

“QUESTA OPERA ADDUNQUE TOLSE A LUI LA MORTE”.  
BACCIO BANDINELLI E IL PRIMO PROGETTO DI UNA FONTANA  
PER PIAZZA DELLA SIGNORIA

*di Francesco Vossilla*

A detta del Vasari, Baccio Bandinelli convinse il duca Cosimo ad affidargli la commissione di una fontana per l'esterno di Palazzo Vecchio solo grazie ad abili maneggi: “e fu tanto intorno al duca, che per mezzo della duchessa ottenne di farne un gigante, il quale dovesse mettersi in piazza sul canto dove era il liono; nel quale luogo si facesse una gran fonte che gittasse acqua, nel mezzo della quale fusse Nettunno sopra il suo carro tirato da cavagli marini”.<sup>1</sup> In realtà, già negli anni Cinquanta del XVI secolo lo scultore non solo preparò il progetto di una fontana coronata da una gigantesca figura di Poseidone, ma venne a intercettare il desiderio di Cosimo de' Medici di ornare la piazza ducale con una mostra d'acqua proprio nel luogo dove nel 1565 fu collocata la vasca, seppur realizzata da Bartolomeo Ammannati (fig. 1).

In quel sito centralissimo, una fontana dedicata a Nettuno padrone del mare, dei fiumi e delle sorgenti diveniva paradigma di dominio per il Duca, visto che il monumento era il segno eclatante di una nuova rete idrica per Firenze. Cosimo avrebbe portato acqua salubre dove prima mancava e sarebbe apparso come un imperatore romano, vero signore del mare e del territorio. Per il Duca — che amava leggere Svetonio — l'opera evocava l'esempio di Ottaviano Augusto e soprattutto di Claudio che avevano potenziato gli acquedotti romani, mentre il Bandinelli pensava soprattutto all'impiego di un colosso sopra un dispendioso gioco idrico: invenzione che incarnava in corpo moderno il concetto pliniano dello “audaciae exemplum”.<sup>2</sup> Grazie a questo progetto, gli edifici della piazza medioevale perdevano parte della loro austera imponenza nel confronto con un *landmark* fantasioso, dove la grandezza del colosso veniva animata dal provvido getto d'acqua, dono del governante ai fiorentini. Si sarebbe trattato di una sorpresa nel cuore di pietra della città; qui avrebbe costituito un ampliamento scenografico in intensa disarmonia con la greve, vetusta muraglia di Palazzo Vecchio, cui si appoggiava.<sup>3</sup> Il disegno del Bandinelli assumeva quindi un tono cesareo e romano, lontano dallo spirito medioevale della Ringhiera di palazzo, quel parapetto che dal 1320 cingeva la facciata dell'edificio. Occorreva però che la città si munisse di un acquedotto anche migliore di quello dell'antica Florentia; ed è significativo che alla fine del Cinquecento Agostino del Riccio così lodasse il condotto voluto dal duca Cosimo: “bellissimo condotto per abbellire la città del giglio che invero non gli mancava altro che questo ornamento delle acque alle sue piazze e ai giardini e corti”.<sup>4</sup>

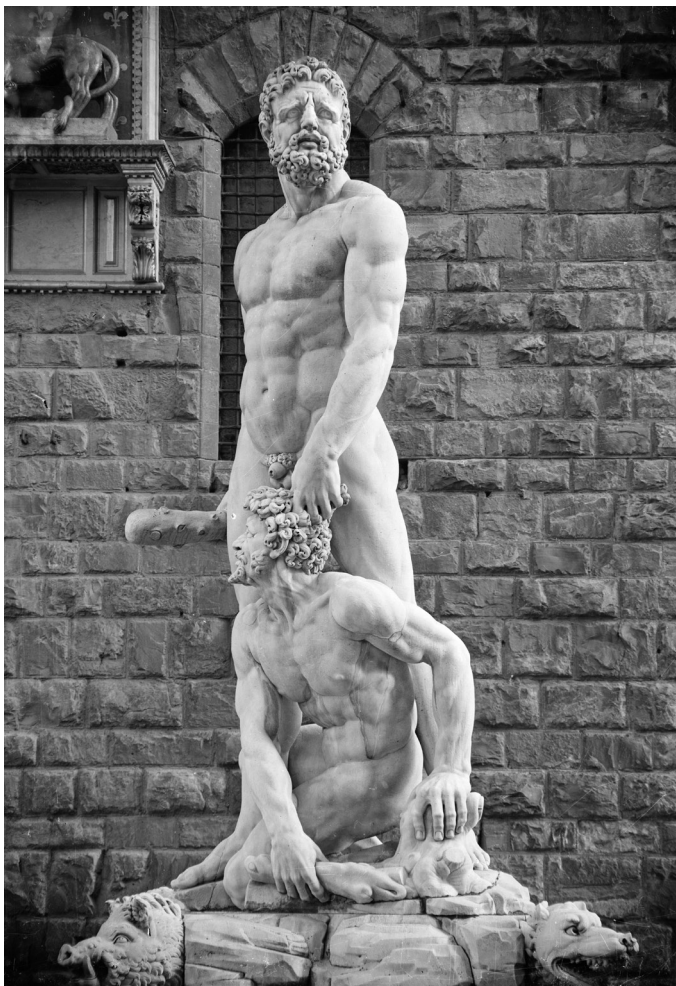
In questo scritto vorrei fornire una riflessione nuova sulla questione, analizzando alcuni documenti pubblicati da Louis Alexander Waldman<sup>5</sup> in merito all'attività del Bandinelli tra il 1552 e il 1560. Codeste novità archivistiche andavano estrapolate dal carattere di repertorio che marca l'utile volume del Waldman e inquadrare nel proprio contesto storico, poi incrociate con alcuni assunti sul rapporto tra il Bandinelli e il duca Cosimo pubblicati dallo scrivente.<sup>6</sup> Così è necessario chiarire il senso della fontana di piazza al 1560. Da codesto spostamento cronologico deriva una nuova lettura del significato sotteso alla genesi del monumento: lettura che ridimensiona l'interpretazione fornita da Giorgio Spini, il quale congiungeva la fontana di piazza della Signoria alla propaganda del ducato come potenza marinara e alle ambizioni di controllo mediceo del Mar Tirreno dopo il 1560.<sup>7</sup> Nel decennio precedente, difatti, il Bandinelli ebbe in mano la progettazione delle nuove fontane fiorentine. E furono di sua invenzione la posizione del *Nettuno* alla fine della Ringhiera e l'iconografia del monumento con un dio delle acque accompagnato da mostri posizionati su una vasca poligonale, come dirò più avanti.



1 Bartolomeo Ammannati, Fontana del Nettuno. Firenze, piazza della Signoria.

Ribadisco che dopo l'impresa dell'*Ercole e Caco* (1525–1534; fig. 2)<sup>8</sup> — giudicato pure dal malevolo Vasari<sup>9</sup> colosso da non confrontare con il *David* e da lodare “considerando l'*Ercole* di Baccio da sè” (“vedendo che molti scultori dipoi hanno tentato di far statue grandi, e nessuno è arrivato al segno di Baccio”<sup>10</sup>) — il Bandinelli, tra il 1540 e il 1560, fu arbitro della creazione artistica per i Duchi. Ricoprì, difatti, non solo il ruolo di scultore ma anche quello di consigliere in materia di architettura, venendo quasi a interpretare certe idee di Michelangelo per le quali “bisogna scegliere per l'architettura il scultore”.<sup>11</sup> Una figura tanto propositiva quanto rapinosa, dotata d'intuizioni sciupate da un atteggiamento monitorio, che lo rese ostico ai suoi contemporanei.<sup>12</sup> Soprattutto a causa dei pregiudizi opachi del Vasari, il quale alle architetture proposte dal Bandinelli rivolse accuse di enfasi vuota, di millantatorio sconfinamento. Eppure Baccio fu strumentale all'aggiornamento della tradizione autoctona, sia per la scultura sia per la relazione della stessa con l'architettura e lo spazio urbano.<sup>13</sup> Suo intento era pure quello di gratificare le ambizioni del duca Cosimo, il cui mecenatismo cercava di riecheggiare il demiurgico intervento dei Cesari su Roma, come si nota in opere promosse dallo stesso scultore che modificarono l'aspetto e la funzione di Palazzo Vecchio e del Duomo.<sup>14</sup>

Tuttavia, alla metà del secolo, l'onda potente delle attenzioni mecenatistiche della corte esauriva parte della propria forza infrangendosi contro lo scoglio di un dualismo tra il Bandinelli e il Cellini, quest'ultimo reduce del successo del *Perseo*. Scoglio che il Duca volle aggirare con



2 Baccio Bandinelli, Ercole e Caco. Firenze, piazza della Signoria.

ordini precisi. Apparentemente egli riequilibrava banali discordie, in realtà imponeva una forzosa collaborazione tra i due artisti proprio nel cantiere del Duomo, facendo salvo lo scrutinio del Bandinelli a imbrigliare gli scatti fantasiosi del Cellini. Se si crede al Vasari, sembra anzi che il Duca accendesse la tensione tra un Bandinelli progettista a tutto tondo e un Cellini sofista del bronzo elegante<sup>15</sup> per promuovere un *habitat* cortigiano marcato di salace intelligenza. E il Vasari specifica che Cosimo “ne pigliava piacere, conoscendo ne’ lor detti mordaci ingegno veramente ed acutezza”.<sup>16</sup> Grossolano errore a esacerbare gli animi, innescando polemiche che rallentarono i già macchinosi lavori in Duomo. E ciò per il Bandinelli risultò in una vecchiaia agitata dalla ricerca di un guizzo iperboreo, che lo facesse tornare al vertice dei favori della corte: gli consegnasse fama attraverso l’estro di un’invenzione per piazza della Signoria, così da andare sopra le fanfaronate del rivale Cellini. Un’invenzione che stabilisse persino un orientamento per gli artefici, altra ambizione dell’arte matura di Baccio.<sup>17</sup> Comunque, alla metà degli anni Cinquanta, le amarezze di artisti come il Bandinelli e il Cellini derivarono dalla consapevolezza di avere compiaciuto il Duca nello spirito delle invenzioni, ma non nella pratica<sup>18</sup>, e ciò per poca

affidabilità nei lavori; laddove il Medici, a fronte dei troppi cantieri tenuti aperti dal Bandinelli, richiedeva di non sovrapporre nuove roboanti soluzioni a opere approvate nella sostanza ma di concludere con oculatezza nello spendere. Sta qui il motivo della tensione tra la corte e Baccio. Tensione enfatizzata dal Waldman non valutando la contemporanea crisi che riguarda i faticosi rapporti tra Cosimo e il Cellini.<sup>19</sup> È pure forzato suggerire<sup>20</sup> che l'*Ercole e Caco* abbia segnato una sconfitta per il Bandinelli, mentre proprio quel gruppo funzionava da esempio, per il Duca, per Eleonora di Toledo e per molti fiorentini, delle capacità di Baccio di alzare un nuovo colosso di pari livello. La questione<sup>21</sup> si intende anche dalle pagine dedicate al *Nettuno* da parte di Filippo Baldinucci, il quale ribadiva che Cosimo era convinto “che per essere il Bandinello il migliore di quanti a quel tempo (toltono Michelangelo) maneggiavano lo scarpello, purchè egli avesse voluto affaticarsi per far bene, sarebbegli stata di non poco stimolo tal concorrenza”.<sup>22</sup> Dunque, con il pungolo di una più o meno fittizia rivalità altrui, bisognava spingere Baccio a ottenere un risultato relativamente veloce, cosa che nel teatro di contesa tra il Bandinelli e il Cellini coinvolgeva un riordino delle spese per le grandi commesse.

Proprio in questa pantomima nuovi personaggi, tra cui l'Ammannati, mirarono a dimostrare speditezza nel finire le commissioni. Elemento che poteva compiacere Cosimo de' Medici il quale, paludandosi di marzialità anche nelle minime faccende, si era fatto impaziente per imprese artistiche di cui prefigurava la valenza apologetica. Di questa uggia del Duca tenne conto lo stesso Vasari nelle “Vite”, attaccando gli effetti centrifughi dell'atteggiamento saccente e superbo del Bandinelli, ombreggiando pure l'operato di altri considerati dall'aretino minori e mancanti, di contro presentando l'Ammannati come chi “oltre al saper suo” era “pronto a durare ogni fatica”.<sup>23</sup> Come si legge nei passi dedicati all'impegno del Tribolo a Castello, e più in generale in quelli sugli artisti che prima di Giorgio, come il Tasso e il Cellini, avevano lavorato per la corte. Un giudizio in cui il Vasari ‘giocava sporco’, recuperando il senso di obiezioni fatte dal Bandinelli a Eleonora di Toledo intorno all'operato di quegli stessi personaggi quali architetti<sup>24</sup>; in cui si scorge, all'opposto, proprio l'orgoglio di Giorgio per la propria capacità organizzativa: “E di vero, chi non tira innanzi le grandi opere, mentre coloro che fanno farle spendono volentieri e non hanno maggior cura, è cagione che si devia e si lascia imperfetta l'opera che arebbe potuto la sollecitudine e studio condurre a perfezione: e così per negligenza degli operatori rimane il mondo senza quell'ornamento”.<sup>25</sup> E il Vasari e l'Ammannati ambirono a riformare imprese iniziate da altri, appunto come il *Nettuno*. Tuttavia, nel caso della fontana di piazza, l'impostazione vasariana di mettere in evidenza uno scarto di efficienza tra la sua generazione e quella del Bandinelli si inceppa proprio nel racconto di quelle vicende e del risultato qui ottenuto dall'Ammannati. Valutazioni soggiate a mezza voce per non offendere i Medici quali committenti, non per nulla apposte a una biografia del Bandinelli stesa dal Vasari con tono ambivalente, dove le tante lodi si mescolano all'invidia, ad altrettante offese.<sup>26</sup> Va premesso che alla fine degli anni Cinquanta Baccio stava costruendo un'immagine di sé quale consigliere dei Duchi in molte questioni, tra cui quelle di Palazzo Pitti.<sup>27</sup> La fiducia da parte di Eleonora di Toledo però non inibiva la valutazione più prudente che Cosimo de' Medici riformulò su un Bandinelli dalle capacità frenate per le ficcanti critiche di aggressivi rivali, allorquando la vecchiaia volgeva la foga dell'artista verso malinconie sempre più vespertine. Ad ogni buon conto, nel 1555 Paolo Giovio enfatizzava i buoni rapporti dello scultore con il suo principe quasi a lodarli come qualità introiettata: “eccellente statuario fiorentino, il quale per la sua virtù e famose opere è riuscito e nobile e ricco e gratissimo al Principe, il signor duca Cosimo”.<sup>28</sup>

Il “rinvolto delli disegni per le fonti di S. E. I.”

Fu nel 1551 che il Bandinelli iniziò a preparare alcuni progetti di fontane per la corte, a seguito di una richiesta da parte di Eleonora di Toledo. Ciò è indicato in una lettera dello scultore a Paolo Giovio (che lo aveva sollecitato a produrre invenzioni per il “Dialogo dell'imprese militari et

amoroze”) dove Baccio orgogliosamente specificava come “la Ilustr.<sup>ma</sup> Duchesa vole da me una bellissima fo[n]tana”.<sup>29</sup> In quel momento Benvenuto Cellini lavorava al *Perseo*, brigava per inserirsi nel cantiere del Duomo, e aveva stancato la Duchessa, alterata verso il polemico Benvenuto.<sup>30</sup> Questioni di tatto e di etichetta gelavano il clima tra Eleonora e il Cellini; forme centrali alle gerarchie dei rapporti tra corte e artefici, riguardanti pure acquisti di gioielli che la Duchessa caldeggiava al marito, sconsigliato dall’artista.<sup>31</sup> Di contro Eleonora apprezzava l’intellettualismo e la condotta da cavaliere di Santiago de Compostela<sup>32</sup> del Bandinelli: aspetti che alla dama risultavano modi e nozioni cortesi, consone ai modelli colti di questo artista nobilitato, che spaziavano da Francesco Petrarca a Plinio. Difatti, elencando le cose di Baccio a Roma, l’architetto Nardo de’ Rossi annotava la presenza in bottega di “u’ libro da Pretachino i’ ivie[r]si sa[n]za come[n]to. Et è u’ libro de li Omini indrusti de’ Pretacha in iqua[r]to foglio. Et è uno Priineo latino picholo”.<sup>33</sup> Eleonora di Toledo in effetti disponeva di favorire logica cortigianeria, il senso del grandioso e del colto e meno dell’ampollosità; mentre l’audace linguaggio neo-antico del Cellini risuonava alla Duchessa ricco di parole ma sregolato. Cosa che si scorge nel *Busto di Cosimo de’ Medici* realizzato allora da Benvenuto, ‘caduto lì’ nell’ampollosità degli ornamenti e in tortuose scelte formali.<sup>34</sup> All’opposto, nel 1553, la Duchessa richiese al Bandinelli di supervisionare o di realizzare di sua mano un ritratto del padre Don Pedro Alvarez de Toledo.<sup>35</sup> In più Eleonora era ricca e, come lo stesso intraprendente Bandinelli, capace negli affari, soprattutto in quegli fondiari.<sup>36</sup> Insomma alla Duchessa non bastava permettere agli artisti l’esercizio di un mestiere; affinché la protezione della corte fosse sostanziata nel tempo, bisognava premiare ciò che non contraddiceva le maniere regali e l’immagine di alta committenza che ella voleva trasmettere. Così il cavalier Bandinelli rappresentava per la Duchessa garanzie cui dare costante sussidio. E Baccio, ringraziandola per l’aiuto strumentale a una sua nomina tra i Capitani di Parte Guelfa nel marzo 1557, ribadiva: “i’ questo magistrato mi sforzerò portarmi da onorato Chavalier e da otimo cittadino e da un belo disegniatore. [...] E mi sforzerò verificare quella parola che al Pogio mi dise, quale molte volte l’udi dire a Papa Chremente quando uno virtuoso li domandava grazia, rispondeva che n’era tenuto perché li tornava onore. E V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup>, chome di regia istirpe, si vede che più istima la virtù che la ponpa e ’l fumo di chasati.”<sup>37</sup>

Più di un ragionamento deve essere intercorso tra il Viceré di Napoli e i giovani Duchi in materia di uomini da favorire, visto che anche Don Pedro si rivolse ad artisti noti a Firenze come Francesco Salviati e il Vasari; mentre lo stesso monumento funebre di Don Pedro e della moglie María Osorio y Pimentel, alzato da Giovanni da Nola, Giandomenico D’Auria e Annibale Caccavello nell’abside della nuova chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli, presenta nei fregi e nelle parti decorative con termini o atlanti riprese puntuali dall’ornamentazione bandinelliana, per esempio quella dell’*Ercole* di piazza della Signoria.<sup>38</sup> In questo senso prima Carlo Del Bravo e poi lo scrivente<sup>39</sup> hanno proposto che l’idea di munire Firenze di fontane nascesse da indicazioni della Duchessa intorno alla villa di Castello, al giardino di Palazzo Pitti<sup>40</sup>, dunque a piazza della Signoria. Indicazioni legate a una tendenza elegante che nella Napoli imperiale o nella Firenze dei Medici, ormai ‘federati’ a Carlo V, accompagnava il soffio della poesia antica e moderna — magari quella di Callistrato<sup>41</sup> o del Sannazzaro — a istanze celebrative. Idea certo melata, appesantita d’ufficiale attitudine e di ufficiosa arcadia, tanto ricercata dai principi e dai loro eruditi da rendere logico alla figlia del potente Viceré spagnolo il riferimento alle fontane erette da Giovanni da Nola per Don Pedro.<sup>42</sup> Modelli potevano essere le opere idrauliche volute dal Toledo nel momento del suo governo sul Meridione asburgico tra il 1532 e il 1553, soprattutto per la villa di Chiaia e il palazzo di Pozzuoli.<sup>43</sup> Soluzioni famose anche fuori d’Italia, nonché celebrate dalla poesia di allora con atteggiamenti apologetiche, che verniciavano di suoni alessandrini luoghi moderni, abbelliti di giochi d’acqua, di statue e di anticaglie da un lungimirante principe. Marc’Antonio Epicuro ne cantò le lusinghe: “Pozzuol, Cuma, Ischia e ancor Miseno veggio / ov’è del gran Toledo il bel giardino”<sup>44</sup>; mentre l’oraziano Luigi Tansillo al 1547 descrisse il lavoro dello scultore e fontaniere

Giovanni da Nola (“La bella fonte, che nel mezzo siede / di bianchissimi marmi è tutta integra” ecc.) per la villa di Chiaia poi passata a Garcia de Toledo, quest’ultimo in contatto con Annibal Caro, Benedetto Varchi, il Tribolo impiegato a Castello e in Boboli dalla duchessa Eleonora.<sup>45</sup>

Secondo Bruce Edelstein l’impulso sarebbe venuto a Firenze dalla villa di Poggioreale, ammodernata dal Viceré.<sup>46</sup> Rimango piuttosto dell’idea che il sogno di fornire piazza della Signoria di una fontana imponente sia nato su esempi diversi da quelli di Chiaia e di Poggioreale. Penso all’iniziativa di Don Pedro di abbellire, dopo il 1537, anche le piazze di Napoli con due nuove fontane, opere che celebravano in città il trionfo di Carlo V su Solimano. I due complessi, oggi distrutti, furono ideati e realizzati da Giovanni da Nola.<sup>47</sup> Una fonte si ergeva in piazza Sellaria, su tre ordini di vasche, con figure di satiri a sorreggere una pila sormontata a sua volta da una statua di Atlante che teneva il mondo e l’aquila imperiale. L’altra stava in piazza dell’Olmo e rappresentava un monte sopra cui si alzava l’aquila di Carlo V, con in basso grotte ospitanti Venere, Apollo, Cupido, Minerva e agli angoli najadi e tritoni. Si diffuse così una moda di mostre d’acqua, monumenti eretti a onorare i meriti di Carlo V e dei suoi rappresentanti verso la penisola e i mari italiani.<sup>48</sup> Mari che, secondo la propaganda imperiale, dovevano prosperità all’importanza strategica ritrovata da quelle acque con gli Asburgo, difensori della fede, vincitori su pirati, infedeli o eretici. In soluzioni come quelle napoletane il riferimento poetico si spostava verso l’epica, se da Callistrato si scivolava verso clangori augustei, virgiliani, tra l’altro più vicini alla mentalità di Cosimo de’ Medici. E se ne aveva notizia a Firenze non solo tramite la Duchessa ma anche grazie a Francisco de Toledo, che svolgeva un ruolo diplomatico tra i Medici e l’Imperatore, e che per Cosimo seguiva pure i lavori del Concilio di Trento assieme a Cosimo Bartoli.<sup>49</sup>

Un’altra figura determinante nella vicenda delle fontane di Boboli e di piazza della Signoria fu Luca Martini, essendo incaricato di controllare le spedizioni di materiali marmorei dalle cave di Carrara a Pisa, dunque a Firenze per via d’acqua. Intendente in materia di architettura e di ingegneria, “di tutti i virtuosi affezionatissimo”, protesse il Bronzino e Pierino da Vinci, allievo prima del Bandinelli poi del Tribolo.<sup>50</sup> Il Martini dal 1547 al 1557 fu pure provveditore all’Ufficio delle Galee e dei Fossi di Pisa, con il compito di ricostruire la flotta locale, prosciugare le paludi malariche, bonificare e canalizzare le acque dell’agro pisano. Incarichi così sentiti dal colto funzionario da legare molte opere da lui commissionate all’immagine del controllo delle acque: come il “fiume giovane” scolpito da Pierino da Vinci nel 1548 circa, presentato dallo stesso provveditore alla Duchessa e da questa offerto come regalo appropriato al fratello Don Garcia di Toledo “il quale lo ricevette per le fonti del suo giardino di Napoli a Chiaia”.<sup>51</sup> Nonostante il Bandinelli e Luca Martini sedessero assieme nell’Accademia Fiorentina, la loro collaborazione si sviluppò solo in merito ai progetti di fontane per Firenze, anche perché il Martini era bene a conoscenza dello “spartimento” della collina di Boboli da parte di Niccolò Pericoli detto il Tribolo.

Il 25 gennaio 1551 il provveditore Martini scriveva su incarico della “Signora Duchessa”, ordinando a Baccio “uno modello per una fonte che ha stare nel mezzo del prato del giardino de’ Pitti, dove dal suo piano sarrà l’acqua solamente braccia quattro, et sarà in cinquanta barili per hora. Et desidera che, come il luogo è capacissimo, così corresponda la fonte [...]”.<sup>52</sup> Inoltre il funzionario offriva tutta la propria disponibilità allo scultore:

Non havendo havuto prima occasione di scrivervi, che al presente non l’ho fatto per non vi infastidire, et hora essendomi data dall’Ill.<sup>ma</sup> et Ecc.<sup>ma</sup> Signora Duchessa, mi è stata sopra modo cara, per darli questo honorato principio, offerendomeli in tutto quello ch’io vaglia che io mi sia, faccendole fede che mi farà grazia servirsi di me come di cosa sua propria et senza rispetto nessuno, in tutto quello che gli occorre.<sup>53</sup>

Sono affermazioni, queste, interessanti nel contesto di commissioni desiderabili od osteggiate da altri artisti invidiosi, tanto da fare scrivere al provveditore “perché io non so fare ceremonie, et anche li pari virtuosi a voi ne sono inimicissimi, però non dirò altro se non che mi riserbo

all'opere dove mancassino le parole".<sup>54</sup> In quel periodo il Martini era visitato a Pisa dal Bronzino ma anche da Battista del Tasso (il quale nel successivo 1553 venne pagato per lavori alla fronte di Palazzo Pitti<sup>55</sup>), mentre il Bandinelli litigava con il provveditore dell'Opera di Santa Maria del Fiore Averardo Zati e soprattutto era in collisione con la "fiera infernale" Cellini. Come ne scrive Jacopo Guidi al maggiordomo Pierfrancesco Riccio, riferendo l'espressione del Bandinelli, percepita dalla corte in maniera umoristica, tanto che il duca Cosimo "non potette [...] contenersi che non ridessi molto piacevolmente".<sup>56</sup> Del resto, il Bandinelli non si limitava ai frizzi e incalzava il rivale Cellini, proponendo al mecenate in quello stesso gennaio di fare anche "di bro[n]zo [...] uno Perseo".<sup>57</sup>

L'ipotesi che Baccio volesse smarcarsi dalla concorrenza del Cellini (non per nulla dal Guidi chiamato nel settembre 1550 "emulo" del Bandinelli<sup>58</sup>) e agire con circospezione è corroborata da una lettera del seguente marzo 1551. Qui Luca Martini rassicura lo scultore di avere ricevuto "il rinvolto delli disegni per le fonti di S. E. I.", ed essendo i Medici partiti "per Livorno" conferma all'artista la propria discrezione "perché io veggo quanto mi dite, circa che non sieno pur visti da' maestri dell'arte et che parli con loro Ecc. Ill. imperò non gli ho aperti, et aspetterò il ritorno loro di qui".<sup>59</sup> Vediamo ora di quale "rinvolto" si trattava. Già al 10 febbraio il Bandinelli aveva inviato attraverso il Martini un primo "disegno della fonte"<sup>60</sup>, sicuro che ciò bastasse a inserirlo nel cuore dei lavori per Pitti, che fino al settembre 1550 erano rimasti nelle mani del Tribolo e poi all'inizio dell'anno seguente in quelle di suo genero Davide Fortini.<sup>61</sup> Il progetto iniziale del Bandinelli risultò ai Duchi "gratissimo": difatti "lodorno [l'artista] della presteza della invenzione, del componimento, del disegno e d'ogni altra parte". Venne deciso pure che lo scultore preparasse altri disegni, cosa di cui lo rassicurava il Martini, "che tutti insieme poi veduti si potranno risolvere. Il che io credo che ci occorerà solamente."<sup>62</sup>

Il giorno seguente, il Bandinelli giocò la posta più alta per sgombrare il campo da avversari che potevano chiamarsi Cellini, Fortini o il Tasso. Mi riferisco alla lettera dell'11 febbraio 1551, dove comunicava al segretario Guidi (presente presso la corte a Pisa) di aver visitato Palazzo Pitti: fabbrica di così alto valore storico che a suo dire "ne' moderni non è stato fatto edifitio che più s'appressi alli ediftii antichi".<sup>63</sup> Gli premeva di sottolineare di avere bene "osservato lo spatio del prato dove vuol far la fonte et farronne qualche inventione come m'ha comandato la nostra Ill.<sup>ma</sup> S.<sup>ora</sup> Duchessa. Et havendomi a disporre a trovare inventione di fontane, farò anchora qualche disegno della fontana di piazza, come mi comandò l'Ill.<sup>mo</sup> Duca, a ciò che possa deliberare a suo piacimento". È questa la prima menzione documentaria intorno a una fontana per piazza della Signoria, idea dunque dovuta a un ordine di Cosimo de' Medici, come indica il riferimento di Baccio.

