

# GRANDISCULTORI

## Giambologna

Daide Gasparotto

cura scientifica della collana

Marco Campigli

Alessandro Del Puppo

Aldo Galli



© 2005 e-education.it  
www.e-education.it  
info@e-education.it  
Una società SCALA GROUP

*Direzione di progetto:* Cinzia Caiazzo  
*Chief Editor:* Filippo Melli  
*Editor:* Giulia Marrucchi  
*Grafica:* Tiziana Pierr

*Progetto grafico:* Studio Neri Torrigiani

Per le referenze fotografiche si veda a pagina 216.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.

L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che involontariamente non siano stati citati.

Edizione non in vendita in edicola separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso  
Via Cristoforo Colombo, 149 - 00147 ROMA  
www.espressonline.it

*Copertina:* Giambologna, *Venere della Grotticella*, particolare.  
Firenze, Giardino di Boboli, Grotta del Buontalenti.

**Gruppo Editoriale L'Espresso**

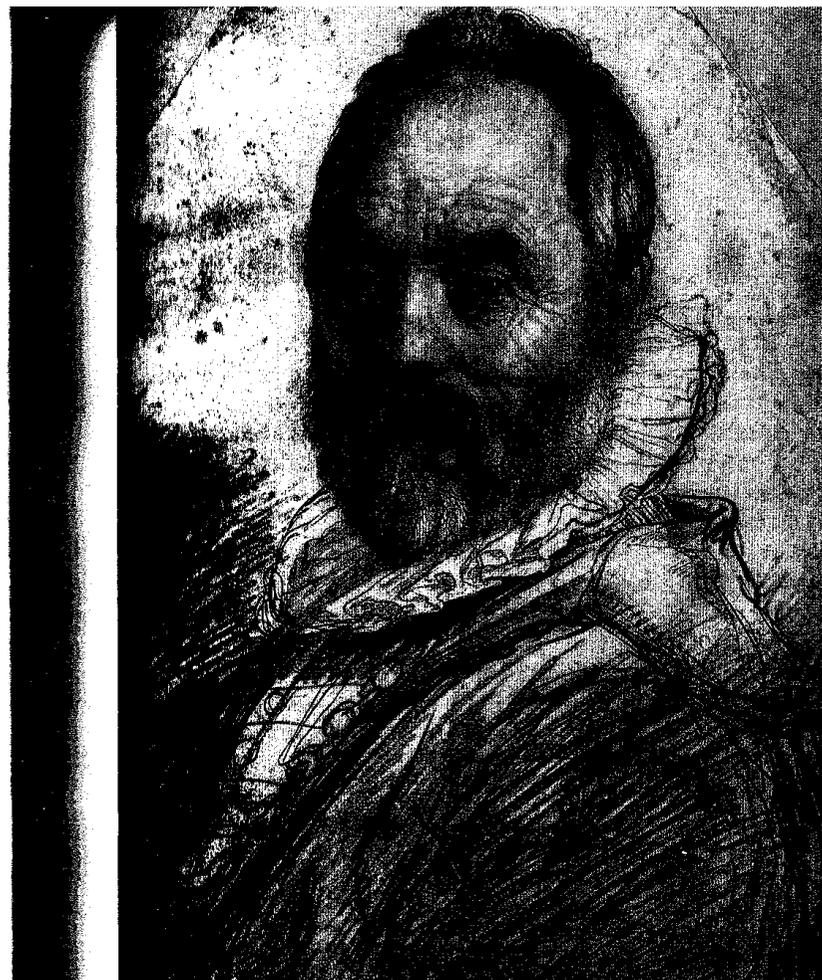
## Giambologna, uno scultore europeo

### 1. «Uomo per certo, la cui fama avrà vita finché viveranno al mondo i marmi e i bronzi»: la fortuna di Giambologna

«Fu piccolo di statura sì, ma carnoso e massiccio, e di tanta sanità, che fino negli anni della decrepitezza reggeva alle fatiche, e conservava una sì soda dentatura, che battendo a bello studio forte i denti insieme, faceane sentire il suono fin da lontano». Questa è la descrizione di Giambologna che ci ha lasciato il fiorentino Filippo Baldinucci nella ben informata biografia che consacrò allo scultore nel 1688, un brano che sottolinea non solo l'eccezionale vigore d'un uomo che visse fino alla bell'età, per quell'epoca, di 79 anni, sempre lavorando, ma anche lo spirito e l'arguzia che ne contraddistinsero il carattere, di cui abbiamo notizia anche grazie ad altre testimonianze del tempo. Conosciamo l'aspetto fisico dell'artista anche da numerosi ritratti – dipinti, disegni, incisioni, medaglie, busti in marmo, bronzo e terracotta – che sono un'ulteriore testimonianza dell'ampiezza della sua fama e del suo successo presso i contemporanei: ad esempio un vivissimo foglio a matita nera di Federico Zuccari, verosimilmente eseguito verso il 1576-77, al tempo in cui il

pittore stava completando gli affreschi della cupola della cattedrale fiorentina, dove infatti compare il ritratto dello scultore vicino a quello di Vasari.

Più tardi, intorno al 1591, il conterraneo Hendrick Goltzius, in visita a Firenze, ritrae lo scultore in un altro disegno di grande suggestione (fig. 1): qui il volto invecchiato è reso fin nei minimi dettagli, con una vivacità impressionante, mentre la gorgiera e la veste elegante sono appena tratteggiate con pochi segni abbreviati, ma si riconosce lo stesso la catena d'oro che lo scultore porta orgogliosamente al collo, donatagli nel 1587 dall'elettore di Sassonia Cristiano I in segno di gratitudine per avergli inviato una versione del *Mercurio* bronzeo, una delle più celebri invenzioni dell'artista. Giambologna, da Firenze, tratta con tutti i principi d'Italia e d'Europa, desiderosi di assicurarsi, se non i suoi servigi come scultore di corte, per lo meno tangibili prove del suo talento, soprattutto sotto forma di cesellatissime statuette bronzee: per questo lo remunerano con onori come il diritto di fregiarsi d'uno stemma, che gli viene concesso dall'imperatore Rodolfo II nel 1588 (e che campeggia infatti scolpito in marmo sopra l'ingresso della casa-bottega dell'artista in borgo Pinti),



1. Hendrick Goltzius, Ritratto di Giambologna. Haarlem, Teylers Museum.

o ancora con la nomina a cavaliere di Carlo da parte di papa Clemente VIII nel 1599.

Alla morte, nel 1608, il suo prestigio in tutta Europa è immenso: i sovrani di Francia e Spagna attendono impazienti i grandiosi monumenti equestri che hanno ordinato e che verranno completati dall'allievo ed erede Pietro Tacca. Essi rimarranno come un modello

insuperato per tutto il Seicento, anche ben oltre le rivoluzionarie aperture del Bernini. Quest'ultimo, del resto, sempre parco di elogi verso gli scultori delle generazioni precedenti, dichiarava la sua ammirazione incondizionata per il *San Luca* di Giambologna in una delle nicchie della chiesa fiorentina di Orsanmichele (scheda 34). Alla fine del Settecento, persino un purista come

Leopoldo Cicognara, fervente apostolo dell'arte canoviana, pur dichiarando che nelle opere dello scultore «indarno si cercherebbe la greca semplicità», non poteva non ammettere, a proposito del *Ratto della Sabina*, che nel gruppo marmoreo si trovavano «moltissime bellezze di disegno e una morbidezza d'esecuzione infinita».

Oggi la percezione di Giambologna da parte del grande pubblico resta affidata a pochi, selezionati capolavori: chi a Firenze non ha mai posato lo sguardo, almeno per un attimo, sul *Ratto della Sabina* (fig. 2), il superbo gruppo marmoreo che campeggia nella Loggia dei Lanzi accanto al *Perseo* di Benvenuto Cellini? Chi a Bologna non conosce il *Nettuno* bronzeo (fig. 5 e scheda 5) che si erge imperioso sopra la bellissima fontana in piazza Maggiore? Chi non custodisce nel proprio immaginario un ricordo del sofisticato e lievissimo *Mercurio volante* (scheda 6), noto in tantissime repliche, anche di piccole dimensioni, fino a qualche tempo fa consueto arredo di tanti salotti buoni? Ma irrimediabilmente sfocata rimane la sua personalità, sconosciuto ai più il vastissimo catalogo delle sue opere, ignorato il suo posto fondamentale nella storia della scultura italiana. È quello

che proveremo qui a raccontare per sommi capi.

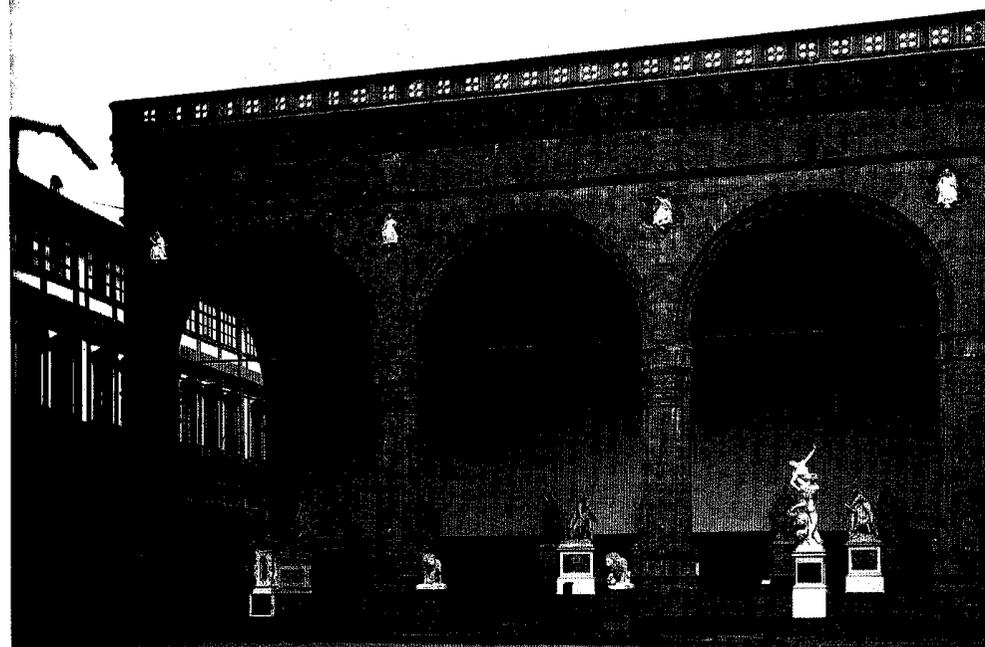
Giambologna è senza alcun dubbio il più importante scultore nella stagione che va dalla morte di Michelangelo (1564) sino alla prima affermazione di Gian Lorenzo Bernini all'inizio del Seicento. Più che inaugurare una stagione artistica, si può dire che l'artefice fiammingo chiude e riassume la grande tradizione della scultura rinascimentale: se Michelangelo, come Fidia e Policlete nell'antichità, ne rappresenta l'apice classico, Giambologna, come Lisippo e Prassitele, incarna il supremo grado di elaborazione formale cui può giungere una determinata tradizione artistica. I contemporanei sono concordi nel sottolineare un particolare aspetto del suo carattere, quell'essere «in tutto e per tutto volto alla gloria, avendo una ambizione estrema d'arrivare Michelangelo», un confronto e una tensione che percorrono tutta la sua opera. Ma Giambologna non è un 'intellettuale' (imparò a malapena a scrivere in italiano), non possiede la religiosità intensa e problematica, la concentrazione spirituale di Michelangelo; il terreno in cui si muove è eminentemente quello dell'arte, la sua è una cultura principalmente visiva ed

egli è interessato a risolvere problemi di natura squisitamente formale. Anche se, come il grande artista fiorentino, Giambologna vive il proprio lavoro, la scultura, come esperienza totalizzante dal punto di vista esistenziale, a differenza di Michelangelo, solitario e scorbutico, sempre in tensione con i suoi committenti, il fiammingo invece è un abilissimo imprenditore di se stesso, capace di gestire una bottega ampia e

molto ben organizzata, in grado di far fronte in tempi rapidi alle più disparate esigenze dei propri mecenati. In questo aspetto ricorda semmai molto di più Raffaello, che anche dal Vasari veniva indicato, proprio verso la metà del Cinquecento, come un modello esemplare di artista 'cortigiano'.

