

MARCO CAMPIGLI

L'INCREDIBILE PELLEGRINAGGIO DEI MARMI
DELLA FONTANA DI GIUNONE
DI BARTOLOMEO AMMANNATI

Quella della *Fontana di Giunone* (cfr. fig. 1) è una vicenda davvero singolare. Non solo per l'idea non comune di collocare una fontana monumentale nella Sala Grande di Palazzo Vecchio, cioè all'interno di un salone posto a un primo piano molto alto; e neppure per il suo allestimento prospettato, che avrebbe occupato per intero il lato meridionale di quel salone, con una soluzione del tutto inedita e degna di una vera e propria reggia: tutto ciò non fu mai realizzato e, quindi, potremo anche rubricarlo sotto la voce affascinante dei bizzarri sogni progettuali. La cosa veramente incredibile è ciò che avvenne realmente, ovvero la sorte che subirono le varie componenti della fontana dal momento in cui fu deciso di non procedere nell'allestimento del salone secondo il progetto iniziale. Per condividere questo stupore è necessario aver chiaro che con il termine 'componenti' intendiamo non soltanto i necessari elementi architettonici e idraulici ma, soprattutto, otto figure di marmo assai più grandi del naturale. Ebbene, saranno proprio le tappe di questo straordinario viaggio che intendiamo ripercorrere nelle pagine che seguono.¹

¹ Come si potrà capire andando avanti nella lettura, queste pagine devono molto al lavoro di Detlef Heikamp.

Non sappiamo a chi si debba ricondurre il progetto. È probabile, però, ci sia stato Giorgio Vasari dietro alla commissione a Bartolomeo Ammannati di questa fontana (Ferretti 2011: 142), a stare almeno a quanto lui stesso racconta. Sarebbe stato Vasari, appena rientrato a Firenze dopo oltre un decennio di assenza, a favorire presso il duca la chiamata dell'amico scultore, con il quale aveva più volte collaborato negli anni precedenti, trascorsi dai due a Roma al servizio di papa Giulio III (Vasari 1568, II: 447). Pochi mesi dopo la morte di questi, avvenuta alla fine di marzo del 1555, Ammannati decise di fare ritorno a Firenze, e già il 29 ottobre di quell'anno abbiamo i primi documenti relativi ai lavori per la fontana: in quel giorno vennero stanziati 50 scudi per tre blocchi di marmo chiesti allo scalpellino Francione da Carrara «per fiure per una fontana in Palazo»; questi ricevette pagamenti il 14 marzo e il 21 aprile dell'anno successivo, per essere infine saldato il 31 agosto.² Dal 1° marzo 1556 Ammannati iniziò comunque a ricevere il salario regolare di 20 fiorini al mese, somma che gli fu corrisposta fino al 31 gennaio 1561.

In una lettera del 27 ottobre 1556 il provveditore della Fortezza da Basso, Francesco di ser Jacopo, scrisse a Cosimo I per informarlo sull'ottima qualità del marmo che si poteva estrarre a Campiglia e di cui poteva essere garante lo stesso Ammannati (Gaye 1839-1840, II: 414-415). Quest'ultimo, secondo quanto scritto nella lettera, prometteva di terminare per il carnevale successivo le statue a cui stava lavorando e ricordava di non avere ancora ricevuto i quattro blocchi di marmo per quelle mancanti, che quindi potevano essere estratti dalla cava di Campiglia. Il consenso entusiasta di Cosimo I arrivò appena due giorni dopo.

Qualcosa però non andò per il verso giusto. Forse i marmi di Campiglia non risultarono della qualità sperata, o forse tutta l'operazione non era così conveniente come sembrava in un primo momento. Fatto sta che il 15 marzo 1557 abbiamo il documento di allogazione per l'estrazione a Carrara di tre nuovi blocchi di marmo al solito Francione, il quale prometteva di imbarcarli entro il maggio successivo; nel mese di novembre i blocchi risultano essere arrivati a Firenze.³ La ragione per la quale c'era stata una riduzione rispetto alla quantità di marmo già richiesta dallo scultore – da quattro a tre blocchi – può essere spiegata facendo riferimento ai due *Pavoni* previsti nel progetto: seguendo la stima di Ammannati, erano forse da ricavare entrambi nel quarto blocco di marmo; tuttavia, se consideriamo le loro dimensioni ridotte, essi potevano invece essere scolpiti utilizzando del materiale allora già disponibile in città. Comunque, nel frattempo si susseguirono i lavori di scalpellini, carradori e fornitori per l'allestimento architettonico della parete della Sala dove sarebbe dovuta andare la fontana (documenti in Allegrì / Cecchi 1980: 225; Ferretti 2011: 142-144).

² ASFi, SFF, FM, 2, Debitori e creditori della fabbrica di Palazzo Ducale C, 1552-1572, c. 149 s-d (in Utz 1972: 395).

³ ASFi, SFF, FM, 20, Copie di listre e conti di Palazzo Ducale D, 1556-1558, c. 4r e 78r (in Heikamp 1978: 155-156 docc. VIII, IX, X).

Acquisita anche l'approvazione di Michelangelo, che ne scriveva in una lettera a Cosimo I del 25 aprile 1560,⁴ probabilmente il lavoro era già in una fase avanzata quando il 24 ottobre dello stesso anno fu compiuto uno scasso di circa diciotto metri quadri «in su la Sala Grande accanto a una finestra dove s'è murare l'opera de l'Amanato».⁵ Da questo momento le notizie che abbiamo sul procedere dei lavori iniziano a diventare molto più approssimative, potendosi registrare solamente il pagamento del 18 maggio 1563 all'intagliatore Amadio di Vincenzo Baccegli per un capitello, e un altro, del 1° marzo 1566, a Domenico Lorenzi per altri tre capitelli: dalla documentazione sembra di capire che si trattasse di opere in legno, forse modelli di prova, e che entrambi gli intagliatori lasciassero incompiuto il loro lavoro.⁶

Nel frattempo, ebbe inizio il viaggio delle sculture. Per tutto il mese di ottobre di quello stesso 1563 abbiamo una serie di pagamenti ai carradori per il trasporto di «figure di marmo» dalla bottega dell'Ammannati, che si trovava nella casa di Chiappino Vitelli, presso il ponte Santa Trinita, «in sino alla Loggia di Piazza»:⁷ anche se non viene specificato il numero, da questi documenti risulta che, a quella data, il lavoro alle sculture doveva essere terminato. Esse, tuttavia, non poterono essere portate direttamente nella loro destinazione finale poiché in primavera erano iniziati i lavori di rifacimento della Sala Grande che sarebbero terminati due anni dopo, per le nozze di Francesco de' Medici. Come suggerito da Detlef Heikamp, le statue cui si fa riferimento in questi documenti dovevano essere quattro, cioè la *Prudenza*, *Flora/Fiorenza*, *Cerere* e *Giunone* (cfr. figg. 3-6). L'ipotesi dello studioso appare dettata da quanto si può leggere nella lettera inviata il 1° maggio 1579 a Francesco I da Tanai de' Medici, allora provveditore alle fabbriche ducali, secondo la quale le due figure recumbenti, cioè l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8), risultano allora collocate nella Loggia dei Bardi, che si trovava Oltrarno, presso le case di quella famiglia.⁸ Dalla stessa lettera veniamo anche a sapere che quattro statue – probabilmente quelle già ricoverate nella Loggia de' Lanzi – si trovavano all'interno del Palazzo della Signoria, senza però specificare il luogo esatto: quand'anche fossero state portate nella Sala Grande, esse comunque non risultano allestite secondo il disegno originario, giacché la lettera non è che una descrizione per Francesco I della loro prevista disposizio-