Lo scultore tranquillizzava la corte di portare in quelle faccende la precisione di vero architetto che voleva diffondere quale immagine personale. Con affettazione scriveva:

et perché Luca Martini mi scrive ch'io faccia cosa degna della grandezza del loco, come fedele avvertirò che la fontana con ogn'altro appartamento sia corrispondente a quella parte della muraglia che s'ha da fare, che vien rincontro a detto prato, ché le cose che si murano debbono esser guida e superiore a quelle che si piantano. [...] Et perché tutto non si può scrivere, quando a S. Ecc.<sup>a</sup> piacerà, un dì gli mostrerò li ordini che usò Bramante ne' pratelli et fontane che fece a Papa Giulio; dipoi Rafaello d'Urbino lo inmitò a quelle che fece a Papa Leone e Clemente; et in questi ho habitati molt'anni. Et m'offerò per l'autorità delli studii et disegno mio, per onorare S. Ecc.<sup>a</sup>, superarle.<sup>64</sup>

Il Bandinelli ricordava la propria appartenenza al mondo artistico dei papi Medici, ambiente romano per lui più aureo, e insinuava pure i nomi di Raffaello o del Bramante come termini di confronto e di giustificazione. Per la verità si tratta di una pratica ricorrente, a supporto di questioni da risolvere alla sua maniera: diremmo, semplificando, 'alla romana' ma con gli adeguamenti

giusti per la corte cosimiana, cui offriva appunto “autorità delli studi et disegno”. Come fece il 7 dicembre 1547, quando aveva rimarcato la necessità dell’impiego e ammaestramento delle giovani leve per finire il coro del Duomo:

mi ricordo quando stavo con Papa Leone, Sua Santità in Firenze mandò per Rafaello da Urbino e per Bun Aroto [*sic*], e choncluse la faciata di San Lorenzo, e si terminò che facessi e modelli delle istatue e delle istorie grande come li marmi, e sotto la sua guida si facessino lavorare a più giovani. E sappi Vostra Eccellentia, che la causa che lui nonn-à mai fornito nisuna opera di marmo è solo stato perché nonn-à mai voluto aiuto di persona, per non fare de’ maestri, perché la S.<sup>ta</sup> Casa non abia queste memorie, e così mi disse la felice memoria di Papa Clemente, che non lo potette mai disporre a-ffare questi modelli grandi.<sup>65</sup>

Nel personaggio Bandinelli, l’utilizzo di codesto repertorio di immagini non aveva mero carattere esornativo. Basti pensare alla funzione vitalizzante che in entrambe le comunicazioni Baccio innesca per quei nomi apicali e quella temperie fulgida. Mondo che lo investiva di un attributo di sapienza che impressionava Cosimo de’ Medici e di certo la Duchessa, la quale sapeva scegliere il portato d’impegno più autentico tra codesti bei motti fatti pure per mercato. A Eleonora implicitamente si rivolgono le frasi della lettera dell’11 febbraio 1551, dove l’artista mostra di intendere i desideri di lei per il giardino dei Pitti: “L’altra parte che de’ giardini debbasi osservare si è che e partimenti et adornamenti convenghino con le salubrità delle regioni, a ciò che gli huomini ne possono pigliare diletto con sanità; e questo prato ch’io ho veduto parmi che la natura l’habbi posto tanto ben quanto nisun’altro ch’io n’habbi mai visto.”<sup>66</sup>

“Uno grande et bellissimo fantastico”

La prova della fiducia dei Duchi nell’esperienza e nella fantasia del Bandinelli è fornita da una missiva non datata di Luca Martini che, anche da sola fra i tanti inediti ritrovati dal Waldman, smentisce i dubbi sollevati da questo stesso studioso intorno al favore di Cosimo per l’artista.<sup>67</sup> Difatti, a pochi giorni di distanza dai primi scambi tra il provveditore e il Bandinelli — dunque nel febbraio 1551 — va collocata un’ulteriore richiesta del Martini di provvedere alla consegna di “disegni della fonte delli Pitti”, carte che Cosimo ed Eleonora aspettavano per giudicare il da farsi proprio sulla base delle idee di Baccio. Un’atmosfera propulsiva domina le parole del provveditore: “il S.<sup>or</sup> Duca mi comisse che da parte sua vi scrivesse che vi conosce benissimo per uno grande et bellissimo fantastico, et che perciò si maravigliava che voi non havessi di già mandati 25 disegni varii et più di altrettanti ve ne fusseno rimasti nella fantasia, et che ogni giorno ve ne nascessino delli altri.”<sup>68</sup> Di qui si trae prova che nel “fantastico” Bandinelli il Duca vedeva non solo un artista capace di sposare scultura e architettura, ma anche uno dei più raffinati creatori di disegni, d’incisioni e di bronzi dell’epoca: opere caratterizzate da una maschia gravità che Cosimo ed Eleonora gradivano. Anzi la maestria di Baccio a progettare in varie tecniche con un’accomunante ricchezza di nobili accenti finiva per compiacere i committenti. La perizia del Bandinelli nel fornire plausibili varianti progettuali e nel condire ogni idea di un fare ammaestrante risultava non solo d’impressione a corte, ma garantiva all’artefice una sicurezza tale da giustificare revisioni continue e perfino supponenti arricchimenti. Aspetto confermato dalle parole di Luca Martini:

Et perché voi dite nella vostra che se ’l Duca vorre[bb]e voi mostrerrete a tutto il mondo che voi siete quel bel nome che vi dettono quelli duoi grandissimi huomini, in questa parte mi disse anchora che vi scrivesse, ch’egli voleva, et non disiderava altro, se non che potesse mostrare le virtù et gran concetti vostri, che satisfarebbe ad un tratto a voi et a sé, et darebbe piacere a chi le vedesse, et ornamento alla città sua, et all’età nostra. Et tanto piacevolmente sempre parlò di voi et dell’opere vostre, et di questa anchora che, se bene voi lo meritate, l’havete d’haver caro infinitamente [...].<sup>69</sup>



I “duoi grandissimi huomini” cui il Martini si riferisce (per rispondere evidentemente a una sollecitazione del Bandinelli) saranno i papi Medici Leone X e Clemente VII<sup>70</sup>; quindi nel favore dei pontefici fiorentini si giocava parte dell’*allure* di Baccio.

Ricordiamo allora che Eleonora di Toledo aveva acquistato il palazzo dei Pitti con gli annessi terreni e proprietà nel febbraio 1550:<sup>71</sup> con l’idea di ritrovare a Firenze quelle dimore all’antica, coronate di giardini e di fonti, che erano di moda presso la corte di suo padre, desiderando di dotare il complesso dell’Oltrarno giustappunto “di giardini, boschi e fontane e vivaj e altre cose simili”.<sup>72</sup> A ciò si collegava l’opportunità — cara al duca Cosimo — di avvalersi del complesso di Pitti come area di supporto al funzionamento dei fronti bastionati dell’Oltrarno iniziati dal 1544, da integrare con “un bastione di mura grossissimo per la spiaggia di Boboli fiancheggiandolo dove bisognava”.<sup>73</sup> Bastioni che dovevano divenire baricentro delle difese fiorentine con gli interventi voluti dal Medici per regolarizzare e potenziare il tracciato delle mura medioevali con uno spalto, cortine e piattaforme da porre entro la cerchia delle vetuste fortificazioni.<sup>74</sup> Già nel 1530, nella contingenza dell’assedio di Firenze, la collina di Boboli e le proprietà dei Pitti — disposte lungo la cinta muraria, confinanti con la fortezza di San Miniato e la Porta di San Giorgio — si trovarono prossime a zone cardinali alla difesa di Firenze. In quanto tali furono manomesse nel loro aspetto di “giardino vignato e fruttato”:<sup>75</sup> cioè vennero pesantemente disboscate per scongiurare incendi e portare ausilio alle operazioni di difesa. Secondo quanto proposto da Gabriele Capecchi gli stessi Pitti, nella carenza di fondi per rimettere a posto i loro possedi di Boboli, si videro costretti a cedere il noto complesso di beni<sup>76</sup> alla duchessa Eleonora, acquirente interessata che avrebbe potuto gloriarsi di ricondurre quell’insieme al livello della sua fama. I Duchi portarono quindi avanti una prassi di acquisti per ingrandire il giardino di Pitti e la zona di difesa; e nel 1548<sup>77</sup> i primi interventi si concentrarono sull’orto e sull’area di protezione militare, destinando a una fase seguente la riattazione del palazzo quattrocentesco. Ad esempio Amelio Fara ci ha rammentato che la realizzazione della galleria del condotto d’acqua dalla cisterna del Cavaliere verso il palazzo avvenne parallelamente alla preparazione di un ramo di ascolto di contramina tra le vecchie mura e la medesima galleria.<sup>78</sup> Mettendo queste cose assieme, si può dire che ragioni non soltanto esteriori ma pratiche fossero capitali per la corte fiorentina, a comporre una trama di saggezza di governo e di efficacia simbolica, legando i fini e le strutture dell’attività artistica in anelli di salda forza encomiastica e di utilità materiale.

Il cosiddetto Orto de’ Pitti, racchiuso tra le mura arnolfiane, i bastioni del 1548 e i beni del monastero di Santa Felicita, si sviluppava per circa sette ettari e mezzo, ampliati proprio tra il 1551 e il 1567.<sup>79</sup> I primi interventi per il giardino commissionati a Niccolò Tribolo in quell’anno 1551 si datano pochi mesi prima della sua morte, avvenuta il 7 settembre.<sup>80</sup> La progettazione di una fontana per Pitti si collegava all’idea del Tribolo di risalire il fianco della collina con un tracciato rettilineo, punteggiato di interventi decorativi disposti in asse l’uno con l’altro, a intervalli regolari.<sup>81</sup> Il prato cui fanno menzione il Martini e il Bandinelli — spianato dal Fortini secondo i disegni del Tribolo — aveva un ruolo significativo: Niccolò lo avrebbe voluto valorizzare con quattro “pitaffi di marmo” e una fontana, per la quale dall’Elba era stato dato “ordine di condurre un pezzo di granito tondo di dodici braccia per diametro, del quale si aveva a fare una tazza per lo prato grande de’ Pitti”.<sup>82</sup> Morto il Tribolo, il progetto passò al Bandinelli il quale paventava fin troppo la concorrenza del Cellini o del Fortini. E Baccio, stupendo i committenti con i suoi modelli di presentazione, riuscì ad assicurarsi anche una nuova commissione per piazza della Signoria. Sollecitato dal Martini, il Bandinelli si mise al lavoro producendo tra il 1551 e il 1552 disegni e bozzetti tridimensionali per le due fontane. Ciò s’intuisce da riferimenti a soluzioni in progressione, ad esempio “il rinvolto delli disegni per le fonti di S. E. I.” indicato nella citata comunicazione del Martini del 5 marzo 1551.<sup>83</sup> Nel caso della fontana di Pitti, i pagamenti ne denunciano preminenza rispetto all’invenzione per piazza della Signoria, attestando pure la partecipazione alla fabbricazione dei modelli tridimensionali da parte dell’architetto Giuliano di Baccio

d'Agnolo e di Clemente Bandinelli, figlio di Baccio, considerato una promessa del mestiere.<sup>84</sup> Nel mentre che venivano ordinati i blocchi di marmo per Boboli “secondo il suo modello”<sup>85</sup>, il Bandinelli continuava a produrre progetti per entrambe le mostre d'acqua.

I documenti confermano la prassi inventiva di Baccio, volta a superare impacci e goffaggini negli elementi da progettare con un procedere di arricchimenti che dava coraggio ai mecenati, i quali rimanevano stupiti dalla capacità di individuare o disporre le parti e poi riunirle con un tono di decoro regale quale nessuno praticava in quegli anni. Arricchimenti che giungevano a tale estrema finezza e forza delle figure da confondere i committenti intorno all'inevitabile scarto di tecnica tra il bozzetto e l'opera finita. L'artista provava sempre a congiungere il rapimento del riguardante davanti a invenzioni di ornato lussuoso con definizioni sapienti delle stesse via via più razionali. Dunque sapeva alternare bei fogli di presentazione a strepitosi modelli plastici, a dispensare un'immagine concreta della singola invenzione: per indurre nei committenti l'attesa di ulteriori soluzioni. Il talento di Baccio nell'organizzare e rendere logiche le proprie presentazioni era un *unicum* a Firenze. Anzi il Bandinelli, forse memore di retaggi dal Rustici e da Leonardo<sup>86</sup>, sovente sbaragliava la concorrenza mettendola in ridicolo. Ad esempio egli si beffò del provveditore Alamanno de' Medici, la cui attendibilità venne scompagnata confrontando i suoi progetti per il controllo dei fiumi con quelli di Baccio, che lo denigrò: “vuol essere creduto a' disegni sua, che si fa in sule palme delle mane e sopra una cassa dochiali o guanti, et qui fa li siti delle champagnie et liti de' fiumi”.<sup>87</sup> I contemporanei videro nella capacità grafica del Bandinelli qualcosa che lo affiancava allo stesso Buonarroti, come scrisse il Lomazzo allo scadere degli anni Cinquanta del XVI secolo.<sup>88</sup> Gli accuratissimi prototipi in cera, terra o legno del Bandinelli erano poi molto lodati dai gran signori dell'epoca, quasi fossero oggetti a parte, la cui modellazione ne faceva un genere collezionistico. A cominciare da quello dell'*Ercole e Caco* per Clemente VII databile al 1525 (fig. 3), gelosamente conservato dal Duca a Palazzo Vecchio<sup>89</sup>, fino a questi, richiesti dalla stessa Eleonora per Pitti. Come già si evince dalla lettera del 14 febbraio 1551 del Martini a Baccio:

La S.<sup>ra</sup> Duchessa mi disse ch'io vi scrivesse che voi facesse li disegni, et quanto prima et più erano, tanto più li sarieno grati, o volete modelli; et che starà tanto a tornare costi che sarà troppo, perché vuole avanti sua venuta risolvere di dar l'ordine di fare cavare le pietre, perché desidera che questo lavoro si faccia prestamente. Et quanti più disegni o modelli harà, tanto più presto et meglio farà la risoluzione [...].<sup>90</sup>

Dunque, fino al 1555 la prolificità dell'invenzione bandinelliana produsse il voluto consenso; poi quella stessa facondia scandì i tempi lenti di un dialogo con i Duchi ove Baccio rimase arbitro di eleganza ma ridimensionato da un assedio alla sua posizione di uomo d'apparato da parte di un'animosa concorrenza. Furono codeste caratteristiche, unitamente all'ambizione di una signoria sopra tutte le cose dell'arte grazie ai lumi del proprio disegno, a far sì che Baccio preparasse, già con l'apprensione di un mutamento di favore della committenza, progetti di fontane per Firenze. Per riceverne nuova fama in sintonia con la sua carriera d'innovatore all'antica, come anche allo scopo di attrarre a sé ulteriori incarichi ducali. Ovvero di rilevanza tale da permettergli tutto l'imperio di un insegnamento protoaccademico, ma soprattutto lo sfruttamento dei cantieri, delle maestranze, delle strutture soggette all'Opera di Santa Maria del Fiore, sulla quale dal 1540 egli esercitava un pieno ma criticatissimo controllo per ordine di Cosimo de' Medici.

Nelle velleità del Bandinelli, le sue capacità progettuali in materia d'architettura rispecchiavano erudizione (“li antichi”, Vitruvio e Brunelleschi<sup>91</sup>) e volevano provocare una modernizzazione dell'ambiente fiorentino, pur se da immettere in un contesto che lo stesso artista identificava quale diffidente, logorato da invidie. Ed era proprio il contesto, ricco di spiriti freddi e di dottrinari senza lettere, aventi a detta del Bandinelli nel 1558 “molto più openione che iudicio”<sup>92</sup>, a mostrare intolleranza per le proposte di Baccio. Una visione formale fatta di accenti antiquari, novità di



3 Baccio Bandinelli, Modello per l'Ercole e Caco. Berlino, Staatliche Museen, Bode-Museum.

tono esemplate sui “belisimi ordini” degli antichi che Baccio rivendicava lontana sia dal Tasso sia dall’Ammannati grazie ad “altri modi d’architettura”, nati dall’aver “co[n]sumato tuta mia vita ne le chose antiche”.<sup>93</sup> Egli era stato “nutrito cho’ pri[n]cipi grandi”<sup>94</sup>, e sarebbe stato capace di aggiustare alla romana la fronte di Palazzo Vecchio<sup>95</sup>, riattare l’aula repubblicana in un’udienza per il Duca, modificare il cuore della cattedrale con una macchina adatta più a cerimonie regali che alla mensa eucaristica, dare alla residenza di Pitti e al palazzo mediceo di Pisa architetture che per “essere l’abitatione d’un principe grande” avessero “quanto s’haspetta al honore, utile et diletto” e rispecchiassero l’idea che “l’edifitio non è altro che una bellissima proportion d’un corpo umano. Perciò li prudenti principi sempre si son sforzati d’havere il migliore et più valente nelle belle invention del disegno.”<sup>96</sup> Era quella la fase in cui Baccio sottolineava alla Duchessa il suo possibile ruolo di architetto assieme a quello nuovo nel Magistrato di Parte come Ufficiale dei Fiumi. E partiva dalla convinzione che un buon disegnatore

Perché nelle fabriche hanno a maneggiare molti e diversi artefici di variate arte, et se vuole esser temuto e reverito è di necessità che ’l dia di sé exempro di nobili costumi, et principalmente sia vigilantissimo con istrema sollecitudine [...]; e questo sa V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup>

che è tanto mia natura, ch'io stracho tutti li maestri. Come meglio può intendere dal magistrato che quella per infinita crementia m'ha dato, che posto non habbi mai fatto tale ufizio, è tanto grande la forza d'un sollecito et buon disegniatore, che più frutto farò che nissuno altro ciptadino ci sia stato, et così farò ne' vostri ediftii d'architectura, perché è molto più mi' arte che fiumi.<sup>97</sup>

Di contro, grazie al Vasari, al Fortini e all'Ammannati (che secondo Baccio non conoscevano “la verità” dell'architettura, cioè “le belle inventioni del disegno”, e “guastano ciò che fano”<sup>98</sup>), la ridefinizione della capitale medicea che il Bandinelli suggeriva venne tanto sminuita da farne ricordare gli esiti come episodici. Tutta l'arte del Bandinelli venne lodata dal Vasari perché fondata su un'innegabile qualità del tratto grafico oppure sulle virtù tattili dei bozzetti tridimensionali, ma criticata per l'impeto verso il grandioso che soverchiava la logica e le necessità architettoniche.<sup>99</sup>

Si è già detto che negli anni in cui Baccio elaborava i suoi progetti di fontane egli era impegnato nei lavori del grande coro di Santa Maria del Fiore. Caso esemplare della sua scarsa fama riguardo all'architettura giacché, seguendo le critiche del Vasari, fino a epoche recenti gli storici hanno ritenuto che il progetto architettonico dell'impresa risalisse non al Bandinelli ma a Giuliano di Baccio d'Agnolo. La polvere della disgregazione vasariana della figura del Bandinelli architetto ha generato un'opprimente nube di convenzioni critiche, smentite dalle ricerche archivistiche recenti. Difatti i documenti dell'Opera di Santa Maria del Fiore rilanciano dubbi sul ruolo progettuale svolto da Giuliano di Baccio d'Agnolo, perché i pagamenti al Bandinelli appaiono più ingenti<sup>100</sup> rispetto a quelli effettuati a Giuliano, cui spettano denari essenzialmente per la realizzazione di un modello, o meglio di più modelli in legno. Non v'è traccia di pagamenti per progetti a carico di Giuliano di Baccio d'Agnolo, mentre egli fin dalle prime spese per la sua collaborazione con il Bandinelli viene pagato per la realizzazione di modelli tridimensionali in legno più o meno grandi per ottenere l'approvazione dei lavori intorno all'altar maggiore.<sup>101</sup> Successivamente, a partire dal 1548, è verosimile che con il termine “modello” nei pagamenti s'indicassero elementi posticci impiegati provvisoriamente per cantieri aperti, quali quelli del Duomo, i cui lavori si protrassero per quasi un trentennio.<sup>102</sup>

Questo ragionamento diventa calzante anche per i progetti di fontane del Bandinelli. Di nuovo Giuliano di Baccio d'Agnolo dovette tradurre in un modello di legno le invenzioni grafiche e in cera del “grande et bellissimo fantastico” Bandinelli<sup>103</sup>; del resto questi si fidava e utilizzava le capacità di intagliatore dell'amico per cose assai differenti.<sup>104</sup> Le carte per la fontana di Pitti non permettono di affermare, come invece era parso plausibile nel caso del coro del Duomo<sup>105</sup>, che Baccio e Giuliano abbiano realizzato un modello in scala reale di questa invenzione; d'altro canto i riferimenti a “più modelli” nel giugno 1552 potrebbero evocare la preparazione di una struttura posticcia o di forme sagomate e intagliate da usare anche come modani per i marmi della fonte, marmi che erano ancora da finire di cavare nel gennaio 1552 con la supervisione di Bartolomeo Campai, scalpellino dell'Opera e uomo di fiducia di Baccio.<sup>106</sup> Da un disegno datato novembre 1551 e pubblicato dal Waldman con le sagome di pezzi da cavare per la fontana, si intuisce una forma ottagonale della struttura di base, visto che Baccio indica più volte “ischaglione dove posa l'ota[n]golo”, “iIsponda [*sic*] de l'otangolo”, “angulo de lo otangolo”.<sup>107</sup> Siccome il Bandinelli all'inizio del 1552 continuava a mandare disegni ai Medici chiedendo anzi a Luca Martini di potere riesaminare quelle carte tutte assieme — “perché, i disegni non si fanno per altro che per vederli insieme al paragone”<sup>108</sup> — si può supporre che su una struttura ottagonale dovessero posarsi figure scolpite ancora da essere approvate dai Duchi, incerti tra diverse possibilità offerte da Bartolomeo nei suoi disegni, come pare d'intendere da una lettera del 23 febbraio 1552: “perché ciascuno [disegno], fatto che io l'ho, mi è uno maestro che m'insegna fare l'altro più bello, come fa chi scrive lettere o altre compositioni, nientedimeno, se all'Il.<sup>mo</sup> Duca piace che io gli mandi più inn-uno modo che in un altro, faccimi dare un minimo cenno.”<sup>109</sup>

Al 1552 si data l'ultimo riferimento presente negli archivi fiorentini a un "modello" della fontana di Pitti, pagato il 30 aprile<sup>110</sup>; mentre tra l'agosto e il settembre 1554 i documenti riferiscono l'acquisto di una decina di marmi "per la fontana di Pitti", che sparisce così dai pagamenti.<sup>111</sup> In carte datate tra il 1553 e il 1555 si trovano piuttosto riferimenti alla Grotta di Madama, con statue realizzate da Giovanni Fancelli detto Nanni di Stocco<sup>112</sup> (di cui Baccio si era servito per ornare i capitelli dell'Udienza di Palazzo Vecchio<sup>113</sup>) sulla base di disegni forniti dal Bandinelli, che per lo stesso ambiente scolpì la famosa *Capra* dietro esplicita richiesta della Duchessa.<sup>114</sup> Invece l'architettura della grotticina si dovette a un progetto di Davide Fortini se venne finita nelle parti d'ornato o murarie dal Fancelli "d'accordo con m.<sup>ro</sup> Davitte di Raffaello Fortini architetto", cosa che appare nei pagamenti del settembre 1554.<sup>115</sup> Lo stesso Nanni di Stocco trasformerà per Boboli la prima versione della *Eva* preparata dal Bandinelli per il Coro del Duomo in una *Cerere*, e scolpirà una figura maschile a farle *pendant*, sicuramente partendo da un disegno di Baccio.<sup>116</sup>

Alla morte del Tribolo, il Bandinelli voleva correggerne i progetti per Boboli con più erudito classicismo, anche se non ne accantonava assunti moderni quali l'uso di grotte artificiali. I lavori per le parti considerate secondarie vennero affidati a Davide Fortini, aiuto del Tribolo, più versato e paziente del troppo narciso Bandinelli nelle vere opere idrauliche e nei lunghi lavori di piantumazione, tanto che poi il Fortini lavorerà con successo alla costruzione dell'acquedotto di Firenze.<sup>117</sup> Dalla citata lettera dell'11 febbraio 1551<sup>118</sup> sembra che per Pitti Baccio avesse in testa una riqualificazione del tergo dell'edificio sulla scia della Villa Madama o del Belvedere di Roma, che benissimo conosceva avendovi avuto bottega e studio. Secondo questi esempi, dalla mole posteriore della costruzione si determinava una fuga prospettica di caratterizzazioni tra architettura e scultura disposte a intervalli: qui verso la collina di Boboli da risalire con giardini da piantare in eleganti terrazzamenti, ricchi altresì di erbe officinali di ispirazione vaticana o curiale.<sup>119</sup> E Baccio poteva supporre che per le specie botaniche da piantare in questi nuovi giardini il Duca avesse allora voglia e agio di intervenire prendendo spunto dai papi Medici, essendo Cosimo appassionato conoscitore di orti botanici ed essenze medicinali.<sup>120</sup> Il Capecchi definisce il riferimento alla Villa Madama e al Belvedere come proprio ai soggiorni romani del Tribolo, non considerando quelli del Bandinelli, più importanti e attestati anche dalla lettera sopra discussa. Anzi lo stesso storico pensa che i riferimenti del giardino di Boboli a Villa Madama nascano al Tribolo per via indiretta, cioè sulla base della conoscenza del Pericoli di Antonio da Sangallo il Giovane. Ipotesi suggestiva e anche fondata, ma basata su una scarsa considerazione del ruolo del Bandinelli.<sup>121</sup>

Rimane da capire, allora, perché la fontana di Pitti venisse accantonata in tale momento di grande attenzione per un giardino d'impianto regale. Un impianto che il Bandinelli sicuramente vedeva segnato da ninfei, grotte artificiali e fontane come alla Villa Madama dove, a differenza del Tribolo, aveva lavorato, preparando per la spettacolare porta del "selvatico" due giganti di stucco "alti otto braccia [...] tenuti di ragionevole bellezza".<sup>122</sup> Le frasi del 1551 relative a un edificio la cui parte tergale, riequilibrata, divenisse sorgente di linee visive in fuga prospettica verso terrazzamenti con giardini da piantumare, ci risultano ambigue, sebbene con il Rinaldi si possa ritenerle allusione a un corpo di fabbrica che avanzasse sul Prato Grande.<sup>123</sup> Qui si adombra l'aspirazione del Bandinelli a rettificare quella porzione di Palazzo Pitti, dove forse si trovavano delle logge quattrocentesche<sup>124</sup> affacciate sul giardino; a questo doveva seguire la realizzazione di una fontana che fosse "con ogn'altro appartamento [...] corrispondente a quella parte della muraglia che s'ha da fare, che vien ricontra a detto prato".<sup>125</sup> Sicuramente nel 1558 il Bandinelli propose di sposare la vecchia loggia con un nuovo ordine di strutture porticate, di modo "che per traforo degli archi mostrasi tuta la campagna" come propose.<sup>126</sup> Difatti proprio l'ambizione di Baccio di mettere mano allo sviluppo della fabbrica quattrocentesca, contrastando il Vasari e l'Ammannati, è una delle ultime preoccupazioni del Bandinelli pochi anni prima della morte nel 1560.<sup>127</sup> Certo la messa in opera delle figurazioni di genere per la Grotta di Madama poté sviare

o rallentare i lavori al “prato grande”. Anche se va specificato che la vasca monolitica di granito elbano destinata alla fontana arrivò a Firenze solo nel 1567 e fu dirottata poi per la Fontana di Oceano del Giambologna.<sup>128</sup>

È però plausibile che proprio i progetti del Bandinelli per la fontana di piazza della Signoria abbiano distolto l’attenzione del duca Cosimo; soprattutto a partire dal 1556, quando da Carrara giunse notizia che era disponibile un blocco di marmo, alto dieci braccia e mezzo e profondo cinque, il più grande di tutto il XVI secolo.<sup>129</sup> Materiale adatto per erigere una statua gigantesca a coronamento di una fontana secondo il progetto del Bandinelli. Non a caso nell’acconto per il blocco fu annotato che il marmo sarebbe stato usato solo “per fare di lui un gigante”.<sup>130</sup>

### Il tridente di Nettuno

Nel febbraio 1551 il Bandinelli cominciò a muovere il progetto di una fonte per piazza della Signoria secondo un ordine di Cosimo de’ Medici: “havendomi a disporre a trovare inventione di fontane, farò anchora qualche disegno della fontana di piazza, come mi comandò l’Ill.<sup>mo</sup> Duca, a ciò che possa deliberare a suo piacimento.”<sup>131</sup> Per comprendere cosa premesse al Duca dell’idea di Baccio, possiamo rivolgerci alla propaganda medicea, che evocava riferimenti altissimi dietro gli interessi del principe di Firenze. Ad esempio, secondo la biografia del medico di corte Baccio Baldini, la “cognoscenza grandissima” di piante medicinali da parte di Cosimo (a cominciare dal 1545 circa) lo “dispose d’usare questo cognocimento che egli aveva delle piante a comune utilità e beneficio de gl’huomini” distillando oli ed acque curative mandate per tutta Europa a chi ne aveva bisogno. Un’attenzione che il Baldini considera “cortesia veramente degna d’esser usata dai Principi grandi, si come quella che gli rende più che alcun’altra cosa simiglianti a Dio”.<sup>132</sup> Ora, proprio nello stesso volume di Baccio Baldini troviamo un riferimento al *Nettuno* di piazza della Signoria, con il monumento legato a un’idea precisa di *salus civium*, di bene comune:

Era quasi sempre paruto al Duca e ragionevolmente che se bene la città di Fiorenza abbonda di molti pozzi d’acqua viva e buona, nondimeno che in quella dovesse essere buona fonte, conciosia cosa che l’acqua delle fonti per lo più sia assai più leggiere e più sana che quella de pozzi non è. Perché egli in questo medesimo tempo fece cominciare quella bellissima fonte e grande di mischio che al presente si vede in su la piazza, alla quale volgarmente si dice hoggi la piazza del Gran Duca.<sup>133</sup>

Siccome il testo dell’archiatra fu stampato nel 1578, il riferimento diretto non è più al Bandinelli ma al dato di fatto della fontana realizzata dall’Ammannati con una vasca di mistio di Serravezza. D’altro canto, visto che il medico lodava le attitudini demiurgiche del suo principe come motivo dietro alla creazione degli orti botanici di Pisa e Firenze (1543–1545)<sup>134</sup>, le sue affermazioni hanno un carattere generale, già valido negli anni Cinquanta e protrattosi oltre la morte del Bandinelli nel 1560.