Giambologna è infatti uno di quegli artefici perfettamente integrati nel proprio tempo e che ne rappresentano in

2. Loggia dei Lanzi.  
Firenze, Piazza della  
Signoria.



sommo grado ideali e aspirazioni: le virtù della «grazia», della «varietà» e della «difficoltà», celebrate da Giorgio Vasari nel proemio delle sue celebri *Vite* come le più alte conquiste dell'arte del suo tempo, sono perfettamente incarnate nelle migliori creazioni dello scultore fiammingo. I suoi capolavori sono anche capolavori di «sprezzatura», una delle virtù caratteristiche del gentiluomo cinquecentesco, la cui figura è tratteggiata in uno dei libri più fortunati del secolo, il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: opere in cui lo sforzo si cela dietro un'apparente «facilità», l'artificio si sposa alla naturalezza, il virtuosismo tecnico non viene mai ostentatamente esibito. Ancora, diversamente da Michelangelo, che considerava la vera scultura solo quella «per via di levare», cioè quella in marmo, Giambologna portò a nuovi traguardi la scultura «per via di porre», vale a dire la modellazione e la fusione: fu anzi uno scultore che pensò in termini di scultura in metallo, elaborando delle composizioni che nella pietra sarebbero state impossibili da realizzare. Si esercitò praticamente in tutti i generi della sua arte: la statuaria monumentale in marmo e in bronzo di argomento sacro o mitologico, i gruppi per fontane, crocifissi e rilievi sacri,

ritratti e monumenti equestri, piccoli bronzi da collezione destinati agli 'studioli' e alle camere private, apparati effimeri e progetti di sontuosi insiemi architettonici e decorativi. Tutte le possibili materie della scultura furono da lui maneggiate con un virtuosismo e una *souplesse* che rimangono forse a tutt'oggi insuperati: la cera, la creta, la terracotta, il bronzo, il marmo.

Nonostante una dimensione profondamente 'artigianale' caratterizzi il suo lavoro – Giambologna è, come Michelangelo e Bernini, un supremo virtuoso nella lavorazione del marmo – per un altro verso la sua opera rappresenta il culmine di quel percorso che, nel Rinascimento, conduce progressivamente le 'arti meccaniche', pittura e scultura, verso il più elevato statuto di 'arti liberali', già codificato nelle riflessioni leonardesche al principio del Cinquecento. Si tratta cioè del primato che viene definitivamente conferito alla 'invenzione' rispetto alla realizzazione: ciò che conta è l'idea, rappresentata dal bozzetto del maestro, che può poi venire tradotto, con i materiali più disparati e nelle più diverse dimensioni, da uno dei membri dell'efficientissima *équipe* dei collaboratori di bottega.

La, discesa a Roma del giovane

Giambologna, nativo delle Fiandre, seguendo un cammino già percorso da tanti suoi compatrioti, è eloquente testimonianza del potere d'attrazione e del predilegio esercitato dalla grande tradizione italiana a partire dal principio del Cinquecento, che lo scultore assunse in profondità, insieme alla lezione dell'antico. È quasi un gioco del destino che sia proprio lui, uno sbandato trapiantato a Firenze, a sancire il successo europeo della 'maniera italiana', che diventa con lui uno stile internazionale, ammirato da Praga a Londra, da Dresda a Madrid. Uno stile che regna anche l'ultimo trionfo del primato fiorentino nelle arti figurative e dell'illuminato mecenatismo dei Medici, celebrati soprattutto da quel grandioso monumento della storiografia che sono le *Vite* del Vasari. Con ben tre granduchi, Cosimo, Francesco e Ferdinando, Giambologna intrattenne un legame profondo ed esclusivo, tanto che l'immagine dei loro governi risulta per noi oggi assolutamente inscindibile da quella della sua arte.

### 1. Le tappe di una carriera

Jean Boulogne, Giovanni Bologna in italiano, abbreviato poi in Giambologna, non è un *enfant prodige*: la sua carriera

si avvia con lentezza e le informazioni sui suoi anni d'apprendistato sono purtroppo assai lacunose. Nacque a Douai, nelle Fiandre, nel 1529, e sappiamo che la sua formazione si svolse sotto la guida di Jacques Dubroeucq, uno scultore fiammingo che aveva anche viaggiato in Italia e che intorno al 1544 era impegnato in un'opera notevole, la decorazione della parete divisoria tra navata e coro nella collegiata di Sainte Waudru a Mons. Successivamente smantellata, rimangono però a tutt'oggi esposti nella chiesa diversi rilievi e statue in alabastro, in alcuni dei quali s'è voluta riconoscere la giovanissima mano del nostro scultore, ma sono attribuzioni destinate a rimanere congetture. Il giovane imparò sicuramente a lavorare il tenero alabastro, pietra prediletta in quelle regioni, e probabilmente familiarizzò con l'opera dei locali intagliatori in legno e con quella dei celebri fonditori di Dinant.

Verso il 1550 dovette sentire sempre più forte l'esigenza del viaggio di studio in Italia, che era ormai divenuta una tappa obbligata dell'educazione di tanti artisti nordeuropei: meta privilegiata era naturalmente Roma, dove si potevano studiare allo stesso tempo le sculture dell'antichità classica e i



capolavori dei maestri moderni, di Michelangelo soprattutto. Come ricorda Raffaello Borghini nel 1584, lo scultore vi «stette due anni, e quivi fece grandissimo studio, ritraendo di cera e di terra tutte le figure lodate che vi sono», un'esperienza che fu poi ripetuta più volte nel corso della sua lunga carriera: nel 1572 vi tornò in compagnia del più anziano Vasari, che in una lettera al principe Francesco de' Medici ricordava come Giambologna avesse «in pochi dì formato e ritratto mezza Roma, che farà alle opere sue che ha da fare gran profitto, et sono stati questi giorni bene spesi per lui».

Sulla via del ritorno in patria, verso il 1553, si ferma a Firenze, indubbiamente per completare la propria educazione artistica: ed è qui che avviene l'incontro decisivo, che darà una svolta a tutta la sua esistenza, quello con Bernardo Vecchietti, ricco nobiluomo fiorentino molto appassionato d'arte. Egli infatti, dopo aver visto i modelli che il giovane scultore aveva formati a Roma, si offrì d'ospitarlo per qualche anno nella propria casa, dandogli i mezzi per vivere e l'opportunità di proseguire i suoi studi. Giambologna non sarebbe più ripartito da Firenze. Vecchietti non aveva un ruolo di particolare rilievo

nella vita pubblica fiorentina ma intratteneva comunque intensi rapporti con la corte medicea in qualità di esperto di gioielli e pietre dure. Nel palazzo che si costruì in città a partire dal 1578, quasi certamente con il disegno dell'artista fiammingo, raccolse una notevolissima collezione di dipinti, sculture antiche e moderne, lavori in pietre dure e anche disegni: una delle stanze del palazzo era interamente occupata da modelli scultorei in cera e in terra, per la gran parte di mano del Giambologna. Nel 1584 Raffaello Borghini, un letterato fiorentino, ci offre nel suo dialogo intitolato *Il Riposo* un'articolata immagine dell'ambiente di appassionati d'arte che si era raccolto intorno al Vecchietti (oltre a notizie di primissima mano sulla carriera e i lavori fino ad allora prodotti dallo scultore fiammingo): l'opera registra le colte conversazioni che si svolgevano tra artisti, letterati e amatori nella villa di campagna di Bernardo, chiamata appunto *Il Riposo*, situata poche miglia a sud-est di Firenze. Qui il ricco nobiluomo fece realizzare uno splendido giardino che aveva come pezzo forte la *Grotta della fata Morgana*, costruita nei primi anni Settanta. Al suo interno ospitava una fontana ornata da una mezza figura scolpita

da Giambologna, raffigurante appunto la *Fata Morgana*, un'opera che fino a pochi anni fa si credeva perduta, ma che è fortunatamente riapparsa nel 1989 sul mercato antiquario (fig. 3). Il rapporto con Vecchietti fu dunque cruciale per la carriera di Giambologna e anche duraturo: sappiamo, per esempio, che ancora nel 1587, tre anni prima della sua morte, Bernardo venne incaricato dal granduca Ferdinando di sovrintendere all'esecuzione del monumento equestre dedicato al padre Cosimo, che aveva affidato allo scultore fiammingo.

Ma torniamo ai primi anni dell'esistenza fiorentina di Giambologna. Come raccontano i biografi, ritenendosi ormai pronto per affrontare il cimento della vera scultura, il giovane chiese al Vecchietti di fornirgli il marmo con cui scolpi «una bellissima Venere», che rappresentò il biglietto da visita con il quale Giambologna fu presentato al principe Francesco de' Medici, figlio e futuro successore di Cosimo I. È stato proposto di riconoscere questa figura in una *Venere accosciata in atto di strizzarsi le chiome*, oggi in una dimora privata britannica, scolpita però in alabastro: anche se i biografi parlano di marmo, è possibile che questa statua

3. Giambologna, *Fata Morgana*. Collezione privata.

4. Bartolomeo Ammannati, Fontana di Nettuno. Firenze, Piazza della Signoria.



sia in effetti la *Venere Vecchietta*, considerando che anche i primi lavori di Giambologna nelle Fiandre dovettero essere scolpiti in questo materiale. Ma la prima grande occasione per mettersi in luce venne a Giambologna dall'accesa competizione che si scatenò nel 1560 tra i principali scultori della città per la commissione di una monumentale fontana in piazza della Signoria. Baccio Bandinelli, scultore di corte favorito dal granduca Cosimo, che aveva ottenuto il gigantesco blocco con cui scolpire la figura di un *Nettuno* al centro della fontana, era morto quell'anno, poco dopo aver appena intaccato il marmo con lo scalpello: così, accanto ai più anziani Cellini e Ammannati, si fecero avanti due giovani, il perugino

Vincenzo Danti e Giovanni Bologna stesso, che ottennero di poter preparare dei modelli di terra della grandezza prevista per il colosso. Il 14 ottobre 1560 lo scultore Leone Leoni riferiva l'esito della gara a Michelangelo: «Domattina, se piace a Dio mi leverò questi vespi da l'orecchie che mi pungono con ogni atto et cenno e mi partirò per Milano e lascerò far i-giganti a loro: l'Amanato ha avuto e tirato il marmo ne la sua stanza. Benevenuto [Cellini] balena e sputa veleno e getta fuoco per gli occhi e brava il duca con la lingua. Hanno fatto questi modelli quattro persone: l'Amanato, Benevenuto, un Perugino [Vincenzo Danti] e un Fiamengo detto Gian Bologna. L'Amanato si dice che ha fatto meglio: ma io non l'ho veduto per esser fasciato per lo

lirare del marmo in quel luogo dove è. Benevenuto mi ha mostrato il suo, ond'io l'ho pietà che in sua vecchiezza sia così male ubidito da la terra e da la borra. Il Perugino ha fatto assai per giovane, ma non ha voce in capitolo. Il Fiamengho è condannato in le spese, e ha lavorato la sua terra molto pulitamente. Ecco detta a V. S. la gigantata».

Anche il Vasari, che racconta l'episodio, accenna al fatto che il modello di Giambologna era stato molto apprezzato dagli

intenditori, ma che il granduca Cosimo non l'aveva nemmeno voluto vedere in considerazione della giovane età dello scultore, preferendo assegnare la commissione al più anziano ed esperto Ammannati (fig. 4). Il successo che non era arriso al fiammingo in quest'impresa, gli venne però da un importante incarico extra fiorentino, quello per la realizzazione di un'altra *Fontana di Nettuno*, coronata anch'essa da una colossale statua del dio del mare, questa volta però in

5. Giambologna, Fontana di Nettuno. Bologna, Piazza Maggiore.

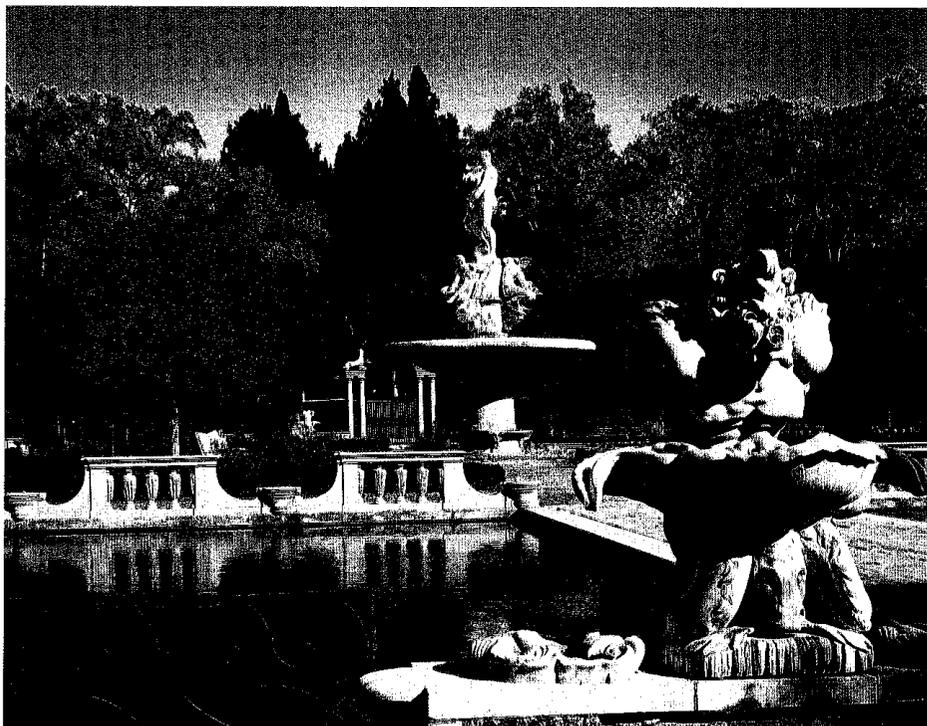


6. Giambologna,  
Fontana di Oceano.  
Firenze, Giardino di  
Boboli, Isolotto.

bronzo, destinata alla piazza Maggiore di Bologna: fu un lavoro lungo, che tenne impegnato lo scultore per ben tre anni, dal 1563 al 1566, ma che, grazie alla superba magnificenza del risultato, rappresentò il suo vero e proprio trampolino di lancio (fig. 5 e scheda 5).

