

OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

IL RINASCIMENTO DELLE GROTTA

NATURA, ARTE E ARCHITETTURA FRA ITALIA E FRANCIA NEL CINQUECENTO

2018



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2018



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2239-5660 (print) ISSN 2035-9217 (online)

Direttore responsabile
Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico
Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze

Consiglio scientifico
Amedeo Belluzzi | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Cammy Brothers | Northeastern University, Boston (MA)
Joseph Connors | Harvard University
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze
Sara Galletti | Duke University, Durham (NC)
Roberto Gargiani | Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
Alessandro Nova | Kunsthistorisches Institut in Florenz
Riccardo Pacciani | Università degli Studi di Firenze
Susanna Pasquali | Università di Roma "La Sapienza"
Brenda Preyer | The University of Texas at Austin
Alessandro Rinaldi | Università degli Studi di Firenze
Georg Satzinger | Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Coordinamento redazionale
Daniela Smalzi

Segreteria scientifica
Daniela Smalzi e Eleonora Caggiati

Coordinatore editoriale e progetto grafico
Susanna Cerri, Gaia Lavoratti

Caratteri albertiani della testata
Chiara Vignudini

Logo "Opus"
Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2018
This is an open access journal distributed under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Nuova Serie, anno IV | 2018

Il Rinascimento delle grotte. Natura, arte e
architettura fra Italia e Francia nel Cinquecento

***La Renaissance des grottes. Nature, art et architecture
entre Italie et France au XVI siècle***

a cura di E. FERRETTI, S. FROMMEL, A. GIANNOTTI, M. MOZZO

Questo numero raccoglie gli atti del Convegno Internazionale di
Studi "Il Rinascimento delle grotte. Natura, arte e architettura fra
Italia e Francia nel Cinquecento | *La Renaissance des grottes. Nature,
art et architecture entre Italie et France au XVI siècle*"
(Firenze, Villa Medicea di Castello, 22 febbraio 2018)

In copertina
Unicorno, Firenze, Villa Medicea di Castello, Grotta degli Animali.
Particolare della nicchia centrale

Tutte le immagini relative al giardino della Villa Medicea di Castello
sono pubblicate su gentile concessione del Mibac / Polo Museale
della Toscana

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 50121 Firenze



Con il sostegno dell'Università per Stranieri di Siena
piazza Carlo Rosselli, 27/28 53100 Siena

UNIVERSITÀ INTERNAZIONALE
Università per Stranieri di Siena

Con la collaborazione del Polo Museale della Toscana e della
École Pratique des Hautes Études, PSL (Équipe HISTARA 7347)

MIBAC POLO MUSEALE
della TOSCANA



SOMMARIO

- 8 | **Prefazione**
Sabine Frommel

SEZIONE I

- 14 | **Il ninfeo di Egeria sulla via Appia e la grotta degli Animali di Castello:
mito e architettura tra Roma e Firenze**
Emanuela Ferretti, Salvatore Lo Re
- 24 | **La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra**
Alessandra Giannotti
- 36 | **Il ninfeo di Egeria (II sec. d.C.) e la grotta degli Animali a Castello.
Il ruolo del modello antico attraverso l'analisi dei disegni del GDSU**
Marta Castellini
- 44 | **Vasari e Ammannati nel cantiere della villa medicea di Castello:
due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York**
Eliana Carrara
- 54 | **Le limonaie della villa medicea di Castello e il giardino antistante la grotta degli Animali**
Pietro Matracchi, Marta Castellini, Elisa Targetti

SEZIONE II

- 68 | **Osservazioni sulla decorazione della volta nella grotta degli Animali a Castello**
Alessandra Griffo
- 74 | **La decorazione della grotta degli Animali:
note sulle vicende conservative dall'epoca sabauda ad oggi**
Marco Mozzo
- 82 | **“Canne di piombo ascose”. Tecniche geomatiche per un nuovo rilievo
della grotta degli Animali della villa medicea di Castello**
Grazia Tucci, Alessandro Conti, Lidia Fiorini
- 90 | **Il progetto della conoscenza nell'ambito del restauro della grotta degli Animali a Castello.
Significato e ruolo di indagini, studi, diagnostica**
Hosea Scelza
- 94 | **Il restauro dell'impianto idraulico della grotta degli Animali, a Castello**
Valerio Tesi

SEZIONE III

- 102 | **Grotte, bain et jardin: Leur lien dans les châteaux des Wittelsbach pendant la Renaissance**
Kristina Deutsch
- 112 | **“Robbe di fontane per la Francia”:
les matériaux de rocaille envoyés par Ferdinand Ier de Médicis à Henri IV**
Emmanuel Lurin
- 126 | **Le décor de la grotte de Noisy: résultat des fouilles de 2017**
Bruno Bentz
- 136 | **“Acconciar grotti” alla villa di Pratolino e nei giardini del castello dei Gondi a Noisy-le-Roi**
Marco Calafati
- 142 | **ATLANTE**
La grotta degli Animali. Testimonianze iconografiche e rilievi (XVI-XXI secc.)
a cura di Marta Castellini, Alessandro Conti, Emanuela Ferretti, Lidia Fiorini, Alessandra Giannotti,
Marco Mozzo, Valerio Tesi, Grazia Tucci



OPVS INCERTVM

PREFAZIONE

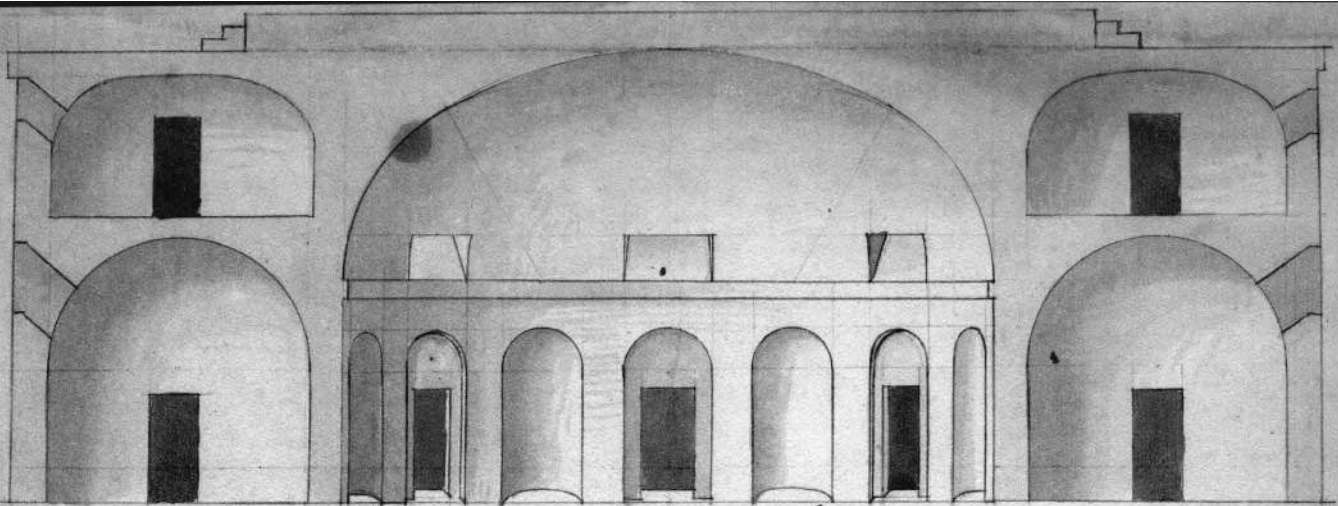
The international conference “Il Rinascimento delle grotte”, which took place the February 22, 2019 in Villa Castello is part of a European programme concerning the origins and evolution of grottoes and nymphaeums in the modern period. The contributions published in this review throw new light on the specific character of the famous grotto degli animali as a technical and artistic masterpiece. They point out the narrow links of narrative, symbolical and mythological meaning serving as an instrument of princely self-representation. Furthermore, they focus on the history of the restorations of the grotto and particularly the recent interventions, which combine survey and diagnostic methods in a new way. On the other hand, there is an increasing interest regarding the influence of Florentine models of the late 16th and early 17th century in France and in Germany. The decoration of grottoes is a favourite subject in the letters of ambitious patrons requesting drawings and materials and even skilful craftsmen from the Grand Duke of Tuscany. So this typology became a significant article of exportation of Florentine culture with a strong impact on European art in the modern period.

Questo numero di Opus Incertum raccoglie i contributi del seminario internazionale *Il Rinascimento delle grotte*, che si è svolto il 22 febbraio 2018 nella villa di Castello, accompagnato da un’indimenticabile visita, sotto un cielo luminoso, al cantiere di restauro della grotta degli Animali. È stato lo splendido punto di partenza di una serie di convegni dedicati a grotte e ninfei in Europa (a Noisy-le-Roi nel novembre 2018; altri seguiranno a Genova e a Monaco in Baviera a ottobre 2019 e marzo 2020), che riunisce specialisti europei intorno a nuove scoperte e collaborazioni per promuovere lo studio scientifico e il confronto su metodi di consolidamento e di restauro.

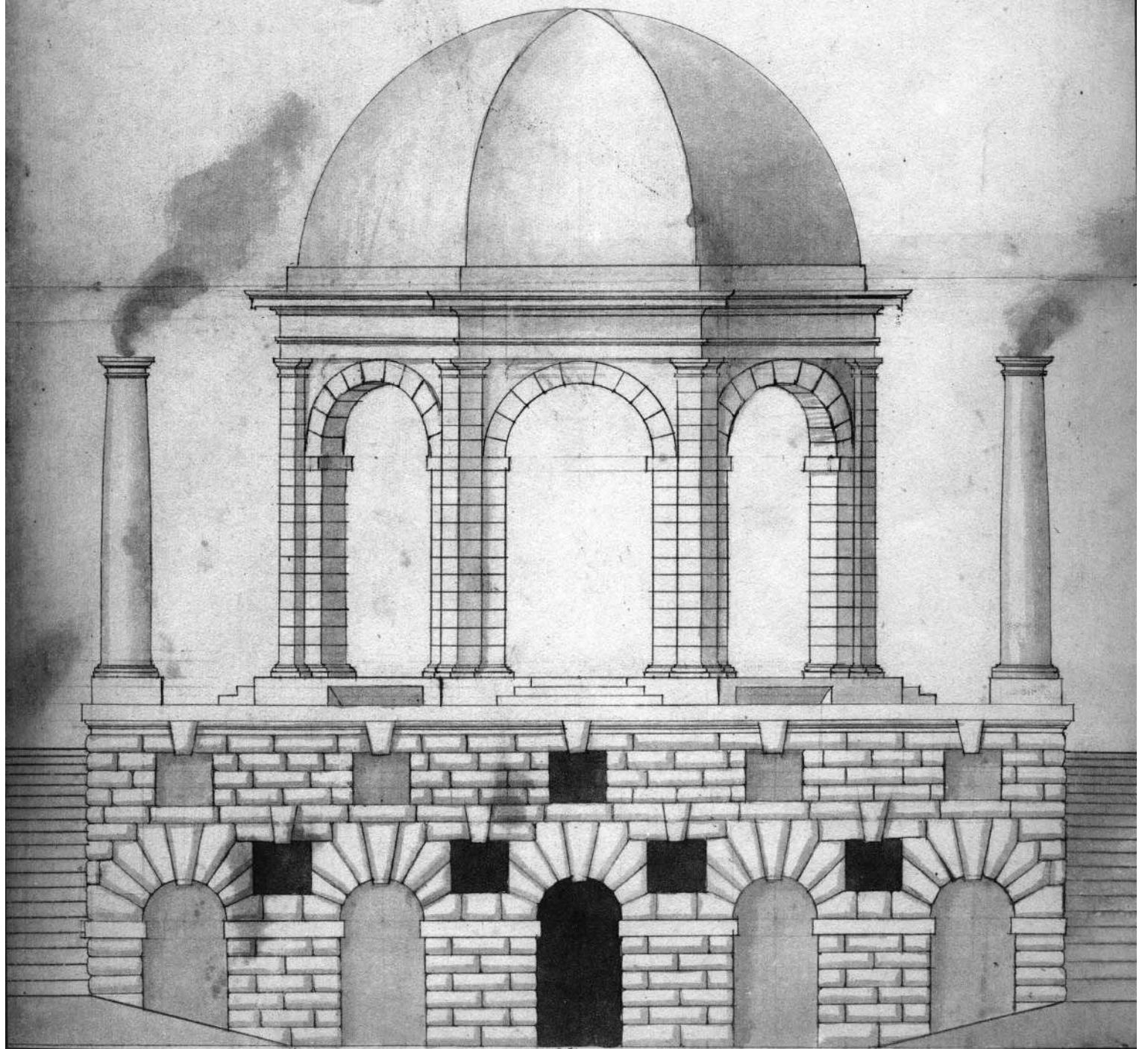
La prima sezione di questo volume è focalizzata sulla grotta degli Animali come opera d’arte: i suoi prototipi antichi, i suoi architetti, scultori e ingegneri idraulici – Niccolò Tribolo, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati e Davide Fortini – e le sue vicissitudini nel corso dei secoli. Rare sono le tipologie che fanno dialogare, in modo altrettanto variato e intenso, natura, scultura e architettura, dando un’immagine emblematica del prestigio e della cultura del committente. Fanno parte di tale programma encomiastico temi mitologici ed esoterici, dal significato a volte enigmatico per il visitatore di oggi. Alcuni prototipi dell’Antico, ricordati da Leon Battista Alber-

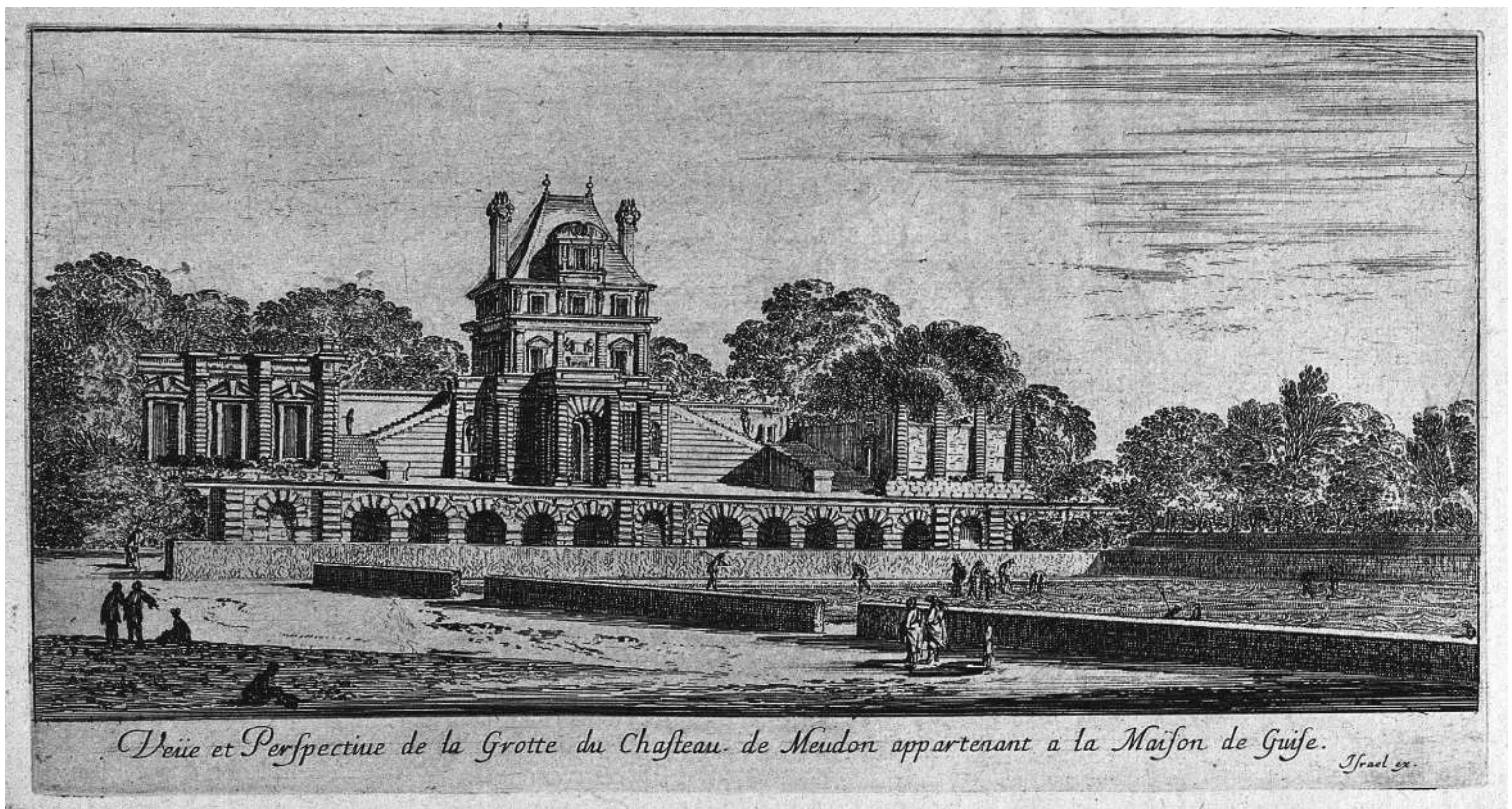
ti nel *De re aedificatoria*, che contribuì alla loro grandiosa fortuna, fornirono una fonte ispiratrice essenziale. Lo conferma la famosa grotta romana di Giovanni Gaddi, descritta in una lettera di Annibal Caro del 1538: un “antro voltato” ricoperto da “sassi pendenti” con “petroni” e “tartari”, dotato di fontane ricavate, in parte, con reimpiego di materiale di scavo. Forse questa struttura artificiale, corredata di scrosci d’acqua musicali e di un’abbondante vegetazione, ha influito sulla grotta degli Animali di Castello, uno dei manufatti più importanti che ha condizionato lo sviluppo del giardino europeo dell’età moderna. Arricchito dagli effetti straordinari della superficie scintillante, rivestita da tartari, mosaici policromi, aggregazioni calcaree e conchiglie, questo mondo illusionistico di grande incanto comprendeva tre vasche di marmo, sovrastate da altorilievi di animali. Questo ambiente invitava a passare momenti insoliti, fuori dal cerimoniale rigido di corte, e accoglieva funzioni eterogenee come *otium*, feste, ombra, frescura, contemplazione, incontri intimi o semplicemente sogni. Allo stesso tempo, in quanto luogo di magnificenza e piccolo paradiso, rispondeva a scopi rappresentativi, e stupiva i più illustri ospiti della corte. La raffigurazione dei monti e dei fiumi toscani celebra il potere del principe, forma un microcosmo della Toscana ed evoca il suo per-

duto regno “etrusco”. L’universo zoomorfico – animali immobili e “in movimento”, e uccelli di bronzo, ai cui noti autori Ammannati e Giambologna va ora aggiunto Giovan Battista Ferrucci Del Tadda (Alessandra Giannotti) – testimonia inoltre un interesse scientifico-enciclopedico, tipico di questo periodo, ma plasmato qui in modo del tutto classificatorio. Il gruppo teatrale degli animali – oggi si notano l’unicorno, la giraffa, l’orso, il leone, il cane e la capra – fa pensare all’arca di Noè e dà enfasi alla metafora di pacificazione dell’universo vivente da parte del principe, soprattutto considerando che una statua di Orfeo si trovava nella grotta, dove fu vista da Joseph Furttentbach nel 1627. Dinamici effetti animavano l’insieme, come l’automa di un Nettuno, spruzzando acqua, e l’aquila in grado di battere le ali e di volgere la testa. Magia è l’acqua che zampilla dal becco, dalle ali, dagli artigli, dalle orecchie e dal naso, come Michel de Montaigne notò con stupore durante la sua visita nel 1580. A questa sinfonia si associavano lo scorrere dell’acqua, il profumo di piante e cespugli, i diversi colori dei minerali e della vegetazione. La volta colpiva per gli artifici idraulici, con gli schizzi che a pioggia cadevano sugli invitati come in un diluvio, speculari a quelli provenienti dal pavimento. Durante il periodo lorenese questo sistema fu disattivato, togliendo un tratto es-



Parte inferiore a castone di Grotte
Della passata prima -





senziale per la definizione dell'immagine complessiva, sul piano del significato iconologico e allegorico.

La grotta di Castello si riallaccia al ninfeo di Egeria sulla Via Appia (II sec. d. C), luogo sacro della ninfa secondo il mito di *Egeria e Numa Pompilio* di Ovidio, tema centrale nell'encomiastica medicea (Emanuela Ferretti, Salvatore Lo Re). Afflitta dalla morte dell'amante, Egeria, un *alter ego* di Eleonora di Toledo, si 'sciolse' dando vita a una fonte. Oltre a corrispondenze nell'assetto planimetrico, anche le absidi a pianta semicircolare nelle tre testate rimandano a questo prototipo. Ad attestarne la fama si ricorderà che durante l'ingresso trionfale di Carlo V a Roma nel 1536 venne organizzato un banchetto nell'antico ninfeo, allestito da Antonio da Sangallo il Giovane secondo un progetto di Baldassarre Peruzzi. Ovviamente si riflette nella grotta degli Animali la raffinata cultura di Cosimo I e Eleonora di Toledo, a quanto pare la vera committente della grotta, in contatto con i più avanzati ambienti non solo della penisola. Carteggi con il duca di Baviera e illustri personaggi della corte di Caterina de' Medici testimoniano di scambi e richieste, e rivelano fino a che punto i sovrani si impegnarono nell'invenzione di tali manufatti. Secondo una lunga e prodigiosa tradizione, i Medici seppero scegliere artisti e ingegneri di grande talento per concepire, addirittura tramite strette collaborazioni, nella grotta degli Animali un'opera

d'arte totale di un carattere unico, in uno dei *più ricchi giardini d'Europa* (Vasari).

Per restituire la genesi di questo *Theatrum aquae* e alcuni episodi della sua lunga vita, i rari disegni architettonici cinquecenteschi, prima di tutto la planimetria GDSU 1640A di probabile ambito sangallesco, forniscono una base fondamentale. Questo disegno può essere letto in chiave di una riflessione progettuale sulla struttura della grotta, in buona parte attuata (Marta Castellini). Pare che sia stata delineata nell'arco temporale tra l'attività di Tribolo e il passaggio della direzione dei lavori a Fortini nel 1550 e poi, dopo il 1565, a Giorgio Vasari. Due disegni del MET di New York, recentemente pubblicati e attribuiti a Vasari, vengono interpretati qui come schizzi preparatori per la fontana dell'*Appennino*, concepita dal maestro aretino in collaborazione con Bartolomeo Ammannati, dal 1563-1565 (Eliana Carrara).

La grotta degli Animali costituisce il punto culminante di un sistema di terrazzamenti, segnati da percorsi e prospettive, tutti animati dall'acqua e arricchiti dalla presenza di statue. Il naturale declivio e l'esposizione a sud offrivano buone condizioni per la collezione di melaranci e limoni conservata dal Settecento nella "limonaia", a lato della grotta (Pietro Matracchi, Marta Castellini, Elisa Targetti). Un rilievo laser scanner seguito da una restituzione tridimensionale, congiunto allo studio della documentazione cu-

stodita nell'Archivio di Stato di Firenze, consente di ricostruire lo sviluppo del sistema tra XVIII et XIX secolo.

La seconda sezione del volume è dedicata al graduale processo di trasformazione della grotta e delle parti adiacenti, dove si dà conto della lunga successione di interventi di manutenzione, di restauro e di reintegrazione, con alcune questioni problematiche (Marco Mozzo). Dopo la costante manutenzione operata tra il 1865 e il 1921 (archivi dell'ufficio amministrativo della Real Casa dei Savoia), le condizioni peggiorarono durante il primo conflitto mondiale, quando la villa fu trasformata in un ospedale militare. Alla fine degli anni '70 ebbero luogo lavori ai gruppi scultorei, mentre nel 1989 gravi problemi d'infiltrazione di umidità resero necessario la chiusura della grotta, poi riaperta e nuovamente richiusa tra 2010 e 2011, per la caduta di alcune calcareniti. Un rilievo recente con nuove tecnologie geomatiche ha avuto come risultato misurazioni precise, capaci di rendere la complessità geometrica della struttura (Grazia Tucci, Alessandro Conti, Lidia Fiorini). Accompagnato da una restituzione grafica, questo rilievo permette di capire meglio lo stato originale della costruzione, consentendo l'acquisizione di elementi rilevanti per il restauro, come le superfici polimeriche, lo spessore della volta oppure l'impianto idraulico in cotto e in piombo.

Sin dall'inizio questo *work in progress* rese neces-

pagina 9

Fig. 1 S. Serlio, *Paviglione al costume di Franzia, Sesto Libro, 1542-1545 ca.* (ms. Columbia University, Avery Library, f. XXXIII, da M.N. ROSENFELD, *On Domestic Architecture*, Cambridge-London 1978).

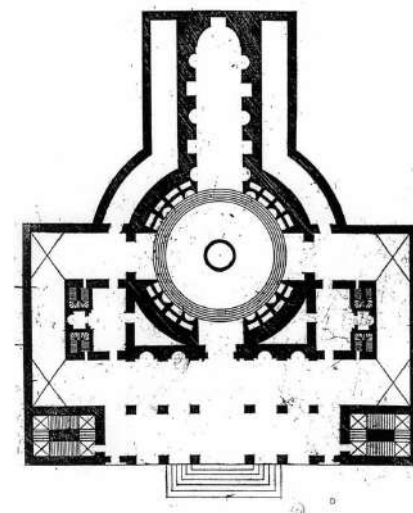
Fig. 2 I. Silvestre, *Veüe et Perspective de la Grotte du Chateau de Meudon appartenant à la Maison de Guise, 1650 ca.* (Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie).

Fig. 3 J. Androuet du Cerceau, *Restituzione ipotetica del Serapeo di Villa Adriana a Tivoli, 1545 ca.* (da *Temples et Logis domestiques*, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 40 Res. 77 (2), E).

sari indagini e studi di carattere interdisciplinare, facendone un 'cantiere-modello', fondato sul dialogo fra specialisti del restauro, storici dell'architettura e storici dell'arte, per mettere in luce ogni dettaglio del manufatto, distinguendo materiali cinquecenteschi da quelli risalenti a interventi successivi e operando le scelte progettuali per il ripristino dell'infrastruttura idraulica (Hosea Scelza). Si tratta di un approccio che ha riguardato anche la volta che era punteggiata di ugelli, oggi di nuovo in azione (Alessandra Griffo). È stato interamente individuato l'originario impianto idraulico, caratterizzato da una complessa e ramificata struttura, con una rete di tubi in piombo e di condotti in cotto, che portavano l'acqua della vasca dell'*Appenino* (Valerio Tesi). Per risolvere alcuni problemi specifici è stato necessario attuare confronti con la Grotta Grande di Vasari e Buontalenti a Boboli e quella di Cupido a Pratolino.

La terza sezione di questo volume è focalizzata sui processi di migrazione e di assimilazione della grotta toscana in Francia e in Germania. Nei castelli dei Wittelsbach, regnanti durante l'età moderna in Baviera, grotte e ninfei erano stati realizzati nella Residenz a Monaco e nei castelli a Neuburg e a Heidelberg, in un tutt'uno con spazi abitativi, logge, scale segrete e giardini (Kristina Deutsch). A Monaco la decorazione consisteva in mosaici, conchiglie, una fontana di roccia in tufo e addirittura un uomo fatto di conchiglie nere. Vi erano rappresentati temi delle *Metamorfosi* di Ovidio e dell'*Eneide* di Virgilio, ma anche motivi raffiguranti l'origine dell'acqua e la sua forza creatrice. La corrispondenza di Guglielmo di Baviera rivela che egli chiese a Ferdinando I de' Medici conchiglie, spugne e altri materiali, e si fece consegnare il disegno di una grotta. Friedrich Sustris, uno degli artisti prediletti dai Wittelsbach, aveva lavorato con Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio e padroneggiava i linguaggi artistici e le tecniche fiorentine.

In Francia la tipologia della grotta conobbe una fortuna notevole, dovuta sia all'influsso italiano sulla committenza, come alla Bastie d'Urfé, sia all'opera di artisti italiani, in primo luogo Francesco Primaticcio, autore della grotta dei Pini a Fontainebleau e di quella di Meudon, celebrata da Giorgio Vasari nelle *Vite* (fig. 2). Progettata nel 1552 per il cardinale di Lorena, quest'ultima era sistemata al piano terra di un padiglione, in prossimità del castello, con giardini a gradoni, come in tanti casi toscani. La facciata rustica, che ricordava la *Rustica* di Giulio Romano di palazzo Te, ebbe grande successo, e fu adottata da Serlio anche per il suo progetto del *Paviglione* del bagno, illustrato nel *Sesto Libro* (fig. 1). Pare che Jacques Androuet du Cerceau, un architetto francese che non si era mai recato in Italia, abbia copiato oppure variato, per la planimetria di un progetto ideale di chiesa (1545 ca.), un disegno sconosciuto del Serapeo di Villa Adriana a Tivoli, rivelando così il suo interesse per impianti contraddistinti dalla presenza dell'acqua (fig. 3). Tommaso Francini, sovrintendente delle fontane a Pratolino, assunse un ruolo fondamentale per l'adozione di tecniche di provenienza italiana, elaborando sistemi che favorirono lo sviluppo di alcune grandiose fontane e giochi d'acqua del *grand siècle* (Emmanuel Lurin). Nel luglio 1598 la granduchessa Cristina di Lorena gli aveva consentito, su richiesta di Enrico IV, un soggiorno in Francia per un anno. Contemporaneamente parti, dal gabinetto di Ferdinando I, una consegna di materiali con conchiglie, oggetti di bronzo, cristalli, spugne coralline, e di ornamenti marini. Questi materiali, specificati in documenti del 1598-1599, sono stati utilizzati soprattutto nei cantieri di Saint-Germain-en-Laye e Fontainebleau, ispirati a Pratolino e a Boboli. Circa dieci anni più tardi Francini realizzò, assieme a suo fratello Alessandro, quattro grotte artificiali, due ninfei rustici e più o meno quindici fontane con decori rustici, sfortunatamente qua-



si tutti profondamente trasformati oppure addirittura spariti.

Il volume si conclude con un cantiere di grande attualità in Francia: il ninfeo del castello di Noisy-le-Roi, costruito negli anni 1570 da Alberto Gondi, un diplomatico vicino a Caterina de' Medici, e documentato dalle incisioni di Jean Marot, oltre che da una descrizione del 1732. Una prima fase di indagine nel 2017 ha permesso di scavare il 10% della superficie del ninfeo, che ha portato alla luce pezzi della decorazione con frammenti del pavimento, di volte a cassettoni, e di decoro di *rocailles* con delle conchiglie, in conformità con modelli italiani. È stato individuato ugualmente un tubo di piombo facente parte del sistema idraulico che consente di chiarire i legami con il *savoir-faire* italiano. La grotta è inserita sotto uno dei terrapieni terrazzati del giardino, come a Castello, ma consta anche di un padiglione superiore, sul modello di Meudon (Marco Calafati). In una lettera del 1582 Gondi chiese *qualche garzone* da Pratolino, il che rivela la sua volontà di appoggiarsi sulle esperienze della corte di Firenze.

Se gli esempi francesi e tedeschi attestano che grotte e ninfei toscani furono un privilegiato oggetto di esportazione al di là delle Alpi, il loro carattere specifico mostra che tradizioni, esigenze, funzioni e convenzioni estetiche locali provocarono cambiamenti rilevanti dei modelli. Furono senza dubbio anche motivi climatici che favorirono la loro collocazione in edifici autonomi, assicurando più protezione rispetto a una costruzione aperta o semiaperta. In questo modo, oltre all'interesse per l'indagine di manufatti di sì grande fascino, tale studio comparativo consente di osservare come usi autoctoni influiscano sulla forma architettonica e la sua decorazione.

SEZIONE I

IL NINFEO DI EGERIA SULLA VIA APPIA E LA GROTTA DEGLI ANIMALI DI CASTELLO: MITO E ARCHITETTURA TRA ROMA E FIRENZE

The essay explores and examines in depth the connection between the ancient Grotto of Egeria on the Via Appia and the Grotto at the Medicean Villa Medici in Castello. This study deepens further this relationship, with new elements concerning the iconological level, and opens up a new horizon regarding the commission of the Medicean grotto and its patronage, focusing in particular on the role of Eleonora di Toledo in Cosimo I's patronage. The connection with the cultural Roman context of the 1530-40s is a fundamental point of view, according also to the contemporary Paduan cultural environment. This study proposes a new approach concerning the role of Benedetto Varchi in the initial history of the Medicean complex, strengthening the attribution to Varchi of the iconographic and iconological programme of the garden at Castello. The antiquarian value of the Grotto of Egeria as model for the Grotto at Castello reinforces the central position of the Medicean complex in the wider European garden history.

La grotta di Castello nella committenza medicea: il rapporto con il “ninfeo di Egeria”

L'architettura è un versante della committenza di Cosimo I che ha conosciuto numerosi approfondimenti negli ultimi cinquant'anni in chiave apertamente interdisciplinare, a partire dal fondamentale volume *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando*, coordinato da Giorgio Spini¹. In questa messe di studi, la stagione iniziale dell'impegno di Cosimo nella *res aedificatoria* è piena di luci e di ombre, in ragione di una oggettiva frammentarietà delle fonti e in relazione all'assetto delle magistrature preposte alla gestione dei cantieri medicei, ancora molto fluido e che si strutturerà soltanto alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento². Si aggiunge a questo scenario, la iniziale disorganicità dell'azione del secondo duca di Firenze nella pianificazione degli interventi a scala architettonica e territoriale, a causa delle forti difficoltà politiche interne e esterne, aggravate da un contesto segnato da conflitti a scala europea che hanno ripercussioni dirette sulla realtà regionale³.

A fronte di una effettiva lacunosità dei documenti di natura contabile, lo studio della rete di relazioni che lega gli intellettuali e gli artisti del giovane Cosimo I ai più avanzati ambienti culturali della penisola restituisce un quadro di grande interesse. Si evidenzia, in particolare, il ruolo dei 'segretari' di Cosimo I, fra cui spiccano le figure di Francesco Campana, Ottaviano dei Me-

dici, Pier Francesco Riccio e Luca Martini, insieme agli ambasciatori ed inviati medicei⁴. Sono proprio questi personaggi – Campana e Ottaviano dei Medici su tutti – che assicurano sul piano concettuale una continuità fra la stagione medicea degli anni Venti-Trenta del Cinquecento e l'inizio del principato di Cosimo, appartenente al ramo cadetto della famiglia ed educato più per seguire le orme del padre – come comandante militare di professione – che per essere erede di una giovane dinastia⁵ (fig. 6). Abbandonando una prospettiva esclusivamente fiorentino-centrica e allargando lo sguardo alle relazioni con le maggiori città italiane ed europee, è possibile dunque fare emergere nuove prospettive di indagine⁶. La villa di Castello in tal senso è un cantiere esemplare, sia per l'arco cronologico in cui si dispiega il progetto mediceo, sia per essere un vero e proprio snodo di articolate questioni che riguardano la storia del principato, insieme a temi basilari per la storia dell'architettura e dell'arte nei decenni centrali del Cinquecento⁷. È a Castello, infatti, che prendono forma alcune delle più importanti commissioni del giovane Cosimo I, trattandosi di una proprietà appartenuta da tempo al ramo dei Popolani da cui il duca discendeva. E, in particolare, un luogo legato alla sua infanzia, a differenza di altre ville medicee che entreranno in suo possesso grazie ai complessi e controversi accordi patrimoniali con le discendenti del ramo di Cosimo il Vecchio,

Margherita d'Austria e Caterina dei Medici⁸. La storia iniziale dei progetti promossi dal secondo duca di Firenze per la trasformazione del possedimento di Castello è di grande importanza sotto un duplice profilo: *in primis* come finestra privilegiata sul fermentante microcosmo di una 'corte' in formazione, il cui studio può fornire informazioni più generali sul contesto fiorentino dei primi anni del principato, nonché sui rapporti fra gli artisti, i letterati e i tecnici al servizio di Cosimo I ed Eleonora di Toledo⁹; in secondo luogo, la qualità e la tipologia delle opere, che vengono messe in campo per riconfigurare l'edificio e plasmare l'ampia area alle sue spalle, ne fanno un caposaldo della storia del giardino formale nel Rinascimento maturo, che si affianca al più celebrato giardino di villa d'Este a Tivoli. Del resto la centralità di Castello, nello sviluppo del giardino europeo in età moderna, era già stata ben evidenziata nella favorevolissima stagione di studi degli anni Ottanta-Novanta del Novecento¹⁰. Sembra utile ripercorrere, in estrema sintesi, le coordinate cronologiche essenziali del cantiere di Castello, per delineare il contesto in cui nasce il progetto della grotta, denominata poi “degli animali”. Per la sua ubicazione, per le relazioni che intesse con la complessa rete idraulica a servizio delle fontane e, soprattutto, per i suoi caratteri costruttivi, il manufatto si presenta quasi come l'*omphalos* – concettuale e topografico – del giardino¹¹. Si può osservare infatti che, oltre a

1
Egna
Geria. 5.

34.

57.



1899



pagina 15

Fig. 1 A. Allori, *La ninfa Egeria*, 1566 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2795F).

*In questo saggio si devono a Emanuela Ferretti il primo paragrafo e a Salvatore Lo Re il secondo. Si desidera ringraziare Eliana Carrara e Alessandra Giannotti per il continuo confronto e i preziosi suggerimenti.

¹ G. SPINI, *Introduzione generale*, in *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di Id., Firenze 1976, pp. 5-77.

² F. MARTELLI, *Dai "Provveditori" allo "Scrittoio"*. Note sulle origini dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche nel Cinquecento, "Opus Incertum", I, 2006, 1, pp. 75-84.

³ F. DIAZ, *Il granducato di Toscana*. I Medici, Torino 1987.

⁴ S. CALONACI, *Cosimo I e la corte: percorsi storiografici e alcune riflessioni*, "Annali di Storia di Firenze", IX, 2014 (2015), pp. 57-76. Si attende uno studio monografico sulla figura di Ottaviano dei Medici, per cui si rimanda a A.M. BRACCIANTE, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze 1984; B. PAOLOZZI STROZZI, *Ottaviano de' Medici e il Pontorno*, "Artista", 2000, pp. 162-185; si veda inoltre A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLII, 1998 (1999), pp. 115-143; per Luca Martini, da ultimo O. SCHIAVONE, *Luca Martini as an art consultant and patron of artists in Pisa (1547-1561)*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Gericmicca, H. Miess, Firenze 2016, pp. 145-153.

⁵ M. ARFAIOLI, *His father's son. Cosimo I de' Medici as military entrepreneur*, in *Brill companion to Cosimo I de' Medici*, edited by A. Assonitis, H.T. van Veen, in corso di pubblicazione.

⁶ Nella vasta bibliografia si ricordano per l'impostazione metodologica: *Raphael, Cellini & a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, exhibition catalogue (Boston, 8 October 2003-12 January 2004, Florence, 1 March-15 June 2004), edited by A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Boston-Milano 2003; M. PLAISANCE, *Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Toronto 2008.

⁷ Si vedano, da ultimo, i saggi raccolti nel numero monografico *Cosimo I de' Medici: itinerari di ricerca tra arte, cultura e politica*, a cura di E. Ferretti, "Annali di Storia di Firenze", IX, 2014 (2015).

⁸ Per un quadro generale delle proprietà medicee, con particolare riferimento ai modi e ai tempi di acquisizione, si veda G.V. PARIGINO, *Il tesoro del Principe. Funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1999.

⁹ J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontorno, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984, pp. 270-272.

¹⁰ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

¹¹ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

¹² C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

¹³ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

¹⁴ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

¹⁵ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

materializzarne uno degli assi principali, la struttura è strettamente connessa con il grande muro di contenimento del piano del cosiddetto *selvatico*, ancorando così la sua realizzazione (o comunque l'inizio della costruzione), alla modellazione dell'area retrostante la villa, inserendola così fra le 'opere matrice' che ne piegano e riconfigurano l'assetto orografico.

Il primo nucleo del complesso risale ad una stagione remota (XII-XIII secolo), dove l'edificio si presenta come una casa-torre, articolata in tre corpi edilizi e mura di cinta dotati di ballatoi. Nel XIV secolo, l'insediamento conosce una iniziale trasformazione in "casa da signore", che si sviluppa ulteriormente nella prima metà del secolo successivo grazie agli interventi della famiglia fiorentina dei Della Stufa. A questa stagione si lega la trasformazione del complesso in una struttura più compatta, dominata dalla presenza di una 'torre appalgiata', che accoglie la residenza patrizia vera e propria. Data al 1477 l'acquisto da parte dei Medici del ramo dei Popolani, che ne iniziano la trasformazione accorpando le varie parti e creando un primo giardino, di modeste dimensioni¹². È con Cosimo I dei Medici che, dal 1537, hanno luogo i lavori di riconfigurazione dell'area alle spalle del palazzo al fine di realizzare un grandioso giardino, mediante opere imponenti di sbancamenti e riempimenti, creando vasti piani regolari a terrazzamenti¹³. Connessa strettamente al giardino è l'articolata rete di condotti, costruiti per alimentare le fontane e la grotta. Piero da San Casciano, maestro muratore e ingegnere militare, è la prima figura ricordata nel cantiere e a questi si deve il progetto iniziale dell'infrastruttura idrica (1537-1541). Gli subentrerà Niccolò Tribolo che, dal 1538-39, è attestato nel cantiere, assumendone progressivamente la piena ed esclusiva responsabilità fino alla morte (1550)¹⁴, affiancato dal genero Davide Fortini (ingegnere idraulico e architetto)¹⁵. Alla scomparsa del Tribolo, i lavori vengo-

no portati avanti da Fortini, che gli succede anche in altre fabbriche medicee e nella carica di capomaestro dei Capitani di Parte Guelfa¹⁶. La guida del cantiere passa poi a Vasari, tornato a Firenze nel 1554. Partecipa all'allestimento del giardino anche Bartolomeo Ammannati, con la realizzazione della grande scultura dell'*Appennino*¹⁷. Ferdinando I (1587-1609) raddoppia il corpo della villa, che viene ad assumere la configurazione attuale. Sono presenti, in questa fase, Bernardo Buontalenti e Raffaello di Pagno (già responsabile dei lavori di villa Medici a Roma e documentato nelle ville medicee di Artimino, Petraia e Ambrogiana)¹⁸.

Nella stagione lorenesa (1765-1790) il complesso conosce una serie di trasformazioni (fig. 3) con significative modifiche che interessano l'edificio e il giardino nelle sue varie componenti, sia architettoniche, sia di arredo scultoreo¹⁹. All'inizio dell'Ottocento le opere d'arte conservate all'interno della villa vengono inviate a musei e gallerie fiorentine, a segnare il progressivo abbandono della struttura che culmina negli anni di Firenze capitale (1865-1870), aggravato nel 1924 dalla campagna di lavori di trasformazione per l'insediamento della scuola elementare. Negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento Cirano Fei condusse importanti opere di restauro nell'edificio, prodromici alla nuova destinazione della villa a sede della Accademia della Crusca (1966) (figg. 4-5). La fase di rinascita del complesso di Castello del secondo Novecento si compie negli anni Settanta-Ottanta con il restauro della fontana *Ercole e Anteo* e la sua sostituzione con delle copie²⁰. Ad anni più recenti, datano invece gli interventi di recupero della grotta che vengono presentati in questi atti²¹.

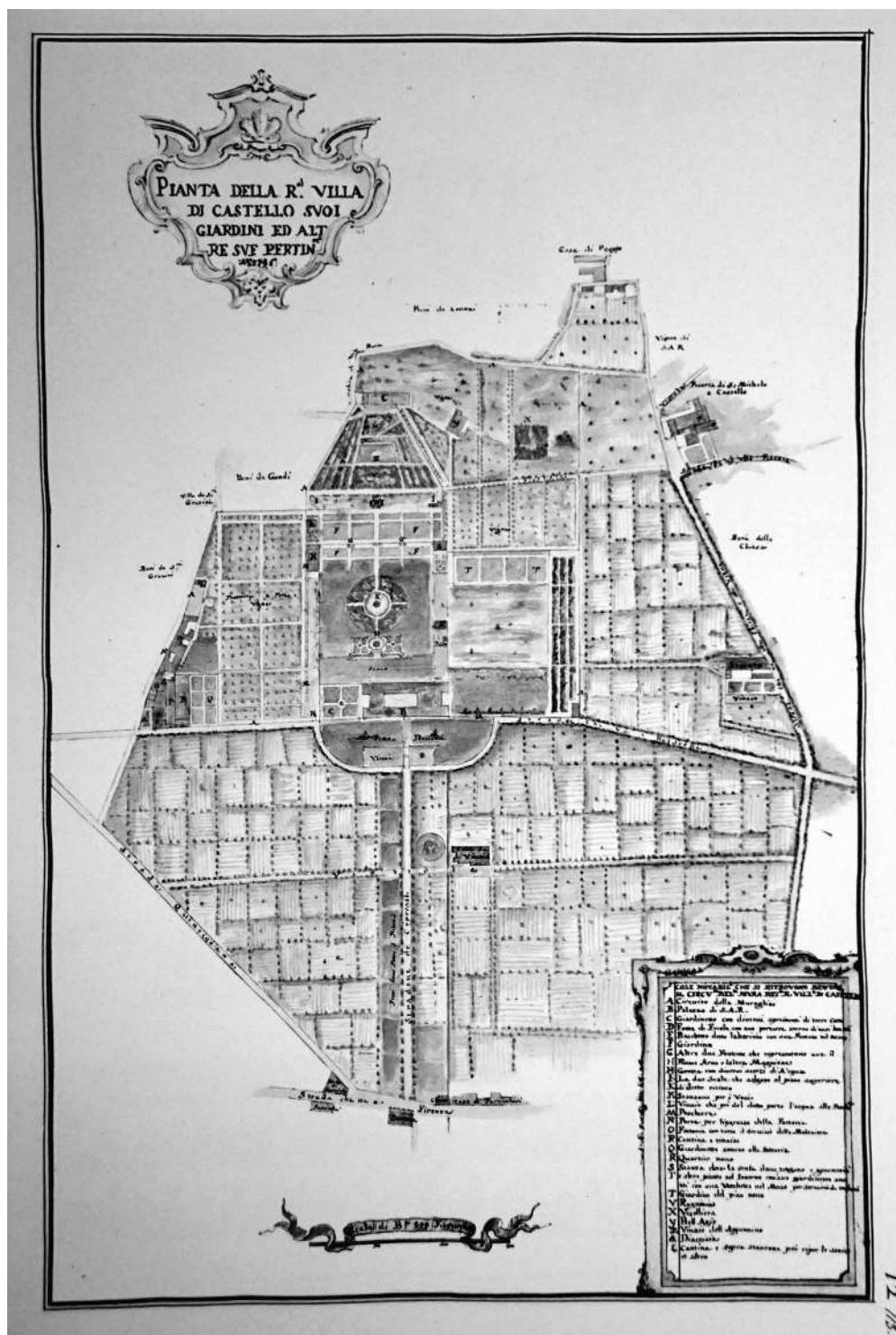
Riveste una particolare importanza, in questa stratificata vicenda, la fase iniziale del progetto cosimiano, in quanto si creano le coordinate concettuali e prendono corpo le matrici configurative delle singole componenti: in tale qua-

Fig. 2 D. Campagnola, S. Dall'Arzere, Numa Pompilio, 1538-1541, Padova, palazzo dei Carraresi, sala dei Giganti.

Fig. 3 G. Ruggeri, Pianta della R. Villa di Castello, suoi giardini e pertinenze, 1736 (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).

dro, la storia dell'impianto della grotta, del suo significato iconologico e del primo progetto decorativo sono temi centrali nello studio del complesso mediceo. A tal proposito, infatti, appaiono di grande rilievo le relazioni di natura culturale, spaziale e geometrica fra l'antica grotta di Egeria sulla via Appia, fuori porta San Sebastiano a Roma, e la grotta di Castello²²: tale connessione rappresenta una acquisizione del tutto nuova nella storiografia sul giardino del Cinquecento. Se da un lato si individua un importante modello per la struttura medicea, dall'altro si evidenzia un significativo nodo nell'articolata rete di relazioni fra Roma e Firenze, rafforzatesi al tempo di Leone X e Clemente VII²³ e ulteriormente sviluppate nel pontificato, seppur difficile per Cosimo I dei Medici, di papa Paolo III Farnese (1534-1549), e oltre²⁴.

Il ninfeo, noto come grotta di Egeria, è un manufatto che gli archeologi hanno datato, sulla base della tecnica muraria, al II secolo d.C. La sua identificazione come luogo sacro alla ninfa si colloca fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Cinquecento²⁵, a segnare l'inizio di una specifica nella fortuna iconografica nella cultura architettonica del maturo Rinascimento²⁶ (fig. 1). Una prima significativa valorizzazione del luogo – con particolare riguardo ai valori simbolici riconosciuti al mito di Egeria e Numa Pompilio – si ha in occasione dell'ingresso trionfale a Roma di Carlo V nel 1536, quando vi viene organizzato un banchetto in onore dell'Imperatore²⁷. L'organizzazione generale dell'evento celebrativo è affidata a Latino Giovenale Manetti (conservatore del popolo romano e primo commissario alle antichità) per la parte iconologica, e al fiorentino monsignor Giovanni Gaddi per la parte amministrativa, mentre per la parte architettonica il coordinatore è Antonio da Sangallo il Giovane, che sviluppa un progetto messo a punto da Baldassarre Peruzzi, morto pochi mesi prima del trionfo carolino²⁸.



Nel contesto che stiamo tratteggiando, richiamare queste figure è rilevante in quanto Niccolò Tribolo, fra la primavera del 1538 e l'estate del 1539, è a Roma dove incontra Annibal Caro, segretario del sopra ricordato Giovanni Gaddi²⁹. Quest'ultimo è sua volta committente di una grotta, nota attraverso la descrizione dello stesso Caro che si legge in una lettera inviata a monsignor Giovanni Guidiccioni. Del pregevole manufatto di proprietà Gaddi (perduto) esiste, inoltre, una testimonianza iconografica resa nota da Caroline Elam e conservata ad Oxford³⁰. La relazione fra la grotta di Egeria e quella di Castello si dispiega su un duplice piano. In primo luogo

Quondam, A.M. Racheli, Roma 1981, pp. 117-124; Id., *Niccolò Tribolo nel giardino di Castello*, "Antichità Viva", XXVIII, 1989, 5-6, pp. 51-61; M.A. GIUSTI, *Grotte e ninfee delle provincie toscane*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M.A. Giusti, Milano 2001, pp. 4-22.

¹¹ G. GALLETI, *Firenze. loc. Castello. Villa Medicea, grotta degli Animali*, in *Atlante delle grotte...* cit., pp. 45-51.

¹² C. FEI, *La villa di Castello*, Firenze 1968. Si tratta di un processo che si registra in altre aree del contado fiorentino: P. PIRILLO, *Costruzione di un contado: i fiorentini e il loro territorio nel basso Medioevo*, Firenze 2001.

¹³ D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, I-II, Phil. Diss., Princeton University, 1976.

¹⁴ A. GIANNOTTI, *Pericoli Niccolò, detto il Tribolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 379-386 (con bibliografia precedente).

¹⁵ L. ZANGHERI, *Le "Pianta de' condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26; G. GALLETI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-



161; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007.

¹⁶ E. FERRETTI, *Fortini Davide*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 42, München-Leipzig 2004, pp. 498-500.

¹⁷ Si veda qui il saggio di Eliana Carrara con bibliografia precedente.

¹⁸ S. B. BUTTERS, *Ferdinand et le jardin du Pincio*, in *La Villa Medici*, par A. Chastel, Ph. Morel, II (*Etudes*), Rome 1991, pp. 350-411: 402-403.

¹⁹ C. CONFORTI, *Le residenze di campagna dei granduchi*, in *Città, ville e fortezze della Toscana nel XVIII secolo*, a cura di C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri, Firenze 1978, pp. 13-25: 19.

²⁰ La fontana della *Fiorenza* viene trasferita alla Petraia intorno al 1785. C. ACIDINI LUCHINAT, *Ancora sulla Fontana di Fiorenza*, "QVASAR. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 2, 1989, pp. 88-89; EAD., *Questioni di conservazione e museologia per le ville di Castello*, in *I giardini della chimera. Antico e futuro nel giardino mediceo di Castello a Firenze*, a cura di A. Vezzosi, I, Firenze 1989, pp. 46-48; M. BRANCA, *Scheda n. 8, Ercole e Anteo*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 382-386.

²¹ Si vedano qui i saggi di Alessandra Griffo, Marco Mozzo, Hosea Scelza e Valerio Tesi, oltre al saggio di Grazia Tucci.

²² Per un'analisi approfondita del punto in questione, cfr. E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, p. 194.

²³ Da ultimo, Y. ELET, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge-New York 2017.

²⁴ Nella stratificata bibliografia si ricorda almeno P. SIMONCELLI, *Florentine Fuoriusciti at the time of Bindo Altoviti*, in *Raphael, Cellini et a Renaissance Banker...* cit., pp. 284-328. E. FERRETTI, *Between Bindo Altoviti and Cosimo I: Averardo Serristori, Medici Ambassador in Rome*, ivi, pp. 456-461.

²⁵ A. DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: pavimenti e rivestimenti parietali*, in *Atti del X colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del Mosaico* (Lecce, 18-21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Tivoli 2005, pp. 665-680; ID., *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: forma, cronologia, funzione*, "Orizzonti. Rassegna di Archeologia", XV, 2014, pp. 31-50.

²⁶ D. R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, pp. 30-31, dove si ricorda che la grotta è disegnata da Francisco de Hollanda nel suo album conservato all'Escorial, datato 1539-1540. La ricostruzione fornita da Francisco de Hollanda rafforza ulteriormente il legame con la grotta di Castello. Per il ninfeo romano, si veda inoltre H. KAMMERER-GROTHAUS, D. KOCKS, *Spelonca di Egeria*, "Medede-

go esiste una chiara corrispondenza nell'assetto planimetrico, che rivela la funzione di matrice non solo concettuale e culturale, ma anche morfologica del prototipo antico rispetto alla grotta fiorentina³¹; in secondo luogo, alcune importanti testimonianze letterarie indicano la centralità del mito di Numa Pompilio ed Egeria nell'encomiastica medicea già dai primi anni Quaranta del Cinquecento, manifestando un nesso specifico, relativo alle prime fasi del cantiere di Castello³². Il mito della ninfa e del secondo re di Roma è presente, infatti, nell'ingresso trionfale di Cosimo I a Siena nel 1560, come si legge in un'opera dedicata all'evento, dove si descrive l'apparato effimero della porta d'ingresso di palazzo Petrucci 'alloggiamento del Duca':

Sopra il frontespizio erano tre figure di rilievo finte di bronzo, la Toscana in mezzo co'l scettro da man sinistra, e dalla destra una corona reale, Numa Pompilio pigliava lo scettro, e la Ninfa Egeria la corona con iscrizione sotto la Toscana: Maius opus moveo, sotto Numa: Imperium magnum, sotto Egeria: O' digno coniuncta viro. Dinotando l'augumento, e la felice grandezza di Toscana, la quale mostrava far degno il Duca di Corona reale rappresentando in lui la Religione fondata da Numa, e i consigli della Ninfa Egeria, con iscrizione sopra la porta: Cosmum Medicem Princi. Opti. et Leonoram coniug. lectiss. S. P. hilaris veneratur, & excipit³³.

E la ninfa *Egeria* torna anche nella *Mascherata della genealogia degli dei* (1566), seppur soltanto

come protettrice del parto³⁴ (fig. 7). Lo stesso mito viene evocato già in componimenti che si collocano negli anni immediatamente successivi al matrimonio fra Cosimo I ed Eleonora di Toledo (1539) e, quindi, proprio in connessione con l'avvio dei lavori per la costruzione della grotta di Castello³⁵.

Antonio da Sangallo il Giovane disegna sommariamente la grotta lungo la via Appia in un elaborato databile alla fine degli anni Venti-primi anni Trenta del Cinquecento, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi³⁶; è noto, inoltre, un ulteriore disegno, attribuito a Sallustio Peruzzi (probabilmente copia da uno di suo padre Baldassarre)³⁷ (tavv. 8-9 Atlante). Rinviando a quanto già evidenziato in precedenza³⁸ e al saggio di Marta Castellini per le osservazioni puntuali sul legame fra i due manufatti, è sufficiente ribadire il ruolo che tale antica struttura assume nelle celebrazioni per l'ingresso trionfale di Carlo V, segnate da una presenza dell'acqua in chiave antiquaria e proto-archeologica, attraverso la quale si rievoca la magnificenza di fontane e ninfei della Roma imperiale, che trova un importante punto di accumulazione nell'allestimento di una fontana nei resti del Settizonio³⁹. È dunque in questa occasione che si cristallizza precocemente l'immagine del ninfeo come mitico luogo degli incontri fra Egeria e Numa Pompilio e delle pratiche idromantiche: il sito – come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* – vede Ege-

Figg. 4-5 Il cantiere di restauro della villa di Castello, 1960 ca. (Firenze, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia).

ria, afflitta per la morte dell'amato, tramutata in fonte dagli déi, impietositasi di fronte al suo immenso dolore. Non a caso, dunque, il toponimo trova ampia visibilità nella *Pianta della Campagna Romana* (1547) di Eufrosino della Volpaia, membro di una famiglia di tecnici strettamente legati ad Antonio da Sangallo⁴⁰ (fig. 8).

I legami fra la grotta antica e la grotta di Castello delineano nuovi binari di ricerca sulle vicende iniziali del progetto di riconfigurazione della villa quattrocentesca e del suo nuovo giardino, oltre che – più in generale – sulla committenza medicea negli anni precedenti la guerra di Siena. Prende forma, inoltre, un inedito ruolo di Eleonora di Toledo (nuova Egeria) nel progetto celebrativo del giardino mediceo, a rafforzare una centralità nella committenza delle grotte già messa in evidenza in riferimento alla prima fase della creazione del giardino di Boboli, ovvero della grotticina di Madama⁴¹. Grazie a questa connessione si pone, inoltre, su nuove basi il ruolo baricentrico di Benedetto Varchi nella definizione del progetto iconologico del complesso di Castello, evidenziato da Vasari nella *Vita* del Tribolo, e ridimensionato dalla storiografia contemporanea⁴². Ulteriori prospettive si aprono, infine, circa la valutazione dell'autocandidatura di Antonio da Sangallo (autore del rilievo del ninfeo di Egeria sopra ricordato), per un ruolo da protagonista nel cantiere della grotta nel 1546-47⁴³.

I significati iconologici

L'iconografia di Numa Pompilio insieme ad Egeria si diffonde nei primi decenni del Cinquecento, e trova una significativa testimonianza nel ciclo degli affreschi della sala dei Giganti nell'ex reggia dei Carraresi a Padova, diventata il palazzo del Capitano, sede dell'autorità militare veneziana (figg. 2 e 9). La decorazione pittorica fu voluta da Girolamo Corner, membro del Consiglio dei Dieci, nominato capitano di Padova, dove si insediò il 13 aprile 1539. Ma sembra

che il compimento dei lavori avvenne solo dopo la scadenza del mandato del Corner, il 20 luglio dell'anno successivo, "per giungere fino al 1541"⁴⁴. Rispetto all'originario ciclo perduto, di impronta petrarchesca, la nuova ideazione pittorica vide protagonisti "solamente personaggi tratti dalla storia di Roma, perché più legata alle origini stesse di Padova", riservando a re o imperatori l'onore di una nicchia⁴⁵. Ebbene, nella parete nord della sala, troviamo la figura di Numa Pompilio, con la corona d'ulivo, simbolo di pace, e il bastone sacerdotale degli auguri, mentre nel monocromo sottostante il secondo re di Roma, avvolto da un mantello, riceve dalla ninfa Egeria la tavola dei voleri divini. Ovvero la rappresentazione figurativa del passo di Livio, con l'elemento originale della tavoletta, relativo agli incontri notturni fra Numa Pompilio ed Egeria, peraltro riprodotto nell'*elogium* quasi esattamente⁴⁶.

In generale la sala dei Giganti è stata letta come un'impresa collettiva di intellettuali ed artisti padovani, connotata in senso classicistico-romano, con l'inserimento del nuovo linguaggio della Maniera⁴⁷. L'elaborazione del programma decorativo venne affidata a Giovanni Cavazza, per l'apparato testuale, e Alessandro Maggi da Bassano, per la parte propriamente iconografica. Quest'ultimo, dotto giovane umanista, legato a Marco Mantova Benavides e a Sperone Speroni, era discepolo del Bembo, che lo accolse sotto la sua ala, "per farne un assiduo frequentatore e un profondo conoscitore della sua raccolta libraria, antiquaria e numismatica"⁴⁸. Non è inverosimile, pur in assenza di pezzi d'appoggio documentarie, che Alessandro da Bassano abbia conosciuto Benedetto Varchi, in quegli anni esule per motivi politici a Padova, legatissimo al Bembo, suo riconosciuto maestro. Un'altra singolare coincidenza collega al *milieu* della sala dei Giganti la figura dell'intellettuale fiorentino, che avrebbe ragionato a più riprese sul mito di Egeria. Infatti, il Varchi tenne nel 1540 le sue lezioni

lingen van het Nederlands Instituut te Rome", 44-45, 1983, pp. 61-77; K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven 2010, pp. 178-179.

²⁷ A. DE CRISTOFARO, *Baldassare Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella*, "Horti Hesperidum", III, 2013, 1, pp. 85-138.

²⁸ P. FANCELLI, *Demolizioni e restauri di antichità nel Cinquecento romano*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 357-403; 397-398; M.L. MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, I, Torino 1997, pp. 50-65; B. MITCHELL, *Charles V as triumphator*, in *In laudem Caroli: Renaissance and Reformation studies for Charles G. Nauert Jr.*, edited by J.V. Mehl, Kirksville 1998, pp. 95-104; M.L. MADONNA, *El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las cívicas*, in *La fiesta en la Europa de Carlos V*, catálogo de la exposición (Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000), editado por F. Villaverde, [Madrid] 2000, pp. 119-153; N. DACOS, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001, pp. 77-87; M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, "Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica", II, 2001 (2002), pp. 5-50; D. PAGLIAI, *I motivi e la realtà di un viaggio*, in *Roma 1536. Le Observaciones di Johann Fichard*, a cura di A. Fantozzi, Roma 2011, pp. 40-42; E. FERRETTI, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settecento nel trionfo di Carlo V a Roma (1536)*, "Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa. Classe di Lettere", in corso di stampa.

²⁹ V. ARRIGHI, *Gaddi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 56-159; A. CECCHI, *Profili di amici e committenti*, in *Andrea del Sarto, 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 8 novembre 1986-1 marzo 1987), Milano 1986, p. 50.

³⁰ PH. MOREL, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle: théâtre et alchimie de la nature*, Paris 1998; GALLETI, *Tribolo maestro...* cit. Sulla grotta Gaddi a Roma, si veda ora C. ELAM, "Con certo ordine disordinato". *Images of Giovanni Gaddi's Grotto and other Renaissance fountains*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, edited by M. Israëls, L.A. Waldman, I (*Art History*), Florence 2013, pp. 446-464.

³¹ FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., p. 194. Si veda inoltre il saggio di Marta Castellini in questo volume.

³² Si veda di seguito il secondo paragrafo di Salvatore Lo Re.

³³ A.F. CIRNI, *La Reale Entrata dell'Eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Fiorenza, in Siena, con la significazione delle Latine iscrizioni, e con alcuni Sonetti*, in Roma, per Antonio Blado Stampator Camerale, [1560], edited with an introduction by C. Davis, "Fontes", 48, [22 February 2010], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/983/>.

³⁴ S. PIERGUIDI, *Baccio Baldini e la "mascherata della genealogia degli dei"*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXX, 2007, 3, pp. 347-364: 349. In termini generali E. CARRARA, *Feste e apparati medicei per le nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria (1565-1566): qualche riflessione e alcuni spunti di ricerca*, appendice documentaria di V. Vestri, *Tante già feci e tante mascherate: note d'archivio su Vincenzo Buonanni e Alessandro Ceccherelli*, "Italianistica", XLVII, 2018, 1, pp. 131-152; da ultimo N. LEPRI, *Le Feste medicee del 1565-1566: riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa*, II (*Documenti e illustrazioni*), [Vicchio] 2017, pp. 407-460: 432.

³⁵ Si veda qui il secondo paragrafo a cura di Salvatore Lo Re.

³⁶ O. VASORI, *I monumenti antichi nei disegni degli Uffizi*, a cura di A. Giuliano, Roma 1981: *schede* 41, 47, 110.

³⁷ DE CRISTOFARO, *Baldassare Peruzzi...* cit.

³⁸ FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., p. 194.



Fig. 6 G. Vasari, *Cosimo I fra i suoi artisti e architetti*, 1558 ca., Firenze, Palazzo Vecchio, sala di Cosimo I. Particolare.

Fig. 7 H. Van Swanevelt, *La grotta di Egeria alla Caffarella*, 1650 ca. (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 705P).

l'impostazione ideologica che sorregge il ciclo eroico dell'aula dei Giganti. Infine, c'è la presenza di Annibal Caro, fermatosi a Padova, sulla via di Venezia, per visitare il Varchi, negli ultimi giorni di aprile del 1540⁵¹. E anche il Caro, puntualmente, si sarebbe interessato alla rappresentazione del mito di Egeria. Chissà che i due amici letterati non abbiano visto proprio allora gli affreschi in lavorazione per i Corner nel palazzo del Capitano, soffermandosi sulla figura di Numa Pompilio, con l'inedita tavoletta consegnatagli da Egeria, immagine successiva a quella di Romolo, che apriva il cielo, con in mezzo raggruppati Cornelio Cosso e Claudio Marcello. Avranno colto lo sforzo di bilanciare, nel programma della sala, i due filoni tematici più importanti, l'apologia delle istituzioni militari e civili, "conciliando modelli di stati laici e religiosi, tra guerra e pace, durezza e clemenza, contrasto e concordia"⁵²? Tra Venezia e Roma, i due crinali delle ambizioni dei Corner.

Sta di fatto che, lasciata Padova per Bologna, nel corso del 1541, Varchi indirizzava all'amico discepolo Ugolino Martelli, in procinto di rientrare a Firenze, un sonetto dove celebrava la coppia ducale, Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo, unitasi in matrimonio pochi anni prima, come il nuovo Numa Pompilio e la nuova Egeria. Questo il testo del componimento, databile, per rimandi interni, al 1542:

Gl'antichi pregi, e quei sovrani honori,
che già mille anni e più lasso perdei,
therme, tempi, colossi, archi e trofei,
querce, mirti, hedre, palme, olivi allori,
in te frate, più chiari e vie maggiori
ritornar veggio tutti, e ben vorrei,
per saldar l'aspre piaghe e i dolor miei,
teco corso e signor cangiar migliori,
e rigar là dove 'l gran Cosmo, insieme
con l'alta donna, ch'egualmente honora
questa e l'altra sua ricca ultima Hesperia,
agguagliando il disio, non pur la speme,
delle genti a lor serve, e regnano hora,
nuovo Numa Pompilio e nuova Egeria⁵³.

³⁹ E. FERRETTI, *L'acqua come "materiale della costruzione"*, in *Il Nettuno architetto delle acque*. Bologna. *L'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 16 marzo-10 giugno 2018), a cura di E. Ferretti, F. Ceccarelli, Bologna 2018, pp. 28-39; FERRETTI, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua...* cit., dove si riprendono e sviluppano, con nuove evidenze documentarie, spunti evidenziati in V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-206.

⁴⁰ *Le carte del Lazio*, a cura di A.P. Frutaz, I-III, Roma 1972, II, tav. 30. Per Eufrosino, G. CORSI, *Della Volpaia, Eufrosino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, edizione on-line.

⁴¹ B. EDELSTEIN, *'Acqua viva e corrente': Private Display and Public Distribution of Fresh Water at Neapolitan Villa of Poggioreale an Hydraulic Model for Sixteenth-Century Medici*

ni all'Accademia degli Infiammati, con grande concorso di pubblico, sotto il patronato di Giovanni Corner, fratello del capitano Girolamo, prescelto alla guida del sodalizio il 6 agosto di quell'anno⁴⁹. Tutto ciò avveniva quando il lavoro degli affreschi nella sala del Capitaniato, con la committenza di Girolamo, doveva essere a buon punto. E si noti che i Corner, forse la più potente fra le famiglie dell'aristocrazia veneziana del Cinquecento, si consideravano discendenti dalla gens Cornelia, quindi dagli Scipioni⁵⁰. Da qui



Firenze veniva ritratta, in versione classicheggiante, come la nuova Roma, mentre il personaggio che faceva ritorno in città, chiamato “frate”, amico fraterno, è il Martelli, giovane allievo del Varchi, futuro vescovo di Glandèves, rimpatriato da Padova nell’aprile del 1542. È lui il vero destinatario del componimento, anche se il suo nome non compare espressamente, neanche negli esemplari manoscritti⁵⁴. Incrinatasi col tempo questa amicizia, l’autore avrebbe finito per dedicare il sonetto “al duca di Firenze”⁵⁵. L’immagine di Cosimo come principe ideale, garante della pace interna e dell’eguaglianza dei sudditi, non va confusa però coi motivi della propaganda ufficiale dello Stato mediceo. In opposizione al modello del conquistatore, Varchi ritraeva infatti il duca di Firenze, con una metafora dal gusto machiavelliano, nei panni del redivivo Numa Pompilio, e la duchessa in quelli della ninfa Egeria, promotori della pace, della giustizia e delle leggi⁵⁶.

Col tema della ninfa delle acque, più precisamente con quello amoroso della ninfa dormiente, Varchi si cimenterà, oltre che nella sua poesia pastorale, attraverso i volgarizzamenti di epigrammi antichi o ritenuti tali. Per esempio, l’epigramma, destinato a tanta fortuna nel campo delle arti figurative, *Huius nymphae loci, sacri custodia fonti*:

Ninfa di questo loco, e d’esto fonte
sacro guardiana, al mormorio soave
della dolce acqua inchinato ho la fronte:
guarda qualunque sii, molesto e grave
rompermi il sonno e turbar le mie paci,
bei, se ber, se lavar, lavati e taci⁵⁷.

Ma l’allegoria politica del principato cosimiano torna a riproporsi prepotentemente con Ugolino Martelli, *alter ego* del Varchi, che scrive, tra il 1543 e il 1545, nel contesto di vibranti polemiche in seno all’Accademia Fiorentina, una *Vita* di Numa Pompilio, indirizzata “allo illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor Cosimo de i Medici, duca di Firenze”. L’autore innalza, a paragone di Romolo, le virtù del secondo re di Roma, “che nuove utilissime leggi le diede, et nella giustizia et nella religione”. Suo erede morale è Cosimo I, per la somiglianza, dice il Martelli “che ho conosciuto esser grandissima della vostra degna et honorata vita con quella del nostro Numa Pompilio”⁵⁸. Tutto, dallo stile di vita ai modi del governo, inclusa la sua storia personale, sembra rinviare al glorioso precedente romano, talmente “che da un nuovo Numa Pompilio puote meritamente reputar ciascheduno esser hoggi diretta Fiorenza et custodita”⁵⁹. Se lo Stato è costruito con le armi, si regge comunque sulle leggi, e non ultimo sulla religione. E qui si citano i colloqui notturni di Numa con Egeria, parafrasando Machiavelli (*Discorsi*, I, 11) più che Plutarco:

Onde forse ne nacque quello, non senza giustissima cagione sì come dice Plutarco, che di lui a poco a poco, preso che hebbe l’imperio, si andò spargendo et divulgando, cioè di parlar ogni giorno familiarmente con una iddea chiamata Egeria, colla quale haveva una stretta et molto domestica familiarità, et da cui egli di tutte le cose che al reggimento dello imperio appartenevano era fatto avvisato⁶⁰.

Gardens, in *Artist Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, edited by S.J. Campbell, S.J. Milner, Cambridge 2004, pp. 187-220; E. FERRETTI, *Palazzo Pitti 1550-1560. Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, “Opus Incertum”, I, 2006, 1, pp. 45-55.

⁵² Si veda il secondo paragrafo di Salvatore Lo Re.

⁵³ *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, I-III, Firenze 1839-1840, II, p. 344. Su questo documento ragionano CONFORTI, *Il giardino di Castello...* cit., p. 159; L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993, p. 101; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 127.

⁵⁴ G. BODON, *Heroum imagines. La sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con premessa di I. Favaretto e interventi di E. Saccomani e C. Ravazzolo, Venezia 2009, p. 33.

⁵⁵ I. FAVARETTO, *Sala dei Giganti: una premessa*, in BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. XI-XX. Si è ipotizzato d’altra parte che l’impaginazione del ciclo ricalchi quella originaria, disponendosi al di sotto di ogni figura “una scena narrativa rappresentante un episodio significativo della vita del personaggio nonché un *titulus* o un *elogium*” (P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un’indagine* – 2, “Rivista d’Arte”, s. V, III, 2013, pp. 35-55: 36).

⁵⁶ Cfr. BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. 137-144.

⁵⁷ E. SACCOMANI, «Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova». *Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici*, in BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. 357-372.

⁵⁸ BODON, *Heroum imagines...* cit., p. 45.

⁵⁹ S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, p. 216.

⁶⁰ M. HOCHMANN, *Il mecenatismo dei cardinali Corner nel XVI secolo*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan, P. Tosini, Cinisello Balsamo 2014, pp. 75-103: 79.

⁶¹ Cfr. A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, I-III, Firenze 1957-1961, I, p. 173, nota 3.

⁶² BODON, *Heroum imagines...* cit., p. 93.

⁶³ B. VARCHI, *De sonetti di m. Benedetto Varchi, parte prima*, in Firenze, appresso m. Lorenzo Torrentino, 1555, p. 173.

⁶⁴ Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (d’ora in avanti BNCf), *Rinuccini*, 3, ins. 3, c. 189r; BNCf, *Panciaticchi*, 164, c. 327r. Ringrazio Dario Brancato, per avermi segnalato questi documenti.

⁶⁵ B. VARCHI, *Opere*, a cura di A. Racheli, I-II, Trieste-Milano 1858-1859, II, p. 883.

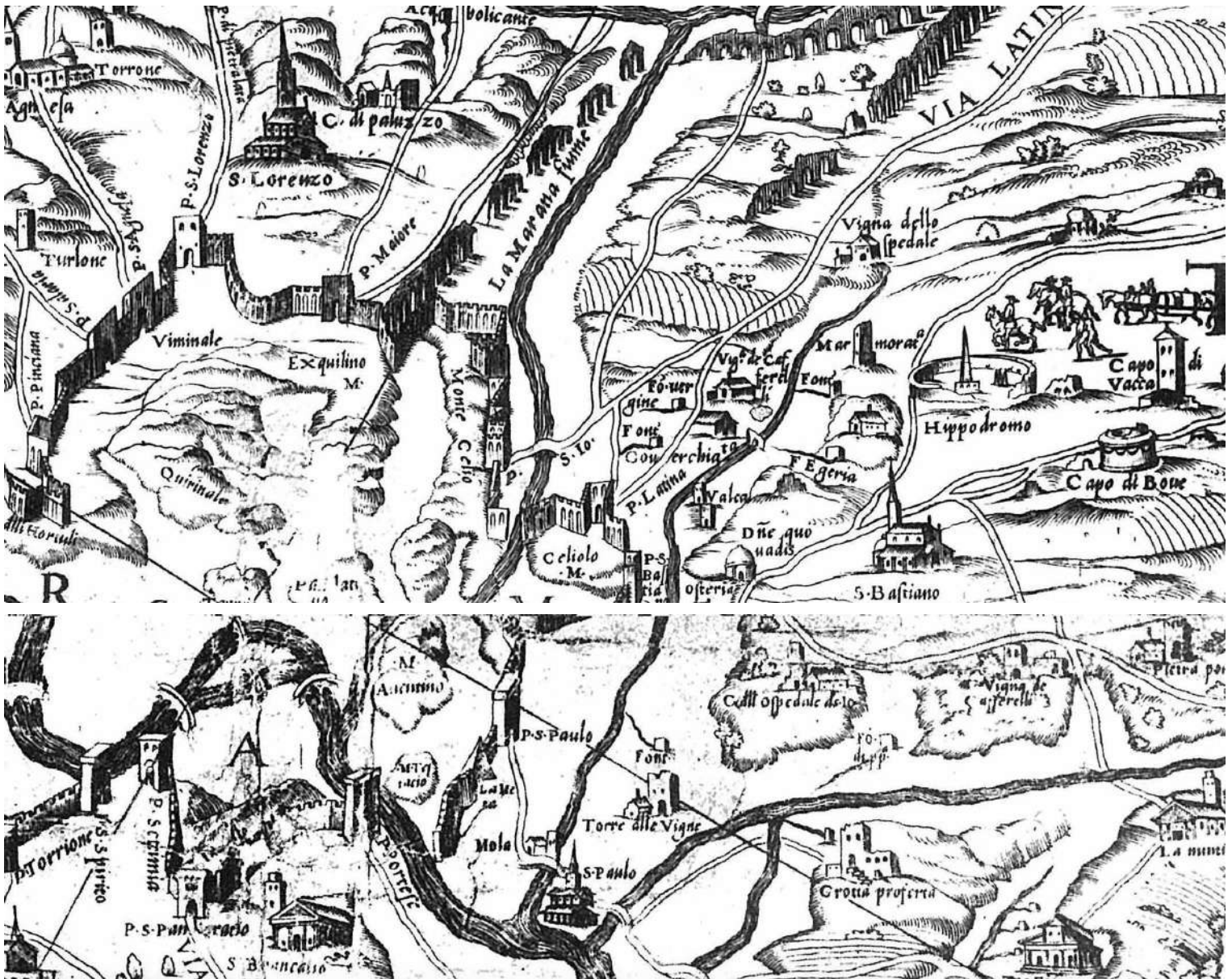
⁶⁶ Per un’analisi più dettagliata dei significati politici del componimento, cfr. LO RE, *Politica e cultura...* cit., pp. 299-302.

⁶⁷ BNCf, Ms., II, VIII, 146, cc. 22v-23r. Sono debitore della traduzione fatta dal Varchi a Dario Brancato, che mi ha fornito anche la sua trascrizione. Sulla storia di questo fortunato epigramma, ritenuto antico ma di cui fu autore l’umanista casertano Giovanni Antonio Campano (1429-1477), cfr. E.B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, “The Art Bulletin”, LVII, 1975, pp. 357-365. Per i risvolti artistici, cfr. A. OETTINGER, *Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto’s Venus and Cupid, in Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300-1600*, edited by M. Rose, A.C. Poe, Leiden-Boston 2015, pp. 230-263.

⁶⁸ Bibliothèque Nationale de France, Paris, *Fonds Italien*, 981, c. 2r-v.

⁶⁹ Ivi, c. 3r-v.

⁷⁰ Ivi, c. 11r.



⁶¹ Cfr. LO RE, *Politica e cultura...* cit., pp. 308-319.

⁶² "Given Eleonora's impact on the city, it is surprising that so little scholarly attention has been paid to her rule as duchess" (K. EISENBICHLER, *Introduction*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot 2004, p. 1).

⁶³ VARCHI, *Opere...* cit., II, pp. 883-884.

⁶⁴ L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne di m. Lodovico Domenichi*, in *Vineta*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1549, p. 252. Sull'attività del poligrafo piacentino, finalmente riabilitato dalla critica, si veda ora *Lodovico Domenichi (1515-1564). Curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo. Una raccolta di studi per il quinto centenario della nascita*, a cura di E. Garavelli, "Bollettino Storico Piacentino", CX, 2015, 1.

⁶⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VI, pp. 55-117: 83.

⁶⁶ GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 126.

I contenuti politici di questa *Vita* di Numa Pompilio sono indubbiamente proiettati sulla Firenze di Cosimo I⁶¹, ma l'insistenza su Egeria non può che chiamare in causa la figura della duchessa Eleonora, discendente dal sangue spagnolo dei Toledo e che proprio in quegli anni andava ritagliandosi un suo ruolo a corte, sul quale gli studiosi stanno cominciando a fare luce⁶². Un ruolo che non sfuggì in verità alla penna del Varchi, che nel sonetto *Donna, che quanto avea d'alto valore* celebrò Eleonora come duchessa, accanto al "gran Cosmo secondo":

Poscia che 'l Ciel d'ogni beltade il fiore
col fior d'ogni bontade avvinse, io spero
veder frutto di voi sì dolce e fero,
che quel molti anni già perduto onore
torni d'armi e lettere, e regga il mondo
colle virtù d'entrambi, onde ancor sia
il viver più che mai bello e giocondo⁶³.

In un diverso contesto, nel 1549, Lodovico Domenichi, passato da Venezia a Firenze e anco-

ra in cerca di un posto alla corte medicea, ritraeva ugualmente Eleonora di Toledo come somigliante a Egeria ne *La nobiltà delle donne*:

Onde la bontà di Dio veggendo tante eccellenze in lei raccolte, s'è degnato ancho farla felicissima fra l'altre donne, c'hoggi sono in terra, et con la fecondità della bella prole et con la rara concordia et benivolenza tra il suo santissimo consorte, et lei. Tal che beata si può chiamare hoggi Thoscana essendo governata da due sì giustissimi et humanissimi principi: de i quali uno somiglia Numa Pompilio, et l'altra Egeria⁶⁴.

Non si può fare a meno a questo punto di tirare le fila. Tra il 1538-39 e il 1550 datano i lavori del Tribolo, amicissimo del Varchi, al giardino della villa medicea di Castello, con la grotta degli Animali ispirata – come si è detto – alla grotta romana sull'Appia ritenuta di Egeria. Uno spazio dunque, quello del ninfeo fiorentino, se non riservato, ritagliato sulla persona della duchessa Eleonora, la cui figura evocava, dal Varchi al Martelli

Fig. 8 E. della Volpaia, Pianta della campagna romana, 1547 (da *Le carte del Lazio...* cit., tav. 30). Particolare con il sito della fonte Egeria.

Fig. 9 D. Campagnola, S. Dall'Arzere, Numa Pompilio e la ninfa Egeria, 1538-1541, Padova, palazzo dei Carraresi, sala dei Giganti.

fino al Domenichi, il mito di Egeria. E sappiamo inoltre molto bene che, nella *Vita* del Tribolo, Vasari avrebbe considerato Varchi quasi l'inventore del progetto del giardino grande del Labirinto di Castello: "Voleva dunque, ed a così fare l'aveva giudiziosamente consigliato messer Benedetto Varchi, stato ne' tempi nostri poeta, oratore e filosofo eccellentissimo"⁶⁵. Testimonianza che, per quanto possa aver dato luogo alle ipotesi più fantasiose, resta in piedi, a patto che la si collochi dopo il 1543, data del ritorno del Varchi a Firenze dall'esilio, quando era "dunque nella possibilità di avere un ruolo più incisivo nella progettazione iconografica della villa"⁶⁶.