Tale carattere per la fontana di piazza Signoria si intende pure da una medaglia (fig. 4) del 1567, realizzata da Pietro Galeotti e corredata da un’iscrizione di Vincenzo Borghini. Il monumento-fontana è collegato a un acquedotto romano; una vasca poligonale è sormontata da Nettuno con tridente e forse delle briglie, mentre sotto la divinità si vedono gli ippocampi del suo cocchio di conchiglia. Tutto il senso di quell’impresa cosimiana è raccolto dal motto “Optabilior quo melior”: allusione a una risorsa idrica più desiderabile perché più salubre.<sup>135</sup> Il dominio di Nettuno è qui sulle acque terrestri la cui rete, tramite l’acquedotto, innerva Firenze. Siamo lontani dal controllo del mare evocato dallo Spini<sup>136</sup> anche se nella medaglia si vedono gli ippocampi: presenza costante tra il progetto del Bandinelli ricordato dal Vasari (“una gran fonte che gittasse acqua, nel mezzo della quale fusse Nettunno sopra il suo carro tirato da cavagli marini”) e la soluzione dell’Ammannati. Diverso invece il tridente che il Poseidone dell’Ammannati non stringe, mentre lo ritroveremo in un disegno del Bandinelli che discuterò appresso. Con Henk



4 Pietro Paolo Galeotti, Medaglia celebrativa di Cosimo I de' Medici: verso con l'acquedotto e la Fontana del Nettuno. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Th. van Veen voglio altresì ribadire che l'iconografia classica prevedeva il tridente non solo per ricordare il controllo dei venti marini da parte del dio, ma anche quando Nettuno era "aquiferous": perché con quell'arma il nume poteva generare sorgenti d'acqua dolce sulla terraferma, in foreste e in montagna.<sup>137</sup> Del colosso progettato dal Bandinelli rimane memoria in due statuette di bronzo, di cui scriverò avanti (figg. 5, 6). Qui è utile segnalare che entrambe le versioni sono tratte dal modello in cera o creta che Baccio preparò per la corte fiorentina. Nelle due figurine Nettuno è raffigurato nudo e possente, con un piccolo delfino o pesce nella sinistra, mentre le dita della destra sono disposte a reggere l'asta di un oggetto: sicuramente il tridente, metafora di un nume che in contesto terrestre era generatore di acqua sana. Comunque è difficile provare se il Duca — sulla scia di pensieri stretti intorno a un'immagine di *salus publica* — per primo abbia ventilato al Bandinelli la possibilità di un nuovo intervento al centro dello spazio urbano più importante: magari comandando l'iconografia adatta al nuovo colosso, come del resto era accaduto per il *Perseo* del Cellini richiesto dal Medici nel 1545.<sup>138</sup> Si noti altresì che secondo il Baldinucci il *Nettuno* sarebbe derivato da un pensiero del Bandinelli dove un gigante di marmo si sposasse a una fontana "per bellezza e pubblica comodità":

tanto importunò il duca, e con propri uffici, e con quelli della duchessa Leonora sua consorte, che finalmente il condusse ad approvare un suo pensiero, il quale era, che di quel marmo egli ne dovesse servire per iscolpirvi un gran gigante, per collocarlo in piazza, dove prima era il leone, con farvi anche appresso, per bellezza e pubblica comodità, una bella fontana, e già n'aveva fatto più d'un modello, e monstatolo al duca: ma trattandosi di cosa grande, andò il negozio tant'in lunga che l'anno 1559, non se n'era ancora presa risoluzione.<sup>139</sup>

Ad ogni buon conto, il 5 marzo 1551 Luca Martini riceveva dal Bandinelli il citato "rinvolto delli disegni per le fonti di S. E. I."<sup>140</sup> Carte ritenute da Baccio innovative ed esatte, tanto che il

Martini gli promise di non mostrarle a nessuno dei “maestri dell’arte”, a confermare una progettazione simultanea per Boboli e la piazza ducale, ma che prendeva forma con iniziale segretezza. Baccio non voleva nascondere l’idea (essa sarebbe venuta a galla subito), quanto separare le proprie mosse da quelle dei possibili rivali. Tra l’altro, Firenze non aveva ancora vinto Siena e i fuoriusciti se non minacciavano il potere di Cosimo, saldo dell’abbraccio imperiale, svalutavano comunque l’immagine adamantina del suo governo. Questo è l’antefatto di tutta la vicenda, nonostante il Waldman, non interrogandosi sul plurale “fonti”, pensi che il Martini si riferisse soltanto a più disegni per Pitti.<sup>141</sup>

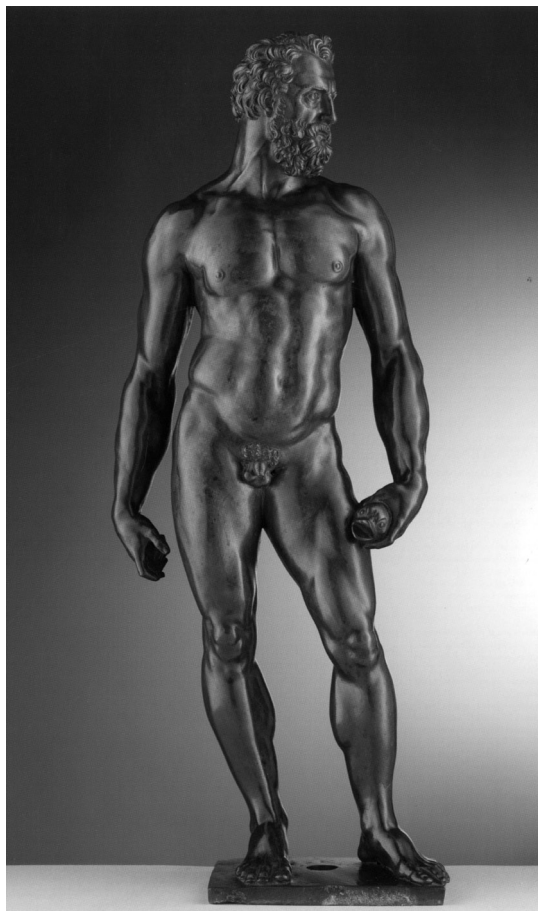
Il 15 marzo 1551, Baccio specificava al segretario Guidi il senso della sua azione per la piazza ducale. Questa era bilicata sul confronto tra l’antico e il presente dell’Italia spagnola (qui Messina):

E si degni notare e disegni che io gli ho mandati delle fonti, perché Sua Ecc.<sup>a</sup> più volte mi à detto che vuole che superino tutte le altre, et per ubbidirlo, Vostra Signoria gli dica come io ho diligentemente investigato e ricerco de’ maestri che àno lavorato sopra le fonti di Messina, e truovo che sono magnifiche, et che sono fatte senza alcun risparmio [*sic*]. Però el maestro non ha guardato a fatica, et à fatto a ciascuna delle fonte tre pile, che l’una getta in nell’altra, tutte storiato di mostri, et la prima, che si parte di terra, è in ottangolo. Ma io prometto a Sua Ecc.<sup>a</sup>, se le mie fatiche gli piaceranno, fargli una fontana che non solo supererà tutte quelle che oggi si veggono sopra della terra, ma io voglio che i Greci et Romani non abbino mai auto una simile fontana. Et se gl’altri Signori àno ispeso dieci, darò tali hordini brevi che Sua Ecc.<sup>a</sup> non ispenderà cinque, et di questo à di me vero exenpio.<sup>142</sup>

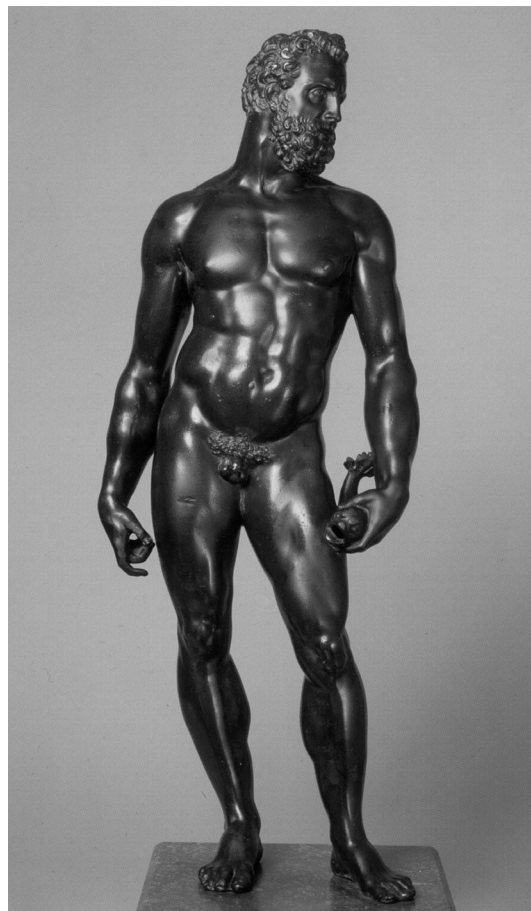
Per tracciare la direttrice della proposta, il Bandinelli usava un tono infiorato di riferimenti classicistici, che lasciavano intendere come i suoi progetti discendessero dallo studio tanto quanto da una grande esperienza pratica. Tali esperienze rappresentavano la sua armatura retorica: per lui, “curioso e studiosissimo sino alla pedanteria”<sup>143</sup>, erano nozioni più che sentimenti cortigiani a sottintendere un grande impegno utile al ducato. L’“investigazione” delle invenzioni idrauliche messinesi ne garantiva altresì il superamento riallacciandosi alla romanità, e infine sorpassava anch’essa in modernità. Un’iperbole adeguata allo scopo, spiegabile nell’idea che l’epoca sua avesse prodotto maestri del disegno più esatti degli artisti greco-romani, come egli stesso aveva espresso al duca Cosimo in una disputa con il Cellini sulla qualità di certe anticaglie.<sup>144</sup> Maestri del disegno migliori degli antichi perché migliori ‘notomisti’, caratteristica metodologica che aiutava a cogliere i rapporti organici persino tra un impianto architettonico generale e le sue parti, tanto che secondo Baccio “l’edifitio non è altro che una bellissima proportion d’un corpo humano. Perciò li prudenti principi sempre si son sforzati d’havere il migliore et più valente nelle belle invention del disegno”.<sup>145</sup> Ciò dipende da Vitruvio quando dice che nel perfetto edificio ogni parte è commisurata al tutto come le varie parti del corpo umano (“Uti in homini corpore e cubito, pede, palmo, digito, ceterisque particulis symmetros est eurytmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus”<sup>146</sup>). L’assunto ‘vitruviano’ di Baccio è paragonabile a quelli di Michelangelo, visto che al 1560 pure per il Buonarroti “le membra dell’architettura dipendono dalle membra dell’uomo; chi non è stato o non è buon maestro di figure e massime di notomia, non se ne può intendere”.<sup>147</sup> Sembra che anche il duca Cosimo ne fosse convinto, per esempio nell’emergenza della guerra per Siena del 1554, tanto da affidare il rafforzamento delle porte di Firenze al Bandinelli, al Cellini e a Francesco da Sangallo, insieme al Tasso e a Giuliano di Baccio d’Agnolo.

Le fontane cui il Bandinelli si riferisce sono quelle che il servita fiorentino Giovannangelo Montorsoli doveva alzare a Messina per celebrare il governo imperiale.<sup>148</sup> La prima, dedicata a Orione, mitico fondatore di Messina, fu eretta nella locale piazza del Duomo tra il 1547 e il 1551<sup>149</sup>; l’opera, inizialmente commissionata a Giovanni da Nola e Raffaello da Montelupo,





5 Battista Lorenzi, Girolamo Portigiani, Domenico Poggini (da Baccio Bandinelli), Nettuno. Roma, Galleria Colonna.



6 Bottega di Baccio Bandinelli, Nettuno. Washington D.C., National Gallery of Art (in deposito dalla collezione Smith).

voleva dimostrare anche in Sicilia, come nella Napoli di Don Pedro, la grandezza di Carlo V.<sup>150</sup> L'Imperatore, novello Orione, sormonta una struttura a tre vasche, allusiva alla vastità dei domini degli Asburgo nelle allegorie dei fiumi che delimitavano i limiti dell'impero, in quella parte del Mediterraneo pacificato con la sconfitta dei Barbareschi. La seconda fontana, a detta del Vasari cominciata quando quella di Orione era stata eretta<sup>151</sup>, è il colosso di Nettuno al porto di Messina (fig. 7). Sappiamo che questa seconda fonte fu terminata nel 1557, dunque essa ha condizionato il *Nettuno* dell'Ammannati come dice Birgit Laschke.<sup>152</sup> Meno probabile è che abbia influenzato le scelte inventive del Bandinelli<sup>153</sup>, giacché non è da escludere che alcuni esperimenti di Baccio abbiano costituito un modello per il Montorsoli, appunto nella realizzazione di una fontana dominata da una figura colossale che soggiogasse i mostri Scilla e Cariddi al di sopra di un'unica vasca.<sup>154</sup> Credo altresì che proprio la lettera del Bandinelli al Guidi del marzo 1551 dimostri come entrambe le fontane di Messina fossero in via di costruzione o tanto avanti da essere descritte al Bandinelli.<sup>155</sup> In quella missiva egli scrive adoperando sempre un confuso plurale, giacché — non avendo visitato i cantieri del servita in Sicilia — doveva basare le proprie proposte di aggiustamenti



7 Giovannangelo Montorsoli, Fontana del Nettuno (nella sistemazione originale al porto). Messina, piazza Unità d'Italia.

e revisioni solo su informazioni dei lavoranti toscani (“ho diligentemente investigato e ricerco de’ maestri che hanno lavorato sopra le fonti di Messina”) al seguito del Montorsoli.<sup>156</sup> Colpito dal successo di questi, introduce nella lettera un discorso di minor costo economico rispetto alle soluzioni a più vasche (“sono fatte senza alcun risparmio”) basato poi su un energico paragone con l’antico (“prometto [...] fargli una fontana che non solo supererà tutte quelle che oggi si veggono sopra della terra, ma io voglio che i Greci et Romani non abbino mai auto una simile fontana. Et se gl’altri Signori àno ispeso dieci, darò tali hordini brevi che Sua Ecc.<sup>a</sup> non ispenderà cinque”). Ritengo quindi che nella lettera il Bandinelli si riferisca al monumento a Orione finito su tre vasche e a quello a Nettuno iniziato da poco con un colosso da collocare sopra un’unica e bassa vasca. Ho poi l’impressione che nella chiusa egli si riferisca a una fontana per piazza della Signoria e che per essa poco gradisse la soluzione a tre vasche e a candelabro in uso nelle ville, giacché la figura sulla sommità non può essere in quelle troppo massiccia.

Nella lettera non si accenna né a un colosso né soprattutto a un’immagine di Nettuno; ma è probabile che il Bandinelli si rifacesse alla propria esperienza di scolpire giganti e volesse proporre qualcosa di analogo già prefigurato per un’altra città. Mi riferisco ai progetti risalenti al 1528 di alzare per Genova una figura di *Andrea Doria*, alta cinque braccia fiorentine se in bronzo, poi quattro se in marmo, che nel palazzo pubblico, in una piazza, o al porto onorasse l’ammiraglio, con l’ambizione di rappresentare “un Nettunno in forma del principe Doria, per porsi in su la piazza in memoria delle virtù di quel principe, e de’ benefizi grandissimi e rari, i quali la sua



8 Baccio Bandinelli, Nettuno. Carrara, piazza del Duomo.

patria Genova aveva ricevuti da lui”.<sup>157</sup> Cosa che a causa di incomprensioni tra l’ammiraglio e il Bandinelli<sup>158</sup> affogò nella ricerca d’imponenza e nell’avidità dell’artefice, divenendo una ben più misera soluzione in piazza del Duomo di Carrara (fig. 8), ove l’eroe, in veste di goffo Nettuno, si erge dal 1563. Né a Carrara si vede particolare sapienza architettonica, visto che al plinto si appoggia un semplice vascone dove l’acqua è scaricata da due spruzzi miserevoli. In questa grossa statua, solo parzialmente finita, c’è comunque la novità della figura di un Nettuno volto a celebrare poteri moderni. In più l’immagine di Poseidone recupera gerarchie di proporzioni tra la statua principale (un dio o un personaggio deificato) e le figurazioni accessorie, qui i delfini dalle code serpeggianti, che risalgono a formulazioni classiche, o con esse trova un parallelo.<sup>159</sup> Il *Nettuno* di Carrara sta in piedi, tranquillo e dominatore, sopra la testa di due delfini che, premuti sul cranio bestiale dalla divinità, vengono a spruzzare acqua nel vascone: soluzione anticipatrice di rapporti proporzionali e di dipendenza da moduli ellenistici (come il dialogo visivo tra il pitonaccio e il sacerdote troiano nel *Laocoonte*) che ritroveremo a Messina tra Poseidone e i mostri da lui domati, e più ancora nel *Nettuno* fiorentino dell’Ammannati. Importante far notare che il *Nettuno* Doria doveva essere dotato sia di un bastone di comando sia di un tridente, come s’intende dagli abbozzi cilindrici stretti nella sinistra e nella destra della figura, magari da integrare con parti in metallo. Elementi però non collegabili all’azione di far scaturire acque salubri, ma tipici dell’iconografia del re degli oceani. Abortito tempo addietro il piano previsto per Genova, è plausibile che il Bandinelli abbia accarezzato l’idea di una statua gigantesca per la prima fontana fiorentina.

Baccio, così, avrà indagato sia sulle fonti del Montorsoli sia sulle fontane napoletane, prototipi celebrativi di quelle. Qui voleva rinvenire il modulo di passaggio fra il suo vecchio progetto di una statua monumentale per Genova e una fontana d'impatto urbanistico, che per lui avrebbe rammemorato iperboli antiche tipo il Faro d'Alessandria<sup>160</sup> più di quella del Montorsoli al porto di Messina.

Conosciamo molti disegni del Bandinelli per figure, rilievi e plinti ornati da storie fastose: carte adatte al monumento Doria nelle sue formulazioni, o riviste nostalgicamente a seguito di quel risultato mancato. Nella loro abbondanza e compiutezza di stesure, i fogli fanno supporre che al 1551 Baccio potesse recuperare le invenzioni genovesi. E che, proprio sulla base di studi già svolti per basi istoriate e colossi, si stesse indirizzando verso una soluzione simile a quella che oggi si vede in piazza della Signoria da parte dell'Ammannati, ove un gigante sovrastasse una tazza bassa e larga con al di sopra uno 'scapo' breve, solido ma istoriato o figurato. Disegni che, presentati alla committenza genovese, dalla stessa potrebbero essere stati mostrati agli artisti incaricati di terminare l'opera. Difatti nel 1539 fu proprio il Montorsoli a ricevere un contratto per un'altra statua di Andrea Doria, e per quella famiglia nel 1541 egli produsse una Fontana di Tritone, condizionata dallo stile del Bandinelli.<sup>161</sup>

Il disegno che qui analizzo è un foglio di presentazione oggi al British Museum di Londra, tracciato a penna con la consueta sicurezza di mano e l'abituale impianto archeologico tipici di Baccio (fig. 9).<sup>162</sup> Rappresenta un *Nettuno* armato di tridente che certo non appare ritratto di Andrea Doria<sup>163</sup>, tanta è la sua energia divinizzata, il sovrumano eroismo. Qualità più adatta a una revisione del primo progetto genovese, o a un'incisione di quelle del Bandinelli.<sup>164</sup> In esse egli si lasciava prendere la mano da esagerazioni quasi beffarde — di un'aggressività divisata per gran signori o capitani eroici — le quali, se trasposte in vera scultura, avrebbero condotto a unioni di marmo e bronzo, via che Bartolomeo adoperava a connotare di romanità la statuaria.<sup>165</sup> Accessori magnifici stanno spesso in mano o vestono le sue guascone figure di eroi, dei o principi deificati.<sup>166</sup> Per il *Nettuno* di Londra ecco un tridente le cui punte stilizzano una corona di re dei mari; poi un mantello con peneri della pelle di una bestia acquatica; una corta spada ricurva con aquila all'elsa in memoria di galee, arrembaggi, vittorie su nemici amanti di quelle lame; in ultimo un ghignante delfino d'infime dimensioni tenuto in mano dal gigante Poseidone, come se il dio si fosse incarnato in un serparo antico. Nell'invenzione, così netta nei segni di controllo e di vittoria, si nota un certo quattrocentismo, memore per esempio del *Pippo Spano* di Andrea del Castagno; ma la forza innovatrice del disegno sta in un'anatomia dai preziosi risalti, costruita entro i limiti di una forma corporea grande, tumida ed elegante, rivista dopo l'ipertrofia dell'*Ercole* tornando verso soluzioni derivate dal *David* del Buonarroti e dal suo contrapposto.<sup>167</sup> Ritengo che proprio questo disegno per una problematica figura in marmo, discusso in trattazioni divise per quanto concerne la datazione e il fine<sup>168</sup>, possa dare adito a due diversi ragionamenti. Punto primo, potrebbe datarsi in una fase *post* 1530, in cui i Doria videro di buon occhio una statua celebrativa ma non di ritratto<sup>169</sup>, quale il foglio appunto presenta. Punto secondo, il disegno potrebbe essere più tardo: risalirebbe agli anni Cinquanta e sarebbe relativo a piazza della Signoria. Nei documenti genovesi, contrariamente a quanto più volte ribadito<sup>170</sup>, non si parla di realizzare un'immagine di Andrea Doria in veste di Nettuno, mentre nell'agosto del 1537 si fa riferimento alla proposta del Bandinelli di "mettere gli Turchi sotto gli piedi della statua".<sup>171</sup> Sarebbe allora possibile si trattasse di una variante per Cosimo de' Medici. Variante iniziale, atta a fermare nelle mani di Baccio la commissione, proponendo al Duca una statua adeguata ad affiancare proprio il *David* di Michelangelo. Difatti non va escluso, conoscendo le pratiche sublimanti del Bandinelli, che egli sia arrivato alla risoluta versione del British Museum dopo diversi passaggi di correzione nati intorno al vecchio progetto genovese. Tappe grafiche e modellini perduti, scaturiti da una base comune già forte; perché quel disegno risuona del basso continuo di una retrostante e poderosa ricerca su se stesso e su Michelangelo, tanto vi si assapora di finito, di nitido a servizio di



9 Baccio Bandinelli, Nettuno. Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-553.

un alto scopo celebrativo. La mia impressione si basa sui modi dell'invenzione bandinelliana — volta ad approfondire le soluzioni quasi fossero concetti, renderle accessibili in molte variabili ai committenti — e basta che la base d'ideazione dietro al *Nettuno* londinese sia stata presentata ai Doria perché essi ne abbiano comunicato l'assunto al Montorsoli. Difatti Giovannangelo fu incaricato di una statua collocata davanti al Palazzo Ducale di Genova nel 1540.<sup>172</sup> Abbattuta nel 1797, la guardiamo nel frammento di un torso in armatura. L'effigie presenta un armamento alla romana mentre la posa alla *David* ci sposta proprio verso il disegno del British. Inoltre, il *Nettuno* messinese nella sua concezione anatomica è pesante rispetto al disegno bandinelliano; eppure non molto diversa è l'impostazione michelangiotesca della figura (ai deltoidi, alle anche, alle gambe), solamente resa greve da una minore capacità d'incidere la muscolatura, punto di forza invece di Baccio.

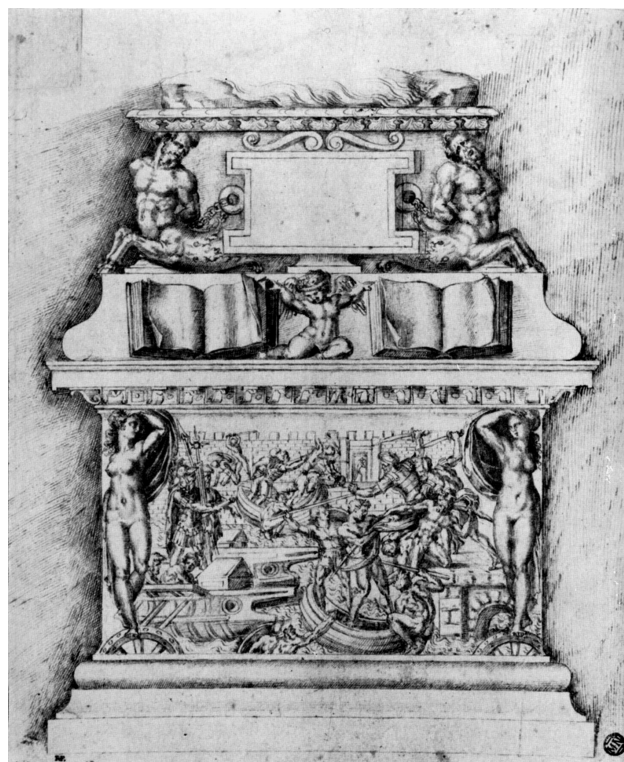
Intorno al disegno di Londra ruotano altre carte che ebbero comune origine.<sup>173</sup> Soprattutto sono proposte per la base del monumento Doria con scene di battaglia in mare o apologie dell'ammiraglio. Alcuni modelli grafici sono attribuibili a Baccio; altri sembrano rielaborazioni di artisti che, studiando quei rilievi o plinti, volevano produrre qualcosa di proprio ad anni di distanza. Al fine

di non allontanarci dalla questione fiorentina, scelgo di menzionare uno solo di codesti progetti, oggi al Louvre (fig. 10).<sup>174</sup> Suppongo fosse per la parte inferiore del monumento, ove la figura di *Andrea Doria* sarebbe stata posta sopra una rappresentazione di uno scoglio velato di onde.<sup>175</sup> La costruzione di questa base avrebbe retto una grande statua. Si vedono tritoni incatenati, un cartiglio dedicatorio, libri su cui raccontare storie gloriose, due Vittorie dal corpo sensuale (nude acrobati in equilibrio su ruote della Fortuna), un rilievo frontale con *Andrea Doria* che, tridente e bastone di comando in mano, ordina un attacco ai turchi, forte del potere di Poseidone. Le galee, l'armamento, le figurazioni con bellezze pagane, mostri e allegorie ci conducono in quel mondo virgiliano cui il Montorsoli e l'Ammannati si appoggeranno nell'ideazione di fontane abbellite da copiose figurazioni, con salti di tecniche e materiali (statuario, marmi colorati, metallo), nudità al limite del paganesimo.<sup>176</sup>

Al lavoro per Cosimo de' Medici

Ho sottolineato che il Bandinelli poteva avvalersi di un pregevole materiale di lavoro per progettare la fontana di piazza della Signoria. Tale dote lo metteva al sicuro difendendo la sua preminenza nel contesto toscano, così che potesse guardare a soluzioni altrui senza sentirsi impastoiato in nulla, nonostante, come scrisse anni più tardi Vincenzo Borghini, ci si muovesse "in una città che ha buon occhio, e cattiva lingua".<sup>177</sup> Del resto Cosimo de' Medici non si accontentava di cenni modesti del proprio regime, e per questo andava sopra alle censure degli invidiosi, ai loro argomenti di polemica e di malafede, con sanzione e spirito del tutto autocratici; così era stato capace d'individuare gli uomini più adatti a celebrare il suo governo. Si trattasse di opere per ville o per la piazza ducale, fin da giovane Cosimo era stato esigente; come accadde nei progetti della villa di Castello e del relativo acquedotto, inizialmente affidati a Piero di San Casciano, poi spostati al Tribolo "riconoscendo il duca che maestro Piero non aveva né invenzione né disegno bastate a far un principio in questo luogo che potesse poi col tempo ricevere quell'ornamento che il sito e l'acque richiedevano".<sup>178</sup> Il Duca non era sazio di aver ordinato il *Perseo* per la Loggia della Signoria. Avrà pensato a monumenti equestri dopo la vittoria su Siena del 1554<sup>179</sup>; ma prima ecco formarsi l'idea di un *Nettuno* su un carro trainato da cavalli marini che svettasse in piazza.<sup>180</sup> Anzi il Bandinelli indovinava che tale complesso architettonico e scultoreo avrebbe mutato l'aspetto del sito nella piazza di un principe. In questa aura di fasto forestiero, sarebbe stato agevole per i Duchi rivolgersi al Montorsoli allo scopo di rinverdire pure in Toscana i successi delle fontane napoletane o messinesi; tuttavia è evidente che il dominio del Bandinelli sulla compagine degli artisti fiorentini determinò lo sviluppo della questione, portando la vicenda verso l'Ammannati soltanto grazie all'uscita di scena di Baccio, visto che "conosceva il duca che la virtù e 'l giudizio e 'l disegno di Baccio era ancora meglio di nessuno scultore di quelli che lo servivano".<sup>181</sup>

Se a Messina le fontane del Montorsoli esaltavano le aree del porto o della cattedrale, il Bandinelli metteva in relazione il nuovo monumento con Palazzo Vecchio, nonostante l'acqua a Firenze abbondasse solo a Castello, ove il Tribolo aveva diviso una fontana di alti zampilli.<sup>182</sup> "In piazza sul canto dove era il leone"<sup>183</sup> lo sguardo del visitatore, a nord est, si sarebbe indirizzato non solo verso le verticali del palazzo o verso le arcate della Loggia dei Lanzi: anzi, chi veniva dalla via dei Gondi o meglio dalla via de' Cerchi, arrivando dunque dal canto delle Farine, si sarebbe soffermato ad ammirare un imponente spettacolo d'acqua e di statuaria sulla cantonata della dimora ducale. Si arricchiva poi la serie delle sculture giganti, giacché dai colossi della Ringhiera l'occhio si sarebbe mosso verso il *Nettuno* bandinelliano, che a codeste statue andava congiunto con adeguate soluzioni architettoniche e ornamentali. Difatti ritengo che la collocazione attuale della fontana dell'Ammannati sia determinata dall'idea del Bandinelli di posizionare il nuovo gigante in asse con le altre statue della Ringhiera, di fatto prolungando il parapetto. Ipotesi di lavoro che nacque in Baccio da subito, volendo egli affiancare non solo il *David* ma anche il proprio *Ercole* con un'invenzione di sicuro lustro, fatta a ornamento del palazzo ducale. Un



10 Baccio Bandinelli, Studio per la base del Nettuno Doria. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 867.

colosso su una mostra d'acqua dilatava il senso politico della scultura monumentale in piazza, colorando il progetto di qualità encomiastiche, pur senza dare al dio del mare le fattezze del duca Cosimo, come invece dovrà fare il Giambologna con il suo monumento equestre dedicato *post mortem* alle imprese del Medici. Escludo anzi che il *Nettuno* sognato dal Bandinelli, come anche quello eseguito dall'Ammannati, volessero rappresentare i tratti del viso di Cosimo I, come suggerisce Michael Campbell.<sup>184</sup> Difatti se il Duca con il *Perseo* rinforzava legami di senso con una tradizione medicea<sup>185</sup>, la fontana di piazza affidata al Bandinelli comportava un impulso più modernista. Senza bisogno di criptici ritratti, il linguaggio celebrativo ipotizzato da Baccio si coagulava in una figura del signore delle risorse idriche, velando il potere di Cosimo de' Medici con le fattezze maestose di Poseidone. Insomma, un grande *Nettuno* di marmo, bagnato con insolita munificenza da una acqua appena imbrigliata per Firenze, bastava alla vanità del principe, purché i sudditi ne cogliessero la difficile e costosa realizzazione tra il colosso, i suoi ornamenti, il condotto dell'acqua rigogliosa.

L'erezione di una fontana municipale sarebbe apparsa a servizio di una *salus publica* di matrice cesarea, impresa che travalicava i limiti locali della scarsità di acque pure. Difatti Firenze, diversamente da altre città come Perugia o Siena, non aveva visto nel Medioevo né la costruzione di fontane pubbliche né di acquedotti; il popolo si riforniva in Arno o ai pozzi pubblici sulle piazze, mentre solo gli aristocratici e i più ricchi possedevano quei "notabili pozzi di perfette acque vive", che nel Quattrocento erano considerati segni di ricchezza urbana.<sup>186</sup> Nei desideri del duca Cosimo l'idea di una fontana per piazza della Signoria venne a connettersi alle opere

che egli faceva portare avanti a Firenze, volte a rifornire d'acqua sorgiva una capitale dipendente dai pozzi e attraversata da un fiume insicuro, spesso in secca o all'opposto ribelle, comunque malsano. Chi era interessato al controllo delle risorse idriche e alla costruzione di acquedotti — artista, funzionario o principe — poteva rivolgersi alla trattatistica antica con Vitruvio e il “*De aquaeductu urbis Romae*” di Frontino in prima fila; tra l'altro Frontino menziona gli ampliamenti e il riordino degli acquedotti romani guidati da Agrippa sotto il consolato di Augusto, il quale — come si è ribadito — rappresentava un vero mito per Cosimo de' Medici.<sup>187</sup> Un uomo del Cinquecento poteva altresì avvalersi dei consigli moderni del fiorentino Leon Battista Alberti intorno a pozzi e condotti sotterranei, elementi utili ai progetti del Medici, presenti nel X libro del “*De re aedificatoria*”. Volume di cui il canonico Cosimo Bartoli — erudito di fiducia del Duca (nei lavori a Palazzo Vecchio fino al 1560 circa e al coro bandinelliano del Duomo) — stese una basilare traduzione, stampata nel 1550.<sup>188</sup> Nei “*Ragionamenti accademici*” dello stesso canonico troviamo poi una leggenda su Ercole e l'Arno, mito che secondo Michel Plaisance poteva alludere alla politica di Cosimo sul controllo delle acque.<sup>189</sup> Ricordava il Bartoli che Ercole “ingegnvasi continuamente che e l'acque e la terra servissero per tutto alle necessità e usi degli huomini”, anzi con opere precise il semidio “ridusse il palude à fiume; e a quello pose nome Arno, cioè Leone famoso”.<sup>190</sup> Soprattutto il duca Cosimo era un appassionato lettore di Svetonio, e sicuramente trovò ispirazione nelle “*Vite dei Cesari*”. Nella biografia di Claudio, per esempio, si lodano l'ampliamento dell'acquedotto cominciato da Caio e la costruzione sontuosa della cosiddetta *Acqua Claudia*, promossa traendo acqua da freschissime sorgenti: “*Opera magna potius necessariaeque quam multa perfecit, sed vel praecipua: ductum aquarum a Gaio inchoatum, item emissarium Fucini lacus portumque Ostiensem [...] Claudiae aquae gelidos et uberes fontes, quorum alteri Caeruleo, alteri Curtio et Albudigno nomen est, simulque rivum Anienis novi lapideo opere in urbem perduxit divisitque in plurimos et ornatissimos lacus.*”<sup>191</sup> Non saranno poi sfuggiti a Cosimo i brevi brani della vita di Augusto relativi al controllo delle acque e dei fiumi, dove Svetonio allude a opere che Ottaviano fece condurre per frenare le inondazioni e ripulire l'alveo del Tevere dai detriti (“*ad coercendas inundationes alveum Tiberis laxavit ac repurgavit, completum olim ruderibus et aedificiorum prolationibus coartatum*”<sup>192</sup>), oppure dove lo storico ricorda il riordino dell'amministrazione statale con nuovi uffici, tra cui quello per la cura delle risorse idriche (“*Quoque plures partem administrandae rei p. caperent, nova officia excogitavit: curam operum publicorum, viarum, aquarum, alvei Tiberis, frumenti populo dividundi [sic], praefecturam urbis, triumviratum legendi senatus et alterum recognoscendi turmas equitum, quotiensque opus esset*”<sup>193</sup>).