4 «Quanto alla fontana di messer Bartolomeo [...] mi pare una bella fantasia, e che riuscirà cosa mirabile» (in Barocchi / Ristori 1965-1983, V [1983]: 221).

5 ASFi, SFF, FM, 21, Copie di listre e conti del Palazzo Ducale D secondo, 1558-1560, c. 64r (in Allegri/Cecchi 1980: 225).

6 ASFi, SFF, FM, 4, Giornale delle fabbriche di Palazzo Ducale e Palazzo Pitti E, 1560-1565, c. 26v e c. 50r (in Heikamp 1978: 156-158 docc. XII e XVIII).

7 ASFi, SFF, FM, 10, Entrata e uscita della fabbrica del Palazzo Ducale E, 1562-1565, cc. 39v-43r (in Heikamp 1978: 157).

8 ASFi, MP, 753, Carteggio universale di Ferdinando I, maggio 1579, c. 427r (pubblicata, da ultimo, da Zikos 2011: 160-161).

ne e del conseguente significato che avrebbero dovuto assumere secondo il progetto finale di Ammannati. Anzi, Tanai conclude preannunciando una visita che, di lì a poco, appena «arà finito di purgarsi», lo stesso scultore avrebbe fatto al granduca per fornirgli indicazioni ancora più precise. Da questa missiva emerge però un'ulteriore osservazione che finisce per complicare la nostra possibilità di ricostruire l'aspetto originario della fontana: prima di descrivere la *Fiorenza* e la *Prudenza* (cfr. figg. 4, 3), egli ricorda che esse «havevono andare in nicchie e mettevono in mezzo una porta», e ciò ha indotto a credere che esse non fossero parte integrante del progetto originario della fontana, ma che fossero destinate a due nicchie che fiancheggiavano un ingresso alla sala, allora posto nei pressi dell'attuale porta di accesso allo Studiolo di Francesco I (Zikos 2011: 161). Recentemente Serena Pini ha giustamente avanzato dei dubbi su questa ipotesi: richiamando la scena della *Primavera* affrescata da Federico Zuccari nella propria residenza fiorentina (cfr. fig. 9), la studiosa ha voluto vedere in essa non solo citazioni «rivisitate» della *Cerere* e della *Fiorenza* (cfr. figg. 5, 4), già segnalate in precedenza (Thompson 2008: 88), ma anche un ricordo del fondale architettonico previsto da Ammannati per la parete meridionale della Sala Grande (cfr. figg. 2), con quattro statue entro nicchie intervallate da due finestre rettangolari e una grande apertura centrale (Pini 2016: 17-18).

È proprio facendo riferimento alla lettera di Tanai, e a quanto si legge nel *Riposo* di Raffaello Borghini, di pochi anni successivo, che ci sembra opportuno introdurre ciò che sappiamo relativamente alla composizione della fontana e anche al suo significato complessivo, ricordando che sia Tanai sia Borghini sono fonti preziose in quanto godevano, per loro stessa ammissione, di stretti rapporti con l'Ammannati. Riguardo al significato della fontana, entrambi sono concordi nell'indicarlo nel ciclico processo di generazione dell'acqua, significato a cui ovviamente contribuisce l'interpretazione delle singole figure: *Giunone* (cfr. fig. 6) rappresentava l'aria, seduta sopra un grande cerchio, probabilmente allusivo all'arcobaleno; sotto di lei *Cerere* (cfr. fig. 5), «figurata per la terra, la quale si premea le mammelle, e ne usciva fuor l'acqua, volendo mostrare che dalla terra aiutata dall'aria surgono i fiumi, e i fonti» (Borghini 1584: 592); sempre entro il cerchio dell'arcobaleno, le figure di *Arno* e della *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8); infine la statua di *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4), «c'ha i fiori in grembo e 'l braccio armato» (Tanai de' Medici in Zikos 2011: 160), e quella della *Prudenza* (cfr. fig. 3), «denotata per l'ancora, e per lo Delfino, impresa del granduca Cosimo» (Borghini 1584: 592). La presenza di queste due ultime statue – che però abbiamo visto essere problematica – porterebbe inoltre a individuare una chiave di lettura più marcatamente politica e cosimiana, in sintonia con il luogo a cui la fontana era destinata. Interpretazione, quest'ultima, che lascerebbe aperta la proposta di Heikamp di includere nel significato generale le due statue bronzee di *Marte* (Firenze, Uffizi) e della perduta *Venere* (Heikamp 1978: 138), ricordando che nel prospetto della facciata meridionale della sala erano probabilmente previste quattro nicchie per altrettante statue (Pini 2016: 18), e che abbiamo un pagamento che lega esplicitamen-

te il Marte ai lavori condotti per essa da Ammannati.⁹

Ci sia stato o meno l'incontro tra lo scultore e il granduca preannunciato da Tanai de' Medici, fatto sta che a Francesco I l'allestimento voluto dal padre più di vent'anni prima non deve essere andato proprio a genio, e infatti, subito dopo questa lettera, ebbero inizio le faticose peregrinazioni delle statue all'interno dei possedimenti medicei. È lo stesso Borghini a ricordare che «il gran duca Francesco di tutte quelle statue fece fare una fontana nella sua meravigliosa Villa di Pratolino, la quale si chiama la Fontana dell'Ammannato» (Borghini 1584: 592) e, nel 1586, essa viene descritta da Ulisse Aldovrandi che, oltre a essere il primo a ricordare i due *Pavoni* ai lati di *Giunone*, ricorda altre quattro figure allegoriche che stavano attorno ad essa, cioè la statua di *Eolo*, quelle di *Fauno*, di *Adone* che suona, e di *Robigo*, divinità della 'ruggine' del grano.¹⁰ L'anno successivo è il filosofo Francesco de' Vieri che ci fornisce un'altra descrizione della fontana (De Vieri 1587: 48), mentre, da un inventario di quel tempo, veniamo a sapere che le quattro nuove statue allegoriche erano di pietra.¹¹ La fontana