A partire per lo meno dal 1562, intanto, aveva cominciato a percepire una provvisione mensile da parte del principe Francesco, che ne aveva intuito le doti e

con cui avrebbe stretto un legame sempre più intenso: nel 1564, in occasione delle trattative per le nozze del principe con Giovanna d'Austria, figlia di Massimiliano II d'Asburgo, venne tra le altre cose inviata in dono all'imperatore una figura di *Mercurio* in bronzo, «grande come un fanciullo di quindici anni», che è una delle composizioni più ardite e fantasiose uscite dall'ingegno e dalla fantasia del nostro scultore (scheda 6).



Ma Giambologna scalpitava, perché voleva finalmente mostrare a tutti il proprio valore anche nella grande scultura in marmo a tutto tondo: l'occasione arrivò finalmente con la commissione, da parte del principe Francesco, di un gruppo raffigurante *Sansone e il Filisteo*, destinato a coronare una fontana collocata nel cortile dei Semplici del Casino di San Marco (scheda 4). Era l'occasione per confrontarsi direttamente con Michelangelo, che aveva ideato una composizione simile, che non era però andata al di là dello stadio del bozzetto: come scrive il Baldinucci, «in questa statua parve che Giovanni Bologna superasse sé stesso, con ciò fosse cosa che gli riuscisse il tenerla alquanto più lontana da un certo ammanierato, che hanno alcune delle cose sue, e per conseguenza assai più simile al naturale e al vero».

Intanto, nel 1565, in occasione degli apparati per le nozze di Francesco con Giovanna, aveva anche realizzato un modello in gesso a grandezza naturale per un gruppo raffigurante *Firenze vittoriosa su Pisa*, destinato a essere collocato in posizione prestigiosa nell'appena rinnovato salone dei Cinquecento del palazzo della Signoria, proprio di fronte al *Genio della Vittoria* di Michelangelo, giunto da Roma dopo la morte del grande scultore,

avvenuta l'anno precedente (figg. 11 e 12 e scheda 9). La traduzione in marmo di questo felicissimo gruppo scultoreo dovette attendere fino ai primi anni Settanta, ma ormai il prestigio di Giambologna in città, come vero erede della grande tradizione scultorea fiorentina, si era del tutto consolidato, come testimonia ampiamente l'elogio tributatogli da Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite* (1568), dove lo ricorda come «molto in grazia de' nostri Principi» e come «giovane veramente rarissimo».

Agli inizi degli anni Settanta un'altra importante occasione per mettere in luce le sue notevoli doti giunse da Cosimo I con l'incarico di progettare e realizzare una fontana per il giardino di Boboli, una sorta di controparte 'privata', ma non meno grandiosa, della fontana di piazza della Signoria. Sopra un'enorme tazza di granito proveniente dall'Elba, che fu la vera ragion d'essere di tutta la commissione, si erge su un alto balaustro, circondato da tre stupende figure di giovani seduti con grosse urne tra le gambe (i fiumi *Tigri*, *Eufrate* e *Nilo*), una grande statua di *Oceano* (fig. 6 e scheda 14), che forse riflette il modello preparato nel 1560 dallo scultore per il *Nettuno*.

Il rapporto con il principe Francesco, granduca a partire dal 1574, segna

7. Da Giambologna,  
*Ercole e il cinghiale*.  
Firenze, Museo  
Nazionale del Bargello.

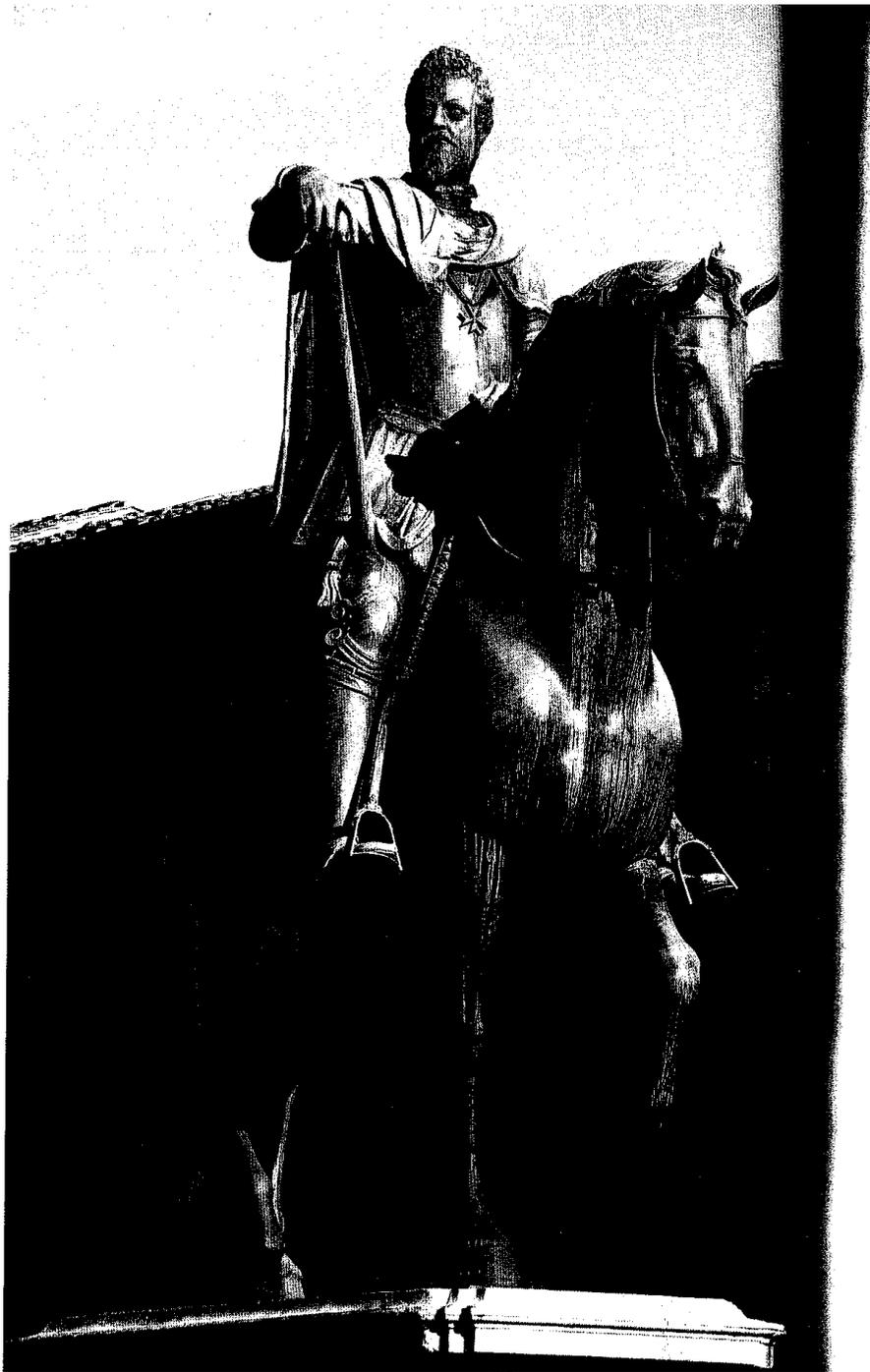
gran parte del cammino della prima maturità di Giambologna e ne determina, almeno in parte, il carattere della produzione: v'è indubbiamente una predilezione per opere più private, personali, in linea con i gusti raffinati e talvolta eccentrici del principe. Sono anni di un'intensa sperimentazione formale, soprattutto nel genere dei piccoli bronzi di soggetto mitologico: possiamo seguire la maturazione dello scultore attraverso la serie delle *Fatiche d'Ercole*, realizzate in argento e destinate alla Tribuna degli Uffizi, il nuovo favoloso scrigno delle opere più preziose della collezione del granduca (fig. 7 e scheda 20). Opere emblematiche di questa stagione sono da un lato la squisita *Venere della Grotticella*, in marmo, vero punto d'arrivo della ricerca giambolognesca nella rappresentazione del nudo femminile (fig. 14 e scheda 17), e, dall'altro, l'*Apollo* in bronzo, parte di un ciclo di otto statuette realizzate dai migliori scultori fiorentini per lo Studiolo di Palazzo Vecchio, tra le quali risultò la prediletta del committente (fig. 19 e scheda 15). Per il giardino della residenza di campagna favorita dal granduca, la villa di Pratolino, Giambologna ideò nel 1580 una delle sue opere più impressionanti e fantasiose, la gigantesca figura del-

l'*Appennino*, una montagna alta oltre dieci metri costruita con pietra serena, mattoni e pietra lavica, vera e propria opera d'arte ambientale perfettamente fusa col paesaggio circostante (fig. 15 e scheda 26). Infine, quasi a suggellare con un capolavoro assoluto l'intesa particolarmente fruttuosa tra artista e committente, ecco il *Ratto della Sabina*, completato nel 1583 e fatto collocare dal granduca Francesco sotto la Loggia dei Lanzi: il gruppo statuario è l'incarnazione perfetta di quel gusto sofisticato per la composizione complessa e difficile e per un'arte destinata al piacere di pochi iniziati che solleticava le più intime corde del sovrano (fig. 10 e scheda 28). Con gli anni Ottanta, però, sembra aprirsi una fase nuova nella carriera dell'artista, che ambisce a sempre nuovi traguardi: due commissioni private, accolte grazie al benessere del granduca, consentono all'ormai quarantenne scultore, nel pieno del proprio vigore creativo, di progettare e decorare interamente due spazi sacri di notevole prestigio, la cappella del nobile Luca Grimaldi nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova (scheda 23), e la cappella destinata a contenere le preziose reliquie di sant'Antonino nella chiesa di San Marco a Firenze, di patronato della potente

famiglia Salviati, i cui membri Antonio e Averardo si accollarono interamente le altissime spese di realizzazione (scheda 24). Queste due sontuose imprese, portate avanti in gran parte con l'aiuto della bottega, rappresentano un po' il preludio agli impegni di carattere pubblico che Giambologna assumerà con il nuovo granduca Ferdinando, il quale fu costretto nel 1587 a deporre il cappello cardinalizio per succedere al fratello Francesco, morto improvvisamente. Il fiammingo, nonostante l'enorme distanza di carattere e di gusti che separava il nuovo granduca dal fratello, trovò subito una perfetta sintonia anche con Ferdinando, che impostò un mecenatismo più in linea con quello del padre Cosimo, orientato cioè verso la promozione di grandi opere pubbliche che celebrassero con sobria magnificenza il potere mediceo. Proprio nel 1587, con i risparmi accumulati negli anni, Giambologna acquistò una casa in borgo Pinti e riuscì a convincere il nuovo granduca a costruirgli accanto una grande bottega, con annessa fonderia, dove poter lavorare con agio (nei vent'anni precedenti lo scultore aveva occupato un laboratorio situato nel secondo cortile di Palazzo Vecchio). Fu così che gli ultimi due decenni della sua prodigiosa carriera,



8. Giambologna,  
Monumento equestre  
di Ferdinando de'  
Medici. Firenze,  
Piazza Santissima  
Annunziata.



ormai a capo d'una bottega organizzata secondo rigorosi criteri di divisione del lavoro, per far fronte al meglio a un'enorme massa di commissioni e incombenze, furono quasi interamente occupati dall'ideazione e dalla realizzazione di grandiosi monumenti equestri: per primo quello del granduca Cosimo, che domina ancora superbo in piazza della Signoria (fig. 24 e scheda 31), seguito subito dopo da quello di Ferdinando stesso, per il quale il sovrano scelse la più discreta collocazione al centro di piazza Santissima Annunziata, e che venne inaugurato l'anno stesso della morte dello scultore, nel 1608 (fig. 8 e scheda 35). L'anno successivo si spegneva anche il granduca, quasi a segnare la fine di una grande stagione della storia fiorentina. Ma, come le statuette bronzee di Giambologna occupavano ormai i *cabinets* dei più raffinati sovrani e amatori d'oltralpe, così il modello di monumento equestre da lui messo a punto stava già, grazie all'opera degli allievi, trionfando in tutta Europa, da Parigi a Madrid.

