



ASPETTI DELLA SCULTURA DEL CINQUECENTO ALLA SANTISSIMA ANNUNZIATA - UNA VISITA DI GIAMBOLOGNA

CLAUDIO PIZZORUSSO

L' uomo entrò nella basilica. Il suo passo claudicante non era in alcun modo espressione d'incertezza. Egli sapeva bene perché era lì: non essendovi nulla di più certo della morte e nulla di più incerto della sua ora, doveva provvedere alla propria sepoltura. Si avvicinava l'inverno del 1594, a giorni avrebbe firmato il contratto con i frati Servi di Maria della Santissima Annunziata per sancire la concessione della cappella della Madonna del Soccorso, quella al centro delle cappelle radiali della tribuna, proprio dietro l'altar maggiore¹. Gliela concedevano perché quell'uomo godeva di una reputazione senza pari nei quattro cantoni d'Europa e forse persino delle Indie. Aveva tratto enormi guadagni e raccolto pubblici onori. Per tutta la sua carriera aveva perseguito con costante applicazione la gloria. Quell'uomo era lo «sculptor famosissimus» Giovanni Bologna, Belga naturalizzato fiorentino.

Lui, per contro, aveva scelto la Santissima Annunziata perché essa era diventata ormai una sorta di pantheon degli artisti. Da trent'anni la rifondata Accademia del Disegno si era insediata nella cappella intitolata a San Luca, patrono degli artisti, e alla Santissima Trinità, mistero divino nel quale si specchiava la concezione fiorentina delle tre Arti unite nel supremo nome del Disegno. Giambologna ritenne opportuno iniziare di lì. Attraversò il primo chiostro, quello grande con la *Madonna del sacco* di Andrea del Sarto, passò nel secondo chiostro e varcò la soglia della cappella, perché allora si entrava di lì.

Quello spazio², già capitolo dei frati, serbava in sé la memoria di un grande scultore, l'inquieto frate servita Giovann'Angelo Montorsoli³. Nel convento si conservavano di lui la cella e altrove in chiesa varie statue, incompiute o perfezionate dal suo confratello e allievo Giovan Vincenzo Casali⁴. Ma l'opera sua più commovente era il piccolo rilievo in marmo del *Crocifisso con la Vergine e san Giovanni* (fig. 1), al quale egli aveva consegnato la propria profonda professione di fede nella salvezza in Cristo («Haec gloria haec salus nostra», come si legge in una elementare didascalia aggiunta in seguito) sul modello di un'immagine del suo maestro d'arte: l'iconografia della croce con i bracci a forcella che Michelangelo, stando alla testimonianza del Condivi, aveva pensato a similitudine di «quella che da i Bianchi nel tempo della moria del trecento quarant'otto, era portata in processione»⁵.

Non volendo turbare la riservatezza di quei luoghi, Giambologna si infilò dritto dentro la cappella di San Luca e, al centro dell'aula, posò lo sguardo a terra, sulla lastra che chiude il sacello della sepoltura comune degli artisti (fig. 2). Questo spettacolare enorme sigillo marmoreo scolpito dal Frate nel 1562 era un dono di speranza ultraterrena: «Floreat semper vel invita morte» («Fiorisca sempre persino a dispetto della morte») è il motto che racchiude gli strumenti delle arti e i simboli



1. Giovanni Angelo Montorsoli, *Crocifisso con la Vergine e san Giovanni*, Firenze, convento della Santissima Annunziata.

2. Giovanni Angelo Montorsoli, *Lastra tombale*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, cappella di San Luca.

3. Giovanni Angelo Montorsoli, *Mosè*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, cappella di San Luca.

2

dell'eternità. Giambologna si chiese quale fosse il soggetto sottinteso: *Ars* o *Artifex*? Comunque apprezzò la sapienza della scelta della parola «floreat», che in sé sottilmente evocava e il giglio della città di Fiorenza, e il triplice giglio dei Servi di Maria. Ma il nastro che serpeggia tra i quattro teschi agli angoli, legandoli l'un l'altro, reca la scritta: «Mortui sumus et vita nostra abscondita est cum Cristo in Deo», che è citazione dalla lettera di San Paolo ai Colossesi (3, 3), ovvero, secondo la lettura che in più luoghi ne dà sant'Agostino, esortazione a spogliarsi delle vanità alle quali siamo soggetti su questa terra. Giambologna, convinto che gli artisti hanno il diritto di essere modesti, ma anche il dovere di essere vanitosi, non si sentì del tutto in regola con questo precetto, di certo elaborato, come l'intero programma della cappella, da fra Michelangelo Naldini dei Servi di Maria, «primo onorato a sostenere il carattere di Teologo della nostra Metropolitana dopo il decreto del Sacrosanto Concilio di Trento», con l'arrivo dell'arcivescovo Antonio Altoviti nel 1567⁶.