9 ASFi, Fabbriche Medicee, 21, c. 14v (segnalato in Zikos 2011: 165). Sul piano dei significati bisogna almeno ricordare il saggio di Claudio Pizzorusso che, rilevando le consonanze tra queste sculture e alcuni versi di Laura Battiferri, moglie di Ammannati, proponeva una partecipazione della poetessa a quelle «adunanze di amici colti che avevano per centro Benedetto Varchi» da cui sarebbe scaturita l'invenzione iconografica della fontana (Pizzorusso 2003; la frase citata si trova a pagina 81). Cristina Acidini osservava invece che la lettera di Tanai e il passo del *Riposo* sono entrambe fonti da ricondurre agli anni di Francesco I, per cui l'interpretazione della fontana che esse ci forniscono potrebbe essere «volenterosamente aggiustata per corrispondere ai gusti» del nuovo granduca. Nella fontana si doveva leggere piuttosto «l'origine encomiastica ispirata dalla duchessa Eleonora di Toledo, sposa amatissima e fertile del duca»: Giunone/Eleonora come «madre degli dèi» e «dispensatrice dell'abbondanza» (Acidini Luchinat 2008: 141-142). Questa proposta si inseriva in una linea di studi che rimontava agli interventi di Malcolm Campbell e di Claudia Rousseau (entrambi del 1983), e che fu rilanciata, anni dopo, da Pizzorusso prima (2003: 81), e poi da Bruce Edelstein (2004: 80) e Janet Cox-Rearick (2004: 250-252). Come però avvertiva Dimitrios Zikos (2011: 175), occupando una posizione opposta all'Udienza di Baccio Bandinelli, «la *Giunone/Eleonora* sarebbe venuta ad assumere un 'peso' pari a quello dei ritratti statuari della dinastia medicea», e ciò appariva giustamente allo studioso un accostamento «estremamente improbabile». Rimanendo sul piano delle interpretazioni, ricordiamo quella di Detlef Heikamp, che, ricollegandosi alla lettura cosmologica, faceva riferimento a un passo di Dante nel quale si accenna alla circolarità del processo delle acque (*Purgatorio*, XIV, 34-36), e proponeva di riconoscere in Cosimo Bartoli, autore di un commento dantesco, il principale responsabile nell'ideazione del programma della fontana (Heikamp 1978: 122). Una lettura simile veniva fornita da Zikos nel catalogo della mostra del Bargello del 2011: egli preferiva fare riferimento alla cosmologia di Aristotele, per come era stata sviluppata nel *De generatione et corruptione* (un testo tradotto nel 1552 da Antonio Brucioli), nel quale il filosofo greco analizzava la continua e circolare trasformazione dei Quattro Elementi (Zikos 2011: 176-177). Infine, ricordiamo come, pur nello stesso catalogo, Alessandro Cherubini forniva un'interpretazione diversa: nella fontana era figurata «la nascita di Cosimo, quasi nuovo dio, e l'inizio [...] di una nuova era per la Toscana e per l'umanità tutta», e anche lui faceva riferimento ai sonetti della Battiferri (Cherubini 2011: 67-70).

10 Ulisse Aldovrandi, *Descriptio brevis fontium Pratolini*, Bologna, Biblioteca Universitaria, Mss. Aldovrandi, XI, *Observationes variae. Itinerarium Florentiae factum* anno 1586, c. 76r (in Heikamp 1978: 160 doc. XXIV).

11 ASFi, GM, 435ter, Inventario di Pratolino, 1587-1588, c. 26r; GM, 132, Inventario ge-

era collocata alla sinistra uscendo dalla villa, presso il Giardino Segreto, e dava inizio a una delle due 'gamberaie' che scendevano, tra cascatelle e laghetti, fino alla *Fonte della Lavandaia*.

Neppure dieci anni le statue di Ammannati rimasero a Pratolino poiché, in seguito alla morte di Francesco I, avvenuta nell'ottobre del 1587, esse si rimisero in viaggio. Ferdinando I volle, infatti, che fossero riportate in città ma che trovassero una sistemazione sopra la Grotta del cortile di Palazzo Pitti. Nel marzo 1588 ebbero inizio i lavori per il loro trasferimento,¹² mentre dall'ottobre successivo, cominciarono quelli per il riallestimento della fontana, per la quale fu provveduto prima alla pavimentazione della vasca, quindi ad approntare nuovi condotti per le acque, e infine, per terminare i lavori, furono coinvolti «muratori e manovali», fornaciai, scalpellini e scultori: all'inizio di marzo del 1589 furono collocate decorazioni di spugne e staltiti; in aprile, furono pagati lo scultore Alessandro Albertini, per «scogli appiè delle fiure», e Pompeo Ferrucci del Tadda per due putti di terra.¹³

All'inizio della primavera del 1590 un Ammannati ormai anziano scrisse a Ferdinando I chiedendogli di non coinvolgerlo in quei lavori di risistemazione, e anzi pregandolo di fare in modo che si potessero rivestire tante nudità da lui concepite trent'anni prima, così che «non possano mai dare occasione di brutti pensieri a persona veruna».¹⁴ In maniera solerte, il granduca accolse le richieste dell'artista, e il 9 aprile venne pagato l'orefice Gieri del Riccio per aver fatto «una cinta con foglie di rame messe d'oro [...] per una fiura di detta fonte».¹⁵

Alla fine del Cinquecento risale probabilmente il disegno di Giovanni Guerra (cfr. fig. 10), conservato all'Albertina di Vienna, con la sistemazione a Palazzo Pitti della fontana (Vitzthum 1963), mentre è del 1599 il *Belveder con Pitti*, la lunetta dipinta da Giusto Utens per la villa di Artimino, che ritrae la fontana nella sua nuova collocazione. Da queste due testimonianze figurative possiamo farci un'idea di come essa fosse allestita, giacché ora – come del resto anche a Pratolino – si trattava di risolvere il problema di comporre in uno spazio del tutto aperto una serie di statue pensate per essere collocate contro uno sfondo architettonico. Sia il disegno di Guerra, sia il dipinto di Utens, pongono *Cerere* (cfr. fig. 5) al centro dello spazio racchiuso dall'arcobaleno; sulla sua sommità siede *Giunone* (cfr. fig. 6), circondata dai due *Pavoni*, mentre *Arno* e la *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8) ne occupano la parte bassa: tut-

nerale di Guardaroba, 1587-1591, c. 216s (in Heikamp 1978: 161 doc. XXVI).

12 ASFi, SFF, FM, 23, Quaderno di liste per il Palazzo Ducale A, 1585-1588, c. 142r (in Heikamp 1978: 161 doc. XXVII).

13 ASFi, SFF, FM, 67, Quaderno di liste e mandati per Palazzo Pitti A 2°, 1588-1592, c. 25r, e ivi, 53, c. 117v. Tutta la documentazione è in Heikamp 1978: 161-166 docc. XXVIII-XLIV.