### 3. Il nudo, «per dar campo alla sagesza et studio dell'arte»

Nella sua biografia del Giambologna Filippo Baldinucci nota che lo scultore,

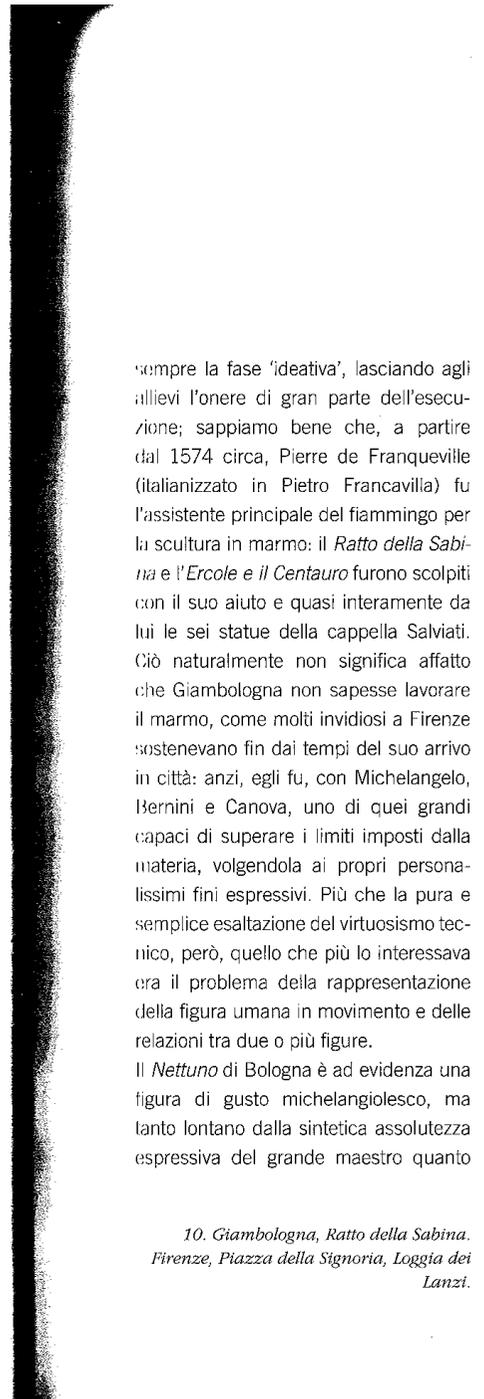
in tarda età, soleva raccontare agli amici di un suo giovanile incontro a Roma con Michelangelo: «avendo un giorno fatto un modello di propria invenzione, il quale avea finito, come noi usiamo di dire, con l'alito, l'andò a mostrare al gran Michelagnolo, il quale presolo in mano tutto glielo guastò, secondo però quello che parve a lui attitudinando di nuovo, e risolvendolo con meravigliosa bravura tutto al contrario di quello che il giovanetto avea fatto, e si gli disse: or va' prima ad imparare a bozzare, che a finire». Indipendentemente dall'autenticità dell'episodio, esso è significativo ai nostri occhi per più ragioni: lo si può leggere come il segno della grande deferenza che sempre il fiammingo mostrò nei confronti del Buonarroti, quella «ambizione estrema d'arrivare Michelangelo» di cui ci parla un osservatore contemporaneo. Ma lo potremmo anche interpretare, più maliziosamente, come il segno d'un contrasto generazionale e di gusto: l'immediatezza e la furia dell'invenzione michelangiotesca, traduzione nella vile creta di un'idea tutta mentale, contro la sofisticata e distillata concezione formale del fiammingo, un'arte nutrita dall'arte più che dalla natura.

Non c'è dubbio, comunque, che Giambologna quasi non disegnava e preferiva



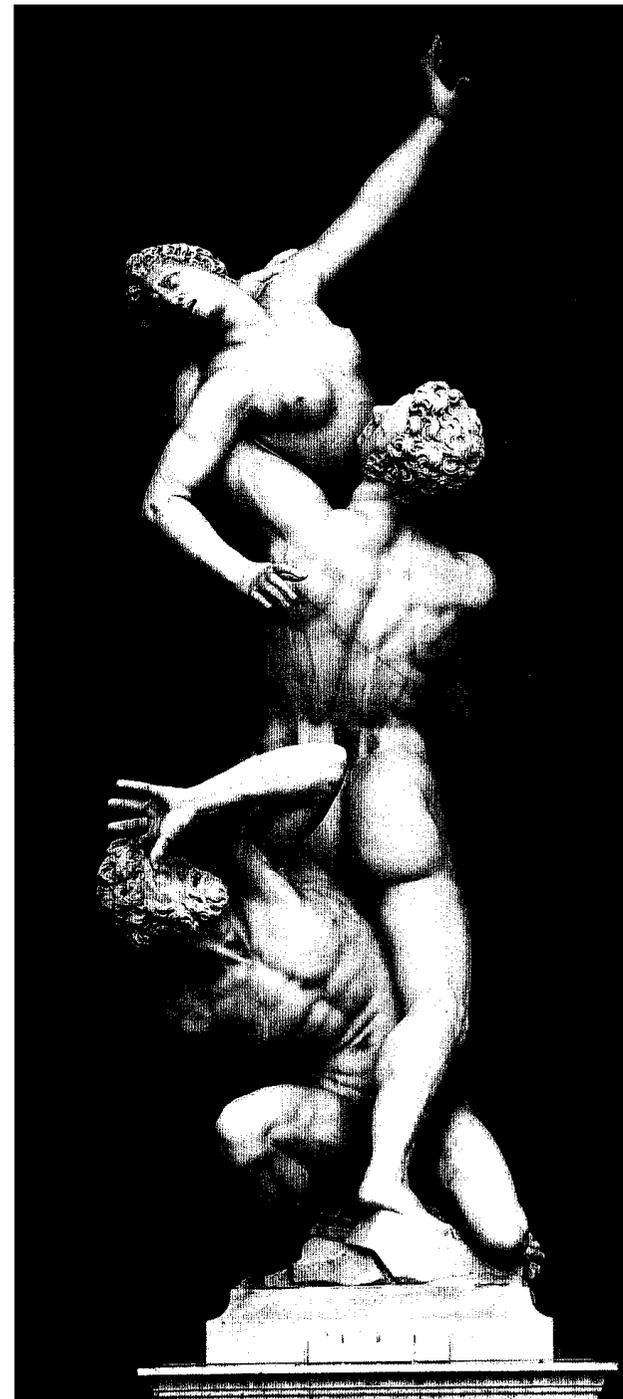
elaborare le proprie composizioni nella forma del bozzetto, e che questi primi pensieri vennero molto apprezzati anche dai collezionisti, col risultato che oggi sopravvivono del nostro scultore più bozzetti rispetto a qualsiasi altro del Rinascimento. Grazie a questo fatto possiamo farci un'idea piuttosto precisa di come il fiammingo lavorasse: per prima cosa modellava un piccolo bozzetto in cera (circa 10-20 cm), in genere costruito intorno a un'armatura di filo di ferro, nel quale individuava lo schema e la volumetria generale della figura; poi passava a un modello in terra (circa 40-50 cm) nel quale offriva un'immagine più accurata di come sarebbe apparsa la statua, in particolare dal punto di vista delle proporzioni (e a questa fase potevano essere associati studi separati di parti del corpo, ad esempio dei volti); infine veniva preparato un modello in gesso della stessa grandezza della statua da realizzare, che veniva utilizzato dagli assistenti della bottega, evidentemente con l'aiuto d'uno strumento di misurazione, per la trasposizione in marmo. In questo modo lo scultore si riservava

9. Giambologna, *Ratto della Sabina*.  
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



sempre la fase 'ideativa', lasciando agli allievi l'onere di gran parte dell'esecuzione; sappiamo bene che, a partire dal 1574 circa, Pierre de Franqueville (italianizzato in Pietro Francavilla) fu l'assistente principale del fiammingo per la scultura in marmo: il *Ratto della Sabina* e *l'Ercole e il Centauro* furono scolpiti con il suo aiuto e quasi interamente da lui le sei statue della cappella Salviati. Ciò naturalmente non significa affatto che Giambologna non sapesse lavorare il marmo, come molti invidiosi a Firenze sostenevano fin dai tempi del suo arrivo in città: anzi, egli fu, con Michelangelo, Bernini e Canova, uno di quei grandi capaci di superare i limiti imposti dalla materia, volgendola ai propri personalissimi fini espressivi. Più che la pura e semplice esaltazione del virtuosismo tecnico, però, quello che più lo interessava era il problema della rappresentazione della figura umana in movimento e delle relazioni tra due o più figure. Il *Nettuno* di Bologna è ad evidenza una figura di gusto michelangiolesco, ma tanto lontano dalla sintetica assoluta espressiva del grande maestro quanto

10. Giambologna, *Ratto della Sabina*.  
Firenze, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi.

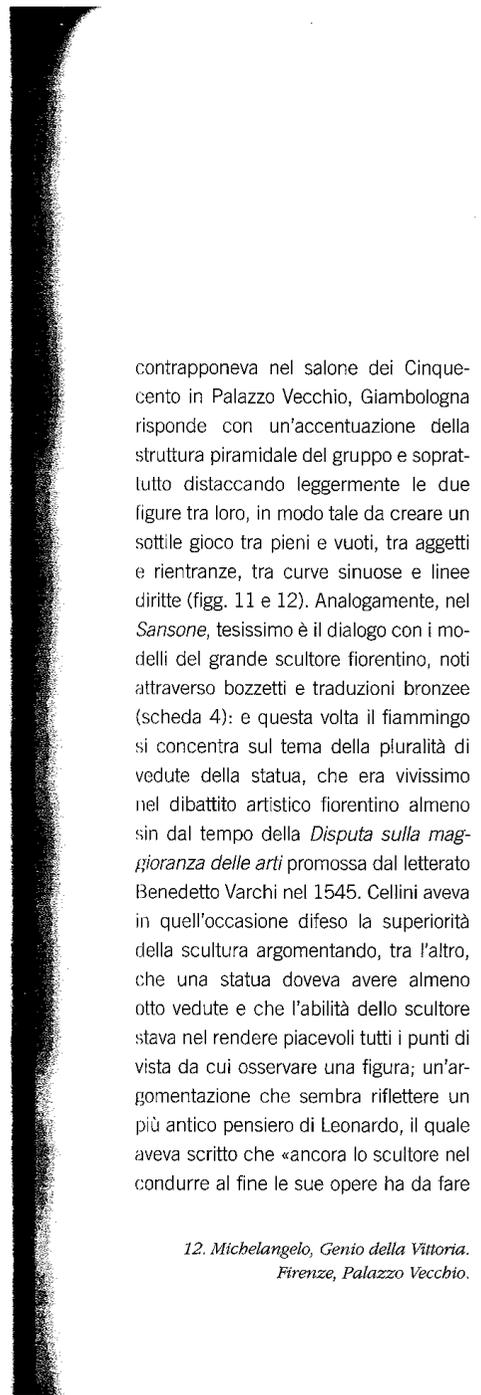




dal gigantismo muscolare 'accademico' del *Nettuno* dell'Ammanati (figg. 4 e 5): lo studio analitico dell'anatomia sembra trasformarsi in sottile vibrazione atmosferica, mentre il contrapposto dinamico, il leggero ruotare del busto, lo scatto della testa e il gesto imperioso del braccio sinistro alzato in gesto pacificatorio, conferiscono alla statua quel senso d'animato vigore che è stato opportunamente definito «riposo attivo», e che si può osservare anche in altri nudi eroici dell'artista, dal grande marmo dell'*Oceano* al bronzetto del *Marte*.

