Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto <i>Alessandro Cherubini</i>	46
La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della Tomba Nari <i>Fernando Loffredo</i>	94
Bartolomeo Ammannati, la Fontana di Sala Grande e le trasformazioni del Salone dei Cinquecento da Cosimo I a Ferdinando I <i>Emanuela Ferretti</i>	136
«... Che accozzamento è stato questo suo?» Sul simbolismo delle statue di Ammannati per il Salone dei Cinquecento <i>Dimitrios Zikos</i>	156
La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano <i>Dettef Heikamp</i>	182
Dalle sorgenti alle fontane: Cosimo I e l'acquedotto di Firenze <i>Emanuela Ferretti</i>	262
Ammannati restituito: Giovanni Battista Foggini e il ripristino della Fontana <i>Eike D. Schmidt</i>	276
Scultura e architettura nell'opera di Ammannati <i>Amedeo Belluzzi</i>	294
Progetti di Ammannati per Chiappino Vitelli <i>Stefania Salomone</i>	314
Ammannati in Luce <i>Giovanna Rasario</i> <i>Fotografie di Lorenzo Mennonna</i>	324

CATALOGO

Leda e il cigno <i>Bartolomeo Ammannati</i>	352	Medaglia di Cosimo I <i>Pietro Paolo Galcotti</i>	428
Mosè <i>Bartolomeo Ammannati (attribuito a)</i>	356	Nudo virile <i>Bartolomeo Ammannati (cerchia di)</i>	430
Monumento funebre di Mario Nari <i>Bartolomeo Ammannati</i>	360	Allegoria dell'Arno e del Tevere <i>Bartolomeo Ammannati</i>	432
Sapienza <i>Bartolomeo Ammannati</i>	364	Apoteosi di Michelangelo <i>Bartolomeo Ammannati</i>	432
Ganimede "Maestro del Ganimede" (o Bartolomeo Ammannati?)	366	Taccuino di disegni <i>Bartolomeo Ammannati</i>	436
Fontana di Sala Grande <i>Bartolomeo Ammannati</i>	370	Quattro disegni di decorazioni scultoree per le chiavi d'arco di Palazzo Pitti <i>Bartolomeo Ammannati</i>	440
«Belveder con Pitti» <i>Giusto Utens</i>	378	Opi <i>Bartolomeo Ammannati</i>	444
Ercole e Anteo <i>Bartolomeo Ammannati</i>	382	Ritratto di Laura Battiferri <i>Bronzino</i>	448
Pavone <i>Bartolomeo Ammannati</i>	388	Rime <i>Laura Battiferri</i>	450
Gallo <i>Bartolomeo Ammannati</i>	388	Rime <i>Laura Battiferri</i>	452
Veduta della villa di Castello <i>Giusto Utens</i>	392	Rime <i>Laura Battiferri</i>	454
Marte gradivo <i>Bartolomeo Ammannati,</i>	396	Sonetto <i>Giorgio Vasari</i>	456
Venere <i>da Bartolomeo Ammannati ?</i>	398	APPENDICI	
«Genio mediceo» <i>Bartolomeo Ammannati</i>	404	1970-1975. La nuova Sala di Michelangelo e del Cinquecento <i>Maria Cristina Valenti</i>	460
«Genio mediceo» <i>Bartolomeo Ammannati</i>	408	"L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore". Note sull'allestimento della mostra per il V centenario <i>Giacomo Pinazzoli</i>	463
Ercole <i>Baccio Bandinelli</i>	412	<i>Il rilievo 3D della Fontana di Sala Grande</i> <i>Sergio Di Tondo, Filippo Fantini, Giorgio Verdiani</i>	470
Ercole <i>Bartolomeo Ammannati</i>	414	Il calco e la copia della Giunone e dei Pavoni <i>Gilberto Lazzeri, Stefano Palumbo</i>	475
Studio dall'Ercole Benavides <i>Giulio Clovio</i>	416	APPARATI	
Progetto per la Fontana di Piazza della Signoria <i>Baccio Bandinelli</i>	418	Bibliografia	478
Nettuno <i>Baccio Bandinelli</i>	420	Indice dei nomi	492
Nettuno <i>Baccio Bandinelli</i>	422		
Progetto per la Fontana di Nettuno <i>Anonimo</i>	424		
Medaglia di Cosimo I <i>Pietro Paolo Galcotti</i>	428		



BARTOLOMEO AMMANNATI, LA FONTANA DI SALA GRANDE E LE TRASFORMAZIONI DEL SALONE DEI CINQUECENTO DA COSIMO I A FERDINANDO I

Emanuela Ferretti

Il nome di Bartolomeo Ammannati (1511-1592) è indissolubilmente legato al cantiere di Palazzo Vecchio. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'artista partecipa per la parte dell'arredo plastico e decorativo alla sua riconfigurazione collaborando con Giorgio Vasari (1511-1574), responsabile del cantiere; al tempo di Ferdinando I (1587-1609) diviene, invece, architetto responsabile della fabbrica, in una stagione di rilevanti ampliamenti e trasformazioni del palazzo¹. In particolare, negli anni di Vasari, Ammannati ha svolto un ruolo significativo nei progetti per il Salone dei Cinquecento – che le fonti coeve indicano come Sala Grande –, con la commissione della monumentale fontana per la testata meridionale, nota anche come *Fontana di Giunone* (1555-1563), mai installata a Palazzo Vecchio: si tratta di una complessa opera scultorea dove Bartolomeo si occupa anche del progetto del palinsesto architettonico che ne doveva costituire il fondale, come avremo modo di illustrare in questo saggio.

Il vasto ambiente della Sala, vera e propria «piazza coperta»², occupa una posizione nevralgica nelle nuove funzioni che vedono l'antico palazzo repubblicano ospitare non solo il rifondato governo mediceo, ma anche la residenza familiare del giovane Cosimo³, con tutte le valenze simboliche, ostensive e cerimoniali che una residenza ducale comporta. La Sala Grande ha infatti una dislocazione baricentrica rispetto ai nuovi appartamenti del duca e della duchessa, cui fa da corollario la questione dei reciproci collegamenti trasversali risolta soltanto a più riprese e protrattasi fino alla seconda metà del XIX secolo. Vasari a tal proposito ricorda con orgoglio il suo progetto, con il relativo modello, per Palazzo Vecchio: «il quale modello essendo piaciuto al duca, si è secondo quello unito e fatto molte comode stanze e scale agiate, pubbliche e segrete, che rispondono in su tutti i piani; e per cotal modo rendute libere le sale che erano come una pubblica strada, non si potendo salire di sopra senza passare per mezzo di quelle»⁴. L'allestimento della Sala, nella nuova centralità fisica e concettuale, richiede tempi molto lunghi e processi tutt'altro che lineari⁵. La *Fontana di Sala Grande* rappresenta un episodio di grande rilievo nel rapporto fra scultura e architettura nel Cinquecento. È in quest'ultima chiave di lettura che verrà qui analizzata per indagarne le implicazioni architettoniche, spaziali e programmatiche (figg. 1, 2).

La Sala Grande era stata creata nelle sue monumentali e inusitate dimensioni

1. Veduta attuale della testata nord del Salone dei Cinquecento

2. Veduta attuale della testata sud del Salone dei Cinquecento

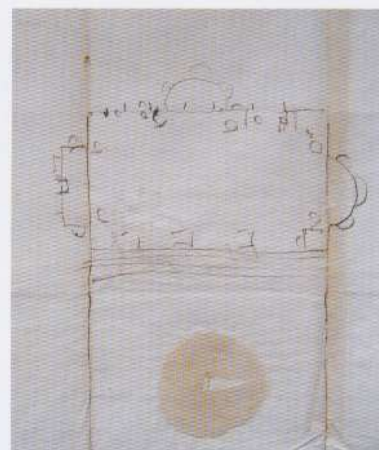


fra il 1494 e il 1495 da Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca (1457-1508), su commissione del governo di Girolamo Savonarola⁶. È qui che, al tempo di Cosimo I e dei suoi figli, si attua l'unione armoniosa di architettura, scultura e grande decorazione pittorica, ed è possibile isolare tre momenti principali: 1542-1560; 1560-1573; 1588-1592. Tali interventi portano alla messa a punto di un ambiente di grande importanza nel contesto italiano ed europeo, già esaltato nei suoi valori spaziali come modello dallo stesso Vasari⁷. In una perfetta sintesi delle arti – al servizio delle quali sono dispiegate anche soluzioni tecniche e ingegneristiche di grande rilevanza⁸ – viene illustrata la grandezza della nuova capitale ducale come eccellenza dinastica dei Medici. L'intenzione politico-culturale alla base di questo lungo progetto, se pur con modifiche e parziali discontinuità, si muove su molteplici binari: in primis, la celebrazione dei membri della famiglia Medici, sia del ramo di Cosimo *pater patriae* (1389-1464) – con particolare riguardo ai due pontefici Leone X (1513-1521) e Clemente VII (1523-1534) –, sia dei discendenti di Pier Francesco il Popolano (1415-1476) da cui proviene Cosimo I. La rappresentazione di eroiche battaglie della Firenze repubblicana, inoltre, si accosta a episodi cruciali della recente storia medicea; la celebrazione della ricchezza delle *membra* del nuovo stato regionale, ovvero i piccoli e grandi centri urbani del Dominio, va di pari passo con l'elogio dei *Quartieri* e delle *Arti* della capitale. Nell'arco di oltre trent'anni cambiano i registi dell'impresa artistica e gli ispiratori del programma complessivo, al pari delle condizioni politiche al contorno, ma il risultato finale restituisce un aspetto unitario che i cospicui interventi otto-novecenteschi non hanno offuscato ma, forse, enfatizzato.