Il Belga fece una panoramica sulla cappella, certo uno dei più notevoli complessi ecclesiastici che si potessero vedere a Firenze. Osservò che nella programmatica fusione unitaria di architettura, pittura e scultura, quest'ultima aveva preso il sopravvento: sembrava essere riproposto qui, ribaltato in forma di interno, lo schema del rivestimento marmoreo esterno alla Santa





4. Vincenzo Danti,
San Luca, Firenze, basilica
della Santissima Annunziata,
cappella di San Luca.

S. Domenico Poggini,
San Pietro, Firenze, basilica
della Santissima Annunziata,
cappella di San Luca.





6

Casa di Loreto, scandito da nicchie che a mal fatica contengono figure sedute sovradimensionate. Incubo e insieme stimolo per lui, il simulacro michelangiotesco aleggiava da parte a parte, com'era scontato. Le due statue più antiche, che Montorsoli aveva compiute già nel 1536, nel bel mezzo della lavorazione del *San Cosma* della Sagrestia Nuova, evocavano entrambe i profeti della volta Sistina, essendo il *Mosè* (fig. 3) una proiezione tridimensionale del *Geremia*, e il *San Paolo* un'interpretazione appena più composta del *Daniele*⁷. Giambologna scorse poi le altre dieci statue, assegnate il 30 novembre 1567 e collocate tutte entro il 1575 (di queste solo otto sarebbero rimaste in vita): si offriva uno spaccato di quella generazione di scultori più o meno suoi coetanei, nati intorno al '30, che in vario modo si erano immolati sull'altare michelangiotesco. Certo, su tutti sveltava Vincenzo Danti, sovrintendente all'impresa e responsabile dell'immagine del santo patrono, quel *San Luca* (fig. 4) attorto e con le gambe intraversate che pare il *Giorno* della sagrestia pressato nella nicchia⁸. Bello comunque. Al Belga piacque nuovamente l'*Abramo* di Stoldo Lorenzi, che tanto sentiva vicino ai suoi fiumi della Fontana di Oceano. Non poté non soffermarsi sul *San Pietro* (fig. 5), anche questo aggrappato a Michelangelo, ma nel quale Domenico Poggini, con un procedimento inverso a quello di Danti, aveva osato rileggere il *Giuliano de' Medici* con voce bassa e ferma, chiara e semplice, alleggerendo la distribuzione dei pesi nella postura delle gambe e rilassando la torsione di busto e testa. Un san Pietro normale. Gli altri infine non destarono molto la sua attenzione: non il vecchio Zanobi Lastricati con quel suo *Giosuè* travestito da Cosimo I; semmai Francesco Camilliani, con quel bizzarro *Melchisedech* barbuto come un fiume Arno, che gesticola fuor dalla sua nicchia un po' per imitare il *Dio Padre* del suo maestro Bandinelli. Il Belga non vide altro. Giudicò che quel luogo, dove sarebbe rimasto schiacciato tra Michelangelo e Giovann'Angelo, e confuso *inter pares*, non gli si confaceva. Eppure sulla soglia si ricordò di essere stato invitato anche lui: gli era stato affidato il *San Marco*, ma dopo averne al massimo abbozzato un modello, era uscito dall'impresa, lasciando l'incarico probabilmente all'oscuro Andrea Corsali⁹. Ancora una volta dunque, dopo le sontuose esequie in San Lorenzo, e dopo il sepolcro in Santa Croce, egli era rimasto (o si era tirato?) fuori dalle celebrazioni michelangiotesche.

6. Bartolomeo Ammannati, *Tomba di Mario Nari*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

7. Giovan Francesco Rustici, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Firenze, convento della Santissima Annunziata.

7



Uscendo dalla cappella a Giambologna cadde l'occhio su un colosso di marmo li appoggiato: due figure l'una sull'altra, una *Fede* che calca con i piedi un uomo vinto, simbolo dei mali del mondo, come s'intendeva dall'iscrizione – posticcia – «Haec est Victoria quae vincit mundum fides nostra»¹⁰. Lo scultore si sovvenne di quanto aveva scritto di recente Raffaello Borghini¹¹. Quella statua era in origine una *Vittoria*, ed era uno degli elementi che componevano il sepolcro di Mario Nari scolpito da Bartolomeo Ammannati tra il 1540 e il 1542¹² (fig. 6). Tanto poco si sapeva del defunto, noto talora come «soldato», talora come «gentilhuomo», comunque romano di famiglia e morto ucciso in duello il 18 ottobre 1539, che era difficile comprendere le circostanze che avevano portato a fargli erigere un simile monumento funebre nella basilica servita, proprio a fianco dell'edicola michelozziana che racchiude la veneratissima immagine dell'*Annunciazione*. Certo non dovette essere per intercessione di Cosimo I, giacché una delle cause dello smantellamento del sepolcro, intorno al 1565, era stato proprio il disappunto del duca nel vedere vicino al «santo muro della Madonna» la tomba di un uomo tanto «dissimile» dalla santità.