Il cerchio si chiude con la più tardiva testimonianza di Annibal Caro, che scrisse una lettera nel carnevale del 1565, in cui suggeriva "per più rispetti" la scelta della ninfa Egeria come emblema dei cavalieri del signor Bernardino Savelli, partecipanti al torneo di Belvedere per le nozze dei nipoti di Pio IV: "E prima perché la valle dove si dice che abitava, è oggi la giurisdizione de la sua casa, e se la Riccia è quella terra, che già Ariccia si diceva, è verosimile che ne vengano questi cavalieri"⁶⁷. I Savelli di Palombara, il ramo di Bernardino, erano infatti duchi dell'Ariccia, mentre "la valle d'Egeria", sottoposta – si dice qui – alla loro nominale giurisdizione, è conosciuta anche oggi come valle della Caffarella, dal nome dei proprietari dello *specus* in cui fu erroneamente identificata la grotta della Ninfa⁶⁸. Il Caro immaginava una figura di donna, rappresentante Egeria, in veste di sibilla, "perché si presuppone che sia fatidica, e che fosse moglie di Numa Pompilio secondo re di Roma, e quella che gli insegnò la religione e l'arte di regnare". Per l'abito, consigliava come modello quello delle sibille della Cappella Sistina di Michelangelo. "Avvertendo però che abbia sopra la veste un manto con un lembo d'esso in testa, o qualche altro panno avvolto a la sacerdotale, ed una tavola in mano come legislatrice"⁶⁹. Ecco di nuovo Egeria con la tavoletta per Numa Pompilio, quella del monocromo dell'affresco di Padova, nella sala dei Giganti, visto forse da Annibale



cinque lustri prima. Infine, in una lettera di poco posteriore, a Onofrio Panvinio, datata Roma 15 maggio 1565, il Caro descriveva minuziosamente le sue invenzioni per le pareti dello studio del cardinale Alessandro Farnese nella villa di Caprarola, comprendenti la raffigurazione di Numa Pompilio: "Verrei al particolar del legislator de' Romani, e farei Numa Pompilio ne la valle d'Egeria con essa Egeria ninfa a ragionar seco appresso a un fonte, con boschi ed antri e tavole di leggi d'intorno"⁷⁰. La tavoletta di Egeria era diventata dunque uno degli attributi della scena dei suoi incontri notturni con Numa Pompilio.

⁶⁵ CARO, *Lettere familiari...* cit., III, pp. 227-229: 227.

⁶⁶ Cfr. DE CRISTOFARO, *Baldassar Peruzzi...* cit., pp. 85-138.

⁶⁷ CARO, *Lettere familiari...* cit., III, p. 228.

⁷⁰ Ivi, pp. 237-240.

LA GROTTA GENITRICE: DAL MITO CLASSICO ALLO ZOO DI PIETRA*

Based on Giorgio Vasari and on a certain amount of documentary evidence, we can confidently state that Niccolò Tribolo was the artist responsible for designing and beginning the construction of the grotto. Devised to celebrate Cosimo I and Eleonora, with an allusion to the myth of Egeria and Numa Pompilius, Tribolo's design may well have already included the presence of animals, possibly to accompany an Orpheus. A statue of Orpheus was certainly present in the 17th century, and I propose to identify it here with a late 16th century marble work now standing in the Boboli Garden. After Tribolo's death, building work largely continued to comply with his design thanks to his assistants, led by Davide Fortini, with the addition of Vasari and of Bartolomeo Ammannati. In 1565, however, the iconographical programme changed, with the introduction of bronze birds by Giambologna and Ammannati assisted, according to hitherto unpublished documentary evidence, by Giovan Battista Del Tadda; while the stone animals, carved chiefly by experts who trained with Tribolo, such as Francesco Ferrucci Del Tadda and Antonio Lorenzi, did not appear on the scene until 1580-95.

Espressione della Toscana di Cosimo de' Medici, con i suoi monti – Appennino, Senario e Falterona – e i suoi fiumi – Mugnone e Arno –, il giardino della villa di Castello proiettava un tempo il suo visitatore in una dimensione mitica: l'allegoria di *Fiorenza* alias *Venere* svettava infatti sulla fonte di un labirinto di cortine arboree sempreverdi, mentre, a ridosso della residenza, la fontana di *Ercole e Anteo*, *alter ego* del potere del duca trionfante sui suoi nemici, costituiva al contempo la visibile celebrazione della forza vivificante dell'acqua¹. A confezionare l'esposizione per immagini di questo teorema politico, secondo il quale Cosimo andava ricostituendo il perduto regno 'etrusco', aveva provveduto sin dal 1538, su suggerimento di Ottaviano de' Medici e Cristofano Rinieri², lo scultore e ingegnere idraulico Niccolò Tribolo.

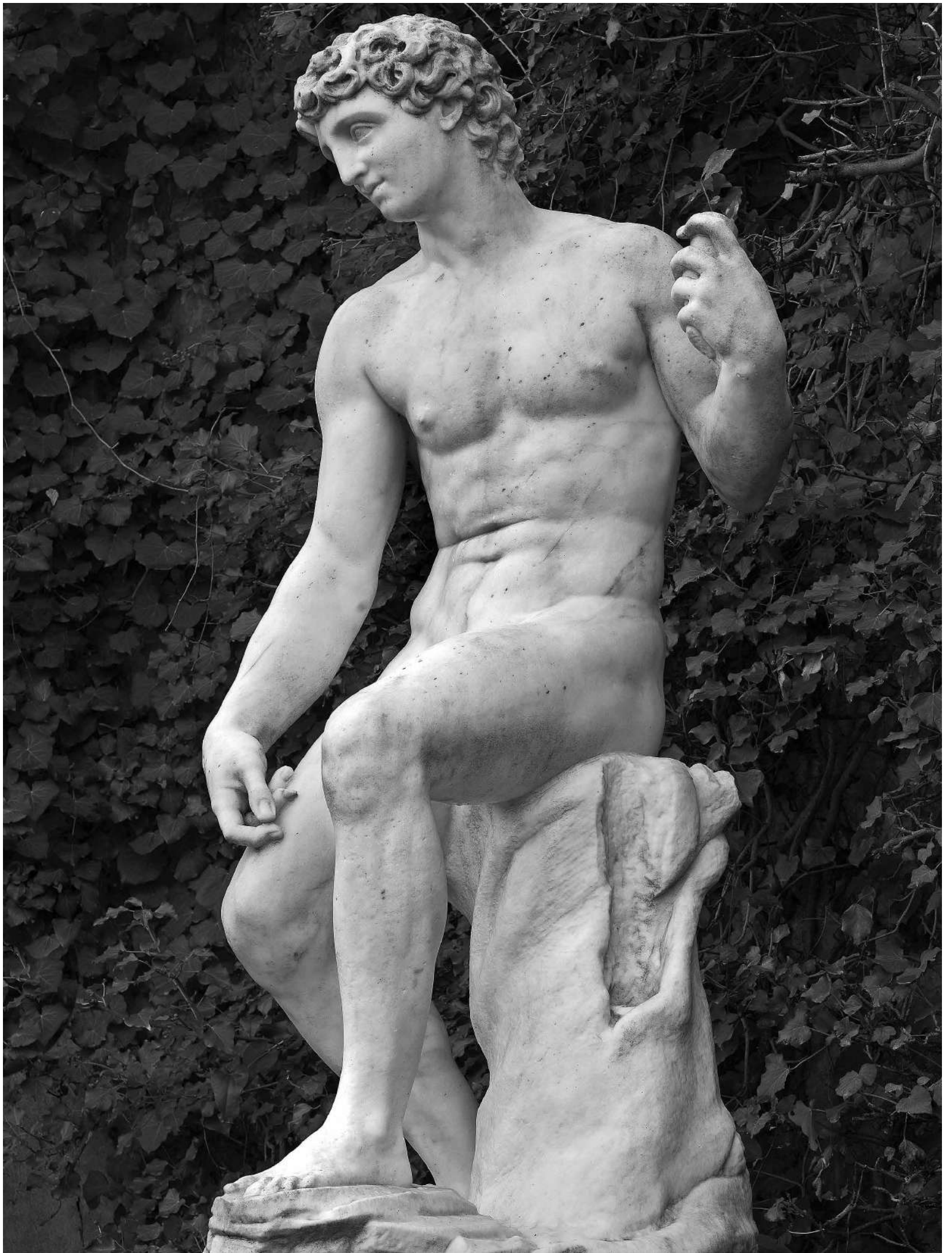
A illustrare l'unicità del giardino concorsero, sin dall'inizio dei lavori, l'intellettuale fiorentino Niccolò Martelli e Giorgio Vasari, ai quali va aggiunta l'importantissima lunetta dipinta sullo scudere del Cinquecento da Giusto Utens (tav. 2 Atlante)³. A queste fonti dunque — una lettera del Martelli del marzo 1542, stile fiorentino, 1543, stile comune, indirizzata agli amici Giovan Battista del Tasso e Niccolò Tribolo, e le *Vite* vasariane, nell'edizione Giuntina del 1568 –, occorre risalire per approssimarci, nel modo più verosimile, all'assetto originario del luogo, fissato sin dalla fine degli anni Trenta del Cinquecen-

to: un assetto modificato, prima ancora degli stravolgimenti lorennesi⁴, già *ab antiquo*, durante la tarda attività del suo artefice, morto nel settembre del 1550⁵, e, in seguito, a causa delle nuove direzioni affidate a Davide Fortini, cognato di Tribolo e depositario dei suoi disegni, allo stesso Vasari, e successivamente a Bartolomeo Ammannati e poi a Bernardo Buontalenti (che pare essersi limitato alla sola architettura della villa)⁶. Se l'insieme di queste fonti non lascia dubbi circa il significato politico-simbolico degli arredi scultorei allestiti nei terrazzamenti del giardino, più sibillina appare la questione della grotta, ignorata da Martelli, ma rammentata da Vasari, che riferisce a Tribolo la sua struttura con “tre nicchie e con bel disegno d'architettura”⁷. Lo storiografo assegna a Niccolò l'inizio della sua muratura, la scelta di porvi tre vasche, di prevedervi la fuoriuscita a pioggia dell'acqua e di inquadrarne l'ingresso tra le due fontane dei monti *Senario* e *Falterona* inserite nel paramento esterno della contro parete del muro di contenimento del “salvatico” (tav. 3 Atlante)⁸. Vasari tace invece sugli arredi interni dell'ambiente, ricavato sotto la vetta del giardino, dove fu allestito “secondo il disegno di Tribolo [...] un vivaio bellissimo”⁹, ornato, tra il 1563 e il 1565, dall'*Appennino* di Bartolomeo Ammannati¹⁰.

Meriterà osservare come l'aretino, sia nel caso del vivaio che in quello della grotta, insista sulla rispondenza tra quanto Niccolò aveva progettato

e quanto venne realizzato dopo la sua scomparsa. Chiaro appare il caso del vivaio, per il quale Vasari è perentorio nell'affermare che esso è stato fatto secondo il disegno di Tribolo¹¹. Più scivolosa invece è la questione della grotta. Se la descrizione riportata da Vasari di come “aveva a essere” la sua struttura coincide in sostanza con ciò che si vede oggi¹², è invece il suo arredo che, alla luce di ulteriori elementi documentari, richiede qualche approfondimento. In definitiva però, dalle dichiarazioni dello storiografo si evince la generale aderenza della parte sommitale del giardino al progetto elaborato da Tribolo, come è del resto ragionevole pensare, stante la necessaria contestualità tra la creazione dei terrazzamenti e la costruzione dei muri di contenimento degli stessi.

I pagamenti per i lavori di Castello editi da David Roy Wright nel 1976, e altre notazioni d'archivio, rendono verosimile tale ricostruzione. Lo studioso americano riteneva infatti che Tribolo, sin dall'ottobre del 1541¹³, alla morte cioè di Piero da San Casciano, primo progettista dell'impianto idraulico del giardino, avesse deciso di convogliare verso la sua parte più alta, accanto alle acque della Castellina, anche quelle della vicina Petraia, per potenziarne la portata¹⁴. È infatti questa seconda vena ad alimentare il vivaio, la grotta e quelle che avrebbero dovuto essere le fontane dei monti *Senario* e *Falterona*, poste nel muro di contenimento del selva-



pagina 25

Fig. 1 Anonimo, Orfeo, fine XVI-inizio XVII sec., Firenze, Giardino di Boboli (foto Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut).

* Un ringraziamento particolare va ad Emanuela Ferretti per avere discusso con me l'elaborazione di questo testo. Ringrazio anche Marta Castellini, Johanna Lausen-Higgins, Marco Mozzo, Donatella Pegazzano e Grazia Visintenaier. Esprimo inoltre la mia riconoscenza al Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max Planck-Institut per avermi concesso la foto n. 1.

¹ Per le principali proposte interpretative del programma iconografico di Castello si vedano: H. KEUTNER, *Niccolò Tribolo und Antonio Lorenzi. Der Askulapbrunnen im Heilkräutergarten der Villa Castello bei Florenz*, in *Studien zur geschichte der Europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller*, herausgegeben von K. Martin, H. Soehner, München 1965, pp. 235-244; L. CHÂTELET-LANGE, *The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello*, "The Art Bulletin", 50, 1968, 1, pp. 51-58; D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo a Castello. Its History and Iconography*, Phil. Diss., Princeton University, 1976, I, pp. 286-387; C. DEL BRAVO, *Quella quiete e quella libertà*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 3, 8, 1978, 4, pp. 1455-1490; C. CONFORTI, *Il giardino di Castello come immagine del territorio*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 152-161; M. MASTROROCO, *Le mutazioni di Proteo: i giardini medicei del Cinquecento*, Firenze 1981, pp. 55-90; J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leone X, and the two Cosimos*, Princeton 1984; C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80; EAD., *Le invenzioni delle allegorie territoriali e dinastiche del giardino di Castello a Firenze*, in *Il giardino come labirinto della storia*, atti del convegno (Palermo, 14-17 aprile 1984), Palermo 1987, pp. 190-197; EAD., *La fontana di Venere-Firenza o del Labirinto nelle descrizioni e nei documenti*, in *Firenze in villa*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1987, pp. 15-16; A. CONTI, *Niccolò Tribolo nel giardino di Castello*, "Antichità Viva", XXVIII, 1989, 5-6, pp. 51-61; C. ACIDINI LUCHINAT, in EAD., G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 41-62; I. LAPI BALZERINI, *Niccolò Tribolo e la grotta degli animali a Castello*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del congresso (Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca, 18-19 settembre 1998), a cura di Ead., L.M. Medri, Firenze 1999, pp. 268-283; G. GALLETTI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno di studi (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-160; C. PIZZORUSSO, *Galileo in giardino. Qualche osservazione sugli arredi scultorei dei giardini fiorentini tra Cinque e Seicento*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, 13 giugno-29 settembre 2002, Chicago, 9 novembre 2002-2 febbraio 2003, Detroit, 16 marzo-8 giugno 2003), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 122-131; D. HEIKAMP, in *Giambologna gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo-15 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze-Milano 2006, pp. 249-252; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007, pp. 76, 78 e sgg.; D. ZIKOS, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 388-391; J. LAUSEN HIGGINS, "All the Gold a Miser Desires". A new Reading for the Iconography of the Grotto of the Animals at Villa Castello, "Garden History", 40, 2012, 2, pp. 253-267; G. CAPECCHI, *Ipotesi su Castello. L'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538-1550)*, Firenze 2017, pp. 21 e sgg.

Per una più generale indagine su Castello si vedano inoltre: B. HARRIS WILES, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Cambridge 1933, passim; W. ASCHOFF, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Phil. Diss., Frankfurt am Main Universität, 1967 pp. 69 e sgg.; S. MORÉT, *Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento*, Oberhausen 2003, pp. 43-49, 83-86, 97-101, 141-165.



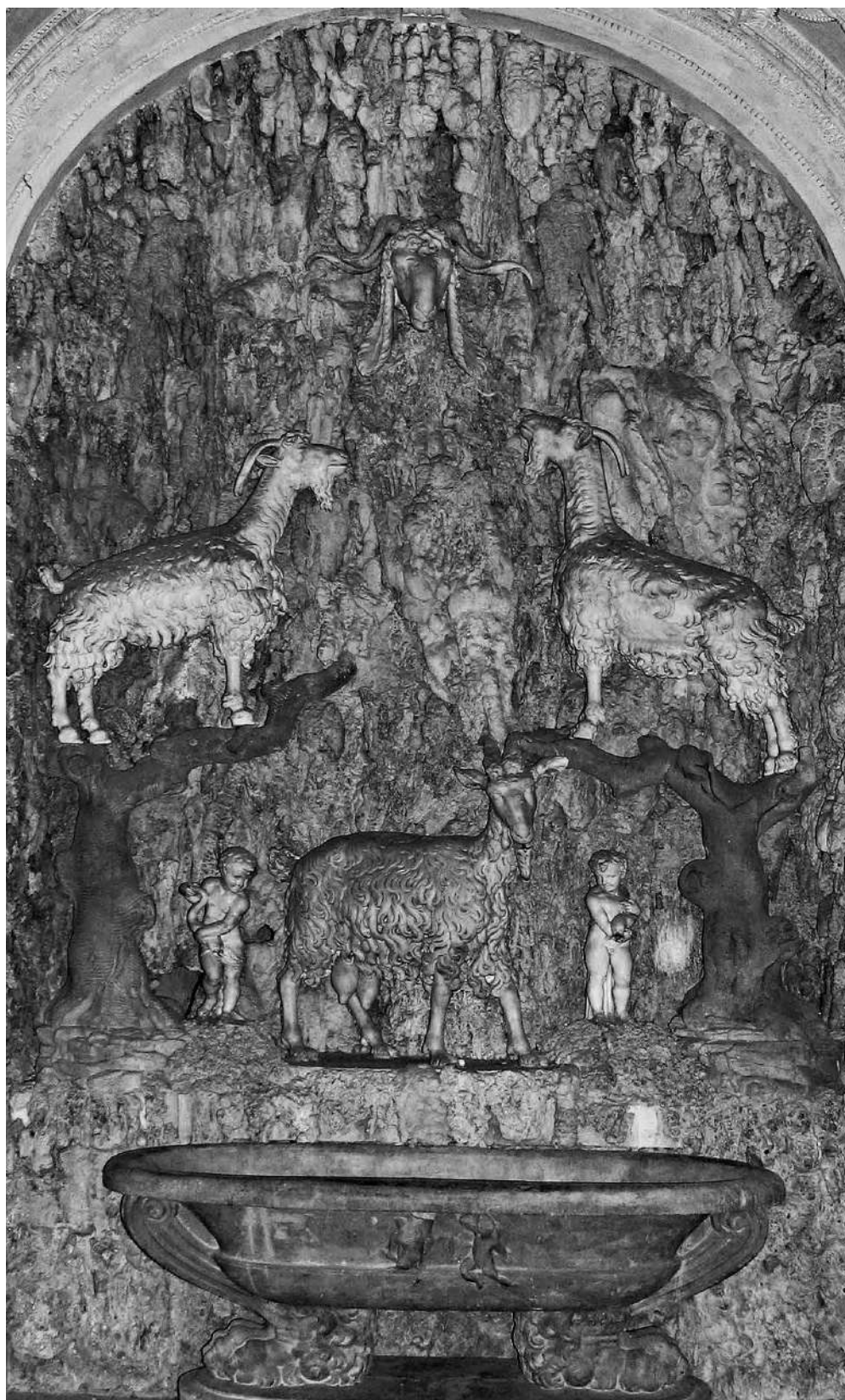


Fig. 2 N. Tribolo, Fiesole, 1540-1543 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 3 G. Fancelli, B. Bandinelli, Grotta di Madama, 1554 ca., Firenze, Giardino di Boboli.

tico ai lati dell'ingresso della grotta¹⁵. Nel 1549 quest'ultima parte del giardino si va configurando: da luglio Tribolo avvia la costruzione del vivaio¹⁶, ad agosto mette mano alla muratura sotterranea del "ricetto dell'acque", verosimilmente quello posto proprio in corrispondenza della zona vivaio-grotta¹⁷, mentre a settembre intervie-

ne sul condotto idraulico del "ultimo giardino del boscho"¹⁸. Nel luglio 1550 si registra la spesa di 78 cannelle grandi, 205 piccole e 148 docce per condotti¹⁹: difficile stabilire se questo rimarchevole approvvigionamento di materiali era mirato al potenziamento dell'adduzione complessiva del giardino, o se invece segnalava, almeno

² Sul mito etrusco cresciuto presso la corte ducale nel Cinquecento si vedano: A.A. PAYNE, *Architects and Academies: Architectural Theories of Imitatio and the Literary Debates on Language and Style*, in *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture, c. 1000-c. 1650*, edited by C. Clarke, P. Crossley, Cambridge-New York 2000, pp. 118-137; C. ELAM, *Tuscan Dispositions: Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*, "Renaissance Studies", XIX, 2005, 1, pp. 46-82; D. DONETTI, *Etruscan Speech. Cinquecento Architecture in Florence and the Aramei*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 60, 2018, 1, pp. 93-105; A. GIANNOTTI, *Florence Decked in Rustic Garb: Stone Sculpture in the Renaissance*, in corso di stampa, con bibliografia precedente.

I nomi di Cristofano Rinieri e Ottaviano de' Medici, venivano indicati quali responsabili della chiamata di Tribolo da Giorgio Vasari (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1881, VI, p. 71).

³ N. MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, in Firenze 1546, pp. 29v-30r; VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 71 e sgg. Quanto alla lunetta di Giusto Utens si vedano: E. FERRETTI, in *L'acqua, la pietra, il fuoco...* cit., pp. 392-395; A. GRIFFO, *Le lunette con le ville*, in *L'immagine dei giardini e delle ville medicee nelle lunette attribuite a Giusto Utens*, a cura di Ead., C. Acidini, Firenze 2016, pp. 8-25.

⁴ Tra il 1785-1788, per volere di Pietro Leopoldo di Lorena, la fontana di Firenze fu smontata dalla sua sede originaria e condotta alla Petraia per esservi rimontata (G. GALLETTI, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 67), quella di Ercole e Anteo fu rimontata più a ridosso della villa di Castello prendendo il posto di quella di Firenze (*ibidem*) e il muro di contenimento del vivaio con le nicchie di Arno e Mugnone venne privato del suo allestimento rustico (WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 214).

⁵ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 618.

⁶ ACIDINI LUCHINAT, in EAD., GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., pp. 56, 58.

⁷ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 77.

⁸ Ivi, p. 75. Per le caratteristiche costruttive del sistema murario (muro di contenimento e contro parete del 'salvatico' si vedano i saggi di Marta Castellini e di Valerio Tesi nel presente volume.

⁹ Ivi, p. 76.

¹⁰ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 711. si veda inoltre *Medici Archive Project* doc. id. 3534, 8034. Si confronti infine il saggio di Eliana Carrara nel presente volume.

¹¹ VASARI, *Le vite...* cit., p. 76.

¹² Ivi, p. 75. Andrà rilevato come le modanature architettoniche che rivestivano parzialmente l'ambiente sono oggi in talune parti visibili sotto il paramento delle spugne. Si rimanda per questo al saggio di Marta Castellini nel presente volume.

¹³ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 164.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sono i rilevamenti a suggerire come le parti idrauliche di questa area siano consentanee tra loro (si rimanda al saggio di Marta Castellini del presente volume). Di diversa idea era invece Wright che richiamando quanto precisato da una pianta settecentesca, riteneva che la seconda vena alimentasse oltre al vivaio e alla grotta la sola fonte del Monte Senario (WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 163).

¹⁶ Ivi, I, pp. 685-686.

¹⁷ Ivi, I, p. 686.

¹⁸ Ivi, I, p. 687.

¹⁹ Ivi, I, p. 688.

²⁰ Andrà tuttavia rilevato come nel 1556 Cassanzeug scriveva una lettera ad un corrispondente non precisato riferendosi ai lavori di Castello in merito ai quali non fa alcuna menzione della grotta, rammentando invece il condotto grande posto in capo a tutte le fonti (ivi, I, p. 694).

²¹ Ivi, I, pp. 690-691.

²² cfr. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Caye, I-III, Firenze 1839-1840, II, p. 344.

²³ *Ibidem*.

²⁴ VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 141.

²⁵ Secondo Vasari Tribolo non avrebbe in realtà mai allestito le fonti con i due Monti dei quali forniva una generica de-



scrizione (VASARI, *Le Vite...* cit., I, pp. 77-78, 85). Più puntuale appariva invece la restituzione del loro aspetto elaborata da Martelli nel 1543 (MARTELLI, *Il primo libro...* cit., 30r). Quanto riportato infine da Belon in seguito alla sua visita a Castello fatta tra il 1546-1549 autorizzava secondo la Acidini a pensare che Tribolo avesse allestito “sia pure temporaneamente e quasi a mo’ di prova generale, le due fontane dei Monti ai lati della grotta, con le due vasche marmoree ornate di conchiglie sormontate da statue in stucco entro nicchie parate a rustico: statue che avrebbero potuto addirittura essere quelle dei fiumi Bagradas e Hiberus, approntate dal Tribolo stesso nella venuta di Carlo V nel 1536” (ACIDINI LUCHINAT, in EAD., GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 46).

²⁶ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 174.

²⁷ Ivi, I, p. 618.

²⁸ Ivi, I, p. 619.

²⁹ Ivi, I, pp. 662, 714. Si veda inoltre la lettera di Tommaso di Jacopo de’ Medici, sovrintendente amministrativo delle fabbriche granducali a Vieri di Niccolò de’ Medici, amministratore generale delle ville, del 2 dicembre 1565, in cui si indica Fortini quale responsabile, designato da Cosimo, alla grotta di Castello (in Archivio di Stato, Firenze (d’ora in avanti ASF), *Mediceo del Principato*, 221, f. 8, *Medici Archive Project*, doc. id. 4104).

³⁰ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, pp. 622-623. L’artista entrava al servizio di Cosimo già dal 1554: A. CECCHI, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova, 18-19 novembre, Firenze, 20 novembre 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 283-295; 285-286. Cfr. inoltre V. CONTICELLI, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti et al., Firenze 2011, pp. 31-39. La presenza di Vasari a Firenze in pianta stabile è confermata dall’apertura di un conto presso l’Ospedale degli Innocenti nell’agosto del 1554: cfr. M. FUBINI LEUZZI, *Vasari e l’Ospedale degli Innocenti di Firenze, al tempo dello spedalingo Vincenzo Borghini*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 133-158; 128.

³¹ L.M. MEDRI, *Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli*, in *Artifici d’acqua...* cit., pp. 215-227; 215; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 130. Sulla grotta di Madama si veda anche B. EDELSTEIN, “La fecundissima signora Duchessa”: *The Courtly Persona of Eleonora di Toledo and the Iconography of Abundance*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo*, edited by K. Eisenbichler, Aldershot 2004, pp. 71-97; 92.

³² E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, p. 97.

³³ C. ACIDINI LUCHINAT, in EAD., GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 120. Si ricorda che al luglio 1550, quando Tribolo era ancora in vita, rimonta il pagamento per le colonne della loggia trabeata d’ordine tuscanico dell’“orto del pozzo” rivolta a mezzogiorno verso il ponte dei vivai e il viale dei mori (C. GALLETTI, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giar-*

in parte, la progressione degli interventi alla grotta, in tal caso evidentemente già predisposta sotto la direzione di Tribolo²⁰. Nello stesso mese del resto l’intervento si estende anche all’apparato idraulico che rifornisce le nicchie dei monti, poste nel muro di contenimento della collina²¹.

Si intreccia con queste notazioni di spesa la lettera del 2 marzo 1546 stile fiorentino, ovvero 1547 stile comune, scritta da Antonio da Sangallo il Giovane al duca²². Avuta notizia delle fontane che si stavano approntando a Castello, l’architetto offriva a Cosimo “certi tarteri come diaccioli [...] di saxo”, ritrovati presso la cascata delle Marmore²³. Vasari ci informa di come l’offerta non andasse a buon fine, giacché il duca optò per l’impiego di tartari nostrani, presi a ridosso di monte Morello²⁴. È possibile che il documento si riferisse agli allestimenti rustici delle fonti di *Senario* e *Falterona*²⁵, essendo già state completate entro il 1543 quelle di *Arno* e di *Mugnone con Fiesole* (fig. 2)²⁶, ma non si può escludere che alludesse invece agli interventi all’interno della grotta, data la contiguità cronologica tra la lettera del Sangallo e i lavori alla sommità del giardino.

Il 7 settembre 1550 Tribolo usciva di scena dopo una malattia²⁷; solo due mesi più tardi Davide Fortini, suo genero era nominato capomastro

del cantiere²⁸, dove risultava all’opera ancora nel dicembre 1565, proprio all’interno della grotta, nella quale le maestranze lavoravano sulle sue indicazioni²⁹. Anche se Vasari compariva sulla scena del giardino già a metà degli anni Cinquanta, concentrandosi poi sull’area del vivaio nella prima metà degli anni Sessanta e disegnando nel 1572 alcune fontane³⁰, non c’è ragione di pensare che i progetti di Tribolo circa l’assetto d’insieme della grotta, come del resto lo stesso Vasari precisa, siano stati disattesi. A rispettarne l’assunto doveva impegnarsi proprio il Fortini, il più fido tra i suoi collaboratori, al quale vennero assegnati anche altri cantieri avviati dal maestro: Boboli, in particolare la Grotta di Madama³¹, e il giardino dei Semplici, l’Orto botanico del duca presso le stalle di San Marco³².

La grotta di Castello, col suo rivestimento di tartari e l’originario ingresso rustico smantellato dai Lorena alla fine del Settecento (tav. 3 Atlante)³³, rispondeva pienamente al bagaglio figurativo di Niccolò. Noto è infatti il suo viaggio romano del 1538, quando l’artista, soggiornando presso Giovanni Gaddi, aveva avuto modo di conoscere la celebre grotta del prelado³⁴. Nella descrizione di questo ambiente fornita da Annibal Caro, segretario del vecchio *patron* di Tribolo, essa si configurava come un antro voltato, ricoperto di “sas-

Fig. 4 B. Ammannati, *Gufo comune*, 1566-1567ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 5 Giambologna, *Gheppio*, 1567ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

si pendenti”, con “petroni” e tartari, che accoglieva fontane su ciascun lato, ricavate in parte col reimpiego di materiale di scavo, e raffiguranti tra l’altro un fiume con urna, dotato di uno specchio d’acqua³⁵: una struttura artificiale dall’apparenza naturale, corredata di scrosci d’acqua musicali, di una fauna animata e vitale e di una ricca vegetazione di edere, gelsomini e viti, e che dunque non può non aver dato spunto all’invenzione della grotta di Castello.

È possibile che l’antra Gaddi, forse un tempo sul monte Esquilino³⁶, fosse stato a sua volta parzialmente ispirato alla mitica Grotta della ninfa Egeria salita in auge a Roma in seguito alla visita, a metà anni Trenta, dell’imperatore Carlo V, condotto a desinare proprio in quel luogo³⁷. Già due anni fa³⁸, Emanuela Ferretti aveva dimostrato la contiguità planimetrica tra la grotta di Castello e l’antra di Egeria (tav. 8 Atlante)³⁹. La mitica ninfa era diventata a Firenze un *alter ego* di Eleonora nell’encomiastica di corte, così come Cosimo I veniva assimilato al di lei coniuge Numa Pompilio. Tra i componimenti in cui si avallava tale accostamento merita ricordare l’elogio di Ludovico Domenichi, edito nel 1549, che inneggia alla duchessa come emula della ninfa romana⁴⁰; e ancora, la celebrazione del duca ad opera di Ugolino Martelli nella sua *Vita di Numa Pompilio* scritta verso il 1542⁴¹. Occorre infine richiamare gli allestimenti effimeri del 1560 eretti a Siena per la conquista medicea dello stato nei quali proprio Numa ed Egeria, ad opera di Ammannati, ornavano l’arco della residenza senese del duca⁴². Il ninfeo di Egeria e la grotta Gaddi non erano tuttavia le sole fonti figurative romane dalle quali Tribolo poteva trarre spunti. Già Bramante aveva ragionato nei suoi scritti di “colature dell’acque, che conducono le fontane rustiche”⁴³, cui si aggiungevano quelle allestite in Belvedere e a villa Madama, per la fonte di *Annone* di Giovanni da Udine, e per il *Nilo*, il *Tevere*, il *Tigri* e la *Cleopatra*⁴⁴. Documenta la for-

tunata stagione cinquecentesca di questi allestimenti naturalistici anche una rassegna di alcuni schizzi realizzata da un anonimo artista, tra gli anni Quaranta e Sessanta del secolo, sulla quale si è appuntato l’interesse di Caroline Elam e successivamente di Guido Rebecchini⁴⁵.

La grotta Gaddi rinnovava, in anticipo su Castello, quel senso panico che permeava gli scritti del Caro, amico fraterno di Benedetto Varchi e in relazione anche col Tribolo sin dagli anni Venti⁴⁶. Lo dimostrano *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe*, cominciati da Annibale non prima del 1537, nei quali, entro un antra roccioso dai toni lucreziani, facevano la loro comparsa “le statue delle ninfe [...] nella medesima pietra scolpite”⁴⁷. La stessa situazione insomma replicata a Castello nelle figure dei fiumi o della *Fiesole*. Qui tra l’altro, trovandosi a raffigurare la geografia politica della Toscana ducale, Tribolo ricorreva all’impiego della pietra secondo la consuetudine etrusca delle sculture ricavate dal masso vivo⁴⁸.

La foggia definitiva della nostra grotta, o almeno quella che oggi vediamo, segnata da un paramento di tartari che incornicia tre teatrali allestimenti litici raffiguranti animali (tavv. 23-25 Atlante), pare più in linea con il gusto scientifico-enciclopedico che si diffuse a Firenze dopo la scomparsa di Niccolò⁴⁹. Tuttavia non si può escludere che essa fosse uno svolgimento serio di invenzioni tribolesche. In tal senso utili spunti sono offerti dalla fonte di Ciano profumiere, eseguita nel corso degli anni Quaranta da Zanobi Lastricati⁵⁰, e dalla grotticina di Madama del giardino di Boboli (fig. 3), realizzata tra il 1553 e il 1556, sotto la cura parziale di Davide Fortini e Santi Buglioni, cui poté aggiungersi Baccio Bandinelli⁵¹. In entrambi i casi l’opera era nelle mani di fidati collaboratori di Tribolo a Castello. Se con Zanobi, le sculture di Cupido, Nettuno e Bacco affondavano entro una cornice di rocce e spugne naturali, con Fortini e Bandinel-

dini... cit., pp. 25, 68-70). Tribolo aveva dunque immaginato la compresenza nel complesso di Castello di ordine tuscanico e rivestimenti rustici. Del resto già Vitruvio aveva codificato il tuscanico quale sinonimo di ancestrale e come il più rustico degli ordini, al quale spettava il mondo della naturalità (G. MOROLLI, “A quegli idej silvestri”: interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell’ordine architettonico nella teoria cinquecentesca sull’Opera Rustica, in M. FAGIOLO, *Natura e artificio. L’ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Roma 1979, pp. 55-97: 58 e sgg.). Serlio e Vasari avrebbero infine provveduto ad istituire un connubio tra il tuscanico e il rustico, il primo nel 1537, anno in cui Tribolo collaborava con l’architetto alla realizzazione dell’altare bolognese di Galliera, e il secondo nel 1550, quando giungeva a sostituire al termine ‘tuscanico’ quello di ‘rustico’ (GIANNOTTI, *Florence Decked in Rustic...* cit.). I caratteri dell’architettura tuscanica, che nell’accezione cinquecentesca chiameremo alla rustica, traevano la loro premessa dal mito degli etruschi (ivi).

³⁴ Per la ricostruzione di quel soggiorno che vide coinvolti in un fitto scambio di missive anche Benedetto Varchi e Annibal Caro si vedano: EAD., p. 84; C. ELAM, “Con certo ordine disordinato”: Images of Giovanni Gaddi’s Grotto and Other Renaissance Fountains, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, edited by M. Istraëls, L.A. Waldman, I (Art History), Florence 2013, pp. 446-462.

³⁵ La dettagliata descrizione dell’ambiente è fornita in una missiva da Annibal Caro a monsignor Giovanni Guidiccioni (A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, I-III, Firenze 1957-1961 (prima ed. [1531-1546]), I, pp. 105-107).

³⁶ ELAM, “Con certo ordine... cit., p. 450.

³⁷ Sulla grotta della ninfa Egeria si veda: A. DE CRISTOFARO, *Baldassarre Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il risuo rinascimentale del ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella*, “Horti Esperidum”, III, 2013, 1, pp. 85-138.

³⁸ Gabriele Capecchi (*Ipotesi su Castello...* cit., p. 36, nota 127) ribadisce, proponendolo come una riflessione originale, quanto già ravvisato da Emanuela Ferretti (FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 194-195).

³⁹ *Ibidem*. Il mito di Egeria connesso alla celebrazione di Eleonora è diffusamente trattato nel saggio di Emanuela Ferretti e Salvatore Lo Re del presente volume.

⁴⁰ “Beata si può ben chiamare hoggi Thoscana essendo governata da due si giustissimi e humanissimi Principi, de i quali uno somiglia Numa Pompilio, e l’altra Egeria” (L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne di m. Lodouico Domenichi*, in *Vinetia*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1549, p. 252v). Il Domenichi che aveva cominciato a gravitare intorno a Cosimo de’ Medici sin dal 1545 si trasferì a Firenze l’anno seguente (A. PISCINI, *Domenichi, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 40, Roma 1991, p. 597) potendo contare molto presto sull’appoggio di Paolo Giovio (F. MINONZIO, «Usando meco familiarmente messer Lodovico Domenichi». I rapporti con Paolo Giovio tra patrocinio ed emulazione, “Bollettino Storico Piacentino”, 110, 2015, 1, pp. 150-164).

⁴¹ S. LO RE, *La “Vita di Numa Pompilio” di Ugolino Martelli. Tensioni e consenso nell’Accademia fiorentina (1542-1545)*, Pisa 2004, p. 64.

⁴² V. BORGHINI, “MDLX a 28 d’ottobre, nel qual di Sua Eccellenza hebbe il tosone, fece l’entrata in Siena come appresso”. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Ms., II, X, edited by C. Davis, “Fontes”, 50, [28 February 2010], p. 10.

⁴³ A.F. DONI, *La seconda libreria del Doni. Al signor Ferrante Caraffa*, in *Vinegia*, per Francesco Marcolini, 1555, pp. 44-45.

⁴⁴ Si vedano: GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 85-86 e ELAM, “Con certo ordine... cit., passim.

⁴⁵ Ivi, pp. 448 e sgg.; G. REBECCHINI, *For Pleasure and for Entertainment: A Rustic Fountain in Sixteenth-Century Rome and a Project by Giovanni Mangone*, in *Renaissance Studies in Honor...* cit., pp. 463-473.



Fig. 6 Anonimo, *Pesce*, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della vasca sinistra.

Fig. 7 Anonimo, *Natura morta con pesci*, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della vasca sinistra.

Fig. 8 Anonimo, *Natura morta con conchiglie*, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della vasca destra.

Fig. 9 Anonimo, *Conchiglia*, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della vasca destra.



⁴⁶ GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 84.

⁴⁷ A. CARO, *Opere*, a cura di V. Turri, Bari 1912, p. 266; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 85.

⁴⁸ Si veda EAD., *Florence Decked in Rustic...* cit. Si veda nota 33 del presente saggio.

⁴⁹ EAD., *Il teatro di natura...* cit., p. 82, nota 32.

⁵⁰ La fonte è descritta da Niccolò Martelli il 15 maggio 1546 (MARTELLI, *Il primo libro...* cit., pp. 90r-91r). Si veda su tale fonte C. CONFORTI, *Il giardino di Ciano profumiere ducale nella descrizione di Niccolò Martelli*, in *Protezione e restauro del giardino storico*, atti del convegno (Firenze, 19-23 maggio 1981), a cura di P.F. Bagatti Valsecchi, Firenze 1987, pp. 125-135.

⁵¹ GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 130-131.

⁵² F. PETRUCCI, *L'ultimo progetto di Tribolo*, "Artista", 1999, 2, pp. 186-195.

⁵³ GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 130-131.

⁵⁴ L. BALDINI GIUSTI, *Grotticina di Madama (Scheda B. 5)*, "Bollettino d'arte", s. 6, LXIV, 1979, 1, pp. 92-97: 93.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ VASARI, *Le Vite...* cit., VI, pp. 67-69, 86-90, 93.

⁵⁷ KEUTNER, *Niccolò Tribolo...* cit., p. 241; W. ASCHOFF, *Tribolo disegnatore*, "Paragone. Arte", 18, 1967, 209, pp. 45-47: 46.

⁵⁸ CONFORTI, *La grotta "degli animali"...* cit., pp. 71-74. Per le stringenti assonanze tra quel disegno e quelli di Sallustio Peruzzi della grotta romana Caffarelli si veda: FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 194-196.

⁵⁹ KEUTNER, *Niccolò Tribolo...* cit., p. 237 e sgg.

⁶⁰ J. FURTTENBACH, *Neues Itinerarium Italiae*, Ulm, Durch Jonam Saum, Bestellen Buchtrucktem, 1627, pp. 105-106 segnalato in WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 206. Per una sintesi delle principali ipotesi di allestimento delle sculture all'interno della grotta si veda GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 80-81, nota 30. Anche se a Pratolino Schickhardt nel 1600 vide una grotta di Orfeo con molti animali, è verosimile pensare che la scultura che la ornava fosse piuttosto un pastore con le sue pecore posto a decorare la grotta della gravidanza di Callisto o del diluvio (L. ZANGHERI, *Pratolino il giardino delle meraviglie*, I (Testi e documenti), Firenze 1979, p. 122; *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze-Pratolino, 25 luglio-28 settembre 1986), a cura di A. Vezzosi, Milano 1986, pp. 49-50, 227). Desta assai interesse anche la tavola pubblicata dalla Conforti (*La grotta "degli animali"...* cit., p. 76) nel volume di Furttenbach (*Architectura Civilis*, Ulm, Durch Jonam Saum, Bestellen Buchtrucktem, 1628, tav. 17) in cui la scultura di un Orfeo con animali compare tra quelle di Pan e Nettuno all'interno di un antro allestito alla rustica.

Si potrà inoltre rilevare la diffusione in ambito franco austriaco nei primi decenni del Seicento di allestimenti scultorei con tale soggetto: nella villa reale di Saint-Germain-en-Laye i fratelli Tommaso e Alessandro Francini approntavano una grotta di Orfeo (CHATELET-LANGE, *The grotto of the Uni-*

li si vivificava il mito d'Arcadia, dove nell'antro della capra Amaltea Giove, *alter* Cosimo, traeva il suo nutrimento⁵². Anche se a scolpire gli animali della grotticina provvedevano Bandinelli e Giovanni Fancelli⁵³, è lecito pensare ad una sostanziale aderenza dell'ambiente a quanto progettato da Tribolo. Merita un approfondimento la nota di pagamento al Fancelli del 15 settembre 1554 per i lavori forniti all'ambiente⁵⁴. Questa, edita da Laura Baldini Giusti nel 1979, oltre a rimarcare la consentaneità tra lo scultore e il Fortini su quanto eseguito, precisa come le teste e le zampe delle capre fossero state realizzate in più pezzi separati poi commessi insieme e stuccati, dal momento che i corpi degli animali "s'avevano fare di spugnie e S.E. si risolve poi chosi", cioè a fare anche questi di marmo⁵⁵. Sembra dunque di comprendere che Tribolo avesse immaginato all'interno dell'antro naturale l'inserimento di animali commisti di marmi e spugne, assecondando il proprio gusto per la metamorfosi, nonché una *ratio* di economia, propria di chi, come Niccolò, aveva grande pratica di allestimenti effimeri⁵⁶. La scelta finale dell'uso integrale del marmo parrebbe rispondere piuttosto a Bandinelli e al suo registro aulico.

In assenza di una documentazione precisa, non è dato conoscere con certezza la genesi dell'iconografia tribolesca della grotta di Castello. Sopperiscono in parte i due noti disegni di *Pan* e *Nettuno* (tavv. 6-7 Atlante), editi rispettivamente da

Keutner nel 1965 e dalla Aschoff due anni più tardi⁵⁷. Essi appaiono compatibili con la pianta della grotta, riferita ad anonimo, connessa alla vicenda progettuale della grotta di Castello (tav. 11 Atlante)⁵⁸, una struttura però non coincidente con quella poi messa in opera. *Pan* e *Nettuno*, pensati da Niccolò e forse da lui stesso scartati in seguito, risultano assai simili alla fonte di *Esculapio* da lui pensata per il giardino dei semplici di Castello⁵⁹. Nella progettazione dell'ambiente, Tribolo doveva aver immaginato di porre *Pan* a destra e *Nettuno* a sinistra, come suggeriscono l'orientamento dei loro sguardi e la posizione dei due animali marini del basamento, che accolgono il visitatore. Nulla sappiamo della terza testata che avrebbe potuto essere originariamente dedicata a Egeria-Eleonora, o a Numma Pompilio-Cosimo, o a entrambi. Quello che è certo è che la successiva immissione degli animali poté comportare l'inserimento di un Orfeo, figura che, difatti, nel 1627 sarebbe stata vista da Joseph Furtttenbach⁶⁰. Essa non poteva che trovarsi al centro della stanza, dove nell'Ottocento sarebbe stata allestita la fontana di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, coronata da un putto tribolesco, oggi a Pitti⁶¹. La statua di un Orfeo, seduto con la sua lira e circondato da animali dipinti e scolpiti, compariva già intorno al 1595 nella terza grotta del "secondo quadro del boscho a uso di laberinto" del *Giardino di un re* di Agostino Del Riccio⁶². Immagine che, sebbe-



ne non riferibile alla grotta di Castello⁶⁵, è comunque significativa, considerando che l'autore aveva una perfetta conoscenza di quell'ambiente, che egli richiamò inequivocabilmente nella quinta grotta del primo quadro del suo giardino reale. Lo dimostrano il puntuale elenco che egli fece di tutte le varietà zoologiche lì scolpite e la descrizione dei congegni idraulici, azionati dall'automa di un Nettuno, sprizzanti acqua in corrispondenza dell'apertura dell'antro, corredato di un cancello meccanizzato⁶⁴, cui s'aggiungeva l'aquila capace di battere le ali e volgere la testa, posta sopra la porta in compagnia di uccelli canterini⁶⁵.

Può dunque Tribolo aver introdotto l'Orfeo con gli animali? Certamente è possibile che l'abbia previsto, anche se è ragionevole pensare che la realizzazione sia stata effettuata qualche decennio dopo la sua morte, quando si pose mano agli arredi della grotta. Certo è che l'iconografia perteneva all'apparato encomiastico mediceo e in particolare cosimiano, come il celebre dipinto di *Cosimo-Orfeo* di Bronzino, conservato a Philadelphia, sta a dimostrare⁶⁶. Ma quale statua di Orfeo può aver visto Furttenbach? Tra gli Orfei medicei candidabili a protagonisti della grotta di Castello si potrebbe contemplare la scultura già identificata come *Bacco*, e più recentemente quale *Giovane nudo seduto*, attribuita a Domenico Poggini e in seguito riferita a Cristoforo Stati (fig. 1)⁶⁷: il suo sviluppo compositivo lo rende

infatti plausibile anche quale Orfeo citaredo. Si tratta di un marmo tardo cinquecentesco di un anonimo scultore fiorentino dalle forti evocazioni michelangiottesche, sottoposto ad un processo di raggelato formalismo. L'opera, giunta a Boboli nel tardo Settecento, avrebbe potuto originariamente corredarsi di uno strumento musicale, quale un'arpa o una cetra, oggi scomparsa, dalla cui struttura, o accanto alla quale, doveva sgorgare l'acqua, come suggerisce la canalizzazione ancora oggi visibile.

D'altra parte che Tribolo potesse avere un interesse per una decorazione zoomorfa lo attestano anche le due fonti principali del giardino con i loro ricchi apparati decorativi e lo confermano la decorazione della grotticina di Madama a Boboli, e la fontana del giardino dei Semplici in San Marco, dove, in entrambi i casi, un progetto tribolESCO poteva essere stato salvaguardato dal Fortini⁶⁸. Tra l'altro gli animali della fonte dell'Orto botanico sarebbero stati scolpiti tra il 1565 e il 1566 in marmi bianchi e mischi da Antonio Lorenzi, storico collaboratore di Niccolò Pericoli a Castello⁶⁹. Questi si sarebbe conquistato la fama, certificata da Vasari, di specialista *animalier*⁷⁰.

Ciò che è certo però è che l'arredo scultoreo della grotta degli Animali, così come lo conosciamo oggi, fu approntato in anni seriori. Morta nel 1562 la duchessa Eleonora⁷¹, probabile ispiratrice della grotta, cambiata la condizione politica dello stato toscano, assegnato a Francesco dal

com... cit., p. 52; E. LURIN, *Le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye, une ville royale pour Henry IV*, "Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain", 2008, pp. 139-140), mentre tra il 1613-1615 lo scultore Santino Solari allestiva ad Hellbrunn, nella residenza di Marco Sittico, un Orfeo ed Euridice con gli animali (W. SCHABER, *Hellbrunn. Castello, parco e giochi d'acqua*, Salzburg 2004, pp. 83-86). Per quanto attiene al mito d'Orfeo celebrato in giardino, merita inoltre ricordare l'esistenza della scultura di tale soggetto realizzata da Pietro Francavilla nel 1598 per il fiorentino Girolamo Gondi e il parco della sua residenza parigina, dove l'opera era corredata da animali di Romolo Ferrucci del Tadda (GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 156); si può inoltre rammentare l'Orfeo licenziato nel 1601 da Cristoforo Stati per il giardino della villa Corsi a Firenze (D. PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze 2010, pp. 13-26).

⁶⁴ F. CAGLIOTI, *Dal giardino mediceo di via Larga: la fontana marmorea in cima alle scalone del Moro*, in *Palazzo Pitti: la Reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di G. Capecci, A. Fara, D. Heikamp, Firenze 2003, pp. 164-183: 170. La fontana quattrocentesca poté forse essere allestita al centro della grotta intorno al 1815 quando l'architetto Cacialli si trovò ad effettuare una serie di interventi di restauro dell'ambiente (CONFORTI, *La grotta "degli animali"...* cit., p. 76).

⁶⁵ A. DEL RICCIO, *Del giardino di un re*, a cura di D. Heikamp, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 59-123: 96.

⁶⁶ L'allestimento restituito da Del Riccio sembra liberamente ispirato alla grotta di Orfeo di Pratolino. Confronta nota 60 del presente saggio.

⁶⁷ "Hora in detto tempio, o grotta fatta in guisa di tempio [...] vi sono vari animali fatti quasi al naturale, ma tutti son fatti [...] mitando i colori delle pietre et misti [...] il gran leofante, il cammello, il toro, il bue, il cavallo, la gran bestia, l'asino, il becco, la pecora, la bertuccia, il cane, la capra, il capriolo, il cervio, la donnola, la faina, l'ermellino, il gattopardo, il gatto salvatici, la golpe, l'istrice, lo spinoso, il fiero leone, il leopardo, il mulo, il tasso, il tigre, la testuggine, la pantera, il porco, lo scoiattolo, il coniglio, la bertuccia, et antri animali [...] chi sta a diacere, chi ginocchioni, chi non si mostra se non mezzo, che il capo solo basta, che si conosce che quello è il tale animale et in mentre che gl'buomini e donne disputono che quello è il tale animale, l'uscio di ferro si chiude da per sé, et tutti rimangono come topi nell'acqua. Subito si fa Nettuno con tridente ad una finestra, et butta de l'acqua: così gl'uccelli della volta buttano altresì dell'acqua [...]. Una simile e orrevole e bella grotta la puoi vedere se ti aggradisce a Castello" (DEL RICCIO, *Del giardino...* cit., p. 89).

⁶⁸ Ivi, p. 99. Per un dettagliato commento di questo passo si veda CONFORTI, *La "grotta degli animali"...* cit., p. 76.

⁶⁹ Per un impiego dell'iconologia di Orfeo in ambito mediceo si vedano: ivi, p. 79; LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la grotta...* cit., p. 275; M. BROCK, *Bronzino*, Paris 2002, pp. 171-174. Baldinucci ricorda come il congegno della grata capace di azionare scherzi d'acqua spettasse a Cosimo Lotti, responsabile inoltre di un mascherone versante acqua collocato sopra l'ingresso dell'ambiente (F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, I-V, Firenze 1845-1847, V, p. 8) in CONFORTI, *La grotta "degli animali"...* cit., p. 79. Claudia Conforti precisa come tale convegno dovette essere messo in opera tra il 1580 e il 1595 (*Ibidem*).

⁷⁰ A. NESI, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Ciniello Balsamo 2003, p. 197.

⁷¹ Per la massiccia presenza di repertorizzazioni animalistiche nelle fontane tribolESCO di Castello si veda GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 75 e sgg. Quanto al Fortini si rimanda

Fig. 10 Anonimo, Cavallo, 1568-1595, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della nicchia destra.

a MEDRI, *Considerazioni intorno...* cit., p. 215; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 130 e FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., p. 97.

⁶⁹ M. FABRETTI, A. GUIDARELLI, *Ricerche sulle iniziative dei Medici nel campo minerario da Cosimo I a Ferdinando I*, in *Potere centrale e strutture periferiche nella Toscana del '500*, a cura di G. Spini, Firenze 1980, pp. 139-217: 173.

⁷⁰ Vasari rammenta come Lorenzi fosse l'autore di "molti animali acquatici fatti di marmo e di mischi bellissimi" per il giardino dei Semplici (VASARI, *Le vite...* cit., VII, p. 636). Quanto all'attività di animalista del Lorenzi si veda anche GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 134-135, 137, 140 e EAD., *Niccolò Tribolo e l'invenzione della fontana ad isola negli spazi del giardino*, in *Idee di spazio*, atti del convegno (Siena, 4-5 novembre 2008), a cura di B. Garzelli et al., Perugia 2010, pp. 101-112: 103-107. Antonio Lorenzi realizzava alcuni animali anche per la villa Corsi a Sesto a partire dal 1571 (PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo...* cit., pp. 43-44, 62-63).

⁷¹ V. ARRIGHI, *Eleonora di Toledo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42, Roma 1993, p. 441.

⁷² G. BENZONI, *Francesco I de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, p. 798.

⁷³ CONFORTI, *La grotta "degli animali"...* cit., p. 74.

⁷⁴ Fortini nel 1565 è attivo all'interno della grotta (WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 714); Lorenzi esegue nel 1553 alcune teste di leone poste da Vasari nel 1565 ad ornare il vivaio di Appennino (ivi, pp. 200-201, 711-712); Francesco del Tadda sarebbe responsabile delle parti decorative con maschere della fontana di Ercole e Anteo e di un pillo verso il 1570 (ivi, I, pp. 189, 205-206, 719); Vasari è impiegato nell'area del vivaio nel 1560-1562 (*Der Literarische Nachlass. Giorgio Vasari*, edited by K. Frey, I, Hildesheim-New York 1982, pp. 578, 594, 613, 622-623, 668); per Ammannati a Castello (WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 198) e scheda, a firma di S. Casciu, presente sul sito del Ministero dei Beni Culturali al link seguente: <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=0ai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63982> (luglio 2018), oltre al saggio di Eliana Carrara del presente volume.

⁷⁵ Per l'Ercole e Anteo si veda M. BRANCA, in *L'acqua, la pietra, il fuoco...* cit., pp. 382-387. Quanto a Raffaello Tribolo: WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 706, nota 146.

⁷⁶ Per l'Appennino si rimanda alla scheda di S. Casciu, presente sul sito del Ministero dei Beni Culturali al link seguente: <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=0ai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63982> (luglio 2018).

⁷⁷ WRIGHT, *The Medici Villa...* cit., I, p. 714.

⁷⁸ HEIKAMP, in *Giambologna, gli dei...* cit., p. 249.

⁷⁹ *Carteggio inedito...* cit., III, p. 246, n. CCXXI.

⁸⁰ M. DE MONTAIGNE, *Giornale del viaggio in Italia*, a cura di M. Camesasca, Milano 1956, p. 139. Lo sgocciolamento dagli uccelli doveva essere il riflesso dell'acqua che fuoriusciva dalle spugne del soffitto.

⁸¹ R. BORGHINI, *Il Riposo*, a cura di M. Rosci, Milano 1967 (prima ed. 1584), p. 588.

⁸² Il 25 gennaio 1566 stile fiorentino, dunque 1567 stile comune, vengono pagati, in riferimento al periodo 20-25 gennaio, 1 fiorino e 5 soldi (ASF, *Bourbon del Monte*, 13, c. 51r: *Entrata e uscita della Fabrica di Sua Eccellenza Illustrissima del Palazzo de' Pitti, quarta*, segnato A, 1566-1570). Per lo stesso lavoro il Del Tadda veniva pagato l'8 e il 15 febbraio dello stesso anno: "A spese d'opere lire ventitré piccioli paghati a Batista di Francesco del Tada scultore, portò contanti, per avere aiutato a messer Bartolomeo Amanati lavorare sopra el modello d'alchuni animali per Castello; lavorato dal 27 di gennaio a tutto di 8 di febbraio, giorni 11 ½ _ fiorini 3, lire 2, soldi" (ivi, c. 52v); "A spese dette [sc. d'opere della fabbrica del Palazzo detto Pitti] lire sette piccioli, paghati a Batista di Francesco del Tadda scultore; portò contanti, che tanti se gli paghono per avere

1564 il ruolo di reggente⁷², alla vigilia della donazione a quest'ultimo di Castello, avvenuta nel 1568⁷³, la grotta poteva pure mutare il suo apparato iconografico iniziale.

Nel frattempo, alle storiche maestranze attive a Castello in età tribolesca e ancora all'opera dopo la morte di Niccolò, da Fortini a Lorenzi, a Francesco del Tadda, si erano affiancati Vasari e Bartolomeo Ammannati⁷⁴. Quest'ultimo aveva già eseguito tra il 1559 e il 1560, con l'aiuto di Raffaello Tribolo, che poteva così vigilare sull'invenzione paterna, l'Ercole e Anteo bronzeo⁷⁵, cui sarebbe seguito qualche anno più tardi l'Appennino⁷⁶. Se nel 1565 Fortini coordinava imprecisati interventi alla grotta⁷⁷, il 14 dicembre 1566 Ammannati appariva responsabile della richiesta di terra bianca a Francesco Busini "per gitare" uccelli e figure in bronzo ordinati da Cosimo⁷⁸, mentre il 4 maggio 1567 Giambologna, prediletto del duca Francesco, informava il reggente di aver modellato in gesso dei volatili⁷⁹. La visita alla grotta fatta da Montaigne nel 1580, e la relativa descrizione degli "animali d'ogni specie" spruzzanti acqua, "chi dal becco, chi dalle ali, chi dagli artigli o dalle orecchie o dal naso", non lasciano dubbi circa l'identificazione delle opere fornite dai due scultori e la loro ubicazione nella grotta ducale sebbene nei documenti in cui compaiono i loro nomi non si faccia cenno di Castello (figg. 4-5)⁸⁰. Rafforza tale convincimento, almeno per Giambologna, Raffaello Borghini, che nel 1584 riferiva al fiammingo "molti ritratti di bronzo fatti al naturale, che sono nella grotta di Castello"⁸¹. Ma anche la partecipazione di Ammannati al cantiere è oggi accertabile grazie al rinvenimento di tre pagamenti inediti, di cui si dà conto qui per la prima volta, fatti tra il gennaio e il febbraio del 1567 a Battista, cioè Giovan Battista, di Francesco Del Tadda, "per avere aiutato lavorare a messer Bartolomeo Amanati in sul modello degli animali per Castello"⁸². Questi nuovi documenti rendono necessario ri-

vedere il problema delle autografie dei pirotecnici bronzi, tradizionalmente spartiti tra Giambologna e Ammannati, e di provare a identificarvi il contributo di Giovan Battista Ferrucci Del Tadda, un artista attivo come restauratore dell'antico e spesso all'opera negli arredi delle grotte fiorentine, formatosi col padre Francesco e col fratello Romolo, quest'ultimo figlioccio di Tribolo e più tardi rinomato specialista di animali⁸³: tutti membri di quella bottega familiare che aveva riportato alla luce i segreti della lavorazione del porfido⁸⁴. Giovan Battista approdava alla collaborazione con Ammannati fresco dell'esperienza di plastificatore prestata sugli stucchi delle colonne del primo cortile di Palazzo Vecchio, sotto l'egida di Vasari, in occasione delle nozze di Francesco e Giovanna d'Austria nel 1565⁸⁵.

Costituisce invece un problema cronologico la nota di pagamento del 1558-1559 allo scultore Girolamo di Noferi da Sassoferrato, per aver lavorato accanto ad Ammannati "sulle fiure et animali di bronzo per la fonte di piazza et per l'Holmo a Castello"⁸⁶. Tale indicazione andrà ritenuta espressione di un ricordo sfocato, oppure un riferimento ad altri bronzi, diversi da quelli degli animali della grotta⁸⁷.

La magnifica serie dei volatili, oggi per lo più musealizzata al museo del Bargello, fu asportata da Castello, dove i singoli esemplari erano ambientati negli anfratti naturali della grotta, in due diversi momenti: il primo a cavallo tra Sette e Ottocento, e il secondo nel 1971⁸⁸.

Dall'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento deflagrava a corte la moda dei marmi colorati, impiegati a Pitti nel vivaio, l'area oggi occupata dalla Grotta grande, dove si erano avvicendati nel 1557 Fortini e Vasari, ma utilizzati anche alla fontana dei Semplici dell'Orto Botanico col Lorenzi ed entrati nell'uso comune dopo il 1563⁸⁹. A quella data si apriva infatti la cava di mischio di Seravezza, dalla quale si cominciò ad estrarre il marmo due anni più tardi, sotto il controllo di





aiutato lavorare a messer Bartolomeo Amanati sopra del modello d'alcuni animali che si fa per Castello, questa settimana: giornate 3 ½ _ fiorini 1, lire, soldi" (ivi, c. 53r).

⁸³ Si veda S. BELLESI, *Ferrucci, Francesco del Tad-da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 235-238. Per Giovan Battista del Tad-da si vedano: D. HEIKAMP, in *Il giardino storico italiano...* cit., p. 95, nota 55; S.B. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, I-II, Firenze 1996, *passim*; BELLESI, *Ferrucci, Francesco...* cit., p. 237; Romolo fu tenuto a battesimo da Tribolo nel 1544 (S. BELLESI, *Gli inizi di Romolo Ferrucci e alcune considerazioni sulla bottega dei Del Tad-da*, "Paragone. Arte", s. 3, 47, 1996, 5-7, pp. 143-149: 144, nota 3). Quanto alla specializzazione di *animalier* dell'artista: ivi; G. CAPECCHI, *I cani in "pietra bigia" di Romolo Ferrucci Del Tad-da. Simbolismo e "capriccio" nel giardino di Boboli*, Firenze 1998; P. MALGOUYRES, «Non mittendis canibus»: une proposition pour Romolo Ferrucci au Musée du Louvre, in *La sculpture en Occident. études offertes à Jean-René Gaborit, réunies sous la direction de G. Bresc Bautier, F. Baron, P.Y. Pogam*, Dijon 2007, pp. 32-48; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 154-156 con bibliografia precedente; PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo...* cit., p. 49.

⁸⁴ BUTTERS, *The Triumph of Vulcan...* cit.

⁸⁵ E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, p. 282.

La collaborazione con Ammannati si sarebbe protratta almeno fino al maggio 1576 quando il Lorenzi, insieme appunto all'Ammannati, avrebbe realizzato il restauro di alcuni marmi antichi per il palazzo fiorentino della famiglia Salviati (E. SCHMIDT, *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, "Nuovi Studi", III, 1998, 6, pp. 57-103: 94).

Ammannati⁹⁰. La vasca della testata centrale proviene appunto da quella cava e sembra associabile ad un documento del 1570 e ad un pagamento a Francesco Ferrucci Del Tad-da per un "pilo" (tav. 23 Atlante)⁹¹.

Un discorso a parte meritano le due vasche laterali (tavv. 24-25 Atlante), forse da riconnettere con due missive dell'ottobre 1566, anno in cui i lavori alla grotta risultavano in pieno fermento, indirizzate a Matteo Inghirami: da esse si evince l'esistenza a Castello di una vasca già consegnata prima di quella data, e la necessità di cercarne a Carrara una seconda non ancora inviata e dunque verosimilmente scolpita dopo quel momento⁹². A fronte dell'attribuzione tradizionale di quella coi pesci a Tribolo (figg. 6-7)⁹³, ritenuta di maggiore qualità rispetto a quella con conchiglie (figg. 8-9), sarà forse opportuno ripensare l'intero piano delle autografie delle vasche, da assegnare più verosimilmente alla sua bottega, e in partico-

lare ad Antonio Lorenzi o alla famiglia Del Tad-da⁹⁴. I due 'pili', con la loro attenta restituzione di conchiglie e specie ittiche, nella loro variegata tipologia dagli effetti iperrealistici, riflettono, al pari dei monumentali animali litici delle nicchie, la febbre enciclopedica radicatasi a Firenze sin dalla metà del Cinquecento e amplificata dall'apporto nordico di Giovanni Stradano, che già dal 1557 lavorava ai cartoni per gli arazzi delle *Cacce* di Poggio a Caiano, collaborando con Giorgio Vasari e Borghini⁹⁵.

La grotta, col suo ordinato universo zoomorfo, è l'espressione della parabola discendente dell'età cosimiana e del suo innestarsi, con Vasari e Ammannati, nella immaginifica stagione del giovane Francesco, sotto la cui egida se ne modificava la decorazione ad opera dei collaboratori di Tribolo e dei nuovi maestri graditi al sovrano. In assenza di documenti risolutivi, è lecito supporre che intorno al 1568, data dell'edizione giuntina

Fig. 11 Anonimo, *Unicorno*, 1568-1595, Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della nicchia centrale.

delle *Vite*, l'ambiente fosse in piena lavorazione e che i suoi trionfi in pietra fossero ancora da realizzare o solo parzialmente eseguiti⁹⁶: essi vanno infatti prevalentemente posticipati al 1580-1595. Solo ciò può giustificare il tombale silenzio di Vasari relativo all'allestimento, e il suggestivo ricordo di Montaigne, che si limitava a dar conto dei soli uccelli bronzei, come pure faceva Raffaello Borghini nel suo *Riposo*⁹⁷. Occorre dunque attendere il 1595, quando Agostino del Riccio fornì incontrovertibili prove dell'esistenza del mirabolante zoo pietrificato⁹⁸. Stante la lacunosità documentaria sugli interventi, e la difficoltà a procedere ad una loro lettura per via esclusivamente stilistica, appare difficile definire le singole autografie dei monumentali trionfi lapidei, la cui paternità nel loro insieme va ragionevolmente ricondotta a chi, come Antonio Lorenzi, Francesco Ferrucci Del Tadda e i figli Giovan Battista e Romolo, aveva contribuito in diversa misura, proprio nei cantieri medicei, a definire, dagli anni Sessanta del Cinquecento, il nuovo genere *animalier*. Il già difficile campo d'indagine è

inoltre vieppiù complicato dai restauri e dalle sostituzioni che nei secoli si sono avvicendati in quel serraglio lapideo: è nel 1618 che per esempio Cosimo II vi promuoveva "acconci molto belli"⁹⁹. Entro una generale attenzione classificatorio-mimetica per la scelta dei materiali, volta a istituire una stretta connessione cromatica tra il vello dei singoli esemplari e il tipo lapideo impiegato, si registra negli scenografici *tableaux vivants* una teatrale commistione tra artificio e natura, potenziata talvolta dall'impiego di palchi di vere corna. Gli animali, stanti e in azione, talvolta connessi gli uni agli altri in modo forzoso, se dimostrano una lavorazione sintetica che griffa le superfici per ciò che riguarda il bestiario ricavato nelle pietre colorate (fig. 10), presentano invece dinamici effetti pittorici in quelli ricavati nel marmo, tra i quali eccelle l'unicorno della nicchia centrale (fig. 11), certamente ascrivibili ad un più dotato scultore.

⁹⁶ L. ZANGHERI, *Le "Piante de' Condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26: 4. La fontana di Piazza, quella di *Nettuno*, sarebbe stata al centro del ben noto concorso solo nel 1560 e la sua costruzione non sarebbe stata messa in lavorazione fino al 1561 per protrarsi per tutto il decennio successivo (D. HEIKAMP, *La fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco*... cit., pp. 183-260).

⁹⁷ Mentre la Conforti riteneva il pagamento il sicuro indizio di una partecipazione di Ammannati alla realizzazione dei bronzi della grotta (CONFORTI, *La grotta "degli animali"*... cit., 74, 80), l'Acidini preferiva riferirlo all'opera prestata dall'artista per la fontana di *Ercole e Anteo* (in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini*... cit., pp. 114).

⁹⁸ ZIKOS, in *L'acqua, la pietra, il fuoco*... cit., p. 388.

⁹⁹ G. GALLETTI, *La genesi della grotta grande di Boboli*, in *Artifici d'acqua*... cit., p. 230-231; L. ZANGHERI, *I marmi dell'Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati Scultore e Architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995, pp. 321-327. Quanto alla fontana dei Semplici nel 1565 Antonio Lorenzi comprava marmi mischi e bianchi (FABRETTI, GUIDARELLI, *Ricerche sulle iniziative*... cit., p. 173). Anche la fontana del *Nettuno* di piazza della Signoria segnalava la predilezione ducale per i marmi colorati. Qui sin dal 1566 Ammannati progettava cavalli di mischio (ZANGHERI, *I marmi dell'Ammannati*... cit., p. 322), mentre nel 1572 trovava posto nella fonte la vasca grande realizzata in marmo di Settavezza, il cui bordo esterno "doveva restare sempre bagnato di modo che risaltava... il colore violaceo del marmo" (D. HEIKAMP, *La fontana del Nettuno in piazza della Signoria e le sue acque*, in *Bartolomeo Ammannati scultore*... cit., pp. 19-30: 22).

⁹⁰ ZANGHERI, *I marmi dell'Ammannati*... cit., p. 321.

⁹¹ WRIGHT, *The Medici Villa*... cit., I, pp. 205 e 719. Lo studioso americano riteneva che le vasche della grotta fossero state realizzate da Francesco Del Tadda (ivi, I, p. 720).

⁹² *Carteggio imedito*... cit., III, p. 229 e WRIGHT, *The Medici Villa*... cit., I, pp. 719-720.

⁹³ GIANNOTTI, *Il teatro di natura*... cit., p. 121 con bibliografia precedente.

⁹⁴ Antonio realizzava tra il 1565-1566 gli "animali acquatici" per il giardino dei Semplici (si vedano nel presente saggio le note 70-71 e 91). Per una attribuzione a Francesco Del Tadda si era espresso WRIGHT, *The Medici Villa*... cit., I, p. 205.

⁹⁵ GIANNOTTI, *Il teatro di natura*... cit., pp. 137 e sgg.; L. MIONI, *The Medici Tapestry Works and Johannes Stradanus as Cartoonist*, in *Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici*, exhibition catalogue (Bruges, 9 October 2008-4 January 2009), edited by S. Janssens, V. Paumen, Turnhout 2012, pp. 31-58: 31.

⁹⁶ Si ricordano qui i pagamenti ad Ammannati, Giambologna e Giovan Battista Del Tadda del 1566-1567 già menzionato sopra, così come la presenza sulla volta della grotta della corona granducale, ottenuta a partire dal 1569, oltre alla decorazione con cigni dell'imbrecciato pavimentale, riconducibile verosimilmente a Bianca Cappello, sposa di Francesco dal 1579 (CONFORTI, *La "grotta degli animali"*... cit., p. 80).

⁹⁷ Si veda sopra note 81 e 82.

⁹⁸ Si veda sopra, nota 64.

⁹⁹ *Medici Archive Project*, doc. 6672. Per ulteriori restauri condotti nel corso di vari secoli si veda ACIDINI LUCHINAT, in EAD., GALLETTI, *Le ville e i giardini*... cit., p. 117.

IL NINFEO DI EGERIA (II SEC. D.C.) E LA GROTTA DEGLI ANIMALI A CASTELLO. IL RUOLO DEL MODELLO ANTICO ATTRAVERSO L'ANALISI DEI DISEGNI DEL GDSU

The Grotta degli Animali at the Medicean Villa in Castello is one of the most famous artificial grottoes of the 16th and 17th centuries. Its building history is quite complex because it underwent many changes, led by three different architects over a period of approximately twenty years, until its final configuration under Giorgio Vasari. The research looks into the relationship between the Florentine Grotto and its reference model: the Nymphaeum of Egeria along the Via Appia (2nd century A.D.), which was rediscovered during the third decade of the 16th century and subsequently measured by Antonio da Sangallo the Younger and Sallustio Peruzzi, whose drawings are preserved at Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU). These drawings have been analysed to provide items matching the Medicean Grotto; in particular the survey has been carried out in comparison with another anonymous drawing, representing a planimetric study for the Grotta degli Animali. The inspection of this important document (also through digital acquisition and re-elaboration) shows architectural features that are evocative of the 'ancient model' which was partially obliterated by Vasari's project.

Scopo del presente contributo è approfondire le relazioni esistenti tra la grotta di Castello e il ninfeo romano di Egeria, noto *exemplum* antico e già annoverato tra i più significativi modelli informativi della grotta medicea¹. Elemento centrale dell'indagine è l'anonimo disegno cinquecentesco segnato GDSU 1640Av², dove è riconoscibile uno studio planimetrico per la grotta degli Animali. Il disegno evidenzia infatti degli elementi di tangenza rispetto al ninfeo della Caffarella – riscoperto nei primi decenni del Cinquecento e rilevato in quegli anni da più di un architetto – e necessita perciò di una lettura approfondita finalizzata ad analizzare, contestualizzare e problematizzare il documento e a comprenderne la tipologia e lo scopo.

Il ninfeo della Caffarella e la sua fortuna nel Cinquecento

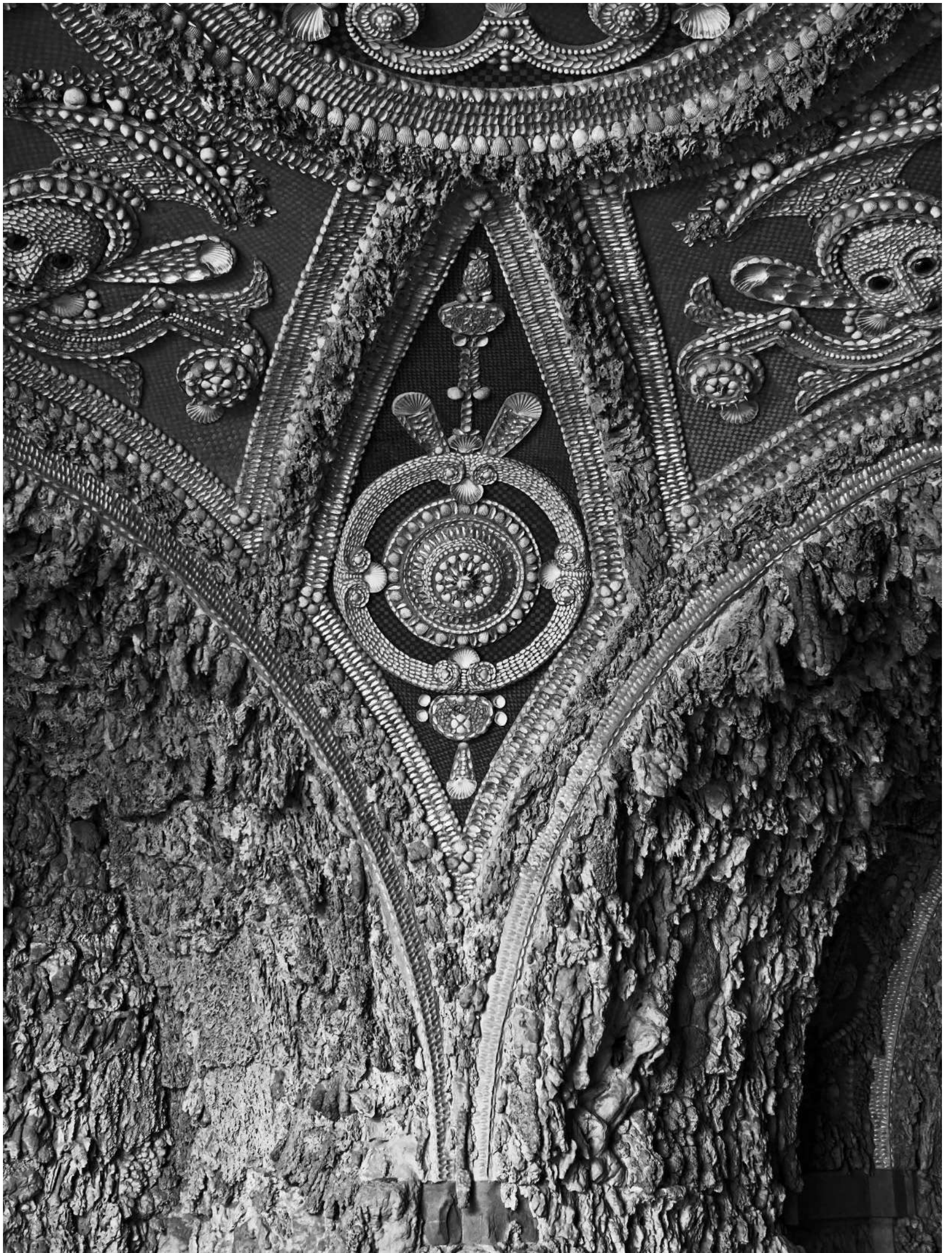
Il ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma è un manufatto risalente al II secolo d.C., consistente in una grotta artificiale inserita in modo mimetico-naturalistico ai piedi del versante collinare di Sant'Urbano³. L'identificazione della grotta con il *fons Egeriae* – teatro degli incontri tra la ninfa Egeria e il re Numa Pompilio⁴ – risale ai primi decenni del Cinquecento, quando i terreni situati nella valle del fiume Almona vennero unificati nella proprietà della famiglia Caffarelli. Il ninfeo, che manteneva integra buona parte della struttura muraria, venne allora ri-

funzionalizzato e utilizzato quale luogo di *otium* e di ristoro. Nel 1536 ospitò un banchetto in onore di Carlo V e dei suoi dignitari durante il trionfo romano dell'imperatore: la memoria di questo evento contribuì a consolidare la fortuna del monumento⁵.

La volontà di reimpiego del manufatto, unitamente alla fama antiquaria acquisita, resero il ninfeo di Egeria assiduamente frequentato da viaggiatori e artisti, dei quali rimangono numerose testimonianze iconografiche (fig. 2). Alla metà del secolo, il ninfeo costituiva quindi un *exemplum* per eccellenza del ninfeo-grotta di età antica, le cui caratteristiche spaziali, architettoniche e decorative risultarono di sicuro interesse nell'elaborazione progettuale del tipo della grotta artificiale cinquecentesca⁶.

La volontà di indagare il monumento e individuare gli elementi connotativi è evidente nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1545) e Sallustio Peruzzi (1511-1572) (attr.) conservati presso il GDSU⁷. Sangallo il Giovane rileva schematicamente la pianta del ninfeo, presumibilmente nel secondo decennio del Cinquecento (tav. 8 Atlante), nell'ambito dei sopralluoghi di studio delle fabbriche antiche situate in questo tratto suburbano della via Appia. Nonostante la sinteticità del disegno, vi sono evidenziati gli elementi caratterizzanti dell'edificio, restituendone l'assetto precedente alle modifiche introdotte dai Caffarelli: l'autore documen-

ta infatti l'articolazione spaziale in un vano di ingresso e un vasto ambiente posteriore a sviluppo longitudinale; inoltre rileva la corrispondenza delle tre testate terminali ampliate da un'abside a pianta rettangolare, che inquadra una nicchia semicircolare; annota infine come la camera più interna sia qualificata architettonicamente da tre nicchie per ciascun lato. Altri due elementi appaiono particolarmente significativi poiché testimoniano tanto l'accurata indagine di Sangallo come rilevatore, quanto i suoi sforzi interpretativi. Il primo è la proiezione di una volta a crociera in corrispondenza del vano centrale di ingresso⁸; sappiamo che a quella data, e fino agli inizi del XVII secolo, il ninfeo manteneva pressoché integra la monumentale volta a botte in conglomerato cementizio posta a copertura del corpo longitudinale, mentre la presenza di una soluzione di copertura del vano trasversale – e la sua eventuale conformazione – rimangono a oggi ancora da chiarire. In questo senso l'indicazione di una crociera da parte di Sangallo è da interpretarsi come un tentativo di ricostruzione che, come vedremo in seguito, configura una soluzione di estremo interesse nell'ottica di un raffronto con la grotta di Castello⁹. Il secondo fondamentale elemento evidenziato da Sangallo è la modalità di captazione dell'acqua, che avviene intercettando l'acquedotto situato nell'intercapedine tra la muratura del ninfeo e la retrostante collina. In particolare l'acqua sgorgava attraverso





pagina 37

Fig. 1 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della fascia lapidea all'imposta della crociera che copre la campata di ingresso.

Fig. 2 C.L. Clérisseau, La grotta della ninfa Egeria sulla via Appia, anni Sessanta del Settecento (San Pietroburgo, Museo Statale Hermitage).

Fig. 3 Vista del disegno GDSU 1640Av ricostruito come oggetto 3D con il software Agisoft PhotoScan (elaborazione M. Castellini).

¹ Le prime riflessioni sul tema vengono proposte da Emanuela Ferretti in E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, pp. 194-198. Nuove considerazioni in merito sono sviluppate nei saggi di Alessandra Gianotti, Emanuela Ferretti e Salvatore Lo Re all'interno di questo volume.

² Per la bibliografia sul disegno vedi nota 12 in questo saggio.

³ Sul ninfeo di Egeria vedi da ultimo A. DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: forma, cronologia, funzione*, "Orizzonti. Rassegna di Archeologia", XV, 2014, pp. 31-50. Le vicende del ninfeo in età rinascimentale sono ricostruite in Id., *Baldassarre Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella*, "Horti Hesperidum", III, 2013, 1, pp. 85-138.

⁴ Il racconto mitico degli incontri tra il re Numa Pompilio e la ninfa Egeria – sua consigliera nella redazione del *corpus* delle leggi e dei riti religiosi – divenne un *topos* letterario della cultura umanistica. Per un approfondimento vedi il saggio di Emanuela Ferretti e Salvatore Lo Re all'interno di questo volume.

⁵ Sull'allestimento del banchetto in onore di Carlo V vedi DE CRISTOFARO, *Baldassarre Peruzzi...* cit., pp. 110-115.