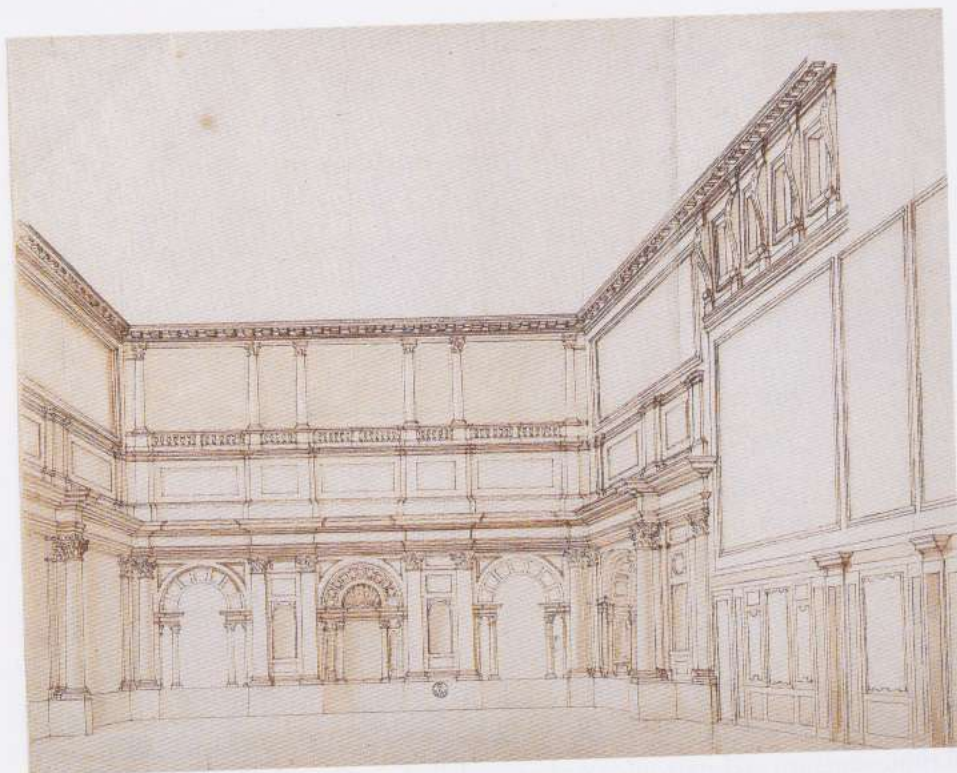
Nella definizione dell'immagine complessiva della Sala, la scultura ha un ruolo molto importante che diviene addirittura egemone in momenti ben precisi della lunga vicenda del suo allestimento⁹, sulla scia di una consuetudine precipuamente fiorentina che, dai tempi di Arnolfo fino al sublime Michelangelo¹⁰, ne caratterizza l'arte e l'architettura. In questo contesto la *Fontana di Sala Grande*, se pur non realizzata, va letta non soltanto come una perfetta sintesi fra architettura e scultura o come preziosa materializzazione di raffinate allegorie ed erudite simbologie medicee, suggerite molto probabilmente da Cosimo Bartoli¹¹: rientra primariamente infatti in queste riflessioni lo studio di tale opera di Ammannati come nodo fondamentale nello sviluppo e declinazione del tema dell'acqua e delle fontane (con i significati di carattere politico e celebrativo a esso sotteso) all'interno di sale di rappresentanza dove convergono modelli, citazioni e riferimenti stratificati e complessi, questione solo parzialmente esplorata dalla storiografia.

La Sala Grande nel progetto di Baccio Bandinelli e Giuliano di Baccio d'Agnolo

Il rinnovamento architettonico e plastico della Sala Grande di Palazzo Vecchio prende avvio nel 1542 e vede la collaborazione di Baccio Bandinelli (1488-1560) e Giuliano di Baccio d'Agnolo (1491-1555)¹², in una stagione febbrile di opere di adeguamento e ampliamento della grande fabbrica, coordinati da Giovan Battista del Tasso (1550 circa - 1555)¹³. La cifra dell'intervento è il ribaltamento di novanta gradi dell'asse visivo e funzionale del grande ambiente tardoquattrocentesco¹⁴: la fruizione trasversale diviene secondaria rispetto a quella longitudinale, polarizzata così sulle due testate, settentrionale (l'Udienza) e meridionale, che acquisiscono nuova importanza. I lavori prendono avvio dalla porzione settentrionale (fig. 3) e procedono, come tutti gli altri cantieri gestiti da Bandinelli, con pernicioso lentezza e continue variazioni fra il progetto iniziale e l'opera effettivamente realizzata¹⁵. La teoria di serliane che si aprono nella testata nord materializza il legame con la Roma degli antichi e dei moderni¹⁶, riferimento che caratterizza anche il telaio architettonico nel suo insieme¹⁷. Trasfigurando e semplificando temi compositivi delineati da Michelangelo nei progetti laurenziani¹⁸, gli elementi architettonici si articolano in funzione della nuova sistemazione delle sculture di Bandinelli, dando corpo a un ambizioso programma artistico e iconografico. I materiali utilizzati da Giuliano di Baccio d'Agnolo, la pietra del Fossato¹⁹ e il marmo, esplicitano ulteriormente il nobile legame con i cantieri michelangioli degli anni Venti-Trenta del Cinquecento; tale riferimento sarebbe stato reso ancor più manifesto dalla presenza delle effigi, nel progetto iniziale, dei due capitani medicei, Giuliano di Lorenzo (1479-1516) e il Magnifico Lorenzo de' Medici (1492-1519)²⁰. Nel corso degli anni, tuttavia, la riduzione del numero delle statue, da quindici a otto, costringe a rinunciare all'iniziale proposito di un vero e proprio *pantheon* mediceo.



3. La testata settentrionale del Salone dei Cinquecento in un disegno allegato alla lettera di Cosimo I al cardinale Innocenzo Cybo, 1542. Archivio di Stato di Massa e Carrara, Carteggio del Cardinale Innocenzo Cybo, 5, ins. 19, c.n.n.



4. La testata settentrionale del Salone dei Cinquecento, post 1564-1591, Firenze, GDSU 2131 A

Pur nell'estrema dilatazione dei tempi di realizzazione, la porzione settentrionale della sala non subisce modifiche decisive nella *facies* architettonica con il passaggio di consegne – nella guida del cantiere del palazzo – nel 1555 dal Tasso, scomparso in quell'anno, a Vasari. A quella data, le membrature architettoniche erano completate per circa due terzi e, dopo una pausa di circa dieci anni, i lavori vengono ripresi e portati avanti in concomitanza con le celebrazioni per il matrimonio del principe Francesco (1565), sotto la regia dello stesso Vasari²¹, che sembra modificare in parte il progetto di Bandinelli. Una parte dei rivestimenti delle nicchie e gli stucchi, poi, saranno realizzati solo al tempo di Ferdinando I come, molto probabilmente, la scalinata davanti all'Udienza (fig. 4) nella conformazione che vediamo oggi²². La parete meridionale diviene proprio dal 1555, la porzione della sala dove Bartolomeo Ammannati progetta un nuovo intervento, analogamente caratterizzato dal confronto serrato fra scultura e architettura. La *Fontana di Sala Grande* è il fulcro della sistemazione, ma l'articolazione architettonica che ne doveva costituire il fondale, se pur presumibilmente in armonia con il partito del fronte settentrionale (se non addirittura sua speculare trascrizione), avrebbe avuto una funzione molto importante nella composizione sia della parete sia dell'intero ambiente. A oggi sono note solo fonti scritte che suggeriscono la morfologia della fontana e il suo inserimento nella sala: esse comprendono oltre alla narrazione vasariana, cospicue attestazioni documentarie che indicano per la complessa cornice lapidea e per la struttura muraria un assetto diverso da quello attuale.