Di sicuro non era la prima volta in venticinque anni che Cosimo metteva piede nella basilica: era stata dunque una ragione di decoro dettata dal dopo-Trento a far risolvere, con la dismissione del monumento, un imbarazzo che si protraeva da tempo, tanto che i frati avevano velato la sepoltura e la scoprivano su richiesta di chi, come appunto il Giambologna, piuttosto che onorare il defunto, avesse voluto ammirare l'opera di Ammannati. Questa infatti, nonostante le controversie etico-devozionali, godeva di grande stima: Cosimo Bartoli l'aveva definita come una delle più «belle cose, che a me paia che si siano fatte in questa Città da quindici ò venti anni in qua»¹³, tanto da restarne stupefatti. Giambologna si ricordava che la struttura architettonica del monumento, ormai dispersa con lo smontaggio, non era molto diversa da quella che lo stesso Ammannati, affiancato da Giorgio Vasari, aveva adottato in seguito per le tombe di Antonio e Fabiano Del Monte in San Pietro in Montorio a Roma. Il corpo del Nari stava a giacere su un sarcofago rialzato, fiancheggiato da due angeli marmorei, poi reimpiagati dinanzi all'altar maggiore, «i quali per l'industria mirabile, che in essi si scorge, sono dagli artefici tenuti in pregio, e ... oltre modo ammirati. Et di vero molto sono simili al vivo, e quasi di carne palesano una rara intelligenza di artificio, e mirabile»¹⁴ – perciò grande sarà il rammarico quando, nonostante ogni ingegnoso sforzo, se ne perderà traccia¹⁵. L'insieme proponeva dunque lo schema “etrusco” del “defunto vivo”, rilanciato e consolidato sin da inizio secolo da Andrea Sansovino nelle tombe romane di Ascanio Sforza e di Girolamo Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo, impiantato tuttavia in un più moderno contesto architettonico di gusto michelangiotesco. Ma Giambologna sapeva che Ammannati, dopo la collaborazione al monumento Sannazzaro in Santa Maria del Parto a Napoli, molto doveva a fra Giovann'Angelo, non ultimo forse lo stesso incarico della tomba Nari: non sarà stato influente allora l'esempio del sepolcro per il generale dell'Ordine dei Servi fra Angelo d'Arezzo che il frate scultore aveva allestito in San Pier Piccolo ad Arezzo nei primi anni Trenta. Tuttavia la maggior attrazione della tomba Nari era certamente proprio la statua della *Vittoria*, pensata per una nicchia soprastante non molto profonda. In parte ispirata alla *Temperanza* collocata da Andrea Sansovino nel monumento Basso della Rovere, essa affrontava assai precocemente il tema michelangiotesco del gruppo di due figure ricavate *ex uno lapide*, a conferma della devota attenzione riservata da Ammannati al Maestro, persino famigerata per via del clamoroso furto di disegni da lui compiuto in gioventù allo studio di via Mozza. Qui le due figure però, disinteressandosi degli incastri e delle torsioni che caratterizzano i modelli buonarrotiani di riferimento, si sormontano senza alcuno sforzo dell'una sull'altra, enfatizzando così il ripiegamento del vinto su se stesso e la levità del vincitore: di quanto fosse innovativa questa soluzione proprio Giambologna era pienamente cosciente, nonché debitore.

Tornando sui propri passi verso la basilica, il Belga gettò uno sguardo distratto verso un rilievino in marmo con la *Madonna, il Bambino e san Giovannino* (fig. 7), che gli parve un tentativo di avvicinare pensieri donatelliani alla michelangiotesca *Madonna della scala*, passando attraverso il plasticismo pieno di Benedetto da Maiano: non si ricordava più bene di chi fosse, ma a lui sembrò ragionevole pensare a un Giovan Francesco Rustici un poco impacciato¹⁶.