Si giunse infine alla costruzione di una rete di adduzione idrica con condutture alimentate dal Mugnone a nord est, oppure provenienti dalle alture di Boboli e di Fiesole, come ci ricorda Sebastiano Sanleolino nel 1578: “*Fesuleis undam deductam nuper ab antris / arcetrique iugo coecisque canalibus actam / in varias urbis partes e fontibus altis / fundere milliforeis in publica commoda rivos: / secretisque tubis amnem Myonis ad urbem / deductam pulchram non uno e fonte feroseis / Medycios potare feros, hortosque rigare.*”<sup>194</sup> Il condotto fiesolano partiva da una fonte vicina alla villa Palmieri, mentre l'altro — assai più importante — nasceva dalla sorgente detta della Ginevra situata al Giramonte, che appunto prendeva il nome da Ginevra dei Giramonti Cini proprietaria di quei terreni a monte di Boboli.<sup>195</sup> La fonte della Ginevra incanalava acqua fino a piazza della Signoria passando per Pitti e superando l'Arno per il Ponte Vecchio. Un secondo ramo del condotto della Ginevra portava all'area di San Niccolò e infine — tramite il ponte alle Grazie — dal 1556 toccava la zona di Santa Croce. Questo ramo alimentò fontane piuttosto piccole a San Niccolò, ai Renai, a Santa Croce, alle Stinche, nutri i lavatoi dei tintori a San Simone, e infine venne a inorgoglire il flusso della Fontana di Nettuno all'epoca del progetto di Bartolomeo Ammannati.<sup>196</sup> Altre sorgenti di minore apporto potevano integrare la richiesta d'acqua, tanto che lo stesso Bandinelli nel 1551 o 1552 accennò alla possibilità di usare per la



fontana di piazza anche l'acqua sorgiva di una fonte trovata in un suo podere di Fiesole.<sup>197</sup> Per celebrare la presenza dell'acqua a Palazzo Vecchio, una fontana vennealzata tra il 1555 e il 1557 nel primo cortile, sormontata dal *Putto* del Verrocchio trasferito dalla villa medicea di Careggi. Come si sa, Francesco Ferrucci del Tadda, collaboratore del Bandinelli al duomo, ne sagomò e scolpì sia la tazza sia il piede in porfido.<sup>198</sup> La conduttura idrica nata al Giramonte tra guardava i giardini di Boboli per rifornire il complesso di Pitti; giungeva poi alla fontana del Tadda e avrebbe potuto approvvigionare non solo il *Nettuno* all'esterno di Palazzo Vecchio ma anche i piani superiori dell'edificio, ove si prevedeva una fontana "al piano della camera del duca" aperta nel 1555.<sup>199</sup> Nasceva sempre nel 1555 il progetto parallelo della Fontana di Giunone: mostra d'acqua parietale che non raggiunse mai l'interno di Palazzo Vecchio. Si trattava del primo intervento fiorentino di Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto di Settignano, distintosi nell'*Ercole* Benavides di Padova e a Roma nel Ninfeo di Villa Giulia. Uomo che aveva allettato il duca Cosimo con l'idea di un ornato per la Sala Grande di Palazzo Vecchio, a simboleggiare il "generar dell'acqua".<sup>200</sup> La decorazione del palazzo e quella della piazza si sarebbero corrisposte in un significativo e artificioso discorso retorico di spazi interni ed esterni.

Oltre a segnalare in modo artistico la terminazione di un'importante conduttura idrica realizzata per portare acqua a Palazzo Vecchio, va ipotizzato che nelle velleità del Bandinelli una fontana municipale si sarebbe innestata bene in un progetto urbano di riqualificazione della piazza ducale. Cosa che aveva preso forma nella prima fase di principato di Cosimo de' Medici, e che agli occhi di Baccio veniva alterata dalle intromissioni di Giorgio Vasari e di Bartolomeo Ammannati. Nel primo ventennio di governo cosimiano, Giovan Battista del Tasso aveva ampliato Palazzo Vecchio ad est, toccando la via dei Leoni, e usato il tuscanico per il portale bugnato sulla medesima strada, accesso di carattere marziale a quella zona della dimora ducale.<sup>201</sup> Lo stesso Bandinelli lavorava dal 1541 all'interno della fabbrica all'Udienza a costituire una scenografica "Sala [...] del Trono del nuovo autocrate"<sup>202</sup>, che più elegantemente "rispondesse con finestre di marmo e macigni in piazza"<sup>203</sup>; e nel 1542 aveva ornato l'ingresso del vecchio palazzo con due *Termini* di sapore romano.<sup>204</sup> Nuove informazioni documentarie ci presentano anche i progetti del Bandinelli per un "corridore secreto" e per uno "belissimo istudio" per "tenervi achoncio marmi e bronzi"<sup>205</sup> anticipando di molto analoghi lavori dipoi condotti dal duo Vasari-Ammannati. Soprattutto nel 1545 — insieme al solito 'tecnico' Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni ("Furono fatti di questa opera disegni e piante da Giuliano; e Baccio poi parlò, con essi in mano, al duca"<sup>206</sup>) — aveva già proposto a Cosimo de' Medici di rivestire l'esterno dell'edificio arnofiano con un guscio di ordini architettonici sovrapposti, con richiami al Settizonio e al Teatro di Marcello.<sup>207</sup> Un "ornamento di grandezza e di terribile spesa per la facciata di fuori" il cui ordine di colonne "di sotto intorno intorno facesse loggia dove è la ringhiera ed i giganti"<sup>208</sup>, e che però lasciò freddo lo stesso Cosimo una volta che lo ebbe a soppesare nelle sue conseguenze dirimpenti e immodeste. Difatti codesto arricchimento *ex more veterum* per il simbolo del passato repubblicano nasceva con un azzardo quasi artigiano.<sup>209</sup> La cosa riecheggia nelle frasi ove Giorgio Vasari esaltò il rispetto del duca Cosimo per l'immagine avita di Palazzo Vecchio, quel "non volere alterare i fondamenti e le mura maternali di questo luogo, per avere esse, con questa forma vecchia, dato origine al governo nuovo".<sup>210</sup> Ciò spinse l'aretino a sottolineare il sistema dei propri interventi a Palazzo Vecchio, interventi che il Vasari definisce nei termini esornativi di un adattamento della struttura architettonica medioevale ai veri propositi del Duca solo attraverso la decorazione dell'interno e il "ridurre le membra sparte di queste stanze vecchie in un corpo insieme".<sup>211</sup> Si era evitata così l'edificazione *ex novo* di una reggia principesca in piazza della Signoria, o peggio il travisamento dell'indigeno carattere di Palazzo Vecchio, rappresentato proprio dall'involucro arcigno di solide "mura vecchie [...] ferme alle fatiche ed a' travagli":<sup>212</sup> visto che il Medici non aveva "mai voluto che nessuno architetto dia disegni che abbino a togli la forma vecchia".<sup>213</sup> A leggere dalle belle lesene che sulla fronte della testata Nord

ribattono e proclamano sulla piazza l'ardimentosa partitura di stile 'romano' dell'Udienza, si intuisce che il progetto Bandinelli-Baglioni avrebbe portato a una sorta di derisione delle architetture repubblicane, sostituendo al linguaggio medioevale un carattere certamente maschio ma troppo ricco. Difatti, sia l'Udienza sia l'idea della griglia di membrature per lo scabro esterno di Palazzo Vecchio mettono in luce la smania diffusa nell'antichizzante corte del duca Cosimo di rinnovare il greve parallelepipedo arnolfiano e maggiorare piazza della Signoria con opere inconfondibili d'effetto risoluto e principesco. Tuttavia, la magnificente facciata con ordini di altissime colonne (addirittura quattordici braccia, a superare persino il gigantismo di Michelangelo in San Lorenzo<sup>214</sup>), slanciate lesene e un gran portico trabeato<sup>215</sup> era lavoro chimerico, dove la prudenza cedeva alla velleità simbolica e finiva fuori di realtà architettonica nel clima politico ancora poco stabile della prima Firenze cosimiana. Anzi, a volere giudicare il progetto nel quadro di una storia dell'architettura italiana cinquecentesca, esso appare nota di un'antiquaria troppo proterva se paragonata alle scelte misurate di Jacopo Sansovino a Venezia, che era stato capace di adeguare l'architettura oltre allo spirito della città "al sito e alla comodità".<sup>216</sup> Costituisce però quasi un ritratto del 'classicismo' bandinelliano: ovvero molto lussuoso e moderno eppure non diafano perché saturato di aggettivazioni politiche e di spacciate fuori calibro. Ma sembra anche idea architettonica situabile — come dice il Morolli — "sulla medesima lunghezza d'onda [...] dell'analogo intervento da parte dell'esordiente Palladio sul Palazzo della Ragione di Vicenza".<sup>217</sup> Uno stile in materia di architettura quello di Baccio, allora, di petrosa facondia e fin troppo estremista, di poca tecnica ma di intelligente slancio, che in Firenze trovava propulsione nello spirito autocratico di Cosimo de' Medici. Le soluzioni roboanti del Bandinelli destavano ammirazione a corte ma poca adesione in chi paventava come critica la trasformazione della società fiorentina portata avanti dai Medici. Era sempre il Duca a dare fiato a queste velleità, magari poi dettando delle battute d'arresto; difatti Cosimo — influenzato dalle ristrutturazioni che il suocero Pedro de Toledo faceva fare allora alla Vicaria e alla zona di Castelpuano per riorganizzare l'amministrazione pantagruelica della giustizia nel napoletano<sup>218</sup> — sognava di riunire in quella zona centrale di Firenze tutte le funzioni amministrative della città. Nel 1546, il Medici aveva fatto iniziare i primi sventramenti nell'area dei futuri Uffizi, gettando le fondamenta di quel collegamento con il fiume che avrebbe costituito il foro delle Magistrature. In quell'anno vennero abbattute delle case di lato e di fronte a San Pier Scheraggio, creando una grande strada. Questa, ben visibile dalla piazza, avrebbe dato respiro a riunioni festose e cortei, nonché fatto sembrare il luogo più maestoso, visto che il percorso principale verso la piazza era la via de' Cerchi e che appunto la nuova via le veniva fatta nascere in asse.<sup>219</sup> Il Morolli propone che un'eco di questo aurorale spirito di riconnotazione urbana si ritrovi nel 1569 nella scenografia de "La vedova" a opera di Baldassarre Lanci.<sup>220</sup> In effetti nel foglio del Lanci, oltre alla Fabbrica delle Magistrature, spicca a settentrione un grandioso asse tra Palazzo Vecchio, la porzione della piazza verso il canto delle Farine, infine la trasversale via del Corso e il duomo, con il disegno visionario di una via principesca "simmetrica alla strada cortile degli Uffizi".<sup>221</sup> Sulla cantonata di Palazzo Vecchio il Lanci individua pure la Fontana di Nettuno scontornandola su un moderno palazzo Uguccioni (ideato nel 1546) e appunto uno slargo di grande risulta, scaturito dall'ideale abbattimento del medioevale palazzetto dei dell'Antella:<sup>222</sup> cosa per la quale nella carta del Lanci il palazzo Uguccioni diviene "cerniera urbana tra questo nuovo largo di settentrione [...] e la Piazza Ducale".<sup>223</sup> Seguendo il ragionamento del Morolli, azzardo allora che la posizione del *Nettuno* bandinelliano alla fine della Ringhiera potesse essere determinata dalla volontà di mettere in opera interventi di matrice classicista per tutta la piazza, o almeno che configurassero in maniera innovativa pure la parte settentrionale del luogo pubblico. Così edifici romanizzanti come il palazzo Uguccioni o monumenti come la Fontana di Nettuno avrebbero costituito un *limes* visivo tra il cuore della città medioevale (oltre via dei Cerchi, verso il duomo) e la zona più

principesca di piazza della Signoria. Fatto sta che a seguito di un'idea modernista del Duca proprio il progetto di Baccio di collegare la Fontana di Nettuno a Palazzo Vecchio può essere visto come un'alternativa meno costosa e più prudente rispetto all'irrispettosa, imponente livrea di colonne inizialmente suggerita dalla squadra Bandinelli-Baglioni come ornato dell'edificio.

Difatti la scultura colossale e le opere architettoniche di supporto e presentazione erano sentite allora come "spettacoli veramente sopra tutte l'altre opere humane maravigliosi: tal che un solo è degno d'adornare ogni gran provincia, non che gli spatiosi prati"<sup>224</sup>, come scrisse all'epoca Anton Francesco Doni. Le fontane interne e l'enorme *Nettuno* avrebbero costituito note affatto nuove a decorazione di Palazzo Vecchio, riuscendo d'immediato impatto anche per la piazza, grazie al gioco luminoso dello specchio d'acqua artificiale addossato alla Ringhiera, visitato dai raggi del sole, dominato da un gigante di pietra, vivificato dalla musica di zampilli gorgoglianti.<sup>225</sup> Un insieme apprezzabile nel tracciato degli itinerari cerimoniali, che sovente tragguravano il 'sito del principe' immettendosi dal canto delle Farine, dalla via Condotta o dalla via dei Gondi; cosa che avvenne per l'ingresso di papa Martino V nel 1419 o per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria nel 1565:<sup>226</sup> corteggio tra i cui apparati stava il *Nettuno* poi alzato dall'Ammannati. Si noti anche che il Bandinelli, individuando la zona terminale della Ringhiera vicina al *Marzocco* come posizione di spigolo della nuova fontana, poteva rammentarsi degli apparati d'entrata a Firenze di Leone X, ai quali aveva partecipato con una colonna coclide nel Mercato Nuovo e sotto la Loggia della Signoria con un *Ercole* dorato nel luogo del futuro *Perseo* celliniano.<sup>227</sup> Dove invece Bartolomeo pensava ora di collocare il *Nettuno*, nel 1515 Bernardino da Sangallo aveva alzato una struttura di base ottagonale con quattro archi, otto colonne corinzie di otto metri sui lati, un arco quadrifronte. Riuscitissima macchina 'a teatro' che potrebbe aver colpito il Bandinelli nel risultato di caratterizzare l'angolo nord-est del palazzo e della piazza, e che ebbe difatti grande successo nel 1515, tanto che l'entusiasta Landucci ne scrisse: "La quinta fu in piazza de' Signori, in sul canto del Leone, el quale fu di tanto disegno che più non si potrebe agiugnere niente. Era un certo quadro ch'avea quattro archi trionfali, che si passava in croce in qua e in là [...] solo questo edificio sarebbe difficile a città veruna farlo."<sup>228</sup> La struttura celebrava la Giustizia, e ad essa Anna Testaverde Matteini ha associato un disegno degli Uffizi con lo studio della grande base in ottagono.<sup>229</sup> Quindi già una forma poligonale che in ampiezza garantiva bene l'aggancio tra due porzioni della piazza, quella della Ringhiera e l'altra ove incrociavano gli assi d'entrata dal canto delle Farine e dalla via dei Gondi. Non a caso il Tönnemann ha proposto che la fontana ottagonale dell'Ammannati sia stata posizionata all'angolo di Palazzo Vecchio per unificare visivamente codeste due parti di piazza della Signoria, descrivendo, a suo dire, quasi delle 'L' che si toccano in modo asimmetrico (fig. 11).<sup>230</sup> Se dunque diamo al duca Cosimo e al Bandinelli la responsabilità di questa scelta possiamo supporre che i progetti del Bandinelli intendessero 'modernizzare' il palazzo ducale verso una zona della piazza — l'area verso la Mercanzia e il canto delle Farine — solo apparentemente secondaria, perché allora non caratterizzata da ornamenti scultorei; e che il complesso del *Nettuno* bandinelliano, come quello che poi realizzerà l'Ammannati, non avesse velleità di essere monumento centrale alla piazza, ma si ponesse da subito quale decoro del palazzo più importante della città. Progetto che, incompiuto, ha oggi valore di mera notazione per disaffezione della critica, ma che fu decisivo per Cosimo de' Medici, che lì volle la fontana, e ovviamente per l'Ammannati. Risuonano a questo punto le critiche di Bertha Wiles alla Fontana di Nettuno collocata dall'Ammannati alla cantonata dell'edificio, critiche che la storica avrebbe egualmente rivolto al progetto bandinelliano se Baccio avesse portato a termine la commissione, avendo egli determinato la posizione futura del monumento ammannatiano:

One's first impression of the fountain, on approaching it from the center of the piazza, is one of confusion. This is due to its unfortunate and cramped position against a corner of the Palazzo Vecchio [...] there is no proper transition between the centrifugal lines



11 Bartolomeo Ammannati, Fontana del Nettuno. Firenze, piazza della Signoria.

and free poses of the bronze figures and the severe walls of the surrounding palaces. Again we see the architectonic world of the piazza invaded by pictorial tendencies that had their origin in the free air of the villa [...] An isolated fountain of such heroic size should stand free in the centre of an ample square or garden.<sup>231</sup>

Tale aspro giudizio della Wiles ha concorso a travisare l'idea di una fontana concepita dal Bandinelli e usata dall'Ammannati come base per un colosso e insieme come decorazione di un edificio preesistente, innanzitutto di medioevale severità, giacché pare che la storica considerasse mancante di vera concezione architettonica il rapporto fluido tra figure monumentali ed edifici più antichi. Nell'interpretazione della Wiles una statua al centro di una fontana grande, fuoco di una piazza o di un giardino, rappresentava un più franco abbandono alle tendenze 'naturalistiche' che animarono gli spazi urbani nel secondo Cinquecento, e permetteva una visione — diciamo — da molteplici punti di scorcio se non già a 360 gradi, preferibile al "central shaft and minor basins" del "candelabrum type"<sup>232</sup>, ma giustappunto vanificata da uno sfondo d'inquadramento netto quale la mole di Palazzo Vecchio. Cosa che invece ritengo il Bandinelli avesse ben soppesato: non per sopravanzare il *David* di Michelangelo come si dice semplicisticamente<sup>233</sup>, ma per riallacciarsi all'esperienza di sistemazione della grossa macchina a schema triangolare dell'*Ercole e Caco* nella zona opposta della Ringhiera. Non è anzi escluso che Bartolomeo volesse proporre quasi una simmetria di risultato, giacché proprio la collocazione del suo *Ercole*, ben visibile oltre che dall'asse via Vacchereccia – Tetto dei Pisani anche dalla fine di via della Ninna come dall'area di San Piero Scheraggio, creava un riuscito incrocio di ottimi punti di vista, tutti dominati dal colosso che 'infilava' in verticale le architetture contigue, a traguardare visivamente la piazza e l'ingresso del palazzo con la scalea d'accesso e la Ringhiera ove troneggiavano i giganti di marmo.<sup>234</sup>

### Il gigante e gli “adornamenti del basamento”

Al 1559 risale una minuta di Baccio Bandinelli dove l'artista — preoccupato che l'Ammannati o il Cellini gli scippassero la commissione del *Nettuno* — chiariva al duca Cosimo quanto fosse avanti il suo progetto per la piazza:

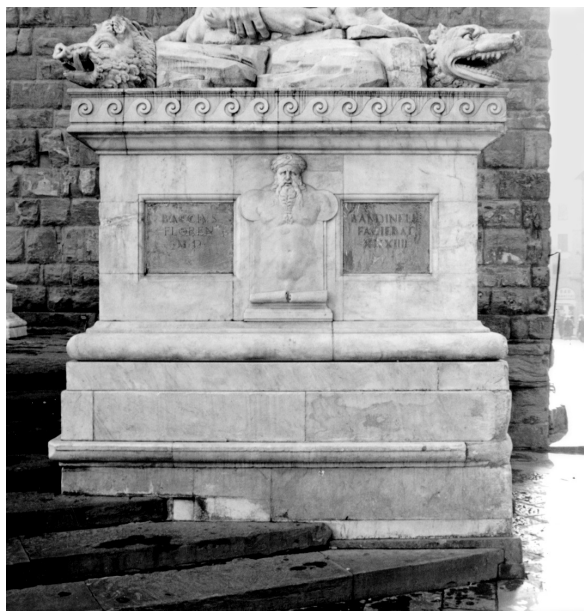
Ilu.<sup>mo</sup> E.<sup>mo</sup> S.<sup>c</sup> Duch. V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> mi dise che io no' faciesi nula de' gigante se prima no' vedeva el disegno de la 'venzione, perché i' la feci chapacie; ché tuta la 'mportanza di questa fontana na[s]cieva da li adornamenti del basamento, che avevano a unire chol deto gigante. E sarei d'animo farci mostri artifizati e bizari, e chosì unire secho l'Erchole e suo basamento, che da ogni uomo è stato chomendato asai. Ma dipoi che facieva tale cho[n] chrusione ò inteso che V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> à dato chomesione che altri maestri faciano modeli, che prudentemente fate, perché l'asichurerà del prezzo e de la virtù e ne arà senpre chi lo farà per migliore prezzo e cho' migliore virtù a tute le sue voglie; né mancherò per questo di no' mostrare e disegni, suprichandola che la merciede che vuole porgiere, facidendomi fare la 'venzione, chome seguirò, la dia più tosto a me che a nesuna altro maestro, perché vi servirò molto meglio.<sup>235</sup>

Dunque il Bandinelli stava chiudendo il piano di una macchina “chapacie” per un colosso posizionato al centro di una fontana corredata di significativi “adornamenti del basamento”. Questi abbellimenti del plinto consistevano in “mostri artifizati e bizari”, le cui forme dovevano definire risalti e punti di visione aggiuntivi che si collegassero alla ricchezza decorativa del basamento dell'*Ercole e Caco*. Frasi che mi sembrano costituire una base di azione cui i Medici vollero attenersi anche dopo il 1560, e che muovono ulteriori supposizioni; tuttavia scoprono altrettante zone d'ombra, d'incertezza, per esempio intorno alla distanza tra la fontana proposta da Baccio e il palazzo nella porzione estrema della Ringhiera. Da questa lettera e dall'analisi di altri indizi che discuterò a seguire ricavo l'impressione che il Bandinelli, per “unire secho l'Erchole e suo basamento”, stesse pensando a una struttura a base poligonale contigua o accostata alla cantonata della fabbrica e alla Ringhiera come verrà poi portata avanti dall'Ammannati, con un plausibile accorciamento o adattamento dello stesso Arengario nella parte prossima al *Marzocco*. La vasca della fontana nell'idea di Baccio doveva essere allora larga e diciamo a recinto, prevedendo un bacino probabilmente ottagonale fornito di parapetto con al centro un plinto centrale basso ma profondo, adatto a reggere un colosso, come si vede nel *Nettuno* del Montorsoli al porto di Messina e come si percepisce dal ricordo del Vasari dello schema messo a punto dal Bandinelli: “una gran fonte che gittasse acqua, nel mezzo della quale fusse Nettunno sopra il suo carro tirato da cavagli marini”.<sup>236</sup> Solo con una calcolata altezza del sostegno centrale al bacino il colosso sarebbe stato integrato visivamente con gli altri giganti dell'Arengario, riuscendo all'uopo nel bilanciare l'ornato di questa porzione di Palazzo Vecchio dalla parte opposta all'*Ercole e Caco* (fig. 12).

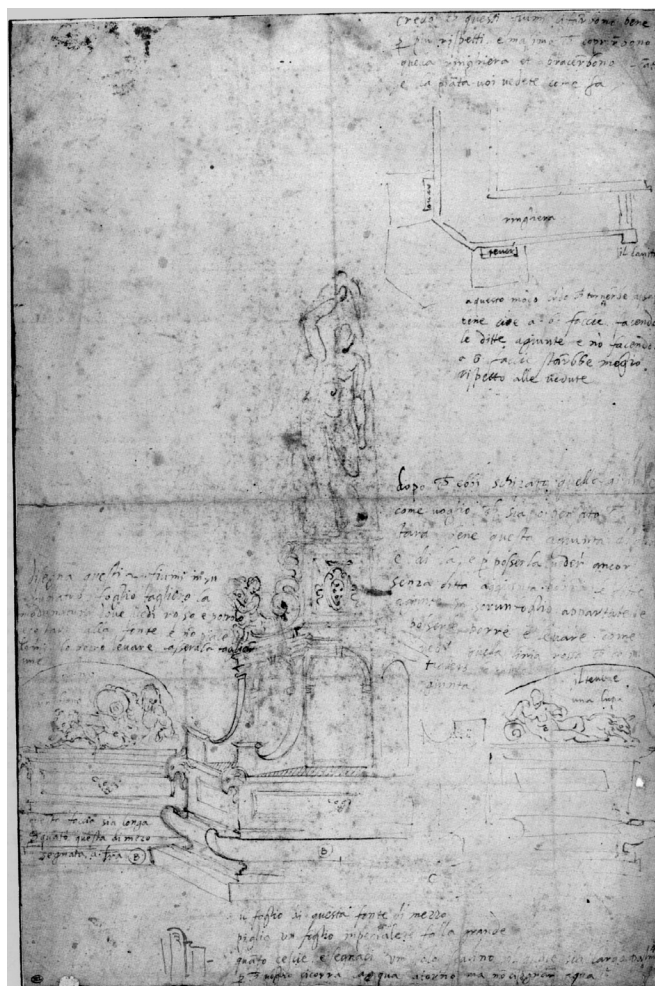
Il ragionamento scaturisce anche dall'analisi di un disegno anonimo del Louvre sovente attribuito a Bartolomeo Ammannati (fig. 13), ove si studia una collocazione della Fontana di Nettuno alternativa a un'altra precedente e palesata alla corte, rappresentando una correzione tanto del progetto a vasca ottagonale con colosso centrale del Bandinelli quanto pure del risultato raggiunto dall'Ammannati.<sup>237</sup> Si tratta di una carta a penna con inchiostro bruno, ricca di molti commenti che il misterioso progettista inserisce a spiegare la sua proposta.<sup>238</sup> Commenti che risultano coesi e che hanno un carattere simultaneo alle forme, così da far escludere l'intervento di uno ‘scrivano’ a mettere in bella e a correggere l'espressione sgrammaticata di un artefice. Semmai essi fanno pensare all'appunto originale di qualcuno che fosse in contatto con gli scultori coevi, perfino ne condividesse ambizioni e velleità progettuali: in altre parole questo sarebbe il foglio di un erudito che un altro *designer* avrebbe potuto utilizzare, stendendo però una versione grafica più pulita di quei suggerimenti. È un aspetto, questo, da sottolineare; dubito infatti dell'attribuzione

all'Ammannati, rimarcando allo stesso tempo la sostanziale differenza della grafia delle scritte da quella di altri artisti che provarono a vincere la commissione dopo la morte del Bandinelli: Benvenuto Cellini, Vincenzo Danti, Francesco di Simone Mosca, Vincenzo de' Rossi, Giovannangelo Montorsoli.<sup>239</sup> Non mi pare sostenibile al momento nemmeno l'accostamento di questa grafia a quella di altri protagonisti della corte fiorentina, come don Vincenzo Borghini o il canonico Cosimo Bartoli. La parte disegnata somiglia in effetti a certe stesure progettuali dell'Ammannati<sup>240</sup>, mentre confronti ipotetici possiamo azzardare con opere scolpite dall'Ammannati, dal Danti e soprattutto dal Giambologna.<sup>241</sup> Sicuramente il raffronto della grafia dell'Ammannati con le scritte qui presenti non permette di sostenere codesta attribuzione a causa delle numerose differenze nel tipo di scrittura e nella stessa forma delle singole lettere.

Il disegno è stato poi attribuito all'agronomo, umanista e intendente d'architettura Giovanni Vittorio Soderini.<sup>242</sup> E allora un ragionamento collaterale non andrebbe evitato: visto che la similitudine tra il Nettuno schizzato sul foglio parigino e certe opere del Giambologna aprirebbe la strada ad altre congetture sul rapporto tra l'erudito e l'artista straniero, del tutto capace di realizzare figure analoghe. Ricordo che una delle opere più antiche del fiammingo è un busto colossale di *Giove* scolpito intorno al 1562 proprio per la villa fiorentina dello stesso Soderini<sup>243</sup>; e faccio notare come il disegno di Parigi prospetti un piano di lavoro tra architettura e scultura analogo a quanto si vede nella Fontana di Nettuno di piazza Maggiore a Bologna, cui il Giambologna lavorerà tra il 1563 e il 1567.<sup>244</sup> Non mi pare tuttavia possibile risolvere il problema attributivo di questo disegno senza l'affioramento di altre evidenze d'archivio, anche se la proposta relativa al Soderini mi sembra al momento la più affascinante, sebbene piena di rebus. Seguendo il Poeschke, mi limiterò ad accostare il foglio a un altro (fig. 14) in collezione privata (oscillante nella storiografia tra i *corpus* del Giambologna e dell'Ammannati<sup>245</sup>) che delinea la parte alta della stessa fontana, con un Nettuno posto su una base reminiscente dell'ornatissimo plinto del *Perseo* di Benvenuto Cellini, visto che è arricchita di tritoni e di piccole nicchie con figurine, forse da fondere in bronzo. Entrambi i



12 Baccio Bandinelli, Ercole e Caco, base. Firenze, piazza della Signoria.



13 Progetto per la Fontana del Nettuno in piazza della Signoria. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 711.

disegni vanno considerati frutto della ricerca intorno al medesimo progetto e forse sono di stessa mano, quella di un artista che per sopravanzare il piano del Bandinelli — allorquando l'Ammannati ancora non si era portato a recuperarne la buona sostanza — ragionava su un colosso messo sopra un'alta base a doppio dado con nicchie e mensoloni invece del cocchio d'ippocampi. Va rimarcato altresì come nel secondo disegno Poseidone sovrasti dei delfini tenuti per le code attorcigliate e levi il braccio destro a brandire il tridente, apparendo differente dai disegni del Bandinelli prima esaminati e lontano pure dalla soluzione messa in opera dall'Ammannati dopo la morte di Baccio. L'invenzione mostra affinità con il michelangiolismo della *Vittoria* per la tomba Nari dell'Ammannati del 1540 circa<sup>246</sup>, ma pure somiglia al *Sansone e il Filisteo* che il giovane Giambologna realizzò per ornare una fontana nel Casino Mediceo su incarico del principe Francesco nel 1561–1562, quasi a risarcimento per non essere stato capace di far affidare all'artista piccardo il nostro *Nettuno*.<sup>247</sup> Si tratta di una rielaborazione di illustri esperimenti su piramidi di corpi con lo scaturire del

moto nella forma apicale e sovrastante che risale alla prima metà del Cinquecento, portata avanti da Michelangelo per le Vittorie alla base della tomba di Giulio II<sup>248</sup> e nel cosiddetto *Sansone e il Filisteo* della Casa Buonarroti<sup>249</sup>; in più la configurazione della figura principale assomiglia a uno studio di Michelangelo con una figura di Cristo Risorto o Giudice.<sup>250</sup>

Da tutto questo deriva una proposta di datazione per entrambi i fogli, che mi sembrano realizzati dal progettista prima che il Bandinelli nel 1559 arrivato a Carrara facesse “scemare il marmo tanto, secondo che egli aveva disegnato di fare, che lo ridusse molto meschino, e tolse l’occasione a sè ed agli altri”. Ovvero quel momento anteriore al 1560 in cui il Bandinelli aveva sbozzato il profilo della figura in una maniera così determinata da impedire ad altri di lavorare il gigante *ex uno lapide* con la stessa configurazione mosca quale quella che si osserva nella carta in collezione privata.<sup>251</sup> Nel caso i concorrenti fossero stati alla ricerca di un simile risultato a sviluppo piramidale — vitale e fluido nel moto ma dissonante dalla morfologia degli altri colossi dell’Arengario — questi avrebbero dovuto trarre il braccio alzato in minaccioso movimento da un altro blocco e poi staffarlo a un abbozzo<sup>252</sup>, per il quale forse Baccio aveva determinato l’altezza della testa e delle spalle, sfruttando invece tutta la verticalità del monolite senza voler ricorrere a brutte giunte.