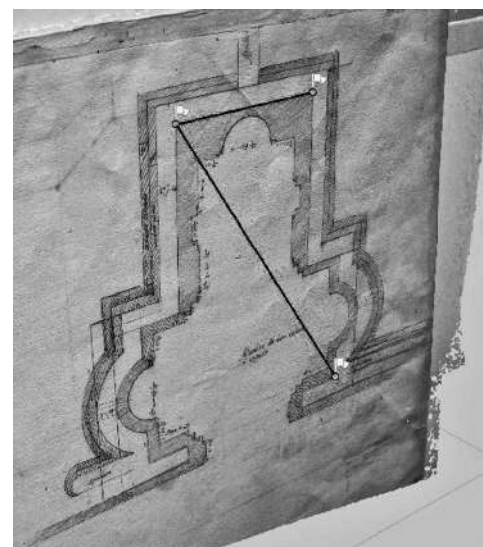
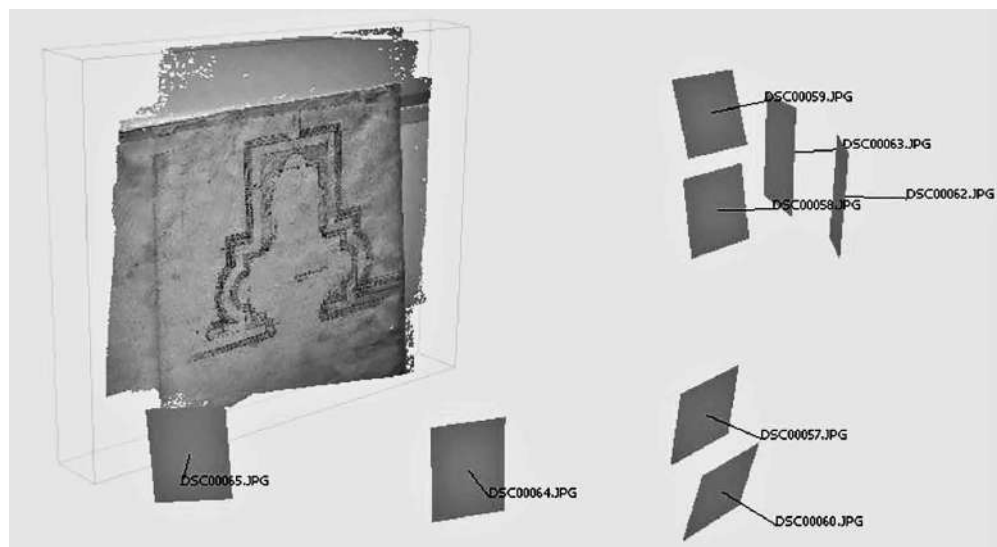
⁶ Sul rapporto tra il tipo della grotta artificiale rinascimentale e il modello antico vedi F.J. ALVAREZ, *The Renaissance Nymphaeum: its Origins and its Development in Rome and Vicinity*, Phil. Diss., Columbia University, 1981.

una breccia aperta nella muratura in corrispondenza dell'ultima nicchia della parete est. L'interesse di Sangallo per il funzionamento idraulico è dimostrato dalla restituzione puntuale di un consistente tratto del condotto che venne evidentemente ispezionato dall'architetto.

È però da sottolineare come la presenza di acqua all'interno della grotta, verosimilmente percepita come elemento primario dell'edificio, non fosse stata prevista nella prima fase costruttiva del monumento (125-150 d.C.), che non presenta infatti tracce di dispositivi idraulici. La grotta si configurava quindi quale esempio di *spaeus estivus* piuttosto che di *fons* sacra alle ninfe. Solo in una fase successiva (306-312 d.C.) venne realizzata l'ampia vasca situata all'ingresso e alimentata da un condotto di tubuli di terracotta alloggiati nei perimetri murari: la predisposizione dell'acquedotto costituisce quindi un'evidenza delle trasformazioni di età massenziana¹⁰.

Ulteriori informazioni sono fornite dai due disegni attribuiti a Sallustio Peruzzi (tavv. 9-10 Atlante), la cui datazione puntuale e funzione sono ancora incerte. A prescindere dal nodo critico della supposta derivazione dal *corpus* di Bal-

dassarre Peruzzi e della discrepanza tra i due disegni – contestualizzati dalla recente storiografia nell'ambito degli studi progettuali per gli interventi di ristrutturazione tra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento – ci interessa la precisazione da parte dell'architetto del carattere fortemente architettonico degli alzati del manufatto. Peruzzi specifica infatti la differenziazione delle nicchie parietali a pianta rettangolare o semicircolare e dà conto della presenza di nicchie rettangolari poste nelle terminazioni del braccio trasversale. È però da segnalare, quale elemento di divergenza tra i due disegni, il diverso posizionamento di queste ultime: mentre nel disegno 665Ar (tav. 10 Atlante) sono correttamente indicate nelle due porzioni di muratura che inquadrano l'abside centrale, nel 689Ar (tav. 9 Atlante) sono collocate sui lati interni dell'abside stessa. Inoltre il disegno 665Ar indica un'ulteriore articolazione del vano di ingresso, qualificato da una coppia di colonne su plinto che segnano l'accesso, e da altre due coppie di colonne, allineate con le murature longitudinali, che separano le ali trasversali dallo spazio longitudinale centrale. Sappiamo inoltre dalle recenti indagini archeologiche che la mo-



numeralità del ninfeo era accentuata dal rivestimento marmoreo delle pareti con specchiature bicrome. Il richiamo alla scabrosità della grotta naturale era dunque limitato al rivestimento dell'intradosso della volta con pomici, concrezioni, conchiglie e paste vitree.

Il disegno GDSU 1640Av e la grotta degli Animali

L'apparentamento individuato da Emanuela Ferretti tra la restituzione del ninfeo romano nei disegni del GDSU e l'assetto planimetrico della grotta degli Animali¹¹ si arricchisce di punti di tangenza alla luce delle verifiche condotte sul disegno GDSU 1640Av (tav. 11 Atlante). Il disegno, seppure introdotto già da Wright nella storiografia su Castello¹², manca ad oggi di un'analisi approfondita e di un'interpretazione delle numerose informazioni in esso contenuto. Le indicazioni annotate dall'anonimo estensore¹³ sono essenzialmente di due tipi: misure lineari parziali espresse in braccia fiorentine e descrizione delle componenti del sistema di adduzione idrica ("Aquadotto", "Condotto primo", "Condotto secondo").

La costruzione geometrica sottesa al disegno ha suggerito la possibilità di una verifica dimensionale puntuale utilizzando un software di disegno automatico: il supporto cartaceo è stato quindi acquisito fotograficamente e ricostruito come oggetto 3D con il software Agisoft PhotoScan¹⁴ (fig. 3). Dal modello è stata generata un'ortomagine, in modo da avere una riproduzione del disegno esattamente misurabile. Questo, esportato in formato raster, è stato implementato su AutoCAD al fine di procedere alle operazioni di

misurazione e di raffronto rispetto al rilievo planimetrico della grotta di Castello¹⁵. La traduzione delle misure nel sistema metrico decimale dimostra un leggero scarto positivo rispetto alle dimensioni reali del manufatto¹⁶; è comunque evidente la corrispondenza proporzionale tra il disegno e il rilievo in merito alla dimensione massima longitudinale e trasversale, al netto delle terminazioni absdate (vedi tav. 12 Atlante)¹⁷.

Dalla comparazione tra il disegno 1640Av e la pianta di rilievo emergono inoltre due importanti evidenze. In primo luogo il disegno indica che le tre testate terminali hanno la medesima dimensione e inquadrano una nicchia semicircolare di ampiezza pari alla metà della testata; il rilievo conferma di fatto l'eguaglianza dimensionale delle testate, il cui rivestimento di spugne mostra una depressione centrale. Inoltre nel disegno l'intersezione tra i due bracci genera uno spazio a pianta quadrata caratterizzato dalla dettagliata articolazione architettonica degli angoli; l'assetto delineato in pianta trova effettivamente una corrispondenza nella soluzione di copertura della grotta, dove la campata di ingresso è coperta da una volta a crociera¹⁸ decorata con concrezioni e conchiglie. Le due ali laterali e il corpo longitudinale sono invece coperti da volte a botte. Al fine di comprendere la natura e la finalità del disegno appare interessante segnalare alcuni elementi di novità. In primo luogo un'analisi attenta degli alzati murari della grotta smentisce l'opinione consolidata dai precedenti contributi che il disegno GDSU 1640Av rappresenti una proposta progettuale completamente accantonata. Tale convinzione era infatti alimentata dall'impossibilità di ravvisare nella versione attuale del

⁷ Si tratta del disegno 1223Ar di Antonio da Sangallo il Giovane e dei disegni 689Ar, 665Ar attribuiti al corpus grafico di Sallustio Peruzzi. L'identificazione dei disegni, e la loro attribuzione, è fornita dal catalogo a stampa di Pasquale Nerino Ferri, del 1885 (P.N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885, p. 162). I disegni furono poi pubblicati in A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, I-VI, Roma 1914-1922: III, tav. CCXXXIII e IV, tavv. CCCLXXV, CCCLXXXVIII. Per un'interpretazione critica dei disegni di Peruzzi vedi DE CRISTOFARO, *Baldassarre Peruzzi...* cit., pp. 95 e sgg.

⁸ In proposito non concordo con De Cristofaro secondo il quale la volta a crociera disegnata da Sangallo il Giovane avrebbe dovuto coprire interamente l'ambiente trasversale di ingresso (DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria...* cit., p. 41). A mio avviso nell'intenzione del disegnatore la crociera corrisponde unicamente alla campata quadrangolare generata dall'intersezione tra i due bracci, considerazione che scioglierebbe i dubbi dell'autore circa l'utilizzo di una volta a crociera impostata su uno spazio a pianta rettangolare.

⁹ Vedi paragrafo *Il ninfeo di Egeria e la grotta degli Animali attraverso il GDSU 1640Av* in questo saggio.

¹⁰ Queste osservazioni vengono argomentate in DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria...* cit., pp. 47-48.

¹¹ FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 194-198.

¹² Il disegno GDSU 1640Av viene segnalato per la prima volta da D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, I-II, Phil. Diss., Princeton University, 1976, pp. 102-107 e discusso in modo più esteso da C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80. In seguito vedi C. ACIDINI LUCHINAT, *La Grotta degli Animali*, in C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 109-129; L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993, pp. 102-107; G. GALLETTI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-161. L'analisi del recto del disegno è stata condotta da ultimo da D. LAMBERINI, *Scheda 27c*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2005, pp. 225-227 e A. BELLUZZI, *La villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del workshop (Firenze, 2011 e Vicenza, 2012), a cura di Id., C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 374-386.

¹³ Controversa è l'attribuzione del disegno. Nel 1885 Nerino Ferri lo assegna cautamente a Giovan Battista da Sangallo detto il Gobbo (1496-1548), fratello di Antonio da Sangallo il Giovane (FERRI, *Indice geografico-analitico...* cit., p. 70). L'indicazione di Ferri viene ribadita nel catalogo della mostra medicea del 1939 (*Mostra Medicea. Palazzo Medici, Firenze 1939*, catalogo della mostra (Firenze, 1939), Firenze 1939, p. 71). In seguito Degenhart, sulla base di riscontri calligrafici, propone l'attribuzione a Francesco da Sangallo detto il Margotta (1494-1576), cugino di Antonio il Giovane (B. DE-



Fig. 4 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare dello zoccolo lapideo di base in corrispondenza dell'angolo ovest tra il braccio longitudinale e quello trasversale.

Fig. 5 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della modanatura della fascia basamentale che articola la parete laterale.

GENHART, Dante, *Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 7, 1955, pp. 103-292: 210). Infine Lamberini, post-datando il disegno ai primi anni Sessanta, nega le attribuzioni precedenti e lo contestualizza nell'ambito della direzione vasariana del cantiere (LAMBERINI, Scheda 27c... cit.).

¹⁴ Procedura sviluppata a cura dell'arch. Marco Di Salvo nell'ambito della sua tesi di dottorato (relatore prof.ssa Emanuela Ferretti, correlatore prof. Francesco Paolo Di Teodoro): M. DI SALVO, *La 'lumaca' di Donato Bramante al Belvedere Vaticano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, in corso di svolgimento.

¹⁵ La planimetria in oggetto è il risultato della campagna di rilievo eseguita nel 2013 dal Laboratorio GeCO, responsabile scientifico prof.ssa Grazia Tucci. La pianta è a quota +1.40 m (tav. 13 Atlante).

¹⁶ Per la conversione delle misure espresse in scala di braccia fiorentine vedi A. MARTINI, *Manuale di metrologia: ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino 1883, p. 206: 1 braccio=58,3626 cm; 1 soldo=2,9181 cm; 1 quattrino=0,9727 cm. Le principali difficoltà nella conversione sono dovute all'impiego di frazioni e all'utilizzo alternato del segno "–" oppure del punto a seguito della prima cifra. Lo scarto positivo, rilevato tra le misure indicate nel disegno e le corrispondenti dimensioni reali, è inferiore al 10% verificando per esempio la dimensione massima longitudinale e trasversale della grotta.

¹⁷ Tale corrispondenza proporzionale è apprezzabile nella tavola di sovrapposizione tra il disegno GDSU 1640Av e il rilievo planimetrico della grotta degli Animali (tav. 12 Atlante). Vedi inoltre il saggio di G. Tucci, L. Fiorini, A. Conti in questo stesso volume.

¹⁸ La soluzione di copertura della campata di ingresso è confermata in V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Il modello digitale di una "macchina idraulica" del '500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello*, atti della conferenza internazionale (Firenze, 22-24 maggio 2017), "Ananke", numero speciale GeoRes, 2017, pp. 63-70.

¹⁹ Segnalata da CONFORTI, *Lagrotta "degli animali"...* cit., p. 71.

²⁰ La profondità massima del paramento lapideo delle nicchie, rilevata nella pianta a quota +3.54 m, è di circa 66 cm per la nicchia destra, 58 cm per la nicchia centrale e 72 cm per la nicchia sinistra.

²¹ Ringrazio la prof.ssa Giannotti per aver condiviso le sue riflessioni circa la possibilità di una parziale saturazione delle nicchie dovuta al cambiamento del programma decorativo. Una nicchia di accentuata profondità mal si sarebbe prestata all'alloggiamento dei gruppi scultorei degli Animali che, per la loro aggregazione, richiedevano piuttosto una superficie retrostante quasi complanare. Sul programma decorativo dell'interno della grotta vedi A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007.

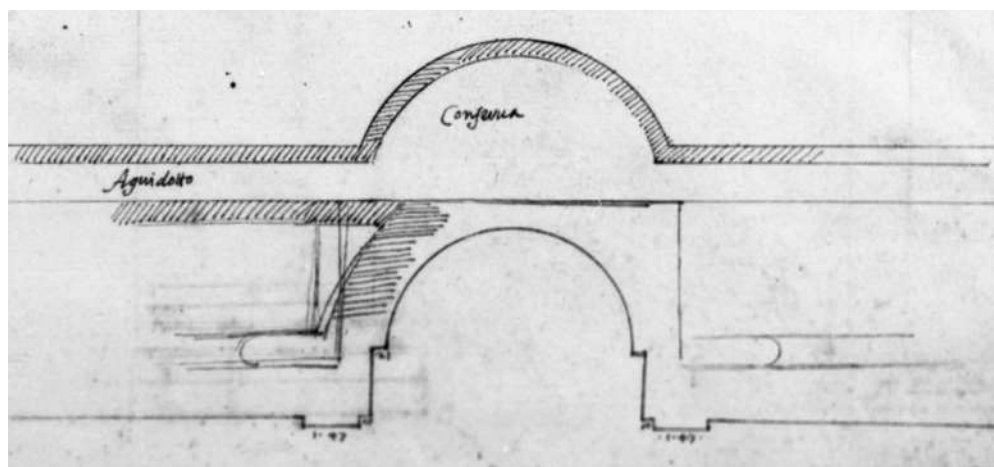
²² L'unico documento che ad oggi illustra in modo completo l'impianto di distribuzione delle acque e il suo sviluppo lungo il muro di contenimento del piano del vivaio è una relazione dell'ing. Leonardo Paolini del 1993, che l'arch. Valerio Tesi mi ha gentilmente permesso di consultare.

manufatto quelle soluzioni di plasticità e articolazione architettonica delle murature così ben dettagliate nella pianta. In realtà più che di restituzione di una proposta non realizzata possiamo parlare di una sua parziale obliterazione dovuta al paramento di spugne che smaterializzano l'impaginato architettonico parietale. Mi riferisco in particolare alla conformazione dei quattro cantonali della campata di ingresso, caratterizzati da tre rientranze di cui quella centrale di lato pari a 15 quattrini (circa 15 cm). Tale conformazione è rilevabile nello zoccolo lapideo di base, a un livello inferiore rispetto all'innesto delle spugne (fig. 4). Inoltre una fascia lapidea similmente lavorata affiora all'imposta della crociera (fig. 1). Allo stesso modo il profilo della fascia rientrante che articola le pareti laterali, e prosegue lungo la volta a botte, dimostra una perfetta corrispondenza dimensionale con quanto indicato nel disegno (fig. 5). Merita un ulteriore approfondimento la conformazione geometrico-structurale delle tre testate che inquadrano i gruppi scultorei degli animali lapidei. Le sculture, nella loro articolata composizione, poggiano su una sorta di mensola e sono inseriti all'interno di una nicchia centinata incorniciata da spugne. L'andamento della sezione orizzontale di tali nicchie è solitamente descritto in letteratura come caratterizzato da una lieve "depressione"¹⁹ centrale. I recenti rilievi evidenziano però – a fronte della complessità del profilo di sezione che intercetta l'apparato scultoreo – una non trascurabile profondità delle nicchie, che risulta maggiormente apprezzabile alla quota di circa 3,50 m (tav. 15 Atlante)²⁰. Altresì considerando il profilo della sezione verticale della testata è riconoscibile una terminazione a catino della nicchia (tav. 18 Atlante, sezione E-E'). Sebbene dunque non sia ravvisabile nell'impianto attuale la presenza delle absidi a pianta semicircolare rappresentate nel disegno GDSU 1640Av, sarebbe importante verificare l'andamento e lo spessore della struttura

muraria retrostante le sculture degli animali, al netto del rivestimento in conci di arenaria lavorati in forma di finta roccia o di elementi vegetali. In questo modo potrebbe essere approfondita la reale conformazione delle absidi, di profondità certamente minore rispetto a quanto indicato nel disegno e poi ulteriormente obliterate dal paramento lapideo che costituisce il fondale dei gruppi scultorei²¹. Altro punto di tangenza tra il disegno e il manufatto consiste nella rappresentazione degli elementi che compongono il sistema idraulico. Il disegnatore indica correttamente il ramo dell'acquedotto che approda sul retro della grotta e i due canali ("Condotto primo" e "Condotto secondo") che captano l'acqua e corrono in quota nello spazio interstiziale tra l'involucro murario della grotta e il muro controterra, addossati a quest'ultimo. Così come corretta è la restituzione grafica della modalità di adduzione dell'acqua alle vasche laterali della Grotta, segnalata nel disegno da un puntinato. Lo sviluppo dei condotti a lato della grotta appare poi precisato da un disegno realizzato sul medesimo foglio 1640Av al di sotto della pianta della grotta. Si tratta di un particolare delle nicchie inserite nel muro di contenimento del "selvatico" ai lati della grotta e destinate ad accogliere le fontane dei *monti Senario e Falterona* (fig. 6). L'autore inoltre indica la presenza di una "Conserva" nel vano retrostante la nicchia. Effettivamente nel punto indicato si trova una struttura absidata, che funziona come pozzo percolatore, e in corrispondenza di questa avveniva l'adduzione dell'acqua alla fontana²². Le precedenti considerazioni permettono di ipotizzare che il disegno 1640Av testimoni una riflessione progettuale sulla struttura del manufatto, in buona parte già realizzata, e quindi dettagliatamente rilevata. Tale documento deve quindi collocarsi nell'arco temporale tra l'operato di Tribolo – che "cominciò [...] a murare la detta grotta per farla con tre nicchie e con bel disegno



Fig. 6 Anonimo, *Studio planimetrico per la Grotta di Castello*, anni Cinquanta del Cinquecento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1640Av). Particolare di una delle due nicchie con fontana inserite ai lati dell'ingresso alla grotta.



²³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1881, VI, p. 77.

²⁴ Per i rivestimenti interni del ninfeo di Egeria e più in generale dei ninfei di età imperiale vedi DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria...* cit., p. 46 nn. 97-98, con rimandi bibliografici indicati.

²⁵ Nel caso del ninfeo di Egeria lo scavo parziale lungo il perimetro della struttura ha consentito di individuare l'unità stratigrafica corrispondente alla superficie del taglio (ivi, p. 33 n. 18).

²⁶ Ivi, p. 39 n. 46.

²⁷ Rilievo aggiornato nel 2003 a seguito dell'ultima campagna di scavo (ivi, p. 33).

d'architettura²³ – e il passaggio della direzione del cantiere a Fortini (1550) e poi a Vasari (presente a Castello dalla metà degli anni Cinquanta, ma formalmente responsabile dei lavori alla grotta dopo il 1565).

Il ninfeo di Egeria e la grotta degli Animali attraverso il GDSU 1640Av

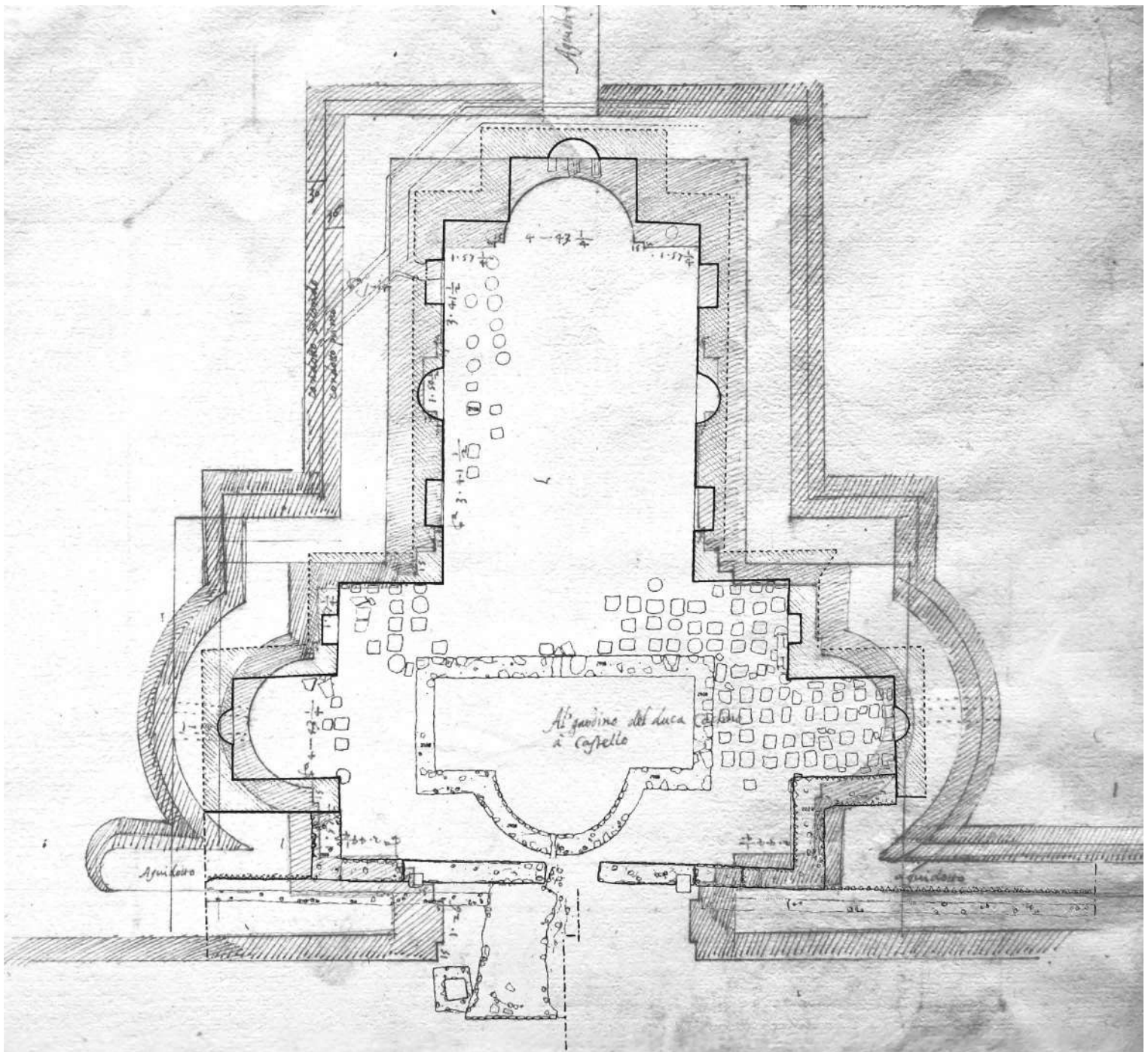
Alla luce di quanto emerso appare quindi opportuno tornare a riflettere sui rimandi al ninfeo della Caffarella contenuti nel GDSU 1640Av al fine di precisare in che misura esistano nella grotta degli Animali delle derivazioni dal prototipo antico. Rispetto alla grotta di Castello, nella sua redazione definitiva, il ninfeo di Egeria è contraddistinto da una maggiore monumentalità, sia dal punto di vista dimensionale (dimensioni massime 18,60 x 19,80 m circa) sia per il trattamento delle superfici interne. Le pareti, scandite dalla serie delle nicchie, sono ulteriormente qualificate dal rivestimento pressoché interamente marmoreo. Nel ninfeo romano – come in generale nelle grotte di età imperiale – il carattere architettonico dell'interno prevale nettamente sull'intento di emulare una grotta naturale e le finiture devono conferire *comfort* e lusso all'ambiente²⁴. Come già sottolineato solo il rivestimento dell'intradosso della copertura prevede l'impiego di pomice, concrezioni vulcaniche, conchiglie e paste vitree; nella grotta degli Animali tale rivestimento si estende all'intera superficie interna in una soluzione che ne smaterializza la struttura architettonica.

Entrambi i manufatti sono però riconducibili alla medesima idea di configurare uno spazio a forte vocazione naturalistica, dissimulando l'artificialità della costruzione in modo da suggerire l'idea di un antro naturale. Un'operazione di questo genere prevedeva dunque un taglio per regolarizzare il profilo della collina, la realizzazione di murature di rivestimento per evitare cedimen-

ti del sedime geologico e l'esecuzione del corpo di fabbrica della grotta²⁵. Infine la parziale copertura con terreno di riporto – secondo modalità ad oggi ancora da accertare per la grotta medicea – avrebbe garantito una continuità con il rilievo retrostante. Inoltre nel corso delle ultime indagini archeologiche condotte sul sito della Caffarella è stato verificato come la muratura che costituiva il fronte di ingresso al ninfeo proseguisse lateralmente a foderare i fianchi della collina²⁶ secondo le medesime modalità della grotta di Castello, inserita in una sostruzione a terrazza.

L'apparentamento planimetrico tra i due edifici diviene quanto mai evidente se si confronta il rilievo archeologico del ninfeo di Egeria²⁷ con il disegno GDSU 1640Av: oltre alla medesima spazialità incentrata sul vano di ingresso a sviluppo trasversale e un vano successivo a sviluppo longitudinale, trovano corrispondenza le tre testate della medesima dimensione che inquadrano al centro un'abside (a pianta rettangolare per la grotta romana, semicircolare per quella fiorentina); la nicchia è in entrambi i casi di ampiezza pari alla metà della testata secondo la cadenza "A-2A-A". Inoltre l'affinità spaziale diviene anche proporzionale se si confronta la dimensione massima longitudinale e trasversale del ninfeo e le linee di costruzione del disegno in cui è inscritta la scatola muraria della grotta. Esiste quindi una proporzionalità tra le camere dei due manufatti (fig. 7).

L'altro elemento di analogia, alla luce delle nuove analisi, è la corrispondenza tra la soluzione di copertura del ninfeo di Egeria – così come la interpreta Sangallo il Giovane nel disegno 1223Ar – e quanto realizzato a Castello. Il vano generato dall'intersezione dei due bracci risulta, infatti, coperto da una crociera affiancata da due piccole volte a botte che coprono le ali laterali, mentre la camera retrostante è a sua volta coperta da una volta a botte.



Le evidenze rilevate portano quindi a due considerazioni finali. Il disegno GDSU 1640Av è da interpretarsi come uno studio di progetto non completamente coerente con la redazione definitiva; contiene inoltre un rimando diretto alla descrizione fatta da Vasari del progetto di Tribolo per la grotta “con tre nicchie e con bel disegno d’architettura”. La divergenza del disegno va però ridimensionata rispetto a quanto finora creduto, poiché l’unico elemento di divaricazione, oltre al leggero scarto dimensionale, è la presenza di absidi a pianta semicircolare nelle tre testate. Gli altri elementi trovano invece un effettivo riscontro nel manufatto attuale, seppure possiamo pensare che dovessero avere una maggiore visibilità, forse in ragione di un diverso progetto

di allestimento degli interni. Alla luce delle strette connessioni tra il disegno GDSU 1640Av e il manufatto realizzato, appare ancor più significativo il dialogo tra il disegno fiorentino e i rilievi cinquecenteschi del ninfeo romano di Egeria: le operazioni di misurazione e confronto hanno infatti confermato come la somiglianza morfologico-spaziale vada estesa a un’analogia di tipo proporzionale. L’apparentamento rilevato tra la grotta degli Animali e il ninfeo di Egeria è quindi da ricondursi pienamente al tema dell’influenza del prototipo antico nelle grotte artificiali rinascimentali.

Fig. 7 Sovrapposizione tra il disegno GDSU 1640Av e il rilievo archeologico del ninfeo di Egeria (da DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria... cit.*, p. 33, fig. 3; elaborazione M. Castellini).

VASARI E AMMANNATI NEL CANTIERE DELLA VILLA MEDICEA DI CASTELLO: DUE DISEGNI DEL METROPOLITAN MUSEUM OF ART DI NEW YORK

The article aims to show how two drawings of the Metropolitan Museum in New York, recently published and attributed to Giorgio Vasari, should be dated instead to the mid-sixties of the sixteenth century and should be interpreted as preparatory sketches for the fountain of the Apennine in the Villa Medicea di Castello, made by the painter and architect from Arezzo with the collaboration of Bartolomeo Ammannati, between 1563 and 1565. The essay also analyzes the important changes made by Vasari in the Giunti edition of The Lives to one of the introductory chapters (How Rustic Fountains are made with Stalactites and Incrustations from Water, and how Cockle Shells and Conglomerations of vitrified Stone are built into the Stucco), precisely as a result of the role played by the artist in the arrangement of the Medici gardens.

Nel recente e ponderoso catalogo dedicato ai disegni di Giorgio Vasari (1511-1574), apparso nel 2015¹, Florian Härb ha avuto modo di pubblicare un paio di fogli fino ad allora inediti, entrambi conservati nel Metropolitan Museum of Art di New York² (figg. 1-2). Essi presentano (con piccole varianti su cui più avanti avremo occasione di tornare) una figura maschile nuda e barbata, posta in cima ad un blocco roccioso, la quale troneggia al di sopra di alcune ninfe che gettano acqua dai loro seni e i cui getti finiscono nelle copiose anfore di divinità fluviali con le fattezze di personaggi maschili, parimenti privi di vesti e mollemente sdraiati lungo l'orlo dello spuntone di roccia. Quest'ultimo è, a sua volta, retto da un alto podio, formato da lastre lisce intervallate da paraste con funzione di sostegno del soprastante blocco, mentre al di sotto, dopo un sottile cornice, si staglia una più bassa base circolare cui si accede grazie ad alcuni gradini. Lo studioso, che non lega i due disegni ad alcun concreto progetto vasariano ("the precise function [...] is difficult to determine"), inserisce però il foglio che porta la segnatura 59.597.2 – da lui ritenuto, a ragione, l'unico autografo – fra quelli "datable circa 1539-1545"³.

Si tratta di una datazione che, a mio avviso, appare un po' troppo alta per tutta una serie di ragioni, a partire proprio da quanto lo stesso Härb fa osservare, poiché egli considera il disegno segnato 59.597.2 (di cui non manca di rilevare l'"hi-

gh degree of finish" rispetto all'altro, ritenuto "a sketchier version" nonostante la rifinitura a biacca) la raffigurazione di "more likely a three-dimensional work than a painting"⁴.

In effetti, il foglio in questione (fig. 1) mostra un impianto costruttivo e una resa spaziale quali non si ritrovano né in prove grafiche dei primi anni Quaranta, come lo studio con l'*Allegoria di Venezia* (fig. 5) destinato all'allestimento della commedia *La Talanta* dell'amico Pietro Aretino (1492-1556), messa in scena a Venezia durante il carnevale del 1542 da parte della Compagnia dei Sempiterni⁵, né in fogli dell'inizio del decennio successivo, come una serie di schizzi (fig. 3) messi in relazione da Charles Davis⁶ con i perduti affreschi della distrutta villa romana di Bindo Altoviti⁷.

Il foglio newyorkese palesa semmai memoria delle nuove sperimentazioni esornative ed architettoniche elaborate da Vasari a Roma grazie alle committenze di papa Giulio III Ciochi del Monte (1550-1555) tanto della cappella di famiglia (fig. 7), a S. Pietro in Montorio⁸, quanto del sontuoso e innovativo ninfeo (fig. 6) di villa Giulia⁹. Se nulla oggi rimane dell'intervento pittorico di Vasari, compiuto entro il 1553, all'interno di quest'ultimo ambiente, ci danno idea delle sue idee progettuali alcuni schizzi¹⁰ che documentano l'assetto generale dell'opera che fu il frutto, così come era già avvenuto per la cappella del Monte in S. Pietro in Montorio, della fattiva col-

laborazione di Bartolomeo Ammannati (1511-1592)¹¹. In particolare, un foglio, ritenuto copia da un perduto disegno vasariano¹², ci presenta l'elaborata soluzione costruttiva arricchita da una vivace e briosa decorazione pittorica (fig. 4). Una vivacità che caratterizza senza dubbio pure il foglio del Metropolitan Museum (fig. 1) il quale manifesta però una ben maggiore esuberanza compositiva e una ricchezza decorativa che contraddistingue prove grafiche di un Vasari più maturo e ormai affermato, dopo il suo ingresso alla corte medicea di Cosimo I (1519-1574), avvenuto nel 1554¹³. Ne sono prova i numerosissimi disegni che l'artista realizzò in vista della stesura degli affreschi nelle prime sale di Palazzo Vecchio, terminati entro il 1562, come il bel foglio del Metropolitan Museum (inv. 1971.273) che mostra *Le primizie della terra offerte a Saturno* (fig. 9) per l'omonima scena della sala degli Elementi compiuta fra il 1555 e il 1556 con la collaborazione di Cristoforo Gherardi¹⁴. Oppure, e meglio ancora, lo studio dettagliato fino alla riquadratura per *La presa di S. Leo* (fig. 11), conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 61/1863) e preparatorio per la raffigurazione che corre su una delle pareti della sala di Leone X¹⁵. In primo piano, sdraiata a sinistra, si nota la giunonica figura della *Romagna*, che regge una ricca cornucopia con la destra; accanto a lei, al centro dell'immagine, spicca un uomo barbuto e discinto, che si rivolge verso un putti-



Fig. 1 G. Vasari, *Studio di fontana*, 1563 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 2 B. Anonimo fiorentino della seconda metà del XVI secolo, *Studio di fontana*, 1563 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 3 C. Vasari, *Studio per la decorazione di una volta*, 1553 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Ringrazio di cuore per i molti aiuti e i pazienti suggerimenti Emanuela Ferretti, Alessandra Giannotti e Veronica Vestri. Sono debitrice ad Alessandro Cecchi di un dotto confronto sui due disegni qui presentati.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che è stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole. Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio).

¹ Sui non pochi meriti dell'opera si veda l'attenta recensione di B. AGOSTI, *Florian Härb, The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, "Acta Artis", 4-5, 2016-2017, pp. 127-130.

² F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, p. 234 cat. 87: i disegni portano, rispettivamente, i numeri di inventario 59.597.2 e 59.597.1. Come attestano le schede presenti sul sito del museo statunitense (<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340934>> e <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340933>>), i due fogli furono acquisiti nel 1959 grazie a un acquisto presso il mercante d'arte londinese ma di origini tedesche Hans M. Calmann (1899-1982) (<<https://www.themorgan.org/programs/hans-calmann-and-american-market-old-master-drawings-1937-1973>>).

³ HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 221-253: 221.

⁴ HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 234.

⁵ Il disegno, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. 1958.42), venne pubblicato da J. SCHULZ, *Vasari at Venice*, "The Burlington Magazine", CIII/705, 1961, pp. 500-509: 501 e fig. 13; cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 197 cat. 52. Sull'apparato per l'allestimento della *Talanta* si veda la dettagliata analisi di A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabbrica de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze 2011, pp. 326-343; e in particolare 332 e fig. 21 per il foglio in questione. Sul soggiorno veneziano del pittore aretino si rimanda anche alla mostra *Giorgio Vasari tra Venezia e Arezzo. La Speranza e altre storie dal soffitto del Palazzo Comer-Spinelli*, a cura di R. Cavigli, G. Manieri Elia, R. Sileno, presso il Museo di Casa Vasari ad Arezzo (8 giugno-11 novembre 2018).

⁶ Cfr. CH. DAVIS, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, 1-2, pp. 197-224, che si soffermò tanto sui fogli della Moravská galerie di Brno (inv. B2606-B2618) quanto su quelli della Morgan Library & Museum di New York, attribuiti ora in numero di sei a Vasari proprio grazie ad Härb (inv. 1984.61.1-2; 1984.62.1-2; 1984.64.1-2; la nostra fig. 3 corrisponde al foglio che porta il n. inv. 1984.61.2): cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 317-319 catt. 161A-F e pp. 320-321 catt. 162A-M.

⁷ Come precisa DAVIS, *Per l'attività romana...* cit., p. 218 nota 16, l'area di villa Altoviti, danneggiata in modo irreversibile dagli scontri avvenuti durante l'effimera Repubblica romana del 1849, e quella degli edifici alle sue dipendenze (fra cui si segnalava il casino ricco di statue provenienti dagli scavi effettuati a villa Adriana a Tivoli) venne fagocitata, verso il 1889, dall'espansione edilizia che portò alla nascita del quartiere Prati e alla costruzione del palazzo di Giustizia. Sulla figura di Bindo Altoviti (1491-1556) come collezionista ed uomo di cultura è d'obbligo il rimando ai saggi raccolti in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston-Firenze, 8 ottobre 2003-15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Boston-Milano 2004, e in particolare al profilo tracciato da D. PEGAZZANO, *Il Gran Bindo Uomo Raro et Singulare: La vita di Bindo Altoviti*, ivi, pp. 3-19; e cfr. anche EAD., *Un banchiere e le arti*, ivi, pp. 58-91. Sulla sua condotta come fuoriuscito contro il potere di Cosimo de' Medici si veda invece P. SIMONCELLI, *Antimedicee nelle "Vite" vasariane*, I, Roma 2016, in particolare pp. 117-118. Sulle raccolte di antichità del ricco banchiere fiorentino si veda, oltre al saggio di F.



no, mentre sorregge con entrambe le braccia una grande anfora che raccoglie l'acqua che sgorga dai genitali di un'erma scolpita nello sperone roccioso retrostante: l'identificazione ci giunge dallo stesso Vasari che, rispondendo nei *Ragionamenti (Giornata seconda del Ragionamento terzo)* al principe Francesco, dava conto del "monte Appennino, padre del Tevere, il quale è sempre bianco per le nevi e freddo per l'altezza sua"¹⁶. Un'ulteriore figurazione dello stesso soggetto torna pure nel riquadro con la *Sconfitta dei Veneziani nel Casentino* sul soffitto del Salone dei Cinquecento, cui Vasari e la sua bottega lavorarono nel 1565¹⁷. Ma l'artista aveva familiarità

con il tema già dal suo soggiorno veneziano del 1542, quando fra le raffigurazioni concepite per l'allestimento della *Talanta*, aveva posto pure le personificazioni dell'*Arno*, del *Tevere* e dell'*Appennino*, come documenta un foglio al Musée des Arts Décoratifs (inv. 5387a) di Lione¹⁸. Torniamo però agli affreschi per le sale di Palazzo Vecchio. Nello stesso lasso di tempo in cui Vasari era all'opera nel cantiere che stava rinnovando l'antica sede del potere comunale fiorentino per trasformarla in una dimora adatta per il duca e la sua famiglia¹⁹, il pittore aretino si vide affidare anche i lavori per la sistemazione della villa di Castello e, in particolare, del suo giardino, dopo



gli interventi, databili alla fine degli anni Trenta, del Tribolo²⁰, come lo storiografo racconta nella biografia di quest'ultimo artista:

[...] al Tribolo [...] gli sopragiunse, essendo di debole complessione, una grandissima febre, a dì 20 d'agosto l'anno 1550. [...] E così l'opere di Castello, state da lui cominciate e messe inanzi, rimasero imperfette [...] E così per negligenza degli operatori rimane il mondo senza quello ornamento, et egli senza quella memoria et onore, perciò che rade volte adivene, come a quest'opera di Castello, che mancando il primo maestro, quegli che in suo luogo succede voglia finirla secondo il disegno e modello del primo, con quella modestia che Giorgio Vasari di commissione del Duca ha fatto, secondo l'ordine del Tribolo, finire il vivaio maggiore di Castello e l'altre cose, secondo che di mano in mano vorrà che si faccia Sua Eccellenza²¹.

Lì, nella parte più alta del vasto parco all'italiana, a sfruttare le scarse acque che provengono dal "salvatico"²², trovò posto la fontana denominata correntemente di *Gennaio* o dell'*Appennino*, costituita da una grande vasca su cui si innalza un promontorio montuoso che accoglie un vecchio, ignudo e barbuto, che si stringe le braccia attorno al corpo per ripararsi dal freddo che lo sta squassando di brividi (fig. 8)²³.

Se mettiamo a confronto il gruppo scultoreo entro lo specchio d'acqua con le raffigurazioni presenti sui due disegni (figg. 1-2) da cui è partita la nostra disamina, troviamo indubitabili punti di contatto, che meritano di essere analizzati con attenzione. Infatti, vediamo che, seppure semplificata data l'assenza delle paraste, ritorna la medesima base circolare formata da riquadri quadrangolari su cui svetta una singola figura: è stata fortemente sfrondata la ricca decorazione costitui-

ta dai comprimari, ninfe e fiumi, che orna i due fogli, in un tripudio di zampilli d'acqua che originano da un foro posto sul capo del protagonista, come ben si vede nel disegno che porta il numero di inventario 59.597.1 (fig. 2). La stessa soluzione, minimale, adottata anche per la statua bronzea, del cui modello in cera parlava Bartolomeo Ammannati nella lettera indirizzata al duca Cosimo I de' Medici in data 3 febbraio 1563:

Io ho fornito la figura dell'Apennino di cera, che va a Castello, e per cagione de' tempi cattivi del verno non ho fatto la forma, ma hora la seguirò e farolla [...]²⁴.

La missiva, che ottenne subito risposta da parte del duca Cosimo²⁵, se da un lato certifica in modo netto la titolatura dell'opera, definendo la scultura un *Appennino*, secondo una tipologia cara da tempo a Vasari, come abbiamo più sopra visto²⁶, dall'altro attesta in maniera univoca la collaborazione fra i due artisti, dacché assegna con certezza l'esecuzione del pezzo all'Ammannati. I due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York (figg. 1-2), purtroppo, non suffragano la fattiva partecipazione di entrambi al progetto vasariano di sistemazione del giardino, che andava a completare quanto era rimasto interrotto dalla scomparsa del Tribolo. Se, infatti, il primo foglio (fig. 1) mostra la stesura morbida e attenta ai dettagli decorativi di Vasari, in un trionfo di elementi rupestri ed acquatici che vanno ad esaltare le nudità delle figure umane, nel secondo (fig. 2), fortemente ripassato a biacca, il fitto tratteggio, rapido e nervoso, la semplificazione delle forme, come la scarsa definizione del volto dell'*Appennino* e la sfilatura delle barbe dei

SLAVAZZI, *Nuove ricerche su alcune collezioni romane di antichità. Altoviti, Giustiniani, Cahen*, in *Novissima Studia. Dieci anni di antichistica milanese*, atti dei seminari di Dipartimento (Milano, 2011), a cura di M.P. Bologna, M. Ormaghi, Milano 2012, pp. 101-114; 110-113, con rinvio alla bibliografia precedente, anche al link seguente, che illustra i pezzi individuati tra quelli acquisiti dalla corte sabauda, per volere di Carlo Emanuele I, grazie ad una serie di lunghe trattative intercorse fra il 1610 e il 1614: <<http://museoarcheologico.piemonte.beniculturali.it/index.php/collezioni/settore-delle-collezioni-storiche/scultura-greco-romana/collezione-altoviti>> (luglio 2018), a proposito delle quali si veda il saggio di A.M. Riccomini, *Le "meraviglie della antichità" alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino, 16 dicembre 2016-2 aprile 2017), a cura di A.M. Bava, E. Pagella, Genova 2016, pp. 175-183 e *Appendice* a cura di P. Pettiti, A.M. Riccomini, ivi, pp. 198-211.

⁸ Sui lavori per la realizzazione della cappella che Giulio III affidò a Vasari con la consulenza di Michelangelo (e che vennero avviati nel 1550 per protrarsi fino al 1554) si rimanda ad A. NOVA, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, "The Art Bulletin", LXVI, 1984, pp. 150-154 e a C. CONFORTI, *La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 43-60.

⁹ Sul complesso decorativo si vedano CH. DAVIS, *The Villa Giulia and the "Fontana della Vergine"*, "Psicon", III/8-9, 1976, pp. 132-141; ID., *Four Documents for the Villa Giulia*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVII, 1978, pp. 219-226; ID., *Per l'attività romana...* cit., pp. 212-216; J. VICIOSO, *L'impiego dei materiali per Bartolomeo Ammannati nel Ninfeo della Villa Giulia a Roma*, in *Bartolomeo Ammannati Scultore e Architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995, pp. 281-296 ed E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, pp. 208-209. Sulla villa, sorta su progetto di Jacopo Vignola fra il 1550 e il 1555, ma con l'intervento di altri artisti, in *primis* Ammannati e Vasari, e la cui costruzione fu interrotta dalla morte del pontefice, si rimanda da ultimo a D. RIBOUILLAUD, *Julius III's Tower of the Winds: A Forgotten Aspect of Villa Giulia*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, edited by M. Israëls, L.A. Waldman, I (*Art History*), Florence 2013, pp. 474-484. Infine, per una riflessione sulle menzioni del termine "ninfeo" nelle *Vite* vasariane, si rimanda a G. ZANDER, *Il gusto degli antichi ninfei nella descrizione vasariana*, in *L'architettura nell'Aretino*, atti del congresso (Arezzo, 10-15 settembre 1961), Roma 1969, pp. 239-244.

¹⁰ Si tratta di una coppia di disegni conservati al Département des Arts graphiques del Louvre, inv. 2192 e 2192bis: cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 315-316 catt. 159-160; lo studioso non solo considera copia da un disperso disegno di Vasari un foglio già in collezione privata milanese e poi apparso sul mercato antiquario (e sul quale cfr. anche *infra* la nota 12) ma rifiuta la paternità vasariana pure per due schizzi conservati al



Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 641F e 651F, ritenuti di mano dell'artista anche da P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Milano 1964, pp. 133-134 cat. 44-44^b.

¹¹ Sulla proficua e continuativa collaborazione fra i due artisti si rimanda a C. CONFORTI, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale. Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati Scultore e Architetto...* cit., pp. 139-146 e A. CECCHI, *Giorgio e Bartolomeo: un'amicizia lunga una vita al servizio del duca*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini Luchinat, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 29-33.

¹² Si è soffermato per primo sul foglio, ritenuto copia da Vasari, DAVIS, *Per l'attività romana...* cit., p. 212, fig. 16 e nota 107 ("il disegno per la sua concezione appartiene senza dubbio al Vasari e va collocato tra i suoi disegni degli anni '50"); su di esso si veda anche *supra*, alla nota 10.

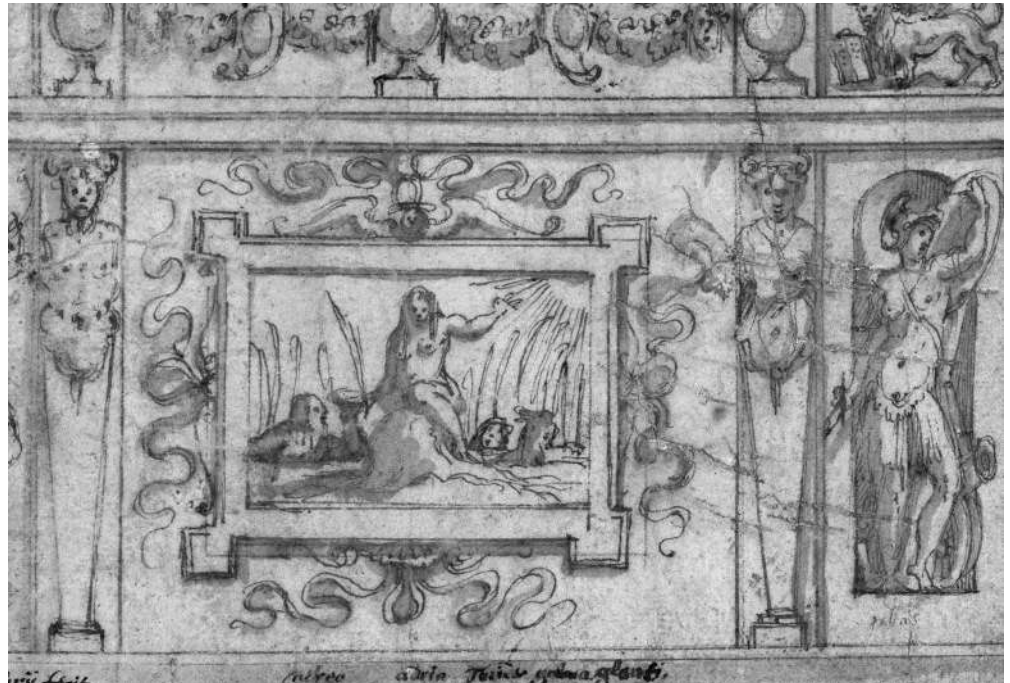
¹³ Per il definitivo ingresso di Vasari al servizio di Cosimo I de' Medici si veda A. CECCHI, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova-Firenze, 18-20 novembre 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 283-295: 285-286. Cfr. inoltre V. CONTICELLI, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti et al., Firenze 2011, pp. 31-39. La presenza di Vasari a Firenze in pianta stabile è confermata dall'apertura di un conto presso l'Ospedale degli Innocenti nell'agosto del 1554: cfr. M. FUBINI LEUZZI, *Vasari e l'Ospedale degli Innocenti di Firenze, al tempo dello spedalingo Vincenzo Borghini*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 133-158: 128.

¹⁴ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 368-369 cat. 218. Sulla scena affrescata si rimanda a E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 66-67 e fig. 17, 11, e a U. MUCCINI, A. CECCHI, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze 1991, pp. 58-59.

¹⁵ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 400 cat. 250. Per la scena affrescata, grazie alla collaborazione di Giovanni Stradano, si rinvia a ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 118-119 e fig. 27, 13, e a MUCCINI, CECCHI, *Le Stanze del Principe...* cit., p. 112.

¹⁶ Si cita da *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanese, I-X, Firenze 1878-1885, VIII, p. 145; il testo è leggibile anche sul sito della Fondazione Memofonte, al link seguente: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf> (luglio 2018); Vasari sta descrivendo, in realtà, la scena, presente nella stessa sala di Leone X, che raffigura la *Venuta di Leone X a Firenze*, ove in primo piano compaiono le due figure dell'Appennino e dell'Arno. Sui *Ragionamenti* vasariani, compiuti di pari passo durante la stesura degli affreschi ma pubblicati solo postumi, nel 1588, per cura del nipote Giorgio Vasari il Giovane, si veda da ultima É. PASSIGNAT, *I Ragionamenti di Giorgio Vasari: il manoscritto degli Uffizi e i due progetti editoriali*, in *Giorgio Vasari. La casa...* cit., pp. 183-201.

¹⁷ Scrive Vasari nel *Ragionamento unico della Giornata terza*: "Quello è fatto per un Appennino carico di diacci e di neve, come luogo per natura freddo e gelato"; si cita da *Le opere di Giorgio Vasari...* cit., p. 214.



sottostanti fiumi, nonché la resa anatomica massiccia dei corpi palesano, a mio avviso, una mano diversa, ma che non è da individuare neppure in quella di Bartolomeo Ammannati. Mi pare in tal senso illuminante il raffronto con un disegno sempre conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 1975.131.2) (fig. 10) che presenta la raffigurazione di un *Fiume*, di sicura attribuzione allo scultore fiorentino²⁷: ivi si rileva un diverso trattamento delle membra, benché compaia un'appena abbozzata fisionomia del volto e, per converso, la netta definizione data dall'intrecciarsi delle linee tratteggiate.

La collaborazione fra i due artisti si esplicava, infatti, grazie ad confronto che dovette essere continuo, in un raffronto diretto fra le reciproche elaborazioni e prove grafiche, come testimonia-

no le cc. 46v e 47r del taccuino di Ammannati conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, ove sul primo foglio citato egli schizzava lo schema progettuale degli Uffizi di Vasari e, di rimpetto, proponeva la sua soluzione compositiva. A rendere palese con maggiore evidenza il proprio operato inseriva pure alcune didascalie esplicative: alla chiara declaratoria di possesso "di Giorgio" contrapponeva l'altrettanto orgogliosa rivendicazione "mia"²⁸.

Quale che sia l'attribuzione del primo dei due fogli newyorchesi, a dettare un netto ridimensionamento del più articolato prospetto iniziale dell'*Appennino* dovette essere la notoria difficoltà dell'approvvigionamento d'acqua che tormentava il tessuto urbano cittadino e che frustrò altri progetti presentati a Cosimo I, come docu-



Fig. 4 Da G. Vasari, *Studio per il ninfeo di villa Giulia* (già Milano, collezione privata; da DAVIS, *Per l'attività romana... cit.*, fig. 16).

Fig. 5 G. Vasari, *Studio con l'Allegoria di Venezia*, 1541-1542. Particolare (Amsterdam, Rijksmuseum).

Fig. 6 G. Vasari e B. Ammannati, *Ninfeo di villa a Giulia Roma*, 1550-1553 (foto A. Comisi 2017, CC BY-SA 4.0).

Fig. 7 G. Vasari e B. Ammannati, *Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio a Roma*, 1550-1554 (foto Peter1936F 2016, CC BY-SA 4.0).

¹⁸ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 198 cat. 53.

¹⁹ Sulle caratteristiche e sulle finalità del ciclo affrescato vasariano si rinvia a E. CARRARA, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, "Annali di Storia di Firenze", 9, 2015, pp. 35-55.

²⁰ Sul giardino di Castello e sul ruolo di Niccolò Tribolo prima, a partire dal 1538, e poi di Vasari, coadiuvato da Bartolomeo Ammannati e da Davide Fortini, si rimanda alla scheda di E. FERRETTI, *Giusto Utens (doc. 1580 circa-1609), Veduta della villa di Castello, 1599*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 392-393 cat. 11, e a EAD., *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 174-176, 194-198 e *passim*, nonché al saggio di Alessandra Giannotti in questo stesso fascicolo della rivista. Brevissime menzioni in A. TCHIKINE, *Giochi d'acqua: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy*, "Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes", 30, 2010, 1, pp. 57-76: 67 e in M.W. COLE, *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton-Oxford 2011, pp. 111-112. Sulla figura del Tribolo (1500-1550) si veda la recente "voce" di A. GIANNOTTI, *Pericoli, Niccolò detto il Tribolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 379-386.

²¹ Si cita da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, V, pp. 199-226: 225-226.

²² Si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., V, pp. 209-210 (mio il corsivo): "La villa di Castello, posta alle radici di monte Morello sotto la villa della Topaia, che è a mezza la costa, ha dinanzi un piano che scende a poco per spazio d'un miglio e mezzo fino al fiume Arno; e là appunto dove comincia la salita del monte, è posto il palazzo, che già fu murato da Pierfrancesco de' Medici con molto disegno: perché avendo la faccia principale diritta a mezzogiorno riguardante un grandissimo prato con due grandissimi vivai pieni d'acqua viva, che viene da uno acquidotto antico fatto da' Romani per condurre acque da Valdimarina a Firenze, dove sotto le volte ha il suo bottino, ha bellissima e molto dilettevole veduta. I vivai dinanzi sono spartiti nel mezzo da un ponte dodici braccia largo, che camina a un viale della medesima larghezza, coperto dagli lati e di sopra nella sua altezza di dieci braccia da una continua volta di mori, che camminando sopra il detto viale lungo braccia trecento, con piacevolissima ombra conduce alla strada maestra di Prato per una porta posta in mezzo di due fontane, che servono a' viandanti e a dar bere alle bestie. Dalla banda di verso levante ha il medesimo palazzo una muraglia bellissima di stalle, e di verso ponente un giardino secreto, al quale si camina dal cortile delle stalle, passando per lo piano del palazzo e per mezzo le logge, sale e camere terrene dirittamente; dal qual giardin secreto, per una porta alla banda di ponente, si ha l'entrata in un altro giardino grandissimo tutto pieno di frutti e terminato da un *salvatico d'abeti*, che cuopre le case de' lavoratori e degl'altri che li stanno per servizio del palazzo e degl'orti".

²³ Sull'opera di Ammannati si rinvia alla "voce" di CH. AVERY, *Ammannati [Ammannati], Bartolomeo [Bartolommeo]*, in *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, I-XXXIV, New York 1996, I, pp. 789-793: 790; alla "voce" di A. GHISETTI GIAVARINA, *Bartolomeo Ammannati*, in *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, edited by J. Turner, I-II, London-New York 2000, I, pp. 43-47: 45, e alla scheda, a firma di Stefano Casciu, presente sul sito del Ministero dei Beni Culturali al link seguente: <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oi%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63982> (luglio 2018), ove viene ricordato anche il giudizio entusiasta espresso da Michel de Montaigne durante il suo *Voyage en Italie* fra il 1580 e il 1581; cfr. M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage*, édition présentée,



Fig. 8 B. Ammannati, Fontana dell'Appennino nella villa medicea di Castello a Firenze (foto Sailko 2006, CC BY-SA 3.0).

Fig. 9 G. Vasari, Studio per *Le primizie della terra offerte a Saturno*, 1555-1556ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).



établie et annotée par F. Garavini, Paris 1983, pp. 180-181: "Il y a un grand gardoir, entre les autres, au milieu duquel on voit un rocher contrefait au naturel, et semble qu'il soit tout glacé au-dessus, par le moyen de cette matière de quoi le duc a couvert ses grottes à Pratolino, et au-dessus du roc une grande médaille de cuivre, représentant un homme fort vieil, chenu, assis sur son cul, ses bras croisés, de la barbe, du front, et poil duquel coule sans cesse de l'eau goutte à goutte de toutes parts, représentant la sueur et les larmes, et n'a la fontaine autre conduit que celui là".

²⁴ Si cita dalla missiva autografa conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (= d'ora in poi ASF), *Mediceo del Principato*, 497A, cc. 968r-969v: 968v; la lettera è stata pubblicata in *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, I-III, Firenze 1839-1840, III, pp. 88-90: 90.

²⁵ Si veda la lettera di Cosimo I ad Ammannati, sempre in data 3 febbraio 1563, conservata in ASF, *Mediceo del Principato*, 219, c. 33r; la missiva è edita in *Carteggio inedito...* cit., III, pp. 90-91: 91.

²⁶ Cfr. *supra* note 16-18. La fontana è brevemente ricordata anche ne *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori, scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione: e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584, pp. 592-593: "[...] è parimente opera sua [scil. di Ammannati] la statua del bronzo figurata per lo monte Appennino, che in mezzo al Vivaio di detta Villa si vede". Il testo va ad integrare le scarse notizie sull'operato dello scultore, riportate da Vasari nella biografia di Iacopo Sansovino, di cui l'Ammannati fu discepolo, una volta entrato al servizio del duca Cosimo I "per cui ha molte statue di marmo e di bronzo, che ancora non sono in opera, lavorate"; si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., VI, p. 192. Sul passo vasariano si sofferma anche Katja Lemelsen nel suo commento alla *Vita sansoviniana*: cfr. G. VASARI, *Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, herausgegeben von K. Lemelsen, J. Witan, Berlin 2007, p. 162 nota 217.

²⁷ Sul disegno si vedano le schede 26/27, a cura di D. Zikos, in *L'acqua, la pietra, il fuoco...* cit., pp. 432-435: 434 e fig. 2. Lo studioso, sulla scorta di H. KEUTNER, *Julius III. huldigt Michelangelo. Über zwei Bronzereliefs des Bartolomeo Ammannati*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXV, 1991, 2-3, pp. 211-226: 222, propende per "una datazione in prossimità della morte di Michelangelo (1564) [...]" dato che "il verso di questo foglio contiene alcuni schizzi sul 'ricetto' della Biblioteca Laurenziana, che Ammannati era stato chiamato a terminare nel 1559".

²⁸ L'iscrizione prosegue annotando: "Viddi el modello suo. Schizai questa come più ragione d'architettura, 1560". Sui due fogli del codice *Edizioni rare* 120 della Biblioteca Riccardiana di Firenze si rimanda alla scheda V.2, a cura di E. Ferretti, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca...* cit., pp. 204-205 e a G. PIRAZZOLI, «Di Giorgio / mia» *Dal taccuino di Ammannati*

menta il disegno di Vincenzo de' Rossi (1525-1587) che illustra un complesso schizzo di fontana e che è databile fra il 1559 e il 1562²⁹.

La soluzione, per quanto di ripiego, adottata nella fontana dell'Appennino³⁰ e, soprattutto, le esperienze maturate nei lavori al giardino di Castello vennero veicolate da Vasari pure nelle pagine delle *Vite*, all'interno dell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, le cosiddette *Teoriche*³¹. Il capitolo V (*Come da tartari e di colature d'acque si conducono le fontane rustiche, e come nello stucco si murano le telline e le colature delle pietre cotte*) della sezione riservata all'architettura presenta, infatti, nella redazione giuntina del 1568 un deciso cambiamento, con un altrettanto significativo ampliamento rispetto alla precedente versione della Torrentiniana:

Si come le fontane che nei loro palazzi, giardini et altri luoghi fecero gl'antichi furono di diverse ma-

niera (cioè alcune isolate con tazze e vasi d'altre sorti, altre allate alle mura con nicchie, maschere o figure et ornamenti di cose marittime, altre poi per uso delle stufe più semplici e pulite, et altre finalmente simili alle salvatiche fonti che naturalmente surgono nei boschi), così parimente sono di diverse sorti quelle che hanno fatto e 'l fanno tuttavia i moderni, i quali, variandole sempre, hanno alle invenzioni degli antichi aggiunto componenti di opera toscana, coperti di colature d'acque petrificate che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo d'alcune congelazioni d'esse acque ne' luoghi dove elle son crude e grosse; come non solo a Tigoli, dove il fiume Teverone petrifica i rami degl'alberi e ogn'altra cosa che se gli pone inanzi, facendone di queste g[r]omme e tartari, ma ancora al lago di Piè di Lupo che le fa grandissime, et in Toscana al fiume d'Elsa, l'acque del quale le fa in modo chiare che paiono di marmi, di vitrioli e d'allumi. Ma bellissime e biz[z]arre sopra tutte l'altre si sono trovate dietro monte Morello, pure in Toscana, vicino otto miglia a Fiorenza. E di questa sorte ha fatti fa-



re il duca Cosimo nel suo giardino dell'Olmo a Castello gli ornamenti rustici delle fontane, fatte dal Tribolo scultore. Queste, levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accommodando nell'opera che altri vuol fare con spranghe di ferro, con rami impiombati o in altra maniera, e s'innestano nelle pietre in modo che sospesi pendino, e, murando quelli addosso all'opera toscana, si fa che essa in qualche parte si veggia. Accomodando poi fra essi canne di piombo ascose e spartite per quelle i buchi, versano zampilli d'acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella; e così si fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere³².

Rispetto al generico riferimento dell'edizione pubblicata nel 1550 "come a Tigoli et al lago di Piè di Lupo et in molti altri luoghi d'Italia"³³, nella Giuntina il pittore aretino presenta un'elencazione ben più dettagliata e puntuale, che palesa

una padronanza della tecnica costruttiva e una puntuale conoscenza delle pratiche e dei problemi connessi alla regimentazione dell'acqua, sperimentata grazie alle committenze medicee ereditate dagli interrotti progetti del Tribolo.

Vasari avrebbe ulteriormente fatto tesoro di tali conoscenze acquisite sul campo quando, negli anni conclusivi della sua vita e nel ruolo di architetto per la propria città natale, si sarebbe trovato a fronteggiare anche il problema dell'approvvigionamento idrico nel momento in cui si accingeva a realizzare la sistemazione della Piazza Grande con la costruzione delle Logge: a lui spetta dunque anche la progettazione dell'acquedotto aretino, fatto realizzare, a partire dal 1593, dal granduca Ferdinando I, che ne affidò i lavori, conclusi nel decennio successivo, a Raffaello Pagni e, dopo la morte di questi, a Gherardo Mechini³⁴.

un appunto per gli Uffizi di Vasari, con una postilla sulla fontana di Sala Grande, in *Ammannati e Vasari...* cit., pp. 66-84: 67 e fig. 1. E non va neppure dimenticato che, fra il 1556 e il 1557, Vasari ed Ammannati progettaron insieme la fontana in porfido, sita nel primo cortile di Palazzo Vecchio e realizzata da Francesco del Tadda, sulla cui sommità trovò posto il Putto con il delfino di Andrea del Verrocchio (proveniente dalla villa di Careggi e con una datazione che oscilla fra il 1465 e il 1480); sul progetto, voluto dal duca Cosimo e che risale al 1554, si veda da ultima FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 109-110, 221 e fig. 24.

²⁹ Sul disegno, conservato nel Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York, inv. 1942-36-1, si rimanda a F. SPELBERG, F. RINALDI, *Vincenzo de' Rossi as Architect: A Newly Discovered Drawing and Project for the Pantheon in Rome*, "Metropolitan Museum Journal", 50, 2015, pp. 163-177: 164 e fig. 1; D. HEIKAMP, *Il Laocoonte di Vincenzo de' Rossi*, a cura di C. Napoleone, Firenze 2017, pp. 15-17 e fig. 5, ed E. FERRETTI, *L'acqua come "materiale della costruzione"*, in *Il Nettuno architetto delle acque. Bologna. L'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 16 marzo-10 giugno 2018), a cura di E. Ferretti, F. Ceccarelli, Bologna 2018, pp. 28-39: 36-37 e fig. 11.

³⁰ Per i pagamenti per il completamento dell'opera e per la sua sistemazione in situ nell'aprile del 1565 si veda H. URZ, *A Note on Ammannati's Apennine and on the Chronology of the Figures for His Fountain of Neptune*, "The Burlington Magazine", CXV/842, 1973, pp. 295-300: 295 e 300. Vasari, inoltre, parlando *Degl'Accademici del Disegno, Pittori, Scultori et Architetti e dell'opere loro, e prima del Bronzino*, ricorda come "Antonio di Gino Lorenzi da Settignano, scultore, [...] ha fat-



Fig. 10 B. Ammannati, *Studio per un Fiume*, 1564 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 11 G. Vasari, *Studio per La presa di S. Leo*, 1558-1562 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

to alcune teste et ornamenti che sono d'intorno al nuovo vivaio di Castello, che è lassù alto in mezzo a diverse sorti d'arbori di perpetua verzura"; si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., VI, p. 252. Sulla famiglia di scultori, originari di Settignano ma attivi sia a Firenze che a Pisa, si rimanda alla 'voce' di M. CICCONI, Lorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 4-7: 4-5 in particolare su Antonio, scomparso nel 1583.

³¹ Sull'importanza delle *Teoriche* nell'economia delle *Vite* vasariane si vedano M. COLLARETA, *Per una lettura delle "Teoriche" del Vasari*, in *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer et al., Venezia 2010, pp. 97-101, ed E. CARRARA, *Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer*, "Studi di Memofonte", XV, 2015, pp. 53-90: 57-58.

³² VASARI, *Le Vite...* cit., I, pp. 71-72.

³³ Si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., I, pp. 71-72 (miei i corsivi): "Le fontane che nelle mura gettano acque furono dagli antichi in varie specie acconce e situate stando nelle metafore delle cose dell'acqua, non adoprando se non quelle che da esse sono generate. Feccero delle pulite e lisce e delle rustiche ancora, e ne' bagni e stufe loro servivano e per le mura e per lo piano dove si posano i piedi d'i varii musaici; e molto si diletta vano stranamente variarle e di cose marittime le adornarono; le quali, a imitazione loro, hanno poi i moderni operato in varii luoghi d'Italia e di tali opere hanno cerco abbellire - e con diverse cose rustiche murate e imitate - gli antichi, e da essi ritrovate di nuovo hanno aggiuntovi assai, e massime componimenti di opera toscana, coperti di colature di acque petrificate che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo di alcune congelazioni di esse acque ne' luoghi dove elle sono erude e grosse, come a Tigoli et al lago di Piè di Lupo et in molti altri luoghi d'Italia. Si pigliano quelle e s'innestano nelle pietre con perni di rame o di ferro, e l'uno sopra l'altro s'impianbano che sospesi pendino; e murano quelli adosso all'opera toscana, facendola in qualche parte vedere, e fra essi s'accomodano canne di piombo ascose, spartiti per quelle i buchi che versono le acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella; e così fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere".

³⁴ Sull'imponente manufatto, che consta di cinquantadue campate e che conduce le acque del torrente Castro fino alla fonte di Piazza Grande, si rimanda a N. FEDELI, *L'acquedotto vasariano di Arezzo*, "Annali Aretini", XXII, 2014, pp. 161-183: in particolare 167-168 e nota 14, ove la studiosa precisa che fin dal 1561 Vasari si interessò al problema dell'approvvigionamento idrico ad Arezzo, come testimonia la missiva del 10 novembre di quell'anno indirizzata dal duca Cosimo I all'artista; cfr. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, I-III, München 1923-1940, I, pp. 635-637 (lettera CCCXLVIII). L'opera è stata oggetto di un restauro promosso dalla Fraternita dei Laici: <http://artbonus.gov.it/116-3-acquedotto-degli-archi-o-vasariano.html> (luglio 2018).





LE LIMONAIE DELLA VILLA MEDICEA DI CASTELLO E IL GIARDINO ANTISTANTE LA GROTTA DEGLI ANIMALI

The aim of this article is to present the new studies carried out on the “Limonaie” of Villa Castello. A part of the work concerned the investigation of the iconographic documentation kept in the State Archives of Florence, where it was possible to find important unpublished data on the design genesis of the “Limonaie” between the 18th and 19th centuries, which in the current configuration includes a greater “Limonaia” and two opposing minor “Limonaie”. A laser scanner survey campaign has also been specifically designed, involving the three “Limonaie” and the part of the garden between them. On the basis of this 3D model, plans, sections and elevations were developed and studied, obtaining new considerations on building features, decorative elements and the relationships between these architectural artefacts. The correlation of the results achieved by the archival and diagnostic investigations has cast light on the realisation of the complex of the “Limonaie”, showing its peculiarities and construction phases, and this in turn has created the knowledge base for the design of future adaptations and restorations.

Scopo del presente studio è la restituzione del lavoro di analisi e rilievo svolto sulle limonaie del giardino di Castello. In particolare, saranno esposte di seguito delle considerazioni sui caratteri morfologici, materici e costruttivi dei manufatti, la cui indagine costituisce la base informativa del futuro progetto di rifunzionalizzazione e restauro. Nello sviluppo della trattazione avranno spazio le informazioni specifiche inerenti gli edifici, mentre nella parte iniziale si presenta una ricognizione documentaria che ha lo scopo di fornire le coordinate necessarie per la corretta collocazione cronologica dei manufatti e per la ricostruzione della loro genesi progettuale.

Una ricognizione storica attraverso i documenti iconografici dell'Archivio di Stato di Firenze

La collezione di agrumi

L'interesse che Cosimo e i suoi figli condivisero per le collezioni botaniche – e specialmente per gli agrumi – divenne elemento qualificante del giardino di Castello che, per il naturale declivio e l'esposizione a sud, ben si prestava ad accogliere queste specie. In particolare il settore del giardino antistante la grotta degli Animali, detto 'limonaia', era dedicato alla piantumazione di melaranci e limoni che Cosimo acquistò in gran numero¹. Nella lunetta di Utens (tav. 3 Atlante) sono visibili folte spalliere di agrumi addossate al muro di contenimento del piano detto 'dell'Appennino' o 'di Gennaio'; sono altresì presenti esempla-

ri in vaso disposti lungo i perimetri dei *parterres*.

La coltivazione in spalliere era particolarmente funzionale sotto diversi aspetti: il rilascio graduale del calore assorbito dalla parete retrostante, una facile irrigazione mediante canalette disposte lungo i muri e infine la possibilità di appoggiare tettoie e stuoie per la protezione delle spalliere durante l'inverno. Questa era infatti la principale modalità di ricovero anche delle piante in vaso, che venivano addossate alle spalliere e, insieme a queste, coperte con strutture provvisorie.

Quando nel 1739 il principe di Craon, reggente per conto di Francesco III di Lorena, limitò l'intervento dei giardinieri a incarichi occasionali conferiti con procedure d'appalto, la coltivazione degli agrumi fu tra le attività più curate². I giardinieri che ricevevano tali incarichi potevano infatti vendere i frutti, che avevano un alto valore commerciale. Pietro Leopoldo abolì invece tale gestione a cottimo e ripristinò le funzioni dello Scrittoio delle Fabbriche³; oltre a ciò dotò giardinieri e lavoratori di attrezzature che rispondevano alle esigenze delle moderne tecniche di coltivazione e, nel caso degli agrumi, di apposite limonaie in luogo dei precedenti stanzoni multifunzionali.

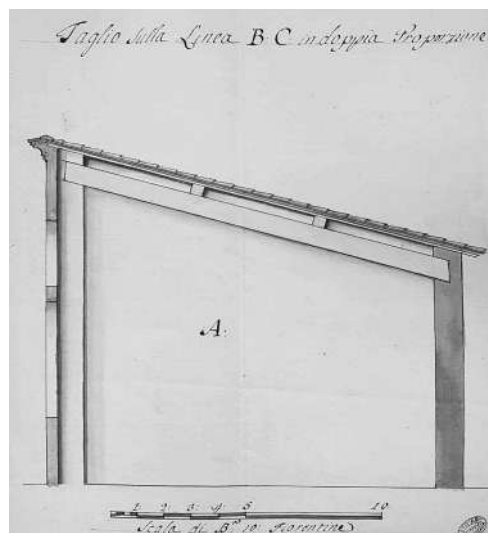
L'originaria collezione di Cosimo si ampliò fino a comprendere, nel 1847, seicento esemplari in vaso e spalliere prevalentemente di cedrati e aranci amari; essa costituisce ad oggi una delle collezioni più importanti d'Europa⁴.

Le limonaie

Attraverso l'indagine della documentazione custodita presso l'Archivio di Stato di Firenze è stato possibile ricostruire lo sviluppo del sistema delle limonaie tra XVIII e XIX secolo, fino alla configurazione attuale che comprende una limonaia maggiore (d'ora in poi 'limonaia grande') e due limonaie minori contrapposte (d'ora in poi 'limonaie piccole').

Il primo documento analizzato è una “Pianta del palazzo e giardini di Castello”, databile 1697 e redatta dai tecnici dello Scrittoio delle Regie Possessioni⁵ (tav. 4 Atlante). Nella pianta è visibile un ambiente di dimensioni ridotte, addossato al muro perimetrale del giardino sul lato ovest. L'ambiente è accessibile unicamente dal piano di ingresso della grotta, qualificato da sei “Spartimenti di fiori” (nella pianta n. 7) e corrispondenti “Boschetti di agrumi di più sorte” (nella pianta n. 8). In corrispondenza dell'ingresso a questo vano si segnala la presenza di un'ampia vasca d'acqua di forma quadrata. In prossimità del muro di contenimento del piano dell'Appennino un varco permette il passaggio verso i terreni confinanti con il giardino sul lato sud-ovest: in luogo dell'attuale limonaia grande si trova un “Boschetto di aranci” (nella pianta n. 23), addossato al muro di confine con i “Beni del Sig.re Ferdinando Gondi”. Lo spazio di risulta tra i due muri che chiudono il lato sud-est del giardino – ora occupato dalla limonaia di destra e dall'edificio





pagina 55

Fig. 1 Firenze, Giardino della villa medicea di Castello. Scorcio della fronte della limonaia piccola est ed edicola con statua di Ercole (copia novecentesca).

Fig. 2 G. Ruggieri, Progetto della sezione per un nuovo stanzone degli agrumi ovvero l'attuale limonaia grande, 1758-1759 (ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche lorenese, N. 1970, fasc. 49, cc. n.n.).

Fig. 3 G. Ruggieri, Progetto della facciata per un nuovo stanzone degli agrumi ovvero l'attuale limonaia grande, 1758-1759 (ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche lorenese, N. 1970, fasc. 49, cc. n.n.).

*In questo saggio si deve a Marta Castellini il primo paragrafo e a Elisa Targetti il secondo. A tutti e tre gli autori l'ultimo paragrafo.

¹ La destinazione di questo settore del giardino alle piante di agrumi è precisata da Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*. Il passo è trascritto in G. GALLETTI, *Il giardino di Castello nel Cinquecento*, in C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 71, 85 n. 19.

² G. GALLETTI, *Il periodo della Reggenza*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., pp. 80, 86 n. 73.

³ Ivi, p. 81.

⁴ Sulla collezione medicea vedi G. GALLETTI, *La collezione di agrumi di Castello*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., pp. 132-134; *Gli agrumi della villa di Castello*, a cura di S. Casciu, P. Galeotti, Firenze 2010.

⁵ Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASF), *Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni*, Tomo 2, c. 10v "Pianta del palazzo e giardini di Castello", databile 1697. La pianta è stata pubblicata in C. FEI, *La villa di Castello*, Firenze 1968, p. 1 e più recentemente attribuita da Capecchi al cartografo Michele Gori (G. CAPECCHI, *Ipotesi su Castello. L'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538-1550)*, Firenze 2017, p. 17 n. 32).

⁶ "Stufa dei Mugherini" è la denominazione dell'edificio, attualmente contiguo alla testata della limonaia piccola est, riservato alla custodia dei gelsomini collezionati da Cosimo III, appassionato promotore di spedizioni botaniche. In particolare il termine "mugherino" indica una rara varietà di gelsomino denominata ancora oggi "Granduca di Toscana". La presunta virtù medicinale di questa pianta comportò la predisposizione di un edificio apposito per il suo ricovero, dotato di stufa per la climatizzazione dell'ambiente. Per un approfondimento sulle vicende della collezione dei gelsomini vedi G. GALLETTI, *La "stufa dei mugherini"*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., pp. 78-79.

⁷ Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (d'ora in avanti BNCF), *Palatino*, 3.B.1.5. (grandi formati 181), c. 25r "Pianta di tutto il recinto della Reale villa di Castello, suoi giardini e altri annessi". La pianta è stata pubblicata in L. ZANGHERI, *Le "Pianta de' condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26: 19.

⁸ Nel 1738 Giuseppe Ruggieri (1707-1772) viene impiegato nello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche per intercessione del fratello maggiore Ferdinando (1687-1741). Come architetto dello Scrittoio si occupa dei lavori di manutenzione e restauro degli immobili granducali, nonché della documentazione delle proprietà attraverso la realizzazione di piante, mappe e disegni. In particolare nel 1742 esegue i rilievi delle Fabbriche civili granducali (BNCF, *Palatino*, 3.B.1.5., grandi formati 181). Quando, nel 1745, il direttore Jean Nicolas Jadot lascia Firenze, Giuseppe Ruggieri assume la reggenza dello Scrittoio, che manterrà fino al 1769. L'attività di Ruggieri come funzionario è precisata da ultimo in O. BRUNETTI, *Ferdinando Ruggieri architetto-ingegnere fra i Medici e i Lorena*, in *Arte e politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, catalogo della mostra (Firenze, 8 aprile-2 novembre 2014), a cura di M. Bietti, Firenze 2014, pp. 62-69: 66 e 69 n. 52; Id., *Lo Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche in età lorenese*, "Studi di Storia dell'Arte", 28, 2017, pp. 279-286. Per una ricognizione generale dell'attività professionale di Giuseppe Ruggieri vedi C. CRESTI, *La Toscana dei Lorena. Politica del territorio e archi-*

della Stufa dei Mugherini con il giardino segreto⁶ – è uno spazio aperto, anch'esso accessibile dal piano della grotta. Vi è indicato un "Giardino di fiori e frutti detto il Pollaiaccio" (nella pianta n. 21) e, separato da un muro, un ambiente qualificato dalla "Fonte della Quercia" (nella pianta n. 22).

La configurazione degli annessi di servizio al giardino risulta pressoché la medesima nella pianta eseguita da Giuseppe Ruggieri nel 1742⁷, nell'ambito dell'incarico affidatogli nel 1741 per i rilievi architettonici su palazzi, ville e fabbriche di pertinenza dello Scrittoio delle Fabbriche⁸. Rispetto alla pianta del 1697 si evidenzia la presenza della Stufa dei Mugherini adibita al ricovero della collezione di gelsomini medicinali costituita da Cosimo III.

Proprio a Ruggieri si deve il progetto, redatto tra il 1758 e il 1759, per una nuovo stanzone degli agrumi, ovvero l'attuale limonaia grande. In una lettera dell'agosto 1758 il giardiniere di Castello Giovanni Geri lamenta le difficoltà incontrate nella cura degli agrumi in vaso, spiegando che "non vi essendo un comodo recipiente che serva di stanzone [...] eccetto che una coperta mobile [...] conviene alle suddette piante in vasi stare ristrette e infrascate talmente con i rami che non penetrandovi l'aria che lor bisogna vengono a produrre il loro frutto imperfetto e in minor numero, oltre il danno notevole delle stesse piante siccome ancora l'umido degli scoli delle annaffiature necessarie per il mantenimento delle medesime resta pregiudizievole non tanto alle piante dei cedrati e ai loro frutti quanto anche ad altri agrumi che sono sotto detta coperta". Viene quindi chiesto di realizzare un apposito stanzone in "un luogo che parrebbe molto a proposito, posto a mezzo giorno, e vi sono a detto luogo alcune muraglie e fondamenti che potrebbero servire per fare detto stanzone"⁹. Giuseppe Ruggieri, in qualità di architetto dello Scrittoio, elabora il progetto specificando la necessità di procurare il

legname da impiegarsi per la copertura, mediante taglio di alcuni abeti dei boschi di Pratolino, ma "da quei luoghi che non sono sulla vista e più vicini alle mura delle fabbriche e alle grotte"¹⁰. Oltre alla relazione e alla perizia di spesa, il fascicolo contiene due elaborati grafici esplicativi del progetto: la pianta dell'edificio con prospetto allineato verticalmente e la sezione trasversale¹¹ (figg. 2-3).

Proseguendo lo spoglio del fondo del materiale cartografico dell'Archivio familiare degli Asburgo di Toscana, analizziamo il cabreo "Pianta generale della Reale villa di Castello di S.A.R.", databile 1776-1777, e contenente una pianta generale e le piante dei vari ambienti della villa e degli annessi¹². Nella pianta d'insieme (c. 34dx) compare lo "stanzone nuovo" (n. 25) progettato da Ruggieri e dirimpetto la Stufa dei Mugherini (n. 9). Vengono altresì indicati due stanzone per i vasi: quello di sinistra (n. 8) – coerentemente con quanto riportato nella pianta del 1697 e in quella di Ruggieri del 1742 – e un altro che si innesta perpendicolarmente al corpo scale di destra che sale al piano dell'Appennino (n. 7). L'edificio che conclude il lotto superiore trapezoidale è invece indicato come "Cantina e sopra stanzone per le stuoie" (n. 16). Il registro include poi le piante della villa e di seguito quelle degli annessi: disponiamo perciò della pianta "del nuovo stanzone dei vasi" (c. 39dx), "dello stanzone dei vasi detto Bellagio segnato [...] 16" (c. 40dx) e di quello "segnato [...] 7" (c. 40dx). Sempre a carta 40dx troviamo la pianta dei due livelli della Stufa dei Mugherini, col piccolo giardino antistante: questo documento costituisce a oggi la prima documentazione grafica ben leggibile elaborata a seguito della costruzione dell'edificio.