14 La lettera si legge in Gaye 1839-1840, III: 579.

15 ASFi, SFF, FM, 67, c. 134v (in Heikamp 1978: 166 doc. XLVI).

te queste sculture erano rivolte verso Palazzo Pitti e montate secondo l'allestimento che presumiamo avrebbero dovuto avere anche nella Sala Grande. La mancanza di nicchie per la *Prudenza* (cfr. fig. 3) e la *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4), cioè di quelle che avrebbero dovuto essere le loro sedi originarie, fu risolta collocando le due statue di fianco alla *Cerere*, ma rivolte verso l'anfiteatro, ovvero in senso contrario rispetto alle altre.

Nell'anno 1600 abbiamo pagamenti «per due canne di pionbo sottile con più zam-pilli piccoli [...], servite per attorno alli schogli della fonte di marmo», per una serratura, «per pomicie per nettar la fonte del Ammanato»; nel 1603, ancora pagamenti per «mattone pesto», servito per manutenzione alla fontana.¹⁶

Se pochi mesi era durata la permanenza delle sculture nel parco di Pratolino, in questa collocazione esse rimasero poco più a lungo: dal giugno 1635 al mese di ottobre dell'anno successivo la fontana dell'Ammannati fu nuovamente smontata e, al suo posto, dal 1641, Giovan Francesco Susini avrebbe realizzato la *Fontana del Carciofo*.¹⁷ Forse aveva ragione Heikamp quando indicava nella nuova collocazione sulla terrazza del cortile di Palazzo Pitti il motivo del mancato apprezzamento della nostra fontana, anche perché chi guardava verso il palazzo dal prato di Boboli poteva avere della maggior parte delle statue solamente una sconveniente veduta dal retro (Heikamp 1978: 143).

Non è chiara la sorte che subirono allora le statue. Due occorrenze archivistiche della seconda metà del Seicento ci dicono che esse si trovavano nel Casino di San Marco, abitato dal cardinal Carlo de' Medici dal 1621 fino alla morte, avvenuta nel 1666: la prima è una lista di oggetti acquistati dalla sua eredità da Cosimo II, l'altra è un inventario redatto il 30 giugno 1667, poco dopo la sua morte. In questa nuova collocazione le sculture persero il loro *status* di appartenenza a un'opera unica e cominciarono ad essere allestite in maniera autonoma. La *Giunone* (cfr. fig. 6), per esempio, risulta essere stata collocata sopra l'entrata della piccola grotta che si trovava nel giardino settentrionale («Una statua di marmo simile sopra la grotta, sedente, figurata per Iride»),¹⁸ mentre i due *Pavoni* sono ricordati nella galleria («Dua pavoni di marmo antichi, alti braccia 1 in circa, posati su una basa piccola, che uno ha rotto un piede»).¹⁹ Nel cosiddetto «bosco o salvatico», cioè nella parte del giardino più lontana dal palazzo, si trovavano probabilmente la *Cerere* («Una statua di una femmina

16 ASFi, SFF, FM, 72, Quaderno di robe per la fabbrica di Pitti C, 1600-1603, cc. 2v, 4v, 11v, 13v, 42r.

17 ASFi, Acquisti e doni, 74, Bilancio della fabbrica di Pitti, 1631-1635 (in Heikamp 1978: 168-169 docc. LIII-LVI); e SFF, FM, 64, Debitori e creditori della nuova fabbrica di Pitti, c. 65r.

18 ASFi, GM, 754, Ricordanze 1666-1695, c. 25v.

19 ASFi, GM, 758, Inventario *post mortem* del cardinal Carlo de' Medici, 1666-1667, c. 23r.

di marmo bianco con le mani alle poppe con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 5),²⁰ la *Prudenza* («Una statua di giovane nudo di marmo bianco, con un'ancora in mano e dolfino avvolto a detta ancora, con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 3)²¹ e la *Flora/Fiorenza* («Una statua d'una femmina di marmo bianco con panneggiamenti, rappresentante una Dovizia più del naturale, con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 4),²² tutte acquisite da Cosimo II. Anche se non è precisata la collocazione che queste sculture avevano nella residenza medicea, possiamo ipotizzare si trovassero in quel luogo – cioè nel «bosco o salvatico» – sulla base della prossimità sequenziale con altre opere ricordate nell'inventario redatto dopo la morte del cardinale. Senza un'indicazione più precisa, sappiamo invece che si trovavano nei pressi della *Giunone* (cfr. fig. 6), dunque nel giardino settentrionale, anche l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso* («Due statue di fiumi in atto di riposo con vasi, una di femmina con un cavallo alato sotto, e l'altra di un vecchio con un leone sotto») (cfr. figg. 7-8).²³

Alla fine del Seicento le statue sono menzionate anche da Giovanni Cinelli in un manoscritto di appunti da utilizzare forse per una nuova edizione delle Bellezze di Firenze: nonostante citi solo le figure di *Cerere*, di *Flora/Fiorenza* e di *Prudenza* (cfr. figg. 5, 4, 3), e seppure attribuisca il progetto della fontana a Baccio Bandinelli, anche dalle sue parole veniamo a sapere che «le tre statue nel prato del Casino di S. Marco oggi si veggono».²⁴

Delle sculture di Ammannati non abbiamo notizie per qualche decennio. La maggior parte di esse ricomparve soltanto alla fine degli anni Trenta del XVIII secolo quando presero nuovamente la strada di Boboli; non facevano parte del gruppo la *Giunone* (cfr. fig. 6), i due *Pavoni* e la *Fonte di Parnaso* (fig. 8). È Gaetano Cambiagi che, nella sua Descrizione del giardino del 1757, oltre a fare esplicito riferimento a quanto leggeva in quegli «sbozzi di aggiunte» del Cinelli, aggiungeva che «dopo l'entrata solenne fatta in Firenze il dì 20 gennaio 1739 dei nostri augustissimi sovrani», furono collocate nell'anfiteatro «alcune statue di marmo [...] che furono levate del palazzo detto il Casino da S. Marco, tra le quali vedonsi quelle stettero già attorno la fontana» (Cambiagi 1757: 27-28 e 31-32).²⁵ Anche se erano separate da più di un secolo, da queste parole si deduce che almeno non era stata persa la memoria della loro appartenenza a una fontana, anche se è molto probabile che Cambiagi facesse riferimento alla versione montata sopra la grotta del cortile di Palazzo Pitti.

20 *Ibidem*. In quel luogo la ricorda anche Giovanni Cinelli (si veda, più avanti, nota 24).

21 ASFi, GM, 754, Ricordanze, 1666-1695, c. 26r.

22 Ivi, c. 25v

23 *Ibid.* (in Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013:143).