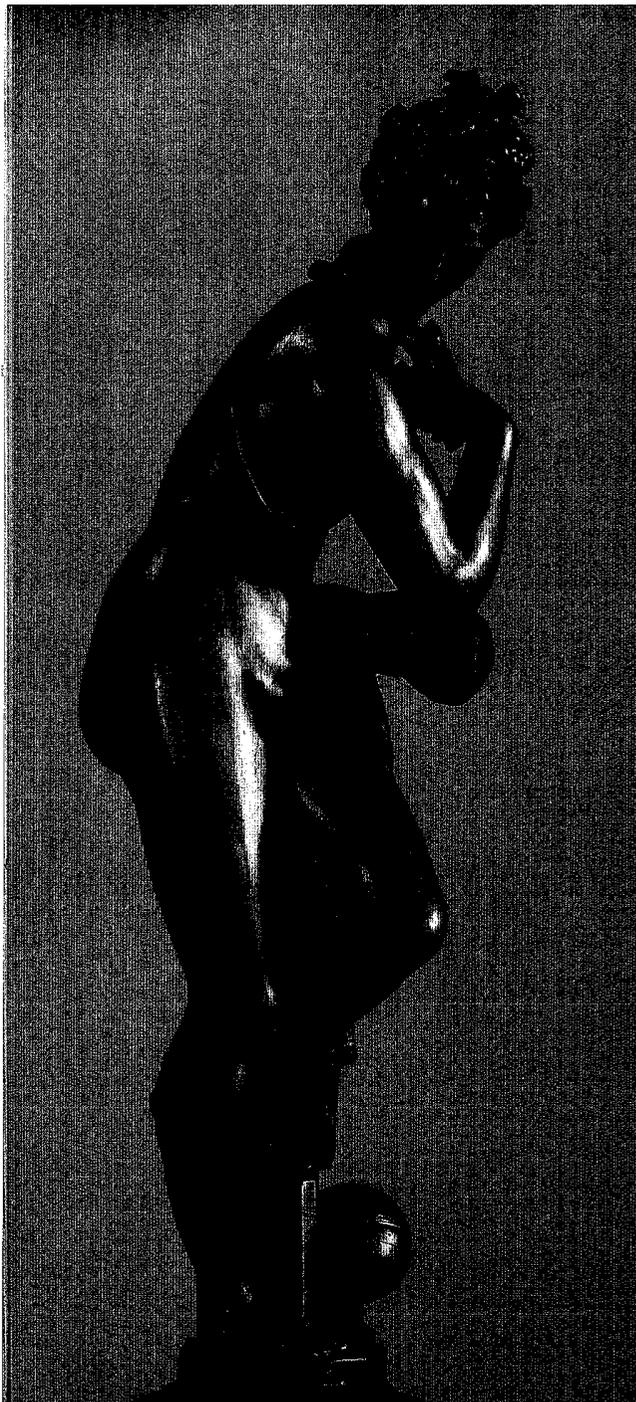
Il confronto diretto con Michelangelo viene affrontato dal fiammingo negli anni Sessanta con i due gruppi del *Sansone e il Filisteo* e della *Firenze vittoriosa su Pisa*: se il primo bozzetto in cera di quest'ultimo gruppo presenta una *silhouette* di donna allungata, sottile come una figura parmigianesca del Cellini, il modello in gesso a grandezza naturale e la successiva traduzione in marmo rappresentano una soluzione al problema delle due figure intrecciate che appare già del tutto personale (scheda 9). Alla rocciosa compattezza del *Genio della Vittoria* del Buonarroti, cui la *Firenze* si

11. Giambologna, *Firenze vittoriosa su Pisa*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



contrapponeva nel salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Giambologna risponde con un'accentuazione della struttura piramidale del gruppo e soprattutto distaccando leggermente le due figure tra loro, in modo tale da creare un sottile gioco tra pieni e vuoti, tra aggetti e rientranze, tra curve sinuose e linee diritte (figg. 11 e 12). Analogamente, nel *Sansone*, tesissimo è il dialogo con i modelli del grande scultore fiorentino, noti attraverso bozzetti e traduzioni bronzee (scheda 4): e questa volta il fiammingo si concentra sul tema della pluralità di vedute della statua, che era vivissimo nel dibattito artistico fiorentino almeno sin dal tempo della *Disputa sulla maggioranza delle arti* promossa dal letterato Benedetto Varchi nel 1545. Cellini aveva in quell'occasione difeso la superiorità della scultura argomentando, tra l'altro, che una statua doveva avere almeno otto vedute e che l'abilità dello scultore stava nel rendere piacevoli tutti i punti di vista da cui osservare una figura; un'argomentazione che sembra riflettere un più antico pensiero di Leonardo, il quale aveva scritto che «ancora lo scultore nel condurre al fine le sue opere ha da fare

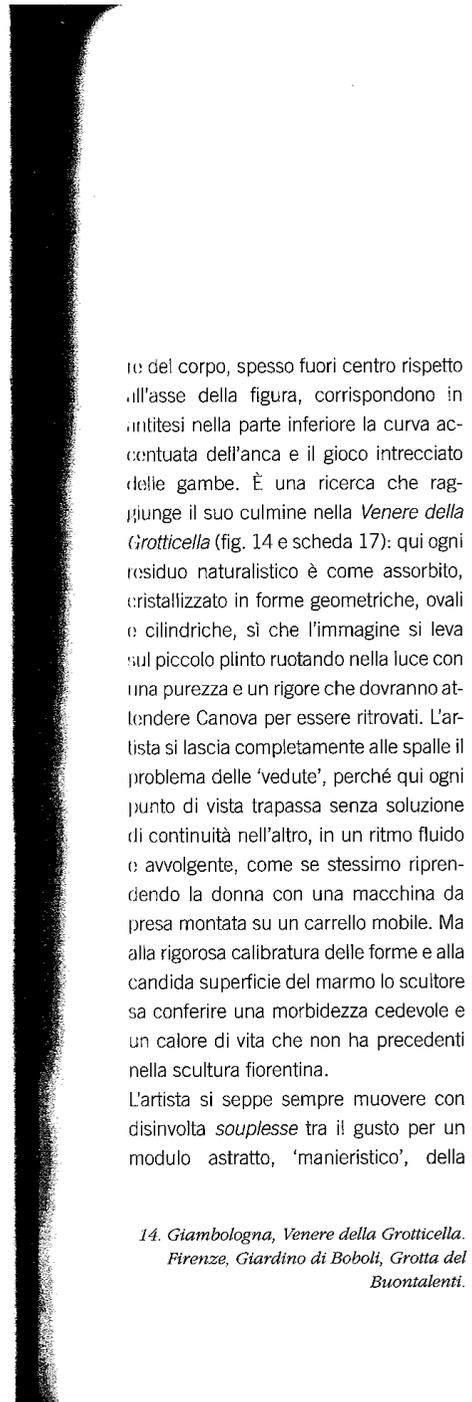
12. Michelangelo, *Genio della Vittoria*. Firenze, Palazzo Vecchio.



per ciascuna figura tonda molti dintorni, acciò che di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti». Se nel *Sansone* Giambologna è ancora alla ricerca di tante efficaci vedute quanti sono i punti di vista dai quali si può collocare un ideale osservatore, col *Mercurio* sembra invece voler offrire una soluzione del tutto inedita al problema. La figura bronzea è una sorta di geniale proiezione ascensionale del contrapposto classico, in cui a un arto in tensione da un lato ne corrisponde uno in riposo dall'altro, salvo che qui tutto è in fluido movimento, e, a una veduta laterale che esalta l'espandersi della figura nello spazio, ne segue una frontale, che la comprime in un arditissimo slancio verticale. È di fatto un corpo che ruota libero nello spazio, senza più un punto di vista privilegiato (scheda 6).

Nei capolavori degli anni Settanta, come l'*Apollo* dello Studiolo (fig. 19 e scheda 15) o la *Venere Urania* di Vienna (fig. 13 e scheda 16), lo scultore ha ormai elaborato un ritmo compositivo fatto di uno straordinario equilibrio tra movenze contrapposte: alle torsioni del busto, delle braccia e della testa nella parte superio-

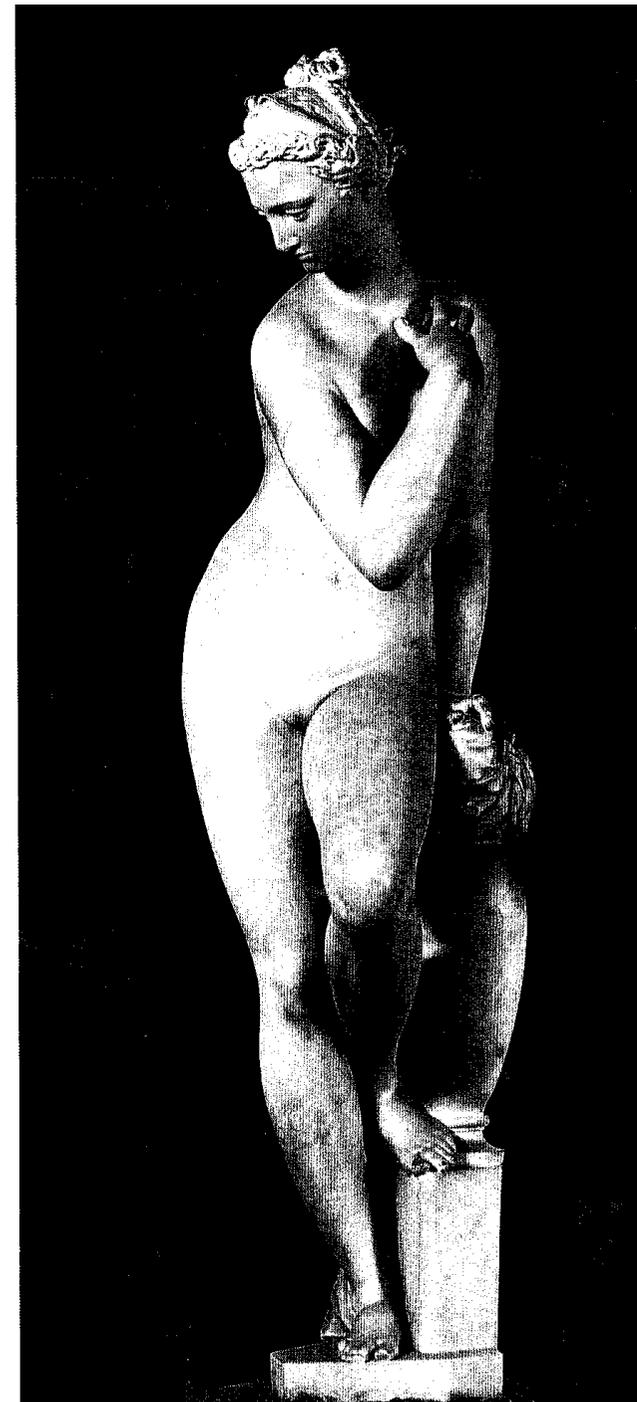
13. Giambologna, *Astronomia o Venere Urania*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



re del corpo, spesso fuori centro rispetto all'asse della figura, corrispondono in antitesi nella parte inferiore la curva accentuata dell'anca e il gioco intrecciato delle gambe. È una ricerca che raggiunge il suo culmine nella *Venere della Grotticella* (fig. 14 e scheda 17): qui ogni residuo naturalistico è come assorbito, cristallizzato in forme geometriche, ovali e cilindriche, sì che l'immagine si leva sul piccolo plinto ruotando nella luce con una purezza e un rigore che dovranno attendere Canova per essere ritrovati. L'artista si lascia completamente alle spalle il problema delle 'vedute', perché qui ogni punto di vista trapassa senza soluzione di continuità nell'altro, in un ritmo fluido e avvolgente, come se stessi riprendendo la donna con una macchina da presa montata su un carrello mobile. Ma alla rigorosa calibratura delle forme e alla candida superficie del marmo lo scultore sa conferire una morbidezza cedevole e un calore di vita che non ha precedenti nella scultura fiorentina.

L'artista si seppe sempre muovere con disinvolta *souplesse* tra il gusto per un modulo astratto, 'manieristico', della

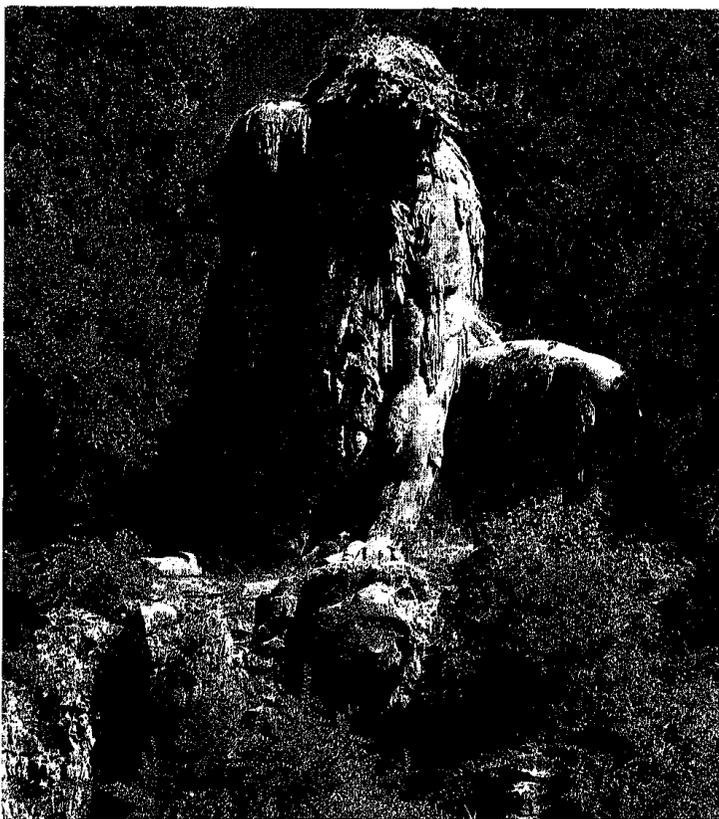
14. Giambologna, *Venere della Grotticella*. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta del Buontalenti.