5. La fontana di Ammannati in un disegno di Giovanni Guerra, 1598 circa, Vienna, Albertina

A PITHI

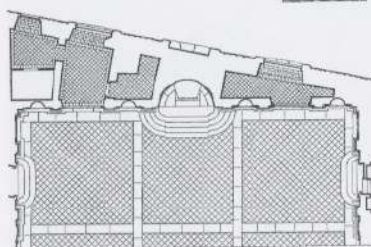


CONCERTO POETICO DI STATVE POSTO IN ASPETTO DEL
PALAZZO A PITHI FATTO PER INTENTIONE DI METERLO
A PRATOLINO

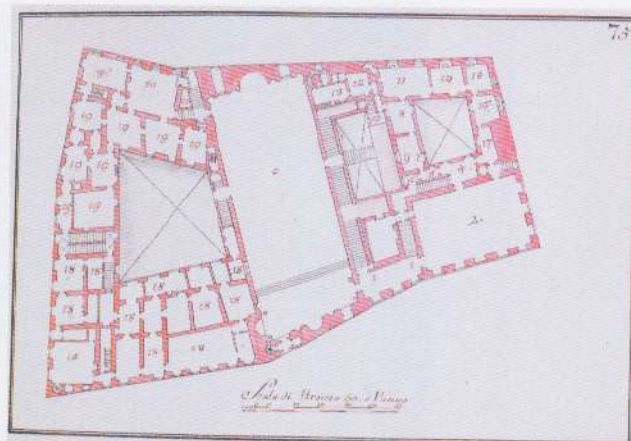
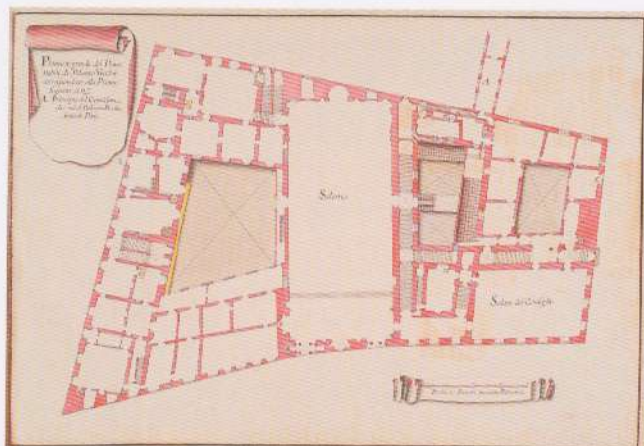
La Fontana di Sala Grande e il suo contesto architettonico

Del gruppo scultoreo di Ammannati, composto da almeno sei statue di cui quattro gravitanti intorno a uno scenografico "cerchio" marmoreo²³ (figg. 5, 6 del contributo di di Tondo, Fantini, Verdiani in questo volume), sono note la cronologia e le fasi iniziali che si snodano fra l'autunno del 1555 e il 1563, ovvero quando rispettivamente si dà il via al complesso processo estrattivo dei marmi apuani, e Bartolomeo stima un capitello incompiuto rimasto nella bottega dello scalpellino²⁴. Nel maggio 1557 si paga il legnaiolo Vincenzo di Vittorio «per aver lavorato in su uno modello per messer Bartolomeo scultore», con ogni probabilità il modello per la composizione della testata meridionale: ciò evidenzia come Ammannati gestisca in questo caso la parte scultorea e la parte architettonica²⁵. La data della prima commissione dei marmi coincide con la realizzazione del tratto finale dell'acquedotto dal giardino di Boboli a Palazzo Vecchio²⁶, mentre a partire da gennaio 1556 si lavora alla preparazione del telaio delle membrature architettoniche della fontana, i cui elementi vengono sbizzati in cava e poi condotti nella chiesa di San Pier Scheraggio, a fianco del palazzo²⁷. La qualità e la morfologia di tale cornice è un aspetto non analizzato dalla storiografia, come anche la sua relazione dimensionale e spaziale con il muro retrostante.

Nell'autunno 1560, dopo la morte di Bandinelli, che aveva avuto più volte parole di fuoco contro la coppia Vasari-Ammannati²⁸, e quando ormai l'artista aretino sta progressivamente assumendo anche il controllo dell'allestimento della sala con nuovi progetti²⁹, è documentato un taglio nella parete di circa 31 braccia quadre, poco meno di 18 metri quadrati³⁰ per alloggiare il gruppo scultoreo: questo avrebbe dunque occupato un'area di circa 480 centimetri in altezza per 380 centimetri in larghezza³¹. Non ci sono elementi certi per stabilire quale fosse l'assetto del muro al tempo della commissione scultorea ad Ammannati, né la posizione e la conformazione delle aperture: attualmente la testata è caratterizzata da una controparete, perpendicolare ai lati lunghi, che ne regolarizza la geometria creando una consistente intercapedine, a tratti murata, fra esterno ed interno (fig. 6). Tale conformazione geometrica dovrebbe risalire ai lavori vasariani del 1563-1565, quando si rialza il soffitto³², con ulteriori interventi di sistemazione e consolidamento interno realizzati nel 1590³³. Lo scasso fa supporre che il gruppo potesse essere leggermente arretrato rispetto al filo della parete decorata dalle membrature architettoniche: al centro della testata, la figura di *Giunone*, assisa su l'anello marmoreo, avrebbe dominato la composizione segnando l'asse della fontana, ribadito dalla sottostante statua di *Cerere*, fiancheggiata dalla *Fonte di Parnaso* e dall'*Arno*³⁴. È probabile che l'insieme delle sculture marmoree sarebbe stato completato da una vasca per la raccolta delle acque³⁵. Vasari inoltre, ricorda che la composizione era arricchita da altre figure bronzee, la cui identificazione rimane aperta³⁶: a questo proposito, è significativo notare che i registri delle Fabbriche Medicee ricordano, nell'ambito delle spese per Palazzo Vecchio, pagamenti per le modellazioni in gesso di Ammannati per la fusione bronzea di sculture nell'inverno 1558-1559³⁷.