Giunto in chiesa, questa volta si avviò speditamente lungo la navata, attratto da ciò che sapeva essere la maggior ragione della sua visita. In una pausa all'altezza dell'organo, rese omaggio a quel «miracolo di legno» che è il *San Rocco* di Veit Stoss (fig. 8). Giambologna si riconobbe in quel «maestro Janni francese», come Vasari lo aveva chiamato parlandone con insolito entusiasmo¹⁷. Pur trattandosi di un forestiero («se bene e' non hanno gli stranieri quel perfetto disegno, che nelle cose loro dimostrano gl'Italiani ...»), per aver congiunto la sua suprema maestria tecnica alla sapienza della maniera italiana, Stoss aveva toccato l'eccellenza. In effetti quel virtuosismo grifagno della posa e dell'espressione, quei panneggi di sottilissimo intaglio, morbidi e «cartosi» al tempo stesso, non potevano non paragonarsi alla vena tedesca del Pontormo alla Certosa¹⁸.

Da un virtuosismo all'altro: ormai dinanzi al pilastro sinistro dell'arcone che si apre verso l'altar maggiore e la tribuna, Giambologna osservò, intimorito, l'arcigna figura del vescovo Angelo Marzi Medici (fig. 9). Gli sembrava di ricordare che solo ai papi fosse concesso di edificare il proprio sepolcro nel mezzo di una chiesa. Difatti i frati dell'Annunziata molto si erano lamentati di quel monumento: «se ne mormorerà dai popoli fino al Di del Iudicio», avevano profetizzato al segretario ducale Lelio Torelli¹⁹. Ma siccome il Marzi, che già dal 1537 poteva fregiarsi del nome e delle insegne dei Medici, era ai più alti gradi dell'am-

8. Veit Stoss, *San Rocco*,
Firenze, basilica della
Santissima Annunziata,
cappella della Resurrezione.



9. Francesco da Sangallo, *Sepolcro di Angelo Marzi Medici*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, pilastro sinistro dell'arco del presbiterio.

ministrato cosimiano, non aveva trovato ostacoli. Così dal 1546 poté ergersi sulla propria arca, in completo abito vescovile, e minacciosamente scrutare i posteri. Da vivo, come un vero etrusco sul suo sarcofago. Perché da vivo egli aveva voluto essere rappresentato vivo: «Hoc sibi vivens sepulchrum confecit / defunctus ut sibi vivat cum ante mortem amicis»²⁰. Ed aveva affidato questa innovativa impresa a Francesco da Sangallo, forse il miglior ritrattista del momento a Firenze. O meglio, colui che con maggiore caparbia si era fatto carico della tradizione ritrattistica fiorentina quattrocentesca²¹. Altro che maschere mortuarie: le flaccide pelli del collo tremano ad ogni battito d'occhi, ad ogni sussulto della bocca inarcata per un imperioso disgusto del prossimo. Nessuno se non il Sangallo avrebbe potuto (né, a quel tempo, voluto) imprimere una simile «gran somiglianza»²² con tanta acribia descrittiva; e di quella esibizione virtuosistica egli volle essere universalmente accreditato, per cui appose il proprio nome con caratteri addirittura maggiori di quelli della targa del defunto. Giambologna non concesse altro tempo a quell'opera per lui incomprensibile, sebbene potesse riconoscere quanto essa fosse stata decisiva per far mutare a Bartolomeo Ammannati, dalla tomba Nari ai sepolcri Del Monte, lo schema del *gisant* assopito, lanciato da Andrea Sansovino e poi largamente diffuso²³.