Sempre nello stesso fondo è stata individuata la "Pianta della Fattoria, vigne, fabbriche e giardini di Castello, Petraia e Topaia di S.A.R."¹³, databile 1776-1777, che mostra una rappresentazione coerente coi precedenti documenti, sebbe-



ne si tratti di una versione semplificata. Bisogna inoltre sottolineare come probabilmente queste piante si debbano a una riproduzione delle piante conservate nello Scrittoio delle Possessioni.

Una configurazione vicina allo stato attuale è visibile nella “Pianta dei terreni che formano l’imperiale Fattoria di Castello” di Jerome Carcopino del 1810¹⁴. Il giardino appare modificato a seguito degli interventi voluti da Pietro Leopoldo, mentre il sistema delle limonaie appare ormai consolidato nella sua veste definitiva. È presente la limonaia piccola di destra contigua all’edificio della Stufa; dirimpetto la limonaia piccola di sinistra e infine la limonaia grande che si innesta perpendicolarmente alla precedente. Quest’ultima nella pianta è segnata con la lettera “a” corrispondente a “Stanzione delle Piante”. Da sottolineare come l’edificio in testa al piano dell’Appennino è qui adibito a ospitare “cantine [...] ed una cisterna d’acqua” (lettera “c”), senza più alcun riferimento al ricovero dei vasi.

Infine l’assetto ottocentesco del giardino e degli annessi è ben documentato nell’inedita pianta del giardino redatta da Giuseppe Cacialli nel 1816¹⁵. Nel maggio 1816 – a seguito di “diversi lavori al Reale Giardino di Castello che lo hanno notevolmente migliorato”¹⁶ – viene richiesto dallo Scrittoio l’acquisto di 26 piante di agrumi per

completare la sistemazione del giardino. In particolare si fa riferimento all’esigenza di “coprire” ovvero collocare dei vasi sulle basi lapidee “aumentate negli spartiti costruiti nel Reale Giardino di Castello”¹⁷; verosimilmente il riferimento è ai nuovi *parterres* realizzati a seguito dello spostamento delle due fontane con la dismissione del Labirinto di cipressi attorno alla *Fiorenza*. La stima delle piante necessarie viene elaborata dal giardiniere Gaetano Gheri e da Giuseppe Cacialli e, a dimostrazione di ciò, viene allegata una pianta del giardino e degli annessi, eseguita a matita ma ricca di informazioni. Oltre all’ormai chiara distinzione tra il giardino della villa e la contigua *pars fructuaria*, possiamo esaminare la destinazione d’uso dei vari annessi grazie alle numerose didascalie riportate. Sono presenti le due limonaie gemelle (ciascuna denominata “stanzione piccolo”) e la limonaia grande o “stanzione lungo”. Adiacente alla limonaia piccola di sinistra è indicato lo “stanzione per gli attrezzi del giardiniere”, con accesso proprio dal giardino e non comunicante con la limonaia. Dirimpetto è visibile la Stufa dei Mugherini con annesso il piccolo giardino; la stretta striscia di terreno stretta tra i due muri perimetrali del giardino e del pomario è invece adibita a “Orto del giardiniere”.

tettura, Cinisello Balsamo 1987. Tra gli interventi principali si segnala il progetto di ristrutturazione dei bagni di San Giuliano a Pisa (1744-1762); gli interventi sul complesso laurenziano a fianco del fratello Ferdinando; il progetto per la ricostruzione interna della chiesa del Carmine, avviata nel 1771 e conclusa nel 1774 da Giulio Mannai.

⁹ ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenese, N. 1970, fasc. 49, c. n.n., lettera del giardiniere Giovanni Geri allegata alla lettera del visitatore generale delle fabbriche, 9 agosto 1758. I documenti contenuti nel fasc. 49 sono stati consultati e in parte trascritti in CAPECCHI, *Ipotesi su Castello...* cit., p. 17 n. 33 e 18 n. 36.

¹⁰ Ivi, c. n.n., lettera di Giuseppe Ruggieri, 28 agosto 1758.

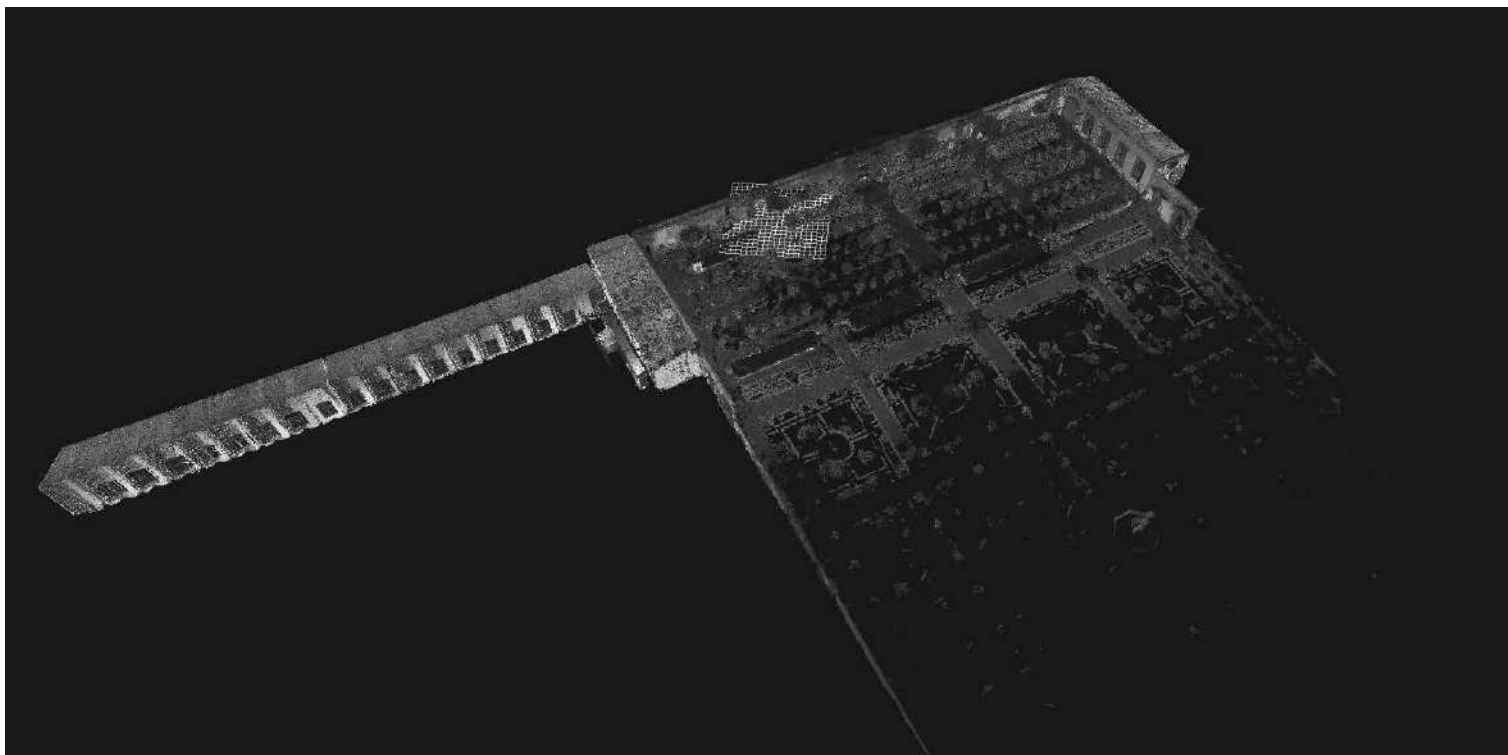
¹¹ Ivi, c. n.n., progetto per un nuovo stanzone degli agrumi ovvero l’attuale limonaia grande; due disegni con relazione di Giuseppe Ruggieri.

¹² Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Map. B.A. 48, cc. 34-48 “Pianta generale della Reale villa di Castello di S.A.R.”, databile 1776-1777, contiene pianta generale, sotterranei, piano terreno, mezzanini e piano nobile, piano a tetto, nuovo stanzone dei vasi, altri stanzone e stufa, scuderie rimesse e tinaia, quartiere del giardiniere allo Steccuto, villa della Covacchia a Castello, villa Marmi e fattoria di Castello. A ogni pianta è annessa una legenda descrittiva con le destinazioni d’uso dei diversi locali. Il fondo dell’Archivio familiare degli Asburgo di Toscana è stato dapprima studiato e pubblicato da Zangheri; del materiale cartografico contenuto nel registro B.A. 48 sono state pubblicate alcune piante della villa di Castello (cc. 36dx, 37dx) in G. GALLETTI, *La villa di Castello da Cosimo I a Ferdinando I*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 27.

¹³ Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Map. B.A. 51, c. 4 “Pianta della Fattoria, vigne, fabbriche e giardini di Castello, Petraia e Topaia di S.A.R.”, databile 1776-1777, raffigura i poderi nei quali sono articolate le tre possessioni granducali, con annessa una dettagliata legenda descrittiva.

¹⁴ ASF, *Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni*, Piante sciolte, c. 550 “Pianta dei terreni che formano l’imperiale Fattoria di Castello”, Jerome Carcopino, 1810, pubblicata in G. GALLETTI, *Le vicende successive*, in ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 84.

¹⁵ ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenese, N. 2058, fasc. 3, 1816, ordine per nuove piante di agrumi, pianta del giardino della villa di Giuseppe Cacialli, architetto dello Scrittoio.



Giuseppe Cacialli (1770-1828), allievo di Gaspero Maria Paoletti, prosegue la maniera neoclassica del suo maestro operando principalmente nei cantieri della villa del Poggio Imperiale e di palazzo Pitti; i disegni degli interventi da lui eseguiti sono pubblicati nel 1823 in due volumi. Come architetto dello Scrittoio esegue lavori di manutenzione e restauro in diverse fabbriche granducali, sotto la direzione di Luigi de Cambray-Digny. In particolare, conduce interventi di consolidamento e manutenzione nella villa di Castello, nel giardino di Boboli, alla galleria degli Uffizi e alla loggia dei Lanzi. Per un profilo biografico vedi M. DEZZI BARDESCHI, *Cacialli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973; C. CRESTI, L. ZANGHERI, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978, pp. 40-41.

¹⁶ Ivi, c. n.n., lettera dallo Scrittoio, primo maggio 1816.

¹⁷ Ivi, c. n.n., lettera di Giuseppe Cacialli, 30 aprile 1816.

Dal rilievo laser scanner alla conoscenza dei manufatti architettonici

Nel contesto degli studi promossi dal Polo Museale della Toscana sul giardino della villa medicea di Castello, una parte delle indagini sono state finalizzate, sulla base di un rilievo laser scanner, alla conoscenza della concreta finitezza del sistema delle limonaie, definite nei documenti d'archivio "stanzone lungo", quella maggiore, e "stanzoni piccoli" quelle minori che affiancano nei lati est e ovest il giardino. Mutuando queste denominazioni, di seguito i tre manufatti saranno richiamati come limonaia lunga, e limonaia piccola est, o ovest. L'attività di rilievo, oltre alle limonaie, ha interessato anche la parte del giardino che si frappono alle limonaie piccole est e ovest. Questo metodo di rilievo, basato su immagini ad alta risoluzione, permette la ricostruzione tridimensionale dell'oggetto di studio attraverso la registrazione delle singole scansioni acquisite durante la campagna di rilievo. L'obiettivo specifico era finalizzare questa documentazione digitale alla restituzione di piante sezioni e prospetti che consentissero di sviluppare una circostanziata diagnostica architettonica riguardante la consistenza e lo stato di conservazione dei manufatti, senza trascurare altresì una verifica dell'attuale utilizzo delle limonaie.

Le limonaie occupano la parte più alta del giardino alle spalle della villa medicea di Castello. Le due limonaie piccole si fronteggiano sul terrazzamento su cui si affaccia la grotta degli Animali, inserita in un lungo muro di contenimento

del terrapieno che delimita a sud il giardino "Salvatico" superiore. Alcuni annessi si attestano a meridione della limonaia piccola ovest, mentre nella medesima posizione, nella limonaia piccola est, si trova la Stufa dei Mughherini, che si affaccia sull' "Ortaccio", un giardino chiuso perimetralmente da alte mura. La limonaia lunga ha uno sviluppo est-ovest, attestandosi alla parete posteriore della limonaia piccola ovest.

Nelle limonaie, definite "stanzoni" nei documenti, possiamo riscontrare un'architettura che rispetta i caratteri salienti delle serre fredde presenti in altre ville fiorentine: la pianta rettangolare o trapezoidale, la copertura a una falda spiovente verso il retro e il prospetto principale come unico fronte finestrato.

La campagna di rilievo è stata condotta nei primi giorni di autunno prima che le piante di agrumi fossero ricoverate nelle limonaie per i mesi invernali. La semplice conformazione di questi manufatti architettonici e gli spazi al momento privi della loro funzione principale hanno permesso una celere acquisizione dei dati.

È stato impiegato un laser scanner Z+F IMAGER 5006h, messo a disposizione dal Laboratorio modelli del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. L'apparecchio, che lavora per differenza di fase e ha una portata massima di 80 metri, ha garantito un'ottima mobilità, poiché è costruito secondo i criteri di operatività *stand-alone*, che ha permesso un'attività fluida e senza interruzioni nell'arco delle giornate di lavoro. Sono state acquisite

Fig. 4 Rilievo in situ: acquisizione mediante laser scanner e vista in realtime della nuvola di punti.

68 scansioni, 34 nella limonaia piccola ovest (24 nella limonaia lunga e 10 nella limonaia piccola est), 26 nel giardino e 8 nella limonaia piccola a est. Si è adottata una risoluzione di tipo *high* e uno *scanning time* in *normal quality* per gli interni e in *high quality* per gli spazi esterni vista la folta vegetazione presente. Il numero e la posizione delle prese sono stati al centro della progettazione della campagna di rilievo, esaminando la geometria del fabbricato e tenendo conto della scala di rappresentazione grafica finale del manufatto. Data la semplice morfologia dei fabbricati, è stato eseguito un rilievo senza l'utilizzo dei *target* artificiali, ottimizzando così i tempi di acquisizione dati. La sequenza delle scansioni è stata organizzata seguendo un percorso semplice con il posizionamento di stazioni ravvicinate, che permettessero l'utilizzo di *features* naturali per registrare le coppie di scansioni.

Per la registrazione delle *range maps* acquisite durante i rilievi è stato impiegato il software *Autodesk Recap*: il programma consente una registrazione della nuvola di punti finale attraverso un *matching point* dei punti naturali delle superfici rilevate. È stato quindi necessario avere una buona sovrapposizione tra scansioni successive, in modo di individuare una molteplicità di copie di punti omologhi.

La nuvola di punti, prodotta dall'unione delle singole scansioni, ha permesso un primo approccio al manufatto attraverso la definizione delle relazioni spaziali e strutturali con l'ambiente circostante del giardino (fig. 4).

I dati tridimensionali ottenuti hanno avuto come scopo principale la produzione di *output* grafici bidimensionali per la documentazione del manufatto attraverso le rappresentazioni canoniche dell'architettura: piante, prospetti e sezioni (figg. 5-6). Importando semplicemente la nuvola di punti in un ambiente CAD è possibile gestire ed esportare i dati relativi al modello. Infatti utilizzando un *plug-in* del software *Autocad*, possiamo impo-

stare un sistema di riferimento locale e numerosissimi piani di sezione (orizzontali e verticali), che permettono di disegnare una pianta o una sezione a partire dalla nuvola di punti. I piani di sezione producono delle *slices*, sottili "fette" del modello tridimensionale, che costituiscono la base del disegno vettoriale, ricalcando il profilo ottenuto. Un piano di sezione, oltre a produrre le *slices*, permette di visualizzare anche i prospetti e le viste del modello 3D, che una volta ricalcate vanno a completare l'elaborato bidimensionale. Grazie al rilievo laser scanner si è ottenuto in breve tempo un'ampia banca dati, che ha permesso un'analisi delle murature, del sistema delle coperture e degli apparati decorativi.

Le limonaie sono accomunate da un pavimento in terra battuta e da un muretto parallelo al fronte finestrato per la disposizione delle piante di agrumi. Soltanto nell'ultima propaggine ovest della limonaia lunga si ha un lacerto di pavimento, riconducibile forse all'utilizzo della limonaia come ospedale durante la Prima guerra mondiale¹⁸. La campagna di rilievo ha messo in luce tuttavia molti aspetti costruttivi che differenziano tali manufatti definiti nei documenti genericamente "stanzoni".

La limonaia lunga, che si distende per quasi 90 metri, presenta una facciata a sud scandita da pilastri che innervano a intervalli regolari la parete; mentre nel tratto della parete opposta delimitato dall'arcata intermedia alla limonaia lunga e dal corpo di fabbrica della limonaia piccola ovest, ogni due di questi pilastri, si ha un solo pilastro dotato però di dimensioni maggiori. Di conseguenza i puntoni della falda di copertura della limonaia lunga beneficiano talvolta dell'appoggio su pilastri in entrambi i lati, ma prevalgono i casi in cui il pilastro è sul solo lato della facciata. Nella fronte finestrata, orientata a meridione, la realizzazione di pilastri parrebbe legata al limitato spessore murario conferito alla parete, di appena 30 cm, che, sorprendentemente, è stato ese-

¹⁸ G. GALLETTI, *Le collezioni medicee di agrumi: un patrimonio culturale vivente*, in *Giardini d'agrumi: limoni, cedri e aranci nel paesaggio agrario italiano*, a cura di A. Cazzani, Brescia 1999, pp. 55-72: 63.

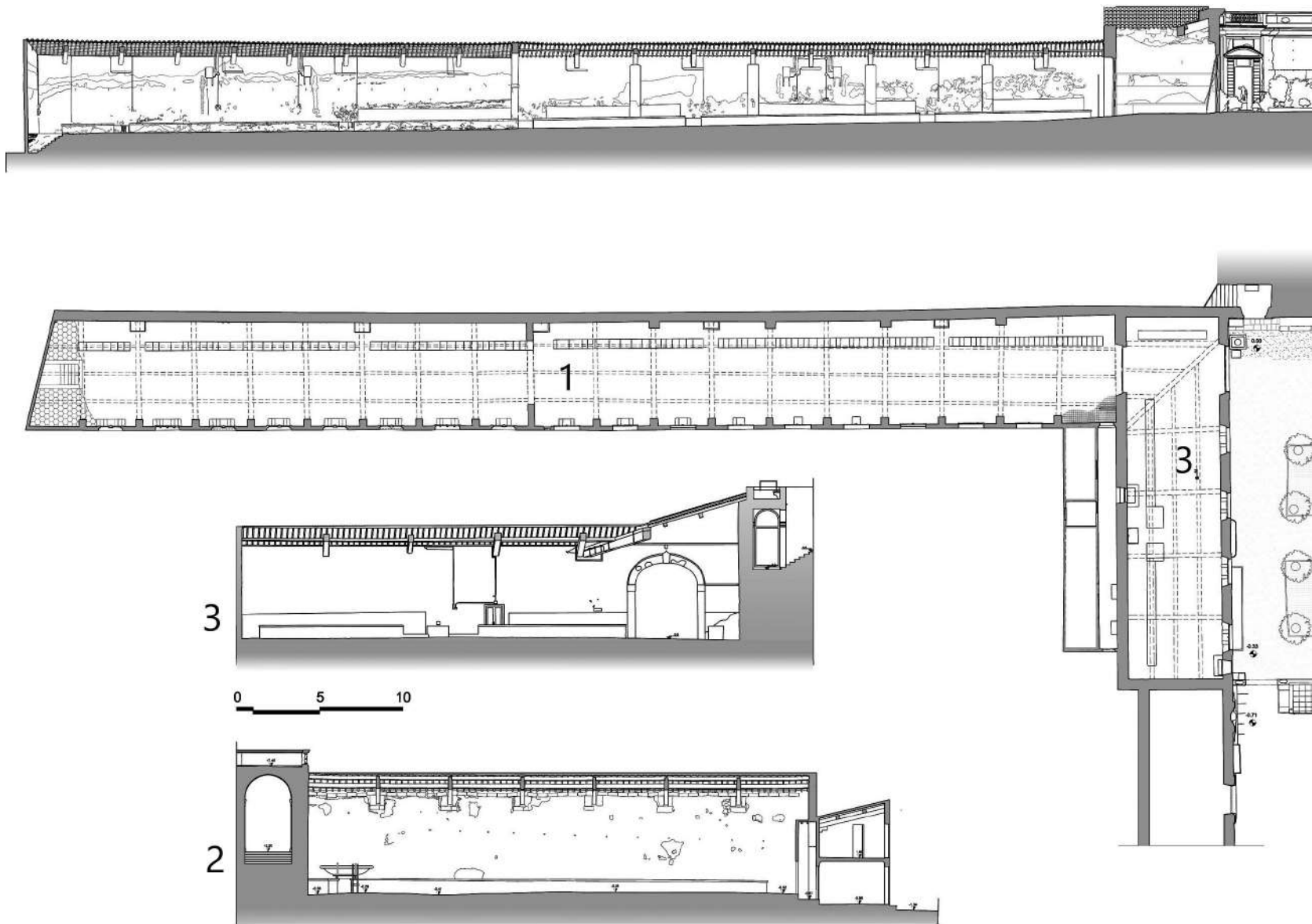


Fig. 5 Firenze, villa medicea di Castello. Pianta e sezioni del complesso delle limonaie del giardino: limonaia lunga (1), limonaia piccola est (2), limonaia piccola ovest (3), grotta degli Animali (4).

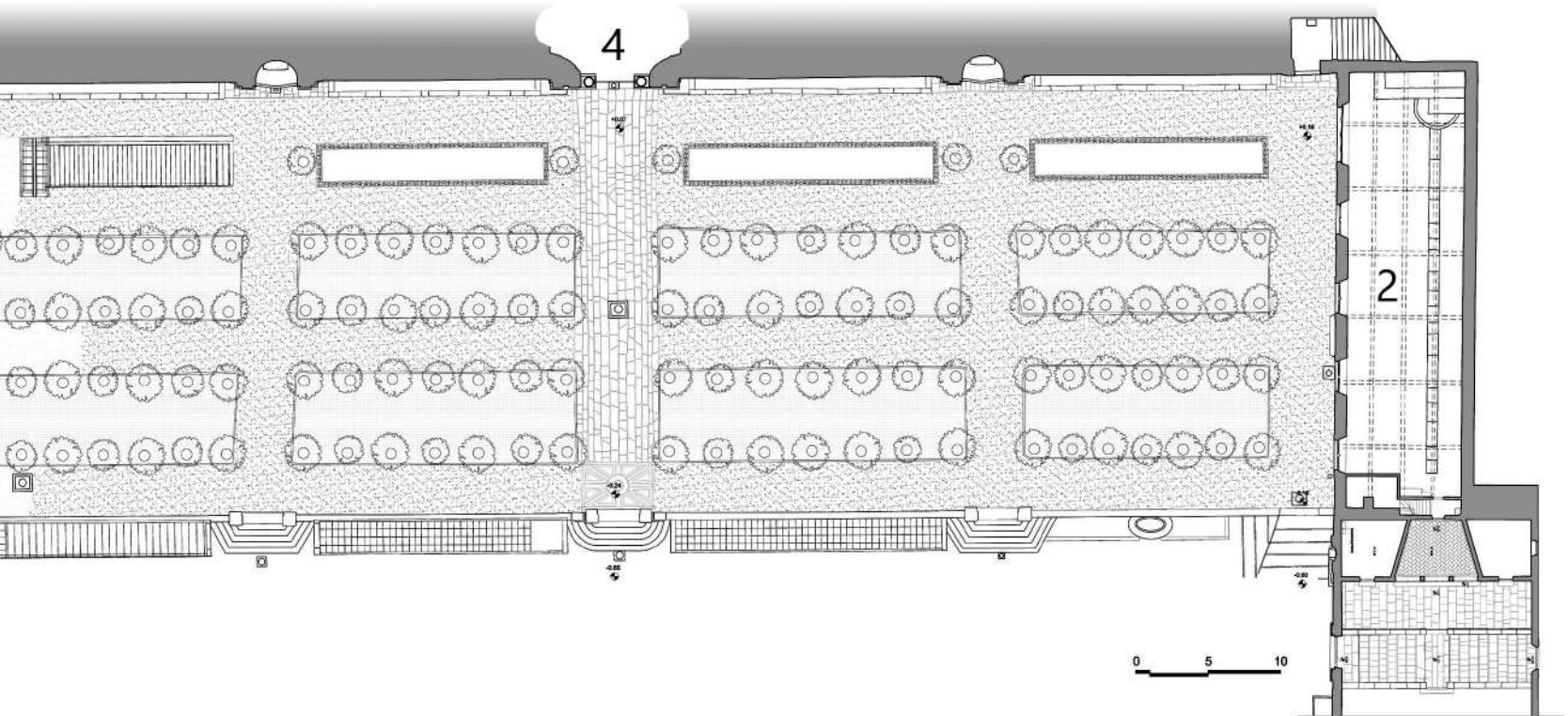
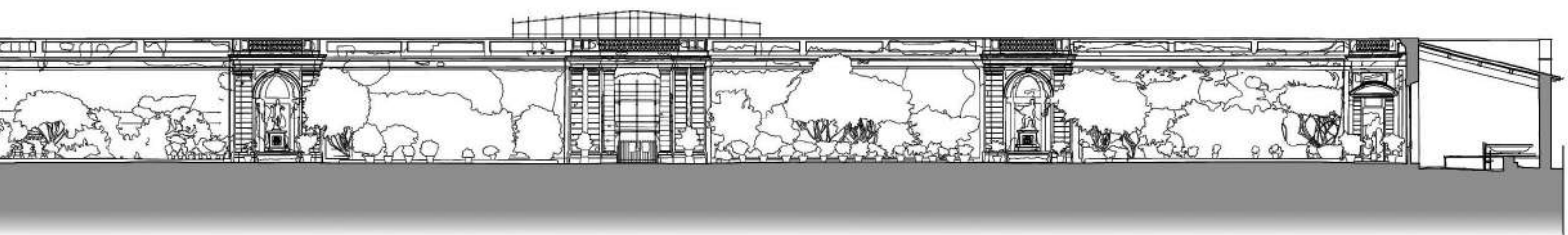
guito ad unico paramento in pietrame, ricalzato su entrambi i lati con elementi lapidei frammentari. È da sottolineare l'utilizzo di materiale povero adottando sezioni murarie molto ridotte, a testimonianza di capacità esecutive molto elevate. La muratura a nord è in pietrame, di spessore più consueto, ma dal rilievo emerge che ha un singolare andamento curvo per l'intera lunghezza. Le travi della falda unica di copertura, di circa 8 m di luce, sono dei puntoni che si inseriscono nella muratura in pietrame fino a lambirne il lato esterno. Per evitare che potessero scorrere, nel lato interno del muro nord, vennero bloccati creando un dente tramite un elemento ligneo, talvolta dall'apparente forma di mensola, fissato ai puntoni da una chiodatura.

Le limonaie piccole ripropongono, sostanzialmente, sezione trasversale e dimensioni trasversali della limonaia lunga, ma differiscono nell'assetto costruttivo basato su murature di consisten-

za omogenea e prive di pilastri in corrispondenza dei puntoni.

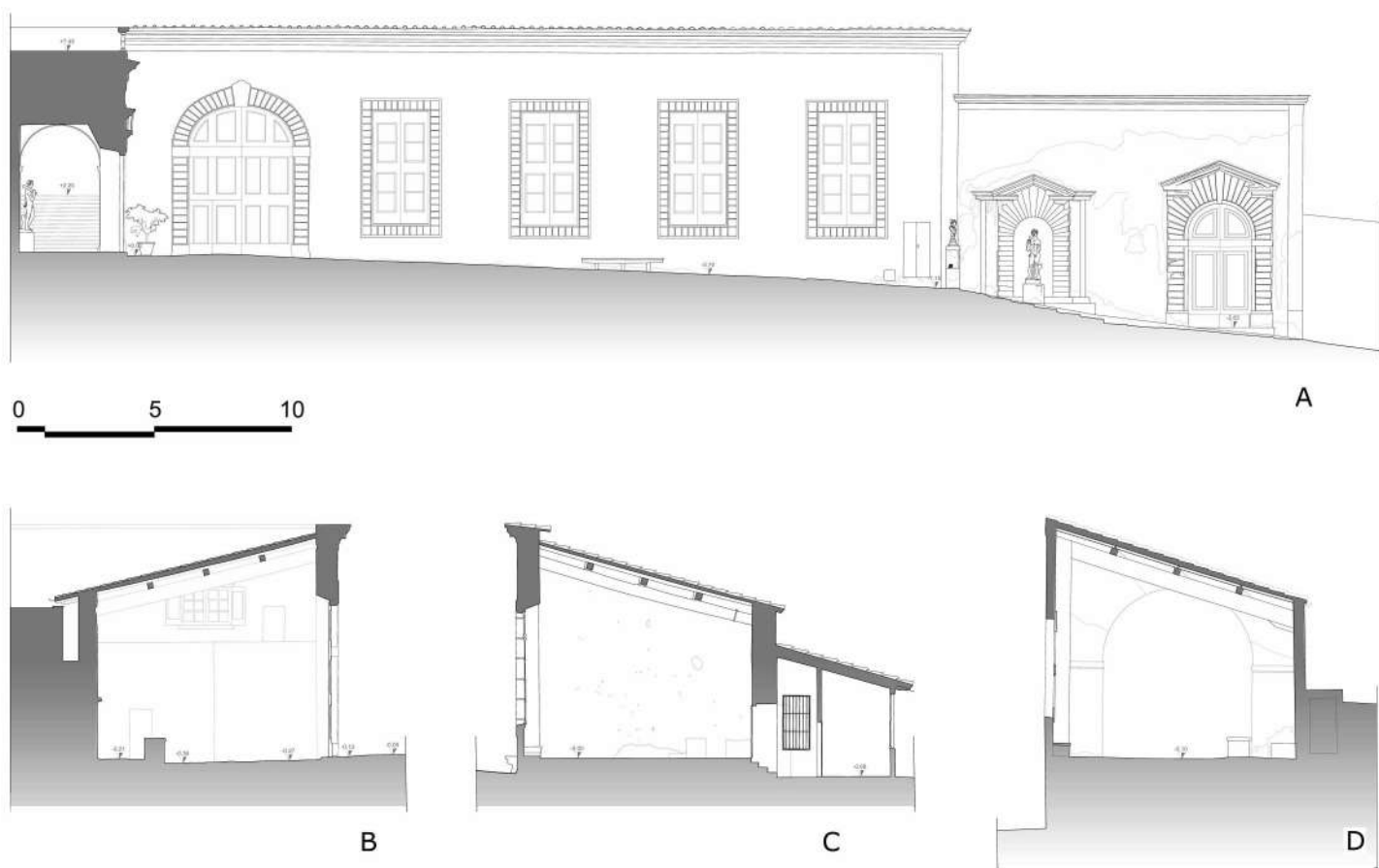
La limonaia maggiore, affacciandosi su un'area rurale destinata a vigna e orti, fu dotata di aperture rettangolari senza ornato, a differenza di quelle minori, con le fronti sul giardino principale della villa, che si caratterizzano per una maggiore connotazione architettonica, mediante porte e finestre arricchite da contorni bugnati in pietra arenaria. Le limonaie sono accomunate da rimarchevoli finestroni lignei, complessivamente in un buono stato di conservazione, dotati di un semplice ma efficace sistema di chiusura con lunga asse verticale, incernierata al telaio centrale, che mediante una lieve rotazione permette l'apertura e il bloccaggio delle ante.

Nella limonaia lunga si nota un dislivello del piano di calpestio superiore a 1 metro tra l'ingresso dal giardino e il lato opposto, dove si rese necessaria un'ulteriore rampa di scale per scende-



re fino alla porta di accesso da via Giovanni da Sangiovanni; la parete nord oltretutto, sempre da est verso ovest, nel lato esterno beneficia di una maggiore ventilazione, essendo gradualmente meno interrata, o compresa in misura minore in uno scannafosso. Questo andamento discendente verso ovest si riflette nella presenza di umidità di risalita capillare, che tende ad assumere livelli discendenti proprio in questa direzione. I fenomeni di risalita capillare dell'umidità, come ci si può aspettare, sono sempre più evidenti nelle zone controterra, come anche nelle pareti nord delle limonaie piccole, dove non sono mancate neppure percolazioni dalle coperture, e nella parete orientale della limonaia piccola est, solo per una limitata altezza protetta da uno scannafosso. Le sezioni e le piante hanno evidenziato un aspetto costruttivo nella zona tra la limonaia piccola e gli ambienti della Stufa dei Mugherini che merita una riflessione. La finestrella presente nel lato meridionale della limonaia è infatti ricavata in una muratura sostenuta da un arco aderente alla Stufa dei Mugherini. Ciò significa che tale edificio era una preesistenza e fu utilizzato

come una sorta di tamponamento del fornace costruito nel lato meridionale a completa chiusura del volume della limonaia. Nel limitato spazio sottostante l'arcata venne costruita una piccola scala di servizio che, direttamente dalla limonaia, consentiva di raggiungere il primo piano della Stufa dei Mugherini. Recentemente è stato addossato a questa parte un piccolo volume adibito a locale tecnico. L'accesso dall'esterno a questo nuovo ambiente era in origine una porta secondaria di accesso alla limonaia, ancora oggi esistente in una analoga posizione nella limonaia piccola ovest. Nella limonaia piccola est alcune modeste mancanze o discontinuità dell'intonaco, nella parete opposta a quella finestrata, lasciano ipotizzare l'esistenza di spallette di finestre tamponate; questa limonaia è stata inoltre interessata dal completo rifacimento della copertura, con il quale è stato riproposto il sistema costruttivo a puntoni, che doveva caratterizzare anche questo ambiente, e dalle tracce visibili pare sia stato aggiunto anche un cordolo di cemento armato a coronamento delle pareti perimetrali.



¹⁹ Vedi nota 11 del presente saggio.

²⁰ ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenese, N. 1970, fasc. 49, c. n.n., lettera del visitatore dello Scrittoio Francesco Gilles, 9 agosto 1758. I documenti contenuti nel fasc. 49 sono stati consultati e in parte trascritti in CAPECCHI, *Ipotesi su Castello...* cit., p. 17 n. 33 e p. 18 n. 36.

²¹ *Ibidem*.

Il progetto di Giuseppe Ruggieri, varianti e addizioni

Le indagini documentarie e diagnostiche delle limonaie hanno gettato nuova luce sulla realizzazione del complesso delle limonaie. Un primo elemento di riflessione si trae dal confronto fra il progetto di Giuseppe Ruggieri¹⁹ e l'attuale consistenza della limonaia lunga. La pianta del Ruggieri prevede uno stanzone con la facciata scandita internamente da pilastri che si alternano a dieci finestroni. Nel lato d'ingresso, verso il giardino, viene rappresentato un ampio varco, che si apre in una muratura piuttosto massiccia. Sono colorati in rosso soltanto la parete della fronte e le spallette della porta, che sembrerebbe quindi ricavata in breccia nella parete che delimitava il lato ovest del giardino e, sulla base della pianta redatta da Ruggieri nel 1742, potrebbe anche trattarsi della modifica di una porta esistente nel muro di cinta del giardino. La parete a monte è indicata nel disegno di progetto come una preesistenza, riutilizzata come lato nord della limonaia. La stessa distinzione cromatica si conferma nel disegno di sezione, con la facciata in rosso e la parete posteriore indicata come una preesistenza. Si aggiunge soltanto un'ulteriore differenziazione di colore per evidenziare le travi di copertura, provenienti dai boschi di Pratolino.

Nella lettera di presentazione della proposta di progetto, trasmessa dal visitatore dello Scrittoio Francesco Gilles, si specifica che “[...] Secondo il primo progetto fu considerato di fare detto stanzone largo braccia dodici e alto sei. La facciata similmente [di] braccia dodici [...] ma dovendosi adesso ricrescere il medesimo di braccia due per la sua larghezza e di un braccio di altezza a motivo il pendio del tetto [...]”, le finestre sono confermate “in numero di dieci [...]”²⁰. I disegni di progetto, in base alla scala metrica in braccia che recano, sembrano essere stati in parte adeguati all'incremento delle dimensioni della sezione richiamate nella lettera; nondimeno la sovrapposizione tra il disegno di sezione del progetto e la sezione di rilievo dello stato attuale mostra che in sede esecutiva si aumentarono ulteriormente larghezza e altezza della limonaia. A proposito dell'estensione planimetrica dello stanzone, si ritiene necessario “farne braccia 80”²¹, misura questa che corrisponde sostanzialmente allo sviluppo longitudinale della pianta di progetto. Confrontando, alla stessa scala, i disegni del Ruggieri e il rilievo eseguito per il presente studio si osserva che nelle intenzioni iniziali era prevista la costruzione della parte della limonaia lunga compresa fra l'ingresso e l'arcone intermedio all'attuale corpo di fabbrica. La parete a nord del-

Fig. 6 Firenze, villa medicea di Castello. Prospetto della limonaia piccola est con, a destra, la nicchia e il portale d'ingresso dell'ortaccio' (A) e sezioni trasversali delle limonaie piccole est (B) e ovest (C) e della limonaia lunga (D).

la limonaia si connota come una preesistenza con il suo andamento lievemente incurvato per l'intera lunghezza e, nelle parti prive di intonaco, mostra altresì una muratura omogenea, interrotta soltanto da una apertura tamponata; al contrario la parete antistante di facciata risulta perfettamente rettilinea.

Come previsto dal progetto, la limonaia fu costruita con il lato maggiore e con quello d'ingresso a ridosso di muri preesistenti nei lati nord ed est e, in seguito, si attuò una estesa variante, che all'incirca ne raddoppiò le dimensioni e introdusse, nella parte progettata dal Ruggieri, pilastri a ridosso della parete nord. È interessante a questo proposito richiamare un passo della relazione redatta dal direttore dei giardini granducali Giuseppe Vauthier: "E come che si trova contiguo a detto giardino e appartenente al medesimo un andare di lunghezza di braccia 150 e largo 15 circa dove nel tempo andato eravi una aranceria, quale di presente non serve che a poco, e questo resta esposto in faccia al mezzogiorno con muraglia ben forte, che sostiene un terrapieno, o sia terreno fondato, qual sito sarebbe proportionato a formarvi uno stanzone capacissimo per la conservazione di dette piante in vasi"²².

Con la variante si utilizzò l'intera area di 150x15 braccia, che conferì alla limonaia un corpo di fabbrica lungo circa 87,50 m (misurato in aderenza al lato nord), e largo al centro circa 8,75 m (senza considerare lo spessore della parete preesistente a nord). Il lato di testa sbieco ricalca il perimetro a ovest dell'area un tempo utilizzata come aranceria.

Le piante d'insieme di Castello, comprendenti il giardino, la villa e altri terreni circostanti, redatte tra il 1697 e il 1776-1777, evidenziano la maggiore larghezza su entrambi i lati della zona antistante la grotta degli Animali rispetto alla parte del giardino più prossima alla villa. Si erano create così due aree rettangolari laterali, delle quali quella a ovest era delimitata da alcuni am-

bienti di servizio destinati al ricovero dei vasi, da un tratto di muro di cinta, dal lato d'ingresso alla limonaia lunga e dal terrazzamento allineato sull'accesso alla grotta degli Animali. L'altra del lato opposto confinava con il solito terrazzamento a nord, con un muro di cinta e a meridione con la Stufa dei Mugherini.

Le piante di dettaglio di quest'ultima mostrano al primo piano l'esistenza di un corridoio da cui si raggiungevano le due stufe che d'inverno consentivano di mantenere negli ambienti limitrofi una temperatura idonea alla presenza dei mugherini²³. Nello stesso ambiente, a margine della parete finestrata a sud, ancora oggi si osserva una canaletta in pietra arenaria che probabilmente aveva la funzione di smaltire le acque che fuoruscivano dai vasi quando venivano innaffiati.

Nei due spazi laterali dell'area antistante la grotta, il 'piano degli agrumi', vennero poi realizzate le attuali limonaie piccole, riproponendo, come visto, sostanzialmente la sezione di quella maggiore. È verosimile che anche in tal caso si fossero riutilizzate le murature perimetrali preesistenti e che soltanto la parete con le finestre e le porte di accesso fosse stata costruita di bel nuovo. Ad oggi di questa ulteriore addizione, si ha il solo temine *ante quem* posto dalla pianta di Jerome Carcopino del 1810²⁴.

Con il nuovo assetto delle limonaie, l'accesso alla limonaia maggiore risultò inglobato nella limonaia piccola ovest. Mentre la realizzazione di quella est comportò la demolizione del corridoio di accesso ai camini della Stufa dei Mugherini e degli stessi camini. Di uno di questi ultimi sopravvive una porzione della cappa sostenuta da mensole, che funge oggi da architrave di una porta, dove sbarca la scala di collegamento tra piano primo della Stufa e limonaia.

Le caratteristiche morfologiche e la genesi costruttiva delle limonaie hanno messo in luce una prassi che si riscontra in contesti analoghi. Elementi di tangenza sono riscontrabili con il ma-

²² Ivi, c. n.n., lettera del direttore dei giardini granducali Giuseppe Vauthier allegata alla lettera del visitatore Francesco Gilles, primo agosto 1758.

²³ Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Map. B.A. 48, c. 40dx, pianta dell'edificio della Stufa, databile 1776-1777. In legenda: "3. Stufa de Mugherini; 4. Piano che resta sopra a detta Stufa".

²⁴ ASF, *Piante dello Scrittoio delle Regie Possessioni*, Piante sciolte, c. 550. Sulla pianta vedi nota 14 nel presente saggio.

²⁵ *La limonaia del giardino di Boboli: storia e restauro*, a cura di P. Grifoni, Livorno 2005, “Tav. 1 Lo Stanzonaccio. La prima Limonaia di Boboli”.

²⁶ *La limonaia del giardino di Boboli...* cit.: “Tav. 2 Rilievo quotato della Limonaia, del giardino antistante e degli Stanzoncini prima del restauro; Tav. 3 Prospetti sud e nord della Limonaia prima del restauro; Tav. 4 Sezioni longitudinali e trasversali della Limonaia prima del restauro” redatto in occasione del restauro. La vicenda della limonaia grande è approfondita anche in G. CAPECCHI, *Le “conserve degli agrumi”, la Grande Limonaia e il Serraglio mediceo*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Cimisello Balsamo 2003, pp. 250-252.

²⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1881, VI, p. 76.

²⁸ Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Map, B.A. 48, c. 34dx “Pianta generale della Reale villa di Castello di S.A.R.”, databile 1776-1777. Sulla pianta vedi nota 12 nel presente saggio.

²⁹ Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Petr Leopold, ms. 61, c. 15, Giuseppe Ruggieri, “Pianta del Salvatico detto l'Appennino e Giardino a detto contiguo fatta in maggiore proporzione per più chiarezza”, 1757. Il foglio è pubblicato per intero per la prima volta in ZANGHERI, *Le “Pianta de' condotti”...* cit., p. 19. Una riproduzione ben leggibile della “Pianta del Salvatico” è recentemente pubblicata in CAPECCHI, *Ipotesi su Castello...* cit., p. 101, fig. 12.

³⁰ Le trasformazioni di epoca lorenese compresero lo smantellamento delle concrezioni e conchiglie che qualificavano l'ingresso alla Grotta in favore di un impaginato neoclassiceggiante di ordine tuscanico (D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, I-II, Phil. Diss., Princeton University, 1976, p. 214; C. CONFORTI, *La grotta “degli animali” o del “diluvio” nel giardino di Villa Medici a Castello*, “Quaderni di Palazzo Te”, 4, 1987, 6, pp. 71-80: 79).

³¹ F. TIOLI, *Il giardino della villa di Castello a Firenze*, in *Ville e parchi storici: strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile*, a cura di S. Bertocci, G. Pancani, P. Puma, Firenze 2006, pp. 49-52.

nufatto realizzato da Giulio Parigi nel giardino di Boboli, il cosiddetto “Stanzonaccio”, che rappresenta il primo ambiente specificatamente dedicato al ricovero degli agrumi²⁵. L'edificio si addossa alle mura urbane trecentesche di Firenze e presenta una parete frontale molto sottile e innervata da pilastri. In seguito, l'esigenza di una struttura più ampia porta alla realizzazione di un nuovo impianto, progettato da Zanobi Del Rosso tra il 1777 e il 1778, poi completato da Giuseppe Cacialli nel 1816²⁶, dove si osservano delle affinità con il pressoché coevo intervento del Ruggieri nel giardino a villa Castello, a partire dall'orientamento dettato dall'asse del giardino. Si ripresenta un'affine sezione a falda unica inclinata verso la parte tergale, la profondità del corpo di fabbrica è analoga; in entrambi gli stanzoni i muretti di sostegno delle conche si interrompono a scansioni più o meno regolari in corrispondenza di vasche d'acqua. Ma nel caso della limonaia grande di Boboli si ha una maggiore altezza del corpo di fabbrica legata alla doppia finestratura della facciata e viene inoltre predisposta una doppia fila di muretti per collocare vasi. L'assetto planimetrico finale di Boboli, dalla conformazione a “C”, dimostra la volontà di rispondere a criteri di simmetria, con le fronti delle due ali minori qualificate dai medesimi caratteri architettonici, adottando così una soluzione che richiama quella delle limonaie piccole di Castello. Confrontando il processo di sviluppo e definizione delle strutture delle limonaie dei giardini di Castello e di Boboli, si evince come l'esigenza di ammodernamento nelle tecniche di protezione degli agrumi durante la stagione invernale abbia dato vita a nuovi manufatti che oltre ad avere una forte connotazione funzionale, sono anche contraddistinti da comuni caratteri architettonici con elementi specifici nell'assetto costruttivo e nella decorazione.

Per quanto concerne le limonaie piccole nel contesto del giardino di Castello, si osserva che

le scale a due rampe poste sulle testate nord mostrano delle irregolarità negli spessori murari e nel posizionamento rispetto alle facciate delle limonaie, che porterebbe a considerarle come una preesistenza. In effetti più fonti menzionano l'esistenza di scale in questa posizione. Ne parla Giorgio Vasari nelle *Vite*²⁷; sono presenti nella lunetta dell'Utens, compaiono nella *Pianta generale* del 1777 conservata a Praga²⁸, e con maggiore dettaglio sono rappresentate in un rilievo del Ruggieri (1757), dove quella a ovest ha uno schema a L con raccordo intermedio a ventaglio, l'altra opposta formata da una sola rampa si raggiunge attraversando uno stanzone di servizio²⁹. È verosimile che l'attuale assetto delle scale fosse stato definito nel periodo della Reggenza lorenese, allorché la parete del terrapieno allineato all'ingresso della grotta fu interessata da rilevanti interventi³⁰. E una ulteriore conferma di lavori eseguiti a più riprese si ha anche dalle attuali evidenti differenze di larghezza tra le due scale laterali. Prendendo in considerazione il profilo dell'intera sezione che si estende dalla villa alla parete allineata all'ingresso della grotta³¹, si evidenzia in quest'ultima area una minore inclinazione del pendio. Pertanto la zona retrostante al muro a retta potrebbe essere costituita nella parte più bassa da roccia o, perlomeno da materiale costipato, mentre la parte più alta fu livellata con un riporto di terreno, che risulta meno stabile. Proprio quest'ultimo potrebbe avere contribuito a generare la spinta che ha provocato il quadro fessurativo che interessa in particolare la volta a crociera e le pareti del vano d'ingresso della scala adiacente la limonaia piccola est. Lo spostamento reciproco fra parti della muratura risulta particolarmente evidente ad una quota elevata, nello stipite verso il lato della grotta, dove l'appoggio dell'architrave della porta ha avuto una palese rotazione verso l'esterno che ha deformato anche la mostra della lesena adiacente; ma un saggio mirato di scavo nel terrapieno sarebbe op-

portuno per chiarire definitivamente la natura del dissesto. E va aggiunto che anche la presenza dello stesso varco della porta interrompe la continuità della muratura del terrapieno, rendendola più vulnerabile alle spinte del terreno di riporto. Nella zona di raccordo tra giardino grande e area antistante la grotta, un aspetto di problematica collocazione cronologica è costituito dalle fronti dell'asse trasversale del giardino, frapposte tra il muro di cinta e le facciate delle limonaie. Si tratta di prospetti contrassegnati da un portale affiancato da una nicchia e, di tali elementi, la caratteristica comune saliente è il paramento bugnato che si estende all'interno del timpano di coronamento. L'importanza di questo asse trasversale sembrerebbe legata al collegamento, verso ovest e attraverso l' "ortaccio", con l'area del "pomario detto il piano nuovo"³². Non a caso, nello stesso asse, anche il muro che separa ortaccio e pomario, sul lato di quest'ultimo, fu dotato di un portale lapideo bugnato. Nel lato ovest il portale conduce a un deposito attrezzi dei giardinieri, il cui volume è commisurato all'ampiezza della facciata; mentre nel lato est il prospetto è una sorta di quinta, quasi priva di volumi retrostanti salvo il piccolo edificio della Stufa dei Mugherini. Le modalità esecutive della decorazione architettonica delle fronti forniscono qualche ulteriore elemento di riflessione. Nel lato di levante, la semicalotta della nicchia è costituita da un blocco lapideo monolitico, con probabili tracce di colore, lavorato con una trama di conci appena aggettanti che si raccordano, nel disegno ma non nella connessione muraria, con la tessitura dei conci bugnati a margine della nicchia medesima. A lato del bugnato si innalza un'esile fascia, lievemente bugnata, che si attesta all'estensione della base del timpano di coronamento della nicchia. Nei conci bugnati delle spallette che affiancano la nicchia si osserva una lavorazione superficiale piuttosto rustica, mentre nei conci della ghiera le rigature profonde della la-

vorazione a scalpello sono parallele e più sottili. Nella cornice della porta variano ulteriormente le modalità di lavorazione. I conci delle spallette sono solcati da ordinate rigature verticali, che soltanto nel breve tratto delle testate laterali divengono orizzontali; nei conci radiali il grado di accuratezza della lavorazione è analogo, ma la superficie è qui solcata da una scalpellatura longitudinale. Le disparità nella lavorazione sono tali da rendere poco probabile che gli apparati architettonici della nicchia e quelli della porta siano l'esito di un'esecuzione contestuale nell'ambito di un medesimo cantiere. Nondimeno in entrambi i casi furono eseguiti conci appartenenti a un unico blocco lapideo.

Nella fronte opposta a ovest, la parte più alta del paramento della nicchia mostra un degrado del materiale che ha quasi portato alla cancellazione della tessitura a conci nella zona della semicalotta e, in altre parti, le superfici lapidee appaiono rilavorate grossolanamente come se si intendesse poi applicare un intonaco. I conci bugnati a margine della nicchia hanno una lavorazione omogenea, caratterizzata da rigature a scalpello parallele al lato minore della bugna, che richiama quella degli stipiti di entrambe le porte dei prospetti considerati. È in tal caso talmente evidente la disparità fra il degrado della nicchia e l'ottimo stato di conservazione della fascia bugnata, da indurre a ritenere quest'ultima, un'aggiunta o una completa sostituzione di elementi preesistenti. Resta quindi aperto il problema posto dall'origine delle nicchie affiancate alle porte: potrebbero riecheggiare il precedente assetto del giardino, dotato di più nicchie nel perimetro murario del giardino grande, oppure costituirne perfino un relitto³³. Una relazione del 1764 sullo stato del giardino descrive una situazione delle edicole laterali ormai compromessa: "i pietrami delle dieci nicchie laterali al suddetto giardino sono in parte corrose e consumate dall'antichità"³⁴.

³² ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenesi, N. 2058, fasc. 3, 1816, Giuseppe Cacialli, pianta del giardino della villa.

³³ L'allestimento delle edicole laterali dedicate alle *Virtù Medicee* – il cui ciclo allegorico è descritto e graficizzato da Vasari nelle *Vite* – è menzionato nella lettera del 1543 da Niccolò Martelli e rappresentato da Werner nella veduta del giardino (1730). Presumibilmente le edicole vennero smantellate durante gli interventi di riordino voluti da Pietro Leopoldo.

³⁴ ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenesi, f. 525, c. 25 (n. 87), trascritto parzialmente in CAPECCHI, *Ipotesi su Castello...* cit., p. 61.

SEZIONE II

OSSERVAZIONI SULLA DECORAZIONE DELLA VOLTA NELLA GROTTA DEGLI ANIMALI A CASTELLO

This article focuses on details of the grotto's vault which became evident during the restoration of the hydraulic system which originally sprayed on visitors from above and was operated as a court game. The arc of the grotto is covered with calcareous sponges, shells, painted portions of plaster resembling mosaics, stucco in the shape of small fruits and small amounts of glass elements. In the central part of the main chamber there is no alignment of existing pipes; this is visible from the extrados and the holes still existing inside and is evidence that the layout of the vault was partly modified. Comparing it to other interventions by the House of Lorraine, it is suggested that this happened at the end of the eighteenth century. Following the taste of the time, the decoration was changed and rationalized; softer hues were introduced and a few remnants of shells painted in red and blue (visible at close inspection from the scaffoldings) recall what was probably the more colorful Medici grotto.

L'intervento orientato al potenziale ripristino dell'intero sistema di giochi d'acqua nella grotta degli Animali a Castello, di cui qui riferiscono Hosea Scelza, Valerio Tesi e, per la parte del rilievo, Grazia Tucci e la sua *équipe*, ha attirato l'attenzione sulla decorazione dell'ampia volta, punteggiata di ugelli oggi di nuovo funzionanti. Una zona comprensibilmente rimasta ai margini dell'interesse degli studiosi, consapevoli di come le ripetute manutenzioni e i restauri integrativi succedutisi nel tempo abbiano potuto alterarne l'assetto originale che, d'altra parte, neppure le descrizioni antiche aiutano a definire in dettaglio¹. Concentrate su brani più significativi del complesso cinquecentesco, come l'apparato scultoreo, le fonti hanno riservato a questa parte sommitale laconiche osservazioni; ammirate per gli artifici idraulici, divertite nel racconto dello scherzo cortigiano con gli schizzi che a pioggia cadevano sugli invitati, speculari a quelli provenienti dal pavimento, ma limitate a registrarvi al massimo la generica presenza di conchiglie e concrezioni calcaree.

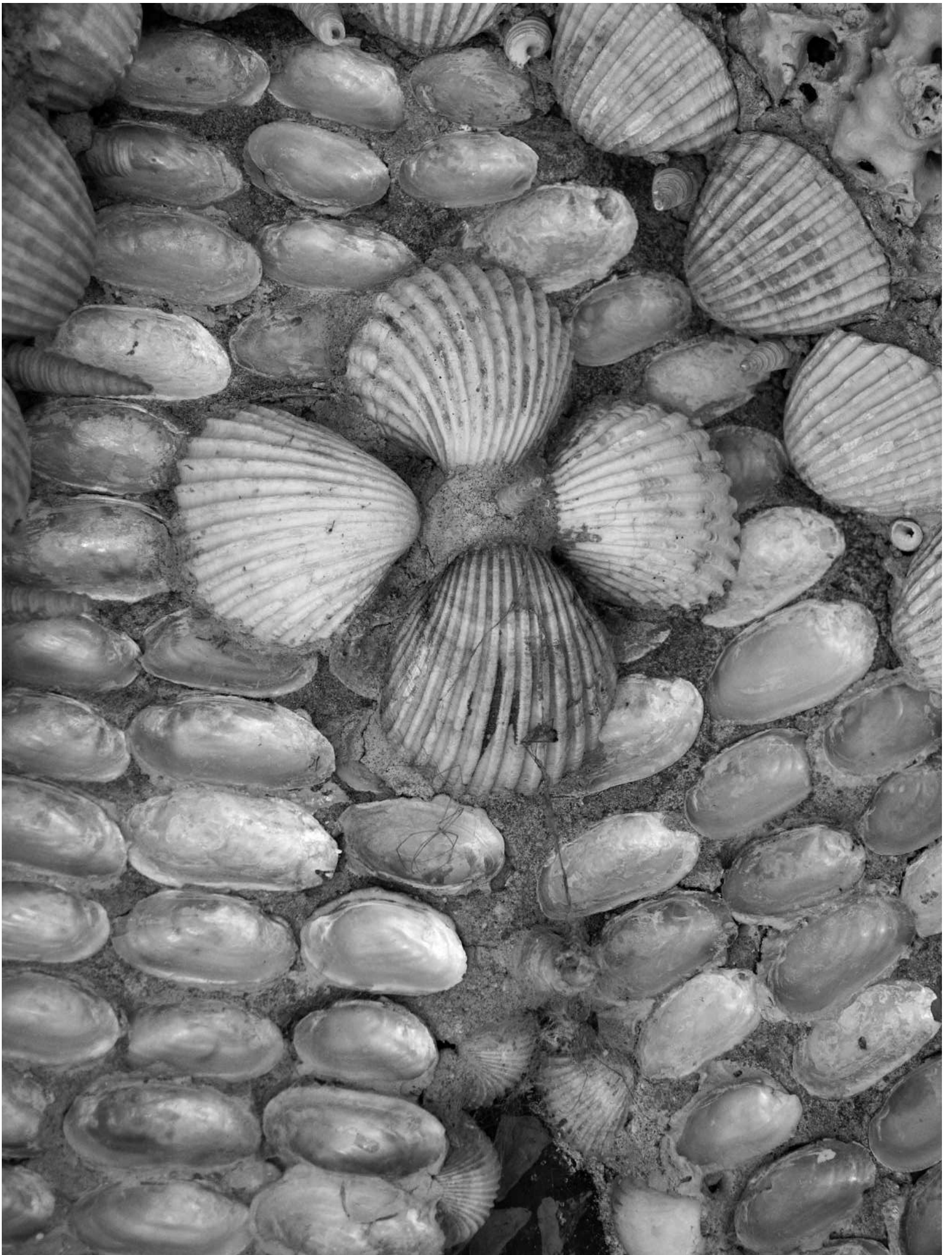
Va del resto ammesso che la quantità di luce, si ipotizza ridotta rispetto a quella odierna, non dovesse soccorrere nella lettura. L'ambiente, nelle intenzioni rievocativo dell'umidità ombrosa di un contesto ipogeo, sembra infatti potesse avere un affaccio sul giardino meno arioso e più accidentato dell'attuale fino alla seconda metà del Settecento, quando vennero eliminati gli ultimi

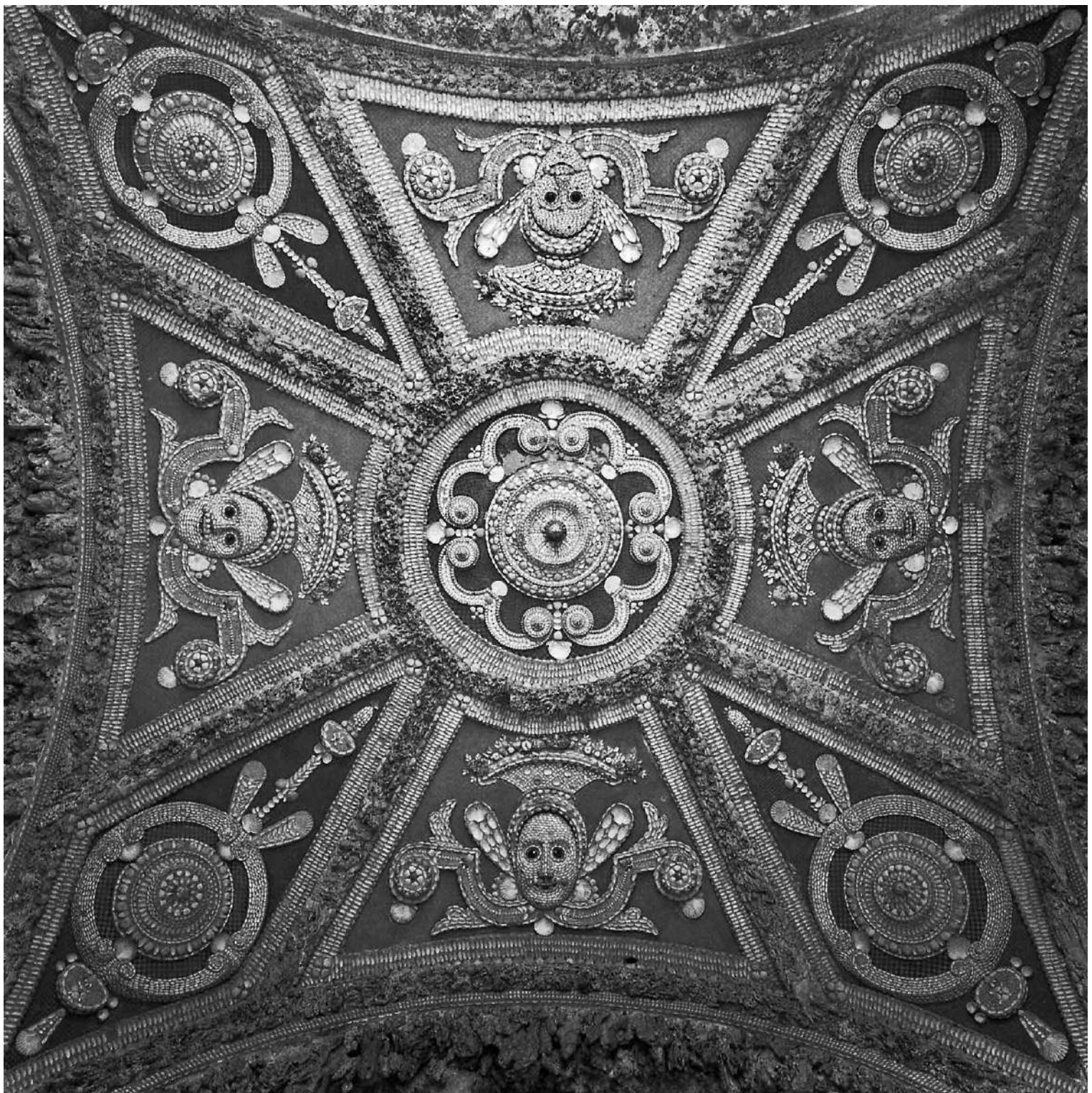
residui di spugne ancora segnalati sul prospetto² che, in precedenza, frastagliavano l'accesso e incombevano sul passaggio; o almeno è questa l'immagine che ci rinviano la lunetta attribuita a Giusto Utens, dipinta entro il 1608 (tavv. 2-3 Atlante)³, e l'incisione a stampa di Friedrich Bernhard Werner, databile nel secondo quarto del secolo successivo (tav. 5 Atlante).

Ora la volta si mostra pienamente visibile anche dall'esterno, per larga parte ricoperta di calcareniti tra le quali si mimetizzano le docce per la fuoriuscita dell'acqua e le staffe che reggevano ulteriori tartari, nel tempo caduti, come pure i volatili di bronzo, oggi perduti o musealizzati, che in numero di ventisei apparivano sospesi o poggiavano sui peducci dei pilastri angolari⁴. La superficie rustica, secondo la dizione varesiana⁵, è interrotta da una fascia che definisce un arco e accentua la profondità della nicchia di fondo, e dal quadrilatero centrale corrispondente allo spazio compreso tra l'ingresso e le tre nicchie, dove trovano posto le vasche sormontate dai gruppi di animali scolpiti e allestiti contro le pareti di finta roccia (tav. 15 Atlante). Entrambe le zone sono in prevalenza decorate da intonaco dipinto a imitazione del mosaico e da conchiglie impiegate per definire bordure o comporre candelabre, mascheroni e, nella banda più arretrata, motivi araldici come i gigli fiorentini e la corona granducale, elemento che ne data l'invenzione a dopo il 1569 (tav. 29 Atlante). Si riscontrano

inoltre porzioni minori di rivestimento realizzato a mosaico lapideo, mentre per alcuni dettagli si rileva un uso limitato del vetro, sia sotto forma di sottili canne a sezione trilobata, sia di tondi dipinti dal retro, questi ultimi adottati per gli occhi dei sei mascheroni. I frutti delle canestre che coronano i quattro del riquadro centrale sono infine modellati in stucco, andando a completare il composito elenco di materiali, consueto in questi manufatti e all'origine stessa della loro fragilità (tav. 28 Atlante); una deperibilità determinata dal coesistere in ambienti promiscui non confinabili o isolabili, per loro stessa natura caratterizzati da un microclima e in particolare da una umidità anche indotta altalenante, che allenta malte, ossida metalli, solfata e polverizza superfici, origina depositi calcarei, facilita l'ancoraggio di patine biologiche, contemplando cioè, o quasi, l'intera casistica di criticità conservative⁶.

Sotto questo aspetto sappiamo che i restauri degli ultimi decenni si sono mossi nel rispetto di quanto si presentava alle date dell'avvio dei lavori, riproponendo cioè senza modifiche il disegno pervenuto anche nel caso di massicce integrazioni delle superfici dipinte e di quelle decorate a conchiglie, per larga parte sostituite da calchi ingegnosamente verniciati⁷; ma se e fino a quale punto ciò che è arrivato al Novecento e che adesso vediamo possa definirsi fedele al progetto iniziale appare, come premesso, difficile da stabilire con certezza.





¹ Per l'esame della grotta e l'identificazione delle fonti si vedano D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, Phil. Diss., Princeton University, 1976, I-II, pp. 202-207; C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80; C. ACIDINI, in C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 108-129; Niccolò Tribolo e la grotta degli animali a Castello, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del congresso (Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca, 18-19 settembre 1998), a cura di Ead., M.L. Medri, Firenze 1999, pp. 268-283; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007; G. CAPECCHI, *Ipotesi su Castello. L'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538-1550)*, Firenze 2017, pp. 75-82.

Prove in senso contrario ci giungono dai ritrovamenti effettuati nell'estradosso. Non tanto in relazione alla fascia decorata più interna, poiché a questa corrisponde una totale assenza di condotti per l'adduzione e la caduta dell'acqua, quanto piuttosto per la zona prossima all'ingresso che risulta invece percorsa da tubature disposte a raggiera, sigillate da tappi, con fori per l'innesto di calate discendenti all'interno della grotta, oggi senza sfogo (fig. 2 e tav. 21 Atlante). Constatando che detti condotti sono interrotti a una certa distanza dal centro, non si è mancato di supporvi

l'originaria esistenza di un'apertura circolare, in analogia con quanto ancora rimane nella grotta del Buontalenti a Boboli o in quella di Cupido a Pratolino. Tuttavia l'ipotesi si rivela in definitiva difficilmente percorribile, non tanto perché dell'oculo non si trovi traccia nella già rammentata veduta dell'Utens, dato che lo stesso può dirsi a proposito della Grotta Grande nella tela della stessa serie intitolata *Belveder con Pitti*, quanto piuttosto per l'assenza di evidenti discontinuità nella muratura, come hanno notato i colleghi tecnici.

pagina 69

Fig. 1 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di una conchiglia della volta con residuo di cromia blu.

Fig. 2 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della volta.

Fig. 3 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di una conchiglia della volta con residuo di cromia rossa.

Ma anche prescindendo da modifiche così macroscopiche rimane da capire come i giochi idraulici prodotti da quell'impianto potessero interagire con l'aspetto attuale di questa porzione della volta, ora di superficie continua e priva di soluzioni decorative o spunti figurativi che possano contestualizzare la presenza di schizzi, spruzzi o getti d'acqua; allo scopo si sarebbe invece prestato ad esempio il "gran mascherone, il quale [...] aprendo mostruosamente la bocca, e stralunando gli occhi, vomita addosso a chi è di sotto trentatré fiaschi d'acqua in un momento"⁸. Filippo Baldinucci lo riferisce a Cosimo Lotti, per volere di Cosimo II impegnato "a restaurare le fonti della villa di Castello, dove condusse con sua invenzione la bellissima fonte che si chiama la Grotta, con un gran cancello di ferro, che da per se stesso a forza d'acqua chiudendosi, serra il mal pratico forestiere dentro alla medesima, mentre da tutte le parti piovono acque in grande abbondanza". Nonostante il passo del biografo il contributo del Lotti in questo complesso poté esprimersi solo per dettagli, ma il richiamo a quel mascherone parzialmente semovente, che si vedeva "sopra il frontespizio di essa" – o piuttosto al suo interno? –, doveva richiamare qualcosa di vero⁹. Forse una soluzione più semplice, magari priva di sofisticate animazioni, e a quella potrebbero alludere i quattro mascheroni oggi visibili, riproposti in seguito senza cercare una corrispondenza con i punti di fuoriuscita dell'acqua perché le condutture e le docce non solo non risultavano più funzionanti ma, dopo una certa data, erano state volontariamente e sistematicamente eliminate.

Ad Alfonso Parigi la situazione doveva presentarsi ancora in un relativo buono stato nel 1639, benché suggerisse che "per meglio mantenerla, sendo [la grotta] così bella, saria necessario", tra gli altri provvedimenti, "rimettere molti nicchi e spugne"¹⁰; ma certamente il secolo successivo, complice anche la scarsa manutenzione

che aveva contraddistinto la gestione degli ultimi Medici e della Reggenza lorenesse, impose una più fattiva determinazione.

Relazioni a seguito di sopralluoghi e progetti di massima o di dettaglio si sommano e intrecciano nelle carte d'archivio tra gli anni Quaranta e Sessanta del Settecento. Nel 1745 ci si limita a notare che "alla Grotta del Giardino vi è la soffitta tutta guasta, dove manca tutti i nicchi"¹¹, mentre nel 1764 l'architetto Giovanni Battista Ruggieri scandisce per il giardino e gli annessi centotrentaquattro interventi non più rinviabili che, approvati ed eseguiti anche al di là delle sue previsioni, incisero significativamente sull'intero complesso, inclusa, a mio parere, la volta in questione¹², a proposito della quale scrive che "mancano molte spugne, nicchi et cetera", aggiungendo che in generale "li scherzi in parte operano ma non come dovrebbero a motivo che nelle canne di piombo vi saranno delle scoppiature". Quando di lì a poco si mise mano ai lavori si era ormai in piena epoca leopoldina che qui, come al resto del territorio granducale e del patrimonio, compreso quello artistico, apportò modifiche sostanziali anche in chiave, si direbbe oggi, di maggiore efficienza, economicità e funzionalità. A Castello, sotto quest'ultima meritoria categoria, si rubrica lo "stanzone per gli agrumi"¹³ di ponente, che, contiguo e perpendicolare al muro di fondo del piano della grotta, dovette accompagnarsi, per amor di simmetria, all'apertura della seconda scala di salita al selvatico, già ritenuta opportuna dal Parigi¹⁴.

Altrimenti quanto venne fatto fu invece il portato di una razionalizzazione legata in parte all'oggettiva necessità di risparmio, ma ispirata soprattutto a una visione che coscientemente voleva segnare la distanza dal passato.

Nel giardino la sequenza è nota: la fontana della *Fiorenza* venne trasferita a Petraia, quella di *Ercole* spostata non senza probabili manomissioni e fraintendimenti¹⁵, il labirinto fu sostituito dai



² Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASF), *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche lorenesi, 525, fasc. Castello, B, cc. 5, 17. Ringrazio per la segnalazione di questo documento Veronica Vestri che nell'ambito del cantiere di restauro ha avuto l'incarico di condurre le ricerche d'archivio appena avviate.

³ Per la datazione e l'autografia della serie si veda A. GRIFFO, *Le lunette con le ville*, in *L'immagine dei giardini e delle ville medicee nelle lunette attribuite a Giusto Utens*, a cura di Ead., C. Acidini, Firenze 2016, pp. 8-25.

⁴ D. HEIKAMP, in *Giambologna gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo-15 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze-Milano 2006, p. 249.

⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, I, pp. 140-141. Nel noto capitolo V dell'architettura, Vasari tratta degli "ornamenti rustici" delle fontane, aggiunti dai moderni alle invenzioni degli antichi e costituiti da "colature d'acqua petrificate, che pendono a guisa di radicioni" e cita in particolare quelli fatti fare dal "duca Cosimo nel suo giardino dell'Olmo a Castello".

⁶ A.M. GIUSTI, *Note sulla conservazione delle decorazioni nelle grotte medicee*, in *Arte delle Grotte: per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, atti del convegno (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini, L. Magnani, M.C. Pozzani, Genova 1987, pp. 77-82: 77-79.

⁷ Si veda in proposito il contributo di Marco Mozzo.

⁸ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, I-V, Firenze 1845-1847, V, p. 8.

⁹ "E similmente", con riferimento alla grotta, "fu suo concetto e artificio il gran mascherone, che si vede sopra il frontespizio di essa grotta, il quale, al toccar che si fa col piede una lapide, che è nel pavimento poco avanti all'entrare, aprendo mostruosamente la bocca e stralunando gli occhi, vomita addosso a chi è di sotto trentatré fiaschi d'acqua in un momento". Nel riportare l'intera citazione, esprimo qualche perplessità sulla reale posizione di questo mascherone, sia perché in facciata, dove il Baldinucci lo descrive, non ne è rimasta traccia, sia perché il meccanismo, anche in questo caso del tutto perduto, appare davvero complesso e avrebbe richiesto tubazioni ancor più articolate e capienti di quelle rinvenute, sia perché il "mal pratico forestiero", sarebbe stato fermato sull'ingresso della grotta e forse, messo sull'avviso di possibili altri trabocchetti, ne sarebbe rimasto prudenzialmente fuori anziché procedere al suo interno. L'alternativa, anche questa tutta da verificare, è che si potesse trattare di una presenza effimera, montata per qualche specifica occasione festiva e poi presto smontata. Per completezza riferisco che due mascheroni compaiono nei nicchioni del prospetto dove, nel Settecento, hanno trovato collocazione le due statue dei *Gladiatori*. In entrambi i casi si tratta però di tradizionali e innocue raffigurazioni marmoree, che dubito possano aver mai stralunato gli occhi o aperto mostruosamente le bocche; nulla d'altra parte si sa della loro precedente posizione.

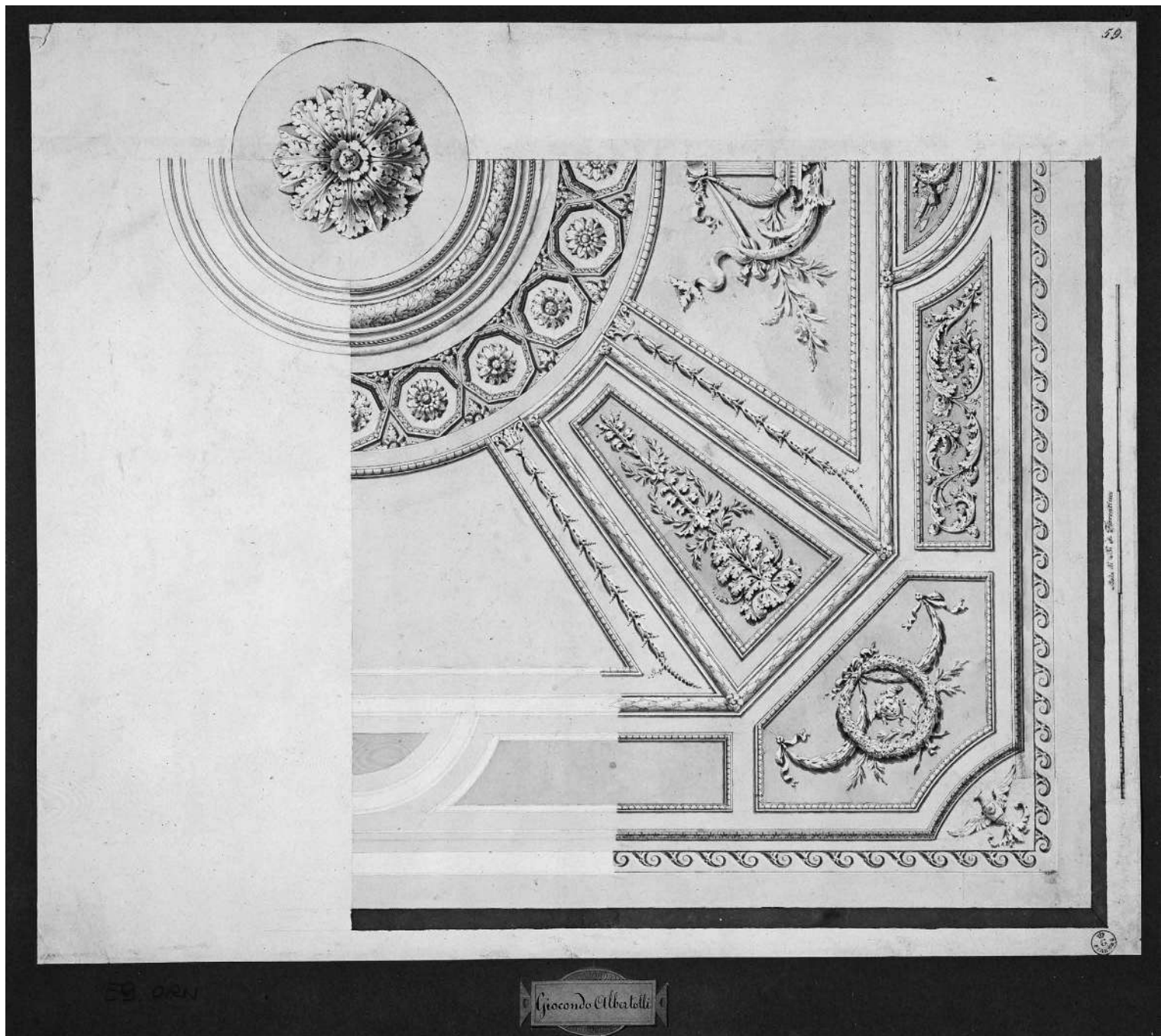
¹⁰ ASF, *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche medicee, 140, 80.

¹¹ ASF, *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche lorenesi, 2776, 4, c. 126v.

¹² ASF, *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche lorenesi, 525 cit., c. 5.

¹³ ASF, *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche lorenesi, 1970, fasc. 49 dove segnalo il disegno di Bernardo Fallani datato 1759.

¹⁴ Si veda nota 10.



¹⁵ A. GRIFFO, *Le stanze dispare. Nuovi allestimenti e restauri a Petraia*, Livorno 2015, pp. 63-71.

¹⁶ Per la lettura del giardino mediceo con i giochi d'acqua della *Fiorenza*, delle fontane minori, di cui ora restano solo le vasche prive di sculture e di nicchie di fondo, e della tavoletta con il vaso di mischio al centro della quercia abitabile, si veda G. GALLETTI in ACIDINI, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., pp. 67-91.

¹⁷ R. ROANI VILLANI, *Innocenzo Spinazzi e l'ambiente fiorentino nella seconda metà del Settecento*, "Paragone. Arte", 26, 1975, 309, pp. 53-85: 83. Ai documenti citati dalla studiosa aggiungo ASF, *Scrittoio fortezze e fabbriche*, Fabbriche lorenese, 2737, c. 72 con riferimento alla necessità di provvedere a liquidare l'artista nel 1793 per i lavori già effettuati alla grotta.

Fig. 4 Giocondo, *Disegno preparatorio per la volta del salone della villa del Poggio Imperiale a Firenze, 1780c.* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 59 Orn).

Fig. 5 Giocondo e Grato Albertolli, *Dettaglio della decorazione della volta del salone della villa del Poggio Imperiale a Firenze.*

parterres rettificati, si introdussero incongruenti sculture antiche, si prosciugarono i dispendiosi e scenografici effetti idraulici¹⁶ e lo stesso, potremmo dire, accadde ai riferimenti che rendevano fluida l'articolata narrazione allegorica ed encomiastica del potere mediceo, da allora sopravvissuta per frammenti isolati.

Quanto alla grotta, inserita in un prospetto ripulito e lineare che l'accomuna nell'accesso a quella palatina del *Mosè*, rinunciando così ad ogni fantasioso mimetismo proprio dei primi esempi medicei, è assai verosimile che proprio in questa fase si sia compiuta la scelta di non impegnarsi nel totale ripristino dei condotti superiori. E mentre Innocenzo Spinazzi operava agli inizi degli anni Novanta al risarcimento degli animali, integrandovi inoltre per intero il cinghiale e la

cerva¹⁷, si dovette in parallelo provvedere a ridefinire la decorazione del soffitto in larga parte, come si è visto, lacunosa se non del tutto compromessa.

A ponteggi montati si è potuto condurre una perlustrazione a tappeto dei più minuti dettagli e a breve si disporrà dei risultati delle analisi relativamente a pochissimi e sparsi residui di una decorazione che potremmo ipotizzare cinquecentesca, per certo cromaticamente assai più vivace dell'attuale¹⁸. Alle bacchette di vetro si è già fatto cenno e aggiungo che, di colore giallo, verde e blu, queste si dispongono in maniera asimmetrica e disomogenea; di distribuzione ancor più irregolare sono inoltre rare conchiglie dipinte di blu e di rosso che invitano a confronti con contesti medicei diversamente conservati (figg. 1, 3).



Nel dubbio che quei resti fossero stati nel Settecento più evidenti e cospicui è comprensibile che i Lorena non si dovettero preoccupare di valorizzarli, giacché lo stile in auge li portò piuttosto a preferire esiti di un buon “gusto nuovo [...] più delicato”¹⁹. Così si commentò a proposito degli ambienti realizzati agli Uffizi o al Poggio Imperiale da decoratori che, proponendo schemi assai prossimi alla grotta, privilegiavano un classicistico neo-cinquecentismo che stemperava i moduli rinascimentali tingendoli di tenui tonalità pastello (figg. 4-5), individuabili anche a Castello nei pochi residui verde lorena e rosa albicocca dei frutti in stucco.

Un passato quindi perfino in questo episodio minore emendato e corretto, schiarito e rischiarato quale esito di un’operazione intellettuale prima

che materiale che in quello stesso scorcio di Settecento si espresse anche a pochi passi dalla villa, nella prioria di San Michele. Qui, probabilmente all’indomani delle soppressioni leopoldine, alcuni affreschi seicenteschi vennero scialbati per ridare ordine agli ambienti²⁰, mentre nell’adiacente terreno proprio Pietro Leopoldo ordinò la costruzione di un piccolo campo santo per ovviare a “l’indecente esalazione proveniente dai cadaveri”²¹, fino ad allora sepolti all’interno della chiesa per secoli beneficiata della protezione medicea: chiaro risvolto in chiave di bonifica e di pubblica salubrità di quella stagione razionale e illuminata.

¹⁸ Per la collaborazione con l’ICVBC e in particolare con l’*équipe* di Susanna Bracci si veda il contributo di Valerio Tesi.

¹⁹ Per la citazione e a proposito della decorazione in epoca lorena si veda E. COLLE, *Gli Albertolli a Firenze. Documenti per la storia dell’ornato neoclassico in Toscana*, in *Svizzeri a Firenze*, a cura di G. Mollisi, “Arte e Storia”, 11, 2010, 48, pp. 222-237.

²⁰ S. BERTOCCI, in *La Prioria di San Michele a Castello in occasione del restauro della Madonna del Trecento*, Firenze 1994, p. 9.

²¹ Documento riportato in BERTOCCI, *La Prioria...* cit., p. 14.