6. Pianta attuale del Salone dei Cinquecento, particolare della testata meridionale

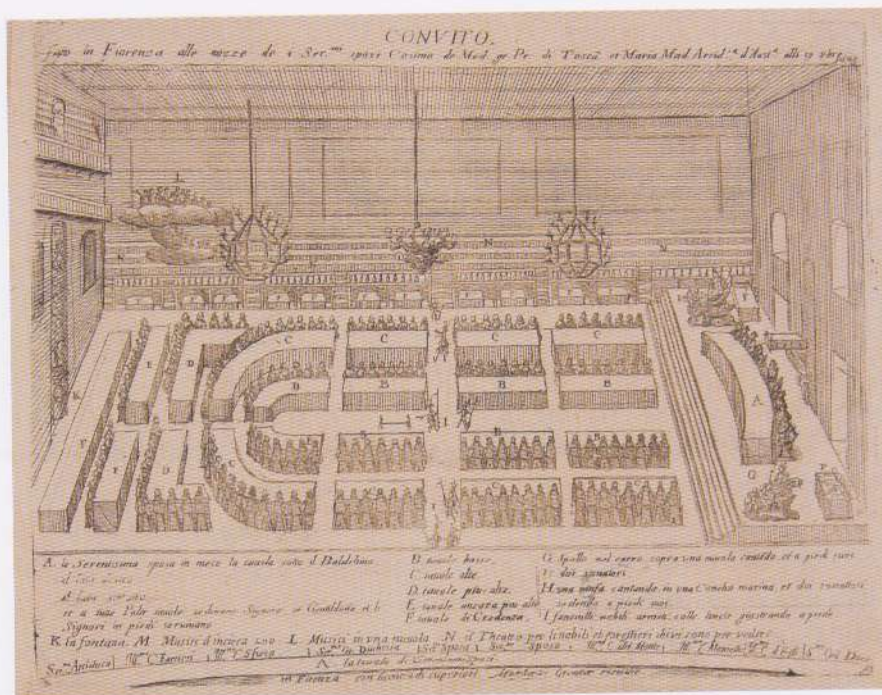


Come già accennato, è probabile che nelle linee generali l'«opera del quadro»³⁸ ideata da Ammannati dialogasse in modo coerente con quella di Bandinelli, per ragioni di *decoro*, di coerenza e armonia della Sala nel suo insieme. A questo proposito, la consuetudine di affidare i lavori «a cottimo»³⁹ permette di disporre di informazioni di dettaglio proprio relativamente alle membrature lapidee e a particolari porzioni del telaio architettonico; da tali documenti emerge che a Bartolomeo in prima persona spetta l'autorizzazione al pagamento degli scalpellini impegnati nell'opera⁴⁰. Le fonti restituiscono dunque l'immagine di una struttura parietale composta da quattro colonne, quattro paraste intere e quattro angolari di ordine corinzio, oltre a varie modanature che dovevano costituire una monumentale trabeazione, con incastonate due finestre⁴¹. La composizione architettonica si sarebbe prolungata sui fianchi, come suggerito dal pagamento per un elemento lapideo che doveva arrivare fino alla porta d'ingresso alla sala, sul lato occidentale, e dunque molto probabilmente per simmetria anche su quello orientale⁴². Di rilievo anche il riferimento a elementi dalla spiccata plasticità quali due mascheroni e «due teste di capricorno con due festoni in due mensoloni di pietra serena»⁴³, di corredo alla composizione della fontana. Se il tema delle maschere in un simile contesto rimanda alle fontane dell'antichità⁴⁴, gli altri elementi rientrano appieno nell'articolato vocabolario espressivo di Bartolomeo⁴⁵ (fig. 4 nel saggio di Belluzzi in questo volume). Non compare nei registri di pagamento invece alcun riferimento a materiali che avrebbero potuto rievocare il meraviglioso mondo sotterraneo di grotte e spelonche, animato da spugne e stalattiti, spesso associate a fontane domestiche⁴⁶. Mancano inoltre riferimenti all'acquisto di pezzi speciali relativi al rivestimento e incorniciatura di nicchie, presenti nella testata dell'Udienza e nel completo ridisegno del telaio lapideo della parete sud al tempo di Ferdinando I⁴⁷.

Si è ricordato come lo scasso nella parete meridionale avvenga a pochi mesi di distanza dal nuovo ruolo di Vasari nell'allestimento della sala: l'artista aretino, come responsabile del cantiere del palazzo, in tutta la seconda metà degli anni Cinquanta coordina infatti i lavori negli ambienti monumentali intorno al vasto

7. Ferdinando Ruggieri, *Pianta del piano nobile di Palazzo Vecchio*, 1740 circa, BNCF, 3.B.1.5, c. 7r

8. *Pianta del piano nobile di Palazzo Vecchio*, 1778-1781, Archivio di Stato di Praga, SUAP, RAT, 49, 75



ambiente, ma è solo dopo morte di Bandinelli (7 febbraio 1560), artista sempre protetto dalla duchessa, che l'aretino avanza nuovi e articolati progetti per la sala, inizialmente comprendenti a tutti gli effetti anche l'opera di Ammannati⁴⁸. Tuttavia, sono proprio i primi anni Sessanta che vedono il progetto della fontana progressivamente affievolirsi, fino al definitivo accantonamento. Oltre al già citato documento del 1563, i pagamenti del 1566 per tre capitelli destinati all'opera di Ammannati, si ritengono infatti a chiusura della commissione⁴⁹. Le motivazioni alla base dell'abbandono di una tale iniziativa, che ha comportato un notevole impegno artistico, economico e tecnico, sono ancora da precisare e possono essere legate a molteplici fattori: dal decisivo cambio di indirizzo programmatico e artistico per l'allestimento e decorazione della sala⁵⁰, a problemi tecnici di portata dell'acquedotto cosimiano⁵¹ o, forse ancora, all'improvvisa morte di Eleonora di Toledo (1562), ritenuta dalla storiografia più recente il personaggio celebrato nel gruppo plastico⁵². Sembra che la parete meridionale sia rimasta priva di decorazione fino alla campagna di lavori avviati al tempo di Ferdinando I, quando si realizzano una serie di opere che interessano la sala nel suo complesso, con la probabile supervisione generale di Ammannati⁵³. Negli anni 1588-1591 infatti su progetto dell'artista viene messa in opera – senza più alcuna traccia della volontà di recuperare il progetto della fontana ormai destinata a Pitti – una nuova e complessa composizione parietale lapidea che, almeno nel progetto iniziale, doveva essere arricchita da sculture e bassorilievi⁵⁴. L'importanza di questo intervento, che ripropone il confronto fra architettura e scultura, è testimoniata dalla realizzazione di un apposito modello ligneo, perduto, che doveva essere arricchito da figure a tutto tondo in stucco, eseguito con

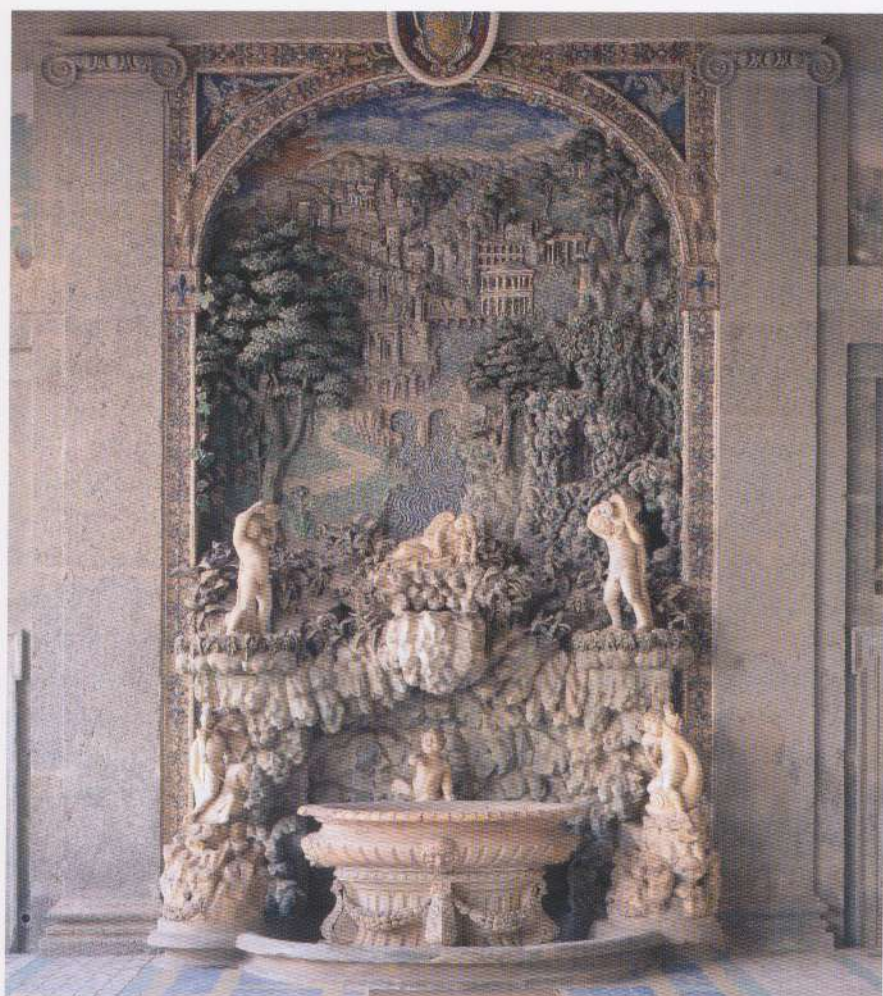
9. Veduta dell'allestimento della sala per il banchetto delle nozze di Cosimo II (1607), acquaforte, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe, n. 12940

lamentare⁶⁰, e in relazione con i nuovi collegamenti fra il Salone e quello che poi verrà riconosciuto e ripristinato come lo Studiolo di Francesco I⁶¹. Si colloca nelle opere per l'adeguamento della sala a sede della Camera dei Deputati la costruzione di tutto il registro superiore del fronte meridionale⁶², che ripropone testualmente la composizione vasariana per la parte alta del lato nord e sostituisce l'esile struttura precedente (fig. 10). La collocazione della statua del *Savonarola* nella nicchia centrale (1882), definita nelle nuove dimensioni da de Fabris⁶³, precede la sistemazione nello stesso luogo del gruppo della *Vittoria* di Michelangelo (1921), che doveva avere come corollario un nuovo progetto di Alfredo Lensi per l'intera testata, solo parzialmente realizzato: si attua infatti soltanto la riconfigurazione del vano centrale, con la relativa scalinata, che imita in materiali poveri quella sulla parete opposta; al contempo si modifica il basamento che corre lungo tutta la testata⁶⁴.