Benvenuto Cellini e probabilmente l’Ammannati erano riusciti allora a mostrare alcuni piccoli modelli alternativi alla corte e i Duchi, o per vero interesse o per pungolare il Bandinelli, erano rimasti soddisfatti dell’atmosfera d’agone tra i maggiori artefici toscani. Nel 1559 in una bozza di lettera alla duchessa Eleonora un sempre più nevrotico Bandinelli si sfogava intorno alla situazione difficile della Fontana di Nettuno:

E perché l’è visto e modeli de’ Benvenuto e i[n]teso ch’asai li piaquano, sarei maligno se io no’ mi cho[n]tentasi di quello che piace al mio S.; e bisognando, li acho[n]cierò li iscarpeli. Solo mi duole non potere fare chome lui, perch’è solo senza nesuno charicho di figliuoli o figliuole; che se tale obrigo no’ fusi, tuto vi farei i’ dono. Ma a me non è possibile che chol mio sudore ne mariti mia figliuole. E se questo no’ fusi, V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> sia cierta, sendo vecchio d’ani 66, arei più di bisogno di quiete e riposo che fatiche di lavori tanto bestiali e grande chome quest[o] marmo, che solo a vederlo è da fare paura a ogni gran vertù; e se no’ ci avrete diliegie[n]te chura, vi sarà istraziato.<sup>253</sup>

Nell’autobiografia lo stesso Cellini sostiene di avere convinto Cosimo de’ Medici a permettergli di fare “parecchi modellini” per il *Nettuno* ribadendo ai duchi che, sebbene fossero “resoluti che l’abbia il Bandinello”, la concorrenza di altre buone soluzioni messe a modello sarebbe stata “causa che ’l Bandinello per onor suo si metterà con maggiore studio a fare un bel modello, ch’è non farà sapendo di non avere concorrenti”.<sup>254</sup> È probabile allora che i Medici, pur se decisi di affidare il *Nettuno* al Bandinelli, abbiano preso in considerazione varianti altrui da cui trarre qualche assunto da imporre al vecchio scultore. Baccio in un’altra bozza di missiva al duca Cosimo, databile al 1559, si mostrava pronto a dare campo alla propria sapienza artistica solo dopo avere avuto dal committente una “chonve[n]zione, chome si chostuma”, sulla base di quelle che Leone X e Clemente VII gli avevano fatto per il *Laocoonte* e l’*Ercole* cioè “posto el Bonaroto e altri maestri volesino l’Erchole (e chosì naque de’ Laochonte ch’è Papa Leone)”. Invece, Baccio rimaneva rigido intorno a una competizione ‘ingiusta’ con progetti diversi dal suo; soprattutto quelli dell’Ammannati, al quale si considerava superiore avendogli fatto da maestro e avendolo usato come collaboratore: “È quanto al gigante, posto che altri abi auto chomesione di fare modeli, ne porterò e disegni chome mi chomese, che no’ mi pare giusto garegiare cho’ quelli che mecho sono istato, et per fator”.<sup>255</sup> Il Bandinelli era sicuro che il suo *Nettuno* avrebbe portato fama a Firenze, tanto che prima del febbraio 1560 scriveva al Duca attaccando l’Ammannati e il Vasari ed evocando il *Laocoonte* come termine di confronto:





14 Progetto per la Fontana del Nettuno in piazza della Signoria. Collezione privata.

E li è istato deto ch'i' ò mala li[n]gua da quelli ch'ano auto paura io no vi mostri e loro manchamenti e 'rori gravissimi; ma era molto meglio li avertisi inanzi che ogn'uomo li avesi a biasimare; e di questo è istato chausa e sua ministri ch'ano senpre voluto favor[ar]e quelli più gofi di me, che sono istati mia fatori, per sbranarmi. E quali modi sono di tanta molestia e dispiaciere che si 'vili[s]cie el principi [sic] i' sdegnia e dismete e lavori; e chosi e maligni ano tolto al vostro sechole di molto onore. Nientedimanco io sono diliberato, se quelli m'aiuterano, farvi i' questo lavoro del gigante quello onore che fecie e tre maestri rodiani a Tito Vespasiano i[m]peradore ne' Lauchonte: e fu di tanta ecienzia e immortale grolia [sic] che molti ischritori ischrisano che superò tute le ischolture e piture che i[n]sino a quello tempo furno fate; e io di lunga mano l'ò superato. E perché el vechio Chosimo e V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> a 'uto e più valenti maestri che da li antichi i' qua sieno istati, ò isperanza fare i' questo gigante cho' moderni chome ò fato de li antichi.<sup>256</sup>

Va detto comunque che i modelli e i disegni presentati alla corte prima della morte di Baccio spinsero il Duca a considerare l'opportunità che non gli ambiziosi e intriganti rivali ma solo il Bandinelli fornisse al colosso una configurazione più agitata pur mantenendo nelle sue mani il

*Nettuno*. Difatti ancora da una minuta di Baccio apprendiamo che, nonostante in un primo tempo il Medici avesse approvato uno di due modelli presentati dall'anziano scultore, in un secondo momento — evidentemente traendo ispirazione da proposte di altri artisti — Cosimo gradiva “mutare alchuni menbra” della statua. Il Bandinelli era però così avanti nel lavoro da negare questa richiesta sulla base di considerazioni pratiche, ossequiose del principio pliniano di una plastica *ex uno lapide*: “ma la Si.<sup>ra</sup> Duches[a] m'è referito che ora che li à riveduti voresti mutare alchuni menbra, che per esere isgrosato el marmo e fermo la testa i' su quela atitudine, chome vedrà nel marmo, non è possibile. E tuto avertischo perché questo marmo non sia istraziato, perché la sa che 'l marmo no' si può torciere.”<sup>257</sup> Si noti in tal senso che il Borghini chiarisce bene come l'Ammannati fosse uno dei più affezionati all'idea di realizzare un gigante con le braccia in movimento, rimanendo ostacolato proprio dalla sagomatura data al *Nettuno* dal Bandinelli: “ma perché il marmo gli riuscì stretto nelle spalle, non poté egli, siccome desiderava, far mostrare alla sua figura attitudine con le braccia alzate; ma fu costretto a farla con gran difficoltà, come oggi si vede”.<sup>258</sup> Appare allora verosimile una datazione del disegno di Parigi e del suo compagno in collezione privata anteriore non solo alla morte del Bandinelli ma anche alla sbazzatura del blocco, che il progetto in essi esposto si debba all'Ammannati o ad altri artefici.

Coerente con questa collocazione cronologica appare anche la parte architettonica del disegno del Louvre. Difatti, a legittimare quanto avanzavo prima intorno a una forma ottagonale della vasca portata avanti dal Bandinelli, l'autore di codeste proposte s'interrogava su una soluzione esagonale della base del monumento rispetto a un'altra ottagonale, precedente: quindi nata certamente nei pensieri di Baccio. Così l'anonimo designer appuntava “a questo modo credo che tornerebbe assai bene cioè a sei faccie facendo le dite aggiunte e no' facendo a 8 faccie starebbe meglio rispetto alle vedute”. Si noti che le “aggiunte” consistevano in figure di fiumi identificati come “Tevere” e “Arno”; statue a giacere che dovevano gettare acqua in due fontane parietali addossate al muro della fabbrica e alla Ringhiera, fiancheggiando una più grande “fonte di mezo”. Fontane che — oltre a ribadire il tema del controllo delle acque terrestri — avrebbero costituito un ampliamento decorativo dell'edificio memore dei *Fiumi* antichi al Campidoglio e persino dell'Ammannati, autore del ninfeo di Villa Giulia. Capiamo allora che molti artefici intendessero rimediare al salto di stile architettonico tra la muraglia medioevale del palazzo e la scultura moderna, *medium* che stava dando all'intera piazza un aspetto di slancio intonato alla romanità. Inoltre, dal disegno s'intende che l'altissima fontana a sostenere il colosso doveva occupare per intero il perimetro dell'esagono quasi a mo' di tozza guglia, con l'acqua a scalare in due registri di bacini (uno indicato bene da un tratteggio) lungo tutto il profilo esagonale. Ne risultava un effetto alquanto diverso da ciò che si vede nel *Nettuno* effettivamente realizzato dall'Ammannati, dovendo Bartolomeo restare sul piano di sistemazione regolato dal Bandinelli. Infine, il colosso era pure posto con un assetto totalmente irrispettoso dell'idea di Baccio di cercare un rapporto tra la nuova statua e i due colossi già in Ringhiera. L'angolo del palazzo vedeva qui un sistema di tre monumenti con giochi d'acqua dove quello centrale, grandiosamente piramidale, era orientato con la statua di spigolo rispetto all'edificio. Direi con la figura ruotata di faccia verso il canto delle Farine, quasi allontanando il gigantesco *Nettuno* dal *David* e dall'*Ercole*, cui il nuovo colosso non avrebbe guardato anche perché la fontana parietale con il *Tevere* avrebbe ulteriormente segnato distanza fisica e di tono tra le tre grandi statue. Più dure le macchine architettoniche degli eroi alla porta di Palazzo Vecchio, più distese, eleganti, ricche le tre fontane, a romanizzare l'edificio piegandone il carattere a semplicità dialettale. Ne sarebbe nata poi un'infelice separazione tra il fronte del palazzo con la porzione grande di piazza antistante e la zona tra il Tribunale della Mercanzia e il canto delle Farine: divario che mi pare oggi si avverta meno crudo con il *Nettuno* sistemato in asse con il *David* e l'*Ercole*, nonché conforme alla solennità di aurorale classicismo di codeste statue.

Prova indiretta che il Bandinelli avesse previsto una vasca ottagonale per la fontana di piazza della Signoria si ritrova in due disegni di Vincenzo de' Rossi posteriori al 1560 e relativi a una

fonte monumentale per ornamento di Pitti dedicata al tema delle *Fatiche d'Ercole*:<sup>259</sup> progetto che lo impegnò fino alla morte, e che forse doveva riutilizzare i profili di marmo sagomati in ottagono e preparati dal Bandinelli per quella sua fontana di Boboli precedentemente descritta. In questi disegni si apprezza come la struttura perimetrale a parapetto si rifacesse allo schema ottagonale del coro di Santa Maria del Fiore, con poche novità formali nella configurazione; perciò si può avanzare che il de' Rossi nella sua fontana per Pitti rielaborasse proprio lo schema di base del *Nettuno* bandinelliano. Vincenzo, allievo prediletto del Bandinelli, aspirava difatti a prenderne il posto in tutti i cantieri che il suo maestro aveva lasciati aperti, come si apprende dal Vasari: “per queste cose la duchessa di continuo aiutava e favoriva Baccio appresso al duca, il quale aveva dato licenzia finalmente a Baccio che cominciasse il modello grande del Nettuno: per lo che egli mandò di nuovo a Roma per Vincenzio de' Rossi, che già si era partito da Firenze, con intenzione che gli aiutasse a condurlo”.<sup>260</sup> Da tempo, mentre il più giovane scultore stava a Roma, Baccio lo aveva messo al corrente dei suoi piani e delle sue aspirazioni per la fontana di piazza della Signoria, tanto che il Bandinelli spingeva Vincenzo a tornare a Firenze perché lo aiutasse in tutte le commissioni ducali, tra cui il coro del duomo com'anche la sua attività di Ufficiale dei Fiumi. Le parole del Vasari trovano conferma in una lettera di Vincenzo del 7 maggio 1558 dove egli si congratulava con il maestro intorno al *Nettuno*: “Quanto la S. V. mi dessi consolazione in dirmi come Sua Eccellenza aveva dato ordine alla S. V. del fare il gigante io no' mi distenderò a dirlo, ché so che lo credete che io mi godo del vostro godere e di un'opera non degna d'altri che di V. S. [...] Circha al modello del ponte, io non ò fato niente, perché di continuo lavoro il papa e non ò potuto dare ordine a niente per anchora.”<sup>261</sup>

Si noti come qui il de' Rossi — che lavorava a una statua di papa Paolo IV Carafa (distrutta nel 1559 dalla plebe dell'Urbe) — faccia riferimento pure a un “modello del ponte” che potrebbe essere un modellino in scala di una struttura romana da esaminare per il ponte alla Carraia di Firenze (danneggiato dalla piena del settembre del 1557, studiato dal Bandinelli l'anno seguente assieme a Willem Tetrote e per il quale nel luglio successivo Baccio produsse un disegno) o forse quello di Castelfiorentino.<sup>262</sup> Un prototipo evidentemente analizzato da Vincenzo de' Rossi proprio a Roma, forse partendo da esempi antichi su sollecitazione del solito ‘antiquario’ Baccio. Difatti il Bandinelli aveva promesso a Eleonora di Toledo che proprio il de' Rossi avrebbe mostrato ai Duchi per suo conto schemi di un ponte con “dua modelli uno apunto sechondo li antichi e uno chon cierto ordine che io li ò dato”.<sup>263</sup> Significativa per chiarire la vicinanza tra Vincenzo e il suo maestro anche la già citata bozza di lettera del 1559 circa dove Baccio paventava a Eleonora di Toledo che il *Nettuno* sarebbe stato il suo ultimo lavoro prima della vecchiaia (“piacendo io li faccia questo gigante, à esere l'ultimo lavoro ch'i' ò a fare; la ragione si è che ch'i' mi trovo d'ani 66 e inanzi che io l'abi finito ci andrà tanto tempo che io diventerò de la vista e d'ogni mia forza disutile”<sup>264</sup>); e a proposito chiedeva che in quella, come in altre commesse, gli venisse d'aiuto appunto il de' Rossi, ritenuto dal Bandinelli capace di chiudere con buon risultato e coerenza di stile tutti i suoi cantieri in caso di propria morte, perché Vincenzo “soto me à i[m]parato i' modo che 'l Bonaroto dicie che ogi no' ci è meglio, chom'è vero, li finirà onoratamente; e la virtù di questo e' mi chaverà di questi obrig[h]i, de' quali ne temo asai pe' la malignia i[n]vidia che la città producie”.<sup>265</sup> Morto Baccio, Vincenzo de' Rossi presentò in effetti il suo *Teseo ed Elena*<sup>266</sup> in dono al duca Cosimo per ottenere la commissione del *Nettuno* e del coro, accompagnando il bel gruppo con una lettera da Roma del febbraio 1560 dove si proponeva per la fontana di piazza. Ed egli sottolineava la propria capacità nel marmo quale punto di forza nei confronti del vecchio Cellini:

Per sapere io che la Ecc.a Vostra vole far fare uno gigante di marmo, e desideroso di esere anche io nel numero di quelli chela servano, la prego che la si voglia degnare, poichè di mio non è opere in Firenze, e qua in Roma ci è di Bartolomeo et del Moschino; e mi à intendere la verità che tale le riuscirà in modello, che poi i' marmo sarà adrieto un gran pezo. Se

l'opera avessi a essere di bronzo, parlerei di Benvenuto, perché il marmo è solo fatto per via di levare, e il bronzo di porre. Ora la Eccellenza Vostra faccia vedere il mio Teseo quando rapì Elena, maggior del naturale e di marmo, che una tanta opera, quale è codesto gigante; so che la Ecc. Vostra non si lascerà ingannare dalla afezione di chi l'abia più servito. E quando lei si vorrà degnare ch'io la serva, senza perdere tempo nel gigante la servirò anche nel coro di Santa Maria del Fiore, osservando con amore l'ordine del mio precettore.<sup>267</sup>

Invece Vincenzo, battuto dall'Ammannati per il *Nettuno*, ottenne dal Medici, in tutta segretezza, l'incarico ambizioso di decorare un'altra fontana con le *Fatiche d'Ercole*, come ci testimoniano i disegni sopra descritti e le sue statue di *Ercole* oggi in Palazzo Vecchio.<sup>268</sup>

Non sappiamo per certo che invenzioni il Bandinelli stesse disegnando e modellando per la fonte di piazza, ma escluderei l'uso di fontane complementari come anche d'indolenti figurazioni di divinità fluviali a popolare i profili della vasca. Dico questo perché i “mostri artifizati e bizari” di cui Baccio parla — oltre a rammemorare le aggressive deità di Scilla e di Cariddi del *Nettuno* del Montorsoli — gettano un ponte ideale verso i bronzi che decoreranno il profilo ottagonale della fontana su disegno elegante dell'Ammannati. Codeste frasi di Baccio intorno all'ornamento ausiliario al gigante intaccano pure l'inerte *Leitmotiv* critico della dipendenza del *Nettuno* bandinelliano dal *David* di Michelangelo, “genio di grandezza inquietante con il quale il Bandinelli incessantemente tentava di misurarsi in un tormentato processo di emulazione”, come scrive Detlef Heikamp a proposito del *Nettuno*.<sup>269</sup> Le affermazioni dello Heikamp hanno cioè un fondamento solo per quanto riguarda la configurazione del colosso da parte del Bandinelli, mentre lo studioso non ha preso in considerazione né i cavalli marini ricordati dal Vasari come attributo sostanziale di Poseidone nella stesura bandinelliana, né il problema di un ornamento monumentale per la parte bassa e il profilo della fontana. Cosa ovviamente sondata da Baccio su ordine del Duca per ambientare il monumento in piazza, come i documenti confermano. Del resto, la maggior parte delle letture critiche recenti si sono accampate sulla discussione intorno allo scarto tra il colosso dell'Ammannati e quello studiato dal Bandinelli. Aspetto senza dubbio meno decisivo, eppure che ha messo in ombra la ricostruzione ipotetica dei progetti del Bandinelli per la fontana nel suo insieme. Quasi che Baccio, al contrario di quanto detto dal Vasari, fosse pago di sistemare senza studio e calcolo un altro colosso davanti a Palazzo Vecchio, in una continua, irrazionale gara con Michelangelo e contro altri più innovativi di lui quali l'Ammannati.<sup>270</sup> Invece, proprio le fosche figurazioni di mostri della vasca evocate dalla lettera del Bandinelli allontanano dal mondo ideale, non descrittivo, del Buonarroti.

Mi pare dunque che quelle soluzioni dovessero precisare l'iconografia di Poseidone secondo la tradizione classica. Nel caso del Bandinelli penso alla lezione delle “Metamorfosi” di Ovidio, che Baccio apprezzava assieme a Virgilio.<sup>271</sup> Per Ovidio il dio è signore del mare, dei fiumi e delle sorgenti, come si legge nel libro primo quando Giove — per punire il genere umano — suscita un diluvio affidandosi all'azione di Nettuno, il quale allora convoca i tenebrosi fiumi facendoli straripare verso il mare (“Convocat hic amnes; qui postquam tecta tyranni / intravere sui, ‘Non est hortamine longo / nunc’ ait ‘utendum: vires effundite vestras, / sic opus est [...]’ / [...] hi redeunt ac fontibus ora relaxant / et defrenato volvuntur in aequora cursu”).<sup>272</sup> I “mostri artifizati e bizari” non disdicono poi allo scopo di carattere accademico della fontana quale insieme colossale che andava a ritrovare il senso plastico e la tecnica teatrale di mitici monumenti grecoromani, ancora di ovidiano concetto dove “Materiam superabat opus”.<sup>273</sup> S'innestavano così sull'esperienza dei pesi e dei volumi cara al Bandinelli, le sue cifre e i canoni più scenografici di piena e quasi pedante interpretazione classicheggiante. Per esempio sulla fortunata e innovativa base dell'*Ercole*, ove egli aveva espresso un senso di spazialità sfavillante e neo-ellenistica: di fine sapienza architettonica nel disporre le parti colossali e riunirle con effetti di felice raccordo tra la macchina larga e invasiva del gruppo e le architetture di quella porzione di piazza della Signoria.

Per questo secondo Baccio il nuovo colosso — se collocato dalla parte opposta del sito, quasi a cavaliere della cantonata del palazzo — aveva bisogno di attributi che bilanciassero in modo speculare il fronte ideale dell'edificio e quella sezione di piazza, dunque per copia e bellezza d'invenzioni con risalti fantasiosi. Suppongo poi che tutte quelle figurazioni fossero preposte a esporre l'identificazione della statua centrale in Nettuno trionfante sul caos, le forze telluriche e selvagge della natura impersonate dalle rustiche e acquatiche figure di mostri per il mare, per i fiumi, per le fonti nascoste sotterra. Il cocchio degli ippocampi e le creature spaventose nominate da Baccio avrebbero funzionato come il Caco per l'*Ercole*, la clava infallibile del semidio e le teste di fiere uccise dall'Alcide che bene ornano gli spigoli del basamento del 1534. Difatti immagino che il Bandinelli volesse il *Nettuno*, alto fuoco del complesso, a sovrastare lo specchio artificiale d'acqua, che quindi ponesse la mole del gigante su un breve scapo coperto parzialmente dalla biga tirata da cavalli marini, assicurato e centrato tra elementi interni al bacino, magari di flora e di fauna acquatica tra onde di marmo e pietre frastagliate. Penso al modello delle pietre che rivestono la parte superiore del basamento dell'*Ercole e Caco* a coprire dove le figure poggiano, o alla natura pietrificata della Grotta di Madama. Il tutto sulla scorta di mode romane di un ordine naturale simulato con rocce e fauna quali la grotta del cardinale Giovanni Gaddi.<sup>274</sup>

Se tra i modelli imposti all'artista da parte della duchessa Eleonora stavano quelli del Montorsoli, proprio rispetto a essi Baccio avrà provato delle correzioni per meglio congiungere tutte le quote della massiccia fontana che andava ideando rispetto alla Fontana di Nettuno del porto di Messina.<sup>275</sup> Là il grosso Poseidone del Montorsoli con gesto di pacificazione doma Scilla e Cariddi, tritonessa agitatissime e urlanti, mentre dei modesti e troppo piccoli ippocampi tirano una specie di ara, sopra cui si staglia quel dio dal corpo quadrato e dall'espressione troppo mite. A proposito di queste correzioni di Baccio, cito qui un altro disegno (fig. 15) del Louvre che la Ciardi Duprè ha considerato relativo al monumento Doria<sup>276</sup> e che invece credo sia degli anni Cinquanta del XVI secolo, quindi tra i pensieri per la fonte di piazza della Signoria. Un Nettuno eroico sta in piedi, con una mimica evocata dal *David* di Michelangelo, sopra un podio basso e stretto a base circolare che s'intuisce proseguire al di sotto; la figura nuda è piuttosto chiusa nelle mosse degli arti ma è caricata da una sagoma comunque duttile. La divinità quale simbolo positivo — leggasi pure di buon governo — tiene per le code avvitate figure paurose di tritoni e di delfini malefici, creature soggiogate ma temibili, che sbisciano verso il basso coprendo in parte il plinto. Si tratta, penso, di uno dei primi fogli che Baccio preparò per Firenze provando a riallacciarsi al progetto del *Nettuno* Doria, perché come abbiamo visto anche in quella statua mal riuscita e terminata dai collaboratori<sup>277</sup> egli rimuginava sul paradigma del *David*, e ad accompagnare Nettuno stanno dei delfini schiavizzati dal dio. Del resto pure la bella soluzione grafica del Louvre, pur essendo adatta al lavoro in marmo, non si prestava a essere trasposta in pietra *ex uno lapide*: ovvero senza integrazioni e rattoppi di pezzi tra le parti per il dio vincitore e i mostri al di sotto. Così il *Nettuno* del Louvre va considerato un appunto che l'artista si faceva, forse prima di avere sviluppato l'idea del carro d'ippocampi. Comunque, mi pare chiaro che il Bandinelli stesse ideando per Firenze un ricco complesso di figure giocato sulla tradizionale simbologia del dominio sopra le forze più oscure della Natura, in elogio allegorico ma sufficientemente referenziale di quel potere mediceo che aveva posto in essere il primo acquedotto fiorentino moderno, così che il dono di un'acqua sicura e salubre si producesse dal controllo ordinato della Natura nella Firenze cinquecentesca come nella Florentia romana, o ancora come nella Roma di Traiano<sup>278</sup>, di Apollodoro da Damasco e di Frontino. Probabile allora che Baccio si fosse portato a studiare varie minacciose figure di mostri a cavallo dei profili della vasca separandoli dal colosso e dal suo blocco: esseri malvagi di ovidiano sapore, controllati dalla sempre vigile divinità; forse fauni per i fiumi imbrigliati e selvaggi tritoni antropomorfi per il mare, forse delfini incattiviti o maligni serpenti d'acqua parenti di Pitone, magari a scaricare incroci di zampilli nel contiguo bacino o verso la piazza. Intendo con una funzione analoga a quella che intorno al 1570 avrebbero dovuto avere i mostri pensati dal Giambologna per i

profili della vasca poligonale della *Fonte di Oceano* a Boboli, almeno come ce li consegna un disegno dell'Ashmolean di Oxford per il primo progetto del fiammingo, dove spicca la tazza di granito elbano passata dal Tribolo al Bandinelli e infine al nuovo campione della statuaria cinquecentesca.<sup>279</sup> Dimostrazioni di stile affatto plausibili per il progetto del Bandinelli, a emulare le vette fantasiose del gruppo del *Laocoonte* (con la lotta fatale tra uomo e serpente-drago) o interpretare lacerti della poesia e dell'epica classica, a catturare l'occhio dei fiorentini in ogni minuta quota della fontana, dilatando idealmente volumi sottolineati da forme complesse e organiche, invitando l'osservazione nei molteplici punti di vista incanalati dalle vedute tergalì dalla via dei Gondi a quelle laterali del canto alle Farine. Immagino cioè che il Bandinelli come nell'*Ercole*, ma anche come nel *Perseo* del rivale Cellini, stesse ragionando intorno a un sommarsi di ragionevoli tagli visivi per la fontana, che il riguardante recepisce spostandosi intorno al monumento per considerare il colosso e altri stralci che definivano diverse inquadrature ausiliarie della vista frontale soprattutto in aggetto.

Era quello l'ultimo appuntarsi di forza inventiva per un sempre più saturnino Bandinelli, uomo che allora i documenti ci consegnano dallo spirito velato di presentimenti di morte, comunque afflitto dal trascorrere agitato di un tempo artistico di cui presagiva un inevitabile tramonto. Difatti, come si è visto, egli scrive di altri scultori che avevano convinto il Duca a presentare alla corte modelli concorrenziali per il colosso, tra cui anche l'Ammannati, il quale dal 1555 era tornato da Roma.<sup>280</sup> Cosa che Baccio di sicuro recepiva con incipiente frustrazione, essendo l'Ammannati un suo vecchio allievo anche se, rivolgendosi direttamente al Duca con qualche residuo di orgoglioso cipiglio, si sforzava d'intendere come "prudentemente fate, perché l'asichurerà del prezo e de la virtù e ne arà senpre chi lo farà per migliore prezo e cho' migliore virtù a tute le sue voglie".<sup>281</sup> Sono frasi che tutto sommato fotografano un artefice le cui buone idee risultano invischiata dalla piaggeria così come da un generale risentimento: ciò nonostante le sue invenzioni dovevano ancora affascinare nella forma di curati e ricchi progetti, condizionando lo stesso Duca. È questa una bozza di lettera dove in più carte di minuta, stese in maniera leggermente diversa, Baccio preparava un successivo documento di rilancio (oggi perduto), venendo presso a poco a dire la stessa cosa intorno al suo *Nettuno*. Difatti voleva esprimere bene i concetti sopra discussi e modulava le parole, limava le frasi per conquistare la decisione favorevole e ultima di Cosimo de' Medici. Su quelle carte di lavoro, in mezzo a tante frasi tortuose benché significative, lo notiamo tanto carico di spirito creativo da schizzare il pensiero istantaneo di un grappolo di delfini che configuravano la base di alcuni zampilli per piazza della Signoria o piuttosto per una fonte più piccola.<sup>282</sup> Baccio paragonava persino il proprio feroce controllo delle invenzioni e dei loro significati alle deroghe al giusto "disegno" fatte allora dal Pontormo negli affreschi di San Lorenzo, garantendo al Duca che in piazza egli sarebbe stato attento a

quanto amore e diletto d'animo vol essere fatto quest'opere tanto difficile e fantastiche, e più che l'altre quele che vano i' luogg[h]i pubrichi [...]. E se quella m'aiuterà chome m'è promeso, ci meterò tanta fatica e i[n]dustria ch'i' darò a V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> quella onorata memoria che ricievé Tito i[m]peradore de' Lauchonte, chol quale i'ò dato nome immortale a' vostri sa.<sup>mi</sup> papi; e l'ochasione è tanta magnificha quanto mai sia istata fata ne la città e i' tuta Italia. Ma se li piacite, vorrei che i[n]sieme chol gigante V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> mi faciesi venire e marmi pel basamento e tuto farei in uno tempo medesimo e chon una medesima ispesa.<sup>283</sup>

Arrivava anzi a eccepire intorno all'atteggiamento del Duca che sostanzialmente lo minacciava ascoltando alternative altrui per il *Nettuno*:

V'ò fatto tante opere che quella sa meglio che nesuno quello che io so e se di me si può fidare. Nientedimanco per questo no' mancherò di quanto mi chomisi di mostrarvi el disegno, sopra el quale vedrà la grandezza de' lavoro e la spesa e tempo che ci andrà e chon che ordine lo vole fare; ché a simili lavori no' si può fare peggio che chomi[n]ciarli a chaso e tenere el



15 Baccio Bandinelli, Nettuno. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 122.

maestro i' dubio e sospeso de l'animo. La ragione si è che lievano l'amore da l'opera e la strachurano i' modo che mai si fini[s]cie.<sup>284</sup>

Per analizzare la plausibile configurazione del colosso prima del 1560 vanno analizzate due statuette raffiguranti Nettuno di 52 e 49 cm d'altezza, una alla Galleria Colonna di Roma e una della collezione Smith in deposito alla National Gallery di Washington, che restituiscono in bronzo il modello del Bandinelli per il suo Poseidone (figg. 5, 6).<sup>285</sup> La storia del bronzetto alla Colonna è in effetti rintracciabile visto che fu eseguito intorno al 1573, tredici anni dopo la morte di Baccio, sulla scorta di una cera o una creta autografa del Nostro, da una squadra composta dal suo collaboratore Battista Lorenzi a preparare la cera per la fusione calcata sull'originale, Girolamo Portigiani a realizzare il getto e Domenico Poggini che rinettò la piccola statua.<sup>286</sup> Consimili per invenzione generale e carattere assolutamente bandinelliano, i due bronzetti appaiono non del tutto integri e leggermente differenti nel particolare: perché la versione Colonna presenta un sottile supporto rettangolare fuso con la figurina a farle da prima base e una virtuosistica lavorazione a freddo dei dettagli che confermerebbe l'apporto consistente dello specialista Poggini; di contro, la superficie della statua americana è meno accurata rispetto alla rinettatura effettuata dal Poggini sui dettagli anatomici dell'altra redazione. Questo ha fatto pensare al Keutner che la redazione oggi negli Stati Uniti fosse precedente e di mano del Bandinelli e che l'artista l'abbia regalata alla duchessa Eleonora direttamente<sup>287</sup>, cosa invero poco probabile e finora senza conferme archivistiche.