LA DECORAZIONE DELLA GROTTA DEGLI ANIMALI: NOTE SULLE VICENDE CONSERVATIVE DALL'EPOCA SABAUDA AD OGGI

The essay deals with events concerning the history of the conservation of the “Cave of the Animals” from the Savoy period to the present day. Thanks to documentation found in the Central State Archive, it was possible to analyse some aspects of its maintenance and the proposals concerning the main restorations made to the sculptures in the Garden: the fountain of Hercules and Antaeus, as well as to the Cave of the Animals. This maintenance continued sporadically over the years until the Eighties of the last century, when important restoration activities were undertaken. This allowed the progressive recovery of the decorated surfaces and of the hydraulic system of the Cave of the Animals.

La conclusione dei lavori di restauro alla parte esterna della volta della grotta degli Animali con il conseguente ripristino dell'originale impianto idraulico cinquecentesco da parte del Polo Museale della Toscana in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Firenze e delle provincie di Pistoia e Prato, a cui è stata affidata la direzione del cantiere, rappresenta un importante tassello verso il completo recupero di questo manufatto, vero e proprio *Theatrum aquae*, oggetto nel tempo di una continua azione di manutenzione e restauro, che non va disgiunta da quel graduale processo di trasformazione cui andò incontro il giardino della villa di Castello nel suo complesso¹. Per chi intende addentrarsi nelle vicende conservative alquanto complesse che ha subito la grotta nel corso dei secoli, numerosi sono ancora oggi gli interrogativi rimasti irrisolti. Anche indirizzando lo sguardo verso il periodo storico più recente², compreso fra la gestione sabauda e i giorni nostri, non si può fare a meno di trovarsi di fronte a un quadro piuttosto disomogeneo con situazioni rimaste ancora in ombra, ad esempio per gli anni coincidenti con il primo e il secondo conflitto bellico, ed altre meglio documentate come per gli interventi effettuati negli anni Novanta del secolo scorso che, contestualmente ad altri pregevoli restauri di giardini storici fiorentini³, hanno rappresentato anche un'occasione per l'elaborazione e la sperimentazione

di tecniche e materiali idonei alla conservazione di ambienti complessi, quali appunto le grotte artificiali.

Sebbene ancora non sufficienti per tracciare un'analisi esaustiva del periodo sabauda, le indagini ancora in corso effettuate da chi scrive fra le numerose carte appartenenti all'Ufficio amministrativo della Real Casa comprese tra il 1865 e il 1921, di cui questo contributo intende presentare i primi risultati, sembrano delineare una costante opera di manutenzione e controllo almeno fino ai primi anni del Novecento. Valutazioni che scaturiscono in primo luogo da una analisi dei registri delle perizie di spesa, che riportano con attenzione i costi ordinari e straordinari sostenuti annualmente dalla Direzione Provinciale della Real Casa per le reali fabbriche di Castello e Petraia⁴. Come giustamente osservava Cristina Acidini, è ragionevole supporre che tali interventi si possano ricondurre in certi casi nel solco della “sapienza tradizionale”, alludendo a quell'opera di “manutenzione ricorrente anche se non sistematica”, condotta spesso mediante “operazioni di portata minimale” alle superfici decorate e scolpite, a quelle architettoniche e agli impianti idraulici⁵. Accanto a queste attività, però, si registrano anche interventi più consistenti come la nota riferita alla perizia del 1894, ad esempio, che documentava lo stanziamento di £ 2000,00 per i “ristauri del muro della grotta, balastrate e statue nel Reale Giardino di Castel-

lo”, con la motivazione che i “pietrami tutti di tale manufatto decorativo e le statue, hanno bisogno di radicali ristauri”⁶. Senza trascurare quella successiva, cinque anni più tardi, in cui si faceva riferimento alle opere di rifacimento del sistema di canalizzazione in ghisa delle acque del giardino per un importo pari a £. 4872,00⁷. Indizi purtroppo ancora insufficienti che necessiterebbero di estendere il campo di indagine anche verso altri archivi per comprendere la consistenza degli interventi e le modalità operative⁸.

Un sensibile peggioramento delle condizioni conservative del giardino e di conseguenza delle sue principali emergenze monumentali si registra all'indomani dello scoppio del primo conflitto bellico, durante la trasformazione della villa in ospedale militare tra il 1915 e il 1919, cui farà seguito la retrocessione delle reali ville di Castello e Petraia al Demanio (R.D. 3 ottobre 1919, n. 1792).

A corroborare tale ipotesi, il verbale redatto al momento della cessione al Ministero dell'Istruzione Pubblica, il 26 novembre 1921⁹, in cui si sottolineavano le pessime condizioni di degrado: “Per quanto riflette l'attuale stato di conservazione si osserva che mentre niente è da eccepire per la Villa della Petraia, invece il Giardino e parco della Villa di Castello e propriamente i fabbricati a questi annessi risentono gravemente dei danni loro arrecati dalla lunga occupazione da parte dell'Autorità Militare ad uso Ospedale [...] Si ri-



pagina 75

Fig. 1 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della volta durante i lavori di restauro del 2012 (Firenze, Archivio della Villa medicea della Petraia, Polo museale della Toscana).



¹ Desidero ringraziare per il proficuo scambio di idee i colleghi Alessandra Griffo, Hosea Scelza e Valerio Tesi, per la lettura del testo Isabella Lapi Ballerini e Alessandra Giannotti. Un ringraziamento all'Archivio Centrale dello Stato di Roma e all'archivio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per avermi agevolato nelle ricerche.

Avviato nel 2012 dalla Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze (perizia di spesa n. 31/11 del 16 settembre 2011 e n. 39 del 27 settembre 2012), in seguito al DPCM 171/2014, il cantiere è passato di competenza al Polo museale della Toscana che ha proseguito i lavori, interrotti momentaneamente tra il 2015 e il 2016, portandoli a termine con la collaborazione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze tra il 2017 e il 2018. La direzione dei lavori è stata affidata all'arch. Valerio Tesi. Il progetto prevedeva di estendere e proseguire quanto in parte compiuto a metà degli anni Novanta del Novecento, con il rinvenimento degli originari condotti idraulici, già parzialmente messi in luce in corrispondenza della seconda campata della grotta. Cfr. l'intervento di Valerio Tesi e Hosea Scelza in questo volume.

² Per le vicende storiche del periodo lorenesse, si vedano le osservazioni di Alessandra Griffo in questo volume.

³ Il riferimento allude all'importante stagione di restauri promossa dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Firenze a partire dagli anni Ottanta.

⁴ Si tratta di interventi di riparazione per il mantenimento delle piante, la cura dei fabbricati della villa, delle limonaie, delle fontane e dell'impianto idraulico. La documentazione si conserva presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma (d'ora in poi ACS).

⁵ C. ACIDINI LUCHINAT, *Per un catalogo dei materiali delle grotte artificiali nella Firenze del Cinquecento*, in *Gli orti farnesiani sul Palatino*, a cura di G. Morganti, Roma 1990, pp. 537-559: 544.

⁶ *Stato di previsione per il Bilancio Passivo 1894. Spese straordinarie. Proposte per lavori ai Mobili ed agli immobili di Firenze – Petraia, Castello e Poggio a Caiano* in ACS, *Real Casa (1829-1951). Casa Civile di S.M. il Re e Ministero della Real Casa*, Divisione III, Amministrazione (1865-1951), b. 12, fasc. 14b.

⁷ Cfr. la *Perizia Bilancio Passivo*, Firenze 7 giugno 1899 a firma dell'architetto della Direzione provinciale della Real Casa in ACS, *Real Casa (1829-1951), Protocollo Generale (1829-1951), Archivio Generale 1893-1921*, b. 110, fasc. 24.

⁸ Per la seconda metà dell'Ottocento fino ai primi decenni del secolo successivo, indispensabili controlli andranno effettuati fra le carte prefettizie post-unitarie dell'Archivio di Stato di Firenze, ma anche negli archivi comunali nell'ambito delle attività svolte dalla Soprintendenza ai Giardini o dal Servizio Pubblico dei Giardini. È del 1917, ad esempio, la riforma che comportò la fusione tra il Servizio Pubblico dei Giardini e l'ufficio comunale di Belle Arti con la denominazione Ufficio di Antichità e Belle Arti con competenze anche su parchi, giardini e ville per fare fronte alle disposizioni normative contenute in materia di salvaguardia del patrimonio storico artistico nella prima legge di tutela n. 364 del 20 giugno 1909 e in quella successiva n. 688 del 23 giugno 1912.

⁹ *Consegna dei reali giardini e parchi di Castello e della Petraia e della Real Villa della Petraia nel Comune di Sesto fiorentino – provincia di Firenze*, Firenze, 26 novembre 1921, in Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze (d'ora in poi ASGU), *Affari Generali*, Posizione 12, b. 368, fasc. n. 7 (1921-1924). Il verbale è preceduto dal decreto 30 aprile 1920, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale il 16 giugno 1920, n. 141.

¹⁰ *Ibidem*.

leva inoltre come nel giardino di Castello abbiamo bisogno di opere di radicale restauro le serre a vetri, il muro trasversale che divide in due parti il giardino stesso e vari altri suoi annessi¹⁰. Una situazione dettata in parte anche dalla mancanza di controlli efficaci a causa della carenza di personale di vigilanza e che esponeva gli elementi di maggior pregio del giardino e i preziosi arredi della villa al pericolo di atti vandalici e ai rischi di furti presenti “con una frequenza, con una audacia, con una perizia sempre crescente e preoccupante”, come denunciato l'anno prima dalla Direzione provinciale della Real Casa di Firenze¹¹. Del resto come misura precauzionale, onde evitare ulteriori perdite come quella della figura del colombo in bronzo sottratta furtivamente dalla grotta il 26 agosto 1919, si era provveduto a mettere in sicurezza negli ambienti della guardaroba della villa della Petraia le cinque “figure di uccelli di bronzo di tutto rilievo” presenti ancora al suo interno¹².

All'indomani dell'avvenuto passaggio di proprietà al Ministero dell'Istruzione Pubblica, proprio le pessime condizioni conservative della grotta inducono la Soprintendenza ai Monumenti a richiedere, il 24 dicembre 1921, la collaborazione dell'Opificio delle Pietre Dure per valutare lo stato di avanzato degrado “alle or-

namentazioni e a stallattati e a grottesche della grotta e alcuni lievi restauri a tappeti di mosaico rustico, in parte danneggiati¹³. Interventi di riparazione che risultano in corso già l'anno dopo a cura del capotecnico Augusto Santoni, descritto dal soprintendente all'opera sulle “decorazioni scultoree della grotta, con singolare alacrità e perizia¹⁴.”

Anche in questo caso, si tratta di brevi accenni non supportati da alcuna documentazione tecnica: relazioni di restauro, perizie, collaudi o fotografie¹⁵. Se confermati attraverso il rinvenimento di altri materiali archivistici, contribuirebbero ad arricchire il quadro conoscitivo particolarmente scarno di questi anni. Per rintracciare le prime documentazioni tecniche, anche fotografiche, infatti, occorre risalire alla fine degli anni Settanta. È del 1979, come ricordato anche da Anna Maria Giusti¹⁶, l'avvio del cantiere di restauro promosso sempre dall'Opificio delle Pietre Dure e condotto da Giancarlo Raddi delle Ruote insieme ad alcuni allievi: Luca Rocchi, Annalisa Parenti e Ludovica Niccolai¹⁷.

Dall'esame delle relazioni di restauro, supportate da una campagna fotografica prima e durante i lavori, si rileva come gli interventi si siano focalizzati principalmente sui gruppi scultorei presenti nelle due nicchie laterali, degradate per la



Fig. 2 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Elementi scolpiti delle figure di animali smontati durante il restauro del 1979 (Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure).

Fig. 3 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare prima dei lavori di restauro del 1979 (Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure).

presenza di compatti depositi superficiali di calcare e polvere e danneggiate nelle figure da numerose mancanze (figg. 2-3, 7). Tra le operazioni più frequenti si annoverano il riaggancio dei materiali lapidei caduti e distaccati con staffe in ottone o rinsaldate con perni e grappe in ferro, il rifacimento delle parti mancanti delle figure con stucchi colorati e il consolidamento delle spugne mediante immissioni di nuova malta sul supporto murario o tramite incollaggio con colla a caldo. Il restauro, invece, non sembra aver coinvolto la volta e la nicchia centrale, interessata soltanto da una pulitura superficiale¹⁸.

Tuttavia, la conclusione di tali interventi non può considerarsi risolutiva nelle vicende conservative novecentesche. A distanza di pochi anni,

nel 1989, come sottolineato da Cristina Acidini, la grotta tornava a destare particolare preoccupazione “per la complessità e la vastità dei danneggiamenti”, che avevano comportato la chiusura ai visitatori per ragioni di sicurezza. I maggiori fattori di degrado erano riferibili alla continua presenza delle infiltrazioni di umidità, che avevano causato l'ossidazione di numerosi perni in ferro e la conseguente caduta di porzioni dell'originale rivestimento in spugne e concrezioni marine, mentre gli elementi scolpiti degli animali presentavano ampie fratture “spesso rozamente riattaccati e reintegrati”¹⁹.

Per risanare questa grave situazione, prende il via una stagione di restauri in concomitanza con l'inizio dei lavori di risanamento struttura-

¹¹ Comunicazione della Direzione Provinciale della Real Casa al Ministero della Real Casa, Firenze, 3 aprile 1920 in ACS, *Ministero della Real Casa (1829-1951), Divisione III, Carteggio sedi reali retrocesse, Castello e Petraia*, b. 416, fasc. 1. Secondo la Direzione provinciale della Real Casa le responsabilità erano da addebitarsi in gran parte agli stessi “soldati in detto ospedale ricoverati i quali, a quanto viene asserito ora dal Riparbelli si sarebbero anche dolosamente introdotti in locali della Villa non assegnati all'Ospedale militare, cosa su che non fu fatto alcun rapporto, a suo tempo, a questa Direzione e le cui conseguenze si poterono constatare soltanto in occasione dell'attuale ricognizione”. Comunicazione dell'Amministrazione della Real Casa al Ministero della Real Casa, Firenze, 3 gennaio 1922, in ACS, *Ministero della Real Casa (1829-1951), Divisione III, Amministrazione (1865-1951)*, b. 417, fasc. 40.

¹² *Consegna dei reali giardini e parchi di Castello e della Petraia e della Real Villa della Petraia nel Comune di Sesto fiorentino – provincia di Firenze*, Firenze, 26 novembre 1921 in ASGU, *Affari Generali*, Posizione 12, b. 368, fasc. n. 7 (1921-1924) cit. Gli uccelli vennero ricollocati tra il 1922 e il 1923: “S.E. il Ministro della Istruzione ha autorizzato questo Ufficio a ricollocare sull'orlo della tazza della fontana del Tribolo nel giardino di Castello, quattro putti di bronzo: nella grotta dello stesso giardino cinque uccelli pure di bronzo, e al sommo della vasca dell'uccelliera, nel giardino della Petraia, la figura di Venere Anadiomene, attribuita a Giambologna: oggetti che erano stati rimossi per misura di sicurezza in tempo di guerra, quando la villa di Castello col giardino e adiacenze era abitata a ospedale militare e il giardino della Petraia difettava di vigilanza”, comunicazione del soprintendente Poggi al direttore dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze, 27 febbraio 1922 in Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze (d'ora in poi AOPD), b. A 345, fasc. 3. In proposito si veda la segnalazione riportata anche da I. LAPI BALLERINI, *La “Fontana di Ercole e Anteo” nel Giardino di Castello: l'esperienza fiorentina*, in *La Fontana Pretoria in Palermo: hic fons, cui similis nullus in orbe patet*, a cura di M.P. Demma, G. Favara, Palermo 2006, pp. 155-174.

¹³ Comunicazione del soprintendente Poggi al direttore dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze, 24 dicembre 1921, in AOPD, b. A 345, fasc. 3 cit.

¹⁴ *Ibidem*. Su Augusto Santoni, attivo presso l'Opificio delle Pietre Dure dal 12 Novembre 1895, cfr. il suo fascicolo personale in AOPD, Scatola 8, fasc. 14 U.

¹⁵ Purtroppo non è stata rinvenuta alcuna documentazione nell'archivio storico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

¹⁶ A.M. GIUSTI, *Note sulla conservazione delle decorazioni nelle grotte medicee*, in *Arte delle Grotte: per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, atti del convegno (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M.C. Pozzana, Genova 1987, pp. 77-82: 78.

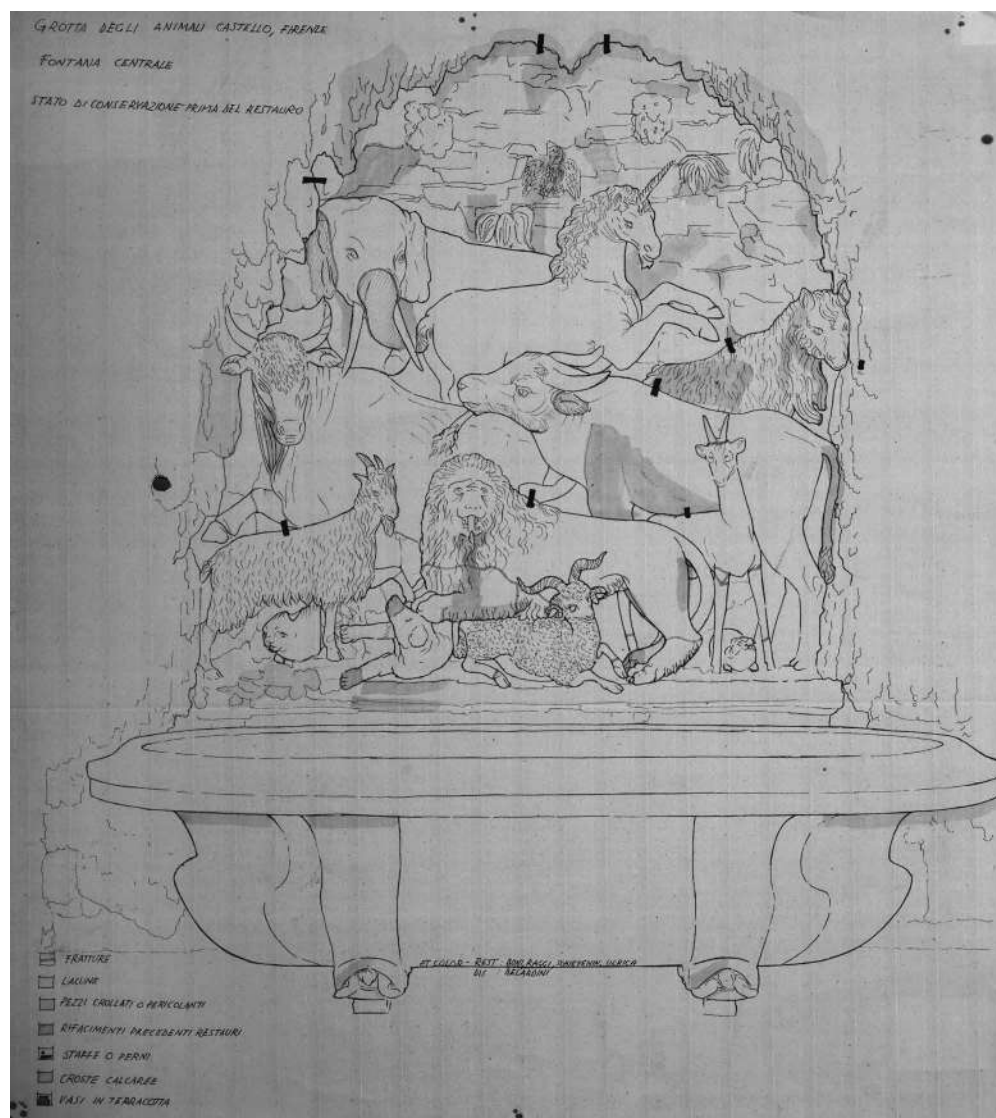
¹⁷ AOPD, G.R. n. 7890 I/III/IV.

¹⁸ Effettuata con le medesime procedure adottate per le altre nicchie: “prima pulitura generale acqua e sapone. Seconda pulitura nelle parti più sporche con sapone e lana d'acciaio”, preceduta da impacchi con attalpigite per ammorbidire lo sporco, *ibidem*.

¹⁹ C. ACIDINI LUCHINAT, *La Grotta degli animali nel Giardino di Castello. Iconologia e materiali, degrado e restauro*, in *I giardini della chimera. Antico e futuro nel giardino mediceo di Castello a Firenze*, a cura di A. Vezzosi, I, Firenze 1989, pp. 44-45: 45.

Fig. 4 Rilievo della nicchia centrale con la mappatura del degrado e dello stato di conservazione prima del restauro del 1993 (Firenze, Archivio della Villa medicea della Petraia, Polo museale della Toscana).

Fig. 5 Rilievo della nicchia centrale con la mappatura degli interventi dopo il restauro del 1993 (Firenze, Archivio della Villa medicea della Petraia, Polo museale della Toscana).



²⁰ Su queste vicende si rimanda ai contributi di Valerio Tesi e Hosea Scelza in questo volume.

²¹ Per gli anni Novanta occorre fare riferimento agli incarichi avviati dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, affidati alla società P.T. Color sotto la direzione della dott.ssa Isabella Lapi Ballerini, risalenti al 30.12.1992 (nn. repertorio 2941, 2945); al 6.8.1993 (n. repertorio 3163); al 31.12.1993 (n. repertorio 3345); al 28.06.1996 (n. repertorio 4049); al 10.11.1995 (n. repertorio 3845), in Archivio della Villa medicea della Petraia, b. *Grotta degli animali* (d'ora in avanti Archivio Petraia, b. *Grotta degli animali*).

²² Si veda in proposito l'intervento di Grazia Tucci, Lidia Fiorini e Alessandro Conti in questo volume, a cui si rimanda per i riferimenti bibliografici e le attività di indagine svolte nell'ambito della convenzione siglata tra il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale (DICEA) dell'Università degli Studi di Firenze e il Polo museale della Toscana.

²³ Si veda in proposito la relazione intitolata *Lavori di restauro alla Grotta degli Animali. Valutazioni relative alla stabilità della costruzione* a firma dell'ing. L. Paolini, Firenze Luglio 1993, incaricato dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, in Archivio Petraia, b. *Grotta degli animali*.

²⁴ Il lavoro potrà ulteriormente giovare delle indagini in corso di elaborazione a cura dell'ICVBC.

²⁵ Si veda la relazione di restauro, Firenze, 27 marzo 1998 e la descrizione dei fattori di degrado compilata dalla P.T. Color all'avvio dei lavori nel 1992, in Archivio Petraia, b. *Grotta degli animali*.

le e idraulico della parte estradossale avviati negli anni Novanta dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le provincie di Firenze, Pistoia e Prato, proseguiti nel 2011 dalla Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, portati avanti e conclusi dal Polo Museale della Toscana tra il 2017 e il 2018²⁰. Tra il 1992 e il 2018²¹, gli apparati decorativi interni sono stati interessati da numerosi interventi di risanamento supportati da indagini diagnostiche e analisi chimico-fisiche, perfezionate più tardi con il ricorso delle tecnologie digitali²², che hanno consentito di acquisire una prima conoscenza degli elementi costruttivi²³ e di giungere a una parziale mappatura del degrado, degli interventi pregressi e dei materiali costitutivi, fondamentali per la definizione delle metodologie più adeguate (figg. 4-5)²⁴. Le campagne di restauro concluse nel 1993 e nel 1998, a partire dalla camera di fondo, sulla nicchia cen-

trale e il grande arco voltato a botte, e proseguite nella prima camera d'ingresso su una delle due nicchie laterali e la volta a crociera, hanno permesso di fermare i fenomeni di degrado innescati dall'alto tasso di umidità e dalle numerose infiltrazioni di acqua provenienti dal soffitto e dalle murature denunciati nel 1989, che avevano provocato la comparsa delle efflorescenze saline e di vistosi depositi superficiali, la perdita di numerosi pezzi dell'apparato decorativo, il distacco della malta di allettamento, l'ossidazione o la rottura in alcuni casi dei perni in ferro di sostegno delle concrezioni calcaree²⁵. Entrambi i cantieri rappresentarono un momento di riflessione importante per riuscire a comprendere aspetti tecnici e costruttivi fino a quel momento ancora poco noti e giungere alla definizione di una metodologia di intervento quanto mai efficace²⁶.

In particolare, per la volta si procedette alla spolveratura, ad assicurare il materiale decoeso (spugne e concrezioni) mediante anche il montag-



Intervento di revisione e restauro per i lavori di controllo statico ed estetico degli apparati musivi e pittorici della volta e delle pareti della grotta (2018)

KATRIN ULRICH (P.T. Color Srl)

Stato di conservazione

La grotta è stata sottoposta a numerosi interventi di recupero e restauro; l'ultimo dei quali risale al 2012. Le volte della grotta, decorate con concrezioni calcaree quali stalattiti, pietre spugne, conchiglie di acqua dolce e poche tessere di marmo giallo, oltre che con motivi geometrici eseguiti a fresco ed a calce, si trovavano generalmente in discreto stato di conservazione, ad eccezione delle zone che erano state interessate da infiltrazioni di acqua piovana.

L'intera superficie decorata con speleotemi e conchiglie di vario genere e dimensioni si presentava coperta da depositi superficiali e disomogenei di polvere.

Al di sotto di questi depositi si notava, concentrato soprattutto negli angoli all'altezza dell'attaccatura fra le volte e le pareti, un leggero attacco biologico costituito da muschi ed alghe.

In altre zone delle volte, probabilmente nei punti ove maggiori erano state le infiltrazioni di acqua piovana dal suolo soprastante, si erano formate alcune cretature.

Anche il distacco di numerose conchiglie e speleotemi di piccole dimensioni dalla loro malta di allettamento si poteva attribuire all'alto tasso d'umidità

presente nella muratura di supporto.

Alcuni speleotemi di maggiori dimensioni, ancorati nella muratura con l'aiuto di vecchi perni in ferro, necessitavano di un accurato controllo della loro stabilità.

Nelle specchiature decorate con motivi geometrici dipinti a calce si osservavano sollevamenti della pellicola pittorica.

Intervento eseguito

- Spolveratura con pennelli di setola morbida e aspirapolvere.
- Pulitura blanda tramite l'impiego di acqua demineralizzata applicata a tampone.
- Rimozione degli elementi decorativi polimerici come conchiglie e speleotemi di piccole dimensioni che risultavano in precario stato di adesione alla loro malta di allettamento.
- Rimozione della malta friabile e decoesa e ricollocazione delle conchiglie e speleotemi precedentemente rimossi con una malta a base di calce Lafarge, sabbia silicea ed eventuale aggiunta di pigmenti minerali per avvicinarsi maggiormente alla cromia della malta circostante.

- Controllo dei vecchi ancoraggi in ferro fissati alla muratura sottostante agli speleotemi di maggiori dimensioni ed eventuale sostituzione, nel caso di precaria stabilità e/o eccessiva corrosione, con perni in acciaio inox o fibra di carbonio fissati con resina epossidica (fig. 9).
- Consolidamento dei cretti previa accurata pulitura delle cavità create con l'aspirazione del materiale pulvulento e malta disintegrata, umidificazione della cavità con iniezioni a mezzo di siringa di acqua demineralizzata, per creare le condizioni più idonee ai successivi interventi. Iniezioni nella cavità di consolidanti costituiti da malte liquide a base di calce e resine acriliche (fig. 8).
- Stuccatura delle cretature con un impasto a base di grassello di calce e sabbia silicea.
- Integrazione pittorica delle superfici dipinte con pigmenti naturali legati con caseina di calcio.

Fig. 6 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Lavori di restauro del 2012 (Firenze, Archivio della Villa medicea della Petraia, Polo museale della Toscana).

Fig. 7 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare della volta durante i lavori di restauro del 1979 (Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure).

Fig. 8 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Consolidamento in profondità delle crettature durante il restauro del 2018 (foto P.T. Color).

Fig. 9 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Ricollocazione di stalattiti con fili d'acciaio inox e resina epossidica, durante il restauro del 2018 (foto P.T. Color).



“CANNE DI PIOMBO ASCOSE”. TECNICHE GEOMATICHE PER UN NUOVO RILIEVO DELLA GROTTA DEGLI ANIMALI DELLA VILLA MEDICEA DI CASTELLO

In the past, the need to exhaustively document the gardens and artificial grottoes collided with the difficulty to survey and render their organic geometries. Also because of this reason, restoration Charters tended to overlook the issue of survey. The current geomatic techniques, through high resolution sampling, allow the acquiring of realistic and correct representations, also from a metric point of view. However, the use of digital models derived from automatic measuring tools does not guarantee their quality. This can be validated by strict control of the procedures and by means of metadata, i.e. the information describing the data and how they are obtained. The new survey contributed to the knowledge of the historical hydraulic system and its restoration and suggests that drawing A 1640v refers to the state before installation of the cladding. Future research will examine the narrow tunnels in the retaining wall around the grotto.

Premessa

Le criticità evidenziate in passato nella documentazione dei giardini manieristi e degli apparati di fontane, grotte e ninfei che li connotano sono da riferirsi alla difficoltà di misurare e restituire quelle forme organiche che ne costituiscono l'essenza, se non ricorrendo a rappresentazioni semplificative di ridotta capacità descrittiva¹. Le attuali tecnologie di digitalizzazione tridimensionale, proprie della geomatica, grazie alla elevata risoluzione di campionamento, consentono di dettagliare geometrie articolate senza rinunciare alla accuratezza metrica a condizione che si rispetti un rigore metodologico nel processo di acquisizione e trattamento dei dati. Il nuovo rilievo della grotta degli Animali, condotto dal GeCo Lab dell'Università di Firenze² nell'ambito di una convenzione di ricerca con il Polo museale della Toscana ha costituito una nuova e intrigante sfida sia per il superamento del problema della forma, considerata un ostacolo epistemologico prima della diffusione delle tecnologie digitali 3D, sia per la comprensione del funzionamento originario della rete dell'impianto idraulico di cui è stata ipotizzata la riattivazione dei giochi d'acqua.

Il presente contributo osserva dapprima il ruolo attribuito al rilievo dalle Carte del Restauro in genere e in particolare da quelle dei giardini storici; esamina quindi le criticità del rilievo dei giardini e delle grotte artificiali e i progressi resi

possibili in questo ambito dalle tecniche di acquisizione automatica di dati spaziali, dando evidenza anche di fattori che consentono di valutare la qualità del modello digitale ottenuto. La parte conclusiva è dedicata agli aspetti, meno consueti, della grotta degli Animali che il nuovo rilievo ha concorso a documentare.

Il rilievo nelle Carte del Restauro e dei Giardini

Le ben note 'Carte del Restauro'³ rappresentano, anche nelle loro omissioni, una testimonianza significativa dell'importanza attribuita al rilievo nel processo della conservazione. La Carta di Atene (1931) prescrive “precisi rilievi” solo per gli scavi archeologici destinati a essere rinterrati. Quella di Venezia (1964) parla di “rigorosa documentazione, con relazioni analitiche e critiche, illustrate da disegni e fotografie”, senza discriminare tra la redazione di appunti sparsi e la realizzazione di un rilievo metrico sistematico. La Carta italiana del Restauro (1972) indica, finalmente, i contenuti del progetto di restauro, affermando che “si baserà su un completo rilievo grafico e fotografico da interpretare anche sotto il profilo metrologico”.

Diventa quindi significativo che nella Carta dei Giardini storici (o Carta di Firenze, 1981), frutto di un periodo di particolare impegno per la tutela dei giardini, uno “studio approfondito che vada dallo scavo alla raccolta di tutta la documentazione concernente il giardino” sia ritenuto suffi-

ciente ad assicurare il “carattere scientifico” di un intervento di restauro o persino di ripristino, senza neppure prescrivere di verificare sul campo la consistenza delle parti superstiti per discernere se si tratti dell'una o dell'altra modalità di intervento. La “Carta italiana per il restauro dei giardini storici”, dello stesso anno, dà indicazioni più puntuali, indicando la necessità di studiare il giardino “in tutte le sue componenti (architettoniche, vegetali, idriche, geologiche, topografiche, ambientali, etc.) e attraverso documenti e fonti storiche e letterarie, e attraverso rilievi, topografici e catastali antichi, nonché ogni altra fonte iconografica”. Tra gli ambiti di indagine richiesti è quindi finalmente elencata l'informazione spaziale, suggerendo anche il ricorso alla tecnica topografica, in effetti la più idonea tra quelle allora diffusamente disponibili.

Tecniche tradizionali VS tecniche digitali per il rilievo di grotte manieriste

Nonostante tale indicazione, molti studi sui giardini sono stati eseguiti senza l'ausilio di una documentazione grafica attendibile ed aggiornata, al limite solo per confrontare con la consistenza attuale le fonti documentarie proprie della ricerca storica.

Una giustificazione può essere riconosciuta a coloro che si sono trovati a studiare forme organiche e complesse, come quelle dei giardini, delle loro architetture e specificatamente delle grotte



pagina 83

Fig. 1 Modello mesh dell'interno della grotta.

Fig. 2 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. A sinistra in alto: intradosso della volta sopra la vasca dell'Unicorno. Prima campagna di rilievo GECO (9-10 agosto 2012) effettuata per rilevare la volta a distanza ravvicinata da un ponteggio. A destra in alto: seconda campagna di rilievo GECO (5 febbraio 2013) per rilevare la grotta da terra. A sinistra in basso: terza campagna di rilievo GECO (9 ottobre 2013), per la prima fase di acquisizione degli scavi che hanno messo in luce il sistema idraulico all'estradosso della volta. A destra in basso: ultima campagna di rilievo GECO (ottobre 2018) relativa alle intercapedini circostanti la grotta e che contengono parte dell'apparato idraulico; dettaglio del vano sotto la statua del Gennaio.

¹ Per un panorama delle problematiche del rilievo dei giardini nel periodo immediatamente precedente la diffusione delle attuali tecnologie si veda *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, a cura di E. Varon, Milano 1998.

² Da anni il rilievo e la rappresentazione di insiemi polimerici è oggetto di una specifica linea di ricerca del laboratorio GeCo che, grazie agli studi condotti su casi eccellenti come quelli dell'Appennino del Giambologna ed altri manufatti del parco mediceo di Pratolino, ha potuto sperimentare e definire specifici flussi di lavoro in grado di rispondere alle domande delle molteplici professionalità che confluiscono nello studio dei giardini e del paesaggio, con i più aggiornati strumenti scientifici della conoscenza.

³ Per una raccolta delle Carte del Restauro si veda <https://www.icomos.org/en/charters-and-other-doctrinal-texts> (in inglese).

⁴ G. TUCCI, *Note sul rilievo dei giardini*, in *I tempi della natura. Restauro e restauri dei giardini storici*, a cura di M.A. Giusti, Firenze 1999, pp. 39-46.

⁵ M. DEZZI BARDESCHI et al., *Note sui metodi di rilevamento e restituzione grafica dell'Appennino*, in *Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna*, catalogo della mostra (Pratolino, 22 luglio-25 settembre 1988), a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1988, pp. 75-77. Una più ampia selezione di tavole è pubblicata in *L'Appennino del Giambologna. Anatomia e identità del gigante*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1990.

⁶ C. CONFORTI, *Il rilievo architettonico degli apparati del giardino: esempi di grotte*, in *Arte delle Grotte: per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, atti del convegno (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M.C. Pozzana, Genova 1987, pp. 25-30.

⁷ C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80.

⁸ Nell'accezione relativa al rilievo, per digitalizzazione si intende il processo con cui una superficie, caratterizzata da valori continuamente variabili, è convertita in valori discreti misurando le coordinate 3-D di punti che, nel loro insieme, determinano un modello digitale della realtà. Entro i limiti dell'accuratezza strumentale, minore è la distanza tra i punti, maggiore è la risoluzione e quanto più quest'ultima è elevata, tanto minore è la differenza tra geometria reale e modello virtuale.

Per una panoramica sul tema della digitalizzazione dei beni culturali, G. GODIN et al., *Detailed 3D reconstruction of large-scale heritage sites with integrated techniques*, "IEEE Computer Graphics and Applications", 24, 2004, 3, pp. 21-29 e P. GRUSSENMEYER et al., *Accurate documentation in cultural heritage by merging TLS and high-resolution photogrammetric data*, in *Videometrics, Range Imaging, and Applications XI*, conference proceedings (Munich, 23-26 May 2011), edited by F. Remondino, M.R. Shortis, vol. 8085, 2011, p. 808508.

⁹ G. TUCCI, A. CONTI, L. FIORINI, *Scansioni laser per il rilievo dei giardini storici*, "GEOmedia", 17, 2013, 6.

¹⁰ G. TUCCI et al., *Digital Workflow for the Acquisition and Elaboration of 3D Data in a Monumental Complex: the Fortress of Saint John the Baptist in Florence*, international symposium paper (Ottawa, 28 August-1 September 2017), "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science", XLII-2/W5, 2017, pp. 679-686.

artificiali, con gli strumenti del rilievo manuale tradizionale che non offriva indicazioni su quelli che oggi definiremmo protocolli di acquisizione e gestione dei dati⁴.

La difficoltà di rilevare opere di tale complessità è testimoniata nella relazione del rilievo dell'Appennino del Giambologna, coordinato da Marco Dezzi Bardeschi e Luigi Zangheri e realizzato da Emilio Sacchini e Elisa Sambataro⁵ in cui i rilevatori riconoscono di essersi "accontentati" di un sistema da essi definito "organico" che, a differenza di un consueto rilievo architettonico, permetteva solamente "verifiche e raffronti" tra parti. Claudia Conforti⁶ ha sostenuto che il rilievo di grotte artificiali, eseguito misurando i punti significativi secondo il criterio della trilaterazione, non possa dare origine altro che a un "modello geometrizzato [...] che tende inevitabilmente a evidenziare la matrice originaria e artificiosa dell'oggetto, anteriore al processo di «naturalizzazione»". Nei rilievi proposti dalla studiosa la continuità tra i punti misurati è ricostruita con curve tracciate a mano libera e privilegiando tecniche grafiche più evocative che oggettive quali gli sfumati, i chiaroscuri, i puntinati. Se ciò era accettabile in anni in cui le restituzioni erano necessariamente eseguite a mano, è meno comprensibile la scarsità di informazioni che possono risultare essenziali per ricostruire la fase più recente della vita di un'opera. Il rilievo della grotta degli Animali⁷ è la prima rappresentazione sistematica del complesso ed è importante anche perché rappresenta l'andamento del suolo prima dei lavori che nel 1994 hanno messo in luce gli impianti all'estradosso della copertura. Tuttavia, almeno nella forma pubblicata, non sono visibili le quote e i piani di sezione, inoltre sono presenti i soli nomi degli esecutori senza ulteriori informazioni sull'anno di realizzazione, se si tratti di un lavoro professionale o eseguito da studenti, dove sia conservato, etc. Se si considera che un rilievo può essere inte-

so come testimonianza dello stato odierno di un manufatto, è evidente la necessità di tendere al massimo grado di oggettività consentito dagli strumenti disponibili e di fornire tutte le indicazioni utili a valutare l'affidabilità delle informazioni che contiene.

Le tecnologie geomatiche, mediante il campionamento ad alta risoluzione⁸, permettono di superare queste criticità, consentendo rappresentazioni rigorose dal punto di vista metrico e della rappresentazione grafica indipendentemente dalla complessità delle geometrie⁹.

Il modello di punti che ne deriva può essere utilizzato come "replica" della realtà (o almeno di alcune sue proprietà) per supportare varie fasi del processo della conservazione¹⁰, dalla redazione del progetto di restauro¹¹, alla realizzazione di modelli interpretativi utili anche alle analisi strutturali¹² e alla simulazione di processi di varia natura¹³. Il modello digitale deve essere quindi inteso non solo come una mera rappresentazione del manufatto, ma come archivio tridimensionale di dati correlabili reciprocamente e strutturati secondo convenzioni omogenee: un registro flessibile, integrabile, trasmissibile e condivisibile¹⁴.

Qualità del modello digitale

La verosimiglianza dei modelli digitali e il fatto che provengano da strumenti automatici di misura non garantiscono in toto tuttavia la loro qualità e possono anzi indurre a scelte fondate su dati inaffidabili.

Le fasi del rilievo, dall'acquisizione alla rappresentazione, devono essere progettate in vista della conoscenza e della corretta documentazione di un bene culturale. È la progettazione del rilievo che può e deve certificare la qualità del modello risultante attestandone l'idoneità all'interno del processo complessivo di conservazione¹⁵. Il progetto di rilievo dovrà indicare gli strumenti per controllare e documentare l'acquisizione, l'elaborazione e conservazione del dato e l'affi-



dabilità delle rappresentazioni proposte. Prima di intraprendere l'azione mensoria, si dovrà meditare sulle criticità del manufatto, chiarire quale grado di completezza dei dati è richiesto e come conseguirlo, come progettare una rete di misurazioni non limitata esclusivamente al raggiungimento di un obiettivo immediato ma che, in potenza, possa essere ampliata e integrata, possibilmente con un contenuto informativo tale da poter essere interpretato anche secondo chiavi di lettura inizialmente non previste.

La qualità di un dato e dunque del modello cui appartiene può essere definita attraverso i 'metadati', ovvero le informazioni che descrivono il dato stesso e il metodo impiegato per il suo conseguimento¹⁶. I metadati devono quindi essere considerati parte integrante e qualificante del modello e accompagnarli in tutti i suoi utilizzi. Sotto il profilo metrico, il primo stadio di questo controllo si esplica, come nel caso della grotta degli Animali, con la misura di una rete topografica, materializzata in modo permanente, per la definizione *una tantum* di un sistema di riferimento comune di tutti gli elementi, anche ubicati a grandi distanze, per referenziare dati acquisiti in tempi e con metodologie differenti e

per documentare le trasformazioni successive; nel caso del rilievo della grotta ad esempio, durante le varie fasi di scavo all'estradosso e di cantiere oppure per estendere successivamente il rilievo anche ai cunicoli laterali e al sistema di raccolta e deflusso dell'acqua.

Nel caso del rilievo di dettaglio, le singole scansioni, inizialmente indipendenti, devono essere allineate al sistema di riferimento comune. L'errore complessivo sarà dato sia dagli errori di misura caratteristici di ciascuno strumento sia dai residui dei calcoli effettuati con metodi statistici; questi valori devono accompagnare il modello in quanto consentono di determinarne l'accuratezza metrica.

Ulteriori parametri di valutazione della qualità di un modello riguardano la completezza di documentazione delle superfici rilevate, valutabile analizzando l'estensione delle lacune residue sul modello o l'entità del 'rumore', ovvero il disturbo delle misure dovuto sia alle caratteristiche intrinseche degli strumenti sia alle proprietà fisiche delle superfici rilevate.

Il passaggio da modello discreto di punti ad un modello di superficie (*mesh*), utilizzato in questo caso per la rappresentazione delle parti in vi-

¹¹ C. MASTRODICASA *et al.*, *San Carlo Dei Barnabiti: Restoration and Reinforcement of the Roofing of a Florentine Baroque Masterpiece*, conference paper (Florence, 22-24 May 2017), "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science", XLII-5/W1, 2017, pp. 515-517.

¹² M. KORUMAZ *et al.*, *An integrated Terrestrial Laser Scanner (TLS), Deviation Analysis (DA) and Finite Element (FE) approach for health assessment of historical structures. A minaret case study*, "Engineering Structures", 153, 2017, pp. 224-238.

¹³ G. TUCCI, A. CONTI, L. FIORINI, *3-D Survey and Structural Modelling: The Case of the San Giovanni Baptistery in Florence*, in *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, International Conference Proceedings (Nicosia, 29 October-3 November 2018), edited by M. Ioannides *et al.*, vol. 11196, 2018, pp. 271-280.

¹⁴ G. TUCCI, A. CONTI, L. FIORINI, *The Mock-up of the "Ratto Delle Sabine" by Giambologna: Making and Utilization of a 3D Model*, "ICONARP International Journal of Architecture and Planning", 2, 2015, 2, pp. 73-83.

¹⁵ M. SANTANA QUINTERO, *Harnessing digital workflows for conserving historic places*, conference paper (Florence, 22-24 May 2017), "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science", XLII-5/W1, 2017, pp. 9-14.

¹⁶ La gestione dei metadati delle informazioni geografiche è definita dallo standard ISO19115. Tra le esperienze che negli scorsi anni si sono occupate dei metadati di beni culturali si segnalano i progetti CARARE (M.E. MASCI *et al.*, *3D in the CARARE Project. Providing Europeana with 3D Content for the Archaeological and Architectural Heritage: the Pompeii Case Study*, in *VSM 2012. Virtual Systems in the Information Society*, International Conference Proceedings (Milan, 2-5 September 2012), edited by G. Guidi, A.C. Addison, 2012, pp. 227-234) e 3D-ICONS (A. D'ANDREA, K. FERNIE, *3D-ICONS Metadata Schema for 3D Objects*, "Newsletter of Archeologia CISA", 4, 2013, pp. 159-181).



Fig. 3 Modello mesh dell'interno della grotta.

¹⁷ Il passaggio da modello discreto di punti a modello di superficie (mesh, cfr. figg. 1, 3), ha richiesto diverse elaborazioni successive: segmentazione e pulitura fino ad ottenere circa 364 milioni di punti; decimazione fino a circa 121 milioni di punti; realizzazione di un modello mesh con l'algoritmo Surface Reconstruction Poisson (circa 60 milioni di facce) a sua volta decimato, al fine di produrre modelli a diverse risoluzioni e conciliare opposte esigenze di risoluzione e maneggevolezza. Il modello mesh complessivo, ad alta risoluzione, della grotta è stato sezionato secondo i piani definiti per ottenere ortomimmagini a integrazione delle sezioni (verticali e orizzontali) vettorializzate in proiezioni ortogonali. In casi di minore complessità geometrica questi elaborati sono spesso realizzati con ortofoto ottenute con processo fotogrammetrico; in questo caso, l'uso della mesh (con dati da scansione) si è rivelato particolarmente efficace per garantire una geometria accurata e priva di lacune in una tempistica sostenibile.

sta nelle sezioni verticali e orizzontali, deve conciliare le esigenze opposte di risoluzione e maneggevolezza¹⁷. In questo caso, il controllo della qualità può essere eseguito verificando che la differenza tra i due modelli (punti e *mesh*) non ecceda i limiti di tolleranza prefissati (figg. 1, 3). Quando, per monitorare le trasformazioni avvenute, si intendono confrontare rilievi eseguiti in periodi diversi di opere che, come le grotte artificiali, sono prive di riferimenti visivi chiaramente individuabili, occorre ricostruire con esattezza la posizione dei piani di sezione utilizzati nei rilievi precedenti e la loro indicazione esclusivamen-

te grafica sui disegni in proiezioni ortogonali può risultare insufficiente. Occorre quindi che la loro giacitura sia annotata anche in forma analitica, ad esempio registrando la traslazione e rotazione dei piani rispetto al sistema di riferimento locale o cartografico adottato.

Se si considera poi che il rilievo è la testimonianza di uno stato di fatto ad una certa data è indispensabile che gli elaborati grafici finali siano pubblicati nella loro interezza, senza privarli di intestazioni, legende, scale metriche, etc. perché gli utilizzatori possano valutarne l'attendibilità e non fraintenderne il contenuto.



Un modello digitale per la conoscenza e il restauro

Un contributo alla conoscenza della grotta può derivare confrontando¹⁸ il nuovo rilievo con il noto disegno A 1640v conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi, variamente attribuito a Giovan Battista o a Francesco da Sangallo¹⁹. Considerata la presenza di cambiamenti dello spessore della muratura, che sembrano alludere a lesene sul perimetro dello spazio interno, era stato ipotizzato che il disegno si riferisse ad una idea progettuale che prevedeva una partizione architettoni-

ca al posto del completo rivestimento rustico poi realizzato. Questa ipotesi ha però trascurato la presenza di un basso zoccolo che segue effettivamente, seppure con tratti di lunghezza inferiore, l'andamento spezzato del perimetro come riportato dal disegno, per cui questo potrebbe rappresentare la struttura grezza antecedente la posa dei "tartari". Rimane da comprendere come mai i tre bracci fossero rappresentati con terminazioni absidate; per questo aspetto potrà risultare utile il completamento del rilievo con l'acquisizione di tutti i corridoi che circondano la grotta. Una peculiarità del rilievo eseguito è che non si

¹⁸ Per la sovrapposizione dei due disegni: tav. 12 Atlante.

¹⁹ Per la prima attribuzione: Conforti, *La grotta "degli animali"*... cit., per la seconda: G. GALLETTI, *Firenze. loc. Castello. Villa Medicea, grotta degli Animali*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M.A. Giusti, Milano 2001, pp. 45-51. Si veda anche E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016, p. 194 e il saggio di Marta Castellini in questo stesso volume.



²⁰ V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Laser scanning and modelling of barely visible features: the survey of the Grotto of the Animals at the Villa of Castello (Florence)*, conference paper (Florence, 22-24 May 2017), “International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science”, XLII-5/W1, 2017, pp. 343-349.

²¹ V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Il modello digitale di una “macchina idraulica” del ‘500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello*, atti della conferenza internazionale (Firenze, 22-24 maggio 2017), “Ananke”, numero speciale GeoRes, 2017, pp. 63-68.

è limitato a documentare lo stato degli spazi della grotta degli Animali e delle sue superfici polimeriche, ma è stato aggiornato seguendo le fasi del progetto e del cantiere di restauro per fornire informazioni immediatamente utili ai lavori, ad esempio per verificare lo spessore delle volte o per individuare gli elementi dell'impianto idraulico storico e tentare di ricostruirne la distribuzione²⁰. Circa quest'ultimo aspetto, una prima difficoltà concerne proprio la visibilità stessa degli elementi dell'impianto idraulico. Mentre i tratti orizzontali delle condutture in cotto o in piombo portate alla luce all'estradosso sono facilmente riconoscibili nelle scansioni, è difficile individuare i punti da cui si diramano le “canne” che attraversano la volta. Anche lo sbocco delle tubazioni all'intradosso e gli “spilli” che spruzzavano acqua dal pavimento sono appena visibili, sia perché erano intenzionalmente nascosti tra le “spugne” del soffitto e le “frombole” che disegnano il mosaico del pavimento, sia perché l'ossidazione e le incrostazioni di calcare le rendono indistinguibili dalle pietre adiacenti. Per questo motivo si è esclusa l'ipotesi di un rilievo per punti discreti, ad esempio topografico, che avrebbe richiesto di conoscere a priori la posizione degli elementi dell'impianto da rilevare, optando per la scansione laser.

L'attuale grande diffusione delle nuvole di punti dipende in buona parte dalla immediata riconoscibilità di quanto rappresentato, le scansioni sono istintivamente usate come memoria visiva, come se si trattasse di fotografie rafforzate dalla tridimensionalità e dalla misurabilità. Sono sfruttate più raramente ulteriori potenzialità delle nuvole di punti come strumento di indagine, ad esempio per mettere in evidenza aspetti non percepibili a vista o, come in questo caso, per acquisire la posizione nello spazio di oggetti non immediatamente individuabili.

La parte più significativa della progettazione del rilievo della grotta degli Animali è stata finaliz-

zata proprio al superamento di queste criticità²¹. Si è scelto di eseguire un numero di scansioni superiore a quello generalmente sufficiente in spazi di pari dimensioni in modo che, acquisendo le superfici da molti punti di vista, fossero ridotte al minimo le “zone d'ombra” prive di dati tra le spugne (tab. 1). Approfittando anche della presenza di un ponteggio completo, predisposto per la manutenzione della volta, sono state preliminarmente individuate, con un attento esame diretto, tutte le terminazioni delle condutture sul soffitto e sul pavimento della grotta e la loro posizione è stata evidenziata con sfere di polistirolo e ritagli di carta colorata (con colori diversi tra quelle dotate o prive della nappa che diffondeva il getto), in modo che risultassero chiaramente riconoscibili nelle scansioni. Anche all'estradosso le diramazioni delle condutture sono state messe in evidenza con sfere di polistirolo, per evidenziare la corrispondenza tra le parti dell'impianto sulle due superfici della volta e ricostruire l'andamento delle “canne” che la attraversano (fig. 2). All'estradosso, le tubazioni in corrispondenza delle due nicchie laterali e della campata più interna sono disposte pressoché in piano, invece all'intradosso seguono l'andamento della volta e quindi i tratti che attraversano la muratura hanno lunghezza variabile. Queste “cadute” hanno andamento verticale e sono disposte secondo una maglia piuttosto regolare. Il rivestimento della volta è composto da “spugne” di piccole dimensioni che a prima vista sembrano disposte in modo casuale, tuttavia, una volta individuate le tubazioni, si può comprendere che sono state messe in opera in modo da riempire gli spazi tra esse e quindi seguendone l'allineamento. In questo modo è stato possibile ricostruire il percorso dell'impianto in tutta la volta, tranne che nella zona della crociera, dove all'estradosso si trova una rete di tubazioni chiuse a un'estremità e disposte a raggiera (tavv. 19-21 Atlante). In corrispondenza di esse non si trova nessuna nappa

Fig. 4 Modello mesh di un elemento del sistema idraulico all'estradosso della volta (rilievo fotogrammetrico, settembre 2015).

Tab. 1 Dati riepilogativi delle acquisizioni.

all'intradosso, dove la decorazione presenta anzi un disegno del tutto incompatibile, evidenziando quindi un rifacimento successivo. Tra l'altro, le tubazioni a raggiera sono disposte in leggera contropendenza per seguire la curvatura della volta e quindi probabilmente non hanno mai potuto assolvere la loro funzione.

Per un esame più dettagliato delle tubazioni di piombo antiche, è stato eseguito un rilievo fotogrammetrico di alcuni pezzi significativi (fig. 4). In relazione alla funzionalità dell'impianto, si è osservato che i tratti orizzontali dei tubi sono forati nella parte superiore in corrispondenza delle diramazioni dei tratti che attraversano la volta, forse per eliminare eventuali bolle d'aria. Quindi probabilmente era prevista una pavimentazione che consentiva la circolazione dell'aria e forse anche la manutenzione dell'impianto²².

Gli “spilli” sul pavimento della grotta sono disposti secondo file longitudinali parallele che suggeriscono il probabile percorso delle tubazioni che sono murate nel pavimento e quindi non ispezionabili. La distanza tra gli ugelli è in qualche caso irregolare per evitare che si trovino in corrispondenza delle lastre di pietra che delimitano i campi dell'imbrecciato, il cui disegno non ha invece relazione con le tubazioni. In riferimento ai documenti che in differenti periodi menzionano la presenza nella grotta di automi, sculture e fontane, si osserva che uno degli spilli si trova sotto la crociera proprio al centro del disegno della pavimentazione, nel punto dove invece ci si potrebbe attendere che fossero collocate tali opere. Nel campo del commesso più vicino all'ingresso della grotta, dove la trama della ghiaia denota un evidente rifacimento, anche gli ugelli sono disposti in modo irregolare, testimoniando una possibile riparazione anche dell'impianto sottostante. Sono attualmente in corso di realizzazione i rilievi dei corridoi di servizio disposti su più livelli intorno e al di sotto della grotta degli Animali (fig. 2), da cui si auspica di ricavare anche in-

Campagne di rilievo	agosto 2012 (Intradosso volta da ponteggio e muro di contenimento) febbraio 2013 (Grotta) ottobre 2013 (Estradosso grotta, test SLAM sui cunicoli) settembre 2015 (Estradosso grotta, progetti fotogrammetrici) dicembre 2017 (Liv. superiore intercapedine) settembre/ottobre 2018 (Liv. inferiore intercapedine, in corso)			
Unità personale	4			
Strumentazione	Stazione totale <i>reflectorless</i> precisione angolare 3” Laser scanner distanziometrico a differenza di fase. Precisione di Posizione* 6 mm con una portata da 1 m a 25 m; 10 mm con una portata fino a 50 m Precisione di Distanza* m4 mm con albedo del 90% fino a 25 m m5 mm con albedo del 18% fino a 25 m m5 mm con albedo del 90% fino a 50 m m6 mm con albedo del 18% fino a 50 m Precisione di angolo (oriz./vert.) 125 µrad/125 µrad, Sigma uno *una portata compresa fra 1 m e 50 m, Sigma uno Laser scanner distanziometrico a tempo di volo. Precisione di Posizione *6 mm, Precisione di Distanza * 4 mm, Precisione di Angolo (oriz./vert.) 60 µrad / 60 µrad (12” / 12”) *una portata compresa fra 1 m e 50 m, Sigma uno Laser scanner distanziometrico a differenza di fase <i>Linearity error</i> 1 ≤ 1 mm			
	Range noise	black 14 %	grey 37 %	white 80 %
	Range noise, 10 m	0.4 mm rms	0.3 mm rms	0.2 mm rms
	Range noise, 25 m	0.6 mm rms	0.4 mm rms	0.3 mm rms
	Range noise, 50 m	2.2 mm rms	0.8 mm rms	0.5 mm rms
	Range noise, 100 m	10 mm rms	3.3 mm rms	1.6 mm rms
	Camera reflex APS-C			
	Camera reflex <i>Full frame</i>			
	Testa panoramica motorizzata			
Software	Cyclone Leica (elaborazione <i>range maps</i>) Star*Net (elaborazione dati topografici) Bentley Microstation (CAD) Autodesk Autocad (CAD) ISTL-CNR MeshLab (elaborazioni <i>mesh</i>) Gigapan Stitch (elaborazione immagini fotografiche)			
Numero Scansioni	22 (agosto 2012) 8 (febbraio 2013) 18 (ottobre 2013) 25 (settembre 2015) 23 (dicembre 2017) 80 (settembre/ottobre 2018)			
Numero di punti totali	370.714.688 (agosto 2012) 369.353.135 (febbraio 2013) 713.732.636 (ottobre 2013) 864.683.723 (settembre 2015) Campagne 2017-2018 in elaborazione			
Risoluzione media	0.005 m a 5 m (agosto 2012 - febbraio 2013) 0.006 m a 10 m (ottobre 2013 - settembre 2015 - settembre/ottobre 2018) 0.12 m a 10 m (dicembre 2017)			

formazioni più dettagliate sulla struttura, gli impianti idraulici e i giochi d'acqua. Le prime indagini stanno fornendo nuove informazioni sulla rete degli scarichi, tra cui tracce di strutture al di sotto dell'ingresso della grotta forse connesse con il meccanismo di chiusura automatica del cancello descritto da Agostino del Riccio²³ e smantellato nel corso degli interventi lorenesei.

²² Riguardo la descrizione degli impianti della grotta e del giardino: GALLETTI, Firenze. loc. Castello... cit. e L. ZANGHERI, Le “Piante de' condotti” dei giardini di Castello e la Petraia, “Bollettino degli Ingegneri”, XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26.

²³ Cfr.: Heikamp, D., Agostino del Riccio, *Del Giardino di un re*. In: *Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi, Siena – San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978, Ragionieri, G., (cur.) L. S. Olschki: Firenze 1981.

Questo studio è stato eseguito nell'ambito del progetto GAM-HER project: *Geomatics Data Acquisition and Management for Landscape and Built Heritage in a European Perspective*, PRIN: – Bando 2015, Prot. 2015HJLS7E. La strumentazione utilizzata è stata fornita da NEMECH, Centro di competenza sui beni culturali istituito da Regione Toscana e attivato da MICC-UNIFI.

IL PROGETTO DELLA CONOSCENZA NELL'AMBITO DEL RESTAURO DELLA GROTTA DEGLI ANIMALI A CASTELLO. SIGNIFICATO E RUOLO DI INDAGINI, STUDI, DIAGNOSTICA

The restoration of the Grotta degli Animali in the garden of the Medicean Villa of Castello is an ongoing project promoted by the Polo Museale per la Toscana in collaboration with the Soprintendenza A.B.A.P. of Florence, both regional offices of Italy's Ministry of Cultural Heritage. The text displays the multidisciplinary approach set up in order to gain further knowledge of the monument and, consequently, to be able to develop the most appropriate conservation actions. The multidisciplinary activities concern various aspects: from diagnostics to survey, from the specification of the monument's material structure to the study of archival records. The data collected is made available to the technical staff supervising the works in order to critically discuss scientific results and steer their choices based on factual information. "Critically" is a keyword here, since scientific data does not set rules for architects and art historians regarding how restoration must be conducted, but stands as a tool for accurate operational measures.

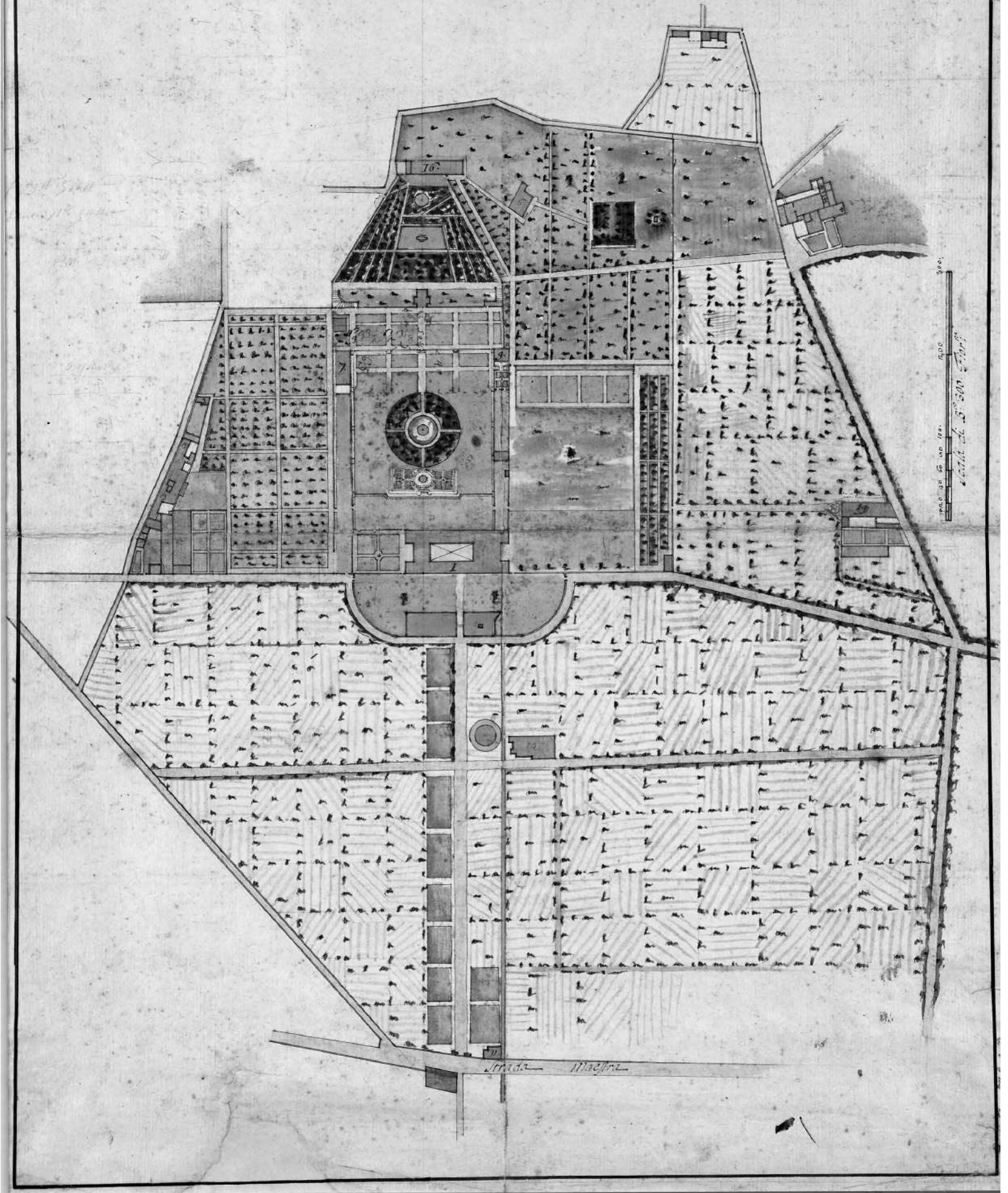
Il restauro della grotta degli Animali presso il giardino della villa di Castello è un'attività promossa dal Polo Museale della Toscana in collaborazione con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia¹. Il restauro – tuttora in corso di realizzazione² – è stato sin dall'inizio accompagnato da una serie di indagini ad ampio spettro e da studi a carattere multidisciplinare. Queste attività hanno contribuito a rendere il cantiere un vero e proprio luogo di studio e di approfondimento, e il restauro un'occasione per riesaminare storia e natura del monumento. Il testo che qui si presenta illustra le azioni conoscitive intraprese finora; esse sono state progettate al fine di fornire a chi dirige e svolge il restauro della grotta l'appropriata cornice cognitiva entro cui operare le scelte progettuali. Trattandosi di un restauro non ancora completato, il resoconto non potrà che essere provvisorio, suscettibile di aggiornamenti. Tuttavia l'esposizione delle attività conoscitive poste in essere è utile allo scopo di mettere in luce l'approccio metodologico sotteso alla difficile operazione che si sta compiendo, a partire proprio dal significato e dalla funzione che indagini, analisi, studi e ricerche sul manufatto devono assumere nell'ambito del cantiere di restauro. Se da un lato esse sono state progettate per avere a disposizione dei dati aggiornati sulla fabbrica, dall'altro non sono state intese alla stregua di risorse oggettive cui attingere acriticamente, quasi a delegare

ad altri le necessarie scelte critico-interpretative che ogni operazione di restauro impone. Al contrario: i dati esibiti dalle ricerche sono sempre sottoposti al vaglio della ragione, nella convinzione che il restauro sia e debba rimanere un'operazione critica³. Progettisti e direttore dei lavori compiono le proprie valutazioni (anche) sulla base delle informazioni acquisite, ma senza soggezione nei confronti del dato tecnico-scientifico e della (supposta e presunta) verità che lo informerebbe.

Su questo sfondo sono state impostate delle collaborazioni istituzionali per aggiornare la conoscenza del monumento e delle sue condizioni conservative. Le più importanti tra queste sono rappresentate dalle convenzioni stipulate con l'Università di Firenze-Dipartimento di Ingegneria Civile E Ambientale, e con il CNR-Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali. La prima tra queste due collaborazioni rispondeva all'esigenza di avere a disposizione un rilievo che fosse funzionale alla scelta di riattivare il sistema di giochi d'acqua all'interno della grotta⁴. A questo scopo non potevano infatti servire i rilievi già esistenti, elaborati nell'ambito dei restauri condotti negli anni Novanta⁵, per la sola buona ragione che da allora lo stato dei luoghi è immancabilmente variato. Basti pensare al fatto che i restauri in corso hanno messo in luce il sistema idraulico cinquecentesco nella sua interezza, e di conseguenza si è ri-

velato ineludibile il tema della sua restituzione grafica. Una volta portato a termine, è indubbio che questo rilievo si rivelerà una preziosissima documentazione storica. Ma non è solo a questo scopo che è servito il nuovo rilievo: siccome il nuovo impianto idrico affiancherà quello antico, l'esatta disposizione di quest'ultimo ha permesso di progettare i dettagli della futura sistemazione del primo. Attraverso il rilievo sono stati individuati con scrupolosità, sezione per sezione, volume e spessore del calcestruzzo presente sull'estradosso della volta, precisandone il rapporto con la sottostante costruzione in laterizio (che in alcuni punti si è rivelata più esile – e quindi più ardita – di quanto si supponeva o sapeva). La nuova fase di rilevazione tuttora in corso di esecuzione allargherà l'osservazione dalla grotta al contesto, in modo da riuscire a calibrare l'innesto delle nuove porzioni impiantistiche nell'insieme del sistema idrico che caratterizza il giardino. Si nutrono, inoltre, buone speranze di porre all'attenzione degli studiosi aspetti non del tutto conosciuti della complessa, mirabile struttura costruttiva che ha permesso alla grotta di mantenersi per secoli in un contesto che in prima battuta chiunque definirebbe poco favorevole, con particolare riguardo al sistema di mediazione che la isola dal terrapieno in cui è incastonata. La convenzione istituita con il CNR-ICVBC⁶ ha mirato in primo luogo all'identificazione dei materiali costituenti la grotta, a partire dalle malte

Pianta Generale dell'Imperiale Villa di Castello



pagina 91

Fig. 1 Pianta della villa e giardino di Castello a Firenze, metà XVIII sec. (Firenze, Archivio Storico del Comune di Firenze, Fondo Disegni, amfce 2863 (cass. 68, ins. C)).

¹ I due istituti – oggi diretti rispettivamente da Stefano Casciù e da Andrea Pessina – sono entrambi articolazioni territoriali del MiBAC. L'attuale fase di restauro prese avvio nel 2011 su impulso dell'allora Soprintendenza Speciale al Polo museale della città di Firenze diretta da Cristina Acidini. Sin da allora fu istituita la collaborazione che ancora si mantiene con la Soprintendenza ai beni architettonici, diretta a quel tempo da Alessandra Marino. Tra alterne vicissitudini legate ai finanziamenti a singhiozzo ricevuti dagli organi centrali, sono diversi i colleghi che si sono avvicendati nei vari ruoli che compongono un cantiere di restauro. Vanno ricordati qui Corrado Azzollini, Alessandra Griffo, Mauro Linari, Vanessa Mazzini, Paola Ruggieri, Chiara Laura Tettamanti. Bisogna essere grati a Stefano Casciù per la tenacia con cui persegue l'obiettivo della valorizzazione del complesso, declinando tale concetto in senso proprio. In questo momento l'ufficio direzione lavori e progettazione diretto da Valerio Tesi è composto da: Marco Mozzo (che dirige il sito museale), Paolo Galeotti, Rosella Pascucci. Andrea Ugolini, esperto esterno all'amministrazione, sviluppa la progettazione degli aspetti specialistici di ordine impiantistico. Si occupa della gestione amministrativa dell'intervento Michela Nebbiai, ufficio R.u.p. Andrea Montemurro è il referente della direzione amministrativa del Polo Museale. La funzione di coordinatore per la sicurezza è stata svolta prima da Simona Rinaldi, ed ora da Francesco Sgambelluri. Chi scrive riveste il ruolo di Responsabile unico del procedimento. Una menzione è d'obbligo anche per le imprese che finora si sono avvicendate in cantiere, Faesulae e PTcolor: entrambe hanno mostrato organizzazione e professionalità di eccezione.

Il lotto di lavori che sta per iniziare è cofinanziato nell'ambito del Por-Fesr 2014-2020, grazie al coordinamento della Regione Toscana – Direzione Cultura e Ricerca – Assessorato Cultura, Università e Ricerca tenuto da Monica Barni.

² Primi resoconti del restauro sono in V. TESI, *Il progetto di restauro*, in V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Il modello digitale di una "macchina idraulica" del '500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello*, atti della conferenza internazionale (Firenze, 22-24 maggio 2017), "Ananke", numero speciale GeoRes, 2017, pp. 63-70: 63-65.

³ Il tema è molto complesso e possiede oramai già una storia. Negli ultimi decenni si è assistito a un progressivo aumento del peso della componente scientifica all'interno del cantiere di restauro, tanto da divenire talvolta fattore di condizionamento delle decisioni operative, e non più strumento utile alla definizione di queste ultime. Soprattutto nella pratica corrente, troppo spesso architetti e storici dell'arte sembrano subire l'invasione della diagnostica, che finisce per orientare e perfino ordinare le scelte progettuali. Un simile atteggiamento nuoce in primo luogo al monumento, ma anche alla credibilità degli stessi esperti di diagnostica. Su questo punto cfr. ad esempio D. FIORANI, *Conoscenza e restauro dell'architettura: ruolo e casistica delle tecnologie*, in *Restauro e tecnologie in architettura*, a cura di ead., Roma 2009, pp. 43-67; L. NAPOLEONI, *Tutela del patrimonio, civiltà della tecnica e debolezza teorica*, "ArcHistoR", II, 2015, 4, pp. 70-91. Occorre pertanto sempre rivendicare la corretta posizione reciproca di tutte le azioni conservative, tra le quali rientra a pieno titolo la diagnostica.

Sulla relazione tra gli apporti scientifici e ruolo del progettista resta sempre illuminante la lettura dei cosiddetti maestri del restauro, a partire da quelli che sollecitarono maggiormente lo sviluppo delle tecnologie applicate alla fabbrica, come Piero Sanpaulesi: anche sotto questo aspetto il suo *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1990³, resta un punto di riferimento per ogni riflessione sul tema (cfr. anche diversi contributi contenuti nel volume *Piero Sanpaulesi. Restauro e metodo*, atti della giornata di studi (Firenze, 18 aprile 2005), a cura di G. Tampone, F. Gurrieri, L. Giorgi, Firenze 2012).

e dagli elementi che formano l'apparato decorativo minuto. A seconda delle richieste formulate da chi conduce il restauro, i campioni prelevati sono stati sottoposti dai tecnici del CNR ad analisi allo stereomicroscopio, al microscopio ottico, e sono stati indagati secondo le metodologie note come diffratometria a raggi X e analisi spettrofotometrica nel medio infrarosso. Le indagini hanno consentito di distinguere materiali cinquecenteschi da quelli risalenti a interventi successivi; nonché di individuare composizione mineralogico-petrografica di elementi lapidei e malte, provenienza dei materiali utilizzati, concrezioni naturali o prodotte intenzionalmente, presenza di scialbature. Oltre a rivestire autonoma importanza sul piano storico-documentale, questi dati sono stati e saranno utili allo scopo di meglio definire le azioni conservative, quali la definizione del grado e del metodo di pulitura o l'opportuna composizione delle malte da restauro. Un altro campo di indagine è stato rappresentato dall'analisi della possente cappa di calcestruzzo che ricopre l'estradosso della volta, oggetto di carotaggi effettuati con strumentazioni che lavorano solo a rotazione per non rischiare di produrre sollecitazioni sulla struttura e sulle calcareniti presenti nell'intradosso. La seconda fase d'indagine avrà l'obiettivo preminente di prevedere il comportamento di calcareniti ed elementi plastico-decorativi una volta che saranno riattivati i giochi d'acqua all'interno della grotta. Dagli studi che si andranno ad effettuare si attendono indicazioni decisive in merito agli effetti che l'acqua produrrà sugli elementi figurativi e sul delicato ambiente che compone la grotta, in modo da definire il tipo di acqua da utilizzare, eventuali trattamenti cui sottoporre il liquido prima dell'immissione nell'impianto, numero di giorni e ore in cui sarà opportuno attivare i giochi d'acqua.

Nella consapevolezza che la conoscenza di un monumento, anche quella rivolta alla sua ma-

tericità, non può prescindere dall'approfondimento storico, sono state impostate collaborazioni per l'esecuzione di ricerche di archivio⁷. Le ricerche consentiranno di definire con maggiore precisione la fase di anamnesi del manufatto, con particolare riferimento alle trasformazioni occorse in età moderna. Un monumento è sì materia plasmata secondo un dato ordine e una data disposizione, ma è anche un ricettacolo in cui si depositano interpretazioni, intenzioni, visioni. Quest'ultime finiscono per costituirlo allo stesso modo di come lo costituiscono i suoi elementi materici, divenendone parte integrante. Ne consegue che lo studio delle fonti storiche⁸ e archivistiche è non solo essenziale, ma anche infinito, come infinite sono le letture che si possono dare di esse. Su questa traccia, è plausibile che le ricerche in corso favoriranno nuovi e interessanti contributi di ordine storico-critico⁹.

Nel futuro prossimo, altro campo di applicazione delle attività conoscitive sarà quello della valutazione della sicurezza sismica. Sul tema della conoscenza del comportamento strutturale della grotta negli anni Novanta furono realizzati importanti passi in avanti. L'ingegnere Leonardo Paolini, in una relazione del 1993 conservata presso gli archivi della Soprintendenza¹⁰, tracciò lo schema strutturale del manufatto a seguito di alcuni locali dissesti verificatisi in quegli anni. Lo studio diede origine a proposte di locali interventi di riparazione e si concluse con una valutazione circa lo stato di sicurezza del monumento: i limitati dissesti allora osservabili non compromettevano il generale stato di equilibrio del complesso. Sebbene fosse stato raccomandato il costante monitoraggio della fabbrica, l'ingegner Paolini concluse che le condizioni strutturali generali della grotta non rappresentavano un pericolo per la sua conservazione. Poiché lo stato dei luoghi è mutato, appare ora necessario eseguire una nuova valutazione strutturale del manufatto che sarà programmata nel prossimo futuro.

Oltre alle attività già realizzate, programmate o delineate, restano ancora spazi entro cui esercitare la spinta a proseguire nella conoscenza del monumento. Basti pensare al rapporto della grotta con la villa di Castello, rapporto che – sulla scorta e a partire dagli studi già realizzati nel recente passato¹¹ – meriterebbe un ulteriore approfondimento, in special modo riguardo al dissamento tra il giardino e la facciata posteriore della villa.

Un'ultima parola sull'operazione guidata dal Polo Museale della Toscana con la direzione operativa della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze. Lo sforzo che si

sta compiendo è teso non solo alla salvaguardia di un bene monumentale bisognoso di cure, ma anche alla reintroduzione nel circuito museale di un'attrazione da troppo tempo sottratta al pubblico. Da questo punto di vista l'operazione rientra a pieno titolo nel concetto di valorizzazione del patrimonio culturale. Tuttavia l'attività di valorizzazione è qui declinata e perseguita nel modo corretto e autentico, e non nell'accezione che di recente si sta affermando: si sta cioè puntando ad accrescere la fruizione e il pubblico godimento di un bene culturale, non a ricavarne un ritorno in termini di monetizzazione.

⁴ Il rilievo è stato condotto dal gruppo di ricerca diretto da Grazia Tucci, al cui contributo in questo numero si rimanda per completezza. Cfr. anche V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Laser scanning and modelling of barely visible features: the survey of the Grotto of the Animals at the Villa of Castello (Florence)*, conference paper (Florence, 22-24 May 2017), "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science", XLII-5/W1, 2017, pp. 343-349.

⁵ Si tratta dei restauri condotti dalla Soprintendenza, progettati e diretti da Isabella Lapi Ballerini per quanto riguarda l'apparato plastico-decorativo, e da Giorgio Galletti per ciò che concerne l'architettura della grotta. Anche sulla scorta di tali esperienze progettuali, i due studiosi hanno fornito fondamentali contributi alla comprensione storico-critica della grotta e del giardino: cfr. ad esempio I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la grotta degli animali a Castello*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del congresso (Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca, 18-19 settembre 1998), a cura di Ead., M.L. Medri, Firenze 1999, pp. 268-283; G. GALLETTI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-161.

⁶ L'ICVBC ha posto a disposizione dell'iniziativa le professionalità di Emma Cantisani, Susanna Bracci e Rachele Manganelli Del Fa.

⁷ È stata in particolare incaricata la dott.ssa Veronica Vestri.

⁸ Tra i vari studi storico-critici, oltre a quelli già citati, non si può prescindere da: L. ZANGHERI, *Le "Piante de' condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26; C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80; C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 67-86 e 108-129. Tra i più recenti si segnalano A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007; G. CAPECCHI, *Ipotesi su Castello. L'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538-1550)*, Firenze 2017.

⁹ A partire da quelli presentati in questo numero dai colleghi Alessandra Griffo (che aveva già fornito interessantissimi contributi sul tema), Marco Mozzo, Valerio Tesi. Del resto il convegno di cui qui si presentano gli atti ha permesso di ampliare le interpretazioni storico-critiche della grotta con stimolanti apporti scientifici caratterizzati da inediti collegamenti ideali e riferimenti storici (si fa qui particolare riferimento all'intervento di Emanuela Ferretti; cfr. *infra*).

¹⁰ Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia, pos. A/863, fasc. 5.

¹¹ Cfr. C. FEI, *La villa di Castello*, Firenze 1968, che, oltre a descrivere parte dei consistenti lavori di restauro alla villa, offre una buona fotografia dello stato dei luoghi alla metà del secolo scorso; D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, Phil. Diss., Princeton University, 1976, I-II; ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit.

IL RESTAURO DELL'IMPIANTO IDRAULICO DELLA GROTTA DEGLI ANIMALI, A CASTELLO

When the floor of the terrace above the grotto was covered with paving stones during the Lorraine era the earthenware conduction network, the sandstone fittings and the lead piping, which probably no longer worked at the time, were concealed once and for all.

As a consequence, a fundamental component of the sixteenth-century hydraulic system was lost. After a first, initial phase in which the various internal decorations were secured and restored, a series of investigations and progressive inspections were initiated to carefully bring to light the whole hydraulic system and its layout above the vaults of the grotto. The aim was then to understand how it originally worked in order to assess whether the water features could be reactivated, as well as to find possible solutions for the roof of the grotto in relation to the current layout of the Appennino level. After a series of cautious tests, the narrow lead pipes threading through the vaults, which were blocked by encrustations, deposits and materials that had hardened in time, were reopened by making perforations from the inside. Instead of replicating the sixteenth-century loop system, another method was adopted to conduct the water to the rainfall nozzles. Every nozzle inside the grotto was given new autonomous and independent tubing connected to new collectors in the side ducts of the grotto to conduct the water. As a result, precise checks can be made of the water pressure and the system is easy to maintain.

L'acqua è il principio vitalizzante del giardino, ne irrorava le piantumazioni e ne alimenta fontane e giochi idraulici, ma al tempo stesso costituisce un fattore di degrado e quasi di irresistibile disgregazione di complessi disegni e fragili meccanismi, proprio per l'edace azione meccanica dell'acqua e per le difficoltà di manutenzione di una ramificata rete di condotti, bottini, tubazioni e fognoli, che qui a Castello erano resi ancor più fragili dall'elevatissimo tenore di calcare dell'acqua, che nel suo scorrere depositava incrostazioni e 'gromme', fino a occludere i condotti più minuti¹.

Gli studi più recenti dedicati alla grotta degli Animali² restituiscono ampi riferimenti alla lunga successione di interventi di manutenzione, di restauro e di reintegrazione, talvolta di modifica, sia degli apparati decorativi che del funzionamento idraulico della grotta. Tuttavia, alcune fasi e alcuni interventi appaiono ancor oggi sfuocati, quale ad esempio la realizzazione del nuovo prospetto loreneso, tanto che tra gli obiettivi della ricerca in corso ci si propone una più dettagliata ricostruzione delle vicende manutentive della grotta degli Animali, nonché degli interventi di alterazione e manomissione che sono stati compiuti sul testo cinquecentesco, un'analisi che potrebbe consentire di meglio leggere la redazione attuale e il suo rapporto con il disegno originario, come indicano i contributi di Alessandra Griffo e di Marco Mozzo.

Tra le modifiche introdotte verosimilmente nel periodo loreneso si deve registrare anche la disattivazione del sistema di caduta dell'acqua dall'alto; il complesso e articolato impianto idraulico posto nell'estradosso del sistema voltato della grotta, che ne costituiva una componente assolutamente non secondaria nella definizione dell'immagine complessiva, del significato iconologico e allegorico, e della suggestione prodotta nei visitatori, con una diffusione a pioggia – un 'diluvio' appunto – da oltre cento terminazioni (costituite da diffusori in piombo con cinque fori per la caduta dell'acqua, figg. 1-3) disposte nell'incrostazione lapidea di calcareniti, o 'pietre spugne', appare obliterato, in parte smantellato e non funzionante probabilmente dalla seconda metà del Settecento.