24 Giovanni Cinelli, *Descrizione di Firenze*, BNCF, Magl., classe XIII, 34, c. 153v (in Heikamp 1978: 169 doc. LVII).

25 Citato in Heikamp 1978: 171 doc. LXII.

Con il parziale ritorno a Boboli le sculture seguirono vicende collezionistiche ancor più autonome che diventa necessario percorrere singolarmente. Fra quelle che il Cambiagi cita come poste nell'anfiteatro c'era la *Cerere* (cfr. fig. 5) – interpretata come allegoria della Clemenza e ricondotta alla mano di Baccio Bandinelli²⁶ – la *Prudenza* e la *Flora/Fiorenza* (cfr. figg. 3-4). In quella collocazione le tre statue sono ricordate in una previsione di spese redatta nel 1758 da Francesco Janssen, scultore di corte, per il restauro dei marmi di Boboli. Da essa si ricavano notizie preziose relativamente al loro stato di salute e all'entità degli interventi che furono compiuti in quell'occasione. Nella *Cerere* (cfr. fig. 5) «vi è dietro una traccia dove si vede passava una canna di piombo quando era al suo primo posto, cioè sul prato del Casino da S. Marco, che detta traccia va ricoperta con un pezzo di panno»²⁷ – un'integrazione ben visibile sul retro della statua; alla *Prudenza* «li va rifatto tre dita»²⁸ – se, come è probabile, si tratta delle dita ancora mancanti della mano destra (alle quali ne andranno aggiunte altre due in quella sinistra) si deve dedurre che il Janssen non sia intervenuto su questa scultura; alla *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4) «li va rifatta tutta la mano e il polso del braccio e il simbolo che deve avere in mano, e gli va rifermata la testa»²⁹ – essa presenta ancora oggi i segni evidenti di una frattura ma ciò che più colpisce è la prima parte delle indicazioni dello Janssen da cui si deduce che tutta la mano destra, comprese le frecce, non è altro che un rifacimento settecentesco.

Pochi anni dopo le tre statue furono nuovamente spostate, pur rimanendo all'interno di Boboli. Questa volta è Francesco Maria Soldini a ricordarle, nel 1789, nel cosiddetto *Jardin Potager* o degli Ananassi, ripetendo grosso modo quanto leggeva nel testo del Cambiagi: la *Cerere* (cfr. fig. 5) continuava ad essere «un simbolo della Clemenza» scolpito «dal celebratissimo Baccio Bandinelli» (Soldini 1789: 53-54);³⁰ per la *Prudenza* (cfr. fig. 3) ha molti dubbi, su cosa rappresentasse («un uomo nudo, fra le cui gambe con la testa in terra posata sorge un mostro marino») e su chi sia stato l'autore, seppure sospetta la provenienza dalla «fontana posta avanti il cortile del Palazzo Reale», che credeva opera di Bandinelli (Idem: 13-14, 53-54); stesse incertezze per la *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4) che non riesce a interpretare e che confessa di non capire chi ne fosse l'autore «il quale per altro ci sembra non ordinario» (Idem: 53-54). L'ultima sistemazione di questa statua all'interno del giardino di Boboli risale probabilmente a un progetto di Pasquale Poccianti dei primi anni Trenta dell'Ottocento

26 «Una statua che per le mammelle acqua gettava per la Clemenza effigiata vedevasi» (Cambiagi 1757: 27-28).

27 ASFi, Segreteria di Finanze, Affari ante 1788, 434, ins. «Petizioni in genere», nn.cc., 6 giugno 1758.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 La *Cerere* venne ancora illustrata come allegoria della Clemenza da Gaetano Vascellini nel primo volume delle Statue di Firenze (Capecchi/Pegazzano/Faralli 2013: 72-73 tav. VIII).

quando venne collocata in una nicchia ricavata nel muro di fronte alla Meridiana.

Fra le sculture che furono portate a Boboli nel 1739 in seguito all'entrata a Firenze di Francesco di Lorena non sappiamo se ci fosse anche l'*Arno* (cfr. fig. 7) non essendo ricordata nella *Descrizione* di Gaetano Cambiagi (1757). Pur con un'attribuzione alla scuola del Giambologna, essa è comunque descritta da Francesco Maria Soldini nel 1789, come collocata di fronte all'ingresso d'Annalena, «quantunque venga esso dai passeggi ad incontrarsi per fianco», cioè pressappoco dove si trova attualmente la Grotta di *Adamo ed Eva*. All'inizio di luglio del 1808 è documentato un piccolo intervento di pulitura in vista di un restauro³¹ mentre, dal 1811 al 1820, quando Giuseppe Cacialli coordinò i lavori della Grotta e di sistemazione di tutta l'area, anche l'*Arno* (cfr. fig. 7) fu dapprima spostata e poi trasformata nuovamente in una fontana; l'incarico sia di restaurare la scultura, sia di dotarla di un alto basamento con una testa di leone da cui sgorgava l'acqua, fu affidato allo scultore Pietro Bellini.³²

Per quanto riguarda la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) abbiamo invece maggiori notizie. Per essa siamo certi che non fu trasportata a Boboli nel 1739. Recentemente sono stati rintracciati una serie di pagamenti del 1777 per il trasporto di una statua dal «giardino delle Piccolomini» a Boboli e per la sua sistemazione «in fondo alla cerchiata» grande, cioè il viale coperto da lecci curvati che incrocia lo Stradone verso settentrione.³³ È molto probabile che il «giardino delle Piccolomini» fosse proprio il giardino del Casino di San Marco, edificio nel frattempo trasformato in caserma della Guardia Nobile, per volere di Francesco di Lorena, e al tempo in parte abitato da Tommaso Piccolomini: lo si ricava sia da un fascicolo delle *Gazzette Toscane*,³⁴ sia da un documento nel quale è ricordato l'arrivo nel 1780 di altre statue di marmo in Galleria «le quali esistevano nel Real Casino di S. Marco nel quartiere di Sua Eccellenza Piccolomini».³⁵ La scultura non viene descritta, ma Francesco Maria Soldini nel 1789, ricorda la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) – che lui identifica con il fiume Arbia e la riconduce alla scuola del Giambologna – collocata a Boboli, proprio alla testata orientale del ricordato viale di lecci curvati (Soldini 1789: 43). Un'altra richiesta di

31 ASFi, IRC, 5078, Real Casa, Affari diversi, 1808-1811, c. 124.

32 ASFi, SFF, FL, 760, Giustificazioni di cassa, 1820, fasc. n. 1465 «Epilogo delle note di due settimane dal dì 9 ottobre al 21 detto 1820» etc., ins. «Inserito dell'importare delle note di muratori ... dal dì 9 ottobre al dì 14 detto ... sotto la direzione dell'architetto signor Giuseppe Cacialli, giustificazione n. 2, 16 ottobre 1820» (in Galletti 1991: 519 nota 62). Si veda anche Heikamp 1978: 145.