Committente e destinatario del *Nettuno* oggi Colonna fu il cugino dello stesso duca Cosimo, Jacopo di Alamanno Salviati (1537–1586), potente e agiato *leader* del ramo romano della famosa famiglia più volte parente dei Medici, e amico del futuro granduca Francesco, principe che alla morte del Bandinelli si era procurato diverse sue invenzioni dagli eredi.<sup>288</sup> Anche Jacopo Salviati era un estimatore dell'arte fiorentina coeva e del Bandinelli, così che molte opere sue e dei suoi allievi (dal Lorenzi al Bandini) ornavano i palazzi Salviati di Firenze o di Roma.<sup>289</sup> Tra l'altro il Salviati venne poi a possedere anche la cera (o il calco dell'originale) per la famosa *Deposizione dalla Croce* che Baccio aveva donato a Carlo V a seguito della nomina a cavaliere di Santiago de Compostela; anzi ne fece gettare in bronzo un rilievo da Antonio Susini, aiuto del Giambologna<sup>290</sup>, per consegnarne esatta memoria ai posteri. Al 1573, momento in cui l'Ammannati aveva terminato la sua redazione della nostra fontana, la presenza nella raccolta Salviati di un bronzo tratto dal *Nettuno* del Bandinelli attesta il favore degli eruditi verso la soluzione che Baccio voleva mettere in opera in piazza della Signoria, soprattutto nell'idea insofferente di tramandarne memoria al confronto con il risultato dell'Ammannati<sup>291</sup> per il tramite sensibile di un collezionista avveduto. Il paragone tra un momento progettuale eccelso e una soluzione finale differente doveva essere il fuoco di un interesse collezionistico di sapore protoaccademico; soprattutto laddove la prima idea avesse trovato forme ardite che innalzavano l'apprezzamento degli intenditori, ma che erano state smentite, rese oblique o meno brillanti, dalle caratteristiche più gravi dei materiali. Difatti Cosimo de' Medici e suo figlio Francesco conservavano nella Guardaroba di Palazzo Vecchio l'allora celeberrimo primo modello dell'*Ercole e Caco* del Bandinelli, che tanti appassionò (da Clemente VII al Vasari, al sopra evocato Giambologna) per la novità estrema nel movimento ma che non era stato possibile tradurre in marmo colossale a causa delle dimensioni e delle caratteristiche del blocco.<sup>292</sup> Forse per questo Jacopo Salviati aveva avuto piacere a ornare la propria raccolta con un oggetto del medesimo artista e di paritetico carattere propulsivo; in più egli faceva coincidere una smania collezionistica da gran signore al mostrarsi informato intorno ai vari orientamenti artistici coevi. Si noti che agli occhi dei forestieri il suo palazzo fiorentino al Corso appariva essere “casa ornatissima, con uno appartamento fatto per sua ricreazione, ornato di tante e così rare antichità, oltre agli altri ornamenti che si possono dire reggi, che compete, e forse sopravanza quelli del granduca”, come scrissero gli ambasciatori della Serenissima nel 1579.<sup>293</sup>

I due bronzi raffigurano un Poseidone gradivo con una muscolatura pienamente sviluppata nonché con la testa piuttosto piccola e i capelli corti a slanciare il corpo, come la statua antica di un pugile nel vigore della prima maturità o un Eracle maturo simbolo di eloquenza: del resto quasi i canoni di Lisippo quali il Bandinelli poteva reinterpretare dal suo amato Plinio.<sup>294</sup> Dunque il colosso doveva sfoggiare degli arti e un tronco animati di forza virile ma di maggiore eleganza rispetto alla simbolica, iperrealistica definizione anatomica degli antagonisti nel gruppo dell'*Ercole e Caco*. *Florentino more*, i getti non abbandonano il modello cardine della plastica del XVI secolo, a quel punto un luogo comune, un conforto sempre invocabile di suadente mimica, cioè il *David* di Michelangelo.<sup>295</sup> Eppure rispetto al *David* — come nel disegno di *Nettuno* del British Museum — Baccio diminuisce le dimensioni della testa per il suo gigante e modera la posa flessibile e condizionata dal prototipo michelangiolesco con un'ipertrofia a quello non conforme, difatti scientemente più eroica, a marcare una propria cifra di facondia. Nella traduzione in bronzo si ammira allora un'espressione del tutto armonica sebbene alquanto aggressiva di contro alla venustà apollinea del *David*; un risultato piacevole eppure dignitoso e aulico per il soggetto sovrumano da rappresentare, da giocare sulla perfezione del modellato bene inciso e sul rapporto euritmico tra corpo forte e testa maestosa. Va supposto cioè che Baccio volesse mettersi a molte leghe di distanza sia dal proprio goffo insuccesso del *Nettuno* Doria sia dalla modestia di forme classicistiche del *Nettuno* del Montorsoli. Di sicuro egli voleva configurare una forma eroica adeguata (il bello calcolato nella grandezza e nell'ordine<sup>296</sup>), scolpita in maniera attenta e sofisticata nella forma virile, a mostrare ai posteri il suo percorso artistico e morfologico dall'*Ercole* al



*Nettuno* attraverso un'articolazione sempre più fluida del corpo. Da quanto s'intende dai due getti il modello possedeva una configurazione chiusa analoga ai disegni del British Museum e del Louvre già citati, dove gli arti superiori, robusti e leggermente mossi ai polsi, fossero vicini al tronco, lasciando alla torsione della testa, alle mani, alla resa anatomica la funzione di dare vivacità fluente alla carnosa figura. Tale morfologia era ovviamente generata dal calcolo accurato fatto dal Bandinelli sullo spessore del blocco, per trarre da quel grandissimo marmo una statua più o meno monolitica per la figura del dio, mentre da altri blocchi sarebbero stati tratti gli elementi ausiliari del complesso. I bronzi forniscono poi un ulteriore piano di discussione, perché trasferendo idealmente codesta invenzione nel marmo colossale si nota come Baccio avesse calcolato che il suo *Nettuno* dovesse conquistare un'impressione di spazio reale, d'immanenza nell'atmosfera, grazie a una posa stante eppure vivace, soprattutto perché un modellato ribadito, denso di sfumature ed effetti chiaroscurali in difesa dalla luce solare più accesa che abbassa sempre l'effetto plastico. Non è improprio credere, allora, che il Bandinelli avesse previsto uno sforzo di lavoro sui piani del torso a incidere bene la muscolatura per farla venire in superficie anche sotto la piena luce meridiana, nonché guizzante tra i getti d'acqua, a dirla con Francesco Bocchi, ricercando un effetto retorico prodotto da chi era sempre capace di "stampare in pietra" le proprie figurazioni.<sup>297</sup> Di qui potrebbe derivare allora anche l'attenzione spesa dal Poggini per caratterizzare a freddo e in punta di cesello un'anatomia la cui precisione fosse suggestionata dai colpi di stecca, che immagino il Bandinelli avesse usato per mostrare al Duca un modello di presentazione riuscito, ovvero che nella calligrafica scelta anatomica rispecchiasse la capacità di Baccio nel nudo, quello scarto sapiente che lo distingueva dai contemporanei portandolo a rivaleggiare con Michelangelo. Il modello finale di Baccio restava ancorato a studi di figura analoghi o prossimi a quelli del Louvre e del British: frutto dei continui, sublimanti pensieri sulla figura di Poseidone per una fontana. Da ciascun bozzetto però lo scultore adduceva nuove geminazioni, spesso usate per fiaccare la concorrenza dei rivali che Baccio voleva ridimensionare, mostrando ai mecenati giustappunto il confronto non deferente tra le sue invenzioni con quelle dei più grandi (gli artisti antichi, Raffaello o Michelangelo). Esempi di cui i rivali risultavano pedantemente ossequiosi, come è probabile sia accaduto anche nel caso dell'ultima versione del modello per il *Nettuno*. Spiega ciò il paragone tra il tenero michelangiologismo<sup>298</sup> del *Prudente* scolpito dall'Ammannati per la Fontana di Giunone, il bozzetto per la stessa figura<sup>299</sup> e il *Nettuno* Salviati. Proprio l'accanirsi di Baccio sulla definizione anatomica serve a moderare l'ovvia dipendenza dal *David* sul piano retorico, e definisce un distacco sagace dall'Ammannati reo (forse pure per Jacopo Salviati) di un linguaggio plastico di troppo lirico e 'tartufesco' michelangiologismo.

La necessità di un'espressione puntuale della forza del corpo attraverso fiere caratterizzazioni anatomiche conduce indietro all'alunnato del Bandinelli con Giovan Francesco Rustici e alla frequentazione con Leonardo da Vinci in quella bottega e poi a Roma.<sup>300</sup> Celeberrimi sono due disegni della Royal Library di Windsor dove Leonardo specializza la figura di Poseidone accompagnata da selvaggi cavalli marini.<sup>301</sup> Il foglio relativo agli studi per un giardino e un palazzo di Charles d'Amboise, governatore francese di Milano, mostra i pensieri di Leonardo intorno a una fontana sormontata da un Nettuno atteggiato in una posa rivisitata dal *David* di Michelangelo e accompagnato da alcuni ippocampi ai suoi piedi, quasi a dar forma al *Nettuno* enorme e 'barbarico' che — a detta di Platone — si vedeva in Atlantide nel tempio di quel dio.<sup>302</sup> Le proporzioni del nume sono rese sommamente atletiche in risposta al *David* per il quale Leonardo era stato tra i concorrenti.<sup>303</sup> il corpo atticiato è agitato da un'energia marziale che indica quanto il poliedrico artista rimuginasse su anatomie di piglio eroico, sulla ferocezza in generale. Rimarchevole e significativa l'analogia tra questo disegno di Leonardo e il modello del Bandinelli per come lo conosciamo dai due bronzetti: nella mimica, nell'aspetto muscolare inciso con lieve edonismo formale, innanzitutto per il distacco ammiccante dal *David*. Questa caricata immersione del Bandinelli nelle origini della propria saputa sensibilità figurativa diventa allora affascinante

soprattutto perché ultimo tentativo di testimoniare al pubblico uno stile nitido e colto, qui persino in omaggio palese ai progetti di Leonardo, che Baccio aveva potuto vedere direttamente e studiare assieme al Rustici.<sup>304</sup>

Sembra che il Bandinelli avesse scelto di rappresentare Nettuno con il tridente, sebbene l'arma per controllare i venti marini e suscitare le sorgenti terrestri sia assente nelle due memorie di bronzo. Le statuette mostrano la divinità dei terremoti, dei cavalli e delle acque che tiene nella sinistra un più o meno integro pesce, forse un minuscolo delfino (quasi come nel disegno del British Museum); mentre la destra nella versione Colonna stringe la porzione estrema di un oggetto, assente però nella altra figurina. A mio avviso è quella la parte di un tridente, che nella statua di marmo avrebbe potuto essere realizzato in metallo dorato. Escludo si tratti della pinna di un altro pesce oggi scomparso, come piuttosto suggerisce lo Heikamp.<sup>305</sup> Sparisce altresì ogni gesto eccessivo, gli arti ristretti nel profilo del monolite si avvicinano al corpo del colosso e quindi, al fine di aumentare l'effetto di eloquenza, il Bandinelli doveva porre in opera quelle vaste invenzioni complementari su cui ragionavamo sin qui, così da non confondere il riguardante nella rappresentazione dell'adamantino controllo del bene sulle forze della natura. Il *Nettuno Colonna* e il suo gemello americano non percuotono adirati la terra e il mare a muovere furiose tempeste, nemmeno alzano il braccio a placarle come nel rassicurante virgiliano *Nettuno* del Montorsoli, invece esprimono per forte presenza il loro controllo sui fiumi e sul mare. Quasi ancora come in Ovidio quando Nettuno, finito il grande diluvio, depone il tridente e rabbonisce i flutti, facendo suonare a Tritone la ritirata del suo pauroso esercito di acque marine e terrestri ("Nec maris ira manet, positoque tricuspide telo / mulcet aquas rector pelagi supraque profundum / exstantem atque umeros innato murice tectum / caeruleum Tritona vocat, conchaeque sonanti / inspirare iubet fluctusque et flumina signo iam revocare dato").<sup>306</sup> Era quindi la configurazione muscolare del corpo a restituire l'impatto del nuovo gigante, simbolo di potenza divina che dopo il diluvio delle acque genera purificazione per suo peso divino. Un peso espresso nel colosso che doveva imporsi e gravare sulla piazza sovrastando il bacino dove arrivavano acque sotterranee e basse portate in superficie grazie al tridente, e infine rabbonite attraverso una trasformazione raffigurata con le personificazioni dei mostri, la cui spontanea e maligna forza sarebbe stata sedata da Poseidone. Lo scroscio dell'acqua ctonia portata alla luce dall'acquedotto voluto dal duca Cosimo commentava musicalmente l'incontro dei fiorentini con le potenze interne e pericolose della natura, cioè i mostri *alias* fiumi sotterranei resi salubri dal dio dell'acqua e dei terremoti, volto a nune della prosperità rinata e ritrovata. Le due traduzioni in bronzo del modello del Bandinelli sono concentrate sulla riproduzione della sua idea di colosso, e vi mancano riferimenti precisi al carro trainato dagli ippocampi, quasi che nella figura del dio Jacopo Salviati cogliesse la principale differenza con ciò che l'Ammannati aveva finito. Per la forma delle parti rimanenti del complesso del Bandinelli (gli "adornamenti del basamento"), potremmo chiederci se il cocchio di cavalli marini e le figurazioni di bronzo che l'Ammannati pose sulla vasca venissero percepite dal Salviati e dai più informati come discendenti da quel progetto del Bandinelli, nell'idea delle sculture di mostri dominati dal gigante, e che per questo non fosse necessario recuperarne un ricordo compiuto ed esatto in uno o più modelli e seguenti traduzioni in bronzo.

Infine, è utile rimarcare come la storia della Fontana di Nettuno in piazza della Signoria sia inizialmente quella di un colosso da cavare da un gigantesco blocco di marmo, i cui fatti fondamentali vanno in breve ricapitolati. Come abbiamo visto, Cosimo de' Medici e Baccio Bandinelli cominciarono un nuovo capitolo della loro relazione tra committente e artista nel 1551 con il progetto di almeno due fontane per la capitale del ducato, una per Pitti, una per piazza della Signoria. Questo secondo progetto divenne ben presto quello più importante, arrivando a congelare quello per Boboli. Prima del 1558 il blocco adatto alla colossale statua di Poseidone non era stato rinvenuto.<sup>307</sup> Tra l'aprile e il 5 maggio 1558 l'Opera di Santa Maria del Fiore e lo stesso Cosimo de' Medici scrivevano al marchese Alberico Cybo Malaspina "per conto d'uno marmo

grande e grosso [...] per fare sgrossare tale marmo et farlo condurre alla marina”<sup>308</sup>, giustappunto affinché quel principe facesse in modo che il Bandinelli fosse favorito alle cave di Carrara nella sbazzatura del blocco per il *Nettuno*:

Venendo d’ordine mio il Cav.<sup>re</sup> Bandinello per condurre certo marmo grande secondo la commissione mia, non ho voluto mancare che non l’accompagni con la presente a V. S. et la preghi che nelle cose lecite et honeste gli faccia fare quelli comodi che gli possono arrecare facilità all’exequirne, quanto da me gliene stato commesso, che di tutto gliene terrò singulare obbligo.<sup>309</sup>

Secondo Baccio il momento primaverile era il solo propizio al complicato lavoro, e bisognava spingere le maestranze delle cave e il loro intendente (“perché que’ Charrarini, quando veghono che l’huomo ha di bisogno, sono manchatori e maligni”); difatti per il blocco “l tempo di sgrossarlo e tirarlo alla marina è hora, perché li giorni sono lunghi con fresco, e paxato maggio son caldi, di modo che in quel alpe non si può stare, né huomini né buoi possono lavorare”.<sup>310</sup> Il blocco dovette arrivare a Firenze dopo la sbazzatura del Bandinelli tra la fine del 1558 e l’inizio del 1559<sup>311</sup>; nel frattempo Bartolomeo Ammannati e Benvenuto Cellini si erano proposti al Duca come candidati a sostituire Baccio nella realizzazione del *Nettuno* e della fontana, e il Cellini aveva persino esaminato il blocco quando questo, dopo il lungo trasporto fluviale, era stato arenato nella zona di Poggio a Caiano.<sup>312</sup> Il Balducci sottolinea dietro questi modelli del Cellini e dell’Ammannati il solo fine di spingere Baccio a giungere velocemente a una soluzione efficace per il colosso:

Non dispiacque interamente al duca la proposta, e contentossi che chi voleva fare il modello il facesse, senza però promettere loro, circa il fare o non fare l’opera, cosa particolare, portato principalmente dal sapere che per essere il Bandinello il migliore di quanti a quel tempo (toltone Michelangelo) maneggiavano scarpello, purché egli avesse voluto affaticarsi per far bene, sarebbero stata di non poco stimolo tal concorrenza.<sup>313</sup>

Il vecchio artista — frustrato dall’interesse della corte per i modelli del Cellini e dell’Ammannati, come pure che il duca Cosimo si rifiutasse di riceverlo prima di avere terminato altri cantieri rimasti aperti — si proponeva di fare presente al suo signore di temere “una bocie che le mia chose non vi piaciono più”, ma rimarcava di avere “meso mano nel modelo grande”.<sup>314</sup> Il Duca non aveva dato un ordine definitivo intorno alla fontana, visto che l’artista poco tempo prima gli aveva scritto “V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> mi chomandò io faciesi e disegni de la fo[n]tana di piazza che uni[s]cie chol gigante; e perché no’ si può fare senza l’altro, mi dise quando ne vorebe pigliare resoluzione me lo farebe i[n]tendere, ma che no’ mi mancherebe nula.”<sup>315</sup> Baccio voleva una “cho[n]venzione in ischrito” e il pagamento regolare della sua “provisione” bloccata dal Duca per “ani 6 che mai m’è dato nula, ché ne voglio fare la dota a una de le mia figliuole”.<sup>316</sup> Cosimo de’ Medici evidentemente stava trattenendo lo stipendio annuo dell’artefice aspettando che Bartolomeo terminasse la statua di papa Leone X per l’Udienza di Palazzo Vecchio (“no’ voleva darmi nula se io no’ facievo Papa Lione, quale ò fato di sua grandeza e di V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup>”) e aveva pure congelato i lavori al Coro del Duomo, volendo che il Cellini mettesse in bronzo i modelli per i molti rilievi dal Vecchio Testamento che dovevano correre nella parte bassa della balaustrata, con sommo dispiacere del Bandinelli (“a uno maestro no’ se li può fare maggiore vergogna e dispiacere che farli fare i’ pubricho e modelì e dipoi metere l’onore e l’utile in altri; e per tale chausa ebi dolore grandissimo quando V.<sup>a</sup> E.<sup>a</sup> mi dise che io lasciassi istare le istorie de l’altare e choro”).<sup>317</sup> Nel 1558 Baccio aveva finito la statua del pontefice e chiedeva di dedicarsi alla fontana di piazza sia agli “adornamenti” dell’altare del coro della cattedrale: “e perché el gigante istarà un ano o più inanzi, ci posa metere mano inel quale tenpo, piaciendo, fare qualchuna di quele istorie; e chosì mi varò de le mie fatiche”.<sup>318</sup> Alla fine di quell’anno, il Bandinelli vinse per il *Nettuno* un “lungo combatti-

mento tra Benvenuto e lui; dicendo Benvenuto al duca, che Baccio aveva guasto il marmo innanzi che egli l'avesse tocco", e grazie all'intervento di Eleonora di Toledo in suo favore fece "murare nella loggia di piazza una stanza per lavorarvi dentro il marmo; ed in questo mezzo aveva messo mano a fare cartoni, per fare dipignere alcuni quadri che dovevano ornare le stanze del palazzo de' Pitti. Questi quadri furono dipinti da un giovane chiamato Andrea del Minga".<sup>319</sup> In codesta bottega improvvisata nella Loggia della Signoria il Bandinelli lavorava lentamente al modello in scala reale del *Nettuno* e aspettava di sistemarvi il blocco proveniente da Carrara, le cui misure apprendiamo dal Vasari, cioè "un gran pezzo di marmo alto braccia dieci e mezzo e largo braccia cinque".<sup>320</sup> Di qui il risultato espresso nella minima ma strepitosa memoria del *Nettuno* bandinelliano che ci godiamo nel bronzo Salviati e nel suo omologo americano, dove si intuisce come nel modello vincente Baccio modulasse forme moderne con sussulti che davano corpo agli dei di Ovidio. Soluzione impeccabile a stravolgere l'equivoco critico che la sua arte avesse un carattere artificioso, di esercitazione fredda, guidata unicamente da un'ideologia di potere, tanto che il carattere propagandistico e i debiti formali costituissero una coltre a nascondere sincerità e vitalità sotto un'abbagliante raffinatezza tecnica. Di contro, la forma eloquente fissata nei due bronzetti, il rapporto immaginabile del colossale Poseidone con una fontana animata da altre figurazioni (i cavalli marini, i mostri bizzarri), poi con le architetture presenti in piazza e quelle agognate dal duca Cosimo rappresentano un punto d'arrivo, aderente certo al moderno di Michelangelo ma del tutto scenico e originale nel comporre e nel rappresentare con grazia retorica argomenti centrali a una nuova società. Nessuna traccia vi rimane del dramma delle ultime passioni e dello scadimento umano e artistico del vecchio artefice. Difatti l'occhio esperto del committente vi aveva saputo vedere la voce artistica elevata, il saggio equilibrio tecnico che fuggiva solennemente ogni concorrenza e procedeva libero dagli impacci del michelangiologismo più pedissequo.

Mi si permetta allora un finale retorico che si attaglia alla fama postrema di Baccio Bandinelli, alterando un motto che Vincenzo Scamozzi appose all'edificio principale di Sabbioneta: "Quanta Roma fuit ipsa ruina docet." Difatti Baccio fu colto da morte improvvisa nel febbraio 1560. Lasciava, a quanto si capisce anche dall'ostile Vasari, un vuoto di non comune disagio per un ambiente pur così ingorgato di abili individualità; vuoto che verrà dipoi lentamente colmato solo dalla dovizia dell'arte di corte del monopolizzatore Giambologna. Giorgio Vasari, con un linguaggio moralista-provveduto e coinvolgente come una grandiosa musica funebre — scrivendo forse alla luce del poco favore dimostrato dal pubblico verso il colosso scolpito da Bartolomeo Ammannati — chiudeva la vita dell'*archegetes* Baccio quasi cantando le lodi dell'innovatore Giambologna. Il Vasari dunque rimarcava, con una certa amarezza o disillusione nei confronti dell'Ammannati, che

se Baccio fusse stato vivo, non sarebbero state tra que' maestri tante contese, perchè a lui senza dubbio sarebbe tocco a fare il modello di terra ed il gigante di marmo. Questa opera addunque tolse a lui la morte; ma la medesima gli dette non piccola gloria, perchè fece vedere in que' quattro modelli, de' quali fu cagione il non essere vivo Baccio ch' e' si facessero, quanto era migliore il disegno e 'l giudicio e la virtù di colui che pose Ercole e Cacco quasi vivi nel marmo in piazza.<sup>321</sup>

## NOTE

*Questo scritto risale al 2007. Si è scelto di non integrare il cospicuo numero di riferimenti bibliografici se non dove strettamente necessario. Si segnala inoltre il catalogo della mostra "L'acqua, la pietra, il fuoco: Bartolomeo Ammannati scultore", a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos, Firenze 2011 — uscito quando l'articolo era già in preparazione per la stampa — che affronta l'argomento di tangenza.*

- <sup>1</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.
- <sup>2</sup> *Henry Vollam Morton*, The waters of Rome, Londra 1966, pp. 27–45; *Paul Zanker*, The power of images in the Age of Augustus, Ann Arbor 1988, pp. 71, 139–140. Sull'influenza di Ottaviano Augusto per Cosimo de' Medici già dal 1549 tramite la conoscenza di Svetonio cfr. *Francesco Vossilla*, Cosimo I, lo scrittoio del Bachiacca, una carcassa di capodoglio e la filosofia naturale, in: *Flor. Mitt.*, XXXVII, 1993, pp. 381–395, qui p. 382. *Plinio il Vecchio*, *Naturalis historia*, XXXIV, 18; Cosimo conosceva il testo di Plinio nella versione di Antonio Brucioli: *Historia naturale di latino in volgare tradotta per Christophoro Landino et nuovamente corretta per Antonio Brucioli*, Venezia 1543. Su questo argomento e ancora sull'ammirazione del duca per Ottaviano Augusto cfr. *Francesco Vossilla*, Stanze regali per Cosimo de' Medici, in: Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni, a cura di *Carlo Francini*, Milano 2006, pp. 101–121, qui pp. 108–109. Cfr. pure *Luigi Beschi*, L'impegno antiquario di Bartolomeo Ammannati, in: *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto 1511–1592*, atti del convegno internazionale di studi Firenze/Lucca 1994, a cura di *Niccolò Rosselli Del Turco/Federico Salvi*, Firenze 1995, pp. 41–48, qui p. 41.
- <sup>3</sup> *Cristina Acidini*, Bartolomeo Ammannati artefice di fontane, in: *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto* (n. 2), pp. 31–40, qui p. 32.
- <sup>4</sup> *Agostino del Riccio*, *Trattato dell'agricoltura sperimentale* (1591–1595), cit. da *Henk Th. van Veen*, Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture, New York 2006, p. 214, n. 27.
- <sup>5</sup> *Louis Alexander Waldman*, Baccio Bandinelli and art at the Medici court. A corpus of early modern sources, Philadelphia 2004, in particolare p. 72, no. 138, p. 300, no. 500, p. 427, no. 744, pp. 448–449, no. 775, pp. 455–457, ni. 788–789, p. 458, no. 792, pp. 460–462, no. 795, pp. 462–463, no. 798, pp. 463–464, no. 800, pp. 465–466, no. 803, p. 466, no. 806, p. 476, no. 831, p. 477, no. 833, pp. 480–481, ni. 839–842, p. 489, no. 858, p. 492, no. 868, pp. 537–538, no. 982, p. 540, no. 985, pp. 548–549, no. 1006, pp. 560–561, no. 1027, p. 561, no. 1029, pp. 623–624, no. 1156, p. 637, no. 1192, pp. 649–650, no. 1212, pp. 663–664, no. 1228, p. 665, no. 1230, pp. 694–696, no. 1261, pp. 745–746, no. 1315.
- <sup>6</sup> Peraltro ignorate da Waldman, *ibidem*; cfr. *Francesco Vossilla*, L'altar maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli, in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di *Cristina De Benedictis*, Firenze 1996, pp. 36–67; *idem*, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560: disputa su Firenze e su Roma, in: *Flor. Mitt.*, XLI, 1997, pp. 255–313 (= *Vossilla*, 1997a); *idem*, Baccio Bandinelli e Giovanni Bandini nel Coro del Duomo, in: *Sotto il cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, Milano 1997, pp. 69–109 (= *Vossilla*, 1997b); *idem*, La tomba di Baccio Bandinelli alla Santissima Annunziata di Firenze, in: *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszereemonien im Zeichen des Humanismus*, a cura di *Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel*, Münster 2002, pp. 191–210.
- <sup>7</sup> *Giorgio Spini*, Architettura e politica nel principato mediceo del Cinquecento, in: *Riv. Storica Italiana*, LXXXIII, 1971, pp. 792–844, qui pp. 839–840.
- <sup>8</sup> *Joachim Poeschke*, Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance, New York 1996, p. 169; *Carlo Francini/Francesco Vossilla*, L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli, Firenze 1999.
- <sup>9</sup> Sui rapporti tra il Vasari e il Bandinelli cfr. *Detlef Heikamp*, In margine alla 'Vita di Baccio Bandinelli' del Vasari, in: *Paragone*, XVIII, 1966, 191, pp. 51–61.
- <sup>10</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.
- <sup>11</sup> *Robert J. Clements*, Michelangelo's theory of art, Londra 1963, p. 319.
- <sup>12</sup> Il Vasari sminuisce le capacità architettoniche del Bandinelli; cfr. *Vasari-Milanesi*, V, pp. 356–357, VI, pp. 174, 177, 179; sulla questione *Vossilla*, 1997b (n. 6), pp. 69–71.
- <sup>13</sup> Si pensi ad esempio alla progettazione precisa del monumento dell'*Ercole* in piazza della Signoria; cfr. *Carlo Francini*, Il piedistallo dell'*Ercole* e Caco, in *Francini/Vossilla* (n. 8), pp. 49–53.
- <sup>14</sup> *Vossilla*, 1996 (n. 6).
- <sup>15</sup> *Idem*, 1997a (n. 6), pp. 284–286.
- <sup>16</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 183.
- <sup>17</sup> *Zygmunt Ważbiński*, L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione, Firenze 1987, I, pp. 55–63; *Vossilla*, 2002 (n. 6), pp. 191–210.
- <sup>18</sup> *Vossilla*, 1997a (n. 6), pp. 284–285, p. 309, n. 83; *Vossilla*, 2002 (n. 6), pp. 192–194.
- <sup>19</sup> *Louis Alexander Waldman*, Bandinelli and the Opera di Santa Maria del Fiore, in: *Santa Maria del Fiore. The cathedral and its sculpture*, a cura di *Margareth Haines*, Fiesole 2001, pp. 221–258, qui p. 223; *John Pope-Hennessy*, Cellini, Milano 1986, pp. 220–221, 226–227, 253–254, 280–281.
- <sup>20</sup> L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537–1637, mostra Firenze, cat. a cura di *Marco Chiarini/Alan Phipps Darr/Cristina Giannini*, Milano 2002, pp. 193–194, no. 49 (*Eike D. Schmidt*).
- <sup>21</sup> *Vossilla*, 2002 (n. 6), pp. 191–192.
- <sup>22</sup> *Baldinucci-Ranalli*, II, p. 353.
- <sup>23</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 192.