La presenza dell'acqua nella Sala Grande

Il principio informativo del progetto della testata meridionale è dunque lo stretto rapporto fra scultura e architettura, rinnovato in modo pregnante dalla presenza dell'acqua, che doveva sgorgare dal seno di *Cerere* e dalle urne di *Arno* e *Fonte di Parnaso*, per confluire con ogni probabilità in un'ampia vasca. L'acqua nella sala avrebbe celebrato in modo eclatante la grande opera della costruzione dell'acquedotto di Cosimo I, in una città dotata fino a quel momento solo di pozzi e cisterne, operazione resa ancor più ardua dalla rilevante quota di installazione della fontana⁶⁵. L'armonioso riequilibrio fra acqua e terra, ricercato con costanza e determinazione dal duca nella pluriennale azione di governo del sistema idraulico del territorio toscano, con ricadute positive sulla fertilità dell'agricoltura⁶⁶, avrebbe trovato inoltre nella fontana di Ammannati una precipua esaltazione. L'acqua poi avrebbe raffrescato l'ambiente, rallegrando con il rumore e la vista gli astanti, secondo un noto *topos* pliniano⁶⁷, se pur in un contesto completamente diverso.

Per quest'opera, il riferimento stilistico più immediato sembra essere quello alle fontane architettoniche dell'antichità, dette anche "ninfei a facciata"⁶⁸, caratterizzati da strutture parietali architettonicamente qualificate da nicchie e decorazioni, con statue a tutto tondo che potevano anche gettare acqua. Queste strutture erano completate da vasche o da preziosi *labra* marmorei, dove l'acqua veniva raccolta e poi smaltita; poteva anche tracimare lentamente dai bordi defluendo sul piano basamentale, per essere poi canalizzata mediante raffinati sistemi di tubazioni fittili o bronzee⁶⁹. Sono noti ninfei a facciata che, oltre a essere installati all'esterno, arricchivano gli interni di case patrizie⁷⁰ o di complessi termali, come pure gli ambienti delle grandi ville di età imperiale (soprattutto *tridini*)⁷¹; non mancano attestazioni di ninfei architettonici ubicati in connessione con gli spazi diaframmati delle strutture forensi, templari o teatrali⁷². Di rilievo dovevano essere anche le strutture di questo tipo comprese nel Pala-



11. Caprarola (Viterbo),
palazzo Farnese, Sala di Ercole
con la fontana parietale (particolare)

tino, scavato in alcuni settori a partire dal pontificato di Paolo III, o a villa Adriana a Tivoli, oggetto delle campagne di scavo di Ligorio negli anni centrali del Cinquecento⁷³.

Se prendiamo in considerazione la funzione peculiare della Sala Grande di Palazzo Vecchio come luogo pubblico, ufficiale e di rappresentanza per il potere mediceo, la straordinaria presenza dell'acqua si arricchisce di ulteriori valenze e trova, forse, altre possibili chiavi di lettura. L'eredità del mondo arabo in Sicilia, come in parte della Spagna, aveva lasciato testimonianze architettoniche di rilievo, fra cui spiccano le residenze reali, dove uno degli ambienti caratteristici era la sala di rappresentanza, anche con funzione di amministrazione della giustizia; tale ambiente era spesso contraddistinto da un'aniconica mostra d'acqua nella parete di fondo da cui sgorgava l'acqua, che scorreva poi sul pavimento in una stretta canalizzazione a vista, o da una fontana centrale. Testimonianze di queste stanze monumentali fortemente segnate dalla presenza dell'acqua si trovavano, per esempio, nella Sala della Zisa a Palermo, ampiamente celebrata da Leandro Alberti⁷⁴, o nella Spagna di Carlo V, che non aveva mancato personalmente di

rinnovare le valenze estetiche e simboliche di strutture di questo tipo⁷⁵. Nella Firenze di Cosimo ed Eleonora, la cultura delle acque e dei giardini – che aveva informato il progetto di Poggio Reale a Napoli, rinnovando i fasti dell'antichità contaminati con suggestioni provenienti dalla tradizione arabo-spagnola⁷⁶ –, si giova inoltre fortemente delle esperienze maturate in termini di acque e fontane nella Roma di Clemente VII, Paolo III e Giulio III⁷⁷, note a tutti i protagonisti della committenza ducale: da Tribolo a Vasari, da Bandinelli ad Ammannati. Nell'articolata declinazione del tema dell'acqua nella capitale e nelle ville del duca, il progetto per la *Fontana di Sala Grande* costituisce dunque un episodio di rilievo nel panorama italiano, sia per la precoce datazione sia per la complessità dell'oggetto scultoreo e architettonico ideato da Bartolomeo Ammannati. Questa commissione infatti anticipa la realizzazione della Sala della Fontana di villa d'Este a Tivoli e della Sala di Ercole a Caprarola (fig. 11), che presentano comunque un apparato scultoreo di dimensioni ridotte rispetto al progetto fiorentino e con orientamenti stilistico-espressivi molto diversi⁷⁸. Il gruppo statuariale di Ammannati e la sua cornice architettonica, pur essendo rimasto nella virtualità del progetto, costituisce un'opera che, a partire dalla lezione dei cantieri fiorentini di Michelangelo, connette e sperimenta soluzioni compositive poliedriche, declinate nel segno della magnificenza dell'acqua. Attingendo al repertorio formale e tipologico classicista e antiquario – su cui sembrano innestarsi proficuamente riferimenti, se pur indiretti e mediati, alla cultura arabo-spagnola – Ammannati giunge a livello concettuale a un risultato del tutto originale.

Desidero ringraziare i curatori e tutti i componenti del comitato scientifico della mostra, al pari di Claudia Conforti. Esprimo sentita riconoscenza a Mario Bevilacqua, Francesca Funis, Carlos Plaza Murillo, Teresa Gómez-Ferrer, Serena Pesenti e Serena Pini.

¹ Allegri, Cecchi 1980, pp. 222-224, 359-371; Conforti 1993b, pp. 147-150; Conforti 1995; *Palazzo Vecchio* 2006.

² La felice espressione è stata utilizzata per descrivere le grandiose dimensioni del salone quattrocentesco di Ca' Corner (palazzo noto anche come Ca' del Duca) a Venezia, lunga 53 metri e alta 11 metri: Morresi 1998, p. 213. Le misure della Sala Grande di Palazzo Vecchio sono 54 metri di lunghezza per 23 metri di larghezza; le sue dimensioni sono state paragonate a quelle della Sala del Gran Consiglio di Venezia, completata nel 1419, da Wilde 1944, p. 65, 74-75.

³ Il trasferimento da palazzo Medici di via Larga a Palazzo Vecchio avviene nella tarda primavera del 1540: Conti 1893, p. 32; palazzo Pitti diviene ufficialmente sede della corte solo con Ferdinando I: Satkowsky 1983, p. 338. Per gli organi di governo ospitati nel palazzo, Fioretti 1860.

⁴ Vasari 1568 - Milanesi 1906, II, p. 438, *Vita di Michelozzo*.

⁵ Wilde 1944; Rubinstein 1967; Rubinstein 1995; Allegri, Cecchi 1980; Muccini 1990; Conforti 1993b, pp. 143-159; Conforti 2001, pp. 149-150.

⁶ La sala nella versione tardo quattrocentesca aveva un assetto ancora più irregolare

(impianto trapezoidale): Wilde 1944 e Pacciani 1998 (con bibliografia precedente), pp. 364-365 e p. 373 note 135-140.

⁷ La tipologia della sala grande come ambiente qualificante la dimora signorile, contraddistinta da dimensioni superiori rispetto a tutti gli ambienti di uso abitativo, si afferma a partire dal tardo Medioevo: Giordano 2006, pp. 28-29; Folin 2010. Vasari stesso scrive nella *Vita* del Cronaca: «Considerando dunque Sua Eccellenza che il corpo di questa sala è il maggiore e più magnifico e più bello di tutta Europa, si è risolta in quelle parti che sono difettose d'acconciarla, et in tutte l'altre col disegno et opera di Giorgio Vasari aretino farla ornatissima sopra tutti gl'edifizii d'Italia»: Vasari 1568 - Milanesi 1906, IV, p. 452. L'esemplarità del Salone per Rubens e Bernini è ricordata in Campbell 1983, pp. 829-830.

⁸ Mi riferisco alla grande impresa del rialzamento del soffitto della sala di quasi 6 metri (1563-1565): Vasari 1568 - Milanesi 1906, VI, p. 193; Allegri, Cecchi 1980, pp. 235-237; Muccini 1990; Conforti 1993b, p. 153.

⁹ Heikamp 1980.

¹⁰ Per questo concetto, ormai sviluppato dalla storiografia, si veda per esempio il volume *Santa Maria del Fiore* 2001, fra cui in particolare Weil-Garris Brandt 2001; Neri Lusanna 2001; o ancora più specificatamente per il ruolo della scultura nell'allestimento quattrocentesco del sistema cortile-loggia-giardino di palazzo Medici: Caglioti 2000, I, pp. 102-152, pp. 359-369; *ivi*, II, tav. 18); il tema è ripreso nei progetti di Bandinelli nel terzo decennio del Cinquecento per lo stesso contesto: Zampa 2007.