33 ASFi, SFF, FL, 74, Conti dei RR. Giardini, 1777, ins. 86, Conto di lavori fatti al Giardino 'delle Piccolomini', 12 maggio - 1° settembre 1777 (in Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013: 144).

34 *Gazzette Toscane*, V, 1770, 41: 162: Tommaso Piccolomini, «incaricato del dipartimento degli affari esteri, era smontato al Casino di San Marco, ove eragli stato preparato un quartiere».

35 ASGF, filza XIII, 1780.

pagamento potrebbe riguardare ancora la nostra statua: in essa Romualdo Pintucci, carradore, chiede di vedersi corrispondere il salario per il trasporto, avvenuto il 4 agosto di quello stesso 1777, di «una statua dal giardino del sig. Conte Piccolomini [...] allo studio del sig. Innocenzio Spinazzi».³⁶ Se ne deduce quindi che il viaggio della scultura verso Boboli si sia interrotto nella bottega dello scultore in Borgo Pinti, dove probabilmente fu sottoposta a un rapido intervento di pulitura.

Rimangono la *Giunone* (cfr. fig. 6) e i due *Pavoni*. Ricordiamo che questi ultimi erano inseriti nella lista delle opere scelte da Cosimo II e destinate alla Guardaroba Generale. Da allora vengono costantemente ricordati in quei depositi, specificando ora il luogo dove erano conservati, cioè la loggetta contigua allo stanzino dei donativi in Palazzo Vecchio, ora un peggioramento nel loro stato di conservazione («uno rotto, e l'altro guasto»)³⁷ Il 27 giugno 1780 furono venduti, insieme a molte altre cose considerate di scarto, a un tal Giuseppe Baragioli, una sorta di antiquario che in quell'occasione si aggiudicò quasi 150 mobili, ripartiti in lotti non divisibili. È probabile che costui abbia tralasciato di prelevare i Pavoni (forse a causa del loro precario stato di conservazione), che quindi avranno preso la strada di Boboli, dove questo genere di cose andava a finire e dove saranno rinvenuti nel 1927 (Kriegbaum 1928).³⁸

Fra le sculture della nostra fontana, l'unica a non essere mai stata portata a Boboli è la *Giunone* (cfr. fig. 6). Dopo la menzione che la ricordava nel Giardino di San Marco, di essa non abbiamo più notizie per molto tempo. È quindi verosimile pensare che fosse rimasta in quella collocazione, forse addirittura fino alla metà del XIX secolo, quando, con il trasferimento degli uffici della Dogana prima e del Ministero delle Finanze poi, furono pesantemente alterati sia la residenza che i suoi giardini (Covoni 1892: 24).

In questa situazione si trovavano, dunque, le varie sculture della *Fontana di Giunone* (cfr. fig. 1) agli inizi del Novecento: disseminate lungo i viali di Boboli, in cattive condizioni di conservazione, e per le quali era andata perduta la memoria del loro allestimento originario. Nel 1927 fu Friedrich Kriegbaum a dedicare uno studio, uscito l'anno successivo, al problema della fontana scomparsa di Bartolomeo Ammannati. Lo studioso fu in grado di identificare l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso*, la *Flora/Fiorenza* (cfr. figg. 7, 8, 4), e le due statue di *Cerere* e di *Prudenza* (cfr. figg. 5, 3); ritrovò anche i due *Pavoni*, abbandonati in un giardinetto prospiciente la casa di un giardiniere di Boboli, ma forti perplessità riguardo la loro appartenenza alla fontana furono avanzate dallo stesso studioso e, difatti, essi non si mossero per altri quarant'anni dal

36 ASFi, SFF, FL, 74, Conti dei RR. Giardini, 1777, ins. n. 53, Conto di Romualdo Pintucci carradore, 11 febbraio - 12 agosto 1777.

37 ASFi, GM, 1449, Inventario originale di Guardaroba, 1736, p. 73.

38 Bisogna dire che non abbiamo ritrovato nessuna testimonianza documentaria riguardo a questo nuovo spostamento, né la loro presenza è mai ricordata nelle descrizioni successive che pure menzionano tutte le altre sculture appartenenti alla fontana.

luogo dove erano stati rinvenuti (Kriegbaum 1928: 84 n. 1).³⁹ Soltanto la *Cerere* e la *Prudenza* (cfr. figg. 5, 3) furono immediatamente portate nel Museo del Bargello e sistemate sotto le logge del cortile (Rossi 1932: 15);⁴⁰ per le altre si dovette attendere ancora qualche anno. Alla fine del quarto decennio del secolo scorso Giovanni Poggi riconobbe la *Giunone* (cfr. fig. 6) come parte della fontana di Ammannati: ritrovata nei depositi dell'Opificio delle Pietre Dure, venne subito esposta alla *Mostra del Cinquecento toscano* del 1940, nel cui catalogo viene rubricata come già appartenente alle collezioni del Museo del Bargello (*Cinquecento toscano* 1940: 101). Nel 1968 Detlef Heikamp rinvenne nuovamente i *Pavoni* dove li aveva segnalati Kriegbaum e, finalmente potendosi basare sul disegno del Guerra che era stato nel frattempo pubblicato, fu in grado di ricondurli alla fontana. Dal «fondo della cerchiata» grande di Boboli la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) raggiunse il cortile del Bargello nel 1969 dove fu sottoposta a un intervento di restauro, resosi necessario a causa della sua lunga esposizione in un luogo circondato da piante: nella breve relazione stesa da Guglielmo Galli, oltre a lamentare una leggera corrosione della superficie marmorea e la presenza diffusa di scritte e disegni osceni, si legge che furono risarcite le perdite di parte del naso e delle dita della mano destra.⁴¹ Quattro anni dopo giunsero al museo la *Flora/Fiorenza*, l'*Arno* e i *Pavoni* (cfr. figg. 4, 7), dopo essere state restaurate nel laboratorio di Boboli, approntato in seguito all'alluvione del 1966. Finalmente tutte le sculture che componevano la fontana per la Sala Grande poterono di nuovo essere riunite.

La sistemazione che venne data loro nel 1977 fu curata da Luciano Berti: considerando l'impossibilità di ricomporre la struttura, fu deciso di evocarla per mezzo di un modello grafico approntato sulla base delle ricerche che Heikamp aveva nel frattempo presentato in una conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 1972. Finalmente, in occasione della mostra del 2011, grazie allo sviluppo di nuove tecnologie, fu possibile ricostruire l'arco con la giusta curvatura, e quindi allestire le sculture secondo quello che doveva essere stato il progetto di Ammannati.⁴²

39 Ricordiamo che Kriegbaum non conosceva ancora il disegno di Giovanni Guerra pubblicato solo nel 1963 (Vitzthum 1963).

40 La *Flora / Fiorenza* era interpretata come Allegoria della Terra.

41 Le brevi relazioni sui restauri delle sculture della fontana si leggono in Heikamp 1978: 150-151.

42 Per non impedire la piena leggibilità della *Giunone* e dei due *Pavoni*, fu deciso di mettere delle copie, eseguite in quell'occasione, alla sommità dell'arco (Ciseri / Paolozzi Strozzi 2011: 30-31).