- <sup>24</sup> Per la verità lo stesso attacco, cioè di essere “privi di disegno”, oltre che all’operato del Tasso, viene rivolto dal Bandinelli anche a Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati quali architetti: cfr. lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del 1558, in *Giuseppina Carla Romby/Emanuela Ferretti*, Aggiornamenti e novità documentarie su Palazzo Pitti, in: *Flor. Mitt.*, XLVI, 2002, pp. 152–196, qui p. 195.
- <sup>25</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 98.
- <sup>26</sup> *Heikamp* (n. 9), pp. 51–61; *Vossilla*, 1997b (n. 6), pp. 69–70; *idem*, 2002 (n. 6), p. 192; *Romby/Ferretti* (n. 24), pp. 169–171.
- <sup>27</sup> *Vossilla*, 2002 (n. 6), p. 192; *Romby/Ferretti* (n. 24), pp. 169–171.
- <sup>28</sup> *Paolo Giovio, Dialogo dell’imprese militari et amorose*, a cura di *Maria Luisa Doglio*, Roma 1978, p. 142 (1ª ed. Roma 1555). I buoni rapporti con il Giovio sono testimoniati pure dal giudizio di questi sull’impresa del Bandinelli preparata per Baccio da Giulio Giovio “coadiutore e nipote” del vescovo — “Ex glacie crystallus evasit” — che mostrava la “molta modestia e preziosa virtù dello scultore”. Si rammenti che Paolo Giovio nella sua biografia del Buonarroti già nel 1525 aveva qualificato il Bandinelli come uno dei maggiori scultori italiani dopo Michelangelo; cfr. *Paolo Giovio, Vita di Michelangelo*, in: *Scritti d’arte del Cinquecento*, a cura di *Paola Barocchi*, I, Milano 1971, pp. 12–13.
- <sup>29</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, pp. 187–188; *Pope-Hennessy* (n. 19), pp. 270–271. Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Paolo Giovio (1551 circa), BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 1 bisv, in *Waldman* (n. 5), p. 476, no. 831.
- <sup>30</sup> *Benvenuto Cellini, La Vita*, a cura di *Orazio Bacci*, Firenze 1901, pp. 472–473.
- <sup>31</sup> *Pope-Hennessy* (n. 19), pp. 221–223.
- <sup>32</sup> *Carlo Francini/Francesco Vossilla*, Marginalia su Baccio Bandinelli, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, V, 2000, pp. 47–52.
- <sup>33</sup> Inventario dei possessi di Baccio Bandinelli a Roma al 14 maggio 1540 redatto da Nardo de’ Rossi, in ASF, Miscellanea Medicea, 708, c. 275, in *Waldman* (n. 5), pp. 214–217, no. 351.
- <sup>34</sup> *Vossilla*, 1997a (n. 6), pp. 276–277. *Francesco Vossilla*, Il duca della Repubblica e la prima Guardaroba di palazzo, in: *Palazzo Vecchio* (n. 2), pp. 149–169, qui p. 155.
- <sup>35</sup> Lettera di Tommaso de’ Medici a Bartolomeo Bandinelli del 9 novembre 1553, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 188, e lettera di Tommaso de’ Medici a Bartolomeo Bandinelli del 24 novembre 1553, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 193, in *Waldman* (n. 5), pp. 537–538, no. 982, p. 540, no. 985. *Gabriele Capecchi*, Il giardino di Boboli. Un anfiteatro per la gioia dei granduchi, Firenze 1993, p. 21.
- <sup>36</sup> *Ibidem*. Sui rapporti tra Eleonora e lo scultore cfr. *Janet Cox Rearick*, From Bandinelli to Bronzino: the genesis of the Lamentation from the chapel of Eleonora di Toledo, in: *Flor. Mitt.*, XXXIII, 1989, pp. 37–83.
- <sup>37</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Eleonora di Toledo del 1557, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 60, in *Waldman* (n. 5), p. 623, no. 1156.
- <sup>38</sup> Ringrazio l’amico Carlo Francini per avermi suggerito questo raffronto. Sul monumento funebre al viceré di Giovanni da Nola (di solito datato 1540–1546 anche se Don Pedro morì nel febbraio 1553 a Firenze e il bel monumento fu sistemato in San Giacomo Maggiore nel 1570) cfr. *Benedetto Croce*, La tomba di Pietro di Toledo: memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli, in: *Napoli Nobilissima*, III, 1894, pp. 122–126, 156–159, 172–176; *Poeschke* (n. 8), p. 162; *Michael Kuhlemann*, Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz, in: *Praemium virtutis* (n. 6), pp. 83–101.
- <sup>39</sup> *Carlo Del Bravo*, Quella quiete, e quella libertà, in: *Annali della Scuola Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3ª serie, VIII, 1978, pp. 1455–1490, qui pp. 1483–1484; *Francesco Vossilla*, La Loggia della Signoria. Una galleria di scultura, Firenze 1995, pp. 74–76; *Vossilla*, 1996 (n. 6), pp. 45–54. *Francesco Vossilla*, La piazza, l’Arenario, la Loggia della Signoria, in: *Palazzo Vecchio* (n. 2), pp. 36–47, qui pp. 43–44.
- <sup>40</sup> Per il Tribolo e il Bandinelli nel giardino di Palazzo Pitti cfr. *Alessandro Rinaldi*, “Quattro pitaffi senza le lettere”: i primi anni del giardino di Boboli e lo ‘spartimento’ del Tribolo, in: *Boboli 90*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di *Cristina Acidini Luchinat/Elena Garbero Zorzi*, Firenze 1991, I, pp. 19–30; *Gabriele Capecchi*, Un “anfiteatro di verzura” nel giardino di Boboli, in: *Antichità Viva*, XXXIV, 1995, 5/6, pp. 35–43; *Carlo Cinelli/Francesco Vossilla*, Aggiunte alla storia della scultura e dell’architettura fiorentina del Cinquecento dalle carte dell’Opera del Duomo (I), in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, II, 1998, pp. 61–88, qui p. 64; *Romby/Ferretti* (n. 24), pp. 164–165. *Del Bravo* (n. 39), p. 1482.
- <sup>41</sup> *Ibidem*.
- <sup>42</sup> *Scipione Miccio, Vita di Don Pedro di Toledo*, in: *Narrazione e documenti sulla storia del Regno di Napoli dall’anno 1522 al 1667*, a cura di *Francesco Palermo*, in: *Arch. Stor. Ital.*, IX, 1846, pp. 1–89; *Giuseppe Coniglio*, I viceré spagnoli di Napoli, Napoli 1967, pp. 38–78. *Vossilla*, 1996 (n. 6), pp. 45–54.
- <sup>43</sup> *Vossilla*, 1996 (n. 6), pp. 45–54.
- <sup>44</sup> *Marc’Antonio Epicuro, La Mirzia*, in *idem*, I drammi e le poesie italiane e latine, a cura di *Alfredo Parente*, Bari 1942, p. 61. *Del Bravo* (n. 39), p. 1487.
- <sup>45</sup> *Luigi Tansillo, Clorida. Stanze al viceré Toledo*, in *idem*, L’egloga e i poemetti, a cura di *Francesco Flamini*, Napoli 1893, p. 141; *Del Bravo* (n. 39), pp. 1483–1484.

- <sup>46</sup> Bruce L. Edelstein, 'Acqua viva e corrente': private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens, in: *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di Stephen Campbell/Stephen J. Milner, pp. 187–220, qui pp. 188, 196. Dispiace sottolineare che questo autore ignora del tutto i contributi sopra citati di Carlo Del Bravo e dello scrivente.
- <sup>47</sup> Felice De Filippis, *Piazze e fontane di Napoli*, Napoli 1957, pp. 61–67.
- <sup>48</sup> Birgit Laschke, La Fontana di Nettuno a Messina: un modello per l'allegorismo politico monumentale nel Cinquecento, in: *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo (Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina, XIII, 2003)*, pp. 99–108, qui pp. 99, 104.
- <sup>49</sup> Don Francisco infatti rappresentava Carlo V a Trento nelle prime fasi conciliari; cfr. Arnaldo D'Addario, *Aspetti della Controriforma a Firenze*, Roma 1972, p. 336, e Vossilla, 1996 (n. 6), p. 37.
- <sup>50</sup> Vasari-Milanesi, VII, p. 600; Marco Cianchi, Pierino da Vinci: his life and works in brief, in: *Italian history and culture*, I, 1995, pp. 81–110; L'ombra del genio (n. 20), pp. 160–161, no. 16 (Janet Cox Rearick). Si rammenti che la Duchessa volle che il Bronzino si appoggiasse su progetti di Baccio per la propria cappella in Palazzo Vecchio, come ci testimonia una lettera del duca Cosimo ("Cavalieri char.<sup>mo</sup>. Abbiamo visto le vostre de' 12, in risposta delle quali vi si dice che 'l disegno della Pietà piace alla S.<sup>ra</sup> nostra Consorte, e per farlo mettere in opera, come merita in vero l'opera et fatica vostra, s'ordinerà al Bronzino che la dipinga lui et obbedisca voi in questo per quanto sia di bisogno", lettera del duca Cosimo a Baccio Bandinelli del 20 novembre 1542, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 99, in Waldman [n. 5], p. 244, no. 399); Cox Rearick (n. 36), pp. 37–84; Andrea Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960, pp. 79–80. Vossilla, 2006 (n. 2), pp. 104–105.
- <sup>51</sup> Vasari-Milanesi, VI, p. 126.
- <sup>52</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 25 gennaio 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 162, in Waldman (n. 5), pp. 454–455, no. 787.
- <sup>53</sup> *Ibidem*.
- <sup>54</sup> *Ibidem*.
- <sup>55</sup> Romy/Ferretti (n. 24), p. 164.
- <sup>56</sup> Riguardo ai problemi con lo Zati ad esempio leggesi Waldman (n. 5), pp. 448, no. 775, pp. 455–456, ni. 788–789. La citata lettera di Jacopo Guidi a Pierfrancesco Riccio è dell'11 settembre 1550; si veda ASF, Mediceo del Principato, 1176/1, c. 8, in Waldman (n. 5), p. 427, no. 744.
- <sup>57</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Pierfrancesco Riccio del 28 gennaio 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 66bis, in Waldman (n. 5), pp. 456–457, no. 789.
- <sup>58</sup> Lettera di Jacopo Guidi a Pierfrancesco Riccio dell'11 settembre 1550 (n. 56).
- <sup>59</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 5 marzo 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 170, in Waldman (n. 5), pp. 462–463, no. 798.
- <sup>60</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 10 febbraio 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 172, in Waldman (n. 5), p. 458, no. 792.
- <sup>61</sup> Gabriele Capecchi, *Il Palazzo e il suo doppio: percorso monumentale e asse prospettico del giardino*, in: Palazzo Pitti. La reggia rivelata, a cura di Amelio Fara/Detlef Heikamp, Milano 2003, pp. 389–403, qui p. 389.
- <sup>62</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 10 febbraio 1551 (n. 60).
- <sup>63</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Jacopo Guidi dell'11 febbraio 1551, ASF, Guidi 528/32, no. 1, in Waldman (n. 5), pp. 458–459, no. 793.
- <sup>64</sup> *Ibidem*.
- <sup>65</sup> Lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 7 dicembre 1547, in Waldman (n. 5), pp. 348–349, no. 587.
- <sup>66</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Jacopo Guidi dell'11 febbraio 1551 (n. 63).
- <sup>67</sup> Lettera del duca Cosimo a Baccio Bandinelli del 20 novembre 1542, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 99, in Waldman (n. 5), p. 244, no. 399.
- <sup>68</sup> Il Waldman propone ragionevolmente la data 12 febbraio 1551; cfr. BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 164, in Waldman (n. 5), pp. 459–460, no. 794.
- <sup>69</sup> *Ibidem*.
- <sup>70</sup> Il Waldman riferisce che Baccio Bandinelli il Giovane nel Seicento pensava invece a Michelangelo e papa Clemente (Waldman [n. 5], p. 460, no. 794).
- <sup>71</sup> Lapini-Corazzini, p. 162. Vasari-Milanesi, VI, p. 97.
- <sup>72</sup> *Ibidem*.
- <sup>73</sup> Giovan Battista Adriani, *Istoria de' suoi tempi [...]*, Venezia 1587, p. 442; Capecchi (n. 35), p. 17.
- <sup>74</sup> Amelio Fara, *Significati urbanistico-militari dell'Oltrarno fiorentino e del giardino di Boboli da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in: Palazzo Pitti (n. 61), pp. 372–387, qui pp. 375–376.
- <sup>75</sup> Capecchi (n. 35), p. 15.
- <sup>76</sup> *Ibidem*, p. 17.
- <sup>77</sup> Fara (n. 74).

- <sup>78</sup> *Ibidem*, p. 381.
- <sup>79</sup> *Capecchi* (n. 35), pp. 22–23.
- <sup>80</sup> *Idem* (n. 61), pp. 390–393; *Idem* (n. 35), pp. 21–24.
- <sup>81</sup> *Idem* (n. 61), p. 389.
- <sup>82</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 97. A questa fase si può azzardare si colleghino i “marmi di Carrara per consegnare al Tribolo di commissione della S[ignor]a Duch[e]ssa y 62 P per loro a Pagolo da Carraja per carradura di cinque pezzi condotti dal porto a Signia a Firenze y 62”, Firenze, Archivio dell’Opera di Santa Maria del Fiore (da qui in avanti AOSMF), II, 4, 29, c. 126v, no. 74 (al 29 luglio 1550), da connettere al primo progetto di erezione della tazza di granito elbano “per lo prato grande de’ Pitti”; cfr. *Cinelli/Vossilla* (n. 40), p. 64.
- <sup>83</sup> Il Waldman ritiene invece si tratti solo della fontana di Boboli; cfr. lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 5 marzo 1551 (n. 59).
- <sup>84</sup> Cfr. Quaderno di cassa di Paolo di Iacopo Mormorai. Pagamenti settembre–novembre 1551, AOSMF, VIII, 1, 200, in *Waldman* (n. 5), p. 477, no. 833; AOSMF, VII, 1, 63, c. 157d, *ibidem*, p. 480, no. 839.
- <sup>85</sup> ASF, Miscellanea Medicea, 708, c. 357; ASF, Miscellanea Medicea, 93/3, no. 23, in *Waldman* (n. 5), pp. 465–466, no. 803; p. 480, no. 841, p. 481, no. 842.
- <sup>86</sup> Cfr. *Francesco Vossilla*, in *Carlo Cinelli/Johannes Myssok/Francesco Vossilla*, Il ciclo degli apostoli nel Duomo di Firenze, Firenze 2002, pp. 67–75, qui pp. 65, 71.
- <sup>87</sup> *Amedeo Belluzzi*, Bartolomeo Ammannati e il ponte a Santa Trinita, in *Amedeo Belluzzi/Gianluca Belli*, Il ponte a Santa Trinita, Firenze 2003, pp. 7–146, qui p. 16, n. 43.
- <sup>88</sup> *Giovanni Paolo Lomazzo*, *Libro de’ sogni*, in *idem*, Scritti sulle arti, a cura di *Roberto Paolo Ciardi*, Firenze 1973, I, pp. 99, 110.
- <sup>89</sup> Cfr. *Francini/Vossilla* (n. 8), pp. 20–24. *Vossilla* (n. 34), pp. 151–155. Siamo agli albori del collezionismo di bozzetti e modelli.
- <sup>90</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 12 febbraio 1551 (n. 68).
- <sup>91</sup> Bozza di una lettera di Baccio Bandinelli a Cosimo de’ Medici del novembre 1558 circa, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 33, in *Waldman* (n. 5), pp. 649–650, no. 1212.
- <sup>92</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del novembre 1558 circa, in *Waldman* (n. 5), pp. 694–695, no. 1261.
- <sup>93</sup> Bozza di una lettera di Baccio Bandinelli a Cosimo de’ Medici del 1558 circa, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 33, in *Waldman* (n. 5), pp. 649–650, no. 1212.
- <sup>94</sup> *Ibidem*.
- <sup>95</sup> Nel settembre 1545 il Bandinelli aveva preparato modelli per la “facciata del palazzo” già sottoposti al Duca da Pierfrancesco Riccio; cfr. la bozza di comunicazione di Pierfrancesco Riccio a Cosimo de’ Medici, ASF, Mediceo del Principato, 613/1, c. 26v, in *Waldman* (n. 5), pp. 300–301, no. 500.
- <sup>96</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del 30 maggio 1558, ASF, Mediceo del Principato 471, c. 248, in *Waldman* (n. 5), pp. 663–664, no. 1228.
- <sup>97</sup> *Ibidem*. *Belluzzi* (n. 87), p. 16.
- <sup>98</sup> Lettera di Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari del 15 febbraio 1571, in *Frey*, Nachlaß, II, 1930, p. 569. Lettera di Bartolomeo Bandinelli del giugno 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 41, in *Waldman* (n. 5), p. 665, no. 1230.
- <sup>99</sup> Il malevolo Vasari giunse a lodare il primo modello in cera per l’*Ercole e Caco*, tutto basato su una violenza compositiva improponibile per piazza della Signoria, affermando di preferirlo alla soluzione più logicamente pausata della soluzione definitiva; cfr. *Francesco Vossilla*, Il colosso di Baccio Bandinelli in piazza della Signoria, in *Francini/Vossilla* (n. 8), pp. 20–24.
- <sup>100</sup> Ad esempio cito il pagamento di lire 1400 “per sua provisione d[el] un anno” fatto al Bandinelli per il periodo dal marzo 1549 al marzo 1550, AOSMF, II, 4, 29, c. 142v, no. 122 (al 20 aprile 1551); pubblicato in *Cinelli/Vossilla* (n. 40), p. 72.
- <sup>101</sup> AOSMF, II, 4, 28, c. 266v, no. 206 (al dicembre 1545), in *Cinelli/Vossilla* (n. 40), pp. 73–74.
- <sup>102</sup> AOSMF, II, 4, 29, c. 78r, no. 191; c. 131v, no. 186; c. 176r, no. 317; c. 190r, no. 193, in *Cinelli/Vossilla* (n. 40), pp. 73–77.
- <sup>103</sup> Cfr. lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del febbraio 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 164, in *Waldman* (n. 5), pp. 459–460, no. 794.
- <sup>104</sup> Nell’aprile 1559 Giuliano di Baccio d’Agnolo realizza “uno uscio per la stanza del Cavaliere” all’Opera del Duomo, cfr. AOSMF, VII, 1, 63, c. 306v, in *Waldman* (n. 5), p. 466, no. 806.
- <sup>105</sup> *Cinelli/Vossilla* (n. 40), p. 74.
- <sup>106</sup> AOSMF, II, 4, 29, c. 165, in *Waldman* (n. 5), p. 489, no. 858.
- <sup>107</sup> ASF, Miscellanea Medicea, 93/3, no. 23, in *Waldman* (n. 5), p. 481, no. 842.
- <sup>108</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Luca Martini del 21 febbraio 1552, pubblicata senza indicazione di posizione d’archivio in *Bottari-Ticozzi*, I, pp. 94–95.



- <sup>109</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Luca Martini del 21 febbraio 1552, ASF, Guidi 520, 12, in *Waldman* (n. 5), p. 492, no. 868.
- <sup>110</sup> AOSMF, II, 4, 29, c. 180r, no. 404 (al 30 aprile 1552): “Sua Ex[cellentia] y 36.10 P tanti spesi in uno modello fece fare il Cavaliere della fontana del palazzo fu de['] Pitti y 36.10”; cit. da *Cinelli/Vossilla* (n. 40), p. 64.
- <sup>111</sup> AOSMF, VII, 1, 63, c. 523d, in *Waldman* (n. 5), pp. 560-561, no. 1027. Il Waldman inspiegabilmente pensa si tratti di pezzi per la Grotta di Madama.
- <sup>112</sup> AOSMF, VII, 1, 63, cc. 523-523d, in *Waldman* (n. 5), p. 548, no. 1006.
- <sup>113</sup> Memoria del segretario Pierfrancesco Riccio del 16 febbraio 1543, in ASF, Mediceo del Principato, 600, c. 21v, in *Waldman* (n. 5), p. 251, no. 413: “Addi 16 detto. Feci una polizza a Michel Ruberti che pagasse a Nanni di Stocco scultore scudi 5 di moneta a conto di scultura d’un capitello per l’acconcio de la sala grande”.
- <sup>114</sup> Lettera di Tommaso de’ Medici a Baccio Bandinelli, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 193, in *Waldman* (n. 5), p. 540, no. 985.
- <sup>115</sup> ASF, Scrittoio Fortezze e Fabbriche, 68, c. 74, in *Waldman* (n. 5), p. 561, no. 1029.
- <sup>116</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Eleonora di Toledo del 1557, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 60, in *Waldman* (n. 5), p. 623, no. 1156; ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, 4137, c. 252, in *Waldman* (n. 5), p. 637, no. 1192.
- <sup>117</sup> *Capecchi* (n. 35), p. 25.
- <sup>118</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Jacopo Guidi dell’11 febbraio 1551 (n. 63).
- <sup>119</sup> *Capecchi* (n. 61), pp. 389-390.
- <sup>120</sup> *Idem* (n. 35), p. 27; *Vossilla*, 1993 (n. 2), pp. 381-395.
- <sup>121</sup> *Capecchi* (n. 61), p. 389.
- <sup>122</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 144.
- <sup>123</sup> *Rinaldi* (n. 40), p. 25, n. 32.
- <sup>124</sup> *Romby/Ferretti* (n. 24), p. 156.
- <sup>125</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Jacopo Guidi dell’11 febbraio 1551 (n. 63).
- <sup>126</sup> *Romby/Ferretti* (n. 24), p. 170.
- <sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 168-171.
- <sup>128</sup> *Detlef Heikamp*, Sulla scultura fiorentina fra maniera e controriforma, in: *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, Milano 1997, pp. 346-369, qui p. 356 e p. 369, n. 34.
- <sup>129</sup> *Ettore Allegri/Alessandro Cecchi*, Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica, Firenze 1980, p. 225. Se si dà credito a quanto riferisce il Cellini il blocco fu estratto già nel 1538; cfr. *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino scritta da lui medesimo*, a cura di *Francesco Tassi*, II, Firenze 1829, p. 528.
- <sup>130</sup> *Allegri/Cecchi* (n. 129), p. 225.
- <sup>131</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Jacopo Guidi dell’11 febbraio 1551 (n. 63).
- <sup>132</sup> *Baccio Baldini, Vita di Cosimo Medici primo Gran Duca di Firenze*, Firenze 1578, pp. 86-87. Sul testo del Baldini e sulla sua importanza di testimonianza encomiastica per comprendere anche il senso dello studio del Bachiacca a Palazzo Vecchio cfr. *Vossilla*, 1993 (n. 2), pp. 391-392.
- <sup>133</sup> *Baldini* (n. 132), p. 70.
- <sup>134</sup> *Vossilla*, 1993 (n. 2), pp. 391.
- <sup>135</sup> La medaglia del Galeotti deriva da un anaolgo medaglione affrescato nel cortile di Palazzo Vecchio in occasione del matrimonio tra il principe Francesco e Giovanna d’Austria; cfr. *Karla Langedijk*, *The portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, I, Firenze 1981, pp. 139-140, 486; *Philip Attwood*, in: *L’ombra del genio* (n. 20), p. 140; *van Veen* (n. 4), p. 107.
- <sup>136</sup> *Spini* (n. 7), pp. 839-840.
- <sup>137</sup> *Van Veen* (n. 4), p. 107.
- <sup>138</sup> *Vossilla*, 1995 (n. 39), pp. 61-62.
- <sup>139</sup> *Baldinucci-Ranalli*, II, p. 353.
- <sup>140</sup> Lettera di Luca Martini a Baccio Bandinelli del 5 marzo 1551, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 170, in *Waldman* (n. 5), pp. 462-463, no. 798.
- <sup>141</sup> *Ibidem*.
- <sup>142</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Jacopo Guidi del 15 marzo 1551, in *Bottari-Ticozzi*, I, pp. 91-92; *Waldman* (n. 5), p. 463, no. 800.
- <sup>143</sup> *Luisa Marcucci*, Disegni del Bandinelli per la “Strage degli Innocenti”, in: *Riv. d’Arte*, XXIX, 1954, pp. 97-114, qui p. 101.
- <sup>144</sup> *Vossilla*, 2002 (n. 6), pp. 193-194.
- <sup>145</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del 30 maggio 1558 (n. 96).
- <sup>146</sup> *Vitruvio Pollione, De Architectura*, I, 2, 4.
- <sup>147</sup> Lettera di Michelangelo Buonarroti al cardinale Rodolfo Pio da Carpi, in *Michelangelo Buonarroti, Le lettere*, a cura di *Gaetano Milanesi*, Firenze 1875, p. 554. Cfr. pure *Alessandro Conti*, Niccolò Tribolo nel

- giardino di Castello, in: *Antichità Viva*, XXVIII, 1989, 5–6, pp. 51–61, qui pp. 52–53. Peraltro lo stesso concetto si ritrova nella vita di Baccio d’Agnolo in *Vasari-Milanesi*, V, p. 349, a proposito degli scultori che “similmente per lo situare le statue loro e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l’intendono [= l’architettura]”.
- <sup>148</sup> *Poeschke* (n. 8), pp. 191–192.
- <sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 187–188.
- <sup>150</sup> *Birgit Laschke*, Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlino 1993, pp. 91–98.
- <sup>151</sup> Dunque con una cronologia differente da quanto si propone qui: cfr. *Vasari-Milanesi*, VI, pp. 649–650.
- <sup>152</sup> *Laschke* (n. 48), pp. 99–108.
- <sup>153</sup> Come sostiene la Laschke, *ibidem*.
- <sup>154</sup> *Sheila Ffolliott*, Civic sculpture in the Renaissance. Montorsoli’s fountains at Messina (tesi di dottorato, University of Pennsylvania 1979), Ann Arbor 1984, pp. 139–177; *Poeschke* (n. 8), pp. 191–192.
- <sup>155</sup> *Bertha H. Wiles*, The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini, Cambridge (Mass.) 1933, p. 38; *Poeschke* (n. 8), p. 191.
- <sup>156</sup> *Laschke* (n. 48), p. 108, nn. 31–32.
- <sup>157</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 154; *Herbert Keutner*, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: *Münchener Jb.*, 3<sup>a</sup> serie, VII, 1956, pp. 145–148; *Poeschke* (n. 8), p. 167. Lo Spini considera la statua di Carrara base per la genesi della Fontana di Nettuno di Firenze; cfr. *Giorgio Spini*, Introduzione generale, in: *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di *idem*, Firenze 1976, p. 69. È bene sottolineare che fino al 1537 i committenti genovesi ammettevano che “dove ha da porsi detta statua non sappiamo decisamente dire al presente”; cfr. lettera del Cardinal Girolamo Doria a Baccio Bandinelli del 17 giugno 1537, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 60, in *Waldman* (n. 5), p. 160.
- <sup>158</sup> *Giuseppe Campori*, Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, Modena 1873, pp. 278–279; *Poeschke* (n. 8), pp. 167–168.
- <sup>159</sup> *Heikamp* (n. 9), p. 56; *Kathleen Weil Garris*, On pedestal: Michelangelo’s David, Bandinelli’s Hercules and Cacus and the sculpture of the Piazza della Signoria, in: *Röm. Jb.*, XX, 1983, pp. 379–414, qui pp. 407–408, n. 167.
- <sup>160</sup> *Ffolliott* (n. 154), p. 224, sottolinea come anche il Montorsoli nel *Nettuno* di Messina si riallacci all’idea del Faro di Alessandria.
- <sup>161</sup> *Poeschke* (n. 8), p. 189.
- <sup>162</sup> *Roger Ward*, Baccio Bandinelli 1493–1560. Drawings from British collections, cat. della mostra, Cambridge 1988, pp. 54–56, no. 29 (*idem*).
- <sup>163</sup> Non concordo quindi con *Heikamp* (n. 9), p. 54.
- <sup>164</sup> Anche *ibidem*, p. 55, si registra la medesima impressione: cosa che contraddice, a mio parere, l’idea che il disegno sia analogo al famoso *Andrea Doria-Nettuno* del Bronzino a Brera. Sul ritratto del Doria cfr. Charles McCorquodale, *Bronzino*, Londra 1981, pp. 46, 61. *Friedrich Polleroß*, Rector Marium or Pater Patriae? The portrait of Andrea Doria as Neptune, in: *Wege zum Mythos* (Ikonographische Repertorium zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beihefte, 3), a cura di *Luba Freedman/Gerlinde Huber-Rebenich*, Berlino 2001, pp. 107–122.
- <sup>165</sup> *Vossilla*, 1997a (n. 6), pp. 266–273.
- <sup>166</sup> Nell’incisione di *Cosimo Medici duca della repubblica fiorentina* si scorrono le ricchezze di una armatura ribattuta da un discepolo di Vulcano, istoriata di fatiche eraclee su ogni placca metallica; *Vossilla*, 1997a (n. 6), pp. 267–274.
- <sup>167</sup> *Vossilla* (n. 99), pp. 22–24, 28.
- <sup>168</sup> Resoconto bibliografico in *Ward* (n. 162), pp. 54–56, no. 29.
- <sup>169</sup> *Ibidem*, pp. 55–56.
- <sup>170</sup> *Ibidem*.
- <sup>171</sup> Lettera del cardinal Girolamo Doria a Baccio Bandinelli del 9 agosto 1537, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 70, in *Waldman* (n. 5), p. 164.
- <sup>172</sup> *Poeschke* (n. 8), p. 187.
- <sup>173</sup> *Heikamp* (n. 9), p. 55.
- <sup>174</sup> *Ibidem*, p. 55, p. 62, n. 7 (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 867).
- <sup>175</sup> *Ibidem*.
- <sup>176</sup> *Ibidem*.
- <sup>177</sup> Lettera di Vincenzo Borghini a Bernardo Buontalenti del 1577, in *Bottari-Ticozzi*, I, pp. 242–243.
- <sup>178</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.
- <sup>179</sup> Cfr. *Magnificenza alla corte dei Medici* (n. 128), p. 148, no. 112 (*Francesco Vossilla*).
- <sup>180</sup> Il *Poeschke* ritiene invece che “The idea of erecting a large fountain in the Piazza della Signoria apparently

surfaced as early as the 1540”, *Poeschke* (n. 8), p. 203: cosa che ritengo poco probabile visto che il potere del duca non era ancora saldo a Firenze.

<sup>181</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 187.

<sup>182</sup> Raggiungevano sei braccia, ‘sparati’ dipoi dal gruppo dell’*Ercole e Anteo*; cfr. *Vasari-Milanesi*, VI, p. 74; *Detlef Heikamp*, La fontana del Nettuno in piazza della Signoria e le sue acque, in: Bartolomeo Ammannati scultore e architetto (n. 2), pp. 19–40, qui p. 22.

<sup>183</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.

<sup>184</sup> Il Campbell non si perita di scrivere: “Ammannati strengthened the association of his ‘Neptune’ with Cosimo by the never-officially-acknowledged but quite unmistakable physiognomic resemblance — as opposed to portrait-likeness — between sea god and duke”; cfr. *Michael Campbell*, Giambologna’s Oceanus Fountain: identifications and interpretations, in: *Boboli 90* (n. 40), p. 97.

<sup>185</sup> Cfr. *Vossilla*, 1996 (n. 6), pp. 53–64; *idem*, 1997a (n. 6), pp. 284–291. Senza fondamento mi pare l’idea della Mandel che il *Nettuno* volesse proseguire i temi sottesi al *Perseo*; cfr. *Corinne Mandel*, Perseus and the Medici, in: *Storia dell’Arte*, 87, 1996, pp. 168–187.

<sup>186</sup> Si veda la descrizione degli edifici di Firenze di Goro Dati edita da *Creighton Gilbert*, The earliest guide to Florentine architecture, 1423, in: *Flor. Mitt.*, XIV, 1969–1970, pp. 33–46, qui p. 46.