¹¹ Heikamp 1978; Rousseau 1990, pp. 426-427. Si veda saggio di Dimitrios Zikos in questo volume. Per il ruolo di Bartoli nella delineazione del programma iconografico per le decorazioni del palazzo fino al 1560, Bryce 1983, pp. 60-72.

¹² Waldman 2004, docc. n. 380, p. 229; n. 382, p. 231; n. 392, p. 239, n. 396, p. 243: si tratta di documenti importanti non utilizzati dalla storiografia più recente.

¹³ Per la figura di Giovan Battista del Tasso, Pagnini 2006.

¹⁴ Per l'impostazione della sala alla fine del Quattrocento: Wilde 1944; in generale, considerazioni sull'impostazione delle grandi sale pubbliche in senso longitudinale con la focalizzazione verso il trono, si trovano in Patridge, Starn 1990, p. 30.

¹⁵ Allegri, Cecchi 1980, pp. 32-39; si vedano, per questi aspetti, le considerazioni in Morolli 2006, pp. 132-134.

¹⁶ Bramante e Raffaello recuperano e utilizzano questo costruito architettonico, legato dalla tarda antichità (palazzo di Diocleziano a Spalato) alla manifestazione del potere; Antonio da Sangallo il Giovane inserisce una serliana nel riallestimento degli anni Trenta del Cinquecento della Sala Regia in Vaticano (Patridge, Starn 1990). Per la serliana nella testata degli Uffizi e nella Sala Grande, Crum 1989, in particolare pp. 242-244.

¹⁷ Morolli 2006, p. 133.

¹⁸ La presenza di soluzioni michelangiolesche nell'allestimento della Sala di Leone X nella stagione vasariana è stata evidenziata in Conforti 1993b, p. 149.

¹⁹ La pietra del Fossato identifica non tanto e non solo un'area geografica, ovvero la zona vicino al torrente Mensola a Settignano, ma soprattutto una pietra di particolare qualità: Ippolito 1996, p. 150; per l'uso della pietra del Fossato nella Sala Grande, si veda Vasari 1568 - Milanesi 1906, I, p. 126.

²⁰ Heikamp 1980.

²¹ Vasari 1568 - Milanesi 1906, VI, p. 193; Allegri, Cecchi 1980, pp. 235-236; Conforti 1993, p. 151.

²² Nel 1565 sono documentati lavori per la realizzazione di scale davanti all'Udienza (ASF, SFF, FM 4, c. 40v doc. segnalato in Allegri, Cecchi 1980, p. 37), che Vasari nella *Vita* di Bandinelli descrive come una struttura profonda 14 braccia, con sette scalini chiusa da una balaustra «eccetto l'entrata del mezzo»: Vasari 1568 - Milanesi 1906, VI, p. 170. Nel 1591, insieme alla ripavimentazione integrale della sala, vengono smontate le strutture precedenti e installate nuove gradinate (ASF, SFF, FM, 12, c. 130). Il disegno GDSU 2131 A (fig. 5) presenta la testata nord senza scale e con una decorazione della nicchia centrale diversa da quella che si vede oggi. Nel GDSU 2132 A, da collegarsi al 2131 A e che rappresenta la testata nord in proiezione ortogonale, è presente a lapis un accenno ad una scalinata di dimensioni ridotte posta in corrispondenza della sola serliana di sinistra, come a indicare una riflessione progettuale. La datazione del 2131 A, elaborato di grande interesse, rimane aperta ma la vasta campagna di lavori al tempo di Ferdinando I che interessa l'intero ambiente consente di ipotizzarne una cronologia contestuale a tale stagione di opere. Per i lavori promossi da Ferdinando Allegri, Cecchi 1980, pp. 370-371.

²³ Heikamp 1978; Heikamp 1980. La storiografia successiva è totalmente debitrice dei lavori dello studioso, senza rimarchevoli aggiornamenti se non su base documentaria come quelli offerti in Allegri, Cecchi 1980 o parzialmente, su base iconografica, in Campbell 1983 e Rousseau 1990. Per le nuove considerazioni sull'insieme plastico, si veda il saggio di Dimitrios Zikos in questo volume.

²⁴ Il 19 ottobre 1555 vengono erogati dal Depositario Antonio de Nobili i primi 50 scudi per «condurre marmi per fiure per una fontana in palazzo»: ASF, SFF, FM, 2, c. 149. Il pagamento del 18 maggio 1563 autorizzato da Ammannati per un capitello realizzato solo per due terzi e rimasto nella bottega dell'intagliatore, sembra chiudere i lavori: ASF, SFF, FM, 4, c. 26v (citato in Allegri, Cecchi 1980, p. 226). Vedi qui anche nota 49.

²⁵ ASF, SFF, FM, 20, c. 20. Come mi fa notare Claudia Conforti, che ringrazio, poiché Vasari dal 1555 è l'architetto responsabile della fabbrica, non si può escludere che la progettazione del telaio architettonico sia da attribuire a Giorgio, o comunque che quest'ultimo abbia avuto un ruolo nella definizione del progetto per le parti lapidee; per lo stretto legame fra i due artisti nella seconda metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, si veda Conforti 1995. La connessione fra la fontana e la sua cornice architettonica a mio avviso, tuttavia, suggerisce un ruolo autonomo di Ammannati in questo settore della sala.

²⁶ Per questi aspetti vedi il saggio di chi scrive *Dalle sorgenti alle fontane: Cosimo I e l'acquedotto di Firenze* in questo volume.

²⁷ ASF, SFF, FM, 20.

²⁸ Si veda per esempio la minuta di Bandinelli senza data, ma 1558, in BNCF, *Palatino Bandinelli*, II, X, c. 55r: «[...] molto pegio [del Tasso] farano l'Aretino e l'Ammannato per essere i tuto privi di disegno e questo perché in ogni suo lavoro imitano il Tasso e quando passano da me si guardano che per non ricevere e' loro biasimi l'ho caro»: Ferretti 2003b, doc. 5, p. 195.

²⁹ Vedi oltre, p. 144.

³⁰ Il documento in ASF, SFF, FM, 3, c. 49, segnalato in Allegri, Cecchi 1980, p. 231 attesta uno «scasso nella parete» di tali dimensioni (pagamento del 24 ottobre 1560).

³¹ Si vedano i contributi di Giacomo Pirazzoli e Giorgio Verdiani per gli aspetti dimensionali del gruppo in questo volume.

³² Si veda qui nota 8.

³³ Evidenze materiche e strutturali suggeriscono che tale contro parete sia stata costruita al momento del rialzamento del soffitto da parte di Vasari e alla conseguente ricostruzione del solaio (1563-1565); tale ipotesi sottintende la possibilità che tale muro avesse un andamento diverso negli anni precedenti, che ad oggi non è possibile precisare. Non è noto se già al tempo del Tasso e nelle prime fasi del riallestimento della sala, coordinato dalla coppia Bandinelli - Giuliano di Baccio d'Agnolo, fosse stato realizzato un diaframma di assetto e proporzioni simili a quello che poi si ritiene messo in opera da Vasari.

³⁴ Per i lavori al tempo di Ferdinando I, si veda qui nota 22.

³⁵ Per la configurazione e le tipologie delle vasche e dei *labra* nelle fontane e nei ninfei dell'antichità riproposte nelle fontane rinascimentali, si veda Neurburg 1965, p. 73-84; Settis 1973, pp. 722-726; Parra 1976, pp. 94-95.

³⁶ Vasari, seguito dalla letteratura successiva, a proposito della composizione statuaria ricorda espressamente l'unione di marmo e bronzo: Vasari 1568 - Milanesi 1906, IV, p. 453. Heikamp 1978, p. 138 ha ipotizzato che il *Marte Gradivo* e la *Venere* bronzea del Prado facessero parte del gruppo.

³⁷ Si veda il saggio di Dimitrios Zikos in questo volume.

³⁸ L'espressione «opera del quadro, delle cornici e simili cioè dell'architettura degli ornamenti», è utilizzata da Vasari a proposito del progetto di Michelangelo per la tomba di Giulio II del 1505, per descrivere telai architettonici che inquadrano sculture: Elam 2006, p. 45.

³⁹ Ippolito 1996; Conforti 2001a; Ferretti 2003a; Belli 2007.

⁴⁰ ASF, SFF, FM, 3, c. 50. Si vedano anche le considerazioni a nota 25.

⁴¹ Nei documenti si parla di «capitelli intagliati», espressione solitamente associata a capitelli corinzi o composti. Le quattro paraste angolari potrebbero essere così distribuite: due agli angoli con i fianchi, due nello snodo fra la parete e l'incavo per l'alloggiamento della fontana. Il riferimento a una cornice per un'apertura è in ASF, SFF, FM, 20, c. 71 v.