15. Giambologna,  
*Appennino*. Firenze,  
Parco della Villa di  
Pratolino.

figura e un accento più marcatamente naturalistico, che gli derivava senza dubbio dalla tradizione nordica, fiamminga, che pur aveva respirato in gioventù: basti pensare agli strepitosi animali per la grotta di Castello, ai bronzetti di soggetto rustico e popolare, ai ritratti del nano

Morgante, al colossale *Appennino* di Pratolino (fig. 15), dove un'acuta perspicacia nell'osservazione del vero si sposa con una fantasia divertita e ironica, con una capacità virtuosistica di ricreazione poetica del particolare nella sua accidentalità.



16. Giuseppe  
Arcimboldo, *Allegoria  
dell'Autunno*. Parigi,  
Musée du Louvre.

La ricerca sul nudo, il confronto con la scultura contemporanea, la meditazione sull'antico, e in particolare sulla scultura ellenistica, arrivano a coagularsi nel capolavoro della maturità dello scultore, il *Ratto della Sabina*, inaugurato nel 1583 (fig. 10 e scheda 28). Nato per una pura sfida artistica, «solo per mostrare l'eccellenza dell'arte e senza proporsi alcuna istoria» come scrive Raffaello Borghini nel *Riposo*, per dimostrare agli scettici la propria superiore capacità di elaborazione formale e insieme il virtuosismo dello scalpello, il gruppo è un vero e proprio *tour de force* compositivo. Lo si è tante

volte, giustamente, messo in rapporto con un precetto michelangiolesco riportato dal Lomazzo alla fine del secolo: «Dicesi così adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre [...] imperocché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura [...] e per rappresentare questo moto non vi è forma più accomodata, che quella de la fiamma del foco [...] si che, quando

17. *Toro Farnese.*  
Napoli, Museo  
Archeologico  
Nazionale.

18. *Giambologna,*  
*Rilievo sul basamento*  
*del Ratto della Sabina,*  
*particolare. Firenze,*  
*Piazza della Signoria,*  
*Loggia dei Lanzi.*



la figura avrà questa forma, sarà bellissima».

Ma se la linea serpentinata e fiammeggiante – e di conseguenza la pluralità delle vedute – sembra rimandare a un ideale ammaestramento del Buonarroti, nulla è più lontano dalla tormentata spiritualità dei marmi michelangioleschi di questo gruppo concepito in termini tutti epidermici come risposta a un problema di natura squisitamente formale: il «maraviglioso intrecciamento» di tre figure, che sono anche tre «tipi» della scultura, un giovane, un vecchio e una fanciulla.

Era dunque una gara con i moderni e con gli antichi quella che il fiammingo col *Ratto* si proponeva di vincere, in termini di supremazia tecnica, di arditezza nell'invenzione e di valori espressivi: di qui il suo disinteresse per il soggetto e la dichiarazione, contenuta in una lettera, di aver soltanto voluto «dar campo alla sagesza et studio dell'arte».

Dopo che al gruppo gli eruditi fiorentini ebbero dato un nome, lo scultore provvide a ornarne la base con un rilievo bronzeo che ne chiarisse il soggetto (e che facesse il paio con l'analogo rilievo

di Cellini sulla base del *Perseo*); qui l'assunto programmatico dell'opera viene in un certo modo esplicitato, con una sorta di moltiplicazione dei punti di vista delle figure (come se ci trovassimo di fronte ai fotogrammi successivi d'una medesima scena) e un'evidente allusione al capolavoro della scultura antica che più di tutti aveva ispirato lo scultore, il *Toro Farnese* (figg. 17 e 18): la «montagna di marmo», come era chiamato il gruppo ellenistico nel Cinquecento, è indubbiamente il primo motore delle più ardite invenzioni giambolognesche, che in genere si tradussero sotto forma di piccoli bronzi, come l'*Ercole e il Centauro* e il *Nesso e Deianira* (schede 19 e 20), dove le relazioni drammatiche tra figura umana e animale vengono sviluppate a un grado d'elaborazione formale sconosciuto alla tradizione scultorea rinascimentale, proiettandosi arditamente verso il secolo a venire.

#### 4. I piccoli bronzi, i modi di riproduzione, il ruolo della bottega

«Né Donatello, né quei Della Robbia, tanto famosi scultori, son men chiari per non saper cuocere senza i fornaciai l'opere loro; a Giambologna, per non dir di tant'altri, si toglie adunque il pregio della eccellenza, poiché non egli, ma



19. Giambologna,  
Apollo. Firenze,  
Palazzo Vecchio,  
Studiolo di Francesco I.

un frate di San Marco getta tutte le sue figure e bassirilievi?». Così scriveva nel 1585 un giovane scultore originario di Monte San Savino, Accursio Baldi, che conosceva bene le pratiche della bottega dello scultore fiammingo perché appunto lì aveva fatto il proprio tirocinio. La cosa non deve stupire, ciò che contava agli occhi del pubblico colto cinquecentesco era l'«invenzione», la fase dell'elaborazione concettuale della figura, che si esprimeva attraverso un disegno e talvolta un bozzetto, come nel caso di Giambologna; la parte «meccanica», esecutiva, era invece affare di tecnici specializzati, mentre toccava semmai all'artista la fase finale della «rinettatura», la rifinitura a freddo del getto con lime e ceselli. C'erano naturalmente delle eccezioni: Cellini, che aveva avuto una formazione da orafo, seguendo quella che a Firenze era una tradizione che aveva le sue radici nel Quattrocento, conosceva naturalmente molto bene le tecniche fusorie e non manca infatti di mettere in evidenza, sia nella sua autobiografia sia nei trattati tecnici, la propria bravura in questo campo, raccontando con toni epici ed eroici l'impresa della fusione del suo capolavoro, il *Perseo*, inaugurato nel 1554, proprio quando Giambologna doveva essere da poco tempo giunto a Firenze.

Anche se lo scultore fiammingo quasi sempre consegnò i propri modelli nelle mani di fonditori specializzati, non doveva però essere digiuno di una certa esperienza nel campo: sappiamo per esempio che, dopo un litigio con il fonditore Zanobi Portigiani, con cui aveva firmato nel 1563 il contratto per l'esecuzione delle sculture bronzee destinate alla *Fontana del Nettuno* di Bologna, lo scultore proseguì da solo nella fusione della figura colossale del dio marino (e infatti il recente restauro ha svelato tanti piccoli difetti dovuti, ad evidenza, a una non perfetta padronanza della tecnica). Nella fase più avanzata della carriera, specie per le opere più impegnative e i complessi decorativi monumentali, il nostro scultore affidava la fusione ad artigiani specializzati «esterni» alla bottega: i rilievi e le statue destinate alla cappella Grimaldi a Genova, così come i rilievi per la cappella Salviati a Firenze vennero gettati dal domenicano fra' Domenico Portigiani, figlio di Zanobi, nella sua officina del convento di San Marco, mentre per il monumento equestre di Cosimo I de' Medici lo scultore si rivolse a un esperto fonditore di artiglierie d'origine veneziana, Giovanni Alberghetti. Per quanto riguarda i piccoli bronzi una delle testimonianze più interessanti a no-

stra disposizione è contenuta in una lettera risalente al 27 ottobre 1580: il duca di Urbino Francesco Maria della Rovere desiderava due statuette in marmo di medie dimensioni di mano del Giambologna, ma lo scultore gli faceva sapere di non poter in quel momento accontentarlo in quanto troppo impegnato con altre commesse; gli proponeva però che, se le avesse accettate in bronzo, avrebbe potuto consegnargliele in meno d'un anno, «perché – come scrive l'agente del duca Simone Fortuna – fatti i modelli di cera o di terra, che si fan presto, di sua mano, darà nel medesimo tempo a far le forme, il getto et a ripulirle poi agli orefici che tiene apposta per Sua Altezza». Il Fortuna, nel tentativo di convincere il suo signore, non mancava di ricordargli che anche il granduca di Toscana voleva di bronzo «tutte le cose piccole» e che in esse «si veggono tutti i muscoli e l'artificio, anche meglio che nel marmo», non mancando di precisare che i piccoli bronzi si sarebbero potuti ottenere con una spesa di circa cento scudi l'uno, «e sappi che la maggior spesa è nella pulitura, nella quale va tempo e grandissima diligenza», vale a dire nella fase della cosiddetta «rinettatura»: era questa un'operazione delicata che veniva condotta dagli assistenti con grande scrupolo,





20. Willem van Haecht,  
Il Cabinet d'amateur di  
Cornelis van der Geest.  
Anversa, Rubenbuis.

nonostante il Vasari affermasse orgogliosamente che «quello che veramente è cosa meravigliosa, è venuto a' tempi nostri questo modo di gettar le figure, così grandi come piccole, in tanta eccellenza, che molti maestri le fanno venire nel getto in modo pulite che non si hanno a rinettare con ferri e tanto sottili quanto è una costola di coltello». Gli orafi cui si facevano nella lettera erano naturalmente gli orefici di corte: sappiamo ad esempio che uno dei capolavori di Giambologna, l'*Apollo* destinato allo Studiolo di Francesco I, venne gettato nella fonderia dei Portigiani e poi rinettato dall'orafa

granducale Giorgio d'Antonio Rancetti (fig. 19 e scheda 15).

Dal 1580 circa, però, lo scultore fiammingo prese con sé in bottega un esperto orafo e fonditore, Antonio Susini, che si specializzò nel getto e nella rifinitura delle piccole statuette in bronzo che erano sempre più richieste dai committenti: egli sviluppò anche uno stile assai personale nella finitura dei pezzi, caratterizzato da un'estrema minuzia nella resa di certi dettagli (l'iride e la pupilla dell'occhio, le unghie delle mani e dei piedi, i riccioli dei capelli, le pieghe dei panneggi), che si differenzia dal gusto per superfici meno

accuratamente polite caratteristico dei pezzi autografi del maestro. Le statuette di Susini erano comunque talmente apprezzate per la loro raffinata fattura che, quando intorno al 1600 egli si mise in proprio, lo stesso Giambologna – come ci narra il Baldinucci – mandò un giorno Pietro Tacca nella sua bottega ad acquistare un esemplare del *Nesso e Deianira*, una propria famosa composizione replicata da Antonio, per la notevole cifra di duecento scudi. È sempre lo scrittore fiorentino a riferirci che, man mano che la fama dello scultore cresceva anche fuori d'Italia, «cominciò la sua stanza ad essere cercata da' primi ingegni, che a queste bell'arti partorisce quel secolo, onde in un subito erasi tutta piena di giovani e fiorentini ed oltramontani di più nazioni, particolarmente fiamminghi, i quali con istraordinaria osservanza il seguitavano ed ossequiavano, aiutandolo anche nell'opere»: tra essi vanno ricordati per lo meno Adriaen de Vries («Adriano Fiammingo»), i bavaresi Hans Reichle («Anzirevelle tedesco») e Hubert Gerhard, il fiammingo Hans Mont, che più tardi fu raccomandato dallo stesso Giambologna all'imperatore Rodolfo II, e ancora Elias de Witte – conosciuto nei documenti fiorentini come Elia Candido, che eseguì una delle statuette per lo

Studiolo di Francesco I (il *Borea*), quasi certamente con l'aiuto del maestro – e infine Pietro Francavilla, che abbiamo già incontrato quale collaboratore principale per la scultura in marmo.

Nella prima fase della carriera Giambologna produsse diversi bronzetti in esemplare unico, evidentemente con la tecnica della cosiddetta 'fusione diretta', quella cioè in cui il modello originale creato dal maestro andava perduto nel processo del getto; man mano però che il successo cresceva, e di conseguenza le richieste aumentavano, venne adottata quasi esclusivamente la tecnica della 'fusione indiretta', nella quale il modello originale veniva preservato e da esso si traevano delle matrici con le quali poter realizzare edizioni successive. A questo punto fusione e rinettatura di una statuetta bronzea ideata dal maestro potevano essere affidate completamente agli assistenti della bottega, anche se il prodotto finito veniva naturalmente sempre controllato dallo scultore. La firma, che compare talvolta anche in più esemplari di una stessa statuetta, non è necessariamente una garanzia di autografia assoluta, vale a dire del fatto che lo scultore fiammingo possa aver messo mano direttamente alla finitura: era invece una sorta di certificato di garanzia, che atte-

stava, specie per i committenti stranieri, il fatto che l'opera era effettivamente un 'originale' di Giambologna.