<sup>187</sup> Cfr. qui la n. 2. *Sesto Giulio Frontino*, *De aquaeductu urbis Romae*, I, IX–XIII.

<sup>188</sup> *L’Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli gentil’huomo et Accademico Fiorentino*, Firenze 1550. Sul Bartoli, il duca Cosimo e le decorazioni di Palazzo Vecchio cfr. *Janet Bryce*, Cosimo Bartoli (1503–1572). The career of a Florentine polymath, Ginevra 1983, pp. 55–71. Per il Bartoli e il Bandinelli cfr. *Charles Davis*, Benvenuto Cellini and the scuola fiorentina, in: North Carolina Museum of Art Bull., XII, 1976, pp. 1–70, in particolare pp. 45–46, e *Vossilla*, 2006 (n. 2), pp. 104–105.

<sup>189</sup> *Michel Plaisance*, L’Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de’ Medici = L’Académie et le prince : culture et politique à Florence au temps de Côme I<sup>er</sup> e de François de Médicis, Manziiana (Roma) 2004, pp. 161–162.

<sup>190</sup> *Cosimo Bartoli*, *Ragionamenti accademici*, Venezia 1567, p. 26.

<sup>191</sup> *Gaio Svetonio Tranquillo*, *De vita Caesarum*, V, xx.

<sup>192</sup> *Ibidem*, II, xxx.

<sup>193</sup> *Ibidem*, II, xxxvii.

<sup>194</sup> *Sebastiano Sanleolino*, *Serenissimi Cosmi Medycis Primi Hetruriae Magni Ducis actiones*, Firenze 1578, p. 32.

<sup>195</sup> *Lapini-Corazzini*, p. 145; *Baldinucci-Ranalli*, II, p. 353; *Campbell* (n. 184), p. 115; *Heikamp* (n. 182), p. 21; *Carlo Francini*, Le settanta bocche della Fontana di Piazza, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, 0, 1997, p. 145.

<sup>196</sup> *Lapini-Corazzini*, p. 145. *Guido Carocci*, I dintorni di Firenze, II, Firenze 1907, pp. 213–214.

<sup>197</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Luca Martini del 1551 circa, in *Bottari-Ticozzi*, I, XL, p. 97; *Allegri/Cecchi* (n. 129), p. 222.

<sup>198</sup> *Ibidem*, pp. 227–229. Si ricorderà che Francesco Ferrucci venne pagato per la “manifattura d’una tazza di porfido per la fontana del cortile del Palazzo Ducale” dal 10 aprile 1555 al 31 agosto 1556 (*Susan B. Butters*, The Triumph of Vulcan. Sculptors’s tools, porphyry, and the prince in ducal Florence, Firenze 1996, I, p. 419). Cfr. pure *Claudia Conforti*, *Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 13–14.

<sup>199</sup> Per questa fontanella, effettivamente funzionante, i documenti parlano dell’intervento di Andrea di Domenico scarpellino e di Battista di Girolamo da Froscoli legnaiolo (*Allegri/Cecchi* [n. 129], p. 221).

<sup>200</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 453. Per la Fontana di Giunone l’Ammannati pensò, con l’approvazione dello stesso Michelangelo, a una composizione con numerose figure allegoriche che simboleggiavano la funzione benefica dell’acqua e il buon governo di Cosimo. Cfr. *Detlef Heikamp*, Bartolomeo Ammannati’s marble fountain in the Sala Grande of Palazzo Vecchio, in: Fifth Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Washington 1979, pp. 156–160; *idem*, Bartolomeo Ammannati: il concerto poetico di statue, in: *Il concerto di statue*, a cura di *Alessandro Vezzosi*, Firenze 1986, pp. 11–48.

<sup>201</sup> *Gabriele Morolli*, Palazzo Uguccioni e il Foro Mediceo. Un’idea veneziana di Ammannati, in: Bartolomeo Ammannati scultore e architetto (n. 2), pp. 107–145, qui p. 108.

<sup>202</sup> *Ibidem*. *Conforti* (n. 198), p. 151.

<sup>203</sup> *Vasari-Milanesi*, V, p. 356.

<sup>204</sup> *Waldman* (n. 5), pp. 227–228, no. 374.

<sup>205</sup> Per il corridoio segreto si vedano: lettera di Pierfrancesco Riccio a Ugolino Grifoni del 10 maggio 1542, ASF, Mediceo del Principato, 357, c. 257v, in *Waldman* (n. 5), p. 229, no. 378; lettera del duca Cosimo a Baccio Bandinelli del 20 novembre 1542, BNCF, Palatino Bandinelli 6, c. 99, in *Waldman* (n. 5), p. 244, no. 399 (da cui è tratta la prima citazione). Per lo studiolo proposto da Baccio si vedano: lettera di Pierfrancesco Riccio a Ugolino Grifoni del 6 maggio 1542, ASF, Mediceo del Principato, 357, c. 218v, in *Waldman* (n. 5), p. 228, no. 375; lettera di Pierfrancesco Riccio a Ugolino Grifoni del 7 maggio 1542, ASF, Mediceo del Principato, 617, c. 301,

- in *Waldman* (n. 5), p. 228, no. 377; bozza di una lettera di Baccio Bandinelli al segretario Francesco Campana dell'autunno 1542, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, cc. 54–54v, in *Waldman* (n. 5), pp. 239–240, no. 393 (da cui sono tratte le due citazioni rimanenti). Sul rapporto fondamentale tra il primo collezionismo del duca Cosimo e Baccio Bandinelli in relazione anche a questi progetti si veda *Vossilla*, 2006 (n. 2), pp. 113–119.
- <sup>206</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 172.
- <sup>207</sup> *Morolli* (n. 201), p. 109. *Vossilla*, 2006 (n. 2), pp. 112–113. Nel settembre 1545 il Bandinelli aveva preparato modelli per la “facciata del palazzo” già sottoposti al Duca da Pierfrancesco Riccio; cfr. la bozza di comunicazione di Pier Francesco Riccio a Cosimo de' Medici (n. 95).
- <sup>208</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 171.
- <sup>209</sup> Per quanto riguarda Giuliano di Baccio d'Agnolo, cito a proposito il giudizio di *Conforti* (n. 198), p. 74, per cui egli è un architetto i cui risultati oscillano “tra elaborazioni folgoranti come palazzo Campana a Colle Val d'Elsa e soluzioni più artigianali”.
- <sup>210</sup> *Vasari-Milanesi*, VIII, p. 14.
- <sup>211</sup> *Ibidem*, p. 16.
- <sup>212</sup> *Ibidem*, p. 15.
- <sup>213</sup> *Ibidem*, p. 16.
- <sup>214</sup> *Gabriele Morolli*, Il palazzo del giovane duca: Giuliano di Baccio d'Agnolo, Baccio Bandinelli, Giovan Battista del Tasso, in: Palazzo Vecchio (n. 2), pp. 130–147, qui p. 139.
- <sup>215</sup> *Idem*, Firenze e il classicismo: un rapporto difficile. Saggi di storiografia dell'architettura del Rinascimento, 1977–1987, Firenze 1988, pp. 108–113.
- <sup>216</sup> *Conforti* (n. 198), p. 41.
- <sup>217</sup> *Morolli* (n. 201), p. 138.
- <sup>218</sup> *Giulio Petroni*, Del gran palazzo di giustizia a Castelcapuano in Napoli, Napoli 1861. *Antonio Cirillo*, Castelcapuano. I luoghi, le storie, i personaggi di spada e di toga, Napoli 1994, pp. 71–86.
- <sup>219</sup> *Giovanni Fanelli*, Firenze, architettura e città, Firenze 1973, I, p. 280.
- <sup>220</sup> La commedia si deve a Giovan Battista Cini, e fu ricordata da Ignazio Danti nel suo testo sulla prospettiva per l'utilizzo da parte del Lanci dei prismi rotanti per cambiare le scene negli intermedi; cfr. *Anna Maria Testaverde Matteini*, Patronato artistico, committenza teatrale e propaganda alla corte dei Medici, in: *L'ombra del genio* (n. 20), pp. 133–143, qui p. 140.
- <sup>221</sup> *Fanelli* (n. 219), pp. 110–111.
- <sup>222</sup> *Ibidem*, p. 111.
- <sup>223</sup> *Ibidem*.
- <sup>224</sup> *Anton Francesco Doni*, *Disegno [...] partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura [...]*, Venezia 1549, p. 46.
- <sup>225</sup> Non a caso Francesco Bocchi descriverà così la vasca d'acqua del *Nettuno*: “Il gran vaso che serve per mare”. *Francesco Bocchi*, *Le bellezze della città di Fiorenza*, a cura di *John Shearman*, Amersham 1971 (1ª ed. Firenze 1591), p. 36.
- <sup>226</sup> *Annamaria Testaverde Matteini*, La decorazione festiva e l'itinerario di ‘rifondazione’ della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo, in: *Flor. Mitt.*, XXXII, 1988, pp. 323–352, qui pp. 324–325.
- <sup>227</sup> *Ibidem*, p. 336.
- <sup>228</sup> *Luca Landucci*, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 [...]*, a cura di *Iodoco Del Badia*, Firenze 1883, p. 355.
- <sup>229</sup> *Testaverde Matteini* (n. 226), pp. 336–337.
- <sup>230</sup> *Andreas Tönnemann*, in *Daniel Arasse/Andreas Tönnemann*, *Der europäische Manierismus 1520–1610*, Monaco 1997, pp. 271–272.
- <sup>231</sup> *Bertha H. Wiles*, *The fountains of Florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Mass.) 1933, p. 51.
- <sup>232</sup> *Ibidem*, p. 47.
- <sup>233</sup> È tale l'idea che si trova anche in *Schmidt* (n. 20), pp. 193–194.
- <sup>234</sup> *Francini/Vossilla* (n. 8), pp. 28, 49.
- <sup>235</sup> Bozza di una lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 1559 circa, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 44, in *Waldman* (n. 5), p. 740, no. 1312.
- <sup>236</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.
- <sup>237</sup> Penna a inchiostro bruno, tracce di punta d'argento, matita rossa al bordo, mm 430 x 286, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 711: cfr. *Ludwig Goldscheider*, *Michelangelo's drawings*, Londra 1951, fig. 195; *Catherine Monbeig-Goguel*, *Vasari et son temps* (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des dessins italiens, I), Parigi 1972, pp. 31–32, no. 1; *Poeschke* (n. 8), pp. 205–206.
- <sup>238</sup> Si legge in alto “credo che questi fiumi ci farebbono bene / per più rispetti e massimo che coprirebbono quella ringhiera et abbracerebbono il canto / e la pianta voi vedete come fa”; al centro a destra “a questo modo credo che tornerebbe assai bene cioè a 6 faccie facendo / le ditte aggiunte e non facendole / a 8 faccie starebbe meglio /

- rispetto alle vedute”; più in basso a destra “dopo che ebbi schizzato quella grande / come voglio che sia ò pensato che ci / starà bene questa aggiunta di qua / e di la, e per possarla vedere ancor / senza ditta aggiunta vorrei le ditte / aggiunte in sorunfoglio appartate e / posserle porre e levare come / vedi quella linia rossa che così / taglierò la carta / della giunta”; dalla parte opposta “disegna questi 2 fiumi in su / run atro foglio taglierò la / modanatura dove vedi rosso e potrolo / accostare alla fonte e non piace/ndomi lo potrà levare lasserala tagliare ame”; accanto ai disegni di due fontane laterali a sinistra si legge “arno / un lione / questa faccia sia longa quanto questa di mezo / segnata a l(ette)ra B”, a destra “il tevere / una lupa”; in fondo: “il foglio di questa fonte di mezzo / piglia un foglio imperiale e falla grande / quanto cescie e segnaci un solo scalino il quale sia largo palmi 4 / perché voglio ci corra l’aqua atorno ma non ci segnar aqua”. Per questo si confronti l’illustrazione in *Poeschke* (n. 8), p. 205.
- <sup>239</sup> Sono questi gli artisti la cui grafia è stata paragonata con le scritte qui presenti utilizzando soprattutto i repertori pubblicati in *Gaetano Milanesi*, *La scrittura di artisti italiani (secoli XIV–XVII)*, Firenze 1876, III, e giovandosi di un parere di verifica del prof. Amedeo Belluzzi, che ringrazio.
- <sup>240</sup> Per esempio con il foglio degli Uffizi, 2758 A; cfr. *Monbeig-Goguel* (n. 237), p. 32.
- <sup>241</sup> Charles Avery invece vede il disegno come non “consistent” con la plastica del Giambologna: cfr. la sua scheda in: *Giambologna 1529–1608 sculptor to the Medici*, a cura di *Charles Avery/Anthony Radcliffe*, Londra 1978, p. 203, no. 202.
- <sup>242</sup> Cfr. *Andrew Morrogh*, *Disegni di architetti fiorentini 1540–1640*, Firenze 1985, p. 70; *Stefan Morét*, *Überlegungen zu zwei Zeichnungen des Giovanni Vittorio Soderini und den Modellen zum Florentiner Neptunbrunnen*, in: *Flor. Mitt.*, XLVI, 2002, pp. 235–246. Cfr. pure *van Veen* (n. 4), p. 104.
- <sup>243</sup> *Charles Avery*, *Giambologna*, Firenze 1987, p. 54, p. 253, no. 2.
- <sup>244</sup> *Ibidem*, pp. 206–209.
- <sup>245</sup> Il disegno reca una scritta antica ma posteriore, comunque significativa: “Jovanni de Boilogne a Bologna”; cfr. *Poeschke* (n. 8), p. 204.
- <sup>246</sup> *Francesco Vossilla*, *Un disegno degli Uffizi ed alcune note su Baccio Bandinelli, Vincenzo de’ Rossi e Bartolomeo Ammannati*, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, 0, 1997, pp. 33–48, qui pp. 38–39.
- <sup>247</sup> *Avery* (n. 243), pp. 18, 253.
- <sup>248</sup> *Poeschke* (n. 8), pp. 89–99.
- <sup>249</sup> La datazione del *Sansone* dovrebbe porsi tra il 1527 e il 1530, per controbattere l’estrema novità del primo modello per l’*Ercole e Caco* del Bandinelli; cfr. *Vossilla* (n. 99), pp. 25–27, e prima *Martin Weinberger*, *Michelangelo. The sculptor*, I, Londra 1967, pp. 259–264.
- <sup>250</sup> Michelangelo: mostra di disegni, manoscritti e documenti, cat. della mostra Firenze 1964, p. 67, no. 140 (*Paola Barocchi*).
- <sup>251</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 187. Il Baldinucci scrive della sagomatura data dal Bandinelli al blocco: “nell’isteso tempo aveva fatto scemare il marmo fino a quel segno che e’ credette poter servire al suo modello, con che lo rese così estenuato, che fu poi impossibile a chiunque si fosse il poterne cavare statua di bel concetto” (*Baldinucci-Ranalli*, II, p. 354).
- <sup>252</sup> Detlef Heikamp valuta in maniera analoga le difficoltà di realizzazione insite nel disegno londinese, sebbene lo assegni con sicurezza all’Ammannati e senza proporre una datazione; cfr. *Heikamp* (n. 128), pp. 352–353.
- <sup>253</sup> Bozza di lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del 1559, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 65v, in *Waldman* (n. 5), p. 750, no. 1320.
- <sup>254</sup> *Cellini* (n. 30), p. 401.
- <sup>255</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli al duca Cosimo del 1559, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 71, in *Waldman* (n. 5), p. 746, no. 1316.
- <sup>256</sup> Bozza di lettera di Bartolomeo Bandinelli al duca Cosimo del 1559, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 36v, in *Waldman* (n. 5), p. 745, no. 1315.
- <sup>257</sup> *Ibidem*, c. 42v, in *Waldman* (n. 5), pp. 752–753, no. 1322.
- <sup>258</sup> *Raffaello Borghini*, *Il Riposo*, Milano 1807, III, pp. 167–168.
- <sup>259</sup> *Heikamp* (n. 128), pp. 356, 360.
- <sup>260</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 188.
- <sup>261</sup> Lettera di Vincenzo de’ Rossi a Bartolomeo Bandinelli del 7 maggio 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 50, in *Waldman* (n. 5), p. 658, no. 1222.
- <sup>262</sup> Lettera degli Ufficiali dei Fiumi al duca Cosimo del 13 luglio 1558, ASF, Capitani di Parte, Numeri Neri 706, no. 167, in *Waldman* (n. 5), p. 658, no. 1222. Per il “modello del ponte” si legga *Hildegard Utz*, *The Labors of Hercules and other works by Vincenzo de’ Rossi*, in: *Art Bull.*, LIII, 1971, pp. 344–366, 362–363, che poco chiaramente pensa a un modello per il ponte a Santa Trinita, e *Amedeo Belluzzi*, *Bartolomeo Ammannati e il ponte a Santa Trinita*, in *idem/Gianluca Belli*, *Il ponte a Santa Trinita*, Firenze 2003, pp. 7–146, qui p. 16, n. 44, che vede in questo un riferimento ai lavori per il ponte di Castelfiorentino. Per il Bandinelli e il ponte alla Carraia cfr. ancora *ibidem*, pp. 15–17.

- <sup>263</sup> Lettera di Bartolomeo Bandinelli a Eleonora di Toledo del 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 65v, in *Waldman* (n. 5), p. 750, no. 1320.
- <sup>264</sup> *Ibidem*.
- <sup>265</sup> *Ibidem*.
- <sup>266</sup> *Vossilla*, 1997a (n. 6), pp. 302–304.
- <sup>267</sup> Lettera di Vincenzo de' Rossi al duca Cosimo del 23 febbraio 1560, in *Gaye*, Carteggio, III, p. 24, no. XXVIII.
- <sup>268</sup> *Vasari-Milanesi*, VII, p. 626; *Bocchi-Cinelli*, p. 89; *Baldinucci-Ranalli*, III, pp. 496–497, p. 497; *Allegri/Cecchi* (n. 129), pp. 377–378. Per la cronologia del ciclo e la riattribuzione di tutti i gruppi *Carlo Cinelli/Francesco Vossilla*, Aggiunte alla storia della scultura e dell'architettura fiorentina del Cinquecento dalle carte dell'Opera del Duomo (II), in: Boll. della Società di Studi Fiorentini, IV, 1999, pp. 81–110, qui pp. 82–93; *Francesco Vossilla*, Il Salone dei Cinquecento, in: Palazzo Vecchio (n. 2), pp. 177–193, qui pp. 186–189.
- <sup>269</sup> Magnificenza alla corte dei Medici (n. 128), p. 229, no. 181 (*Detlef Heikamp*).
- <sup>270</sup> Cfr. ad esempio *Pope-Hennessy* (n. 19), pp. 271–275.
- <sup>271</sup> *Arduino Colasanti*, Il Memoriale di Baccio Bandinelli, in: Rep. für Kwiss., XXVII, 1905, pp. 406–443, qui p. 428.
- <sup>272</sup> *Publio Ovidio Nasone*, Metamorfosi, I, 276–292.
- <sup>273</sup> *Ibidem*, II, 5.
- <sup>274</sup> *Elisabeth B. MacDougall*, L'ingegnoso artificio: sixteenth-century garden fountains in Rome, in: *Fons sapientiae: Renaissance garden fountains*, Dumbarton Oaks 1978, pp. 109–111.
- <sup>275</sup> *Laschke* (n. 48), p. 100.
- <sup>276</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 122; cfr. *Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto*, Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540, in: *Commentari*, XVIII, 1966, pp. 146–170, qui p. 158–159.
- <sup>277</sup> Nel 1537 il Bandinelli stipulava un contratto con Antonio Guidi e Domenico d'Andrea per l'esecuzione da parte loro del *Nettuno* di Carrara: cfr. *ibidem*, p. 159.
- <sup>278</sup> Il Bandinelli ammirava la Colonna Traiana; cfr. lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 7 dicembre 1547 (n. 65).
- <sup>279</sup> *Birgit Laschke*, Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli, in: *Giam-bologna tra Firenze e l'Europa*, convegno 1995, atti a cura di *Bert Meyer*, Firenze 2000, pp. 65–86, qui pp. 70–72.
- <sup>280</sup> *Federica Salvi*, Bartolomeo Ammannati: cenni biografici, in: *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto* (n. 2), pp. 379–381.
- <sup>281</sup> Bozza di lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 1559 circa (n. 235).
- <sup>282</sup> *Ibidem*, p. 741.
- <sup>283</sup> *Ibidem*, p. 740.
- <sup>284</sup> *Ibidem*.
- <sup>285</sup> Cfr. *Herbert Keutner*, Un modello del Bandinelli per il Nettuno della fontana di Piazza della Signoria a Firenze, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 417–426; *Heikamp* (n. 269); *Schmidt* (n. 20), pp. 193–194.
- <sup>286</sup> *Heikamp* (n. 269). *Waldman* (n. 5), pp. 830–831, no. 1530.
- <sup>287</sup> *Von allen Seiten schön*, a cura di *Volker Krahn*, cat. della mostra 1995–1996, Berlino 1996, pp. 288–291, no. 79 (*Herbert Keutner*).
- <sup>288</sup> *Antonio Fazzini*, Collezionismo privato nella Firenze del Cinquecento. L'“appartamento nuovo” di Jacopo di Alamanno Salviati, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3ª serie, XXIII, 1993, pp. 191–223.
- <sup>289</sup> *Ibidem*, pp. 202–223.
- <sup>290</sup> *Ibidem*, pp. 208–209; *Keutner* (n. 285), p. 424. *Johannes Myssok*, Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Münster 1999, pp. 253–257.
- <sup>291</sup> *Heikamp* (n. 269), p. 229, no. 181.
- <sup>292</sup> *Vossilla* (n. 99), p. 22.
- <sup>293</sup> *Fazzini* (n. 288), pp. 192–193.
- <sup>294</sup> Plinio ricorda così l'innovazione principale di Lisippo: “statuariae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur” (*Plinio il Vecchio*, *Naturalis historia*, XXXV, 65).
- <sup>295</sup> Sull'importanza dello studio del *David* per il Bandinelli e i suoi allievi cfr. *Anna Forlani Tempesti*, Il *David* di Michelangelo nella tradizione grafica bandinelliana, in: *Antichità Viva*, XXVIII, 1989, 2/3, pp. 19–25.
- <sup>296</sup> *Aristotele*, *Poetica*, 1450 b, 35.
- <sup>297</sup> *Bocchi* (n. 225), p. 52.
- <sup>298</sup> “Their forms are derived from Michelangelo, but without the excessive muscularity that marks the works

of so many of Michelangelo's followers. Ammannati's more moderate interpretation instead is tempered by the memory of his teacher Jacopo Sansovino. Above all, however, the influence of Roman antiquity, as well as that of Vasari and Salviati, determines his works of the 1550's": *Heikamp*, 1979 (n. 200), p. 130.

- <sup>299</sup> *Francesco Vossilla*, Un'attribuzione a Bartolomeo Ammannati, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, I, 1997, pp. 55–66.
- <sup>300</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 136.
- <sup>301</sup> *Kenneth Clark/Carlo Pedretti*, The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle, I, London 1968, pp. 117–119, no. 12591r.
- <sup>302</sup> *Poeschke* (n. 8), p. 87. "Il tempio dedicato specificatamente a Poseidone [...] aveva un certo qual aspetto barbarico [...]. Qui erano collocate statue d'oro; quella del dio ritto su un carro a tener le redini di sei cavalli alati — era talmente grande che con la testa raggiungeva la volta del soffitto — circondato da cento Nereidi in groppa ai delfini" (*Platone*, Crizia, 116 d–e).
- <sup>303</sup> *Poeschke* (n. 8), p. 85.
- <sup>304</sup> *Vasari-Milanesi*, V, p. 604.
- <sup>305</sup> *Heikamp* (n. 269).
- <sup>306</sup> *Publio Ovidio Nasone*, *Metamorfosi*, I, 330–335.
- <sup>307</sup> Questo contraddice il Cellini secondo cui nel 1559 il duca Cosimo gli avrebbe detto: "gli è venti anni che io feci cavare quel bel marmo apposta per il Bandinello, e così io voglio che il Bandinello l'abbia e sia suo" (*Cellini* [n. 30], pp. 401–402).
- <sup>308</sup> Lettera del Provveditore dell'Opera di Santa Maria del Fiore ad Alberico Cybo Malaspina del 23 aprile 1558, AOSME, V, 1, 4, in *Waldman* (n. 5), p. 648, no. 1209.
- <sup>309</sup> Lettera di Cosimo de' Medici ad Alberico Cybo Malaspina del 5 maggio 1558, ASMC, Carteggio dei Cybo, 284, ins. 7, no. 4, in *Waldman* (n. 5), p. 657, no. 1220. In *Campori* (n. 158), p. 280 si trova la stessa lettera ma con la data 2 maggio 1558.
- <sup>310</sup> Lettera di Baccio Bandinelli a Iacopo Guidi del 25 aprile 1558, ASF, Guidi 520/27, no. 10 in *Waldman* (n. 5), p. 648, no. 1211.
- <sup>311</sup> Cfr. la bozza di lettera di Baccio Bandinelli alla duchessa Eleonora di Toledo del 1558–1559, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 5, in *Waldman* (n. 5), p. 719, no. 1285.
- <sup>312</sup> *Pope-Hennessy* (n. 19), p. 271.
- <sup>313</sup> *Baldinucci-Ranalli*, II, p. 353.
- <sup>314</sup> Bozza di lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo de' Medici del 1558–1559, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 40v, in *Waldman* (n. 5), p. 718, no. 1284.
- <sup>315</sup> Lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 23 e c. 23v. La data 15 aprile 1556, leggibile sulla carta, è indicata da *Heikamp* (n. 9), p. 62, n. 16, e da *Davide Gasparotto*, in: *Magnificenza alla corte dei Medici* (n. 128), p. 228. *Waldman* (n. 5), p. 710, no. 1277, ritiene invece che la data 1556 sia stata apposta da Baccio Bandinelli il Giovane, e propende per una datazione tra il 1558 e il 1559. Siccome Vincenzo de' Rossi in una lettera del maggio 1558 si congratulava con il Bandinelli visto che Cosimo de' Medici aveva dato ordine a Baccio di scolpire il *Nettuno*, mi pare che la carta del Bandinelli si possa datare bene al 1558 (cfr. la lettera di Vincenzo de' Rossi a Baccio Bandinelli del 7 maggio 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 50, in *Waldman* [n. 5], p. 658, no. 1222; e prima in *Utz* [n. 262], pp. 362–363).
- <sup>316</sup> Ancora trattasi della bozza di lettera di Baccio Bandinelli al duca Cosimo del 1558, BNCF, Palatino Bandinelli 2/10, c. 23 e c. 23v, in *Waldman* (n. 5), p. 710, no. 1277.
- <sup>317</sup> *Ibidem*.
- <sup>318</sup> *Ibidem*.
- <sup>319</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, pp. 187–188. Le stesse grandezze sono confermate in *Baldinucci-Ranalli*, II, p. 352.
- <sup>320</sup> *Vasari-Milanesi*, VI, p. 186.
- <sup>321</sup> *Ibidem*, pp. 192–193.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Projekt eines Brunnens auf der Piazza della Signoria war Teil der öffentlichen Baumaßnahmen, mit denen der Herzog Cosimo de' Medici die Stadt Florenz durch einen modernen Aquädukt mit Quellwasser versorgen wollte. Nach den Vorstellungen des Herzogs und seiner Gemahlin Eleonora von Toledo sollte das Monument über die Verherrlichung der mediceischen Macht hinaus den neuen Aquädukt durch einen markanten Akzent an der Ecke des Palazzo Vecchio feiern. Das erste Projekt für die Fontana del Nettuno geht auf Baccio Bandinelli zurück, der während rund zehn Jahren für die architektonische und skulpturale Gestaltung der Brunnen des Palazzo Pitti und der Piazza della Signoria verantwortlich war; nach seinem Tod im Jahr 1560 wurde der Brunnen von Bartolomeo Ammannati realisiert.

In diesem Aufsatz wird eine Reihe von kürzlich publizierten Dokumenten neu analysiert, um die Bedeutung des Brunnens um 1560 zu klären. Damit verbindet sich eine Neuinterpretation der Symbolik des *Neptun*, die nicht mit der Propaganda des Herzogtums als Seemacht und dem Anspruch auf die Herrschaft über das Tyrrhenische Meer verbunden ist. Auf Bandinelli geht die Position des Brunnens am Ende der *Ringhiera* des Palazzo Vecchio und die Wahl des Themas zurück, das von Ovid inspiriert ist und die Kontrolle der Wasserversorgung versinnbildlicht. Da das Herzogspaar für die Brunnen des Palazzo Pitti und der Piazza della Signoria eine Vielzahl von Zeichnungen verlangte, präsentierte Bandinelli bis 1560 verschiedene Entwürfe für das architektonische Profil der Fontana del Nettuno sowie Modelle für die Kolossalstatue. Die Brunnenschale sollte achteckig sein und im Zentrum eine niedrige, breite Basis für die Kolossalfigur aufweisen. Neben den schriftlichen Quellen beruht die Argumentation auf einer Gruppe von Zeichnungen, deren Zuschreibung an Ammannati hier in Frage gestellt wird. Daß schon Bandinellis Projekt auf einem oktogonalen Grundriß beruhte und den Brunnen am Ende des *Arengario* positionierte, ist insbesondere durch ein Blatt im Louvre belegt, in dem auch die architektonische Verbindung des Brunnens mit der Fassade des Palazzo Vecchio skizziert ist.

Ausgehend von einigen Zeichnungen Bandinellis, die teilweise neu datiert werden, sowie zwei Bronzestatuetten, die auf dem Originalmodell des Künstlers basieren, werden zudem dessen Konzepte für die Kolossalstatue neu erörtert. Die Wahl eines stehenden Neptun auf einer polygonalen Basis, der von bizarren Monstern begleitet wird, ist demzufolge Bandinelli zuzuschreiben.

Bandinellis Projekt war der erste Brunnenentwurf des Cinquecento, der auf die Kandelaber-typologie verzichtete und statt dessen eine Kolossalstatue im Zentrum eines weiten polygonalen Wasserbeckens vorsah. Mit diesem prächtigen Monument sollte der herzogliche Palast gleichsam zum Platz hin verlängert werden, wobei der Künstler den *Neptun* in Beziehung zur bereits existierenden skulpturalen Ausstattung des Platzes (Michelangelos *David* und seine eigene Gruppe *Herkules und Cacus*) setzen wollte. Bandinellis Konzept blieb zwar unausgeführt, gefiel aber dem Herzog so sehr, daß es den Entwurf der Fontana del Nettuno durch Ammannati wesentlich konditionierte.

Provenienza delle fotografie:

Alinari, Firenze: fig. 1. – KIF (Ivo Bazzocchi): fig. 2. – KIF: fig. 3. – Da van Veen (n. 4): fig. 4. – Da *L'acqua, la pietra, il fuoco*: Bartolomeo Ammannati scultore, cat. della mostra a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos, Firenze 2011: figg. 5, 6, 13. – Alinari (Brogi), Firenze: fig. 7. – Da Poeschke (n. 8): fig. 8. – Da Ward (n. 162): figg. 9, 15. – Da Heikamp (n. 9): fig. 10. – KIF/redazione: fig. 11. – Da Francini/Vossilla (n. 8): fig. 12. – Da Myssoke (n. 290): fig. 14.