Il Belga attraversò la navata passando dinanzi all'altar maggiore, e si impietrì dinanzi al più grande capolavoro di scultura degli ultimi tempi. Era la cappella, già di patronato Pazzi, che nel luglio del 1559 i frati serviti avevano concesso a Baccio Bandinelli perché vi allestisse la sepoltura per sé e per la propria famiglia, dopo avergli respinto una troppo ambiziosa richiesta di sistemazione in prossimità dell'altar maggiore²⁴. Al centro, alta sulla mensa dell'altare, sopra uno zoccolo fregiato di un festone all'antica, delle armi del casato Bandinelli, delle imprese medicee e di quattro teschi, si ergeva la *Pietà* (fig. 10). L'elaborazione di questo magnifico complesso scultoreo aveva impegnato Bandinelli per una quindicina d'anni, almeno a giudicare da una confessione dell'artista che, in una lettera al duca Cosimo I del 1558, aveva dichiarato di essersi dedicato già da dodici anni. Tuttavia, stando anche al racconto di Vasari²⁵, una concreta operatività si era avviata solo nel corso degli anni Cinquanta, quando Clemente Bandinelli, figlio naturale di Baccio, aveva principiato la lavorazione della figura di Nicodemo che amorevolmente sorregge il corpo del Cristo morto, ritraendovi nel volto le fattezze del padre. Ma il giovane talentuoso scultore, partito per Roma nell'estate del 1556, vi era prematuramente morto, e ciò dovette determinare l'intervento diretto di Baccio sul marmo. Nel marzo del 1560, un mese dopo la scomparsa di Bandinelli, la *Pietà* non aveva ancora raggiunto la cappella, essendo rimasta nello studio dello scultore presso l'Opera del Duomo, in compagnia di un *San Giovanni Battista* che doveva affiancare il gruppo insieme ad una *Santa Caterina*, come omaggio l'uno a Firenze, l'altra a Siena, le due città cui era legata la famiglia di Baccio. Nell'aprile successivo gli eredi avevano trasferito il *Battista* dall'Opera alla loro casa di via Ginori con l'intenzione di aggregarlo alla *Pietà*, che nel frattempo era stata sistemata nella cappella. Nel 1562 però i frati si erano lamentati per la mancata consegna del *San Giovanni*, oltre che di un *San Girolamo* e di alcuni dipinti promessi dallo scultore in cambio di una messa da officarsi in perpetuo nella cappella. Ma il 15 febbraio 1587 Michelangelo Bandinelli, figlio di Baccio, sorprendentemente aveva donato il *San Giovanni* al granduca Francesco I, il quale lo aveva destinato alla residenza di Pratolino. Da lì non se ne è più saputo nulla²⁶.

Non si sa come Giambologna fosse a conoscenza di tutti questi dettagli: sta di fatto che a lui, in procinto di allestirsi il proprio sepolcro in quello stesso luogo sacro, la questione interessava. Anche perché se le intenzioni di Bandinelli riguardo alla tomba risalivano davvero al 1546 o 1547, esse non potevano non porsi in relazione, come già Vasari malignamente aveva insinuato, con quelle del Buonarroti, il quale giusto in quel tempo aveva iniziato la *Pietà* destinata ad una propria sepoltura in Santa Maria Mag-



FRANCISCVS VI L I A N I S A N G A L L I F A C I E B M D XLVI

ANGELVS MARTIVS ASSISIENSIS
EPVS AC XXXIII ANOS ASECRETIS AVG
VSTE MEDICVM DOMVSILLIVS QALVNVS
ET INEAM OBPROBITATEM FIDEMO ASCITVS
HOC SIBI VIVENS SEPVLCHRVM CONFECTIT
DEFVNCTVS VT SIBI VIVAT CVM ANE MO
RTTEM AMICIS VIXIT AN LXX OBIT
ANN D M D XXXXVI



10. Baccio Bandinelli, *Pietà*, Firenze,
basilica della Santissima Annunziata,
cappella della Pietà.

11. Giambologna, *La Carità*, Firenze,
basilica della Santissima Annunziata,
coro.

II



giore a Roma²⁷. Michelangelo vi aveva affrontato per l'ennesima volta il problema della concentrazione di più figure in un unico blocco, quattro in questo caso. Baccio invece si era mosso in una direzione affatto diversa, se non opposta, ricercando il completo scioglimento del gruppo: il corpo del Cristo morto, svincolato da una serrata interrelazione compositiva con Nicodemo, diventava, secondo uno schema rigorosamente arcaizzante, attore unico sulla scena insieme ai simboli del suo sacrificio. Bandinelli aveva così tradotto in immagine quel concetto che egli aveva espresso anche nelle ultime parole del proprio *Memoriale*, dedicate appunto alla tomba della Santissima Annunziata: «[la morte mia] sia rimessa nella bontà infinita, la quale per il Sangue sparso non voglia riguardare a' commessi errori di me misero peccatore, ma per sua pietà voglia condurmi alla eletta patria de' viventi»²⁸. Dal punto di vista formale questo schema non era dissimile da quello adottato nel *Cristo morto sorretto da un angelo* che Bandinelli aveva deposto sulla mensa dell'altar maggiore di Santa Maria del Fiore nel 1552, dopo cinque anni di lavoro. A proposito di quest'opera Vasari ricordava che «messe dipoi mano Baccio alla statua di Cristo morto, il quale ancora non gli riuscendo come se l'era proposto, essendo già innanzi assai, lo lasciò stare; e preso un altro marmo, ne cominciò un altro con attitudine diversa dal primo»²⁹: era assai probabile dunque che quel primo marmo, sbozzato e abbandonato, fosse stato poi ripreso e terminato da Bandinelli e da suo figlio per il gruppo dell'Annunziata. Quel che è certo è che in entrambi i casi Bandinelli ha voluto lasciare un segno forte di identificazione della propria persona in stretto "colloquio" con il corpo di Cristo³⁰: l'autoritratto in veste di Nicodemo nella propria sepoltura e, nella versione del Duomo, il rimando autoreferenziale nell'angelo dotato di un fermaglio e di una tracolla recanti la conchiglia e la croce lanceolata dell'Ordine dei Cavalieri di Santiago, dal 1530 insegne personali dello scultore. Considerando i dibattiti dottrinali di quegli anni, una simile partecipata dichiarazione di fede nella passione di Cristo come beneficio per la purificazione dei peccati e per la salvezza non poteva non apparire a Giambologna quantomeno ambigua e pericolosa.