A metà degli anni Novanta del secolo scorso, Giorgio Galletti, nel corso dei lavori da lui avviati al di sopra della grotta, mise in luce una parte dei condotti posti nell'estradosso della volta più interna, corrispondente cioè alla vasca centrale, sinteticamente descritti nel suo contributo dedicato al Tribolo 'maestro delle acque'³. Per mantenere in vista e proteggere lo scavo compiuto, nella prospettiva di proseguire e ampliare le indagini, fu eretta una tettoia, che ha segnato, purtroppo infelicitemente, il prospetto della grotta per oltre venti anni⁴ (tav. 26 Atlante), anche a causa della discontinuità dei finanziamenti, nonché delle difficoltà tecniche a definire le

più idonee modalità di intervento e di restauro. Tra il 2010 e il 2011 la caduta di alcune calcareniti all'interno della grotta ha portato alla sua chiusura e alla necessità di avviare nel 2012 la revisione della incrostazione lapidea⁵; è stata verificata la tenuta dei singoli elementi e si è provveduto a consolidarli, mediante inserzione di nuovi ancoraggi con barre filettate e cavetti in acciaio inox, e sono state riprese le parti della decorazione polimerica degradate dall'infiltrazione di acque meteoriche. Il cantiere ha costituito anche il momento iniziale di studio di una più ampia proposta progettuale, con l'obiettivo di completare il rinvenimento dell'impianto idraulico estradosso e al tempo stesso effettuare una serie di indagini sulle caratteristiche strutturali e materiche della grotta⁶.

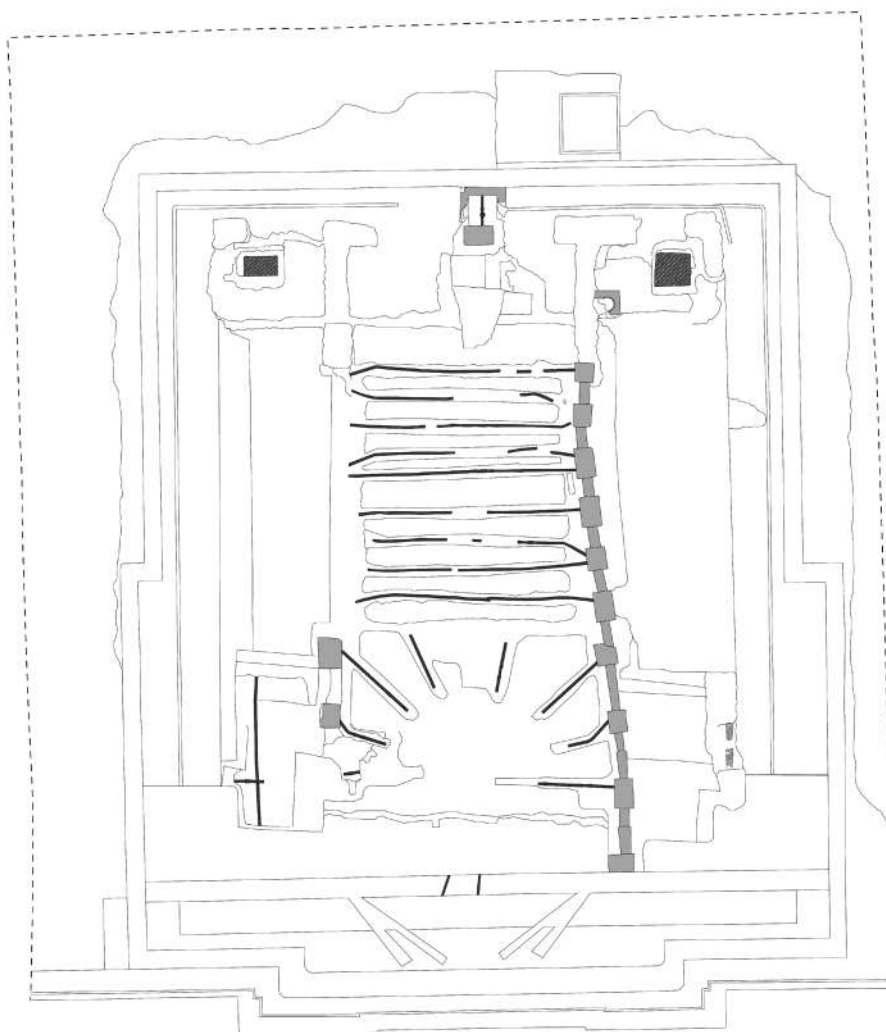
Dopo una prima, iniziale fase di messa in sicurezza e di revisione della decorazione polimerica interna, si è avviata una serie di indagini e di accertamenti progressivi⁷, per rimettere in luce con cautela la rete dell'impianto idraulico e la sua effettiva distribuzione sopra la grotta e comprenderne il funzionamento originario, in modo da valutare in che modo fosse possibile riattivare i giochi d'acqua e conseguentemente anche le possibili soluzioni per la copertura della grotta, in rapporto con l'attuale impianto del piano dell'*Appennino* (fig. 6). In particolare, si è posto il problema di individuare la corrispondenza tra quanto permaneva ancora nelle volte all'in-



pagina 95

Fig. 1 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di un diffusore in piombo, nell'intradosso della grotta (foto L. Fiorini).

Fig. 2 Rilievo dell'impianto idraulico rinvenuto nell'estradosso della volta della grotta degli Animali. In corrispondenza della prima campata è presente una raggiera di tubazioni alla quale non corrispondono punti di caduta all'interno (elaborazione di V. Tesi, I. Seghi).



¹ Sulla manutenzione dei giardini storici si veda C. CONFORTI, *Quotidianità d'uso, forme di gestione e manutenzione del giardino storico fiorentino nelle fonti archivistiche*, in *Arte delle Grotte: per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, atti del convegno (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M.C. Pozzana, Genova 1987, pp. 21-24; 22, con ampi riferimenti al giardino di Castello. Sull'impianto idraulico di Castello si vedano: L. ZANCHERI, *Le "Piante de' condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26; C. CONFORTI, *Acque, condotti, fontane e fronde. Le provvisioni per la delizia nella villa medicea di Castello*, in *Il teatro delle acque*, a cura di D. Jones, Roma 1992, pp. 76-89; C.A. GARZONIO, M. MORETTI, *Gli impianti storici per l'utilizzo delle acque nei giardini delle ville medicee di Castello e Petraia: analisi, restauro e valorizzazione dell'archeologia degli acquedotti*, "Restauro archeologico", 2, 2014, pp. 32-51. Sugli impianti idraulici delle grotte si vedano, tra gli altri, *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del congresso (Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca, 18-19 settembre 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999, e in particolare G. GALLETTI, *La genesi della grotta grande di Boboli*, ivi, pp. 228-239. Più in generale, sul tema degli acquedotti rinascimentali: E. FERRETTI, *Il corso del fiume e le opere idrauliche*, in EAD., D. TURRINI, *Navigare in Arno. Acque, uomini e marmi tra Firenze e il mare in Età moderna*, Firenze 2010, pp. 9-21; E. FERRETTI, *Dalle sorgenti alle fontane: Cosimo I e l'acquedotto di Firenze*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 262-275; E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016; *Il Nettuno architetto delle acque. Bologna: l'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di E. Ferretti, F. Ceccarelli, Bologna 2018. In particolare, per l'immediata e stretta relazione con il giardino di Castello, D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del giardino di Boboli*, Livorno 2013, al cui glossario si è fatto riferimento per i termini tecnici nel testo. Per quanto attiene a progetti di restauro di opere idrauliche rinascimentali in giardini, grotte o fontane, in una letteratura di non ampissima estensione, si veda *Nettuno. La Fontana: studio, progetto, restauro*, a cura di M. Gaini, Bologna 2017, e in particolare C. BRAGALLI et al., *Il sistema idraulico delle acque*, ivi, pp. 99-122.

² CONFORTI, *Quotidianità d'uso...* cit.; C. CONFORTI, *La grotta "degli animali" o del "diluvio" nel giardino di Villa Medici a Castello*, "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1987, 6, pp. 71-80; C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 67-86 e 108-129; I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la grotta degli animali a Castello*, in *Artifici d'acque...* cit., pp. 268-283; G. GALLETTI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-161; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007, pp. 80-87; G. CAPECCHI, *Ipotesi su Castello. L'iconografia di Niccolò Tribolo e il giardino delle origini (1538-1550)*, Firenze 2017.

³ "Durante i lavori di restauro del 1994 della Grotta degli Animali furono eseguiti saggi all'estradosso della volta che consentirono la rimozione di una copertura in cemento armato, eseguita negli anni settanta, e di una pavimentazione in lastrico di pietre subbiate [...]. Sottostante a tale pavimentazione esisteva uno spessore di conglomerato di malta di calce inglobante il sistema idrico cinquecentesco. I saggi hanno messo in luce le tubazioni in terracotta del diametro di circa cm. 30 ricordati con giunti in massello di pietra bocciardata. Dall'anello in terracotta si diparte un 'pettine' di tubazioni in piombo

terno della grotta della studiata distribuzione di diffusori da cui scaturiva l'acqua e la ramificazione delle tubazioni rinvenute nell'estradosso, corrispondenza tutt'altro che immediata e scontata, anche per le alterazioni subite nel tempo sia dall'impianto idraulico che dalla decorazione interna. Si è potuto così accertare che anche sopra la volta della campata di ingresso alla grotta sono presenti alcune tubazioni in piombo, disposte lungo la linea di mezzeria di ogni vela, alle quali tuttavia non corrisponde alcun elemento di diffusione nella volta interna, testimonianza della modifica e dell'alterazione della stessa redazione decorativa, probabilmente nella stagione lorenese, che non presenta infatti alcun rapporto con la posizione delle 'canne' in piombo ora individuate nell'estradosso (cfr. fig. 2 e tavv. 20-21 Atlante).

Anche da ciò la necessità di acquisire un rilievo di dettaglio della grotta⁸, esteso pure alla struttura dei suoi cunicoli laterali e alla rilevazione del sistema di raccolta e di deflusso dell'acqua, che attraverso una rete di fognoli posti sotto la pavi-

mentazione in breccia è convogliata in un condotto centrale, che attraversa tutta la grotta e con dimensioni maggiori prosegue interrato verso la fontana dell'*Ercole e Anteo*. È stato così possibile accertare gli effettivi spessori delle strutture murarie della grotta in tutto lo sviluppo del sistema voltato, in modo da impostare e controllare con particolare attenzione le operazioni di taglio e rimozione del getto in calcestruzzo fino all'individuazione di ciò che rimaneva dell'impianto idraulico. Si è potuto così accertare che nella prima campata della grotta, in corrispondenza delle due vasche laterali, l'impianto originario – sia i condotti in cotto che la rete di tubazioni in piombo – risulta molto più frammentario di quanto rinvenuto nel 1994 al di sopra della seconda campata, più interna. Grazie alle operazioni di rilievo compiute e alle modalità di acquisizione si potrà rendere disponibile una rappresentazione tridimensionale dell'intero impianto idraulico, dai condotti di adduzione fino alla rete del sistema di deflusso, in grado di descrivere il funzionamento della macchina idraulica.

Fig. 3 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di una tubazione in piombo; a lato, alcuni diffusori in piombo.

Fig. 4 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di una tubazione in piombo nel punto di inserzione nella 'canna' verticale.

Fig. 5 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare dell'attacco di una tubazione in piombo nel 'dado' di raccordo in pietra; al centro dell'immagine l'innesto della tubazione nella 'canna' verticale.

Appare opportuno notare che le operazioni di scavo hanno mostrato come l'originario impianto idraulico sia stato disposto al di sopra di un primo strato di calcestruzzo, che riveste la struttura muraria della grotta realizzata in laterizi, e successivamente sia stato interamente annegato in un secondo e successivo getto, particolarmente tenace e spesso vari decimetri. Nell'estradosso della grotta l'impianto idraulico risulta composto da due condotti laterali realizzati con elementi troncoconici in laterizio ('doccioni'), che si innestano per contrasto in blocchi prismatici di arenaria ('dadi'), al cui interno è scavato un raccordo a T, in modo da consentire la prosecuzione del condotto laterale e l'alimentazione delle tubazioni in piombo, ortogonali ai 'doccioni', che innervano l'estradosso della grotta (tav. 19 Atlante). Le tubazioni sono formate da elementi di dimensioni contenute, giuntati tra loro a contrasto con un innesto a bicchiere, reso solido con l'interposizione tra le teste dei pezzi in piombo di una 'mestura' costituita da stoppa e legante. Lo stesso tipo di giunzione collega le tubazioni alle 'canne' verticali, che attraversano le volte in laterizi e la cui giacitura (corrispondente alla posizione dei diffusori nell'intradosso della grotta) risulta definita contemporaneamente alla costruzione della struttura muraria (figg. 4-5). L'impianto idraulico presenta una ramificata e complessa strutturazione, degna davvero di un 'maestro delle acque', ma al tempo stesso suscita qualche interrogativo sulla durata nel tempo del suo originario funzionamento, per la costitutiva fragilità del sistema di connessioni, per la quasi insormontabile difficoltà di garantire una pressione idraulica uniforme con un numero così elevato di punti di caduta (ben centoquattro), e per l'elevato contenuto di calcare delle acque di alimentazione, tanto che quasi tutti i diffusori che ancora si conservavano all'interno della grotta all'avvio dei lavori presentavano stratificate incrostazioni di 'gromme', che li occludevano quasi totalmente.

Nel 1764 Giovan Battista Ruggieri stende una *Descrizione dello stato presente della Reale villa e condotti di Castello*, in cui indica che "il piano mattonato sopra detta grotta è in buon grado e similmente i muriccioli attorno attorno"; e prosegue più avanti, dando conto anche delle condizioni della stessa grotta e in particolare dei giochi d'acqua, "li scherzi di detta grotta in parte operano ma non come dovrebbero operare a motivo che nelle canne di piombo vi saranno delle scoppiature quale non si possono sapere in che quantità né dove"⁹. Le 'scoppiature' delle tubazioni verticali e le 'gromme' che occludono i condotti di adduzione inducono probabilmente a escludere la riparazione del sistema idraulico e nel clima lorenese di una 'cultura dell'utile', richiamato in questa pagina da Alessandra Griffo, si è proceduto alla parziale oblitterazione delle tubazioni in piombo (rinvenute in condizioni del tutto frammentarie in corrispondenza della prima campata) e alla sigillatura dell'estradosso con un ulteriore e ben più spesso getto in calcestruzzo, forse già nel 1779 ad opera di Bernardo Fallani¹⁰, oppure nel secondo decennio dell'Ottocento, quando Giuseppe Cacialli compie "consistenti lavori di consolidamento alle pareti e alla copertura della grotta, minacciate dall'umidità"¹¹. Nonostante la proposta operativa del Ruggieri, è a questo arco di tempo che deve riferirsi la modifica del prospetto; alle 'spugne' che disegnavano il naturalistico accesso dell'antro, come raffigurato nella lunetta dell'Utens e nella settecentesca incisione del Werner (tavv. 3 e 5 Atlante), è sovrapposta la classicistica impaginatura di sode colonne tuscaniche, in pietra forte, racchiuse da paraste binate, che si appoggiano fin quasi a nasconderele su preesistenti paraste in arenaria, differenti per grana e livello di consunzione, verosimilmente l'originaria cornice cinquecentesca della facciata (tav. 1 Atlante). Il fornice centrale non appare modificato ma al più regolarizzato e privato, per accidenti occorsi o intenzionalmente,



bo del diametro di circa cm. 4, dalle quali scendono le cadute degli schizzi, annegate nello spessore delle spugne e stalattiti dell'intradosso della volta", in GALLETTI, *Tribolo maestro...* cit., p. 159, n. 37.

⁴ La conclusione dei lavori all'estradosso della grotta ha consentito ora (settembre 2018) il definitivo smontaggio delle strutture provvisorie di copertura.

⁵ Il progetto è stato definito dall'arch. Mauro Linari (Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il polo museale per la città di Firenze, perizia di spesa n. 31/11 del 16 settembre 2011); a seguito dell'aggiudicazione dei lavori alla ditta P.T. Color, la direzione dei lavori è stata affidata a chi scrive. Mi è gradito ringraziare Cristina Acidini e Mauro Linari per il coinvolgimento in questo cantiere di restauro.

⁶ Prime note sugli interventi di restauro sono in V. TESI, *Il progetto di restauro*, in V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Il modello digitale di una "macchina idraulica" del '500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello*, atti della conferenza internazionale (Firenze, 22-24 maggio 2017), "Ananke", numero speciale GeoRes, 2017, pp. 63-70: 63-65. Si veda anche V. TESI, G. TUCCI, V. BONORA, L. FIORINI, A. CONTI, *Laser scanning and modelling of barely visible features: the survey of the Grotto of the Animals at the Villa of Castello (Florence)*, conference paper (Florence, 22-24 May 2017), "International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science", XLII-5/W1, 2017, pp. 343-349.

⁷ Sono state stipulate convenzioni di ricerca con il Laboratorio di Geomatica (GeCo) dell'Università degli Studi di Firenze, per la realizzazione del rilievo, e con l'Istituto per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali (CNR-IC-VBC), per l'identificazione e la caratterizzazione chimico-fisica dei materiali costitutivi (malte, pietre naturali e artificiali, vetri, intonaci, pigmenti coloranti ed elementi organici) e per l'identificazione dei materiali impiegati negli interventi di restauro succeduti tra Sette e Novecento, al fine di interpretare per quanto possibile la successione delle stratificazioni materiche sia all'interno della grotta che al di sopra del sistema voltato; con tale scopo sono stati effettuati tre microcarotaggi nell'estradosso delle volte (che si sono arrestati alla testa



dei laterizi delle volte), di sezione ridotta, al fine di individuare eventuali discontinuità nei materiali che compongono gli strati di calcestruzzo. Inoltre l'analisi delle condizioni di conservazione dei materiali sarà correlata allo studio delle condizioni ambientali all'interno della grotta, con monitoraggio di temperatura e umidità, anche in funzione della riattivazione dei giochi d'acqua. Sulle convenzioni stipulate e su tali aspetti, si veda il contributo di Hosea Scelza.

⁸ Sul rilievo della grotta si veda il contributo di Grazia Tucci, Lidia Fiorini e Alessandro Conti.

⁹ Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASF), *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenese, 525, fasc. *Castello*, B, c. 3 e c. 5.

¹⁰ Giorgio Galletti riferisce la realizzazione del lastrico in arenaria, da lui rinvenuto nelle operazioni di scavo nell'estradosso, a Bernardo Fallani, cfr. GALLETTI, *Tribolo maestro...* cit., p.159, n. 37. Tuttavia il documento citato, ma non trascritto, si presta anche a possibili differenti interpretazioni: ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbriche lorenese, 90, fasc. 111 (carte non numerate): "4 ottobre 1779. Conto di pietre fatte e mandate per braccia 198 1/3 quadre di lastrico subbiato di più misure, murato nel giardino di sopra della Grotta dove hanno ricresciuto il viale, e ritassellato il vecchio", conto firmato da Bernardo Fallani.

¹¹ CONFORTI, *La grotta "degli animali"...* cit., p. 79.

¹² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, I, pp. 140-141, *Dell'Architettura, Cap.V, Come di tartari e di colature d'acqua si conducono le fontane rustiche, e come nello stucco si murano le telline e le colature delle pietre cotte.*

¹³ Come già indicato, la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il polo museale per la città di Firenze ha avviato nel 2012 un intervento di urgenza (Perizia di spesa n. 31/11 del 16 settembre 2011), a cui è seguita una seconda fase di lavori, avviati ma subito interrotti nel trasferimento di competenze relative alle ville medicee, passate dalla Soprintendenza speciale per il polo museale fiorentino all'attuale Polo Museale della Toscana. I lavori sono stati ripresi nel 2017 e attualmente in corso di conclusione. Per tali motivi gli interventi descritti in questo contributo, progettati e diretti da chi scrive, si sono compiuti con la partecipazione, a vario di titolo, di Cristina Acidini, Alessandra Marino, Stefano Casciu, Corrado Azzollini, Mauro Linari, Alessandra Griffo, Marco Mozzo, Hosea Scelza, Rosella Pascucci, Paolo Galeotti, Chiara Tettamanti, Paola Ruggieri, Vanesa Mazzini. A tutti loro, il mio ringraziamento e il sincero apprezzamento per la collaborazione offerta nella definizione delle scelte progettuali e operative.

del profondersi ed estendersi verso il basso delle stalattiti, quasi riducendo e attenuando l'aspetto naturalistico e 'selvatico' che ci è proposto dalla veduta dell'Utens.

Manomesso, parzialmente smantellato, annegato ciò che ne resta in un solidissimo getto di calcestruzzo, disattivatone il funzionamento, scomparire così alla vista l'impianto idraulico che alimentava la caduta dell'acqua e la 'grotta del diluvio' diviene quindi solo una citazione letteraria, la cui immagine è affidata unicamente alle descrizioni rese tra Cinque e Seicento, senza che la pioggia all'interno della grotta animi e dia vita alla descrizione vasariana, in cui l'acqua "colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere"¹².

Quando nel 2012 si è assunta la conduzione del restauro della grotta degli Animali è apparso pertanto irrinunciabile l'obiettivo di completare il rinvenimento dell'impianto idraulico estradosale e soprattutto di verificare l'eventuale possibilità di riattivarlo. Nonostante un'operatività interrotta dalla discontinuità dei finanziamenti e soprattutto dal passaggio di competenze delle ville medicee dalla Soprintendenza speciale per il polo museale fiorentino all'attuale Polo Museale della Toscana¹³, la definizione degli interventi è stata impostata sul rilievo di dettaglio della grotta, come si è già detto, che ha consentito di verificare e controllare la progressiva ablazione del getto in calcestruzzo che copriva e inglobava ciò che restava dell'impianto idraulico. Una volta ri-

messo in luce ciò che restava della rete di tubazioni nell'estradosso, si è poi proceduto alla riapertura delle 'canne' in piombo che attraversano lo spessore delle volte, occluse da concrezioni, depositi e materiali cementati nel tempo, mediante perforazioni effettuate dall'interno della grotta, dopo una serie di prove. Le condizioni di esteso degrado delle originarie tubazioni in piombo e del sistema di condotti in cotto, composti di elementi troncoconici incastrati l'uno di seguito all'altro e conservati solo per tratti discontinui, non ne consentivano la riattivazione. Si sono pertanto smontate e rimosse tutte le tubazioni in piombo, anche per verificare l'esatta posizione dei punti di caduta verticale e per procedere alla riapertura delle 'canne' mediante perforazioni. Anziché replicare il sistema cinquecentesco ad anello continuo, si è preferito adottare un differente schema di adduzione ai punti di caduta, con una nuova tubazione autonoma e indipendente per ogni diffusore all'interno della grotta, collegata a nuovi collettori di invio dell'acqua, posti nei condotti laterali della grotta, in modo da consentire il controllo puntuale della pressione dell'acqua e un'agevole manutenzione del sistema (fig. 7).

L'impianto originario della grotta degli Animali funzionava per semplice caduta dell'acqua proveniente dalla vasca dell'*Appennino*; il progetto di riattivazione prevede ora un sistema di trattamento, con cisterne di accumulo, camera di

Fig. 6 Rilievo dell'estradosso della grotta degli Animali a conclusione delle operazioni di parziale rimozione del getto in calcestruzzo: screen shot della nuvola di punti (rilievo GECCO, settembre 2015).

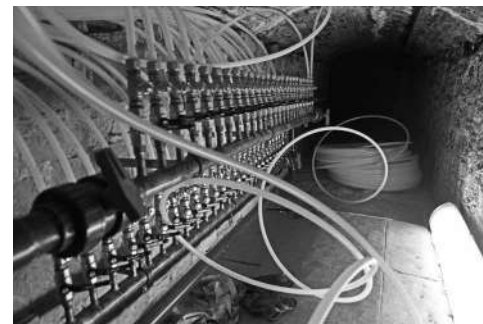
Fig. 7 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare del collettore del nuovo impianto idraulico di distribuzione, posto nella camera superiore dei cunicoli laterali, sul lato destro.

Fig. 8 Firenze, Villa medicea di Castello, Grotta degli Animali. Particolare di un nuovo diffusore in ottone, inserito in corrispondenza dell'originaria tubazione verticale in piombo.

manovra e impianti di trattamento. Le tubazioni verticali in piombo, occluse da detriti e concrezioni calcaree, sono state ripercorse e aperte dall'interno, impiegando normali perforatori a rotazione e a bassa velocità, senza vibrazioni di particolare entità e verificando l'assenza di danni agli apparati polimerici. In tal modo sono state riaperte, o rinvenute dove assenti in estradosso, tutte le calate verticali individuate all'interno della grotta. Tutto l'estradosso è stato rivestito con 'tessuto non tessuto' in fibra poliestere (400gr/mq), proteggendo le parti dell'impianto originario di distribuzione, e successivamente è stato steso un getto di preparazione, realizzato con calcestruzzo alleggerito a base di polisbeton (densità in opera 1.200 kg/mc), per la predisposizione di un piano regolare per la distribuzione delle nuove canalizzazioni, in tubo forassite in polietilene corrugato a doppia parete, con parete interna liscia (diametro 40 mm). Le canalizzazioni sono state abboccate alle calate verticali originali o a quelle individuate dall'interno della grotta. Nelle nuove canalizzazioni sono state disposte tubazioni in rilsan (diametro 14 mm); la soluzione rende il tubo facilmente sfilabile all'occorrenza e i diametri indicati sono capaci di una portata d'acqua adeguata agli esiti che si vorranno ottenere, come verificato mediante prove dirette. All'interno della grotta si conservavano solo in parte le originali terminazioni delle 'canne' (costituite da diffusori in piombo di diametro maggiore rispetto alle tubazioni verticali e con cinque fori per la caduta dell'acqua dalle volte della grotta), oblitrate nel passato anche per il recupero del piombo a scopi bellici. A seguito di prove effettuate, si è replicata la forma degli elementi originali e il numero di ugelli presenti, dimensionati in modo da determinare una caduta diffusa, a pioggia appunto, dell'acqua, con la realizzazione di nuove terminazioni in ottone realizzate al tornio (fig. 8). Il getto d'acqua, o meglio il gocciolamento, potrà così essere regolato

dalle camere di manovra mediante appositi micro-rubini e con un sistema di regolazione della pressione. Le nuove canalizzazioni sono state ordinate e raccolte in rastrelliere, per evitare sovrapposizioni e pressioni sulle singole tubazioni, e condotte alle camere di manovra, poste nella parte superiore dei cunicoli laterali. La struttura del nuovo impianto idraulico è stata definita con lo scopo di garantire nel tempo la sua manutenzione, con la possibilità di poter infilare e sfilare le singole tubazioni di adduzione, consentendo facilmente eventuali riparazioni ed eliminando così possibili rischi di perdite all'interno della struttura muraria di copertura della grotta. Infine, tutto l'impianto è stato inglobato in un getto di calcestruzzo (classe 325) armato con rete di ripartizione, con andamento a padiglione in modo da convogliare le acque meteoriche nelle preesistenti canalette laterali, sul quale è stata stesa un'impermeabilizzazione a tre strati¹⁴.

La disponibilità di una modellazione tridimensionale della grotta consentirà anche di procedere alla reintegrazione, almeno sul piano virtuale, dell'immagine originaria della grotta e della sua ricchezza figurativa. Nel 1992 Cristina Acidini, dando conto delle rimozioni della bronzea *ménagerie* che raffigurava il regno dell'aria, che nel tempo aveva introdotto "un vuoto particolarmente improprio e spiacevole", proponeva convintamente che "nel quadro di un generale intervento di consolidamento e restauro dell'ambiente, sia inserita l'esecuzione di copie fedeli di tutti gli uccelli, da installare nel soffitto per ricostruire l'integrità iconografica e figurativa originaria"¹⁵. La fascinosa suggestione di questo invito, seppure metodologicamente complessa, è ora declinabile nella dimensione della realtà virtuale.



¹⁴ L'impermeabilizzazione è stata realizzata mediante un primo strato costituito da mano di primer e vernice bituminosa al solvente, su cui è stata stesa una prima membrana (in bitume polimerico) plastomerica, con spessore di mm 4, compound in bitume distillato residuo vuoto modificato con polimeri di sintesi ad elevato peso molecolare, armatura in tessuto non tessuto di poliestere da filo continuo spunbond rinforzato e stabilizzato con filamenti continui in velo vetro, flessibilità a freddo -15°C; e successiva stesura di una seconda membrana in bitume polimerico plastomerico, dello spessore di mm 4, armata internamente in tessuto non tessuto di poliestere e additivata con sostanze chimiche antiradice, flessibilità a freddo -15°C.

¹⁵ ACIDINI LUCHINAT, GALLETTI, *Le ville e i giardini...* cit., p. 120.

SEZIONE III

GROTTE, BAIN ET JARDIN: LEUR LIEN DANS LES CHÂTEAUX DES WITTELSBACH PENDANT LA RENAISSANCE*

Withdrawing to take a bath, during the Renaissance princes and princesses recovered and strengthened their health in order to be able to fulfil their duty as good rulers. Thus, many castles in the Holy Roman Empire had splendid bathrooms and were decorated as grottoes and related to gardens, which were themselves zones for withdrawal. Most courtly Renaissance bathrooms have disappeared and are only known through written sources, but those built for the House of Wittelsbach, which ruled over Bavaria and the Palatinate, left many traces at the castle of Trausnitz in Landshut (Lower Bavaria), at the castle of Neuburg on the Danube and in the Hortus Palatinus in Heidelberg. This article deals primarily with the Trausnitz bath and garden, built for William V duke of Bavaria in the 1570s and which also served as preparation for the famous grotto of the Munich Residenz. Moreover, a drawing by Friedrich Sustris, preserved at the Staatliche Graphische Sammlung in Munich, is shown to be a study for the decoration of the Trausnitz bath.

Le cabinet des estampes de Berlin possède une esquisse de Peter Flötner, dont la fonction reste encore aujourd'hui un mystère pour la recherche (fig. 1)¹. Sur la feuille, on peut voir un rocher qui s'ouvre en une niche avec un bassin dans lequel se baignent six personnes nues – quatre hommes et deux femmes. Dans l'espace inférieur du dessin, on peut lire:

Cet aperçu n'est pas grandeur nature, c'est seulement l'idée à partir de laquelle on doit faire la fontaine et le rocher. On trouvera chez Maître Pangratz [Pankratz Labenwolf]² toutes sortes de choses utiles à cette fin, il n'y aura plus alors qu'à bien combiner et ordonner³.

Sur la falaise peuplée de minuscules bouquetins "poussent" des cristaux, ce qui porte à croire que l'image représenterait une montagne miniature pour un cabinet d'art ou bien un genre de fontaine de table décoré avec des «Erzstufen»⁴. Dans le même temps, la légende explique que l'ouvrage n'est pas rendu en taille réelle. En outre, le «Roeren loch» (le trou pour la tuyauterie) dans l'arc de la niche renvoie bien à une fonction utilitaire. Il pourrait donc s'agir d'un projet pour un bain encastré dans une grotte. Or, les baigneurs ne semblent pas être de simples personnages accessoires («menschliche 'Staffage'»), puisque Barbara Dienst a pu les mettre en relation avec la tradition du jardin d'amour, le *locus amœnus* ainsi qu'avec les scènes de bain dans la gravure de l'époque⁵. En tout cas, cette feuille,

qui servait sans doute à des fins bien variées, est tout à fait appropriée pour servir d'introduction à notre contribution qui se consacre à la relation complexe des bains et des grottes dans l'Ancien Empire germanique pendant la Renaissance. La plupart des exemples conservés – de manière fragmentaire – est issue des châteaux des Wittelsbach qui régnaient durant l'époque moderne en Bavière, dans le Palatinat-Neubourg et en Comté-Palatinate (territoires aujourd'hui en Bavière et Bade-Wurtemberg). Le présent article propose une brève présentation des bains et grottes de la résidence de Munich, du château de Neuburg sur le Danube et du château d'Heidelberg. Il propose un premier état des lieux qui sera suivi de recherches plus approfondies dans le cadre du travail de notre groupe de recherche tri-national sur les grottes de la Renaissance dirigé par Sabine Frommel⁶. Néanmoins, une observation détaillée du bain du château de Trausnitz à Landshut (75 km au nord de Munich) est ici soumise. En effet, nous pouvons avancer une nouvelle interprétation pour l'appartement princier et le jardin, espaces qui ont en partie préparé le programme iconographique de la cour des grottes de Munich⁷.

Munich: La grotte (encore) sans bain

Le réaménagement du château de Trausnitz fut entrepris à partir de 1568 par le prince-héritier Guillaume, qui entra au pouvoir comme Duc Guillaume V de Bavière en 1579. Par la suite, il fit réaliser ce qu'on appelle la cour des grottes de la résidence munichoise, sur laquelle nous nous penchons en premier parce qu'elle représente sans doute notre exemple le mieux conservé et le plus connu⁸.

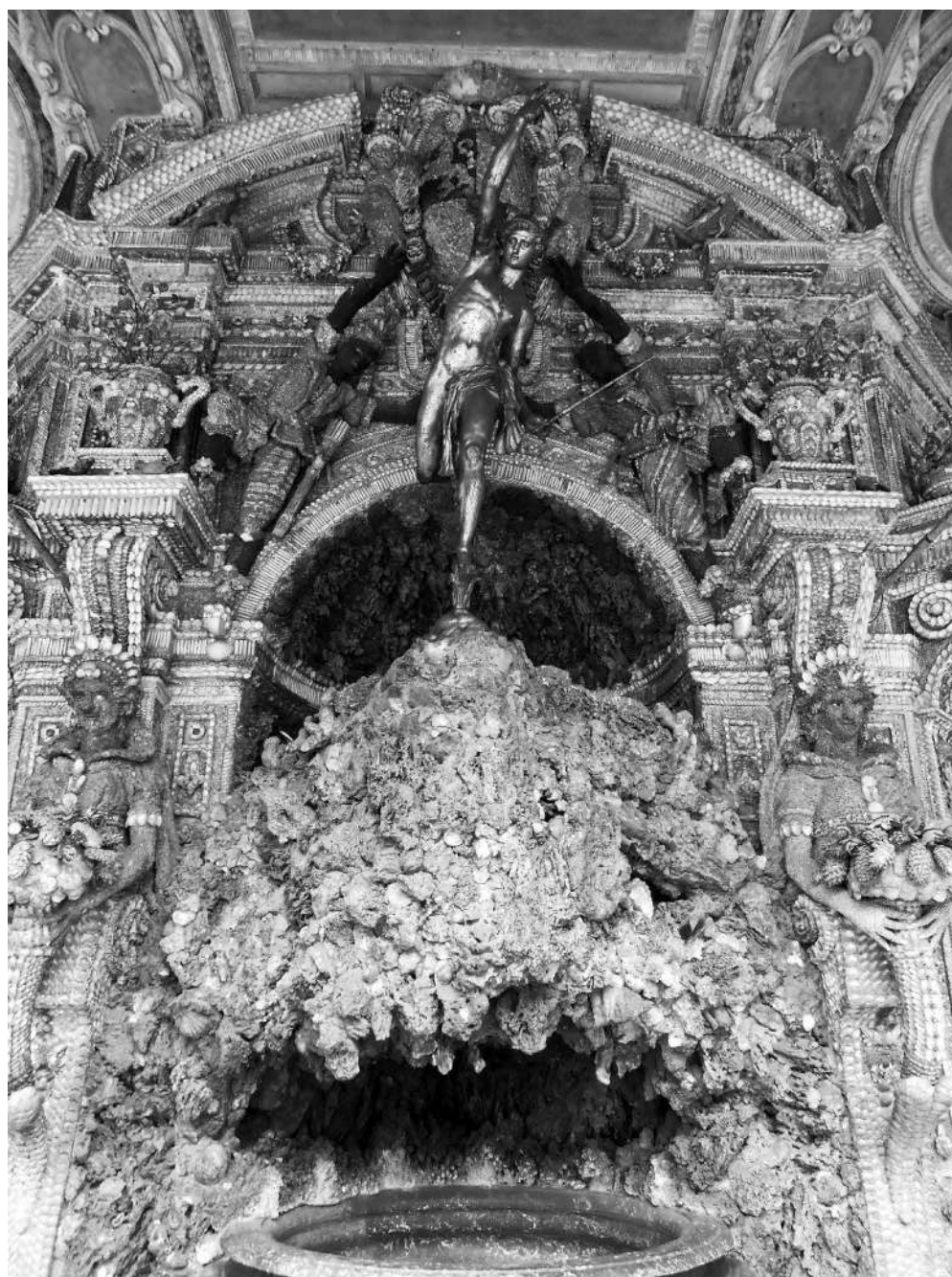
À Landshut comme à Munich, la direction artistique revint à Friedrich Sustris, qui avait travaillé vingt ans auparavant à la modernisation du Palazzo Vecchio sous Giorgio Vasari⁹. Venant de la salle des fêtes, l'Antiquarium, on entrait dans un jardin fermé sur quatre côtés et dont les côtés ouest et est étaient bordés par des loggias de grottes. Les voûtes et les lunettes des grottes furent peintes d'après les esquisses de Sustris avec des scènes issues des Métamorphoses d'Ovide: à l'ouest les peintures aujourd'hui détruites tournaient autour d'Apollon, à l'est les champs picturaux conservés se concentrent sur les thèmes de Mercure et Minerve, des arts et du *paragone* artistique¹⁰. Seule celle-ci, la loggia de grotte orientale, est conservée (fig. 2) et le coin nord-est de l'Antiquarium dépasse en son centre. Ce coin est fractionné sur les côtés par des niches avec fontaines et recouvert d'une mosaïque de coquillages. Sur le sommet s'élève une fontaine de rocher en tuff et qui était à l'origine ornée de



Die fflörung ist mit der krotz vrsch sinder ein manung
 man wol alle hie vntung vns zu mir das
 der bay man kint dem pünem und berchard nach machung bei mayer pangsatz findt
 man dar noch fern zu samen dicit und aidentir

Fig. 1 P. Flötner, *Esquisse d'une fontaine*, 1530 (Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett) © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders.

Fig. 2 Munich, *Résidence. Cour des grottes, loggia orientale avec la statue de Persée par Carlo di Cesare del Palagio*, 1587 © Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.



* Avec le soutien de la Gerda Henkel Stiftung. Traduit de l'allemand par Coralie Zermatten. Tous les textes ont été standardisés selon les règles éditoriales italiennes de la revue.

¹ Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Dans le passage concernant ce dessin, nous nous appuyons sur les réflexions de B. DIENST, cat. n. 26, dans *Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg*, Ausstellungskatalog (Nürnberg, 24. Oktober 2014-18. Januar 2015), herausgegeben von I. Bierer, Petersberg 2014, pp. 112-115 avec la date «nach 1530» («après 1530», p. 112); B. DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bilderwelt der Renaissance in Deutschland*, Munich-Berlin 2002, pp. 133-122.

² Ledit «Maître Pangratz» est le fondeur Pankratz Labenwolf de Nuremberg qui travaillait avec Flötner. Sur cette collaboration voir DIENST, *Der Kosmos...* cit., p. 438 et *passim*.

³ Traduction de l'allemand citée d'après E. KRIS, *Le style rustique*, Paris 2005, p. 101.

⁴ DIENST, cat. n. 26... cit., p. 114. Il s'agit des «échantillons de minéraux cristallisés» (KRIS, *Le style...* cit., p. 99). Cf. sur ce terme P. STRIEDER, *Erzstufe*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, V, 1967, Spalte 1408-1417, RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88911> (09.02.2018).

⁵ Voir note 1. Citation DIENST, *Der Kosmos...* cit., p. 114.

⁶ Nous référons par ailleurs à notre projet d'habilitation à diriger des recherches sur le thème *Schlössbäder im Alten Reich: Baderäume an den Höfen der Wittelsbacher zwischen Repräsentation und Rückzug* [Les bains dans les châteaux des Wittelsbach entre représentation et retrait] (Titre provisoire).

⁷ Les premiers résultats ont été publiés dans K. DEUTSCH, «*Balnea, vina, Venus corrumpunt corpora nostra?*» *Die Badstube der Burg Trausnitz in Landshut*, in *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*, herausgegeben von K. Deutsch, C. Eehinger-Maurach, E.B. Krems, Berlin-Boston 2017, pp. 128-145; K. DEUTSCH, *Baden auf dem Tugendberg: Die stufetta der Burg Trausnitz in Landshut*, in *Das Bad als Mußeraum*, herausgegeben von H.W. Hubert, A. Grebe, A. Russo, sous presse.

⁸ Sur la cour des grottes et sur les artistes participants, voir aussi les titres suivants: *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, Ausstellungskatalog (München, 6. Februar-25. Mai 2015), herausgegeben von R. Eikelmann, Munich 2015; CH. QUAEITZSCH, *Residenz München. Amtlicher Führer*, Munich 2014, pp. 42-45; S. MAXWELL, *The court art of Friedrich Sustris. Patronage in late Renaissance Bavaria*, Farnham 2011; TH. VIGNAU-WILBERG, *München um 1600 als Isar-Florenz?*, in *München – Prag um 1600 (Sonderheft der Studia Rudolphina)*, herausgegeben von B. Bukovinská, L. Konečný, Prag 2009, pp. 59-70; S. MAXWELL, *The pursuit of art and pleasure in the secret grotto of Wilhelm V of Bavaria*, «*Renaissance Quarterly*», 61, 2008, 2, pp. 414-462; *In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600*, Ausstellungskatalog (München, 12. Oktober 2005-8. Januar 2006), herausgegeben von Th. Vignau-Wilberg, Munich 2005, pp. 131-145; D. DIEMER, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, II, Berlin 2004; A. BAUER-WILD, B. VOLK KNÜTTTEL, *Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, II (Profanbauten)*, herausgegeben von H. Bauer, B. Rupperecht, III, Munich 1989, pp. 49-66.

⁹ Cf. sur Friedrich Sustris dernièrement MAXWELL, *The court art...* cit.; sur son travail à Florence: *ivi*, pp. 17-22.

¹⁰ Cf. en particulier MAXWELL, *The court art...* cit.; *In Europa zu Hause...* cit.; BAUER-WILD/VOLK-KNÜTTTEL, *Freistaat...* cit., pp. 49-66.

¹¹ Cf. QUAEITZSCH, *Residenz...* cit., p. 43; sur les sculptures de Carlo di Cesare del Palagio et Hubert Gerhard dans la cour des grottes cf. en particulier DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit.

¹² Cf. CH. HÄUTLE, *Geschichte der Residenz in München. Von ihren frühesten Zeiten bis herab zum Jahre 1777 nach archivalischen Quellen*, Leipzig 1883, p. 108.

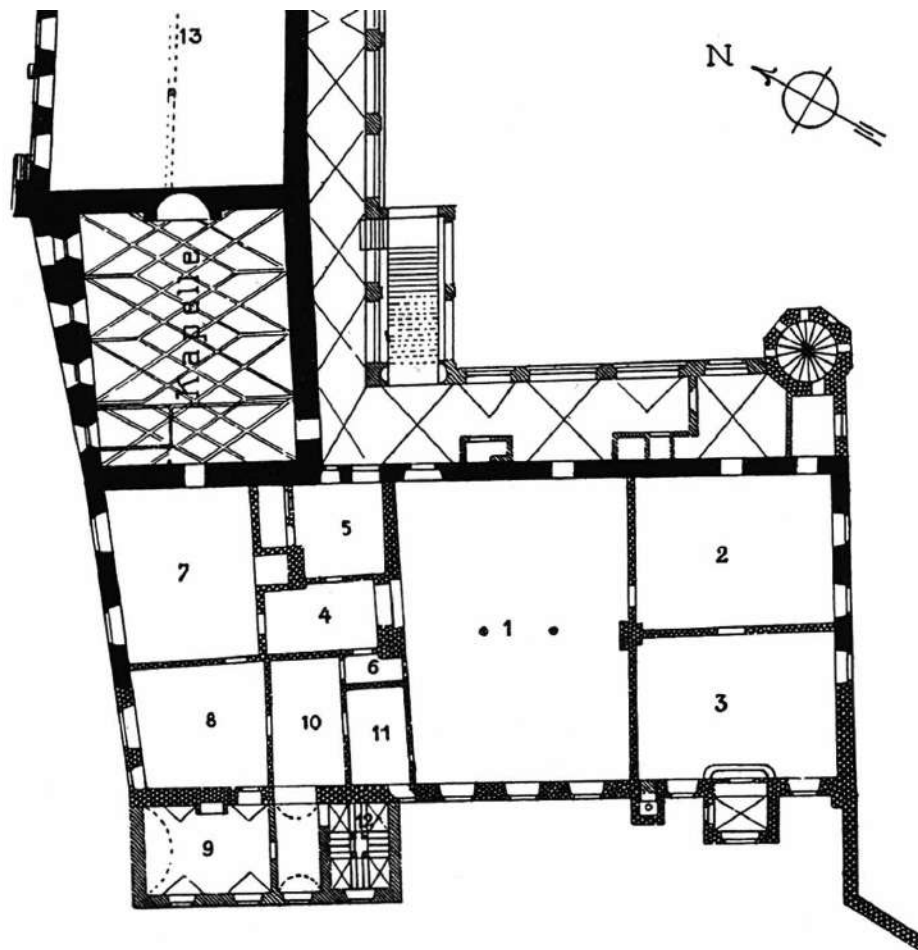
coquillages, d'excroissances minérales et de coraux. On peine aujourd'hui à imaginer la coloration autrefois très chatoyante de l'ensemble. Un Mercure volant en bronze du Florentin Carlo di Cesare del Palagio couronne la fontaine, et derrière lui deux hommes-coquillages noirs tendent les armoiries de Guillaume, elles aussi réalisés en coquillages¹¹. Aucun indice ne renvoie à la construction d'un bain près de la cour des grottes pour le XVI^e siècle et une mention en est faite qu'en 1730¹². En revanche, le bain situé dans la Neuveste (la partie la plus ancienne de la résidence au sud-ouest de l'édifice) que décrit Michael Wening en 1701 pourrait remonter à la Renaissance¹³. Quoi qu'il en soit Guillaume se fit construire à Landshut un bain princier, dont le concept non seulement architectonique, mais

aussi iconographique est directement à mettre en relation avec le jardin du château. Des découvertes archéologiques indiquent ici un programme sculptural complexe et une grotte.

Landshut “hic itur in Elysium nobis”

L'ancien château familial de Trausnitz servit entre 1568 et 1579 de logement à Guillaume, alors prince-héritier, et à sa jeune épouse Renée de Lorraine¹⁴. Friedrich Sustris avait été chargé de la modernisation du château à partir de 1573. L'artiste avait travaillé, comme nous l'avons déjà mentionné, à Florence, puis, à partir de 1568, pour les Fugger à Augsbourg. De là, il arriva en 1573 à Landshut afin d'entrer au service du prince-héritier en compagnie du sculpteur Carlo di Cesare del Palagio et du spécia-

Fig. 3 Landshut, Burg Trausnitz. Aile occidentale, plan du premier étage avant l'incendie survenu en 1961 (de F. MADER, *Die Kunstdenkmäler in Bayern, XVI*, Munich 1927, p. 333, fig. 264, detail) © München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.



liste des grotesques Antonio Ponzano, son beau-frère¹⁵. Les espaces d'habitation et de réception se trouvaient dans l'aile ouest (fig. 3), Guillaume y étant hébergé au premier étage et Renée au second. À l'ouest de cette aile, le prince fit construire un avant-corps (fig. 3, en bas avec la pièce marquée du numéro 9). Dans la partie sud de l'avant-corps se trouvait la «Narrentreppe» (l'escalier des fous, fig. 3 numéro 12)¹⁶. La partie nord de l'avant-corps comportait à chaque étage une pièce, espaces liés entre eux par ledit escalier: c'est dans le sous-sol que se trouve le bain, et le rez-de-chaussée offrait une *Abziehstube* – sorte de vestiaire avec un lit pour se reposer après le bain¹⁷. Au-dessus, au premier étage, est située la chambre à coucher de Guillaume et il y avait à l'étage de Renée une pièce dont la fonction demeure inconnue. Ce qui est certain pourtant, c'est que pour bien loger le prince, la construction nouvelle de l'avant-corps n'était nullement nécessaire. Il y avait déjà suffisamment d'espace dans l'aile existante. La véritable raison d'être de l'avant-corps est le bain et sa communication avec les pièces d'habitation du couple, ainsi qu'avec leur jardin privé qui se trouvait juste entre l'aile ouest et le mur de défense du château. Après avoir passé les pièces à caractère officiel en allant, par un couloir (4), de la «Rittersstube» (une salle où l'on mangeait, fig. 3 numéro 1) à la «Neue Wartstube» (une antichambre, 7) et dans le «Leibzimmer», servant de salon au prince (8), on pénétrait dans le domaine de retrait de Guillaume, qui commençait par la chambre à coucher (9) et se poursuivait dans son *studiolo* (10), puis dans le bain¹⁸. En 1961, un incendie a détruit les espaces dans l'aile occidentale, et le décor de l'avant-corps fut fortement endommagé¹⁹. Cependant, un programme complexe liant toutes les pièces de l'aile et de l'avant-corps, ainsi que le jardin, peut être reconstitué à l'appui des sources et structures encore conservées. La base de ce programme est formée par

l'idée du chemin de la vertu comme modèle à suivre et conduisant la dynastie à la gloire et l'honneur²⁰.

Alors que le décor des pièces officielles dans l'aile occidentale était dédié au panégyrique du prince, dans l'avant-corps, c'est la mise en scène de son divertissement qui prime. La chambre de Guillaume est décorée d'une onéreuse composition en stuc encadrant des scènes peintes, inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 4). Au nord, dans une grande lunette au-dessus de l'endroit où il faut imaginer le lit, la peinture murale représente le triomphe de Galatée. La lunette du côté sud montre Minerve auprès des Muses sur le Mont Hélicon – sujet également employé ensuite par Sustris dans la grotte à Munich. Judicieusement placée, cet ouvrage se situe juste au-dessus du passage pour le *studiolo* de Guillaume (fig. 3 numéro 10), malheureusement détruit, puis vers l'escalier des fous (12) par lequel on descend au bain et au jardin (fig. 5). Ourlant ce chemin, les comédiens incitent au rire, qui au XVI^e siècle était non seulement un moyen de détente, mais servait aussi à la «purgatio» de l'âme²¹. Cependant, même dans l'escalier des fous, l'ordre impérieux tenait dans la mesure:

¹⁵ Pour la référence sur la description dans M. WENING, *Historico-Topographica Descriptio. Das ist: beschreibung desß Churfürsten- und Herzogthums Ober- und Nidern bayern [...]*, II (Rentamt München), Munich 1701, pp. 3-8, nous remercions chaleureusement Christian Quaeitzsch (Bayerische Schlösserverwaltung). Sur ce bain qui fut apparemment rénové en 1641 et qui fut définitivement détruit en 1750 par un incendie, cf. HÄUTLE, *Geschichte...* cit., pp. 71-72, 118-125.

¹⁶ Sur la cour de Landshut et sur les travaux menés sous Guillaume cf. ici et pour la suite DEUTSCH, *Balnea...* cit.; B. LANGER, *Burg Trausnitz Landshut. Amtlicher Führer*, Munich 2013; H. LIETZMANN, *Der Landshuter Renaissancegarten Herzog Wilhelms V. von Bayern*, Munich-Berlin 2001; B. PH. BAADER, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V. (1568-1579). Ein Beitrag zur bayerischen und deutschen Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig-Strasbourg 1943; F. MADER, *Stadt Landshut mit Einschluss der Trausnitz (Die Kunstdenkmäler von Bayern, IV, Regierungsbezirk Niederbayern, XVI)*, Munich 1927, pp. 320-405; J.F. KNÖPFER, *Burg Trausnitz ob Landshut a.d. Isar*, Landshut 1924.

¹⁷ Cf. LANGER, *Burg Trausnitz...* cit., p. 25-27; MAXWELL, *The court art...* cit., pp. 24-31; DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, pp. 48-58; B. VOLK-KNÜTTTEL, *Der Maler Alessandro Paduano, die rechte Hand von Friedrich Sustris*, "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 49, 1998, pp. 47-92: 49.

¹⁸ Cf. sur l'escalier des fous en particulier S. MAXWELL, "A marriage commemorated in the Stairway of Fools", "Sixteenth Century Journal", 36, 2005, 3, pp. 717-741.

¹⁹ Cf. plus en détail DEUTSCH, *Balnea...* cit., pp. 136-139.

²⁰ Pour une nouvelle interprétation de la fonction des pièces, voir DEUTSCH, *Balnea...* cit.

²¹ Cf. LANGER, *Burg Trausnitz...* cit., p. 42.

²² Cf. concernant la reconstruction et l'interprétation des peintures, qui ne peuvent pas être analysées en détail ici, en plus des travaux mentionnés en note 14, H. KRONTHALER, *Profane Wand- und Deckenmalerei in Süddeutschland im 16. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur Kunst Italiens*, Munich 1992, pp. 82-117, 138-145, 167-190, ainsi que ma thèse d'habilitation.

²³ Cf. H.G. SCHMITZ, *Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der Ars Iocandi im 16. Jahrhundert*, Hildesheim-New York 1972, p. 82.

Fig. 4 Landshut, Burg Trausnitz. L'ancienne chambre de Guillaume © Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

Fig. 5 Landshut, Burg Trausnitz. L'escalier des fous © Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.

Fig. 6 Landshut, Burg Trausnitz. Le bain © Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.



²² Cf. VIGNAU-WILBERG, *München...* cit., p. 61.

²³ Cf. SCHMITZ, *Physiologie...* cit., en particulier pp. 56-90; G. DICKE, *Fazetieren. Ein Konversationsstyp der italienischen Renaissance und seine deutsche Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert*, in *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001*, herausgegeben von E.C. Lutz, J. Thali, R. Wetzler, Tübingen 2005, pp. 155-188; 182; T. LEUKER, *Tempus recreationis: Das Erholungsbedürfnis des Menschen als Argument zur Rechtfertigung unterhaltsamer Texte und Gespräche der italienischen und französischen Literatur (1300-1550)*, "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch", 46, 2005, pp. 79-104; S.A. DREILING, *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston 2016, pp 6-7; DEUTSCH, *Baden auf...* cit. (sous presse).

²⁴ Plume et lavis, 204 × 357 mm; München, Staatliche Graphische Sammlung. Publié dans H. GEISSLER, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640, I*, Stuttgart 1979, pp. 134-135, cat. n. D 6.

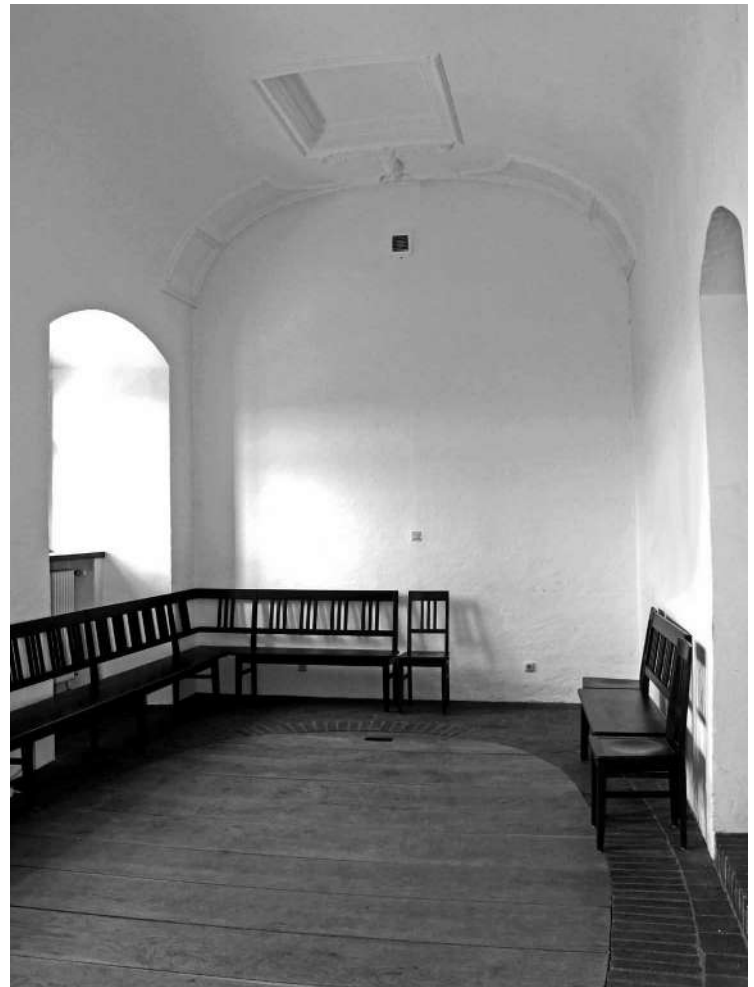
²⁵ Dans son traité de 1587, Giovanni Battista Armenini juge les grotesques comme particulièrement efficaces pour des petits espaces comme les loggias ou les bains. Par ailleurs, le décor devrait accompagner l'usage, de sorte que les "cose acquatiche" sont adéquates pour la décoration de bains; G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 221; cf. dernièrement H. GÜNTHER, *Badekultur in der italienischen Renaissance*, in *Höfische Bäder...* cit., pp. 25-45: 37; J. ALLEKOTTE, *Orte der Muße und Repräsentation. Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470-1527)*, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2011, pp. 206-207; L.L. WAARTS, *The so-called 'Bathroom of Pope Alexander VI, in Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, edited by T. Weddigen, S. de Blaauw, B. Kempers, Città del Vaticano-Turnhout 2003, pp. 47-56.

²⁶ Cf. N. MARTIN, *Muße*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von J. Ritter, K. Gründer, VI, Darmstadt 1984, col. 257-260; CH. TROTTMANN, *Vita activa/vita contemplativa*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von J. Ritter, K. Gründer, XI, Darmstadt 2001, col. 1071-1075.

²⁷ A. STAUDENRAUS, *Topographisch-statistische Beschreibung der Stadt Landshut und ihrer Umgebung*, Landshut 1835, p. 53. Cf. aussi MADER, *Stadt Landshut...* cit., p. 398; KNÖPFLE, *Burg Trausnitz...* cit., p. 46.

Tempérance et Prudence, sculptures feintes situées entre le rez-de-chaussée et le premier étage (c'est-à-dire entre le vestiaire du bain et l'étage de Guillaume) qui rappellent que la détente est aussi soumise à des limites²². De la même façon, Baldassare Castiglione dans son *Cortegiano* comprenait le plaisir princier dans le sens de l'*otium cum dignitate*: le divertissement modéré est censé prodiguer au prince le repos nécessaire pour avoir la force de suivre le chemin de la vertu²³. La salle de bain conservée au bas de l'escalier des

fous, dans le sous-sol de l'avant-corps, présente une grande vasque ovale mesurant 5,23 mètres de long sur 3 mètres de large et 1,75 mètre de profondeur – aujourd'hui elle est recouverte par des planches de bois (fig. 6). La voûte en berceau est pourvue d'une décoration en stuc, sans doute un travail de Carlo di Cesare. Aucune trace de peinture n'a été mise en évidence jusqu'à présent. Toutefois, nous voudrions proposer – ici pour la première fois – de mettre en relation notre bain au château de Trausnitz avec



un projet de plafond de Friedrich Sustris conservé à Munich (fig. 7)²⁴. Correspondant au *decorum* pour les bains en tant que pièces de repos²⁵, les grotesques et motifs aquatiques du dessin se fondent dans une mise en scène de la conduite idéale d'un prince, accommodant *otium* et *negotium*²⁶. Ce programme iconographique se poursuit au jardin adjacent à l'aile ouest. Sur un espace relativement étroit devant lequel le terrain s'affaisse en pente raide, il y avait là un pavillon de plaisance, une volière, une horloge solaire, et une fontaine ou grotte. Seul le pavillon de plaisance se trouve aujourd'hui encore dans le coin nord-ouest du jardin. Autrefois, une inscription y avait été apposée: «Hic itur in Elysium nobis» (Par ce chemin nous irons vers l'Élysée)²⁷. La citation rappelle bien sûr l'Énéide de Virgile, livre 6, vers 546, lorsqu'Énée se trouve aux Enfers à la célèbre croisée des chemins («hac iter Elysium nobis»)²⁸. De la même façon, nous voyons Hercule dans une estampe réalisée par Jan Sadeler à partir d'un dessin de Friedrich Sustris²⁹. L'estampe est dédiée au fils de Guillaume, le futur prince électoral Maximilien I^{er} de Bavière, très certainement lors de son accession au règne en

1595. Maximilien *alias* Hercule se tient debout devant un rocher sur lequel on peut voir le Y pythagorien renvoyant au rameau d'or d'Énée³⁰. Le chemin indiqué par Volupté mène inéluctablement à la perte, en revanche, le chemin praticable de la Vertu monte à l'Hélicon. Devant la montagne, les Muses faisant de la musique se sont rassemblées et au sommet apparaît Pégase. La légende de l'estampe prête à la Vertu ces mots qu'elle adresse au successeur du trône: «Huc Jove[sic] nate gradum flectas, hac itur ad astra; Horres principium? Finus Olympus erit»³¹. Au château de Trausnitz aussi, le chemin de la vertu mène à l'Hélicon, comme l'indique déjà la lunette avec Minerve auprès des muses dans la chambre à coucher princière. Ce n'est pas le coup de sabot de Pégase, mais la volonté du prince qui faisait couler généreusement l'eau au bain et au jardin. Ici, cela s'accompagnait d'une décoration sculpturale dont les fragments ont été trouvés dans une autre tour du mur du jardin et dans le bassin du bain, bassin remblayé jusqu'en 1963/64³². Il s'agit de tessons de terre cuite montrant des restes de couleur blanche sur le côté extérieur³³. Parmi ces fragments, on trouve, entre

²⁴ Cité d'après VERGIL, *Aeneis. 5. und 6. Buch. Lateinisch/Deutsch*, herausgegeben und übersetzt von E. Binder, G. Binder, Stuttgart 2006², p. 120. Nous remercions Karl A.E. Enekel (WWU Münster) pour les informations portant sur ce passage.

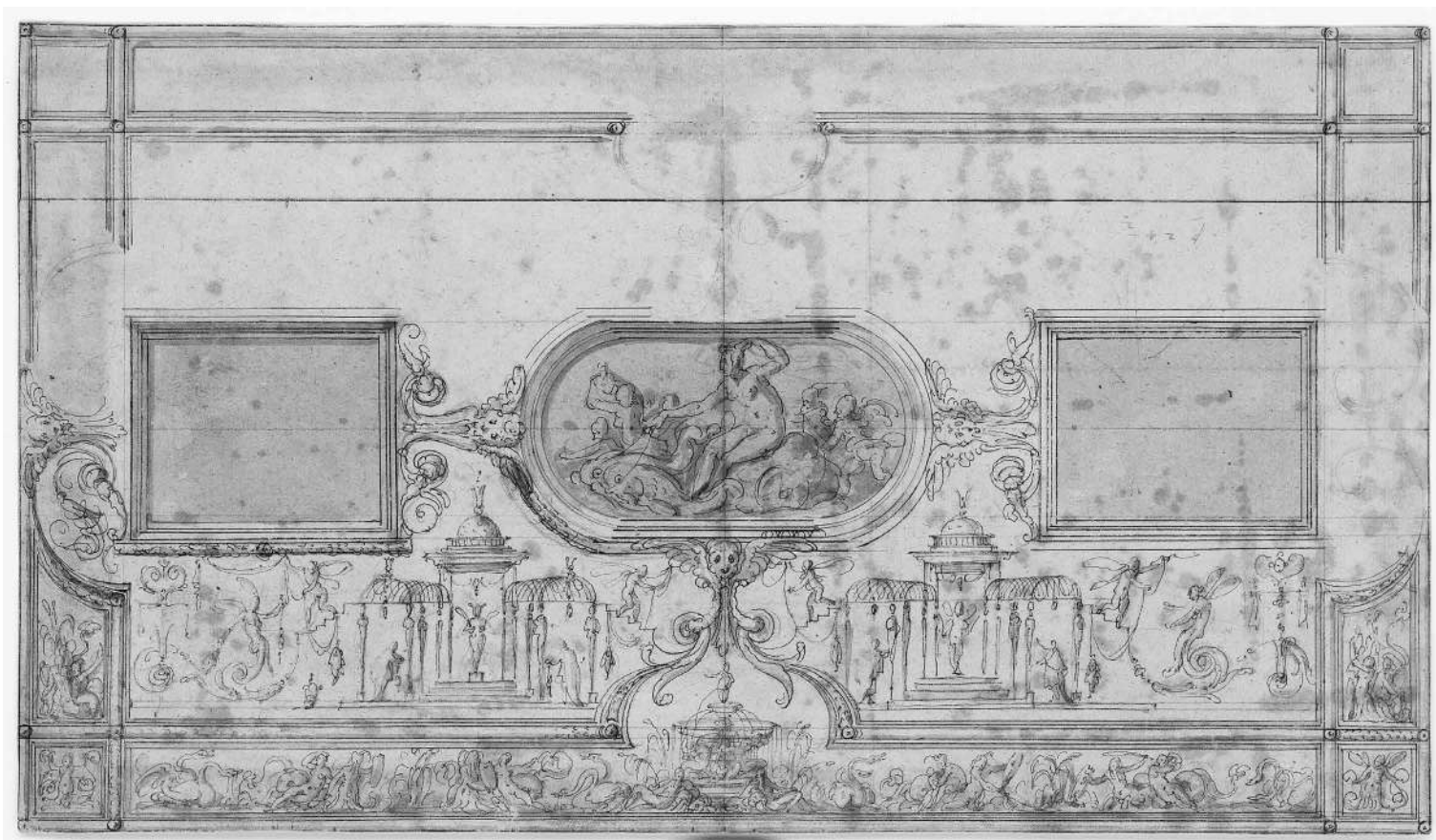
²⁵ Sur cette gravure et son interprétation, nous nous référons ici et par la suite sur E. PANOFKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin, Neuaufgabe 1997 [1930], pp. 116-118; *In Europa...* cit., pp. 414-418, cat. n. G 6; MAXWELL, *The court art...* cit., pp. 200-205.

²⁶ Cf. W. HARMS, *Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts*, «Antike und Abendland», 21, 1975, pp. 97-110; G. SCHÜSSLER, «Die Tugend auf dem Felsenberg». *Eine Komposition Pinturicchios für das Paviment des Domes von Siena*, in *Zeichen – Rituale – Werte*, Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, herausgegeben von G. Althoff, Münster 2004, pp. 435-497.

²⁷ Cité d'après *In Europa...* cit., p. 414.

²⁸ Cf. M. LINDNER, *Fundort Burg Trausnitz ob Landshut*, «Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern», 127-128, 2001-2002, pp. 231-240.

²⁹ Nous remercions chaleureusement Barbara Nahstoll, restauratrice de céramique de l'administration des châteaux bavarois (Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen) pour les informations sur le matériel et la technique.



³⁴ Cf. *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 370-377; MAXWELL, *The court art...* cit., pp. 20-22; DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, pp. 38-43 et pp. 66-67.

³⁵ Friedrich Sustris, vers 1570, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung; cf. dernièrement S. WÖLFLE, *Die Fugger und Florenz. Aspekte der süddeutschen Rezeption des italienischen Villenideals*, in *Bella Figura...* cit., pp. 107-115 et fig. 2; MAXWELL, *The court art...* cit., pp. 24-27 et fig. 1.5.

³⁶ DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, p. 57.

³⁷ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2007.406; ST. ALSTEENS, N. ORENSTEIN, P. STEIN, *Recent Acquisitions, A Selection: 2007-2008*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", 66, 2008, 2, pp. 18-19.

³⁸ Cf. sur les découvertes et les grottes LIETZMANN, *Der Landshuter...* cit. *passim*; DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, pp. 59-63.

³⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 426/I; cf. D. DIEMER, *Bronzeplastik in München um 1600. Neue Quellen und Forschungen. 1. Teil*, "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", 2, 1986, pp. 107-177: 140-142 et note 142; DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, p. 61.

⁴⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Korrespondenzakten 609/IV. Concernant le contenu de ce document, nous nous appuyons sur DIEMER, *Bronzeplastik...* cit., annexe 8, pp. 159-160 et *ivi*, pp. 140-142.

⁴¹ Cf. DIEMER, *Hubert Gerhard...* cit., I, pp. 61-62; LIETZMANN 2001, pp. 109-124, avec mentions des sources; DIEMER, *Bronzeplastik...* cit., pp. 140-142; BAADER, *Der bayerische...* cit., pp. 300-301.

⁴² L'utilisation actuelle des pièces ne permet pas de prises de vues photographiques appropriées. Sur le château et son histoire architecturale sous Otto-Henri, nous nous référons à B. LANGER, *Schloss Neuburg an der Donau und seine Kunstschatze. Von der Nebenresidenz Ludwigs des Bärtigen zum Residenzschloss Ottheinrichs*, in *Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schloßkapelle Neuburg*, Ausstellungskatalog (Neuburg an der Donau, 12. Mai-7. August 2016), herausgegeben von B. Langer, Th. Rainer, Ratisbonne

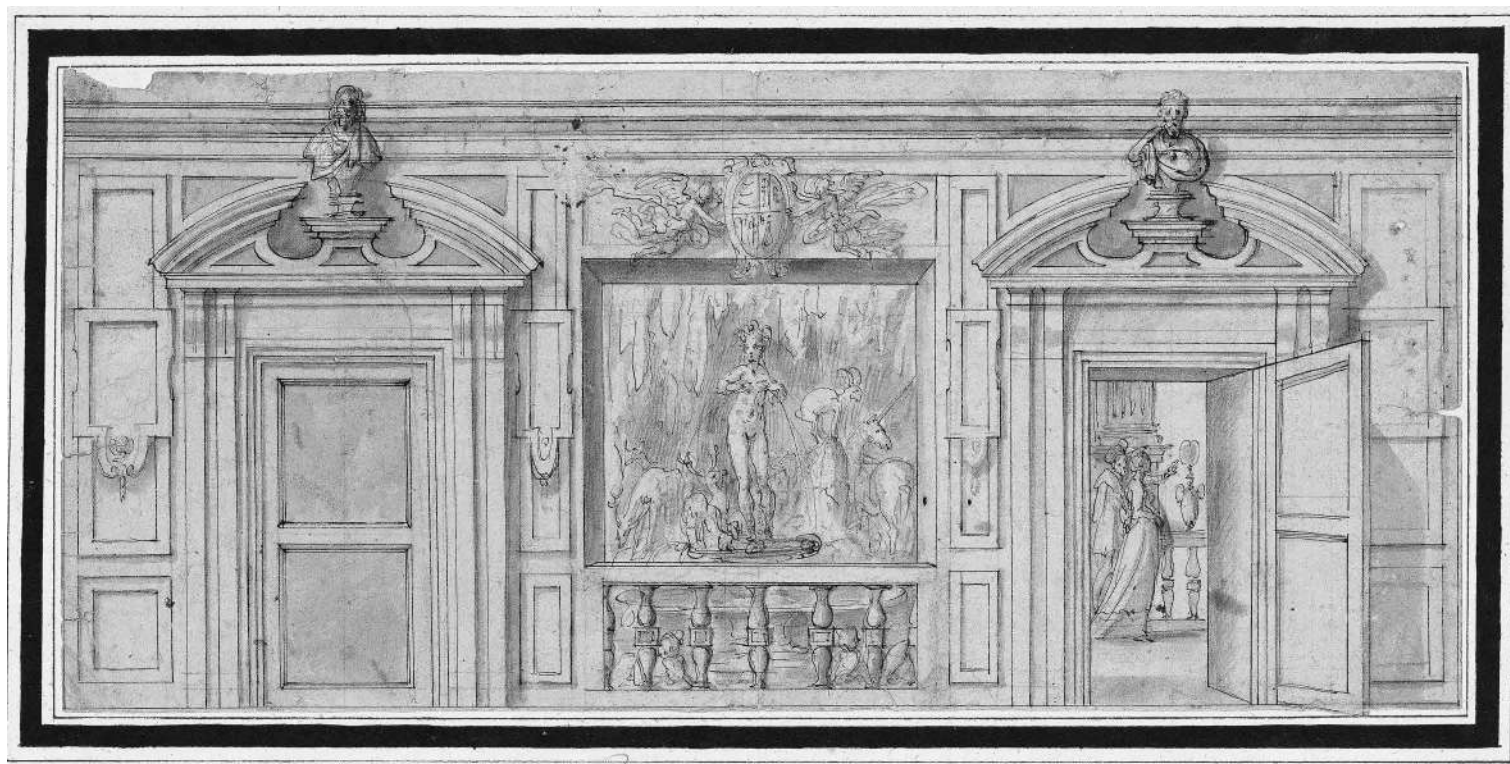
Fig. 7 F. Sustris, Dessin pour la voûte du bain au château de Trausnitz, vers 1576 (München, Staatliche Graphische Sammlung) © Staatliche Graphische Sammlung München.

Fig. 8 F. Sustris, Dessin d'une fontaine en niche pour les Fugger, vers 1570 (Stuttgart, Staatsgalerie) © Staatsgalerie Stuttgart.

autres, ceux d'un dauphin, d'un être à plumes, d'un torse d'homme avec de longs cheveux, ainsi que des restes d'une figure féminine plus grande que nature et qui, au vu des ouvertures encore reconnaissables, avait des seins desquels jaillissait de l'eau. Ainsi, elle rappelle la Cérés de Bartolomeo Ammannati au Bargello, œuvre certainement connue par Sustris et par Carlo di Cesare, qui, sans doute, fut responsable de la réalisation des sculptures en terre cuite du jardin³⁴. Pour les Fugger à Augsburg, Sustris avait dessiné une déesse semblable qui, dans une niche de grotte, devait être entourée d'animaux (fig. 8)³⁵. Puisque le jardin du château de Trausnitz était appelé au XVI^e siècle «Urania», la figure retrouvée pourrait représenter la muse Urania ou une Vénus Urania³⁶. De plus, en raison du thème du chemin de la vertu qui mène à l'Hélicon, une constellation semblable au dessin de Karel van Mander du Metropolitan Museum of Art de New York serait possible. Celle-ci montre Apollon en arbitre dans le défi des Muses aux Piérides³⁷. Si l'on admet qu'Apollon puisse être identifié dans le torse masculin retrouvé à Landshut, les Piérides seraient alors reconnaissables dans les êtres à plumes. Il faudrait encore rajouter les autres Muses, dont seulement Urania semble avoir laissé des traces.

En plus des fragments de terre cuite, on a retrouvé des fruits en stuc doré, un masque de fon-

taine, une canalisation d'eau avec un gicleur, des coquilles d'escargots, des graviers dans du mortier, des stalactites ou stalagmites³⁸. On ne peut que supposer comment ces éléments susceptibles de décorer une grotte étaient intégrés. Il ressort par ailleurs de la correspondance de Guillaume avec ses parents qu'il s'amusait à se procurer des coquillages, des échantillons de minéraux cristallisés ainsi que des empreintes naturelles. D'après son pli conservé, l'orfèvre augsbourgeois Lorenz Dehm envoya à Guillaume le 22 mai 1576 «zwölf gegossene Krebse, samt einer Schildkröte» (douze crabes moulés et une tortue)³⁹. Du matériel fut livré de Florence également, comme l'atteste une lettre de Ciro Alisodio, le chambrier du Grand-Duc François I^{er} de Médicis, lettre envoyée à Guillaume le 1^{er} février 1576⁴⁰. Dans ce courrier, on trouve aussi l'inventaire du matériel envoyé à Munich mentionnant en première position le dessin d'une grotte. Ce dessin est malheureusement perdu, contrairement à la lettre, dont la traduction allemande de la chancellerie est aujourd'hui conservée dans les archives de la maison des Wittelsbach à Munich. Peut-être que ce dessin aurait pu donner des renseignements concernant l'intégration du décor et l'emplacement de la grotte. Car il demeure encore incertain que les acquisitions de Florence, ou autres, furent bien destinées au château de Trausnitz, et non



pour un autre jardin de plaisance créé par Guillaume à Landshut et situé dans la vallée, près du fleuve – il est même possible que ce matériel fut utilisé seulement plus tard dans la cour des grottes à Munich⁴¹. En tout cas, la conception munichoise est modelée, voire expérimentée à Landshut. Dans la cour des grottes, le prince apparaît comme le mécène des arts et le garant de l'ordre divin. À Landshut, la même iconographie est liée à l'idée du chemin de la vertu qui se termine sur l'Hélicon. Ici comme là, le jardin, la grotte et le bain sont conçus comme des espaces de loisirs, mais il s'agit d'une mise en scène au service de la représentation du pouvoir princier.

Neubourg sur le Danube: "Badbronnenwerkh und Gartenlust"

Jetons un rapide coup d'œil sur les bains des châteaux et les grottes des Wittelsbach du Palatinat. C'est à une période contemporaine du dessin de Flötner présenté en introduction que fut construit le bain du comte palatin Otto-Henri dans le château de Neubourg sur le Danube et dont le décor n'est conservé que de façon très fragmentaire⁴². Situé au rez-de-chaussée de l'aile nord construite de 1534 à 1538, le bain était relié directement aux pièces d'habitation se situant au-dessus grâce à un escalier en colimaçon et se composait à l'origine de trois pièces. Un couloir côté cour menait vraisemblablement à

une chaufferie et un vestiaire jusqu'au bain encore conservé, et auquel un petit avant-corps est attaché à l'est. Une arcade en grès clair marque encore le passage du bain à l'avant-corps et est décorée avec des plantes grimpantes et des grotesques; le blason d'Otto-Henri forme la clé de voûte⁴³.

Dans la conception du bain, c'est avec une illumination du nord et de l'est qu'il faut compter, mais qui toutefois diverge de l'orientation vers le sud-ouest, recommandée dans la traduction de Vitruve par Walther Hermann Ryff⁴⁴. En revanche, un ensoleillement durant les premières heures du jour peut être constaté en été⁴⁵, ce qui correspond au moment idéal du bain recommandé dans le livre des bains de Grégor Saltzman de 1538: «Die stund so ains Baden will/ sol sein die stund so die Son[n] auffgeht/ oder ain wenig daruor [...]» (L'heure à laquelle on doit prendre son bain, est celle du lever du jour ou un peu avant)⁴⁶. Saltzman entra en 1543 brièvement au service d'Otto-Henri, dont les cures thermales sont bien connues⁴⁷, tout comme son intérêt pour les écrits d'un autre médecin autrement plus renommé et également balnéologue, à savoir Paracelse, quand bien même celui-ci était plutôt apprécié en tant qu'alchimiste⁴⁸. La balnéologie de la Renaissance était étroitement reliée aux réflexions sur l'origine de l'eau à l'intérieur de la terre ainsi que sur la force créatrice

2016, pp. 14-31; R. H. SEITZ, *Die Repräsentationsbauten von Pfalzgraf Ottheinrich für das Schloss zu Neuburg an der Donau und ihre Vollendung durch Pfalzgraf Wolfgang*, in *Kurfürst Ottheinrich und die humanistische Kultur in der Pfalz*, herausgegeben von H. Ammerich, H. Harthausen, Speyer 2008, pp. 73-149; C. SALZBERGER, *Die Wandmalereien der sogenannten «Badestube» in Schloss Neuburg an der Donau. Untersuchung und Erstellung eines Konservierungskonzeptes unter besonderer Berücksichtigung der Freilegeproblematik*, Diplomarbeit, Hochschule für Bildende Künste Dresden, 2002-2003; H.H. STIERHOF, *Decke und Seitenwände verputzt und geweißt. Konzept und Konzepte zu Ottheinrichs «Rittersaal» im Schloß Neuburg an der Donau*, in *Bayerische Schlösser – Bewahren und Erforschen, V (Gerhard Hojer zum 60. Geburtstag)*, Munich 1996, pp. 47-66. Pour une analyse des vestiges de peintures examinées jusque-là seulement dans SALZBERGER, *Die Wandmalereien...* cit., nous référons à notre thèse d'habilitation.

⁴³ Cf. STIERHOF, *Decke...* cit., pp. 48-49.

⁴⁴ W.H. RYFF, *Vitruvius deutsch*, Nuremberg 1548, livre 5, chapitre 10, fol. 185v; cf. *Splash! Das Bad der Philippine Welser*, Ausstellungskatalog (Innsbruck, 30. März-30. Juni 2012), herausgegeben von S. Haag, Wien 2012, pp. 34-35 cat. n. 1.2.; U. KIBY, *Bäder und Badekultur in Orient und Okzident. Antike bis Spätbarock*, Köln 1995, pp. 209-212.

⁴⁵ RYFF, *Vitruvius...* cit., livre 5, chapitre 10, fol. 185v; cf. *Splash!...* cit.; KIBY, *Bäder und Badekultur...* cit.

⁴⁶ G. SALTZMAN, *Ain new gar schön vnd nutzlichs Büchlin von allen Wildbeder [...]*, Augsburg 1538, chapitre «Die Regel wie man Baden soll», Regel 4, n. p.

⁴⁷ Cf. les entrées du journal correspondant dans H. ROTT, *Die Schriften des Pfalzgrafen Ott Heinrich*, "Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses", 6, 1912, pp. 21-191, *passim*.

⁴⁸ Sur les écrits de Saltzman et Paracelse concernant les bains cf. F. FÜRBEETH, *Bibliographie der deutschen oder im deutschen Raum erschienenen Baderschriften des 15. und 16. Jhs.*, "Würzburger Medizinhistorische Mitteilungen", 12, 1995, pp. 217-252. Sur l'activité de Saltzman en tant que "médecin personnel" de Otto-Henri cf. ivi, p. 227, ainsi que A. WEYERMANN, *Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern auch alten und neuen adelichen und bürgerlichen Familien aus der vormaligen Reichstadt Ulm*, Ulm 1829, p. 450. Sur Otto-Henri et Paracelse cf. J. TELLE, *Ottheinrich als Alchemoparacelsist*, in *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg*, Ausstellungskatalog (Neuburg an der Donau, 3. Juni-16. Oktober 2005), herausgegeben von S. Bäumler, E. Brockhoff, M. Henker, Ratisbonne 2005, pp. 261-262.

Fig. 9 S. Hirder et P. Labenwolf, Fontaine, château de Berchtesgaden (München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds) © Wittelsbacher Ausgleichsfonds.



⁴⁹ Cf. PH. MOREL, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle: théâtre et alchimie de la nature*, Paris 1998, pp. 15-21; I. PROBST, *Die Balneologie des 16. Jahrhunderts im Spiegel der deutschen Badeschriften*, Münster 1971, pp. 41-50.

⁵⁰ Cf. STIERHOF, *Decke...* cit., p. 51.

⁵¹ Cf. SALZBERGER, *Die Wandmalereien...* cit., pp. 14, 18, 23-24.

⁵² Cité d'après H. ROTT, *Ott Heinrich und die Kunst*, "Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses", 5, 1905, pp. 1-232, ici annexe 5, p. 188; cf. aussi A. HORN, W. MEYER, *Stadt- und Landkreis Neuburg a. d. Donau (Die Kunstdenkmäler von Bayern, VII, Regierungsbezirk Schwaben, V)*, Munich 1958, p. 178. SALZBERGER, *Die Wandmalereien...* cit., p. 34, met en relation la réalisation de la grotte dans le bain "mit der Einrichtung der Grottenanlage 1667" (avec la réalisation du complexe de grotte en 1667), ce dont nous doutons sur la base des sources citées et à la suite de STIERHOF, *Decke...* cit., pp. 49-51.

⁵³ Cité d'après ROTT, *Ott Heinrich...* cit., annexe 4, p. 184; cf. H. LIETZMANN, *Irdische Paradiese. Beispiele höfischer Gartenkunst der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Munich-Berlin 2007, p. 116.