⁴² ASF, SFF, FM, 3, c. 41: «un istipito intavolato di pietra serena lavorato per la porta della sala grande della iscala che scende nel cortile che va acanto all'opera di messere Bartolomeo Ammannati», 4 maggio 1561. Si tratta di una porta che deve essere stata spostata con la realizzazione della nuova scala di Vasari (1563-1571). È uno schema già sperimentato, in parte, da Ammannati nel secondo cortile del ninfeo di villa Giulia a Roma: Fagiolo 2007, pp. 78-92 con bibliografia precedente. Tale porta dovrebbe corrispondere a quella che consente oggi l'accesso allo Studiolo (cfr. qui nota 61), per cui scrive Lensi 1929, p. 271 nota 54: «la porta architravata a cui faceva capo in questa stanza la scala del Cronaca fu scoperta durante i lavori di restituzione in ripristino dello Studiolo di Francesco I». Si veda il saggio di Dimitrios Zikos in questo volume.

⁴³ ASF, SFF, FM, 3, c. 34 (9 agosto 1559). Documento segnalato in Allegri, Cecchi 1980, p. 225.

⁴⁴ Neuerburg 1965.

⁴⁵ Si veda il saggio di Amedeo Belluzzi in questo volume.

⁴⁶ Per i materiali imitativi delle rocce e delle stalattiti, D'Amelio 2001; per i ninfei domestici: *Atlante delle grotte e dei ninfei* 2001. Per la decorazione naturalistica della grotta di Madama in Boboli, per esempio, si trovano puntuali pagamenti di rocce molto porose provenienti da Colle Val d'Elsa: ASF, *Scrittoio delle Regie Possessioni*, 4140, c. 12 v.; c. 22, c. 30.

⁴⁷ Tali elementi, la cui esistenza nella composizione è molto probabile, potrebbero essere già stati realizzati nel cantiere di Bandinelli, oppure presentare una finitura a intonaco. Pagamenti per il rivestimento lapideo di nicchie sono ricordati in modo puntuale nell'ambito dei lavori della stagione 1588-1591 alla medesima testata (ASF, SFF, FM, 25).

⁴⁸ Nella lettera di Michelangelo a Cosimo I del 25 aprile 1560, dove si esprime approvazione per il nuovo progetto di Vasari basato sul rialzamento del soffitto della Sala Grande, si legge: «[...] ho visto e' disegni delle stanze dipinte da messer Giorgio e il modello della sala grande con il disegno della fontana di messer Bartolomeo che va in detto luogo. [...] Quanto alla fontana di messer Bartolomeo, che va in detta sala, mi pare una bella fantasia e che riuscirà cosa mirabile». *Carteggio di Michelangelo* 1965-83, V, n. MCCCXXX, p. 221.

⁴⁹ Per il documento del 1563, i veda qui nota 24. Anche il pagamento del primo marzo 1566 sc per tre capitelli del telaio architettonico è a mio avviso da considerarsi come il saldo di opere commissionate in precedenza e rimaste incompiute: si può infatti notare che da un valore iniziale di 30 scudi, ne vengono sborsati 19,5 perché «non so' finiti»: ASF, SFF, FM, 4, c. 50, trascritto in Heikamp 1978, p. 158, doc. XVIII. Non si concorda dunque con quanto sostenuto da Campbell 1983, p. 827, Rousseau 1983, p. 481 e Cox-Rearich 2004, p. 234 che, senza documenti decisivi, sostengono una parziale installazione della fontana nel Salone nel 1565.

⁵⁰ Già Campbell 1983, pp. 824-825 ha visto nella nuova regia programmatica di Vincenzo Mecca Borghini una delle cause dell'abbandono del progetto, insieme alla morte di Eleonora di Toledo. L'affermazione di un progetto decorativo volto alla celebrazione della storia civica di Firenze e della Toscana appare in contrasto con il progetto della fontana. Al 1560 si data il definitivo avvicendamento di Vincenzo Borghini (1515-80) a Cosimo Bartoli (1503-1572), non più a Firenze dal 1560 (Bryce 1983, pp. 73-85), nella regia iconologica e iconografica della decorazione di Palazzo Vecchio al fianco di Giorgio Vasari; si ricorda anche la morte di Baccio Bandinelli (aprile 1560) che deve aver abbattuto l'ultimo ostacolo alla affermazione totale di Vasari anche nel cantiere della Sala. Si vedano ora le nuove considerazioni nel saggio di Dimitrios Zikos in questo volume.

⁵¹ L'avvio effettivo delle iniziative per la *Fontana del Nettuno* dal 1560 in poi (Heikamp 1995) può aver contribuito, anche per oggettive questioni di approvvigionamento idrico (ovvero la portata dell'acquedotto), al decadere della commissione per la Sala.

⁵² La figura di Eleonora e il suo ruolo nell'ambito della committenza medicea dal quarto al sesto decennio del Cinquecento è stata oggetto negli anni di numerosi studi: si cita qui soltanto Edelstein 2001 e i saggi contenuti nel volume *The Cultural World 200 of Eleonora di Toledo* 2004; in particolare per il suo ruolo a Palazzo Vecchio e le connessioni iconografiche fra la sua figura e la *Fontana di Sala Grande*, Edelstein 2004b; Cox-Rearich

2004. Per la discussione di questo aspetto, si veda il saggio di Dimitrios Zikos in questo volume.

⁵³ Il teatro ligneo realizzato da Vasari per il matrimonio del principe Francesco (1565) aveva la *frons scenae* appoggiata alla testata sud, come molto probabilmente anche per l'allestimento teatrale in occasione del battesimo della principessa Eleonora (1568), e certamente per le rappresentazioni del 1569: Petrioli Tofani 1975, pp. 93-94 e Petrioli Tofani, in Firenze 1975, pp. 95-99 cat. nn. 7.2, 7.6, 7.11, 7.15. Nel banchetto per il battesimo di Cosimo II (1592) in corrispondenza delle aperture finestrate e della nicchia centrale si allestisce la «credenza»: ASF, SFF, FM, 27, c. 18.

⁵⁴ Si confermano qui con decisione le notazioni di Allegri, Cecchi 1980, p. 369 che respingono l'ipotesi di una decorazione lignea messa in opera da Ammannati fra il 1588 e il 1591, come precedentemente ipotizzato dalla letteratura. L'enorme quantità di elementi lapidei, ricordati anche da Heikamp 1980, p. 212, che Bartolomeo disegna e fa scolpire in quegli stessi anni per questo settore del Salone infatti non lascia dubbi a riguardo, come attestano i numerosissimi pagamenti in ASF, SFF, FM, 25 e in *ivi*, 27 (solo in parte segnalati in Allegri, Cecchi 1980, p. 370). Si esegue anche la nuova pavimentazione in cotto e pietra serena, si completa l'arredo scultoreo della sala, si realizzano gli stucchi della testata nord e si mettono in opera i marmi del rivestimento della nicchia centrale (*ivi*, p. 37). Si deve inoltre rilevare la mancanza totale di studi che abbiano affrontato l'esistenza o meno di ulteriori lavori fra Seicento e Settecento.

⁵⁵ ASF, SFF, FM, 25, c. 152 (10 febbraio 1590 sc): «A spese per la testata del salone lire ottanta quattro a Taddeo di Leonardo Landini scultore per avere fatto più fiure e storie di stuccho al modello della testata del salone per disegno di messer Bartolomeo Ammannati architetto tutto per detto prezzo, ordinato e giudicato dal detto messer Bartolomeo» (doc. segnalato in Allegri, Cecchi 1980 p. 370).

⁵⁶ Le piante settecentesche (la pianta di Ferdinando Ruggieri e la pianta dell'Archivio di Stato di Praga) (figg. 8 e 9) mostrano la parete articolata da quattro nicchie piccole che fiancheggiano la nicchia centrale, caratterizzata da una profondità maggiore di quella attuale, mentre altre due nicchie omologhe si trovavano sui fianchi. Quest'ultime fonti e le vedute di metà Ottocento mostrano inoltre una articolazione delle pareti mediante lesene e nicchie molto simili a quella che si può osservare ancora oggi a eccezione delle due nicchie speculari al principio dei fianchi, sostituite dalle lapidi commemorative del secondo Ottocento.

⁵⁷ Gotti 1889; Lensi 1929; Allegri, Cecchi 1980, p. 370.

⁵⁸ Rinuccini 1608, p. 21, p. 25; Gotti 1889, p. 264; Nagler 1964, pp. 101-115; Petrioli Tofani, in Firenze 1969, pp. 111-112, cat. n. 57.