Sovrappensiero, il Belga scantonò dietro l'altar maggiore, sul cui piccolo ciborio stava un suo crocifissino in bronzo del 1578³¹. Fece mezzo giro della tribuna. Sostò dinanzi alla cappella che era già dei Pucci, ora di Domenico Dolci ed eredi, e che stava per diventare sua. Era in asse con l'entrata principale al coro, sul cui timpano, sempre nel 1578, i frati, per commissione di Sebastiano del Favilla, avevano innalzato lo stucco di una sua *Carità* (fig. 11), quella che poi lui, con qualche modifica, aveva tradotto in bronzo per la cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto a Genova³². Ma ora gli premeva concentrarsi su quel grande spazio.

La cappella sarebbe stata dedicata alla «devotissima» icona della *Madonna del Soccorso*, che gli era stata donata da Paolo Falconieri e che andava posta sull'altare³³. Tuttavia anche lui, come Michelangelo, come Bandinelli, come Cellini, voleva che il tema centrale fosse cristologico. Ma uno spettacolare *Crocifisso* di bronzo (fig. 12), grande al vero da mettere sopra l'altare, non sarebbe bastato. Per interpretare al meglio i decreti tridentini serviva una narrazione compiuta del sacrificio divino per la salvezza dell'uomo: dunque tre quadri avrebbero illustrato la *Natività*, il *Cristo in pietà*, la *Resurrezione*, mentre sei rilievi in bronzo avrebbero presentato i momenti salienti della Passione, in ordine da sinistra a destra, due per parete, *Cristo dinanzi a Pilato* e la *Flagellazione* (fig. 13), l'*Incoronazione di spine* e l'*Ecce homo*, *Pilato si lava le mani* e l'*Andata al Calvario*. Sei nicchie andavano invece animate di statue, a coppie: prima due *Angeli*, poi due *Apostoli*, infine, nella parete di fondo, due *Virtù*. Per uno degli Apostoli Giambologna avrebbe scelto *Giacomo il Minore*, non si sa per quale ragione personale³⁴. Dal punto di vista teologico, si trattava comunque di una opzione fortemente "tridentina", avendo quel Santo scritto senza mezzi termini che «la fede senza le opere è morta»³⁵: per allontanare da sé ogni sospetto, lo scultore poteva così esprimere chiaramente il proprio pensiero su una delle





13. Giambologna, *Flagellazione*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, cappella del Soccorso.

13

più dibattute questioni dottrinali del secolo. Quanto alle Virtù, una sarebbe stata la *Temperanza*, guida nella vita attiva in terra, e l'altra la *Speranza*, compagna verso la vita contemplativa. Questo percorso che conduce alla vita eterna andava infine concluso con una raffigurazione del regno dei cieli in una affresco in alto sulla cupola³⁶.

Soddisfatto del suo progetto, il Belga cominciò a pensare a come realizzarlo. Per le pitture voleva chiamare artisti che, oltre ad essere amici, formassero a futura memoria un piccolo florilegio della scuola fiorentina riformata, ma in una dimensione sovracittadina: quindi ad un puro fiorentino come Bernardino Poccetti, indiscutibilmente eccellente per gli affreschi, avrebbe aggregato un fiorentino culturalmente ibrido, come Domenico Passignano, un veronese, Jacopo Ligozzi, e un genovese, Giovan Battista Paggi.