BIBLIOGRAFIA

- Acidini Luchinat 2008 = Cristina Acidini Luchinat, *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in Simonetta Merendoni / Luigi Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia, Marsilio, pp. 137-153.
- Allegri / Cecchi 1980 = Ettore Allegri / Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, S.P.E.S.
- Barocchi / Ristori 1965-1983 = Paola Barocchi / Renzo Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, Firenze, S.P.E.S.
- Borghini 1584 = Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti.
- Cambiagi 1757 = Gaetano Cambiagi, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli*, Firenze, Stamperia Imperiale.
- Campbell 1983 = Malcolm Campbell, *Observations on the Salone dei Cinquecento in the Time of Duke Cosimo I de' Medici, 1540 -1574*, in Gian Carlo Garfagnini (a cura di), *Firenze e la Toscana nell'Europa del '500*, atti del convegno (Firenze, 9-14 giugno 1980), 3 voll., Firenze, Leo S. Olschki, III, pp. 819-830.
- Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013 = Gabriella Capecchi / Donatella Pegazzano / Sara Faralli, *Visitare Boboli all'epoca dei Lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle 'Statue di Firenze'*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Cherubini 2011 = Alessandro Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati. Scultore fiorentino e architetto*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 47-93.
- Cinquecento toscano 1940 = *Mostra del Cinquecento toscano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile - ottobre 1940), Firenze, Editrice Marzocco.
- Ciseri / Paolozzi Strozzi 2011 = Ilaria Ciseri / Beatrice Paolozzi Strozzi, «Le buone figure fanno bel vedere per tutto». *Le opere di Ammannati al Bargello*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 17-45.
- Covoni 1892 = Pier Filippo Covoni, *Il Casino di San Marco costruito dal Buontalenti ai tempi medicei*, Firenze, Tipografia Cooperativa.
- Cox-Rearick 2004 = Janet Cox-Rearick, La Ill.ma Sig.ra Duchessa felice memoria: *The Posthumous Eleonora di Toledo*, in Konrad Eisenbichler (a cura di), *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot, Ashgate, pp. 225-266.
- De Vieri 1587 = *Discorsi di M. Francesco de' Vieri, detto il Verino secondo, cittadino fiorentino. Delle maravigliose opere di Pratolino, e d'Amore*, Firenze, Giorgio Marescotti.
- Edelstein 2004 = Bruce Edelstein, *La fecundissima Signora Duchessa: The Courtly Persona of Eleonora di Toledo*, in Konrad Eisenbichler (a cura di), *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot, Ashgate, pp. 71-98.
- Ferretti 2011 = Emanuela Ferretti, *Bartolomeo Ammannati. La Fontana di Sala Grande e le trasformazioni del Salone dei Cinquecento da Cosimo I a Ferdinando I*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 137-155.
- Galletti 1991 = Giorgio Galletti, *Paoletti, Cacialli e Poccianti, architetti del Regio Giardino di Boboli*, in Cristina Acidini Luchinat / Elvira Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli 90*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Vecchio, 9-11 marzo 1989), Firenze, Edifir, pp. 505-524.
- Gaye 1839-1840 = Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato e*

- illustrato con documenti pure inediti*, 3 voll., Firenze, Giuseppe Molini.
- Heikamp 1978 = Detlef Heikamp, *Ammannati's Fountain for the Sala Grande of the Palazzo Vecchio*, in Elisabeth B. MacDougall (a cura di), *Fons sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, Washington, Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture, pp. 115-174.
- Kriegbaum 1928 = Friedrich Kriegbaum, *Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammannati*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919-1932 [1928], pp. 71-103.
- Pini 2016 = Serena Pini, *Postille al restauro delle statue di Villa Medici e la sventurata storia della testata sud del Salone dei Cinquecento*, in Giuseppina Carlotta Cianferoni / Serena Pini (a cura di), *Marmi antichi a Palazzo Vecchio dalla collezione romana di Villa Medici. Storia e restauro*, Firenze, Edifir, pp. 13-35.
- Pizzorusso 2003 = Claudio Pizzorusso, *Mirone e Dafne. Su Bartolomeo Ammannati scultore e Laura Battiferrri*, in «Artista», 2003, pp. 72-87.
- Rossi 1932 = Filippo Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello)*, Roma, Libreria dello Stato.
- Rousseau 1983 = Claudia Rousseau, *Cosimo I de' Medici and Astrology: the Symbolism of Prophecy*, tesi di ph.D (New York, Columbia University), Ann Arbor (MI).
- Soldini 1789 = Francesco M. Soldini, *Il Reale Giardino di Boboli, nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze.
- Thompson 2008 = Wendy Thompson, *Federico Zuccaro's Love Affair with Florence. Two Allegorical Designs*, in «Metropolitan Museum Journal», XLIII, 2008, pp. 75-96.
- Utz 1972 = Hildegard Utz, *A Note on the Chronology of Ammannati's Fountain of Juno*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 394-395.
- Utz 1977 = Hildegard Utz, *Bartolomeo Ammannatis Brunnen der Juno: Geschichte, Rekonstruktion und Deutung*, in Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto / Paolo dal Poggetto (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Giulio Procacci*, Milano, Electa, II, pp. 381-407.
- Vasari 1568 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti.
- Vitzthum 1963 = Walter Vitzthum, *Ammannatis Boboli-Brunnen in einer Kopie Giovanni Guerras*, in «Albertina Studien», I, 1963, pp. 75-79.
- Zikos 2011 = Dimitrios Zikos, «... che accozzamento è stato questo suo»? *Sul simbolismo delle statue di Ammannati per il Salone dei Cinquecento*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *Lacqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 157-181.

Marco Campigli

ILLUSTRAZIONI⁴³



Fig. 1 Bartolomeo Ammannati, *Fontana di Giunone*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello. Courtesy: Foto Martellucci, Firenze.

43 Le fotografie di Giovanni Martellucci sono state realizzate nell'ambito di un progetto PRIN per la catalogazione delle opere del Museo Nazionale del Bargello coordinato da Francesco Caglioti, che ringrazio affettuosamente. Sono grato, inoltre, a Paola d'Agostino, direttrice del museo, e a Ilaria Ciseri, per aver gentilmente permesso di fare quelle riprese.



Fig. 2 Parete meridionale del Salone dei Cinquecento. Firenze, Palazzo Vecchio. Foto dell'autore.