⁵⁹ Lensi 1929, pp. 328-329 parla di un rifacimento complessivo del partito decorativo della testata sud nell'ambito dei lavori del 1874, questione che rimane da valutare. Non è stato infatti possibile precisare la consistenza dell'intervento di De Fabris: il fascicolo relativo ai lavori dell'estate 1874, rintracciato nell'Archivio Storico del Comune di Firenze e segnato, CF 3730, fasc. 6670 (con la seguente intestazione: «Palazzo della Signoria. Disposizioni per il riordinamento della Sala dei Cinquecento e altri restauri») risulta vuoto, ovvero non contiene la documentazione descrittiva e grafica cui fa riferimento la titolazione del fascicolo medesimo. Nella delibera della Giunta relativa a questa commissione si autorizzano «lavori

di muratore e scarpellino necessari al riordinamento del lato di Mezzogiorno e delle fiancate nella Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, visti i due disegni indicativi del proposto riordinamento [...] Visto il rapporto dell'Ufficio medesimo del 7 maggio decorso n. 551, la Giunta nel mese di giugno 1874, approva i due disegni prestati all'Ufficio d'Arte per il riordinamento del lato di Mezzogiorno della Sala dei Cinquecento e delle fiancate del lato stesso e incarica l'Ufficio medesimo di riformare la perizia dei lavori necessari per tale riordinamento nello scopo di ottenere maggiori economie eseguendo in cemento anziché in pietra quello che giudicherà opportuno onde col risparmio risultante possa farsi fronte alla spesa per il riordinamento e decorazione delle porte situate nel mezzo dei lati della rammentata sala» (ASCFi, CF 479, anno 1874). Certamente a questa stagione si deve l'eliminazione delle nicchie sui fianchi, sostituite da specchiature ad intonaco, e le porte sui fianchi.

⁶⁰ La collocazione dei seggi dei deputati, e più in generale la rifunzionalizzazione della sala nel suo insieme non deve essere stata indolore, soprattutto per la porzione sud dove fu costruita, addossata alla parete, una struttura in legno e metallo per ospitare i deputati con piedritti in ferro. Cfr Heikamp 1980, pp. 223-224; Tesi 1991. Su questi lavori, si veda anche Borsi 1970, p. 18 e p. 26, note 4-6. La gestione di tali opere da parte dell'ingegnere Falconieri fu alquanto disinvolta, tanto da portarlo in tribunale, anche se poi venne assolto: Pesci 1904, p. 67.

⁶¹ Lensi 1929, pp. 324-329. L'apertura della porta di comunicazione fra lo Studiolo e il Salone secondo Bencivenni 1980, p. 98 (che riprende Lensi 1929 e Lensi Orlandi 1977, p. 233) si colloca nella campagna di lavori di de Fabris (1874).

⁶² Il collegamento in quota fra i due settori del palazzo al secondo piano infatti era assicurato da una esile struttura in legno e metallo, demolita e ricostruita da Falconieri nel 1866-1867, come già ricordato in Lensi 1929. La copiosa documentazione relativa a questo intervento è segnalata in Tesi 1991. Il monumentale corridoio sul lato nord come opera di Vasari è ricordato dalla letteratura, a partire dall'aretino stesso: Vasari 1568 - Milanese 1906, VI, p. 193.

⁶³ Si veda qui nota 59.

⁶⁴ Un disegno relativo a questo progetto è pubblicato dallo stesso Lensi in Id. 1929; di tale elaborato e dei documenti descrittivi a esso correlati non è stato possibile trovare riferimenti nell'ASCFi. Anche i riferimenti alla documentazione citati in Lensi 1929, pp. 359-363 non hanno alcuna corrispondenza nelle fonti dell'ASCFi.

⁶⁵ Per il tema del binomio acqua-potere, dopo i fasti della Roma imperiale torna prepotentemente a essere celebrato fra le imprese dei pontefici, come nodo dell'ideologia della *renovatio imperii* e *renovatio Romae*: si veda da ultimo Karmon 2005 e Long 2008 con bibliografia precedente. Per l'acquedotto di Cosimo I, si veda il saggio *Dalle sorgenti alle fontane: Cosimo I e l'acquedotto di Firenze* di chi scrive in questo volume. Per il significato dell'acqua nella Casino di Pio IV, ma anche con valore più generale, si vedano le considerazioni in Fagiolo, Madonna 1972, pp. 240-244.

⁶⁶ La connessione fra la sistemazione dei fiumi e la maggiore fertilità delle terre è un tema svolto in Baldini 1578, p. 23. In generale per i lavori idraulici di Cosimo I e dei suoi figli: Spini 1976; Borsi 1980; Ferretti 2008; Ferretti 2010.

⁶⁷ Plinio - Rusca 1961, Libro V, Epistola 6a, p. 152; Mac Donald, Pinto 1997, p. 206.

⁶⁸ Si veda qui nota 35.

⁶⁹ Ambrogi 2005, con ricco apparato bibliografico e illustrativo, in particolare pp. 39-70.

⁷⁰ Parra 1976, p. 94; Ricciardi 1996, pp. 197-217.

⁷¹ Per le fontane architettoniche, connesse anche ai triclini, in villa Adriana a Tivoli, Mac Donald, Pinto, 1997, pp. 204-206.

⁷² Parra 1976, pp. 103-105.

⁷³ Ambrogi 2005, pp. 56-58. Di grande interesse la pianta realizzata da Pirro Ligorio del cosiddetto Stadio Palatino, complesso iniziato a scavare nel 1550-1551 (Ten 2005, p. 152-153), che mostra alcuni ambienti con fontane architettoniche interne. Per gli scavi e gli studi di villa Adriana compiuti da Ligorio, si veda *ivi*, pp. X-XIV con bibliografia precedente.

⁷⁴ Leandro Alberti descrive con dovizia di particolari la fontana interna nella Zisa nella versione manoscritta del suo celebre testo del 1526. La descrizione compare a stampa nella versione ampliata del volume edito la prima volta nel 1550 (Alberti 1581). Caronia 1982, pp. 71-91. Anche la Cuba di Palermo presenta una sala con le stesse caratteristiche (Staaacke 1991, p. 72). Kroenig 1975, p. 246 nota come gli esempi palermitani di età normanna contaminino la cultura araba con la tradizione antica in termini di valorizzazione dell'ingegneria idraulica a fini artistico-celebrativi. I legami fra la Sicilia e la Toscana fra Quattrocento e Cinquecento, sono assicurati dalla presenza di artisti e maestranze che dalla Toscana, come anche dalla Lombardia, si recano nell'isola (Spartisano 1961, p. 13; Boscarino 1986); tali legami saranno poi rafforzati nel corso del Cinquecento dai Toledo.

⁷⁵ Nella ristrutturazione del palazzo reale di Siviglia, Carlo V non solo aveva mantenuto l'antica sala della giustizia dove era presente un tale apparato idraulico, ma aveva ordinato la costruzione nel settore sud del complesso – probabilmente su una “cuba” medioevale – di un padiglione a pianta quadrata destinato a occasioni ufficiali, con una fontana interna centrale (1543-46): Fildalgo 1990, I, pp. 172-174. Don Pedro di Toledo è fra gli invitati del matrimonio di Carlo V, celebrato nell'Alcazar di Siviglia nel 1526. Un ambiente voltato con fontana centrale è presente anche nell'Alahambra di Granada, la cosiddetta Sala de los Abencerrajes. Di rilievo, per il ruolo dell'acqua nel palazzo di Granada, anche la descrizione dell'ambasciatore veneziano Andrea Navagero, nel 1526: «Per mezzo [del cortile] vi è come un canale pieno di acqua viva, d'una fontana che intra in detto palazzo, e se vi conduce per ogni parte fina nelle camere»: Brothers 1994. Teresa Gómez-Ferrer, che ringrazio, mi segnala anche il vivaio che si relaziona fisicamente e visivamente con la “sala de los mármoles” nel palazzo reale di Valencia, non più esistente ma documentato in una pianta cinquecentesca: Gómez-Ferrer 2003.

⁷⁶ Quinterio 1996, p. 459; Edelstein 2004b, p. 192; Rosi 2007, pp. 116-118.

⁷⁷ Nella vasta storiografia, si ricorda Morel 2006, pp. 116-117.

⁷⁸ Nel 1568 viene realizzata la fontana rustica parietale della Sala della Fontana a villa d'Este: Tosini 1999, con bibliografia precedente; in generale *Villa d'Este* 2003. Al 1573 si data la fontana nella sala di Ercole a Caprarola: Patridge 1971, pp. 480-86; Fagiolo 2007, pp. 140-141. In entrambe il ruolo degli elementi architettonici all'interno della composizione è molto inferiore rispetto a quelli scultorei e, in generale, alle decorazioni “rustiche”.