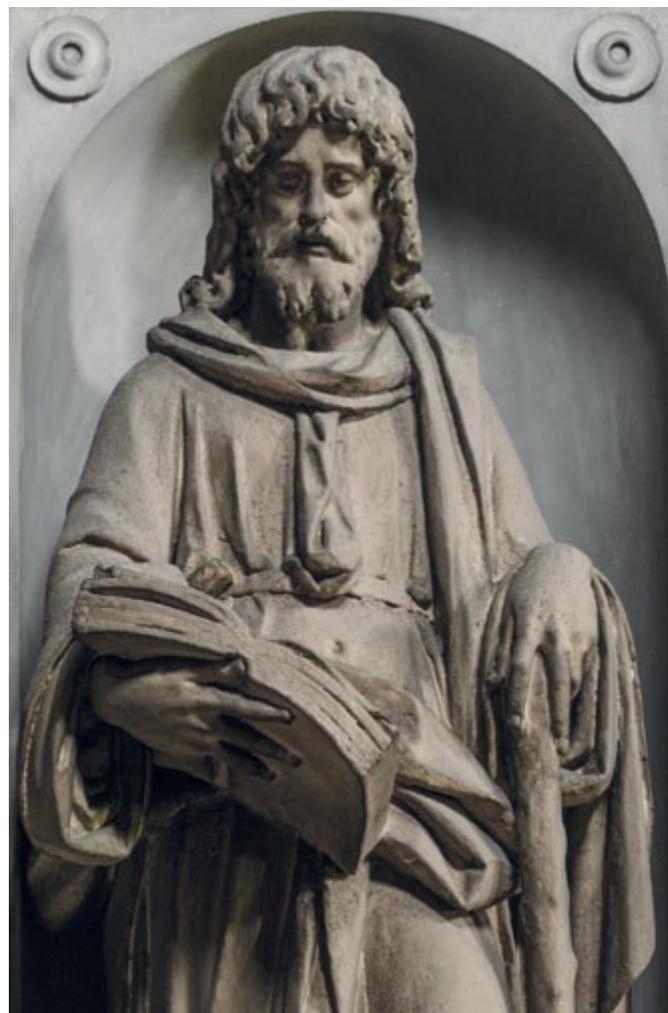
Riguardo alle sculture la questione era più complessa, perché le scelte in quel campo dovevano rispecchiare e tramandare ciò che aveva caratterizzato l'operato del maestro. Negli ultimi vent'anni egli era riuscito a codificare uno "stile di stato", immediatamente riconoscibile e riconducibile al mecenatismo mediceo. Non era stata sufficiente una straordinaria ispirazione: uno "stile di stato" va costruito sul consenso, sulla rispondenza alle aspettative. Così – primo punto – le sue singole invenzioni si erano coagulate in una lingua accessibile, fondata su un lessico ristretto, variamente riformulabile, e dunque su un costante «citazionismo autoreferenziale»³⁷. Riproducibile, divulgabile, trasmissibile, questa lingua – secondo punto – si avvaleva di una formidabile organizzazione produttiva. Giambologna aveva trasformato la bottega in una vera e propria *équipe*, nel senso

14



14. Pietro Francavilla, *Temperanza-Vita attiva*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, cappella del Soccorso.

15



15. Pietro Tacca, *San Giacomo il Minore*, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, cappella del Soccorso.

etimologico marinaresco, cioè un gruppo di lavoranti che operano sulla stessa imbarcazione e ad uno stesso fine, sotto la direzione di un solo sorvegliante. Questo sarebbe stato il suo lascito alla città, e la sua cappella funeraria questo avrebbe ricordato, insieme al suo nome, un repertorio e una squadra. Perciò il *Crocifisso* sarebbe stato la seconda fusione dal modello eseguito per il duca di Baviera Guglielmo V, e le storie della *Passione* sarebbero state repliche dei rilievi della cappella Grimaldi di Genova. E ancora, Pietro Francavilla, suo primo assistente sui marmi, avrebbe scolpito in marmo le due *Virtù* (fig. 14); Pietro Tacca, abile modellatore e suo erede, avrebbe lavorato gli stucchi dei due *Apostoli* (fig. 15) e dei due *Angeli*; i suoi fidi fonditori con a capo Antonio Susini si sarebbero occupati dei bronzi. Ormai ce l'aveva negli occhi la sua cappella, sarebbe stata una piccola ma nobile replica delle sue due maggiori imprese sacre, quelle per i Grimaldi a Genova e per i Salviati in San Marco a Firenze. Sotto il sarcofago, vegliato da due cherubini affranti, una lapide avrebbe aggiunto un ultimo segno della sua generosità: questo luogo sarebbe stato estremo ricovero «sibi cunctisque Belgis earundem artium cultoribus», cioè anche per quei colleghi conazionali che dovessero avere la ventura di morire ospiti della città di Firenze.

Soddisfatto, il Belga tornò indietro, attraversò la lunga navata, uscì sulla piazza, e lasciò correre lo sguardo lungo la prospettiva di via dei Servi, dove avrebbe visto bene una statua del Granduca a cavallo. Alla prima occasione glielo avrebbe proposto. Girò verso casa e bottega, che erano lì dietro a pochi passi, canticchiando un motivetto sentito per le ripide erte di Genova: «dunde ne vegni ... duve l'è ch'anè ... ».