Le statuette bronzee dell'artista, espressione di una straordinaria capacità creativa ed eccezionalmente raffinate nell'esecuzione, resistenti e facili da trasportare, divennero ben presto i regali preferiti dei granduchi medicei ai sovrani di tutta Europa, dall'imperatore Massimiliano II a suo figlio Rodolfo II, dagli elettori di Sassonia Augusto I e Cristiano I ai duchi di Baviera Alberto V e Guglielmo V, oltre a essere spasmodicamente ricercate dai più raffinati conoscitori. Per essere veramente *à la page* bisognava possedere almeno qualche bronsetto di Giambologna, come ben dimostra uno di quei tipici dipinti fiamminghi seicenteschi che raffigurano l'interno della casa d'un collezionista, in questo caso quella del ricco mercante Cornelis van der Geest ad Anversa (fig. 20), dove sul tavolo in primo piano fa bella mostra di sé un gruppo cospicuo di statuette del fiammingo (si riconoscono bene un *Ercole e il Centauro*, un *Nesso e Deianira* e una *Ninfa distesa con Satiro*, oltre a un *Toro* e un *Cavallo al passo*). Circolavano poi di frequente tra i collezionisti degli elenchi che contenevano informazioni sulle statuette del maestro che si potevano rintracciare sul mercato, per

noi preziosi anche per il fatto che ci indicano quali, all'epoca, erano considerate autentiche invenzioni dello scultore: particolarmente importante quello, risalente al 1611, che ci offre una lista dettagliata della ricca raccolta del cancelliere imperiale Markus Zeh ad Augusta, ricca di ben dieci statuette allora in vendita e stimate circa 4000 corone, una cifra davvero ragguardevole. Nel 1612, pochi anni dopo la morte dello scultore, il nuovo granduca di Toscana Cosimo II de' Medici, nel corso d'una delicata trattativa diplomatica tesa a favorire il matrimonio della sorella Caterina, fece inviare in omaggio quindici statuette bronzee al principe di Galles Henry Stuart, che aveva specificamente richiesto una riduzione del *Ratto della Sabina*: i modelli erano naturalmente tutti di Giambologna e le statuette realizzate da Pietro Tacca, allievo e successore alla guida della bottega. Quando i bronsetti arrivarono a Londra furono accolti con immenso entusiasmo dal principe, che addirittura baciò il primo che prese tra le mani. Il prestigio di Giambologna era allo zenit.

### 5. La scultura sacra

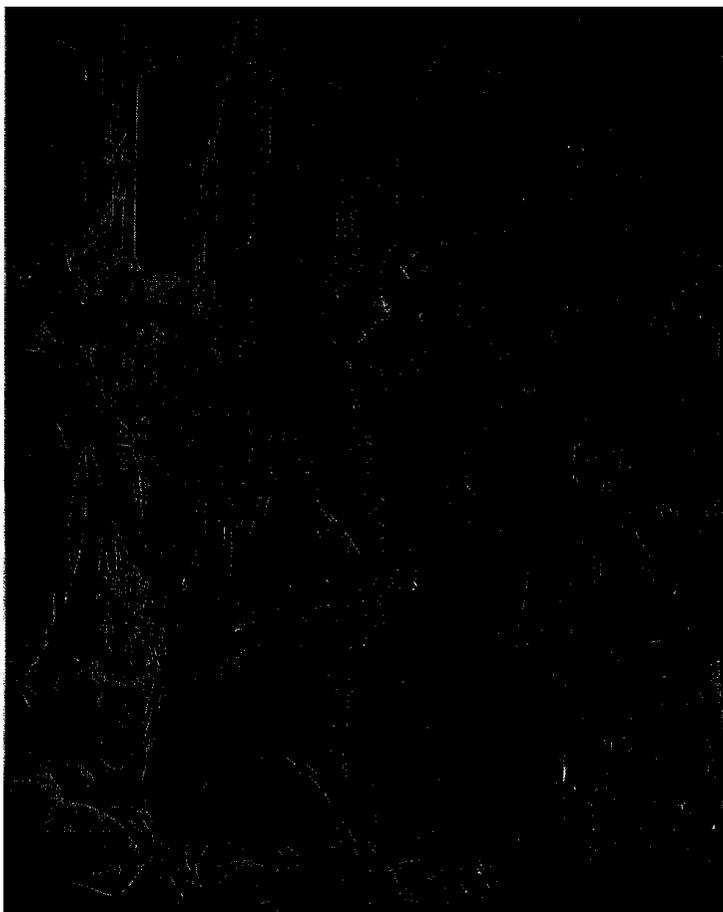
Snobbate per lungo tempo a favore della produzione profana, le opere sacre di Giambologna, cospicue per quantità ed

ositi qualitativi, sono state considerate con maggior attenzione solo in questi ultimi anni. Eppure anche in esse il nostro scultore dimostra una felicissima vena inventiva e quella capacità di rispondere al meglio ai gusti e alle sollecitazioni dei committenti che è una caratteristica peculiare della sua personalità artistica.

Sono stati addirittura sollevati dei dubbi sulla religiosità di Giambologna, in particolare sulla base di un'accusa presentata nel 1589 al tribunale dell'inquisizione napoletano da parte dello scultore Michelangelo Naccherino, il quale, oltre ad affermare d'essere stato per dieci anni a Firenze allievo dello scultore fiammingo, dichiarava che Giovanni Bologna trascurava patentemente i precetti della religione cattolica: mangiava carne nei giorni proibiti, non si faceva visitare dai medici, non andava mai ad ascoltare la messa e non si confessava, lavorava la domenica. Non sappiamo da quali motivazioni sorgesse la denuncia (il Naccherino viveva a Napoli ormai da sedici anni) e non sappiamo neppure se abbia avuto un seguito. Le accuse sembrano però provare soltanto che Giambologna non si curava molto degli aspetti formali della religione in quanto troppo assorbito dal lavoro e non fanno intravedere reali aperture sulla sua vita spirituale. Sta di

fatto che l'artista, giunto alle soglie della vecchiaia, sollecitò l'onore della nomina, da parte del pontefice, a cavaliere di Cristo, e provvide con grande larghezza di mezzi a organizzare la propria sepoltura. Nel 1594, infatti, «*habens in animum aliquod egregium opus facere pro augmento divini cultus et zelo devotionis*», si accordò con i padri serviti dell'Annunziata di Firenze per poter decorare a sue spese una cappella dedicata alla Madonna del Soccorso, dove avrebbe potuto anche collocare, ai piedi dell'altare, un sepolcro per se stesso e per i suoi discendenti. Come ci racconta inoltre il Baldinucci, «in segno d'amore all'arte e alla patria, volle che la sepoltura fosse comune a tutti quegli che di nazione fiamminga nelle belle facoltà di scultura e architettura s'esercitassero», divenendo così anche la cappella della Compagnia di Santa Barbara, che raccoglieva tutti gli artisti fiamminghi che vivevano nel capoluogo toscano. Sempre dal biografo sappiamo che le spese per l'edificazione raggiunsero la ragguardevole cifra di seimila scudi, cui andava aggiunto il valore delle opere, che in parte vennero realizzate nella bottega dell'artista. Le tre pareti ospitavano infatti coppie di nicchie ornate con statue in marmo scolpite dal Francavilla e dai Tacca; al di sotto di esse, come una sorta

21. Giambologna,  
*Sant'Antonino fa  
 l'elemosina. Firenze,  
 San Marco, Cappella  
 Salviani.*



di predella, sei rilievi in bronzo con *Storie della Passione*, tratti dagli stessi modelli che anni prima l'artista aveva ideato per la cappella Grimaldi a Genova; tra le nicchie i dipinti di tre eminenti pittori suoi amici, una *Natività* di Giovan Battista Paggi, una *Resurrezione* di Domenico Passignano e una *Pietà* di Jacopo Ligozzi; sull'altare al centro era invece sistemata un'antica

immagine della *Madonna del Soccorso* (opera trecentesca, oggi riferita a Bernardo Daddi), donata all'artista da Paolo Falconieri, oltre a uno splendido *Crocifisso* in bronzo a grandezza naturale, replica di quello che l'artista aveva realizzato nel 1594 su commissione del granduca Ferdinando come dono per il duca di Baviera (scheda 32); nella cupoletta, in-

fine, l'affresco col *Paradiso* di Bernardino Poccetti. Ci si può domandare, in effetti, se questo ambizioso progetto rispecchi maggiormente la preoccupazione per la vita eterna d'un uomo che ormai vedeva giunto verso la fine il proprio cammino esistenziale, o non piuttosto il desiderio d'erigere un monumento imperituro alla propria fama. Probabilmente la verità sta nel mezzo: la costruzione della cappella funeraria era indubbiamente un modo per assicurarsi l'indulgenza per una vita ossessivamente spesa nella ricerca della gloria terrena e nella quale i valori della religione erano stati alquanto trascurati, ma indubbiamente era anche una straordinaria affermazione del prestigio e della ricchezza raggiunti.

Il modello che Giambologna aveva adottato per la propria cappella derivava da una formula già messa a punto nei due principali lavori di carattere sacro che aveva condotto nel corso del decennio precedente, la cappella di Luca Grimaldi nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova (purtroppo smantellata quando la chiesa francescana venne soppressa in età napoleonica, scheda 23) e quella di sant'Antonino nella chiesa domenicana di San Marco a Firenze, edificata e decorata a spese dei ricchi e potenti fratelli Antonio e Averardo Salviani, che si può ammirare

ancora perfettamente integra (scheda 24): qui le coppie di nicchie sulle tre pareti, ai lati degli altari, sono ornate da sei statue a tutto tondo in marmo (mentre a Genova erano in bronzo) e una serie di rilievi bronzei con storie del santo sono applicati al di sopra di esse, mentre a Genova erano storie della Passione di Cristo applicate sotto le nicchie, a mo' di predella (più un settimo rilievo con la *Deposizione* come paliotto d'altare).

Le statue delle *Virtù* della cappella Grimaldi, poco note al di fuori della letteratura specialistica, rappresentano indubbiamente uno dei più affascinanti raggiungimenti della plastica del maestro fiammingo: esaltate da un finissimo e quasi estenuato lavoro di cesello, colpiscono per il sobrio rigore costruttivo e la solenne asciuttezza espressiva, quasi delle cariatidi attiche fasciate nei loro elegantissimi pepli. I due cicli di rilievi in bronzo costituiscono poi uno dei contributi più originali di Giambologna alla storia della scultura cinquecentesca: pur nell'articolata impaginazione dei gruppi di figure e nella ricchezza dei dettagli, essi si distinguono per il rifiuto, che sembra programmatico, di ogni compiacimento di natura formalistica e si impongono agli occhi dell'osservatore per la leggibilità piana ma efficace (fig. 21). Sullo sfondo di

22. Giambologna,  
Crocifisso. Pisa,  
Duomo.



ambienti delineati con pochi elementi essenziali, quasi dei palcoscenici, si snoda la narrazione, nella quale il protagonista (sant'Antonino o Cristo) è disposto quasi sempre nel punto focale, enfatizzato in genere da un elemento architettonico, mentre i partecipanti alla scena si dispongono in gruppi articolati con grande chiarezza ma anche con estrema varietà, in genere con figure modellate quasi a tutto tondo sui lati a far da quinta prospettica. Se per questi rilievi si è spesso parlato di un ritorno a Donatello, riconosciuto anche nel Cinquecento come il maestro del rilievo prospettico e atmosferico, è assai probabile che la singolare integrazione tra figure e architettura e il rapporto tra alto e bassorilievo mostri un debito molto più consistente dello scultore fiammingo nei confronti del Ghiberti della Porta del Paradiso; e che questo accento 'neocarcaico' sia in qualche modo cercato dall'artefice, è provato anche dalla figura giacente di sant'Antonino, che ha tutto il sapore d'una lastra terragna del primo Rinascimento. Questa semplificazione espressiva raggiunge poi il culmine in due piccole formelle (circa cm 27 x 27), raffiguranti l'*Unzione del corpo di Cristo* e la *Deposizione nel sepolcro*, ideate da Giambologna per il recinto bronzeo della pietra dell'unzione a Gerusalemme nel 1588,

dove il *pathos* trattenuto e la maestosa solennità richiamano addirittura certe predelle dei quattrocentisti fiorentini.

Il programmatico ritorno a forme semplici e austere, in linea con l'espressione d'una religiosità più intensa e partecipata, vale anche per un altro genere figurativo assai frequentato da Giambologna soprattutto a partire dagli anni Ottanta, quello dei crocifissi. Un crocifisso in bronzo, perduto, ornava l'altare dalla cappella Grimaldi, mentre ancora *in situ* è quello, dorato e squisitamente cesellato, della cappella Salviati, che sappiamo essere stato eseguito con la collaborazione di Antonio Susini.