Fig. 3 Bartolomeo Ammannati, *Prudenza*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 133. Courtesy: Foto Martellucci, Firenze.



Fig. 4 Bartolomeo Ammannati, *Flora / Fiorenza*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 140. Courtesy: Foto Martellucci.



Fig. 5 Bartolomeo Ammannati, *Cerere*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 132. Foto Martellucci. Firenze.



Fig. 6 Bartolomeo Ammannati, *Giunone*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 135, Courtesy: foto Martellucci.



Fig. 7 Bartolomeo Ammannati, *Arno*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 141. Courtesu: foto Martellucci.

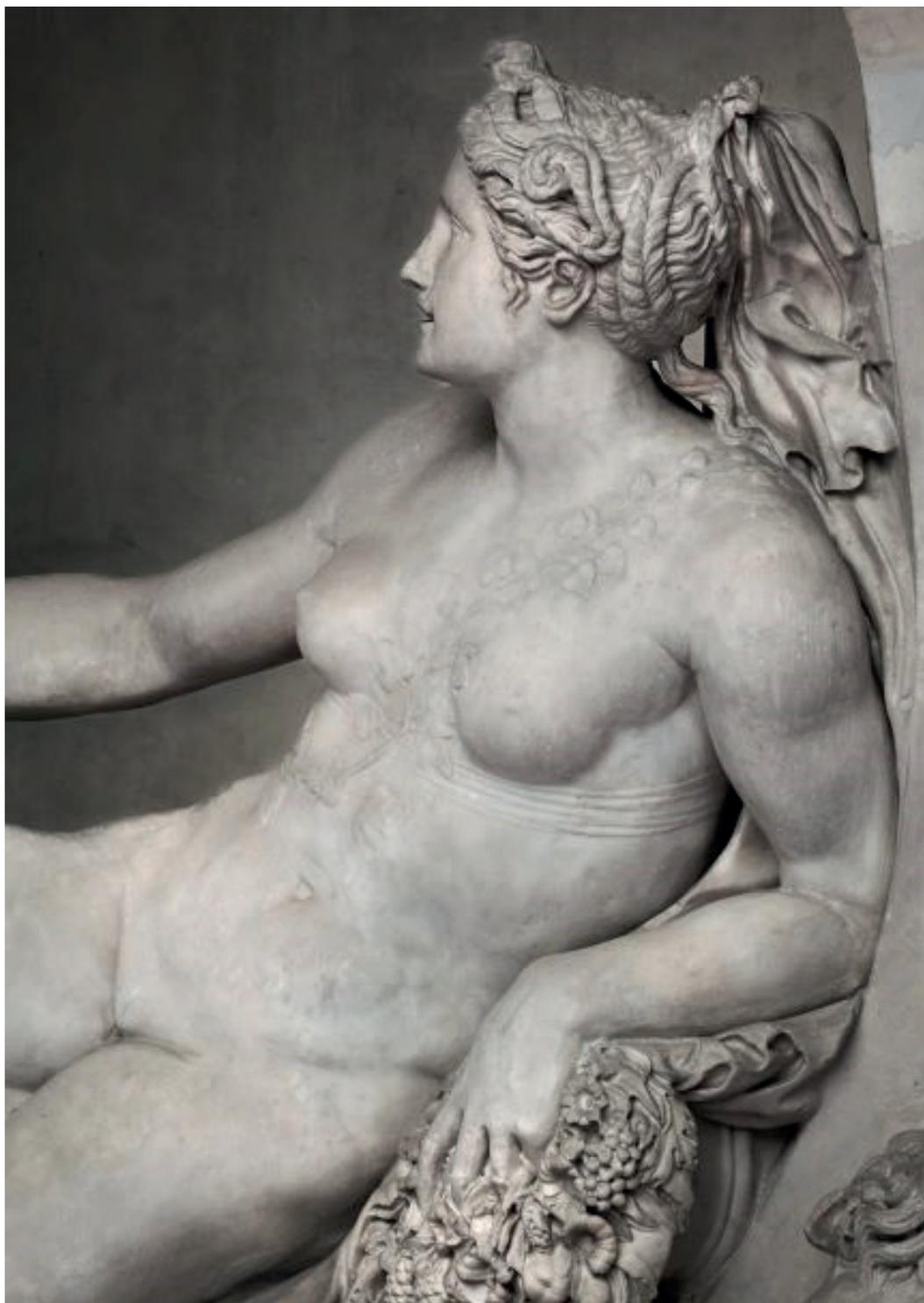


Fig. 8 Bartolomeo Ammannati, *Fonte di Parnaso*, particolare, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 139, part. Courtesy: foto Martellucci.

Marco Campigli

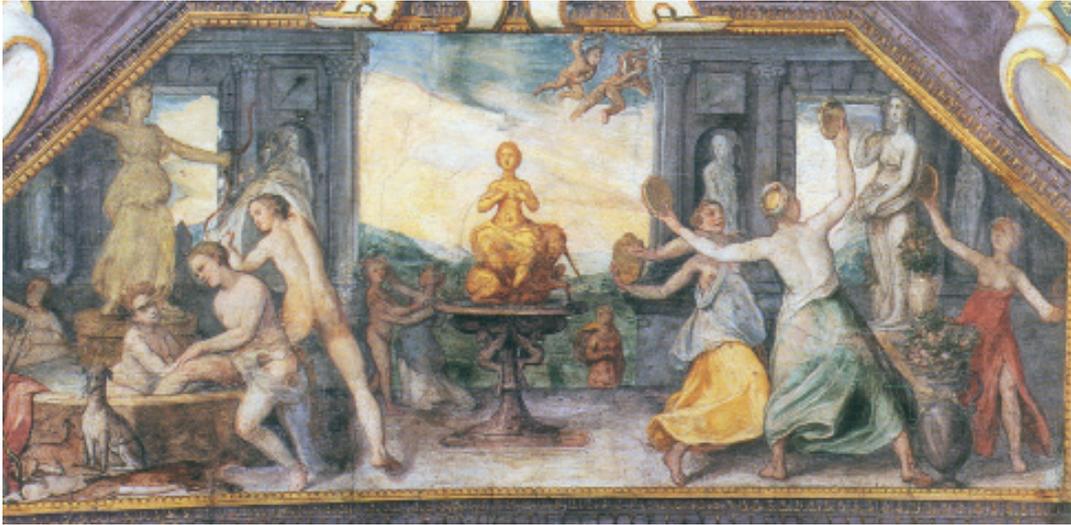


Fig. 9 Federico Zuccari, *La primavera*, 1577, affresco, Firenze, Casa Zuccari, sala del piano terreno. Foto dell'autore.



Fig. 10 Giovanni Guerra, *La Fontana di Giunone nell'allestimento a Palazzo Pitti*, 1598 c., penna e acquarello su carta. Vienna, Albertina.