NOTE

- ¹ I contratti della concessione a Giambologna della cappella del Soccorso si possono leggere in Gibbons 1995, pp. 166-173.
- ² Summers 1969, resta a tutt'oggi il migliore intervento per comprendere questo importante complesso monumentale.
- ³ Immaneabile il riferimento a Laschke 1993.
- ⁴ Come tali sono catalogati da Birgit Laschke (1993, pp. 141-142, 165) il *Cristo Redentore*, il *San Giovanni Battista* e il *San Gerolamo* oggi sulla balastra del coro.
- ⁵ Condivi 1553, p. 45v. B. Laschke (1993, pp. 148, 164-165) non si sofferma sulla particolare forma della croce.
- ⁶ Cerracchini 1738, pp. 251-252.
- ⁷ Laschke 1993, pp. 34-35.
- ⁸ M. Campigli, in *I grandi bronzi* 2008, pp. 326-327.
- ⁹ M. Campigli, in *I grandi bronzi* 2008, pp. 328-329.
- ¹⁰ Del Migliore 1684, p. 290.
- ¹¹ Borghini 1584, p. 590.
- ¹² Davis 1977.
- ¹³ Bartoli 1567, p. 19v.
- ¹⁴ Bocchi 1591, p. 227.
- ¹⁵ Inaccettabile appare anche la recente ipotesi di identificazione proposta da F. Loffredo (2011, in particolare pp. 111 e ss.), il quale suppone che due angeli di marmo, dapprima fermamente eretti in piedi, quali erano quelli di Ammannati, abbiano potuto col tempo accasciarsi a terra in un'atletica posa spaccata.
- ¹⁶ Sénéchal 2007, pp. 34-38.
- ¹⁷ Vasari 1568, I, p. 42.
- ¹⁸ R. Spinelli, in *L'officina della maniera* 1996, pp. 268-269. Per i rapporti tra Stoss e Firenze vedi Ciulisova 2009.
- ¹⁹ Waldman 2004, p. 697, doc. 1263, 13 novembre 1558.
- ²⁰ Questo ha voluto precisare il Marzi sulla targa incisa posta sul sepolcro.
- ²¹ Middeldorf 1938.
- ²² Bocchi 1591, p. 222.
- ²³ Su questo tema cfr. Götzmann 2010.
- ²⁴ Tutti i riferimenti documentari qui utilizzati sono tratti dal fondamentale stru-

mento di studio offerto da Waldman 2004. Per un ampio commento al sepolcro di Bandinelli cfr. Vossilla 1996.

²⁵ Vasari 1568, II, pp. 448-449.

²⁶ Si osserverà che nell'inventario di casa Bandinelli in via Ginori redatto il 1 dicembre 1625, nella sala è registrato «un Bacco Grande, o S. Giovanni», alterazione di denominazione iconografica che può aprire nuove strade di ricerca (Waldman 2004, p. 86).

²⁷ La più interessante discussione dei rapporti tra Michelangelo e Bandinelli resta tuttora quella di Weil-Garris 1981.

²⁸ Colasanti 1905, p. 442.

²⁹ Vasari 1568, II, p. 445.

³⁰ L'idea proposta da K. Weil-Garris (1981, p. 242) che nel gruppo della *Pietà* Bandinelli potesse aver adombrato il dolore per la perdita prematura del figlio Clemente, non è da sottovalutare, specie in considerazione dell'interpretazione che Francesco Bocchi (1591, p. 224) dà dell'autoritratto nella figura che sorregge Cristo non come Nicodemo, bensì come Dio Padre.

³¹ K. J. Watson, in *Giambologna* 1978, p. 98, n. 98.

³² Avery 1987a, pp. 194-195.

³³ Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, II (1846), p. 575.

³⁴ L'altro *Apostolo* è di più incerta identificazione essendo ora privo di attributi più specifici del libro. Tenendo conto della mano destra che sembra impugnare una penna, potrebbe trattarsi di san Giovanni Evangelista. La sua presenza sarebbe dunque giustificata dall'omonimia con lo scultore. Il *San Giacomo* potrebbe allora essere un omaggio al suo vecchio maestro Jacques Dubroeuq, del quale si ha qui traccia anche nella statua della *Speranza*, palesemente memore di quella che lo scultore di Mons aveva collocato verso il 1541-45 nella collegiata di Sainte-Waudru.

³⁵ Gc 2, 14-26.

³⁶ Per uno studio sui rapporti tra Giambologna e la cultura della Controriforma, con commenti particolari sulla Cappella del Soccorso, si vedano Gibbons 1995, e Cole 2011, in particolare il cap. 6 e le pp. 234-243.

³⁷ Zikos 2006, p. 28.