⁵⁴ München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds; cf. G. HABICH, *Ein Brunnen von Pankratz Labenwolf in München*, "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 10, 1916-1917, pp. 217-222; voir aussi LIETZMANN, *Irdische Paradiese...* cit., p. 116; R. FITZEK, *Gieß- und Gießkunst in Neuburg an der Donau*, "Neuburger Kollektaneenblatt", 141, 1993, pp. 147-189: 153-157; H. STIERHOF, *Otteinrichs Hofgärten in Neuburg*, "Neuburger Kollektaneenblatt", 128, 1975, pp. 43-44.

⁵⁵ Cf. B. LANGER, *Schloss Neuburg an der Donau. Amtlicher Führer*, Munich 2007, pp. 47-53.

⁵⁶ Sur le Hofgarten d'Otto-Henri cf. LIETZMANN, *Irdische Paradiese...* cit., pp. 109-128; STIERHOF, *Otteinrichs...* cit.

⁵⁷ Cité en intégralité dans LIETZMANN, *Irdische Paradiese...* cit., pp. 114-115, se rapportant à [J. B. GRASSEGER,] *Ein auf die Geschichte von Pfalz-Neuburg bezüglicher Reimspruch vom Jahre 1529*, "Neuburger Kollektaneenblatt", 45, 1881, pp. 89-94.

⁵⁸ Cf. J. HANSCHKE, *Schloss Heidelberg. Architektur und Baugeschichte*, Heidelberg 2015, p. 192, que nous remercions pour l'indication de ce bain.

⁵⁹ Cf. dernièrement W. METZGER, *The perspective of the prince: the «Hortus Palatinus» of Friedrich V and Elizabeth Stuart at Heidelberg*, in *The Palatine Wedding of 1613. Protestant alliance and court festival*, edited by S. Smart, M.R. Wade, Wiesbaden 2013, pp. 567-596. Pour le jardin du château d'Heidelberg et Salomon de Caus nous nous appuyons sur les contributions pertinentes de ST. SCHWEIZER, V. SCHNEIDER in: *Wunder und Wissenschaft: Salomon de Caus und die Automatenkunst in Gärten um 1600*, Ausstellungskatalog (Düsseldorf, 17. August-5. Oktober 2008) herausgegeben von G. Uerscheln, Düsseldorf 2008, ainsi que A. FRESE, «Hortus palatinus» – *Der Garten Friedrichs V. und Salomon de Caus*, in *Der Winterkönig – Friedrich von der Pfalz. Bayern und Europa im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges*, Ausstellungskatalog (Amberg, 9. Mai-2. November 2003), herausgegeben von P. Wolf et al., Augsburg 2003, pp. 83-92.

⁶⁰ Cf. V. SCHNEIDER, *Der Hortus Palatinus in Heidelberg und seine Automatenkunst*, dans *Wunder...* cit., pp. 180-183: 181; FRESE, *Hortus palatinus...* cit., p. 86.

⁶¹ S. DE CAUS, *Hortus palatinus*, Francfort-sur-le-Main 1620; cf. V. SCHNEIDER, cat. n. 45, dans *Wunder...* cit., pp. 184-187.

⁶² DE CAUS, *Hortus...* cit., n.p.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ PLINIUS, *Epistulae*, 2, 17.

⁶⁵ MOREL, *Les grottes...* cit., p. 37.

⁶⁶ Concernant ces espaces de retraite voir notre article *Vom Luxus der Privatheit: Das Gelbe Kabinett und die fürstbischöflichen Appartements im Münsteraner Schloss* (sous presse), comportant des références bibliographiques plus anciennes.

des éléments, qui trouvaient leur expression dans les mises en scène de la *natura naturans* des grottes artistiques⁴⁹. Le duo grotte et bain, évoqué par Flötner dans son dessin présenté au début de ce propos, semble s'imposer. Dans le bain d'Otto-Henri, cette combinaison ne serait pas inhabituelle, comme Stierhof le suppose, puisqu'il partait du principe que l'avant-corps était décoré en grotte⁵⁰. Une recherche archéologique du bâti forçait à constater que les parois ne présentaient pas d'enduit mais qu'un couvert devait avoir été fixé au moyen de crochets⁵¹. En effet, une facture de 1535 mentionne déjà une grotte, car des paiements sont dressés pour «die stain seltsams gewechs ins new bad gehörig» (les étranges excroissances minérales qui font partie du bain)⁵². Une autre source rapporte la commande en 1535 de la fabrication d'une fontaine et de treize jets fabriqués par Sebolt Hirder et Pankratz Labenwolf⁵³. Rappelons-nous, que ce «Maître Pangratz» possédait un stock de matériel pour la construction de grottes selon la notice du dessin de Flötner. Aujourd'hui la fontaine en question est communément identifiée à celle de Sebald Hirder et Pankratz Labenwolf conservée au château de Berchtesgaden, un ouvrage en bronze de très haute qualité et auquel participa peut-être Peter Flötner (fig. 9)⁵⁴. On ne connaît par l'emplacement original de la fontaine de Neubourg, de même qu'on ignore si

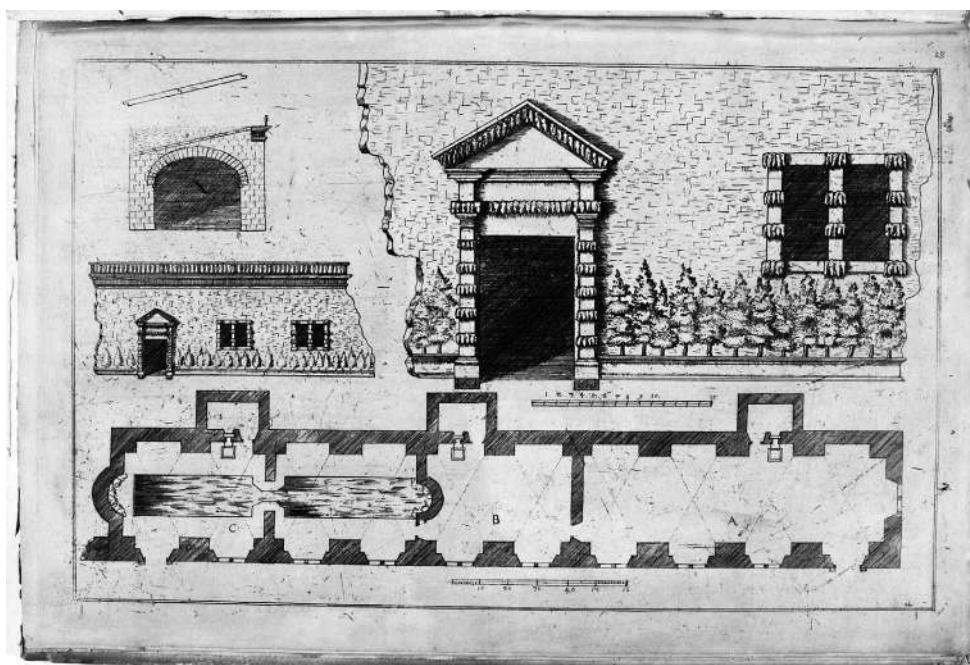
une grotte se trouvait déjà dans la petite cour à l'est de l'aile nord sous Otto-Henri. La loggia actuelle appartient au complexe de grotte au rez-de-chaussée de l'aile ouest, réalisé pour le comte palatin Philippe Guillaume et encore conservé aujourd'hui⁵⁵. Le jardin appelé «Hofgarten» sur le coteau au sud du château fut aussi constitué du temps d'Otto-Henri mais dévasté dès la guerre de Trente ans⁵⁶. Une inscription désormais disparue avait dû se trouver dans ce jardin et rapportait qu'Otto-Henri avait commencé «dieß Badbronnenwerkh und Gartenlust» (cette œuvre de bain-fontaine et ce plaisir de jardin)⁵⁷. Le dessin de Flötner montre également un semblable «Badbronnenwerk» et nous pouvons peut-être nous imaginer qu'un tel ouvrage prenait place dans le jardin d'Otto-Henri.

Heidelberg: sommet des 'bains-grottes' de la Renaissance

Dans le château d'Heidelberg, Otto-Henri disposait aussi d'un bain dont la composition n'est pas conservée⁵⁸. À côté du château se trouvent encore les vestiges de l'Hortus Palatinus, célèbre jardin des Wittelsbach, conçu à partir de 1614 par Salomon de Caus à la demande du prince électeur Frédéric V du Palatinat⁵⁹. Lorsque ce dernier devient roi de Bohême en 1619 et transféra sa cour à Prague, le jardin resta inachevé⁶⁰. Dans l'Hortus Palatinus pourtant, la liaison du

Fig. 10 S. de Caus, *Hortus palatinus, Francfort-sur-le-Main* 1620, fig. 28. Le bain à gauche, l'orangerie à droite (Heidelberg, Universitätsbibliothek) © Universitätsbibliothek Heidelberg, K 6371 Folio RES, fig. 28, CC-BY-SA 3.0.

Fig. 11 S. de Caus, *Hortus palatinus, Francfort-sur-le-Main* 1620, fig. 29. Fontaine rustique au bain avec Narcisse (Heidelberg, Universitätsbibliothek) © Universitätsbibliothek Heidelberg, K 6371 Folio RES, fig. 29, CC-BY-SA 3.0.



bain et de la grotte aurait dû connaître son apogée avant la guerre de Trente Ans. De Caus publia ses dessins dans un ouvrage réunissant des eaux-fortes réalisées par Matthäus Merian et une description écrite par lui-même, parue en version allemande et française⁶¹. Dans la colline qui borde le jardin au sud, un ensemble unique en son genre devait être intégré (fig. 10). Il aurait inclus une salle à manger avec un bassin à poissons, une grotte, une orangerie et un bain princier chauffé et «propre à se baigner pendant tout temps de l'année»⁶². Dans ces bains, un satyre jouant de la flûte ainsi qu'une «FONTAINE RVSTIQUE, & vn NARCISSE» devaient être installés (fig. 11)⁶³. Contrairement à Narcisse, n'ayant d'yeux que pour lui-même, Pline, lorsqu'il nageait dans son bassin d'eau chaude de la Villa Laurentium, profitait de la vue sur la mer⁶⁴. À Heidelberg, le prince n'aurait pas pu voir l'extérieur mais aurait été complètement entouré de sa grotte de bain – dans «la matrice de la terre»⁶⁵. C'est dans de tels espaces de retraite, plutôt rares dans la vie de cour, que se fait sentir l'apparition de l'individu moderne⁶⁶.



“ROBBE DI FONTANE PER LA FRANCIA”: LES MATÉRIAUX DE ROCAILLE ENVOYÉS PAR FERDINAND I^{er} DE MÉDICIS À HENRI IV

Recent discoveries in the State Archives of Florence shed a new light on the role of the Medicean artists, techniques and materials in the interplay of diplomatic relationship between Tuscany and France, a few years before Henri IV's marriage to Maria de' Medici. Between 1597 and 1601, numerous works of art were shipped in Paris with a very large quantity of plants, marble stones and decorative materials. This paper provides a detailed study of two shipments of minerals, crystals, seashells, corals and other marine ornaments which were specially prepared in Florence, at the request of Tommaso Francini, for the construction of artificial grottos and garden fountains in the royal mansions. It also considers the way these rocaille materials have been used in the grottos of Saint-Germain-en-Laye, highlighting a tendency at that time in France to treat rustic work as a simple technique of decoration in harmony with architecture, as exemplified by the still existing decoration of the “dry grotto” of the King's Chapel Pavilion.

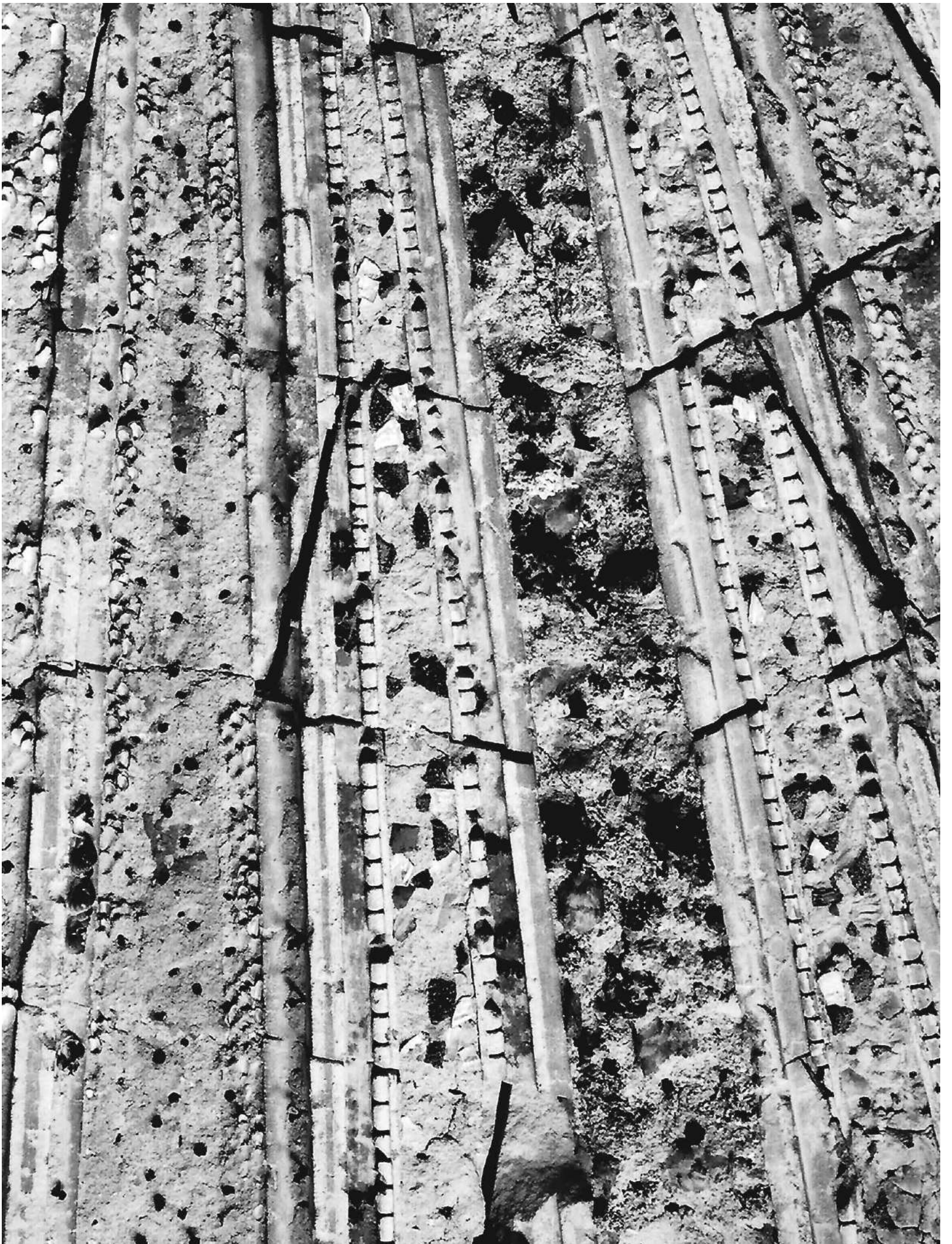
Au cours du mois de juillet 1598, un important convoi de matériaux de fontaines, comprenant de grandes quantités de coquillages, des objets de bronze, des cristaux et d'autres ornements marins fut préparé en toute diligence par le cabinet de Ferdinand I^{er} de Médicis sous la direction de son Premier secrétaire, Belisario Vinta¹. Le 3 juillet, la grande-duchesse Christine de Lorraine avait donné son accord pour envoyer pendant un an à la cour de France l'ingénieur hydraulicien Tommaso Francini qui était alors l'intendant des fontaines de Pratolino². La cour de Toscane répondait en cela à une demande du roi de France qui avait fait savoir à plusieurs reprises qu'il avait besoin de “matériel et de gens expérimentés” pour construire des fontaines dans ses jardins³. Ce n'était pas la première fois que les Médicis s'efforçaient de satisfaire les désirs de leur “ami” français, cet Henri de Bourbon qu'ils n'avaient cessé de soutenir depuis son accession au trône en 1589. Comme le montrent plusieurs extraits de la correspondance diplomatique, les agents florentins se pressaient depuis plusieurs années à Paris pour offrir à Henri IV, à sa maîtresse, à ses ministres ou à d'autres membres de leur entourage de multiples présents qui avaient été soigneusement préparés par les secrétaires du grand-duc. C'était à qui des bijoux, à qui des pommes de senteur, à qui des chevaux de race, des agrumes ou de précieux médicaments, autant de menus présents ou de vrais cadeaux di-

plomatiques auxquels les Florentins cherchaient à donner une tournure plus personnelle en les offrant “di mano in mano alla giornata”, selon les propres mots de Belisario Vinta⁴. Car il ne s'agissait pas seulement de “faire plaisir” à d'illustres personnages de la cour de France, mais aussi de toucher les esprits de tous ceux qui pourraient, en temps venu, représenter ou même défendre les intérêts des Médicis auprès du roi⁵.

Ces envois de cadeaux diplomatiques devaient prendre beaucoup d'ampleur à partir du moment où Henri IV se mit à exprimer des besoins plus personnels qui étaient souvent liés à ses projets de construction ou de décoration dans les résidences royales. Après avoir reçu au cours de l'année 1597 un important chargement de plantes destinées à ses jardins parisiens, le roi semble avoir demandé au grand-duc de lui envoyer du marbre, des matériaux de construction et d'autres plantes odoriférantes, mais aussi de lui prêter son meilleur sculpteur, Jean de Bologne, et de lui faire parvenir, comme on l'a vu, tout le savoir-faire et le matériel nécessaires à la construction de fontaines ornementales⁶. Si Henri IV était certainement conseillé en amont par l'abbé Francesco Bonciani, l'un des principaux agents florentins à Paris, ou encore par son ami Jérôme de Gondi qui aimait jouer le rôle d'ambassadeur pour le compte des Médicis, on ne saurait énoncer plus clairement ce qu'il pouvait y avoir de meilleur, de plus précieux ou de

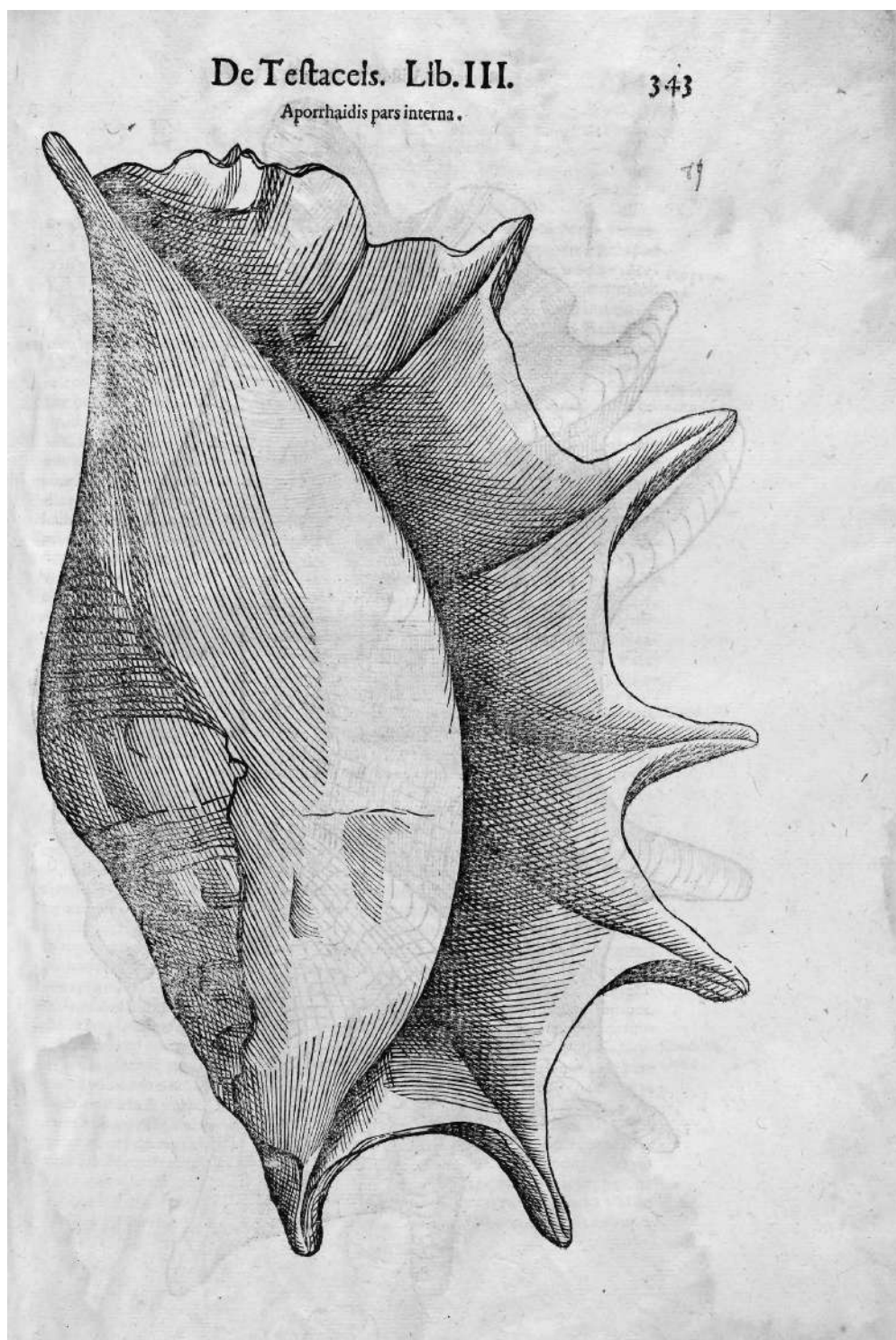
plus rare, en un mot de plus *désirable* parmi toutes les ressources matérielles et les richesses artistiques que comptait alors la Toscane – du moins aux yeux des commanditaires français qui avaient souvent affirmé leur préférence pour les bâtiments nobles, la grande sculpture, les arts lapidaires ainsi que les beaux jardins.

A partir de l'été 1598, l'administration grand-ducale devait donc envoyer en France de très nombreux présents dont une partie seulement nous est connue par les archives. Ces envois semblent avoir été particulièrement nombreux entre 1599 et 1601, trois années évidemment cruciales pour les relations entre les deux cours qui furent rythmées par la négociation du mariage du roi avec Marie de Médicis (1599), la célébration des noces et l'accueil de la princesse en France (1600), puis la naissance du Dauphin (1601) qui fut encore fêtée avec faste par la cour de Toscane. Si le vieux Jean de Bologne ne devait jamais quitter Florence, Henri IV semble avoir été exaucé dans toutes ses autres demandes par les Florentins. A titre de compensation, sans doute, mais aussi en anticipation des projets que le roi pourrait conduire avec Francini dans ses propres jardins, on décida de lui offrir un ensemble de six statues de bronze, issues de l'atelier du maître, dont une grande *Vénus à la toilette*, un *Triton* et un *Mercure* qui ont été récemment authentifiés par Alexandre Rudigier et Blanca Truyols⁷. Vers 1601, les Médicis envoyèrent en France Pierre



pagina 113

Fig. 1 Saint-Germain-en-Laye, Grotte du Pavillon Henri IV. Détail de la voûte, vestiges des mosaïques de rocaille.



* Tous les textes ont été standardisés selon les règles éditoriales italiennes de la revue.

¹ Cet article s'appuie sur le précieux dossier documentaire édité par Blanca Truyols (*Les présents de Ferdinand I^{er} de Médicis à Henri IV pour ses jardins de Saint-Germain-en-Laye. Documents inédits sur Tommaso Francini et Jean Bologne*, dans A. RUDIGIER, B. TRUYOLS, *Jean Bologne et les jardins d'Henri IV*, "Bulletin Monumental", 174, 2016, 3, pp. 251-286).

² 1598, 3 juillet, lettre patente de la grande-duchesse à son fontainier Tommaso Francini (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit., p. 267).

³ 1598, 8 octobre, lettre de Belisario Vinta à Filippo Gondi (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit., p. 271).

⁴ 1597, 25 janvier, lettre du cabinet de Florence à Francesco Bonciani (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit., p. 266).

⁵ Sur la stratégie des Médicis, voir également E. LURIN, *Faire plaisir à l'Ami. Réflexions sur les présents de Ferdinand I^{er} de Médicis à Henri IV, la destination des bronzes et les premiers travaux de Tommaso Francini en France*, "Bulletin monumental", 175, 2017, 1, pp. 21-24.

de Francqueville pour une courte mission à la cour d'Henri IV, suivi de son élève Francesco Bordini qui rejoignit Francini sur les chantiers parisiens⁸. En 1606, Francqueville reçut l'autorisation de s'installer définitivement en France où il travailla jusqu'à sa mort à la statue équestre du roi. Durant tout ce temps, le cabinet florentin s'est efforcé de répondre aux demandes de matériaux et de plantes qui étaient adressées par Paris. Ainsi, les Français reçurent en 1599 un grand bloc de marbre blanc qu'ils avaient demandé pour le portrait d'Henri IV, ainsi que des

pierres de construction et six colonnes de marbre qui étaient destinées aux chantiers de Saint-Germain-en-Laye et des Tuileries, avec d'autres caisses de matériaux pour des décors de rocaille⁹. Comme nous l'avons montré par ailleurs, les envois florentins comprenaient un certain nombre de "cadeaux diplomatiques" dont l'idée avait germé à Florence, dans l'entourage des Médicis¹⁰. Ce fut probablement le cas des six sculptures de Jean de Bologne qui furent peut-être choisies par Emilio de' Cavalieri, le surintendant de la *Guardaroba*, ainsi que des pièces de mobilier

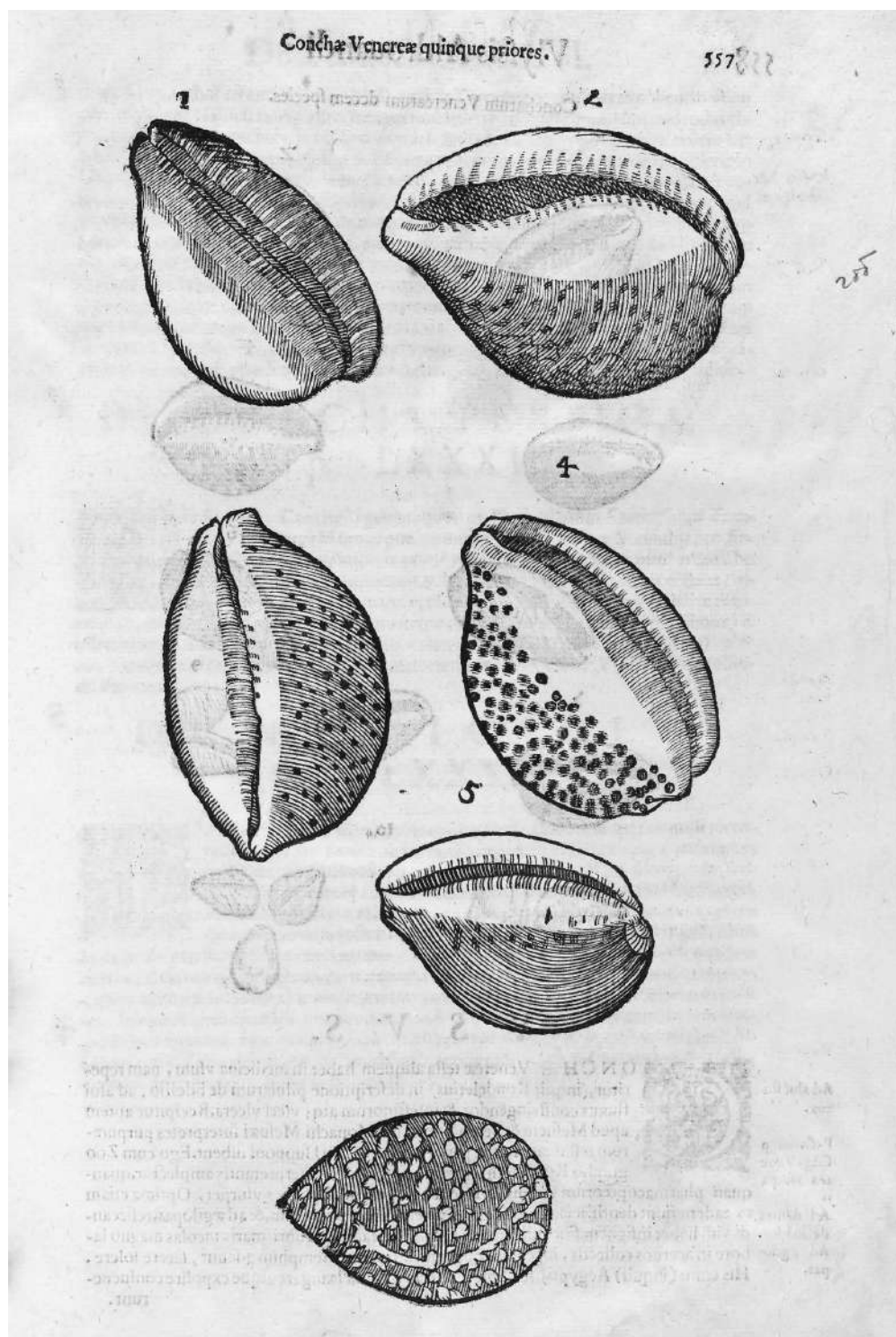


Fig. 2 *Murex Aporrhais* (du ALDROVANDI, *De reliquis... cit.*, p. 343).

Fig. 3 Porcelaines (du ALDROVANDI, *De reliquis... cit.*, p. 557).

qui furent envoyées à partir de 1601 à la cour d'Henri IV et de Marie de Médicis, comme le précieux berceau incrusté de gemmes, œuvre de Jacques Bylivelt, qui fut offert à Fontainebleau pour la naissance du Dauphin. Il reste que dans la majorité des cas, les matériaux et les objets envoyés par les Médicis répondaient bien à des “commandes” qui avaient été discutées à Paris avant d’être transmises par écrit aux secrétaires du grand-duc. Certaines émanaient directement de la cour, d’autres venaient des ministres du roi,

d’autres encore des artistes que les Florentins avaient envoyés à Paris, comme Tommaso Francini dont le séjour se prolongeait d’année en année et qui avait toujours besoin de plus de matériaux pour réaliser les nombreuses commandes que lui passait Henri IV¹¹.

“Fantasia di natura”: les premiers envois de matériaux de rocaille (1598-1599)

L’objet de cet article est de faire la lumière sur les matériaux de construction et les ornements

⁶ Sur tous ces points, voir les lettres du 8 juillet, 21 juillet et 8 septembre 1598.

⁷ A. RUDIGIER, *Les bronzes envoyés de Florence à Saint-Germain-en-Laye, la Vénus de 1597 et les dernières œuvres de Jean Bologne*, dans RUDIGIER, TRUYOLS, *Jean Bologne... cit.*, pp. 287-373.

⁸ Sur l’œuvre de Bordini en France, voir en dernier lieu G. CICALI, *Le sculpteur Francesco Bordini, collaborateur des Francini*, in *Hydraulique et fontaines ornementales en France autour de Tommaso Francini (1572-1651)*, sous la direction d’E. Lurin, A. Rostaing, “Bulletin monumental”, 175, 2017, 4, pp. 307-438: 357-367.

⁹ 1599, 17 juillet, marché pour un convoiement de matériaux de Rouen à Paris (Rouen, Archives départementales de Seine-Maritime, 2E.1/648, f. 37). Cf. LURIN, *Faire plaisir à l’Ami... cit.*, pp. 34-35.

¹⁰ LURIN, *Faire plaisir à l’Ami... cit.*, pp. 21-24 et pp. 34-37.

Fig. 4 Ormeau (du RONDELET, *La seconde partie... cit.*, p. 3).

Fig. 5 Pinna (du ALDROVANDI, *De reliquis... cit.*, p. 533).

¹¹ Voir les lettres du 17 avril, 5 juin, 9 et 24 juillet 1599 (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand... cit.*, pp. 274-276).

¹² Tommaso fut rejoint avant juillet 1602 par son frère Alessandro qui fut actif principalement sur le chantier de Fontainebleau. Cf. LURIN, *Faire plaisir à l'Ami... cit.*, p. 41.

¹³ Sur l'œuvre des Francini à la cour de France, voir en particulier A. MOUSSET, *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, “Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France”, LI, 1930; M. LONGO, *La figura di Tommaso Francini, architetto scenografo alla corte di Francia (1598-1651)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2002; A. ROSTAING, *Francini*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, XLIII, 2004, pp. 406-412; E. LURIN, *Tommaso Francini, ingénieur et fontainier du roi. Sa fortune à la cour de Louis XIII et ses principales réalisations en France*, dans *Hydraulique et fontaines ornementales... cit.*, pp. 307-316.

¹⁴ Sur cet ensemble, voir E. LURIN, “De l'ordre dans la rocaïlle”. *Sculpture et style rustique à la grotte sèche de Saint-Germain-en-Laye*, dans *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches*, édité par M. Boudon, Paris 2011, pp. 34-45.

¹⁵ Cet inventaire a été signalé par Herbert Keutner à propos du Triton de Jean de Bologne. Cf. *Giambologna 1529-1608. Sculptor of the Medici*, exhibition catalogue (Edinburgh-London-Wien, 19 August 1978-28 January 1979), edited by Ch. Avery, A. Radcliffe, Edinburgh 1978, p. 91.

¹⁶ *Collezione mediceo e storia artistica*, a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertela, II (Il cardinale Carlo Maria Madalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria Della Rovere 1621-1666), Firenze 2005, pp. 527-529.

¹⁷ Ivi, p. 91-143. Sur l'œuvre de Bylivelt, voir en particulier C. WILLEMINA FOCK, *Jaques Bylivelt aan het hof van Florence. Goudsmiden en steensnijders in dienst van de eerste groothertogen van Toscane [...]*, Visdrukk 1975; EAD., *Francesco I e Ferdinando I mecenati di orefici e intagliatori di pietre dure*, dans *Le arti del principato mediceo*, a cura di C. Adelson, Firenze 1980, pp. 317-363; plus récemment, F. KIEFFER, *Ferdinando I de Médicis (1587-1609) et les Offices: création et fonctionnement de la Galleria dei Lavori*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2012. Positions de thèse (<www.theses.fr/2012TOUR2011>).

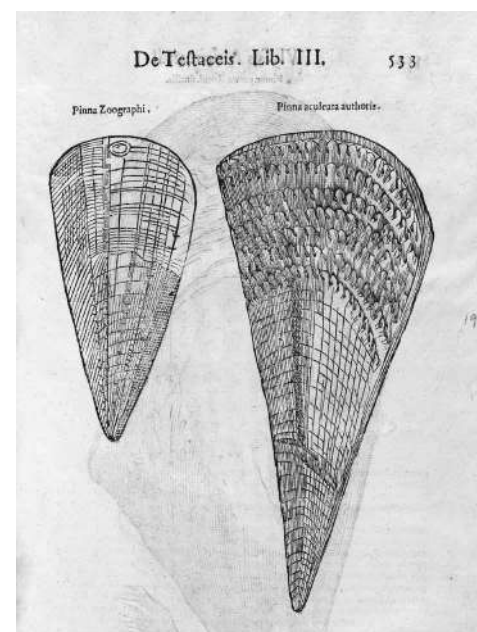
¹⁸ LURIN, *Faire plaisir à l'Ami... cit.*, pp. 32-34. Le masque est mentionné dans une lettre de Raffaello Romena datée du 3 juillet 1599: “Il Francino ha finito una nicchia assai bella, nella quale sono poste le due figure antiche di marmo nero et la maschera di bronzo che mandomo” (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand... cit.*, p. 275).

naturels, d'origine terrestre ou bien marine, qui furent envoyés à partir de 1598 à la cour de France pour servir à la confection de décors de rocaïlle. On sait par plusieurs documents que les matériaux florentins ont bien été reçus à Paris par des agents du roi, puis transmis pour partie à Francini, pour l'autre à l'administration des Bâtimens qui s'appliqua à les utiliser sur les chantiers de Saint-Germain-en-Laye et de Fontainebleau, principalement. Dans les dix années qui suivirent son installation en France, Tommaso Francini a conçu dans les résidences royales avec l'aide de son frère Alessandro¹² pas moins de quatre grottes artificielles, deux nymphées rustiques et une quinzaine de fontaines de jardin, dont beaucoup présentaient des décors rustiques¹³. Toutes ces installations ont été malheureusement détruites ou si profondément remaniées qu'elles demeurent aujourd'hui méconnaissables. Le seul vestige d'un décor de rocaïlle que l'on puisse rapporter aux envois florentins se trouve dans la “grotte sèche” du Pavillon Henri IV à Saint-Germain-en-Laye¹⁴ (figg. 1, 6-8). Encore ne s'agit-il que d'un salon de fraîcheur, et non d'une grotte humide, dont la conception ne revint certainement pas à Francini, mais à l'un des architectes du roi qui aura peut-être consulté le Florentin pour les rocaïlles. Les archives médicéennes constituent donc une source essentielle pour la connaissance des décors rustiques de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye qui comptent parmi les premiers exemples de rocaïlle “à la florentine” jamais conçus à la cour de France.

Nous reproduisons en annexe de cet article un choix de documents relatifs aux envois de matériaux qui sont extraits du dossier archivistique publié en 2016 par Blanca Truyols. Si certains documents sont connus depuis longtemps des historiens d'art¹⁵, ces derniers se sont intéressés principalement aux œuvres d'art, négligeant l'étude des matériaux qui représentent pourtant la partie

la plus importante des convois avec les plantes et les marbres. Plusieurs corrections ont été apportées à la dernière lecture de l'inventaire de 1598 par comparaison avec l'édition qu'en avaient donné en 2002 Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà¹⁶. Pour faciliter l'identification des matériaux, nous avons présenté les deux inventaires sous la forme de tableaux assortis dans la marge de quelques commentaires (docc. 1 et 3). L'inventaire de juillet 1598 rend bien compte de la diversité des “choses” (*robbe*) qui pouvaient être rassemblées à Florence à l'occasion d'un convoi: 26 pieds de plantes, transportés dans des pots ou des corbeilles, et dix-huit caisses de bois dans lesquelles les matériaux bruts voisinent avec de la nourriture, du petit matériel et des œuvres d'art. Si les coquillages et les cristaux furent prélevés par Jacques Bylivelt à la *Galleria dei Lavori*¹⁷, tout laisse penser que la liste des matériaux avait été dressée par Tommaso Francini qui l'aura transmise à l'orfèvre des Médicis quelques semaines avant son départ. En juillet 1598, le fontainier n'avait encore reçu aucune commande précise de la part d'Henri IV, mais il devait se préparer à réaliser à son arrivée en France et dans les meilleurs délais une ou deux fontaines à vasque ainsi qu'une petite construction rustique agrémentée de jets d'eau et même d'un automate.

Deux bouches de fontaines sont en effet mentionnées dans le premier inventaire: un masque de bronze percé d'un orifice et une figure de dragon, objet d'un poids très léger (2,2 kg) qui correspond sans doute à un ouvrage métallique simplement revêtu de bronze. Ces deux objets semblent avoir été utilisés dès 1599 par Francini dans la décoration de la “grotte du Dragon”, un grand nymphée à l'italienne qui fut son premier ouvrage à Saint-Germain¹⁸. Le fontainier emportait aussi avec lui deux belles statues en bronze – les deux premières œuvres de Jean de Bologne – qui pouvaient convenir aus-



si bien à la décoration d'une grotte, d'une fontaine murale ou d'une composition étagée à vasques. Les vues des grottes de Saint-Germain-en-Laye qui furent publiées au début du XVII^e siècle montrent d'ailleurs que le *Triton* fut placé dans un premier temps dans la grotte de Demoiselle¹⁹, peut-être avec le *Mercur*e que certains visiteurs semblent avoir vu au même endroit, monté sur une colonne ou dans la profondeur d'une arcade²⁰, avant que la statue ne soit placée au centre d'une grande fontaine en demi-lune sur la deuxième terrasse. L'inventaire de 1598 montre que Francini avait aussi fait venir de Pratolino un ouvrage de sa fabrication dans lequel on reconnaît un groupe d'automates, représentant une forge de Vulcain, qui fut mis en place en 1600 dans la grotte de Neptune²¹. Dans l'esprit du fontainier, il s'agissait encore une fois de gagner du temps, mais aussi d'emporter avec lui un exemple de son travail à Pratolino²² qui pourrait servir de modèle de présentation lors d'une entrevue avec Henri IV.

Tommaso Francini et son assistant Orazio de' Olivieri²³ partirent pour la France dès la fin du mois de juillet dans un coche qui avait été affrété par le grand-duc, tandis que le troisième membre de l'équipe, un certain Pasquino, maçon spécialisé dans les constructions hydrauliques, accompagnait personnellement le convoi qui devait voyager essentiellement par voie d'eau. Dans un premier temps, les caisses et les pots de plantes furent transportés sur des barges

jusqu'à Livourne où l'on s'appliqua à compléter le chargement de matériaux. C'était en effet dans le grand port toscan, et non à Florence, que l'administration grand-ducale pouvait stocker les plus grandes pièces de marbre, objets difficiles à transporter par barges, et confectionner d'autres caisses remplies de coquillages, de minerais ou de cristaux en puisant dans les ressources locales, avant de procéder au transbordement du chargement définitif sur des navires en partance pour la France. Dans le deuxième document, Pietro Rossi, le *provveditore* du port, se vante d'avoir préparé de nouvelles caisses remplies de "diverses fantaisies naturelles tirées pour partie des fonds marins, pour l'autre de la terre" (*diverse fantasia di natura parte cavate di fondo di mare et parte di terra*). Il mentionne dans sa lettre des rochers marins, des cailloux de couleur, ainsi que des concrétions calcaires du type *colature d'acqua* – ornements traditionnels des rocailles florentines, qui n'apparaissent pas dans l'inventaire de juillet 1598 – ainsi que du kaolin qui était peut-être destiné à la confection de glaçures pour des tesselles de terre cuite.

Le dernier document montre que d'autres convois de matériaux pour des rocailles furent préparés à partir de l'hiver 1599, sans doute à la demande de Francini qui correspondait régulièrement avec le cabinet florentin. Bien avant la mort de Gabrielle d'Estrées qui devait lancer le début des négociations autour du mariage princier, les Médicis mettaient déjà tout en œuvre

¹⁹ RUDIGIER, *Les bronzes...* cit., pp. 293-296.

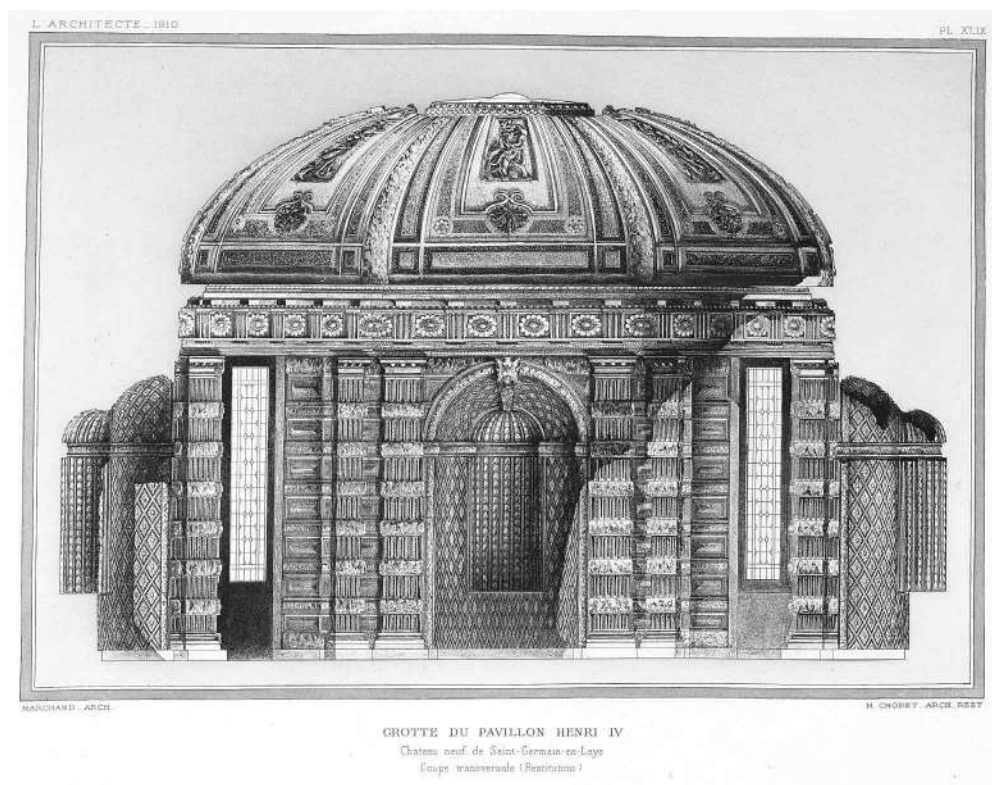
²⁰ André Duchesne semble confondre les deux statues de bronze lorsqu'il écrit: "Il y a un Mercure près la fenestre, qui a un pied en l'air, et l'autre planté sur un appuy, sonnante et entonnant hautement une Trompette" (A. DUCHESNE, *Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de toute la France*, Paris 1614, p. 222). Le voyageur Hans Georg Ernstinger qui visita le jardin en 1606 se souvient avoir vu "la statue en bronze d'un Mercure sur une colonne" (Darmstadt, Universitäts und Landesbibliothek, Hs. 1328: *Mercurii Bildnis von Gloggenspeiß auf ainer Seülen*).

²¹ Sur cette grotte, voir *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, édité par E. Lurin, Saint-Germain-en-Laye 2010, pp. 109-110 et 125. La forge de Vulcain est mentionnée dans plusieurs descriptions, en particulier celle d'André Duchesne: "De l'autre face [de la grotte] sont des mareschaux en leurs habits de forgerons, la face noir de crasse et de suye, lesquelz battent du fer sur une enclume à grands coups de marteau" (DUCHESNE, *Les Antiquitez...* cit., p. 223). L'automate de Francini apparaît clairement, installé dans un renforcement du mur, sur le côté gauche de la vue gravée par Abraham Bosse.

²² Une quittance, datée du 20 novembre 1597, évoque la structure et les rouages d'un automate en fer construit par Francini pour une fontaine à Pratolino (*per fabricare feri per l'ossatura e ruote*). Cf. *Collezionismo medicco e storia artistica...* cit., II, p. 521.

²³ Originaire de Tivoli où il réalisera plus tard de nombreux jeux d'eau, Orazio de' Olivieri s'était formé à Florence dans l'atelier de Tommaso Francini dont il apparaît, avant 1598, comme le principal collaborateur sur les chantiers médicéens. Cf. *Collezionismo medicco e storia artistica...* cit., II, p. 521.

Fig. 6 H. Choret, Coupe transversale de la grotte du Pavillon Henri IV à Saint-Germain-en-Laye (Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale; du “L'Architecte”, 1910, pl. XLIX).



²⁴ LURIN, *Faire plaisir à l'Ami...* cit., pp. 39-40.

²⁵ Voir à ce sujet la lettre du 17 avril 1599 (TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit., p. 275: *la cassa di cristallo*).

²⁶ Sur la typologie des matériaux employés dans les grottes florentines, voir en première approche *Arte delle Grotte: per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, atti del convegno (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M.C. Pozzana, Genova 1987, *passim*; C. ACIDINI LUCHINAT, *Per un catalogo dei materiali delle grotte artificiali nella Firenze del Cinquecento*, in *Gli orti farnesiani sul Palatino*, a cura di G. Morganti, Roma 1990, pp. 537-559; M.C. POZZANA, *Giardini storici. Principi e tecniche della conservazione*, Firenze 1996, pp. 74-79; M. BORRI, R. MARTIGNONI, C. VOLPI, *Decorazione a conchiglie della Grotta di Bernardo Buontalenti nel Giardino di Boboli a Firenze*, in *Artifici d'acqua e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del congresso (Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca, 18-19 settembre 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999, pp. 240-246; *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M.A. Giusti, Milano 2001, *passim*.

²⁷ *Nachere doppie*: grands coquillages bivalves du type *Pinna*. Cf. G. RONDELET, *La seconde partie de l'histoire entière des poissons*, Lyon 1558, pp. 35-37; U. ALDROVANDI, *De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor*, Bononiae 1606, III, pp. 530-539.

pour faciliter le travail de Francini en France et lui permettre d'accomplir en leur nom sa propre mission auprès d'Henri IV. Alors que la grotte du Dragon était en chantier à Saint-Germain où l'on prévoyait de construire d'autres grottes, les maçons du roi construisaient à Fontainebleau le pavillon central de la Galerie de la volière où Francini devait installer, quelques mois plus tard, un grand nymphée inspiré des trois fontaines rustiques la *Terza Sala* de la *Grotte Grande* de Boboli²⁴. Tous ces aménagements exigeaient de grandes quantités de pierres, de concrétions et de coquillages, mais aussi des cristaux de couleur et d'autres ornements marins qu'il était difficile de se procurer en France. En février 1599, six nouvelles caisses furent donc préparées à Florence que l'on remplit de matériaux précieux, choisis encore une fois dans les magasins de Jacques Bylivelt (doc. 3). Le contenu de ces caisses recoupe précisément la liste de matériaux envoyés en 1598, mais il comporte très peu de pierres ou de *spugne* roses et encore moins de coquillages: ce sont les pointes de béryl, le cristal de roche, les minerais (malheureusement non identifiés), ainsi que les ornements les plus précieux des fonds marins (coraux et *scope di mare*) qui sont recherchés à cette époque par Francini²⁵.

Typologie des coquillages et autres ornements marins

L'inventaire de juillet 1598 décrit un large choix de matériaux de décoration où manquent pourtant les variétés les plus communes de coquillages telles que les huîtres, les moules, les coques et les tellines. Francini pensait sans doute se procurer en France ce type de coquillages qui lui seraient nécessaires pour composer des mosaïques ou enrichir des armatures de pierre de formes diverses et nacrées. Le fontainier n'emportait avec lui que des ornements qui comptaient parmi les plus prisés de la décoration rustique florentine²⁶, à savoir trois variétés différentes de pierres de *spugna* – une rose et deux blanches – ainsi que des cristaux, des coraux et des coquillages fins ou semi-précieux. Trois grandes catégories d'éléments décoratifs peuvent être distinguées à partir de l'inventaire qui décrit des lots d'objets déjà triés, emballés et prêts à être embarqués sur les navires: les grands coquillages, qui font toujours l'objet d'un décompte, les ornements de dimensions moyennes et les petits éléments pour les mosaïques de rocaille.

A la première catégorie d'objets appartiennent les 27 grandes “nacrés” qui sont sans doute des bivalves du type *Pinna*²⁷ (fig. 5), ainsi que deux variétés de coquilles marines plus difficiles à identifier: les 13 “gros escargots de Corse” et les 16 “gros coquillages branchus [ou griffus] qui

semblent de marbre à l’intérieur”. Les premiers pourraient correspondre à des coquilles de *Dolium géant (Tonna galea)*, un gros mollusque méditerranéen, effectivement attesté en Corse²⁸, qui apparaît par exemple dans la décoration de la façade de la *Grotta Grande* dans les jardins de Boboli²⁹. Dans le second cas, l’inventaire semble désigner des coquillages très lourds (1,5 kg en moyenne), dont l’aspect marmoréen et les extensions branchues évoquent des espèces exotiques du genre des strombes ou des murex. Il pourrait éventuellement s’agir de coquilles de strombe araignée (*Harpago chirarga*), une espèce originaire du Pacifique sud, déjà connue de Guillaume Rondelet et d’Ulisse Aldrovandi qui la publie (fig. 2) sous le nom de *Murex aporrhais*³⁰. Le document mentionne aussi des ornements beaucoup plus légers, mais assez importants puisqu’ils sont dénombrés dans l’inventaire: un “champignon marin” (“fungho marino”), qui correspond peut-être à une grande éponge³¹, ainsi que 6 “balais de mer” (“scope di mare”). Cette expression, mal attestée, semble désigner un organisme à la forme arborescente qui serait comparable à un balai domestique composé de fibres végétales. Il pourrait s’agir de gorgones (*Gorgonacea*), un type de coraux très plats dont les ramifications se déploient en éventail, ou encore d’une des nombreuses espèces d’algues qui ressemblent à des bruyères marines une fois séchées. Parmi les ornements de taille moyenne figurent des porcelaines (*Cypraea*, fig. 3)³², des ormeaux (*Haliotis*, fig. 4)³³, des gastéropodes de forme très allongée (*Turritella*, *Cerithium*, *Cymatium?*), ainsi que des branches de corail blanc et de gros morceaux de nacre. Ces différents éléments semblent avoir été versés dans des contenants distincts, corbeilles ou caisses de bois. Ils apparaissent en des quantités plus importantes que les gros coquillages (entre 6 et 34 kilos), ce qui s’explique aisément dans le cas d’espèces marines assez communes, sans doute d’origine méditer-

ranéenne, qui étaient souvent utilisées dans les compositions rustiques en Italie. Ces coquillages sont peu présents, il est vrai, dans la décoration de la *grotta degli Animali* à Castello³⁴, mais ils ont été utilisés en abondance à la *Grotta Grande* de Boboli, en particulier sur les frises et dans les niches de la *grotticella di Venere* qui devait représenter pour Francini une source d’inspiration incontournable avec les grottes de Pratolino³⁵. Tous ces petits ornements marins pouvaient être alignés en frises, disposés en mosaïques ou bien assemblés avec d’autres objets et spécimens naturels dans des décors en haut-relief (festons, corbeilles de fruits, fleurs et figures) suivant la technique décrite par Vasari dans un chapitre du *Proemio*³⁶.

Les escargots de couleur, les petites porcelaines³⁷, les “ombilics de mer”³⁸ et les débris de coraux blancs relèvent de la dernière catégorie, celle des menus éléments de décoration qui sont toujours rangés dans des boîtes (“scatole”). Il s’agit des ornements les plus petits, les plus légers, mais aussi les plus colorés de l’inventaire (blanc, rouge, *mistio*, c’est-à-dire jaspé ou moucheté) qui étaient utilisés comme des tesselles de couleurs dans la composition des mosaïques de rocaïlle. D’un aspect translucide, mais de mêmes dimensions et également très colorées (du jaune pâle au violet foncé), les pointes de béryl se prêtaient exactement au même usage. L’inventaire mentionne enfin des “petites branches de *spugne coralline*” qui correspondent peut-être à des morceaux de *Tubipora*, une genre d’anthozoaire de couleur rouge, brune ou orangée qui présente des formes tuyautées assez proches du corail³⁹.

Quatre lieux d’origine, seulement, sont signalés dans l’inventaire de 1598 pour ces ornements naturels qui semblent provenir principalement du sous-sol de la Toscane et des côtes méditerranéennes: *spugne* du Valdimarina et de la région de Sienne; béryl de l’île d’Elbe, cé-

²⁸ Le coquillage était attesté au début du XX^e siècle sur les côtes de Bonifacio et au large de Bastia. Cf. A. LOCARD, E. CAZOT, *Les coquilles marines des côtes corses*, “Annales de la Société Linnéenne de Lyon”, 46, 1899 (1900), pp. 267-268.

²⁹ BORRI, MARTIGNONI, VOLPI, *Decorazione a conchiglie...* cit., pp. 243 et 246.

³⁰ L’espèce est confondue parfois avec le pied de pélican. RONDELET, *La seconde partie...* cit., p. 51; ALDROVANDI, *De reliquis...* cit., III, pp. 341-344.

³¹ Il pourrait aussi s’agir d’une espèce de polype décrite par Aldrovandi sous le nom de “fungo marino” (ALDROVANDI, *De reliquis...* cit., IV, p. 387).

³² *Porcelana (Concha venerea)*: ALDROVANDI, *De reliquis...* cit., III, pp. 550-559.

³³ *Orecchi di mare (auris maris)*: ormeaux. Cf. RONDELET, *La seconde partie...* cit., p. 3; ALDROVANDI, *De reliquis...* cit., III, pp. 550-551.

³⁴ Voir en particulier, dans une bibliographie abondante, les travaux d’Anna Maria Giusti, A.M. GIUSTI, *Note sulla conservazione delle decorazioni nelle grotte medicee*, in *Arte delle Grotte...* cit., pp. 77-82; C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETI, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia*, Ospedaletto 1992, pp. 109-129; I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la grotta degli animali a Castello, in Artifici d’acqua...* cit., pp. 268-283; *Atlante delle grotte...* cit., pp. 45-51 (avec bibliographie).

³⁵ Voir en particulier les travaux de L.D. PIERELLI, *La Camera dei Prigioni nella Grotta Grande. Modi e materiali della decorazione*, in *Boboli '90*, atti del convegno internazionale (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, I-II, Firenze 1991, I, pp. 57-66; BORRI, MARTIGNONI, VOLPI, *Decorazione a conchiglie...* cit., pp. 240-246; *Atlante delle grotte...* cit., pp. 12-16; L.M. MEDRI, *Le grotte, in Il giardino di Boboli*, a cura di ead., Cinisello Balsamo 2003, pp. 68-99.

³⁶ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, I, pp. 27-29.

³⁷ *Petite porcelaine*, une variété de petits coquillages blancs décrite par RONDELET, *La seconde partie...* cit., pp. 58-59.

³⁸ *Umbilico*, dit aussi “bellichio di mare”: ombilic marin. Cf. RONDELET, *La seconde partie...* cit., pp. 69-70; ALDROVANDI, *De reliquis...* cit., III, pp. 397-398.

³⁹ Des fragments de *Tubipora musica* (Linnaeus 1758) ont pu être identifiés en 1998 dans les décorations rustiques de la *Terza stanza* de la *Grotta Grande* de Boboli. Cf. BORRI, MARTIGNONI, VOLPI, *Decorazione a conchiglie...* cit., p. 242.

Fig. 7 H. Choret (ici attribué à), *Élévation et coupe de l'entablement dorique avec restitution du décor de rocaille, de la grotte du Pavillon Henri IV, vers 1909* (Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/078/1019).

⁴⁰ Les collections des Médicis comptaient ainsi de nombreux nautilus montés en objets d'art (“chioccoloni di madreperla”). Cf. *Collezionismo mediceo e storia artistica...* cit., I, pp. 331, 333-334.

⁴¹ *Cypraea tigris* (porcelaine de couleur brune, un seul spécimen); *Haliotis gigantea* (grand ormeau originaire du Japon) et *Strombus latus* (grand strombe, vivant dans les mers chaudes d'Afrique occidentale). Cf. BORRI, MARTIGNONI, VOLPI, *Decorazione a conchiglie...* cit., pp. 241-242.

⁴² Sur ces images, voir *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye...* cit., pp. 124-127.

⁴³ L. SIEBER, *Description de Paris par Thomas Platter Le Jeune de Bâle* (1599), “Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France”, XXIII, 1896, p. 215.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ E. BRACKENHOFFER, *Voyage de Paris en Italie, 1644-1646*, Nancy-Paris-Strasbourg 1927, p. 17.

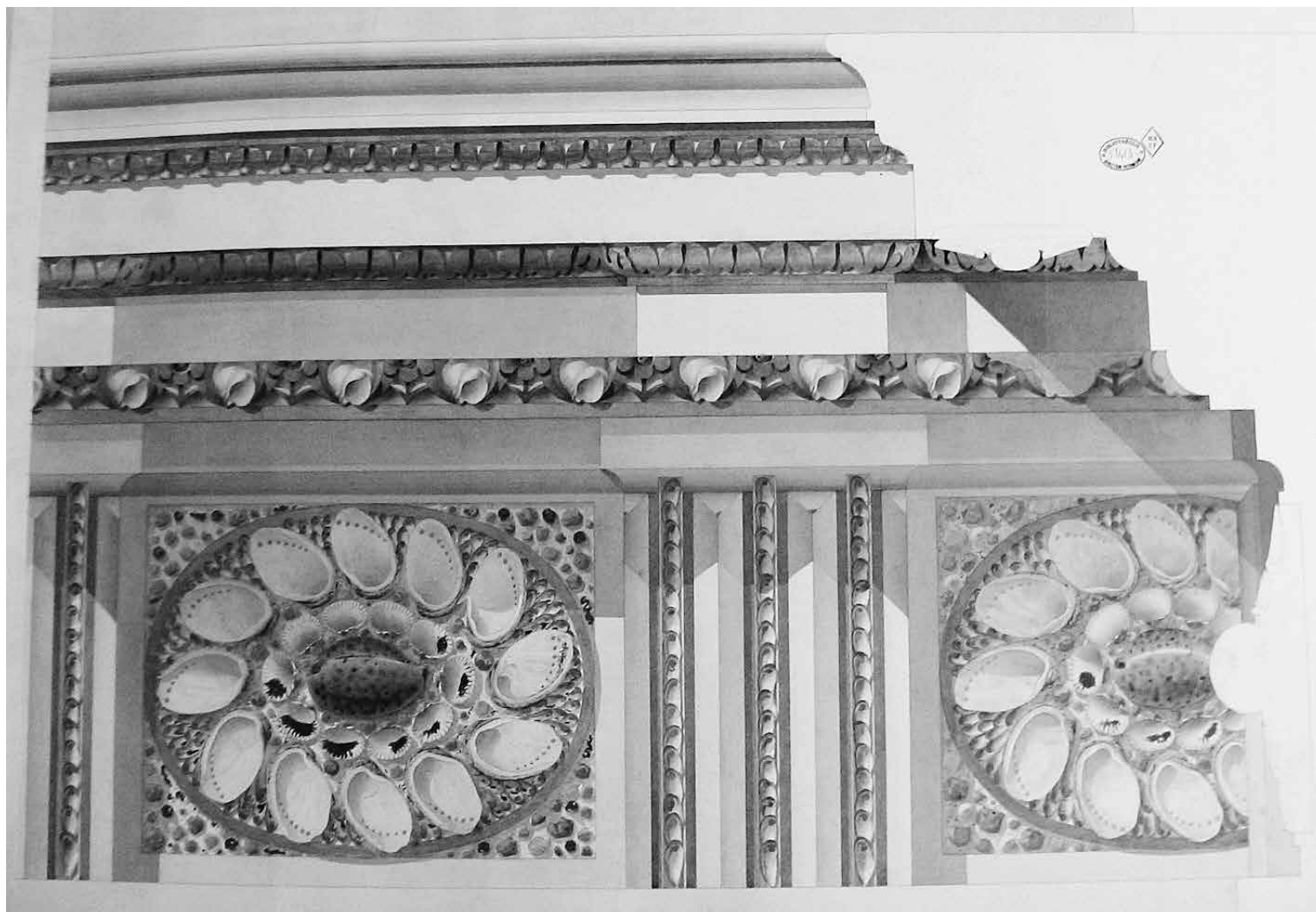
lèbre centre d'exploitation minière; “gros escargots de Corse”, dont pourraient aussi provenir les grandes nacres (*Pinna*). Au XVI^e siècle, les coraux étaient encore abondants en mer tyrrhénienne, même si l'inventaire mentionne des spécimens de couleur rouge qui pourraient provenir des rives orientales de la méditerranée, de la mer Rouge, ou de mers beaucoup plus lointaines. Le doute subsiste également quant à la nature et à l'origine de ces grosses coquilles branchues dont le rédacteur souligne l'aspect marmoréen. Selon notre hypothèse, il pourrait s'agir d'une espèce de strombe importée du Pacifique sud qui constituerait dans ce cas le seul exemple de coquillage exotique dans le chargement adressé en 1598 à Henri IV. Le fait ne doit pas nous surprendre, même dans le cas d'un cadeau diplomatique préparé à la cour des Médicis, dans la mesure où tous ces ornements, matériaux et petits objets étaient destinés à des constructions de jardin ou à des décors de rocaille. Au XVI^e siècle, les coquillages d'importation les plus précieux, tels que les nautilus et les ormeaux géants⁴⁰, semblent avoir été plus rarement utilisés dans le décor monumental, même à Florence. Ainsi, à la *Grotta Grande* de Boboli où les mosaïques ont fait l'objet à partir du XIX^e siècle de restaurations très importantes, mais techniquement soignées et relativement respectueuses des dispositions anciennes, seules trois espèces de coquillages exotiques ont pu être identifiées sur la quarantaine de variétés qui composent aujourd'hui les décors⁴¹.

Lueurs marines dans les grottes de Saint-Germain

La documentation ancienne ne suffit pas à apprécier la manière dont ces différents matériaux furent mis en œuvre par Francini et ses collaborateurs dans les grottes de Saint-Germain-en-Laye. Les descriptions de visiteurs, autant que les marchés de construction ou d'entretien des lieux

au XVII^e siècle s'en tiennent en effet à des considérations très générales sur l'abondance et la variété des matériaux rustiques. Quant aux quatre vues de grottes qui furent gravées sur des dessins de Francini, elles décrivent précisément les ensembles décoratifs mais ne livrent aucune indication matérielle et qualitative sur les rocailles⁴². Le témoignage le plus intéressant demeure celui du botaniste suisse Thomas Platter qui a visité le chantier des grottes en novembre 1599. Après qu'il eut contemplé le nymphée du Dragon et la grotte de Neptune, on lui montra “une grande quantité d'ambre, de coquillages, de coraux et de plantes, que le grand-duc de Florence [avait] envoyés à Sa Majesté pour décorer encore d'autres grottes”⁴³. Platter semble avoir été sensible à la richesse des rocailles composées “de toutes sortes de coquillages, des moules bizarres, des coraux, mêlés à de belles pierres”⁴⁴. Dans la grotte de Neptune, son attention s'est portée sur une variété de pierres qui avaient été utilisées “tant en haut que sur les côtés” pour dissimuler les jets d'eau. Cet “ambre fondu, que l'on [avait] fait venir de la mer et des mines”⁴⁵ semble correspondre à des morceaux de stalactites de couleur ambrée, ce que Vasari aurait appelé des *colature d'acqua*. Un demi-siècle plus tard, le récit de voyage d'Elie Brackenhoffer (1644) confirme l'utilisation de minéraux et de cristaux dans la décoration de deux dernières grottes du Château-Neuf, celles d'Orphée et de Persée qui étaient ornées “de coquillages et de toute sorte de colimaçons, ainsi que de cristal, de merveilleuses pétrifications, de minéraux et autres ornements”⁴⁶.

Il reste qu'une partie des matériaux semble avoir été employée à la décoration d'un salon de fraîcheur situé dans le pavillon de la chapelle du roi, aujourd'hui connu comme le “Pavillon Henri IV”, l'un des rares bâtiments ayant survécu à la destruction du château à la fin du XVIII^e siècle. Cette salle octogonale, ornée de quatre



niches d'angles et couverte d'une voûte surbaissée présente un élégant décor qui a été certainement conçu par l'un des architectes du roi⁴⁷ (fig. 6). On observe que l'ordre dorique, avec ses pilastres aux fûts bagués, ainsi que l'ensemble de la mouluration et les reliefs de la voûte ont été sculptés directement dans l'appareil de maçonnerie en pierre de taille. La composition s'enrichit néanmoins de décorations naturalistes qui viennent donner de la couleur, du grain et de la matière aux lignes architecturales: parements de “bossage” formés d'une maçonnerie mixte de concrétions calcaires et de coquilles marines; incrustations de coquillages dans les cannelures, les chapiteaux, la frise dorique et les modillons; armatures de pierres poreuses et mosaïques rustiques sur la voûte, etc. Cet ensemble décoratif présente le caractère très singulier et déjà typiquement “classique” d'une grotte architecturée enrichie de rocaïlles.

Malgré d'importantes lacunes dans le décor qui ne cesse de se dégrader sous les effets de l'humidité et du salpêtre, les revêtements rustiques demeurent en grande partie lisibles grâce aux multiples traces laissées par les éléments d'incrustation dans le mortier. Le décor est aussi documenté par un petit groupe de dessins et de gravures de restitution qui sont conservés à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine⁴⁸. Ces dessins semblent avoir été réalisés vers 1909 par Henri Choret, un architecte très actif à Saint-Germain-en-Laye, en collaboration peut-être avec Honoré Daumet, l'architecte des Monuments historiques qui plaidait depuis plusieurs années pour une restauration du Pavillon Henri IV et de sa “grotte ». Ainsi, sur un dessin de restitution représentant la frise dorique, Choret indique l'utilisation d'ormeaux et de grosses porcelaines dans la décoration des métopes (fig. 7). Si les coquillages communs demeurent large-

⁴⁷ *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye...* cit., pp. 92-93 et 98-103.

⁴⁸ Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Inv. 0082/078/1019 et 2011 (dessins et gravures). Trois de ces dessins (une coupe transversale, un plan de la voûte et du dallage, une étude de l'ordre dorique) furent publiés en septembre 1910 par Henri Choret dans la revue *L'Architecte* (pl. XLIX).

Fig. 8 Saint-Germain-en-Laye, Grotte du Pavillon Henri IV. Détail d'une niche d'angle, décor de treillage incrusté de pointes de cristaux violets.



⁴⁹ ACIDINI LUCHINAT, *Per un catalogo dei materiali...* cit., pp. 548-553. Vasari mentionne aussi ce type de matériau dans son chapitre sur les rocailles: “Così si fa ancora in diversi colori un mosaico rustico e molto bello, pigliando piccoli pezzi di colature di mattoni, disfatti e troppo cotti nella fomace [...]” (VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 28).

⁵⁰ Sur l'œuvre de Séjourné, voir G. BRESCH-BAUTIER, *Jean Séjourné, sculpteur-fontainier d'Henri IV, mort au Louvre en 1614*, “Bulletin de la société Nationale des Antiquaires de France”, 1990, pp. 140-156; EAD., *Fontaines et fontainiers sous Henri IV*, in *Avènement d'Henri IV. Quatrième Centenaire*, 5 (*Les arts au temps d'Henri IV*), actes du colloque (Fontainebleau, 20-21 septembre 1990), Pau 1992, pp. 93-120.

ment majoritaires, on distingue sur la voûte de gros éclats de nacrés, associés à de petits cailloux de couleurs (fig. 1) parmi lesquels pourraient se trouver des granulats de minerais. Les mosaïques utilisent aussi des fragments de terre cuite rouge, mêlés à des débris de céramique verte vernissée, un type de décoration bien attesté au XVI^e siècle⁴⁹. On observe enfin dans les niches d'angle un motif de treillage sculpté en léger relief, dont les interstices sont incrustés de pointes de cristal de couleur violette qui ressemblent fortement à du béryl (fig. 8).

La présence de cristaux dans cette salle semble indiquer qu'une partie des matériaux envoyés

à Paris par le grand-duc de Toscane fut utilisée par d'autres artistes que Francini sur le chantier de Saint-Germain-en-Laye. Dans le cas présent, nous savons que l'exécution des parties sculptées et de toutes les mosaïques fut confiée en 1600 à un sculpteur français, Jean Séjourné, qui devait se spécialiser quelques années plus tard dans la confection de ces décorations rustiques devenues très à la mode⁵⁰. Au début du XVII^e siècle, l'art de la rocaille, si brillamment illustré par les Florentins de la cour d'Henri IV, était en passe de devenir l'un des ornements privilégiés de l'architecture rustique et des constructions de jardin dans le royaume de France.

APPENDICE

Document I

Firenze, Archivio di Stato, *Guardaroba Medicea* (ASF, GM), Galleria 187, affari diversi, cc. 68-70; Liste d’objets d’art et de matériaux de rocaïlle envoyés en France avec le fontainier Tommaso Francini, 29 juillet 1598⁵¹.

Document original	Poids	Identification
Addì 29 di luglio 1598 Copia d’uno inventario di robe che S. A. à mandate in Francia, cavate di Galleria, delle stanze a cura di Giaches, quale inventario s’è dato a S. A. e copia al ⁵² S.r Emilio Cavalieri, e questo serve solo per ricordo che insieme con dette robe andò Tomaso Francini e uno muratore ⁵³ e uno garzone di Tomaso detto.		
[Decorazioni marine]	[Décorations marines]	
Spugne de Valdimarina – libbre 1400	474,6 kg	<i>Pietra spugna</i>
Spugne coralline rosse – libbre 80	27,1 kg	<i>Pietra spugna</i> de couleur rouge
Spugne bianche di Siena – libbre 200	67,8 kg	<i>Pietra spugna</i> de couleur blanche
3 corteccioni di berilli ⁵⁴ – libbre 20	6, 8 kg	Trois cristaux de béryl sur gangue
Branche di coralli bianchi spugnosi – libbre 35 ⁵⁵	11,9 kg	Corail blanc en branches
Un’fungo marino – libbre 1,6	0,54 kg	Un “champignon marin”: polype ou éponge?
Chiocciolate de più sorte lunghe bemocolute – libbre 90	30,51 kg	Gastéropodes allongés et bosselés de plusieurs sortes
Chiocciolate porciellette, un’corbello – libbre 22	7,45 kg	Porcelaines (<i>Cypraea</i>)
Mozature ⁵⁶ di madreperle – libbre 100	33,9 kg	Morceaux de nacre
Orechi di mare madreperle - libbre 20 ⁵⁷	6,8 kg	Ormeaux (<i>Haliotis</i>)
Chioccioloni di Corsica – libbre 13 – n° 13	4,4 kg	13 gros gastéropodes de Corse: <i>Dolium</i> géant (<i>Tonna galea</i>)?
Nichi grandi fatti a branca che paiono ⁵⁸ di marmo dentro – libbre 74 – n. 16	25 kg	16 grands coquillages à extensions pointues: strombes araignées (<i>Harpago chirarga</i>) ou pieds de pélican (<i>Aporrhais pespelecani</i>)?
Nachere doppie n. 27 – libbre 37	12,54 kg	27 bivalves du type <i>Pinna</i> (peut-être <i>Pinna nobilis</i>)
Scope di mare n. 6 [16 ?] ⁵⁹ – libbre 1	0,34 kg	6 [ou 16 ?] «balais» de mer: gorgones (<i>Gorgonacea</i>) ou algues séchées?
Una scatola di chiocciolate ⁶⁰ rosse coralline – libbre 8	2,7 kg	Petits gastéropodes de couleur rouge
Dua scatole di chioccioline pichole come paternostri bianche e mistie – libbre 5,6	1,9 kg	Petits coquillages blancs ou mouchetés, du genre des porcelaines (<i>Cypraea</i>)
Una scatola di bellichi di mare rossi – libbre 2	0,68 kg	Une variété d’ombilics marins (<i>Cochlea umbilicata</i>)
Una scatola di tritumi di coralli rossi – libbre 4	1,35 kg	Débris de corail rouge
Un pezzo di cristallo segato, cavato di bottega d’Ambrogio – libbre 22,3	7,56 kg	Un morceau de cristal de roche scié, de l’atelier d’Ambrogio Caroni
Punte di berilli dell’Elba – libbre 37,6	12,75 kg	Pointes de béryl de l’île d’Elbe
Una punta di cristallo – libbre 7	2,37 kg	Une pointe de cristal de roche

⁵¹ Document édité par Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà: *Collezionismo mediceo e storia artistica...* cit., pp. 527-529; plus récemment par TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit.

⁵² Barocchi et Gaeta Bertelà: «e prima».

⁵³ Barocchi et Gaeta Bertelà: «intagliatore».

⁵⁴ Il faut corriger sur ce point la lecture de Blanca Truyols (“3 corteccioni libicilli”).

⁵⁵ La ligne manque dans la transcription de Truyols.

⁵⁶ Barocchi et Gaeta Bertelà: «montature».

⁵⁷ La ligne manque dans la transcription de Truyols.

⁵⁸ Truyols: “appaiono”.

⁵⁹ Lecture de Truyols.

⁶⁰ Truyols: «chioccioline».

⁶¹ Truyols: «aovali».

⁶² Truyols: «Ferrucci».

⁶³ Truyols: “libbre 70,86”.

Bronzi	Bronzes	
Dua pantere di bronzo antiche piccole – libbre 5,10	1,7 kg	Deux petites panthères de bronze, antiques
Un drago di bronzo moderno – libbre 6,6	2,2 kg	Un dragon de bronze, moderne
Una maschera di bronzo straforata – libbre 25	8,5 kg	Un masque de bronze avec un orifice
Un Tritone con dalfini che getta aqua di mano di Gian Bologna – libbre 110	37,3 kg	Un Triton avec des dauphins qui crache de l'eau, œuvre de Giambologna
Un Mercurio al naturale di detto Gio. Bologna su una testa che getta – libbre 305	103,4 kg	Un Mercure au naturel sur une tête qui crache de l'eau, œuvre de Giambologna

Piombi	Plombs	
Chiocciolo di piombo senza guscio, ch'è 2 grande e 5 piccole – libbre 20	6,8 kg	Rouleaux de plomb, 2 grands et 5 petits

Pietre tenere	Pierres tendres	
Un'quadretto d'alberese comesso – libbre 10	3,4 kg	Un petit tableau de marqueterie d'alberese
34 tondini aovati ⁶¹ e quadretti di più sorte pietre mistie – libbre 101	34,2 kg	34 petits médaillons de forme ovale ou quadrangulaire, faits de diverses sortes de pierres jaspées

Statue di marmo	Statues de marbre	
Una femmina abbracciata da un mastio cavata di bottega di maestro Francesco Ferruzzi ⁶² in Galleria – libbre 54,6	18,5 kg	Une femme embrassée par un garçon, prise dans l'atelier de Francesco Ferrucci [del Tadda] à la Galerie
Una Venere inginocchiata a Cupido, cavata di Galleria sopra la Tribuna – libbre 70 oncie ⁶³	23,9 kg	Une Vénus agenouillée vers un Cupidon, prise à la Galerie au-dessus de la Tribune

Da Pitti	De Pitti	
Una scatola entrovì 3 pezzi di miniera cristallina – libbre 7	2,4 kg	3 morceaux de minerais cristallin

Di Pratolino	De Pratolino	
Uno modello di ferro con figure et ruote di Volcano fatto [da] Tomaso Francini, pesa con la cassa – libbre 73	24,75 kg	Un modèle de fer avec figures et roues, représentant [une forge de] Vulcain, fait par Tommaso Francini

Di fonderia	De la fonderie	
Nella cassa di n° 17 le alberelli di porcellana et cassetta d'altri pieni di condite e confetture – libbre 59	20 kg	Albarelles de porcelaine et d'autres récipients rassemblés dans une caisse

Document 2

ASF, *Mediceo del Principato*, 1261, non folioté; Extrait d’une lettre de Pietro Rossi, *provveditore* du port de Livourne, à Lorenzo Usimbardi, secrétaire du grand-duc, mentionnant le contenu de sept caisses ajoutées à un convoi en partance pour la France, 15 août 1598⁶⁴.

“et subito mi messi a cercar di mettere insieme da fontane più cose possibili trovarsi in queste parti, et dove La mi ordina una o due casse, io ne mando sette, ch’è due piene di gracchezze, dua di sassi di scogli, una di colaticci, e dua minori piena di diverse fantasie di natura parte cavate di fondo di mare et parte di terra, et più mando tre corbelli piene di ghiaie di più colorii et mando un corbellino di bollo bianco per mezzo di amici communi anco et segretamente fatto cavare”.

Document 3

ASF, GM, Galleria 187, c. 70; Liste de matériaux de rocaille prélevés à la *Galleria* pour être envoyés en France, 25 février 1599⁶⁵.

Document original	Poids	Pierres, cristaux et minerais	Coquillages et autres organismes marins
E addi 25 di febbraio 1598 l’appiè robe incassate in una cassa mandate a Pisa per Francia, cavate [da] Giaches di Galleria delle sue stanze a suo cura... [tre parole non leggibili] per sua cautione			
N° 1 una cascatola di spugne coralline rosse et birilli in punta, pesa – libbre 27,6	9,4 kg	<i>Pietra spugna</i> de couleur rouge Béryl en pointes	
N° 2 una simile, birilli e miniere – libbre 8,6	2,9 kg	Béryl en pointes Minerais	
N° 3 una simile, branche di coralli spugnosi et tartufi di mare – libbre 8,6	2,9 kg		Coraux en branches Praires (<i>Venus verrucosa</i>)
N° 4 una simile di miniere – libbre 26,6	9 kg	Minerais	
N° 5 una simile di birilli in punta – libbre 10	3,4 kg	Béryl en pointes	
N° 6 una simile, branchette di spugne coralline et scope di mare – libbre 2	0,7 kg		1/ «petites branches de spugne corallines»: orgues marins ⁶⁶ ou corallines ⁶⁷ ? 2/ «balais de mer»: gorgones (<i>Gorgonacea</i>) ou algues séchées?
N° 7 una simile di miniere – libbre 11	3,7 kg	Minerais	
Et nella cassa alla rinfusa vi si è messo libbre 28 di punta di cristallo	9,5 kg	Cristal en pointes	
Et mandatone lista al S.r Emilio Cavalieri a Pisa – libbre 135	45,8 kg	[poids total de la caisse]	

⁶⁴ Document édité par TRUYOLS, *Les présents de Ferdinand...* cit., p. 269.

⁶⁵ *Ivi*, p. 274.

⁶⁶ Le *Tubipora*, ou «orgue de mer», est un genre d’anthozoaire de l’ordre des stolonifères, proche du corail.

⁶⁷ La coralline (*Corallina officinalis* ou *caespitosa*, présente en Méditerranée) est une algue marine à rameaux incrustés de matière calcaire, qui ressemble à du corail.

LE DÉCOR DE LA GROTTÉ DE NOISY: RÉSULTAT DES FOUILLES DE 2017

Albert de Gondi, Duke of Retz, had a grotto built in 1582 in the gardens of his château de Noisy (now in Bailly near Saint-Germain-en-Laye). Destroyed in 1732, it was known for its engraved views and long description. Its location, which did not subsequently change, is situated in a forest area, which made it possible to organise a first archaeological excavation in 2017. Among the main discoveries were a section of the decoration still in place, consisting of shells and rockeries, mouldings and decorative fragments, vaults in gilded and painted plaster, carved stones, and paving or hydraulic elements. The analysis of the remains, which is in progress, and the continuation of the excavations, planned for 2019, will make it possible to determine the origin of the materials and the methods of their construction in order to establish the links between the Grotto of Noisy and the Florentine origin of its commissioner and of its decorator.