Il Cristo crocifisso di Giambologna è un'immagine idealizzata, in linea con la tradizione italiana: le proporzioni sono classiche, la corporatura è esile, i muscoli, il rilievo delle ossa e delle articolazioni sono delineati con grande delicatezza. In due lettere del 1583 Simone Fortuna caldeggiava al duca d'Urbino l'acquisto di uno di questi crocifissi, «tenuti stupendi», alti poco meno di due palmi (circa cm 44) e che si potevano avere «d'argento, di bronzo o di rame»: ricordava poi che Giambologna ne aveva già realizzati per il granduca Francesco, per papa Pio V e per il re di Spagna Filippo II, oltre a uno in argento che la granduchessa Giovanna

aveva portato in dono alla basilica di Loreto nel 1573. Se ne potevano avere di due tipi: il tradizionale Cristo 'morto', con la testa reclinata e gli occhi chiusi, oppure il cosiddetto 'vivo' o 'semivivo', con gli occhi aperti e il volto levato in alto a estremo colloquio col padre, quest'ultimo forse ideato per le devozioni del cardinale Ferdinando de' Medici. Sono documentati diciassette crocifissi in metallo prezioso (oro e argento) eseguiti su modello di Giambologna da orafi di corte, come Gasparo Mola, o dagli allievi della bottega, come «Adriano fiammingo» (quasi certamente Adriaen de Vries) e il bravissimo Susini: preziosi strumenti di devozione, destinati a una contemplazione ravvicinata, si distinguono in genere per la raffinatissima cesellatura. Solo negli anni Novanta Giambologna si impegnò anche nel formato a grandezza naturale, a partire da un esemplare bronzeo che eseguì, su richiesta del granduca Ferdinando, per il duca di Baviera (oggi a Monaco nella chiesa di San Michele) e che replicò poi negli anni successivi per la propria cappella funeraria e per il duomo di Pisa (fig. 22). La grande popolarità e preziosità di quelli di piccolo formato, anche dopo la morte dello scultore, è attestata per esempio da una lettera di Cosimo II de' Medici a Vincenzo Gonzaga risalente al 1609: nell'inviarli in dono

uno di questi crocifissi in argento del tipo 'semivivo', il granduca si augurava che «per la pietosa devozione dell'immagine et per essere fabbricato da mano così rara, ella habbia ad averlo caro», ma nel contempo lo pregava «per il gran pregio et riguardo che teneva mio padre [Ferdinando I] questo modello di crocifisso et in che lo tengo anch'io, a volersene servire per sé et a non lasciare anche cavare copia da nessuno».

#### 6. Al servizio del principe: allegorie, ritratti e monumenti equestri

Verso la metà degli anni Ottanta un orafco della corte granducale, Cesare Targone, cominciò a eseguire, su modello di Giambologna, una serie di preziosi rilievi in oro su fondo di diaspro e ametista, che dovevano essere applicati a un grandioso stipo in forma di tempio, disegnato da Bernardo Buontalenti e destinato a occupare il centro della Tribuna degli Uffizi, l'ambiente ottagonale voluto dal granduca Francesco per ospitare i capolavori della collezione medicea. I soggetti celebrativi scelti, oltre alla raffigurazione della nomina di Francesco come reggente da parte del padre Cosimo (1564) e alla lettura del decreto imperiale che confermava la successione al granducato (1576), si concentravano su due imprese promosse

da Francesco e affidate ai suoi artisti di fiducia: la presentazione del progetto di completamento della facciata del duomo di Firenze, a opera del Buontalenti, e la presentazione del modello d'una fontana per la villa di Pratolino da parte di Giambologna (fig. 23).

Se la prima opera eseguita dallo scultore fiammingo per i Medici fu uno stemma in pietra serena per il palazzo di Parte Guelfa, intorno al 1559, di fatto egli cominciò a percepire una provvisione mensile a partire dal 1562: per i venticinque anni successivi lo scultore avrebbe infatica-

23. Giambologna presenta al granduca Francesco I il modello di una fontana per la villa di Pratolino. Firenze, Museo degli Argenti.





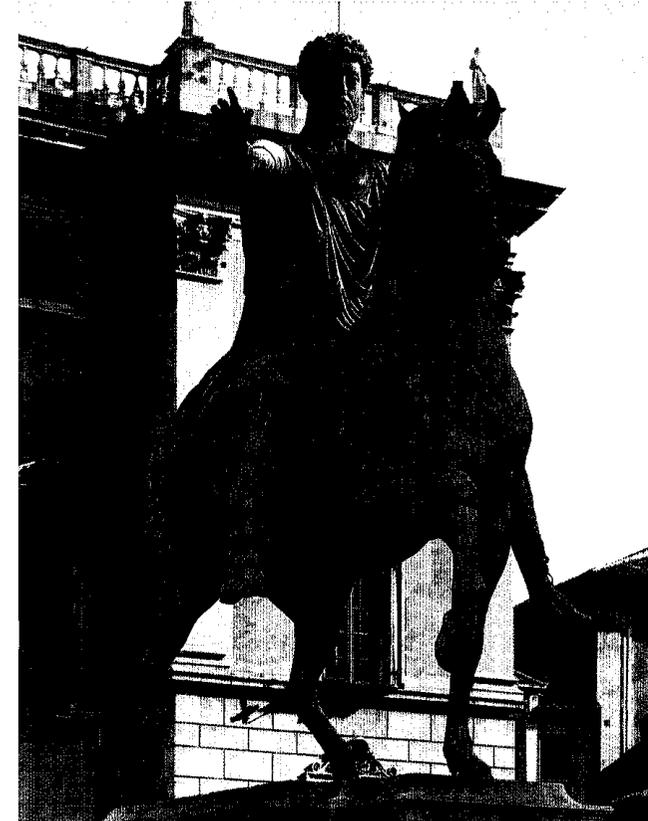
24. Giambologna, Monumento equestre di Cosimo I de' Medici. Firenze, Piazza della Signoria.

bilmente realizzati tutti i più ambiziosi progetti di Francesco. Un rilievo in alabastro conservato al Prado, eseguito da Giambologna intorno al 1560-61, è la prima attestazione concreta del loro legame (scheda 3): opera preziosa dal punto di vista esecutivo e complessa per il sottile significato allegorico, essa dovette incontrare subito i gusti raffinati del principe, che vi è effigiato nell'atto di incontrare la città di Firenze, raffigurata come una giovane e prosperosa donna seminuda accoccolata a terra, mentre dal cielo Cupido scaglia una freccia che segnerà l'unione indissolubile tra i due.

Anche da granduca, Francesco non amò mai le occasioni celebrative ufficiali e la pomposa ostentazione del potere, ma preferiva trascorrere le ore nei laboratori che aveva fatto allestire nel Casino di San Marco, oppure passeggiando negli splendidi giardini della villa di Pratolino. Esempio eloquente della sua predilezione per forme più sottili e discrete di comunicazione con i sudditi è la statua in marmo del padre Cosimo, cui Giambologna si stava già applicando nel 1580 e che fu collocata sulla testata degli Uffizi il 23 marzo del 1585, in mezzo alle raffigurazioni dell'*Equità* e del *Rigore*, scolpite anni prima da Vincenzo Danti: il marmo dello scultore fiammingo, che presenta il granduca in armatura contemporanea e con un ritratto molto realistico (Giambologna stesso gli aveva, appena morto, calcato in gesso il volto e le mani), andava in effetti a sostituire una statua del Danti ove Cosimo era raffigurato in corazza alla romana e con il volto idealizzato di un giovane dio della guerra. La magniloquente celebrazione all'antica favorita da Cosimo cedeva così il passo a una più sobria e austera rappresentazione del potere, più in linea col nuovo gusto per una ritrattistica di Stato aulica sì ma maggiormente compassata nelle forme.

Il grande *exploit* di Giambologna come

scultore 'pubblico' dei Medici si ebbe però durante il regno di Ferdinando, che nel 1587 successe al fratello Francesco dopo aver deposto la porpora cardinalizia, e che si dedicò a una promozione a tutto campo dell'immagine del potere mediceo. Il granduca ordinò innanzitutto al suo scultore di corte due effigi marmoree monumentali destinate alle piazze di due delle più importanti città toscane, Arezzo e Pisa: i modelli dovettero essere senza dubbio preparati personalmente da Giovanni Bologna – sopravvivono una cera al Victoria and Albert Museum di Londra per la figura aretina e un bellissimo modello in terracotta al Louvre di Parigi per il gruppo pisano – ma l'esecuzione fu affidata *in toto* al bravo allievo Francavilla, che infatti fu autorizzato ad apporre anche la sua firma sulle opere finite nel 1594. Giambologna era infatti in quel momento completamente assorbito da una delle imprese più impegnative della sua carriera, il monumento equestre dedicato a Cosimo I, la cui realizzazione gli era stata affidata dal granduca Ferdinando appena salito al trono (fig. 24 e scheda 31). Lo scultore aveva accarezzato fin dagli anni Sessanta l'idea di un monumento equestre, esercitandosi in numerosi studi di cavalli al passo e persino impennati nella forma di piccole statuette bronzee. Il modello



25. Marco Aurelio. Roma, Piazza del Campidoglio.

scelto fu naturalmente quello della statua equestre antica più famosa allora conosciuta, il *Marco Aurelio*, fatto collocare da Michelangelo nel 1538 al centro di piazza del Campidoglio (fig. 25). Il granduca, però, è vestito 'alla moderna', in corazza e col bastone del comando trattenuto saldamente con la destra; la lunga iscrizione e gli stupendi rilievi sul basamento, con la raffigurazione dell'*Incoronazione di Cosimo*, del *Senato che rende omaggio al granduca* e con l'*Ingresso trionfale a Siena*, oltre a compendiare la consumata perizia dell'artefice, rendono esplicito il messaggio celebrativo del monumento,

26. Pietro Tacca,  
Monumento equestre di  
Filippo IV d'Asburgo.  
Madrid, Plaza de  
Oriente.



il trionfo del potere assoluto dei Medici sulla Toscana, accresciuto oitretutto dalla collocazione altamente simbolica in piazza della Signoria, accanto ai tradizionali emblemi della *civitas* (il *Marzocco*) e della *florentina libertas* (il *David* di Michelangelo, l'*Ercole e Caco* del Bandinelli, la *Giuditta* di Donatello). Si suggeriva così quel processo di appropriazione dei simboli della libertà repubblicana che aveva caratterizzato la 'politica delle immagini' del padre di Ferdinando.

Il successo e la soddisfazione per la riuscita perfetta del monumento a Cosimo dovettero convincere Ferdinando a commissionare immediatamente un altro monumento equestre, dedicato a se stesso: l'ormai anziano Giambologna ne ideò sicuramente il modello, che venne fuso tra il 1602 e il 1608 con l'aiuto del carrarese Pietro Tacca, che a partire dal 1592 era entrato nella bottega e che sarebbe divenuto l'erede e successore del maestro (fig. 8). Quasi simultaneamente, infatti, nell'*atelier* dello scultore fiammingo si lavorava alle statue equestri destinate al re di Francia Enrico IV e a quello di Spagna Filippo III, completate solo dopo la morte di Giambologna: la prima giunse a Parigi nel 1614 e Pietro Francavilla, già trasferitosi da qualche anno nella capitale francese, sovrintese al suo

allestimento sul Pont Neuf (distrutti cavallo e cavaliere dalla furia rivoluzionaria nel 1792, rimangono al Louvre le quattro belle figure in bronzo degli *Schiavi* che ornavano il basamento, ideate dal Francavilla e portate a compimento dal suo allievo Francesco Bordoni nel 1618); la seconda venne inviata a Madrid nel 1616, scortata da Antonio Guidi, cognato del Tacca, e montata nei giardini della casa del Campo (oggi trionfa al centro di plaza Major).

Tutti i principali sovrani europei desideravano ormai un monumento equestre che uscisse dalla bottega di borgo Pinti: non potendo accontentarli tutti, Giambologna e dopo di lui Pietro Tacca inviavano di frequente delle statuette, prodotte con i medesimi stampi, sostituendo solo pochi particolari decorativi e naturalmente la testa, fusa a parte col ritratto del destinatario. Nel 1642, due anni dopo la morte di Pietro Tacca, venne installato a Madrid dal figlio Ferdinando il superbo monumento equestre di Filippo IV (1634-40), massimo raggiungimento dello scultore carrarese, che coronava così un sogno che già era stato del suo maestro Giambologna e prima ancora di Leonardo da Vinci: la raffigurazione del sovrano a cavallo di un impetuoso destriero impennato lanciato al galoppo (fig. 26).