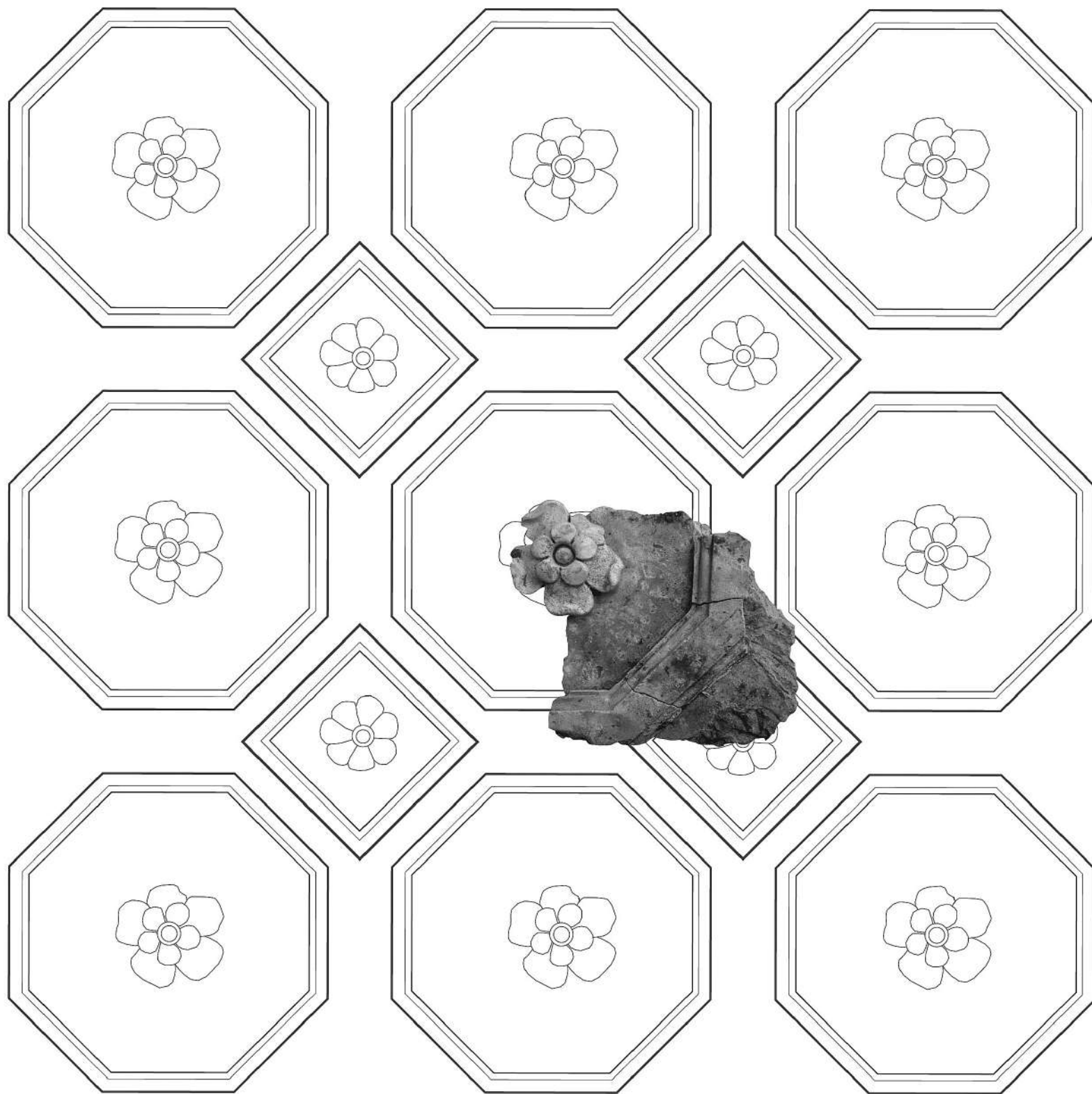
À partir de 1565, grâce à son mariage, Albert de Gondi s'impose dans l'entourage de Catherine de Médicis et, dès 1568, il acquiert la seigneurie de Noisy-en-Cruye à proximité du château de Saint-Germain-en-Laye. Dans un parc de 30 ha, il fait bâtir une somptueuse *villa* entourée de jardins en terrasses, avec des galeries d'arcades, des bassins, un jeu de pale-mail et une grotte. Tous les rois de France ont été reçus dans cette maison de plaisance, de Henri III à Louis XIV qui, un siècle plus tard, acquit la propriété, l'intégra au domaine royal puis l'abandonna¹. Le pavillon de la grotte était probablement la principale curiosité des jardins, témoignant des origines florentines du commanditaire et de la modernité de ses goûts. L'organisation d'une première campagne de fouilles archéologiques au cours de l'été 2017 a permis de retrouver des vestiges de ce somptueux décor démoli au cours du XVIII^e siècle puis recouvert par la végétation forestière². La construction du pavillon de la grotte est attestée en mai 1582 par une lettre³ d'Andréa Albertani, ambassadeur extraordinaire du grand-duc de Toscane auprès de la cour de France. Il indique alors que Gondi «a d'innombrables niches, des rocailles [*spugne*] et d'autres choses semblables» pour faire une grotte «dans sa belle propriété»: il s'agit certainement de Noisy où il reçoit régulièrement le Roi à cette époque. Néanmoins, les travaux ne sont pas encore achevés puisque la lettre indique que Gondi réclame un spécialiste

de ce genre de décoration: «Si vous avez un garçon à Pratulino qui, avec l'approbation de Son Altesse, est d'accord pour gagner quelque chose en peu de temps, Votre Éminence pourrait me l'envoyer». Outre l'origine florentine du décorateur, il est également possible que Gondi ait profité de ses liens privilégiés avec François I^{er} de Médicis pour bénéficier du commerce de coquillages et de rocailles que le grand-duc organisait.

Les archives relatives à la grotte apportent encore quelques précisions: elle est citée par un voyageur morave en 1599 puis, à plusieurs reprises, en 1607 dans le journal du médecin Jean Héroard à l'occasion d'un long séjour à Noisy du dauphin, futur Louis XIII. Ce sont surtout les trois dessins gravés par Jean Marot⁴, vers 1650, qui illustrent en détail le pavillon de la grotte avec un plan, une coupe et une vue de la façade, ainsi qu'une longue description manuscrite par François Bernard Boulin⁵, vers 1732 peu avant sa démolition, qui ont gardé le souvenir de ce bâtiment que les nouvelles découvertes mises au jour viennent préciser en révélant la richesse, la variété et l'originalité de son décor.

L'archéologie vient en effet compléter les recherches historiques et il était indispensable d'aller voir sur place avant de considérer que la grotte avait disparu. Le site du château de Noisy est aisément identifiable, principalement dans la forêt de Marly ainsi que dans une propriété privée

mitoyenne, où quelques vestiges sont encore visibles: la porte de l'avant-cour et quelques ruines des bâtiments, les principaux terrassements, deux escaliers, la trace des anciennes allées et d'une partie du fossé autour de l'emplacement du château. Ces vestiges n'ont pas été altérés depuis bientôt trois siècles ce qui a permis d'engager une première fouille archéologique et de dégager des murs et des maçonneries exactement à l'emplacement de la grotte déterminé par les repérages sur le terrain. Une petite pièce carrée a été découverte en totalité avec des murs encore en place sur une hauteur d'environ 1 m (fig. 2). Dans un premier temps, cette disposition a semblé étrange car, d'après le plan de Marot, c'était l'emplacement de la cage d'escalier pour accéder à l'étage. Néanmoins, la position des murs de façade, du vestibule puis le demi cercle échancre de la niche du salon central correspondent assez bien. Il a fallu inverser la gravure de Marot pour obtenir un tracé à peu près exact! Le remplissage de la grotte était entièrement formé de déblais de la démolition sur une épaisseur de 1 à 3 m dans laquelle de nombreux vestiges ont été retrouvés (fig. 3). D'après les archives, la grotte mesurait environ 17 m de long et 16 m de large sur une hauteur d'environ 15 m avec deux niveaux. Cette fouille partielle n'a permis d'étudier qu'environ 10% de la surface et du volume de la grotte, la poursuite des recherches permettra d'enrichir les premières découvertes: fragments





pagina 127

Fig. 1 Restitution des caissons en plâtre de la voûte du vestibule de la grotte et fragment de décor (dessin B. Bentz, photo S. Chaumier).

Fig. 2 Bailly, France, Vue de la fouille de la grotte de Noisy, juillet 2017. Orthophotographie (photo G. Dentan).

Fig. 3 Orthophotographie et coupe nord-sud de la fouille de la grotte de Noisy dans la gravure de Jean Marot (vers 1650, coll. part.), juillet 2017 (photo G. Dentan et montage B. Bentz).

Tous les textes ont été standardisés selon les règles éditoriales italiennes de la revue.

¹H. COUZY, *Le château de Noisy-le-Roi*, "Revue de l'Art", 38, 1977, pp. 23-34.

² Les fouilles archéologiques de Noisy (commune de Bailly, France) ont été autorisées et financées par le Ministère de la culture avec l'accord de l'Office national des forêts. Elles sont organisées en partenariat avec les communes de Bailly et de Noisy-le-Roi, de l'Association Renaissance du Patrimoine de Noisy-le-Roi Rennemoulin Bailly, de l'association Volutes et de l'association OMAGE.

³ Archivio di Stato di Firenze [Archives d'État de Florence], *Mediceo del Principato*, 4611, c. 113, 1581-1583bis. Ce texte a été traduit avec plusieurs lacunes par M.J. DE POMMEROL, *Albert de Gondi, maréchal de Retz*, Genève 1953, p. 149, texte repris par COUZY, *Le château de Noisy-le-Roi...* cit., p. 30. Le texte a été cité en version originale par M. CALAFATI, *Tra Firenze, Lione e Parigi. Architettura e committenza dei Gondi nel beau XVI^e siècle*, tesi di post-dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2015, I, p. 429, et par G. CICALI, *Le sculpteur Francesco Bordoni, collaborateur des Francini*, in *Hydraulique et fontaines ornementales en France autour de Tommaso Francini (1572-1651)*, sous la direction d'E. Larin, A. Rostaing, "Bulletin monumental", 175, 2017, 4, pp. 307-438: 365 n. 22.

⁴ K. DEUTSCH, *Jean Marot: Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV*, Berlin 2015, pp. 117-124, cat. pp. 437-449 nn. 53-55; reproduits par COUZY, *Le château de Noisy-le-Roi...* cit., p. 30 fig. 14.

⁵ Bibliothèque municipale de Versailles, Ms 280, fol. 93-117, *Description du chateau de Noisy dans le Grand Parc de Versailles, entièrement démoli sur la fin de l'année 1732*, [François Bernard Boulin], sd [vers 1732].

⁶ La photogrammétrie, les vues à 360° et le relevé 3D du site ont été réalisés par Guy Dentan (Unautregard) (<<https://www.unautregard.fr/>>).

Nord



sculptés, éléments de sol et de dallage, caissons de voûtes, corniches et encadrements, décor en place, conduite hydraulique.

Les fouilles

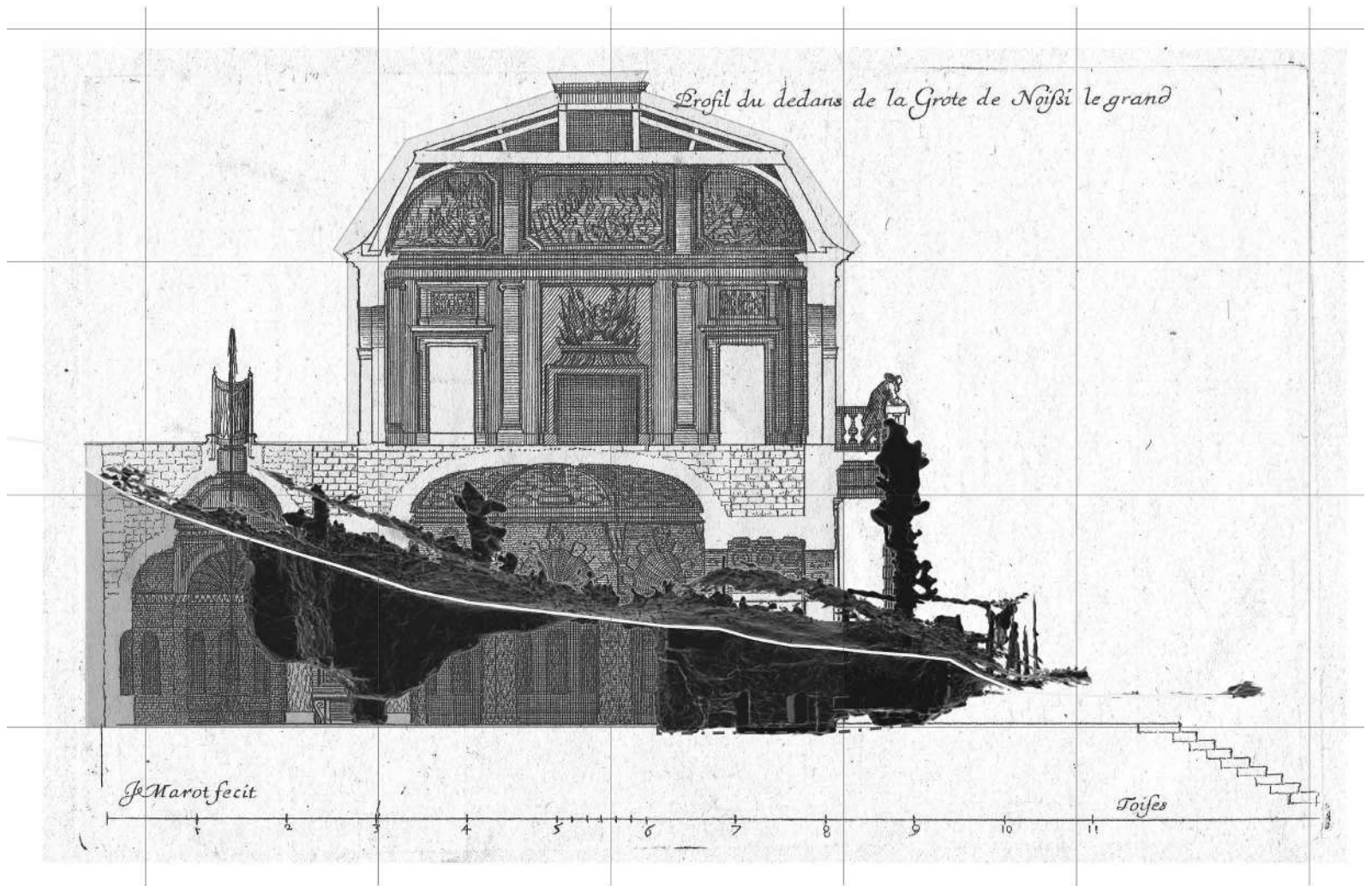
L'ensemble des vestiges retrouvés à l'emplacement de la grotte se rapporte à l'architecture et aux décors originaux, ils peuvent donc être datés de la fin du XVI^e siècle. En effet, aucun document ne permet de restituer une transformation du bâtiment après la mort de Gondi en 1602. Hormis des imprécisions de détail, les images de Marot et le texte de Boulin sont validés par les découvertes dans les fouilles. Cependant, aucun élément de décor ne semble provenir de l'étage, qui était peint à fresque: il est probable que, lors de la démolition, les débris ont été rejetés à l'extérieur du pavillon afin de ne pas combler le rez-de-chaussée par des gravats.

La fouille a commencé par un sondage mécanique (l = 1 m) sur une longueur de 16 m pour traverser en oblique la partie centrale du pavillon afin de rencontrer les principales substructures et de permettre le positionnement d'éventuelles maçonneries. Cette tranchée a été réalisée sur une profondeur d'environ 1 m lorsque les premiers vestiges du décor et des maçonneries ont été mis au jour. Compte tenu du volume important des vestiges et de l'épaisseur de la couche de remblais, afin également de faciliter l'intervention de la pelle mécanique sur le site en raison de la forte pente, il a été décidé de remblayer sans fouiller davantage la partie centrale de la tranchée. En outre, une seconde intervention de la pelle mécanique a été réalisée ultérieurement pour agrandir la zone de fouille du côté de l'entrée (au sud). À l'issue des fouilles, il est apparu que la tranchée avait été positionnée en débord du pavillon du côté de l'allée (au sud) et en retrait du mur extérieur (au nord), ce dernier n'a donc pas pu être observé.

Ainsi, deux zones ont été fouillées dans le sec-

teur de la grotte: au nord, par l'approfondissement de la tranchée mécanique, dans le remblai de démolition (avec de nombreux éléments de l'ancien décor) sans aucune maçonnerie et sans pouvoir atteindre le niveau d'origine de la grotte; au sud, du côté de l'allée, autour d'un bâti bien conservé jusqu'à environ 1 m au-dessus du sol ancien, la base de l'ancien portique d'entrée, une pièce de service et sa liaison avec le vestibule d'entrée; enfin, en limite de fouille, des vestiges du salon central ayant conservé son décor en place ont été partiellement dégagés. L'ensemble de la fouille du secteur de la grotte s'est développé sur environ 20 m² pour un volume de remblais fouillés d'environ 40 m³. À l'issue des fouilles, les décors en place ont été protégés par un feutre géotextile et une armature en bois avant un remblaiement complet réalisé à la pelle mécanique. Un relevé photogrammétrique complet et des vues à 360° ont été réalisés sur l'ensemble de la fouille⁶.

Le mobilier archéologique a été prélevé par échantillonnage pour tous les morceaux de construction: briques, plâtre lisse, couverture en ardoise, tuiles en terre cuite, charbons de bois. Les pierres de maçonnerie (meulière) n'ont pas été conservées. Le mobilier archéologique provenant des revêtements de sol et des décors a été enregistré et conservé en totalité. Les vestiges encore en place (maçonnerie, sols, décor) ont été relevés mais n'ont pas été prélevés. Le pré-inventaire comptabilise l'ensemble du mobilier, dans chaque unité stratigraphique, par type de matériau. Les éléments composites (principalement les décors sur plâtre) sont enregistrés avec le matériau principal (le plâtre). Les fragments en pierre et en plâtre sont comptés individuellement lorsqu'ils ont une taille supérieure à 10 cm, les fragments de roaille lorsqu'ils ont une taille supérieure à 3 cm, les fragments de terre cuite lorsqu'ils ont une taille supérieure à 5 cm. Les coquillages sont comptés individuellement lors-



Nord ←

0 5 m

qu'ils sont isolés d'un décor et complets. Au total, 1971 vestiges ont été comptés au pré-inventaire, environ une moitié de coquillages, un quart de plâtres et un quart de rocailles. Le mobilier est enregistré avec le code N.GR (Noisy-Grotte). Toutes les couches de remplissage appartiennent à un unique remblai de démolition d'une épaisseur augmentant progressivement de 1 m (secteur bas, côté allée) à 3 m (secteur haut). Aucun mobilier correspondant à la période d'occupation, ou lié à la démolition, n'a été identifié.

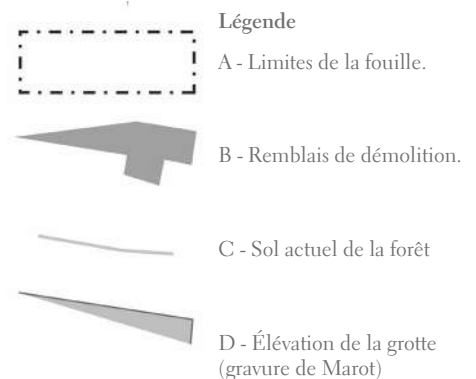
Les découvertes

Les pavages

Quelques éléments de la construction ont été retrouvés, notamment des anciens sols. Celui de la pièce de service avait conservé une grande partie de son dallage, avec un pavement en terre cuite. Toutefois, ce dernier était recouvert d'une couche de sable jaune égalisant le sol jusqu'au niveau du seuil, légèrement plus haut que le pavement témoignant d'une reprise de construction. Par ailleurs, les nombreuses dalles découvertes dans les fouilles proviennent probablement du revêtement du sol, quoiqu'on ne puisse

écarter la présence de dalles ou de carreaux provenant de la démolition de l'étage, notamment en raison de la variété des types de pavés. Il faut noter la présence de nombreux carreaux à 6 pans en terre cuite (dont certains gardent la trace d'une pose sur lit de plâtre) de 8,5-9 cm de côté et 2,3-2,4 cm d'épaisseur, qui pourraient provenir de l'étage, ainsi que de nombreuses dalles en pierre de divers modules: grand carré (côté = 18 cm, ép = 50 mm), petit carré (couleur grise, ép = 14-20 mm), octogonale (côté = 12 cm, ép = 28 mm), triangulaire (ép. = 4 cm). Il est possible de restituer un pavage formé de dalles octogonales encadrées par des cabochons de forme carré, comme semble l'indiquer la description de 1732 qui rapporte que «le pavé de ce sallon et de toute la grotte étoit de pierres de liais cize-lées par compartiments qui répondoient au dessein du plafond».

Une partie des sols de la grotte était également revêtue de galets, comme le signale la suite de la description de 1732: «on avoit incrusté dans la pierre des millions de petites pierres noires rondes et grosses au plus comme des noix muscades qui faisoient le fonds de cette mosaïque, et



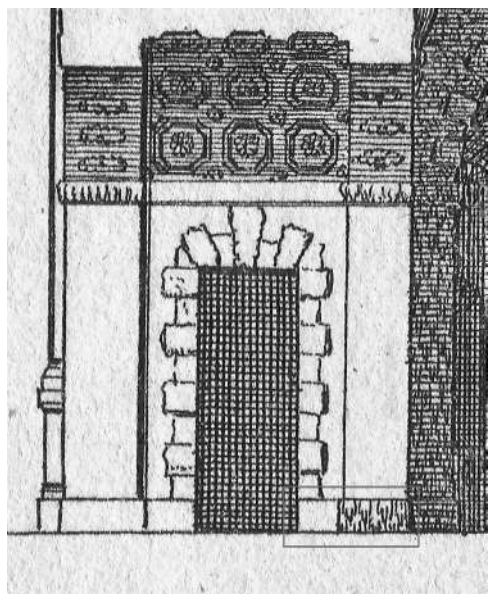


Fig. 4 Détail inversé de la coupe de la grotte de Noisy par Jean Marot, le cadre rouge montre l'emplacement du décor de congélation (manipulation par B. Bentz).

Fig. 5 Bailly, France, Pierre sculptée (photo S. Chaumier).

Fig. 6 Bailly, France, Tuyau en plomb (photo S. Chaumier).



qui étoient tellement unies et attachées ensemble par un mastic si solide qu'on n'en pouvoit arracher une». Une partie de ce sol a été retrouvée en place dans la niche du salon, formant semblait-il une bordure; de nombreux galets isolés, parfois encore pris dans un mortier, provenant de ce revêtement ont également été récupérés. Sur le seuil du vestibule, une dalle en pierre a été observée encore en place. D'autres éléments de construction (brique, tuiles, ardoises...) n'apportent pas d'informations originales tandis que des revêtements de plâtre ont été conservés pour une analyse éventuelle. Du côté de l'allée, à l'extérieur du bâtiment, un massif de fondation a été retrouvé, il correspond à l'emplacement d'une colonne supportant le balcon de l'étage; quelques éléments du mur de façade ont également été retrouvés en place, avec notamment une pierre taillée. À noter également, la découverte d'une pierre taillée circulaire (colonne?).

Le décor sculpté

Une belle pierre sculptée (N.GR 44) a été retrouvée dans les remblais de la grotte, au cours de la tranchée mécanique d'agrandissement du secteur bas. Il s'agit probablement d'un bloc entier (42 x 30 x 17 cm) provenant du décor de façade, mais qui n'était pas directement exposé aux intempéries car un second bloc, très érodé, a également été observé. De forme parallélépipédique, cette pierre calcaire d'appareil est ornée

d'un parement sculpté en saillie, ou «bossage», d'environ deux centimètres d'épaisseur d'un décor de «congélations», ou de «stalactites» imitant le naturel, sur environ deux tiers de sa surface de parement. Elle est taillée assez finement au ciseau droit, à la gouge, et finie avec une ripe à dents qui a tracé des stries parallèles verticales assez profondes. Le dessin ondulant est assez élégant. Elle pouvait appartenir, soit à un bandeau saillant, soit plutôt à un montant harpé vertical en élévation architecturale. La gravure de Marot représente un motif similaire à la base du mur dans le vestibule d'entrée qui correspond probablement à ce décor (figg. 4-5).

Le système hydraulique

Il ne reste plus rien, en apparence, de la fontaine en forme de vasque, sommairement représentée sur la coupe de Jean Marot et plus amplement décrite par Boulin: «Il y avoit aussi, dans le fond de cette grotte, une espèce de buffet de rocaille et de coquilles, avec deux dauphins sur les côtés qui jettoient de l'eau dans une grande coquille de pierre qui retomboit ensuite en nape dans un bassin au dessous». Unique témoin, un tuyau de plomb (N.GR 10) a été retrouvé dans les remblais du secteur bas de la grotte (fig. 6). Il s'agit d'une section de petite taille (L = env. 50 cm; ép. = env. 3 cm; masse = 1,2 kg) provenant probablement de la conduite d'alimentation de la fontaine de la grotte. Un important dispositif hy-



draulique, dont la conception est attribuée à l'ingénieur Claude de Montconis⁷, avait été réalisé pour créer un jet vertical de presque huit mètres de hauteur. Un échantillon du tuyau a été analysé au microscope électronique à balayage afin de connaître la composition de la couche de protection et de la couche interne, puis à la sonde de Castaing afin de déterminer, avec une meilleure précision, les constituants de la matière. À la lumière des résultats d'analyses, il pourrait être possible d'estimer le procédé de préparation du métal, voire son origine géographique. En effet, la France ne possède pas de mine de plomb d'envergure, l'essentiel du plomb employé en France au XVI^e siècle est importé. En outre l'étain, qui sert à la soudure, vaut dix fois plus cher que le plomb: c'est un matériau socialement noble et aristocratique.

Le décor du salon central

Les pierres décoratives, ou rocailles, occupent une place importante parmi l'ensemble des vestiges mis au jour et étaient employées dans deux sortes de parements: les blocs de silex agencés directement dans la maçonnerie, les blocs de plâtre incrustés de petites pierres. Dans cette seconde configuration, les rocailles étaient parfois associées avec des coquillages. La forme, la transparence et la coloration des pierres étaient prises en compte dans la composition des décors. Dans la niche du grand salon, une partie du décor a été retrouvée en bon état de conservation, toujours en place dans la partie inférieure du mur sur une hauteur d'environ 0,5 m et sur un linéaire courbe d'environ 2 m (figg. 7-8). Le décor, essentiellement de rocailles, est formé par une alternance de corbeilles et de palmes, en retrait. Les corbeilles ont un cadre en stuc entourant un remplissage de pierres blanches (calcite) aux angles, un médaillon central en pierres rouges (meulière) avec une coquille nacrée au centre. Les palmes sont dessinées par des coquilles ex-

ternes de moules rayonnant depuis une coquille Saint-Jacques. Une partie de ce décor, entièrement désolidarisée, a été récupérée (N.GR 3). Située en limite de fouille, la niche n'a pas été entièrement fouillée; les vestiges en place ont été protégés lors du rebouchage de la fouille.

Les autres décors muraux

De nombreux morceaux de plâtres ornés de rocailles ont été retrouvés dans les remblais de démolition de la grotte, accompagnés de nombreux morceaux de rocailles isolées provenant de ces décors. Il est possible de restituer partiellement quelques parties provenant probablement des parois incurvées des murs ou de la voûte (sans qu'il soit encore possible de préciser davantage leur emplacement). Ces décors sont souvent associés, comme dans la niche du salon, avec des coquillages. Les parois de plâtre sont elles-mêmes peintes en association avec le décor. Un premier motif est en forme de table échan-crée à bord mouluré (N.GR 62; fig. 9); ce décor (L env. 40 cm, l = 23 cm) associe des coquillages (coques, face externe; petites moules, face interne), des petites pierres ocre (meulière?). Un second motif représente un encadrement droit et arrondi en aplat orné de deux rangées de coquillages (mactre, face externe) et de petits gastéropodes, une face avec des pierres ocre autour d'un motif floral dessiné par des coquilles de petites moules (face interne), une face avec des pierres (meulière) et plâtres rouges (N.GR 144; fig. 13). Un troisième motif est formé sur une base incurvée (niche?), avec de légers encadrements moulurés, un assemblage de petites pierres blanches (calcite) et de petits coquillages (cerithium, posés par la tête); d'autres blocs assez proches sont en partie couverts de petites pierres de corail (N.GR 4; fig. 10). Un quatrième motif est dessiné sur une surface plane partiellement peinte en rouge sur laquelle étaient appliqués des coquillages (bucarde, face externe) dans des bandes dé-

⁷ [P. MATHIEU], *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces étrangères durant sept années de paix, du règne du roy Henri III, roy de France et de Navarre, divisée en sept livres*, Paris 1605, VI, p. 265.



Fig. 7 Bailly, France, Niche du grand salon de la grotte de Noisy, juillet 2017. Vue de dessus (photo P. Artaud).

Fig. 8 Plan de la niche, vue de face panoramique, fragment détaché (montage et relevé B. Bentz, photo S. Chaumier).

limitées par des rainures (N.GR 147; fig. 11). Un cinquième motif est formé dans un cadre quadrangulaire légèrement mouluré (L > 30 cm), avec deux rangées de petites moules (face interne), des lutraires (face interne) et des bucardes en angle (face externe) (N.GR 111; fig. 12).

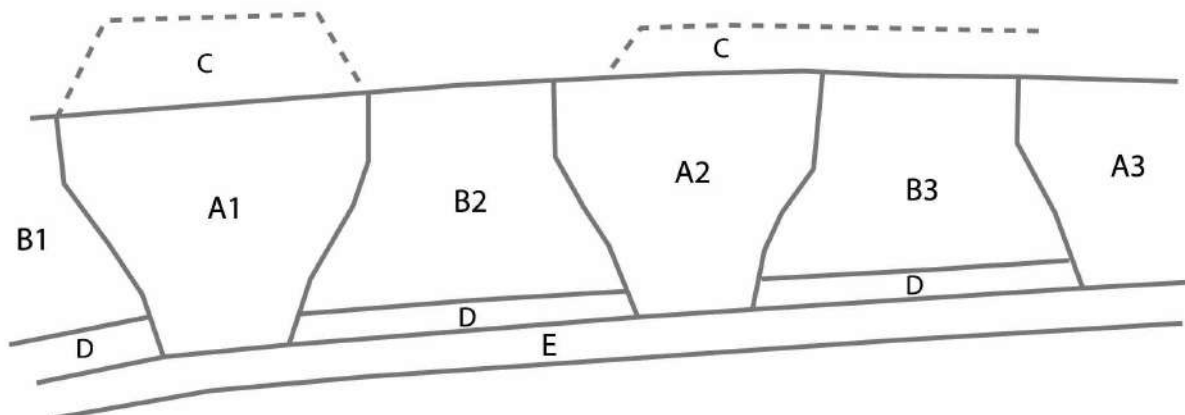
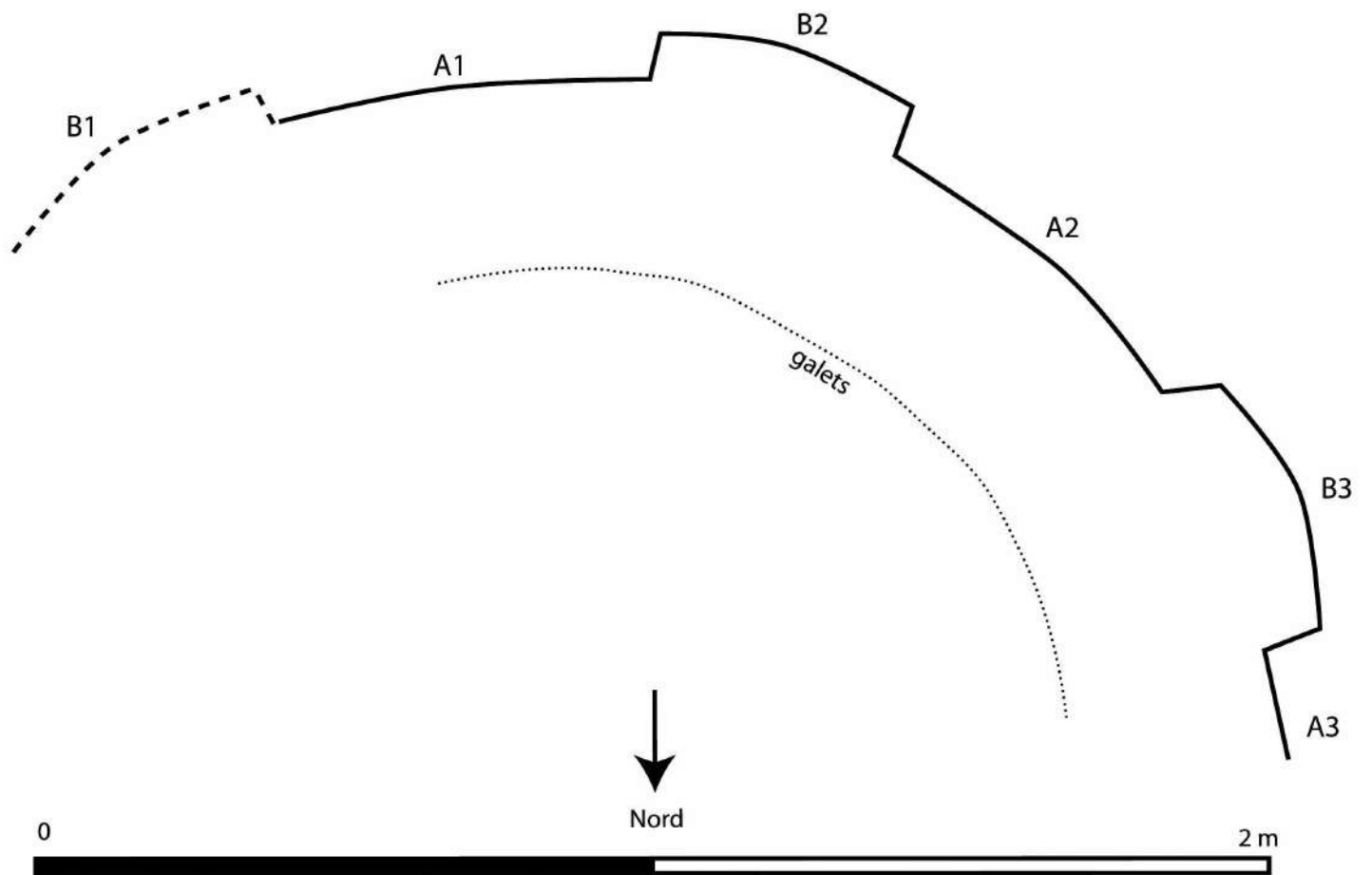
Les corniches et les moulures

Plusieurs décors de corniches ont été retrouvés sur des blocs de plâtres ornés de multiples espèces de coquillages; trois modèles de moulures ont été restitués. Leur emplacement ne peut encore être précisé, mais il s'agit de corniches courbes d'une dizaine de centimètres de hauteur qui proviennent probablement du décor des niches. Le premier modèle est orné de trois espèces de coquillages: lutraire (face interne), cerithium, coque (face externe) (N.GR 165, 167, 186; fig. 14); le deuxième modèle est orné de cinq espèces de coquillages: lutraire (face interne), mactre (face externe), turitelle communis, moule (face interne), buccin (N.GR 111, 145, 146; fig. 14); le troisième modèle est orné de quatre espèces de coquillage (N.GR 113, 159; fig. 14):

bucarde (face externe), mactre (face externe), coque (face externe), moule (face interne). Plus d'un millier de coquilles, provenant principalement des côtes atlantique ou méditerranéenne, ont été dénombrées. Le groupe des bivalves comprend sept espèces (bucarde, coque, coquille Saint-Jacques, lutraire, mactre, moule et pétoncle), le groupe des gastéropodes comprend une dizaine d'espèces communes (orveau, turitelle, cérithium, littorine, buccins, ...) ainsi que deux grands coquillages exotiques (N.GR 58-59, *strombus gigas*). La plupart des espèces de coquillages ont été retrouvées dans un ensemble ornemental (décor, moulure) fixées dans du plâtre.

Les caissons de voûtes

Deux modèles de caissons en plâtre ont été identifiés: il s'agit de pavages carrés tronqués combinant des octogones (côtés de 21 cm) et des carrés (côtés de 26 cm), comme pour le pavement du sol, mais adaptés au plan incurvé des voûtes (fig. 1). Les deux modèles semblent correspondre à deux espaces distincts de la grotte représentés par la gravure de Marot, ce que la stratigraphie pour-



Légende

A - Corbeilles avec cadre de stuc, remplissage de pierres blanches (calcite) aux angles, médaillon central ovale avec pierres rouges (meulière) et coquille nacrée.

B - Palmes à 5 branches dessinées par des coquilles de moules.

D - Meulière
E - Silex

C - Silex avec mortier noir



Fig. 9-13 Bailly, France, Décor de plâtre ornés de coquilles et de rocailles, vestiges de la grotte de Noisy (photo S. Chaumier).

Fig. 14 Moulures en plâtre ornées de coquilles d'après les vestiges de la grotte de Noisy (dessins B. Bentz).

rait confirmer. D'une part, le voutement du vestibule, dont les vestiges pourraient correspondre au premier modèle; d'autre part, au voutement du passage vers le petit salon nord, dont les vestiges pourraient correspondre au deuxième modèle. Ces caissons sont ornés de deux types de rosaces en plâtre: l'une, à cinq pétales (diam. de 17 cm), au centre des octogones; l'autre, à sept pétales (diam. de 13 cm), au centre des carrés. Toutefois, la présence de dorure et de peinture rouge sur toute la surface du décor caractérise le deuxième modèle.

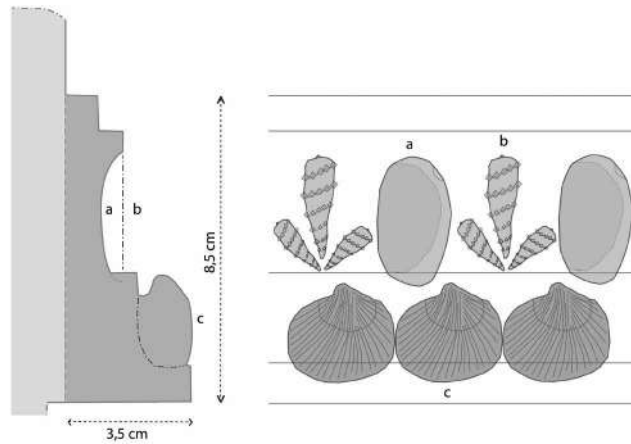
Ces découvertes viennent enrichir la connaissance des grottes artificielles bâties en France au XVI^e siècle dont il ne reste que peu de bâtiments ou de décors conservés. Les recherches à Noisy doivent être poursuivies et de nombreuses analyses viendront compléter ces premières observations. Néanmoins, les vestiges mis au jour apportent déjà des résultats significatifs dans plusieurs domaines.

1. Les revêtements et les ornements de l'architecture et du décor de la grotte sont retrouvés dans un état fragmentaire et incomplet, mais ils présentent de nombreuses traces de leur procédé de fabrication. Ainsi, la démolition permet-elle de bien observer l'envers du décor, par

exemple la manière dont les sols en galets ou les moulures de plâtre ont été accrochées sur le support ou la présence des clous de fixation. En effet, des clous ont été observés dans les structures encore en place dans la niche du salon central (ainsi que dans le fragment N.GR 3 de la palme qui a été récupéré) tandis que d'autres ont été retrouvés dans le remblai de démolition, quelquefois associés à des morceaux de plâtre. Cette étude viendra compléter l'analyse de la réalisation du décor: les corniches et les moulures révèlent une superposition de couches de plâtre dont la dernière comprend le décor de rocaille, de coquillage ou de rosace. Il est probable que des éléments pré-fabriqués en atelier étaient posés et ajustés sur place, mais l'on ignore encore à peu près tout des conditions de fabrication des décors. Ces observations permettront sans doute d'établir des comparaisons. Quant aux clous, qui servaient donc à la fixation de blocs entiers, ils présentent aussi parfois des têtes ornées qui ne pouvaient avoir qu'une finalité ornementale. La quantité de matériel trouvé permet également des analyses de matériaux, notamment le plomb du tuyau ou la dorure des caissons.

2. La restitution des décors, de leur agencement et de leur composition, pourra probablement être réalisée sur une très grande partie du bâti-

N.GR 165 (167, 186)

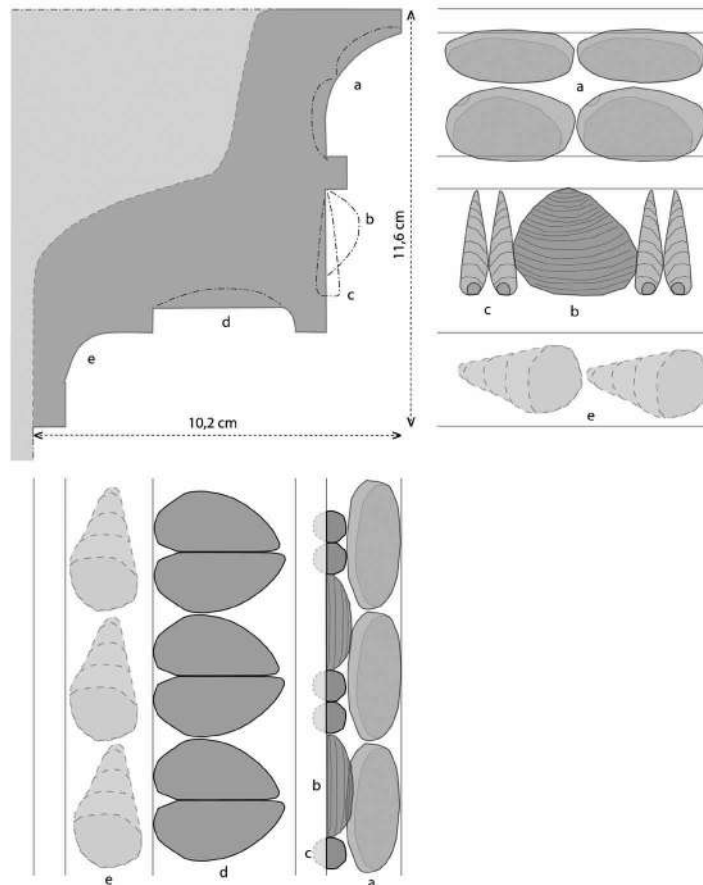


ment; pour les salles de la grotte au rez-chaussée, la régularité et la symétrie de la disposition faciliteront le relevé général pour les parties entièrement disparues. En l'absence de vues anciennes, seuls quelques motifs figuratifs ne pourront être restitués. Toutefois, les premières découvertes sont d'une extrême variété et un assemblage de tous les motifs de décors d'encadrement et de corniches ne peut encore être effectué. En outre, l'absence probable de restauration au cours de son existence supprime la difficulté d'interprétation des décors conservés, mais plusieurs fois rénovés au cours des siècles.

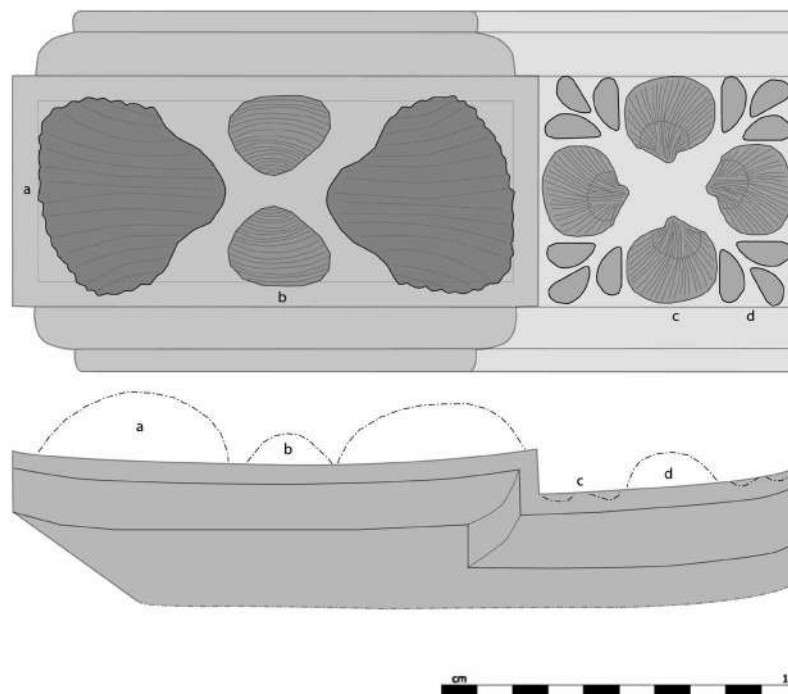
3. La validation des documents d'archives est déjà très avancée: les images gravées par Marot sont d'un très grande précision (hormis l'inversion du plan) et plusieurs détails du décor ont pu être observés, notamment les caissons de voute et les congélations. De même, la description de Boulin correspond parfaitement aux découvertes quoiqu'il ne mentionne pas d'inévitables altérations et décrit une sorte d'état idéal. En outre, il ne décrit pas les pièces secondaires dont l'ornementation était probablement inexistante. Ces deux principales sources peuvent donc être valablement utilisées pour évoquer les parties manquantes du décor et de l'architecture.

4. Enfin, la présence des vestiges encore en place est vraiment exceptionnelle, bien qu'il soit encore difficile d'estimer l'importance et la richesse éventuelle des parties encore enfouies. La dimension patrimoniale, et donc muséale, des découvertes doit également être prise en compte. Une fouille complète de la grotte de Noisy ne peut s'envisager qu'avec un projet de sauvegarde architecturale des vestiges impliquant la protection, éventuellement de la dépose, des décors qui, en tout état de cause, appartiennent à l'État, propriétaire du site et prescripteur des fouilles.

N.GR 117



N.GR 113 (+159)



“ACCONCIAR GROTTI” ALLA VILLA DI PRATOLINO E NEI GIARDINI DEL CASTELLO DEI GONDI A NOISY-LE-ROI

The “Libro delle bestie di Firenze e fabbrica di Pratolino” of 1575 which is kept at the University of Pennsylvania in Philadelphia, includes the name of the Gondi as administrators of the accounts of the construction. In the same period in Noisy-le-Roi, on the hill north of the valley of Versailles and on the edge of the Marly forest, Alberto Gondi (1522-1602), Duke of Retz and Marshal of France, right arm of the Queen mother, commissioned the construction of a castle with large gardens, which was later destroyed. In Noisy, Alberto Gondi began the construction of a grotto represented in a series of engravings by Jean Marot (1619-1679), but the recent archaeological excavations carried out in 2017 by Bruno Bentz, show that the architectural plan was possibly inverted. In the creation of the grotto, evidence was found of Florentine craftsmanship and the mixing of Italian models with the French .

Michel de Montaigne, nel suo *Viaggio in Italia* tra il 1580 e il 1581, esalta il primato mediceo nel campo delle invenzioni delle grotte¹. Si deve a Francesco I de' Medici (1541-1587) committente della villa di Pratolino e alle sue relazioni con i principi del tempo, la fortuna del giardino con ninfei antropomorfi, mentre sono diffusi in tutta Europa libri come quello di Francesco De Vieri, *Delle meravigliose opere di Pratolino et d'Amore* del 1586, che ripropongono il giardino come luogo d'incanto².

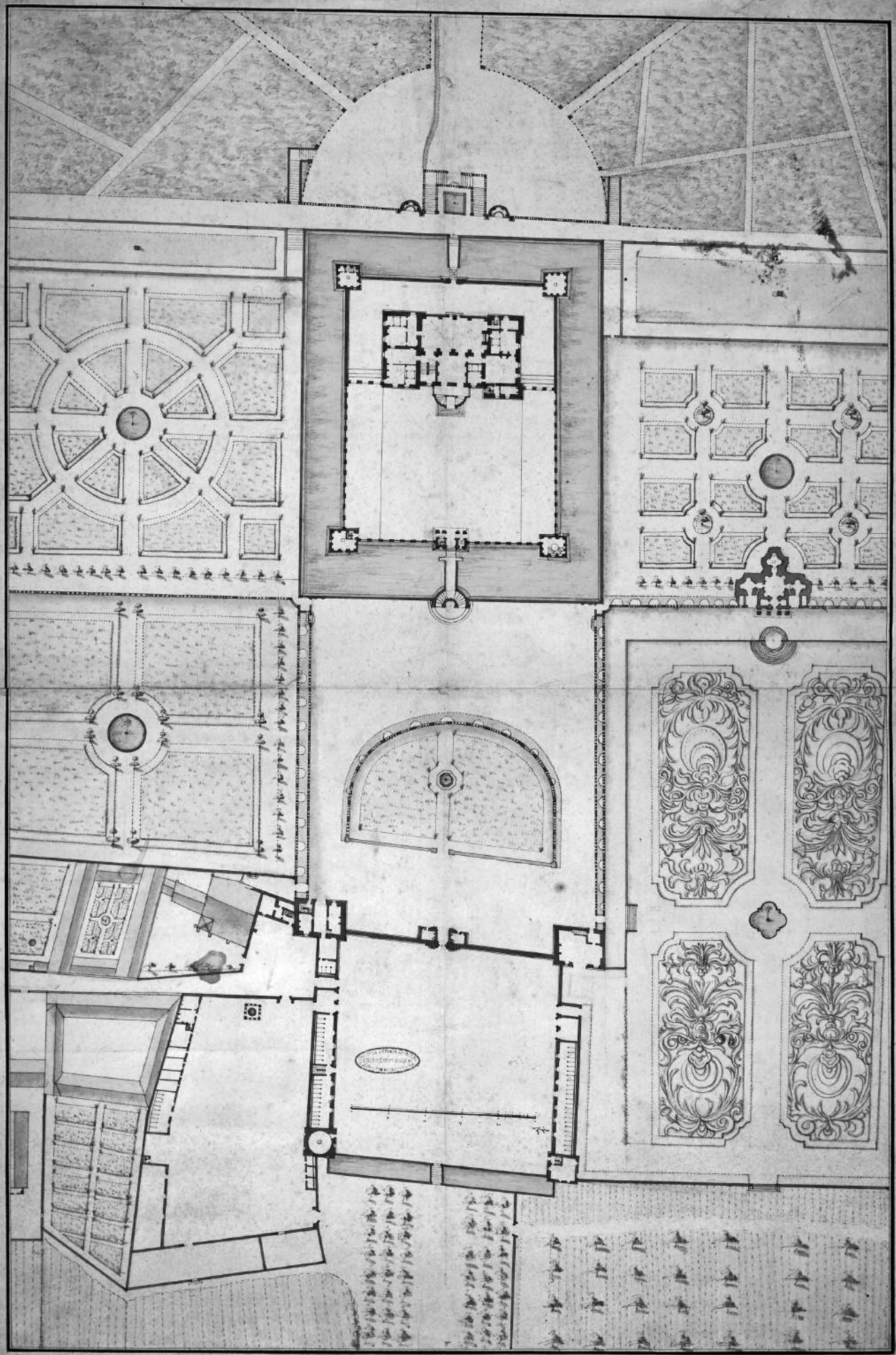
Dopo l'acquisto della proprietà di Pratolino da parte del granduca Francesco I nel 1568, i lavori iniziano su progetto di Bernardo Buontalenti e fino all'aprile 1586 seguono una serie di accorpamenti di terreni agricoli attorno alla villa. La recente analisi del *Libro delle bestie di Firenze e fabbrica di Pratolino* del 1575 (fig. 2), conservato alla University of Pennsylvania a Philadelphia³, permette di comprendere, in un momento centrale per la costruzione, le tecniche, le maestranze e gli artisti impiegati, come “maestro David Fortini” e “Niccolò suo figlio”, “Francesco dello Sciorina”, “Giovanni detto Lo Spagna” e “Baccio di Michele pittore”. Tra i vari materiali che giungono in cantiere emergono in grande quantità “rena e sassi da murare”, “panconcelli” lignei, “embrici et tegoli”, “mezzane alla campigiana” insieme alle forniture di piombo retribuite ad “Antonio di Bernardo et Pasquino suo garzone”. Il libro di fabbrica in-

clude il nome di Alfonso Gondi come amministratore dei conti della costruzione e quello di “Tommaso di Gio. Parigi in assenza di Alfonso Gondi”⁴, permettendo di supporre una conoscenza diretta di Pratolino da parte dei membri della famiglia Gondi, alcuni dei quali trasferiti a Lione all'inizio del Cinquecento come *marchands-banquiers* poi a Parigi come ambasciatori e diplomatici nella seconda metà del secolo.

Quando la corte di Francia si stabilisce a Parigi, durante il periodo delle guerre di religione, in Île-de-France sorgono residenze suburbane come quelle erette a Saint-Cloud da Girolamo Gondi (1550-1604) o sulle colline di Chaillot progettate da Étienne Dupérac per Caterina de' Medici⁵. Nello stesso periodo del cantiere della villa di Pratolino, a Noisy-le-Roi, sulla collina a nord della vallata di Versailles e al limite della foresta di Marly (fig. 3), Alberto Gondi (1522-1602) duca di Retz e maresciallo di Francia, braccio destro della regina madre, commissiona la costruzione di un castello con ampi giardini, ma attualmente distrutto (figg. 5-6). Come documentano in disegni seicenteschi (fig. 1) e la dettagliata descrizione stesa nel 1732 al momento della sua demolizione⁶, la dimora disposta su terrazzamenti degradanti verso la vallata, in un contesto topografico analogo a quello della villa medicea La Petraia, presenta una successione gerarchica di cortili d'onore sull'asse centrale, *avant-cours* affiancate da giardini, tali da

competere con una residenza principesca⁷. Come nel limitrofo castello di Wideville costruito intorno al 1580 per Benoît Milon intendente di finanze di Enrico III, la cui pianta appare confrontabile con alcune del *Livre d'architecture* di Jacques Androuet du Cerceau (1582), anche quello di Noisy si erge su una terrazza con *pavillons d'angle* circondata da un fossato. La pianta del castello esibisce riferimenti alla villa di Poggio a Caiano⁸, dove Alberto Gondi è spesso ricevuto da Francesco I de' Medici⁹, ma i prospetti sono in *brique et pierre*, mascherando la distribuzione italiana degli ambienti dietro cortine laterizie rinforzate da cantonate bugnate e cornici lapidee (fig. 4). Questa soluzione crea una bicromia d'impronta bellifontiana, evocando la facciata dell'ala Luigi XII nel castello di Blois e il paramento esterno del castello di Vallery progettato da Pierre Lescot.

A Noisy, Alberto Gondi promuove la costruzione di una grotta inserita sotto uno dei terrapieni terrazzati del suo giardino, in modo analogo alla grotta degli Animali della villa medicea di Castello, ma con un padiglione superiore, una sorta di “grotta in forma di palazzo” come definisce Vasari quella costruita da Primaticcio per il cardinale Charles de Guise, di fronte al suo castello di Meudon¹⁰. Sia a Meudon che a Noisy la grotta è costituita da una successione di ambienti decorati a mosaico e assume diverse funzioni, quella di belvedere e *cabinet d'antiquités*,



Esprimo la mia gratitudine nei confronti di Sabine Frommel, Emanuela Ferretti, Alessandra Giannotti e Marco Mozzo per l'invito al convegno e a scrivere questo saggio.

¹ M. DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia (1580-1581)*, Milano 1942, pp. 299-300.

² F. DE VIERI, *Delle meravigliose opere di Pratolino et d'Amore*, Firenze 1587, pp. 34, 64. Sull'argomento si rimanda a H. BRUNON, *Une scintillante pénombre: vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance*, “*Perspective, la revue de l'INHA: actualités de la recherche en histoire de l'art*”, 2007, 2, pp. 341-376; H. BRUNON, M. MOSSEY, *L'imaginaire des grottes dans les jardins européens*, Paris 2014; ID., *Quelques topiques dans l'imaginaire des grottes en Europe, in Ville e Giardini Medicei in Toscana e la loro influenza nell'arte dei giardini*, atti del convegno internazionale (Firenze, 8 novembre 2014), a cura di L. Zangheri, Firenze 2017, pp. 13-36.

³ University of Pennsylvania, Philadelphia, ms. Codex 1551. Ho consultato e fotografato il manoscritto nell'autunno del 2010 nella *Special Collections* della biblioteca dell'Università di Pennsylvania dove ho studiato i documenti Gondi con una borsa di studio dell'Istituto Italiano di Scienze Umane (Palazzo Strozzi, Firenze). Questo documento è in corso di analisi da parte dell'autore e una trascrizione completa sarà pubblicata in un volume dedicato ai giardini dei Gondi in Francia, in particolare al castello di Noisy nel Cinquecento, con un saggio introduttivo di S. Frommel e appendice archeologica di B. Bentz, nella collana “Giardini e Paesaggio”, diretta da Lucia Tongiorgi Tomasi e Luigi Zangheri, Leo S. Olschki, Firenze. Il manoscritto è attualmente accessibile online: https://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pagetum.html?id=ME-DREN_9945394023503681&fq

⁴ University of Pennsylvania, Philadelphia, ms. Codex 1551: «[c. 14r] Alfonso Gondi di contro de havere a di 10 di settembre trentaquattro di moneta, recò Tommaso Parigi, conto 138 [...]».

«[c. 20r] Uscita generale di tutti e danari che si pagheranno per me Tommaso di Gio. Parigi in assenza di Alfonso Gondi sostituito come da parte composta a di 7 di settembre 1575».

Un Alfonso Gondi (1522-1574) risulta maestro di Casa della Regina di Navarra. *Correspondance du nonce en France Antonio Maria Salviati (1572-1578)*, 2 (1574-1578), editee par P. Hurtubise, R. Toupin, Rome 1975, p. 116; Lettera di Salviati a Galli, Lione, 29 novembre 1574.

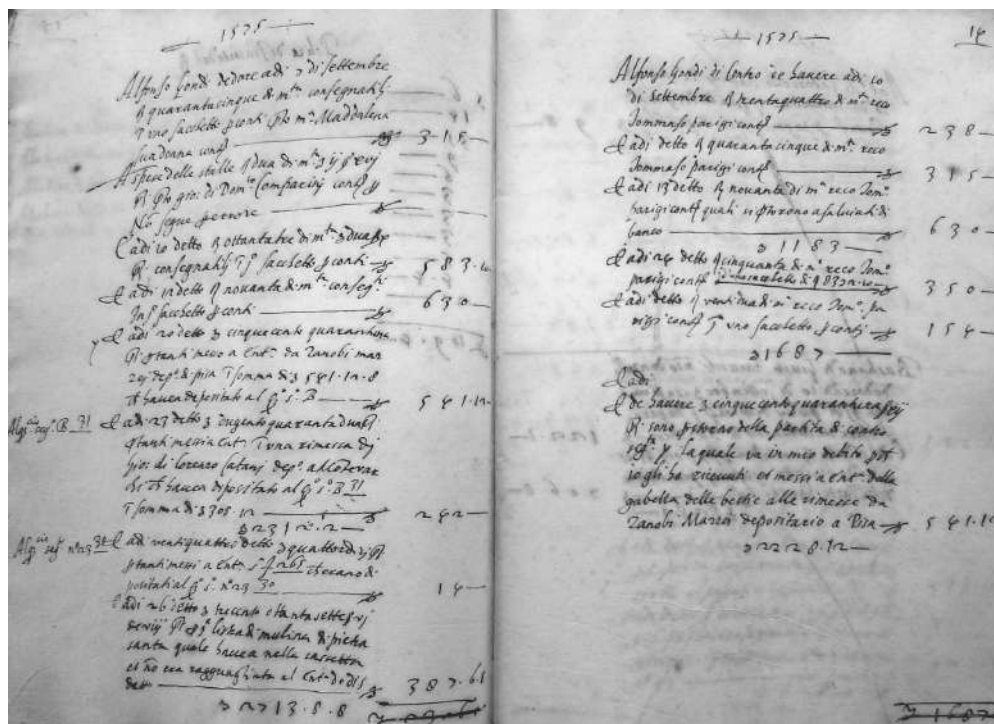
⁵ S. DESWARTE-ROSA, C. GRODECKI, *Le dernier caprice architectural de Catherine de Médicis: une villa à hippodrome sur la colline de Chaillot par Étienne Dupérac*, “*Revue de l'Art*”, 150, 2005, pp. 21-34; S. FROMMEL, *Florence, Rome et la France: la convergence des modèles dans l'architecture de Catherine de Médicis*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di S. Frommel, G. Wolf, Venezia 2008, pp. 281-303: 301-302.

⁶ Bibliothèque Municipale, Versailles, ms. 280, cc. 93-117: *Description du chasteau de Noisy dans le Grand Parc de Versailles, entièrement démoly sur la fin de l'année 1732*. La descrizione è scritta da François Bernard Boulain e una copia è conservata alla Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. FR 11651. B. BENTZ, *Les jardins du château de Noisy*, in *Fabrique et usages du jardin du xiv^e au xviii^e siècle*, actes du colloque international (Tours, 28 juin 2010-2 juillet 2010), in corso di stampa.

⁷ H. COUZY, *Le château de Noisy-le-Roi*, “*Revue de l'Art*”, 38, 1977, pp. 23-34; F. BOUDON, *Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance*, in *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, actes du colloque international (Tours, 1-4 juin 1992), études réunies par J. Guillaume, Paris 1999, pp. 137-183; M. CALAFATI, *Tra Firenze, Lione e Parigi. Architettura e committenza dei Gondi nel beau XVI^e siècle*, tesi di post-dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2015; M. CALAFATI, *La Francia dei fiorentini: i Gondi, tra Lione e Parigi*, in *Stato e Potere. I Concini di Terranuova tra Firenze e Parigi*, atti delle giornate di studio (Firenze-Terranuova Barciolini, 30-31 gennaio 2015), a cura di F. De Luca, L. Fabbri, Firenze 2018, pp. 38-55.

⁸ Comunicazione di S. FROMMEL, *Le château de Noisy entre tradition française et italienne*, “*Journées européennes du Patrimoine*”, 16 settembre 2017, *Les Gondi et l'architecture Renaissance en France*, “*Salle des Anciennes Écuries*”, Noisy-le-Roi (Yvelines).

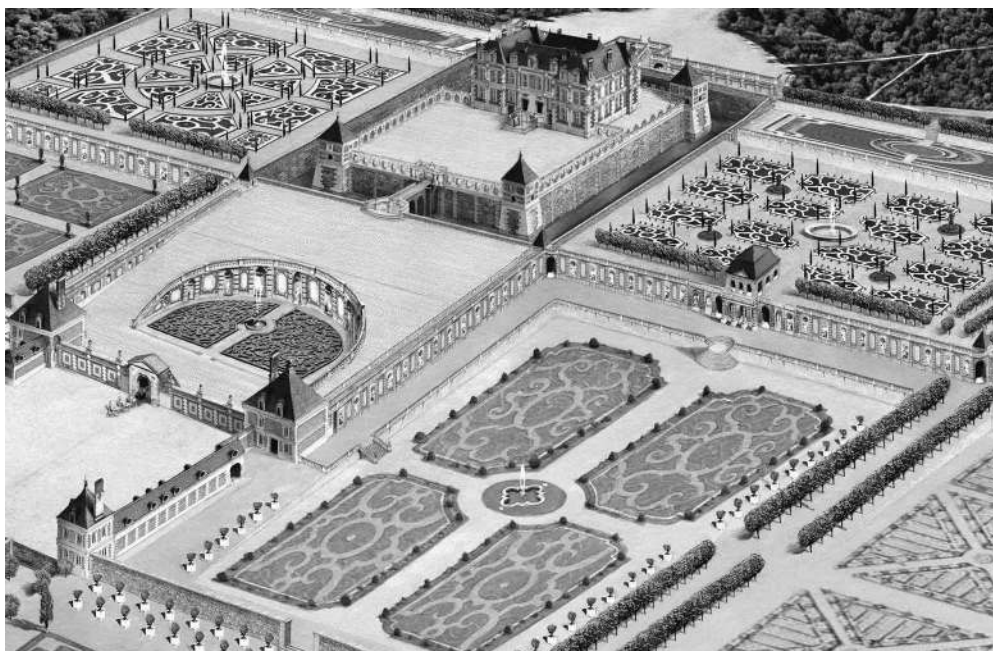
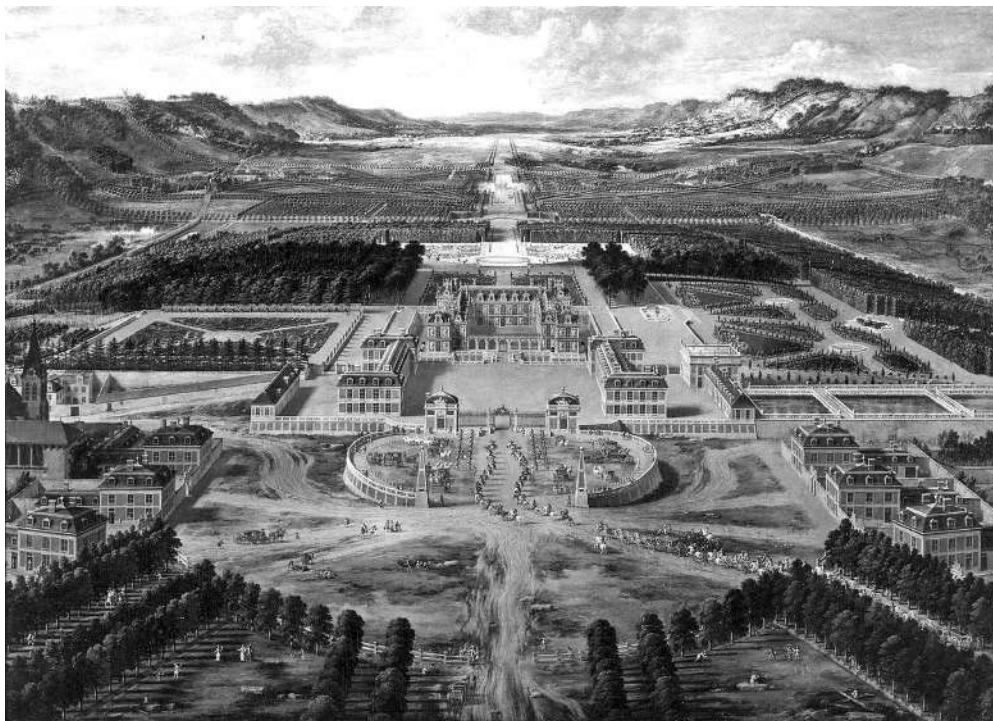
⁹ Nell'estate del 1578 Alberto Gondi soggiorna a Poggio a Caiano dove riceve meriti e onorificenze da parte di Francesco I de' Medici per le sue ambasciate tra Firenze e la Francia. Archivio Gondi, Pontassive.



per raccogliere la collezione di sculture; ricevere visitatori e ambientare sontuosi banchetti. Se tra gli oggetti della collezione del cardinale de Guise spiccano i busti degli imperatori romani, anche i Gondi raccolgono a Noisy una collezione di marmi antichi seguendo l'esempio di Anne de Montmorency, ricollegando il nome della propria famiglia al modello morale offerto dagli Antichi¹¹. Sviluppando una pianta *tréflée*, con un grande salone ottagonale centrale collegato a tre piccoli *cabinets* con nicchie in corrispondenza degli assi, la grotta di Noisy è rappresentata in prospetto e in sezione nelle incisioni di Jean Marot (1619-1679), ma i recenti scavi archeologici eseguiti nel 2017 dall'archeologo Bruno Bentz, portano a riflettere su una possibile inversione del rilievo¹².

Se nel novembre 1581, il duca Guglielmo V di Baviera chiede a Francesco I de' Medici l'invio di conchiglie e spugne e differenti altri ornamenti¹³ per costruire un ninfeo nel giardino della Residenz di Munich, in una lettera del maggio 1582 – citata da Jullien de Pommerol, poi da Hélène Couzy e trascritta completamente da Giulia Cicali¹⁴ – anche Alberto Gondi domanda al granduca di Toscana, tramite il fiorentino Andrea Albertani, ambasciatore straordinario in Francia¹⁵, di ricevere a Parigi un artefice che “s'intenda di acconciar grotti”. Inoltre, dal documento emerge come il maresciallo di Retz ha “infiniti nicchi, et spugne, et altri cose simili” per realizzare una grotta in “un suo bellissimo

luogo”. Non è esplicitato il riferimento a Noisy ma è probabile che si tratti del castello dove già il 25 ottobre 1579 Caterina de' Medici “s'è compiaciuta di favorire il S.re Marescial di Retz [Alberto Gondi], visitando le delitie di Noisy, sua bellissima villa, dove fu da Sua Eccellenza splendidamente ricevuta”¹⁶. Già nelle *Relazioni di Francia* del 1577, l'ambasciatore veneziano Girolamo Lippomano, annovera Noisy tra le magnifiche fabbriche nei dintorni di Parigi “dove si veggono archi, acquidotti, statue, giardini, parchi, peschiere, e tutte quelle commodità in fine, che si ricercano a edifici regii”¹⁷. Nella lettera del 1582 a Francesco I de' Medici, Albertani precisa che se “quel che sta a Pratolino” – probabilmente Bernardo Buontalenti – “havesi qualche garzone, et che con buona grazia di Sua Altezza gli volessi far guadagnare qualcosa et in breve tempo, Vostra Signoria me lo potrebbe inviare con il ritorno del Martelli”. Si tratta forse di Ugolino Martelli (1519-1592) vescovo di Glandèves in Provenza tra il 1572 e il 1591, il quale compie numerosi viaggi con il vescovo Strozzi al seguito della corte francese, dominata dalla personalità di Caterina de' Medici e degli italiani al suo seguito¹⁸. Non è conosciuta la risposta di Francesco I, ma è noto come Pratolino sia il punto di partenza della formazione di ingegneri idraulici tra i quali spiccano i Francini¹⁹. I giardini dei Gondi in Francia incantano i visitatori e il nunzio apostolico Guido Bentivoglio scrive il 22 settembre 1618 a Monsignor Mar-



co Cornaro, vescovo di Padova: “Sono arrivato da cinque giorni a Noesi, casa di campagna del Signor Cardinal di Retz, distante da Parigi cinque lieues. La stagione ora non può essere invero più dilettevole per villeggiare; né la villa, dove mi trovo, più deliziosa, per godere la stagione. È fabbricata questa casa in un sito eminente; ha giardini; ha boschi; ha pianure e colline; e questa sorte di scena non può essere più bella, perché non può essere più varia; offerendoli agli occhi, ora tutte queste cose insieme, e ora ciascuna a parte con tal diletto, che la vista medesima alle volte resta confusa, non sapendo in qual modo più dilettersi. A tante vaghezze

ne manca una sola, ch'è l'acqua. Si questo luogo havese fontane, sarebbe forse il più delizioso di Francia, e potrebbe quasi superar San Germano, casa del Re, ch'è qui appreso una lega”²⁰. La grotta del castello di Noisy esibisce una contaminazione tipologica tra l'Italia e la Francia e il rapporto tra i Cornaro e i Gondi può essere rintracciato anche attraverso documenti che stimolano riflessioni, tra cui una lettera del 1592 che rivela come Alberto Gondi nel corso dei suoi viaggi tra la Francia e la penisola, soggiorni spesso in Veneto “tenendo il cammino dei bagni di Padova”²¹. Decorata da *rocailles* e *coquilles*, con *jeux d'eau*, la configurazione della grot-

¹⁰ C. BOUREL LE GUILLOUX, “Pour donner plaisir & contentement”: la grotta all'antica in Francia negli anni Cinquanta, in *Villa Lante a Bagnaia*, a cura di S. Frommel, Milano 2005, pp. 230-243: 230. Sulla grotta dei Pini a Fontainebleau e quella di Meudon, sono determinanti i contributi di F. BARDATI, *La “grotte des Pins” a Fontainebleau*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. Frommel, Milano 2005, pp. 270-274 e C. BOUREL LE GUILLOUX, *Il castello e la porta di Meudon*, in *Francesco Primaticcio architetto... cit.*, pp. 283-303; S. FROMMEL, *Vers l'architecture monumentale: les travaux pour Charles de Guise (1550-1559)*, in *Primaticcio architecte*, sous la direction de ead., Paris 2010, pp. 119-131.

¹¹ Il padiglione sopra la grotta di Meudon era ornato all'esterno da due antichi busti di pietra, uno di Platone e l'altro di Aristotele, posti a fianco di un'iscrizione che dedica la grotta alle muse di Enrico II. Secondo la descrizione del 1732 (vedi nota 6), anche a Noisy il padiglione superiore esibiva un frontone in cui comparivano i bassorilievi di Nettuno allusivo ad Alberto Gondi e una ninfa identificata come sua moglie Catherine de Clermont (1543-1603).

¹² Si rimanda al saggio di Bruno Bentz in questo volume. I materiali ritrovati, in corso di studio, esemplificano l'interesse per lo sviluppo di cantieri archeologici per lo studio della storia dei giardini. Su questo argomento si veda A. ALLIMANT-VERDILLON, “Terre à terre”, ou le pragmatisme en jardins, “Carnets du Paysage”, 27, 2015, pp. 26-35; B. DIX, *Experiencing the Past: the Archaeology of some Renaissance Gardens*, “Renaissance Studies”, 25, 2011, 1, pp. 151-182.

¹³ L. ZANGHERI, *La grotta nella residenza di Monaco di Baviera*, “Antichità Viva”, 18, 1979, 4, pp. 45-49: 45. Per i doni di conchiglie e spugne da parte del granduca Ferdinando I de' Medici a Enrico IV di Francia, si veda: E. LURIN, *Seeds, Marbles, and Spugni: The Many Presents of Ferdinando of Tuscany to Henri IV of France*, comunicazione al 63th Annual Meeting of the Renaissance Society of America, Chicago, al panel *Medici Materials: From Substance to Artefact*, dir. Antonella Fenech, Sefy Hendler et Elinor Myara Kelif, Chicago, The Palmer House Hilton, 30 Mars 2017.

¹⁴ ASF, *Mediceo del Principato*, 4611, c. 113bis, maggio 1582. Lettera di Andrea Albertani, ambasciatore straordinario in Francia, al granduca Francesco I de' Medici: “Il Marescial di Res hoggi duca m'ha pregato di farli venir qua uno che s'intenda di acconciar grotti, per che ha infiniti nicchi, et spugne, et altri cose simili per farne una a un suo bellissimo luogo, ne sa dove buscarsi un homo simile. Se quel che sta a Pratolino havessi qualche garzone, et che con buona grazia di Sua Altezza gli volessi far guadagnar qualcosa et in breve tempo, Vostra Signoria me lo potrebbe inviare con il ritorno del Martelli che sarà benissimo trattato, in ogni evento Vostra Signoria me ne scriva di grazia lettera a parte, acciò la possa mostrarsi a questo signore”. Citato in: M.J. DE POMMEROL, *Albert de Gondi, maréchal de Retz*, Genève 1953, p. 193; G. CICALLI, *Le sculpteur Francesco Bordini, collaborateur des Francini*, in *Hydraulique et fontaines ornementales en France autour de Tommaso Francini (1572-1651)*, sous la direction d'E. Lurin, A. Rostaing, “Bulletin monumental”, 175, 2017, 4, pp. 307-438: 365, n. 22.

¹⁵ Andrea Albertani è documentato come segretario di Cosimo I de' Medici (ASF, *Indice della Segreteria Vecchia*, IV, cc. 92-95r) e svolge l'incarico di ambasciatore straordinario in Francia per Francesco I, tra il 1581 e il 1583. M. DEL PIAZZO, *Gli ambasciatori toscani del Principato (1537-1737)*, Roma 1953, pp. 67, 126.

¹⁶ ASF, *Mediceo del Principato*, 4096, c. 212; cit. M.J. DE POMMEROL, *Albert de Gondi, maréchal de Retz*, Genève 1953, DE POMMEROL, *Albert de Gondi... cit.*, p. 193.

¹⁷ “Fabrica adunque la nobiltà a i castelli e a i villaggi; e se ne veggono, per dire il vero, per tutto il regno edificij tanto superbi ch'è un stupore. Perché, lasciando di parlare del parco di Sciamburgh presso Blès, di quello di Fontanableo, di Madrid, di San Germano in Loira, di quello di Boès di Vincennes, di San Moro, allo intorno di Parigi, (senza la infinità di quelli che io non ho veduti, che sono machine reali, e di quelle a punto che favoleggiano li romanzi esser state case di Morgana e di Alcina) dirò che in questo li prencipi e li particolari signori e cavalieri usano una estrema liberalità e spesa. E come che pochi io ne abbia veduti, dirò nondimeno che a mio giudizio, non si può aggiungere né desiderare cosa alcuna nel castello di Equan e in quella di Haion del cardinale di Borbon; in quello di Sciantili ch'era del duca di Montemorency; in quello di Noisi del marescial di Reez; quello di Vernoy del duca di Nemours; di Medun, del suddetto cardinale; tutti chi sei, chi otto e chi dieci leghe lontani da Parigi”. *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au XVI^e siècle*,



recueillis et traduites par M.N. Tommaseo, I-II, Paris 1838, II, pp. 488-490. Si veda: G. LIPPOMANO, *Relazione di Francia*, 1579, in *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato: tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente*, a cura di L. Firpo, 5 (*Francia: 1492-1600*), Torino 1978, pp. 775-812 (con cenni sulla cronologia della missione a p. XVI).

¹⁸ Le lettere tra Martelli e Pier Vettori sono la fonte principale per seguire le vicende di Ugolino in Francia negli anni compresi tra i regni di Enrico II e Enrico III. V. BRAMANTI, *Ugolino Martelli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 71, Roma 2008, pp. 64-67. Un ritratto di Ugolino Martelli, opera di Angolo Tori detto il Bronzino, è conservato nella Staatliche Gemäldegalerie di Berlino, inv. n. 338 A; M. BROCK, *Le "Portrait d'Ugolino Martelli" par Bronzino, un "Homère" florentin?*, in *Homère à la Renaissance: mythe et transfigurations*, actes du colloque (Rome, 27-29 novembre 2008), sous la direction de L. Capodiceci, Ph. Ford, Paris 2011, pp. 323-344.

¹⁹ *Hydraulique et fontaines ornementales...* cit.

²⁰ Il documento è citato in francese da J.P. PALEWSKI, *La Marchale de Retz au château de Noisy-le-Roi*, "Bulletin de la Société Archéologique Historique et Artistique de Marly-le-Roi", II, 1957, p. 22.

²¹ ASF, *Mediceo del Principato*, 280, c. 150. Lettera di Giovanni di Agnolo Niccolini da Roma al granduca Ferdinando I de' Medici a Firenze, 26 giugno 1592: "Essendo noi tornati dall'Ambrogiana, dove eramo stati da tre settimane per intervenir qui alla solennità del San Giovanni, il Signor Duca di Rez andato a visitar Madama la Gran Duchessa nostra ci fece chiamar quivi, et disse d'esser resolutto di ritornarsene in Francia, tenendo il cammino dei bagni di Padova per fermarsi forse quivi qualche poco di tempo".

ta dei Gondi ricorda l'Odeo Cornaro progettato da Giovanni Maria Falconetto per Alvise Cornaro nel 1524, destinato all'ascolto della musica e all'*otium* letterario che insieme alla Loggia per le rappresentazioni teatrali costituisce una sorta di *forum* all'antica della dimora patavina. Come a Noisy, la sala ottagonale situata al centro dell'Odeo presenta pareti rettilinee alternate a nicchie simili ad alcune sale della Domus Aurea neroniana, scoperta all'inizio del secolo. Sembra difficile isolare le costruzioni dei Gondi in Francia dall'architettura di Caterina de' Medici che corrisponde all'evoluzione artistica generale del regno. Nella creazione della grotta di Noisy si rintraccia la volontà del committente di conformarsi alle tradizioni costruttive italiane e di proporre soluzioni innovative, di chiamare maestranze fiorentine, d'imporre cambiamenti radicali cercando mediazioni e sintesi inedite coniugando modelli italiani con la tradizione francese.

pagina 137

Fig. 1 Pianta del castello di Noisy-le-Roi, 1690 circa (Montigny-le-Bretonneux, Archives départementales des Yvelines et de l'ancienne Seine et Oise, A 119).

pagine 138-139

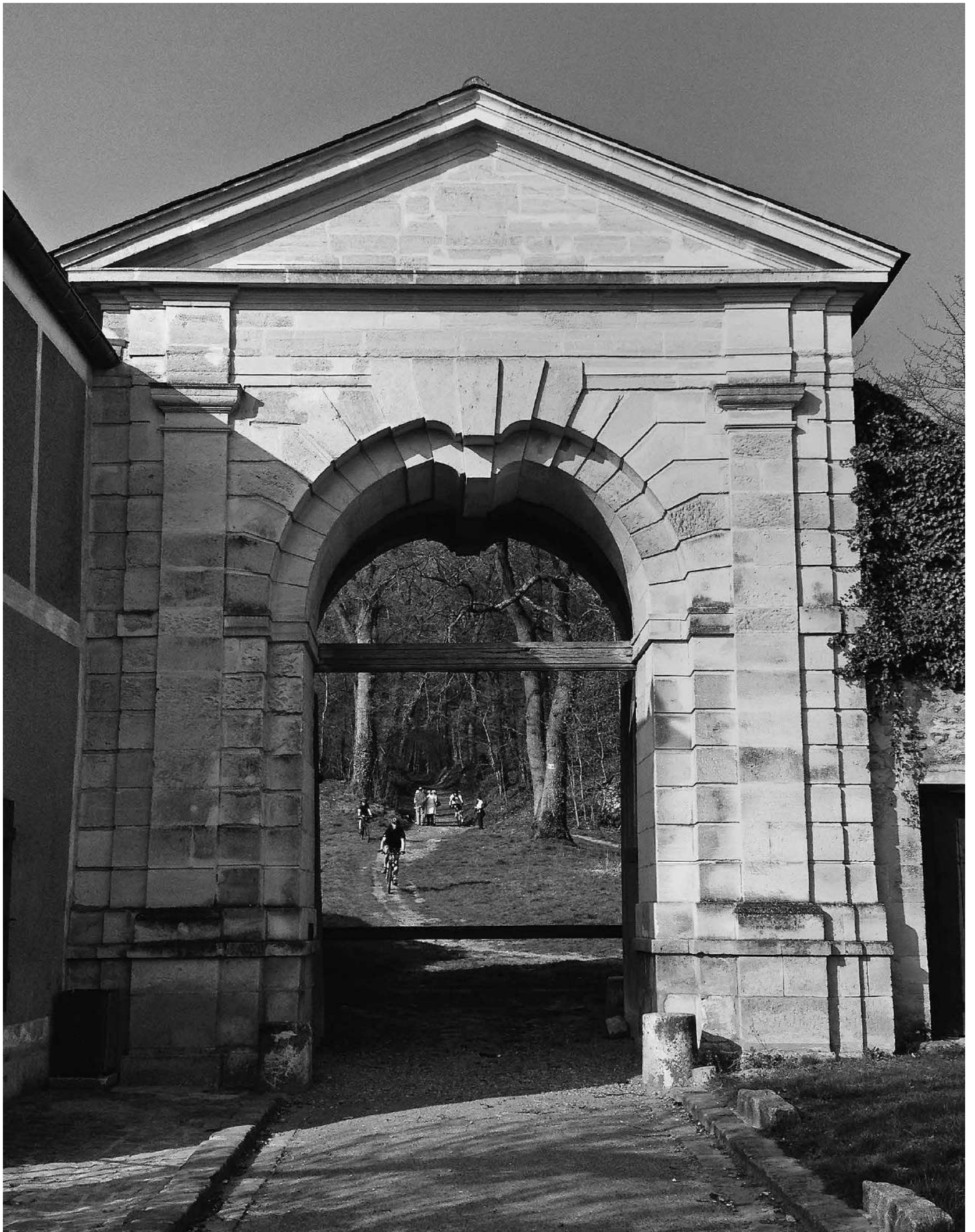
Fig. 2 Libro delle bestie di Firenze e fabbrica di Pratolino, 1575 (University of Pennsylvania, Philadelphia, ms. Codex 1551, c. 14r).

Fig. 3 P. Patel, Il castello di Versailles, 1668 (Château de Versailles).

Fig. 4 Restituzione assometrica del castello di Alberto Gondi a Noisy (elaborazione di J. Brasseur e P. Barrau, Association Renaissance du Patrimoine de Noisy-le-Roi).

Fig. 5 Vegetazione cresciuta in corrispondenza della seconda corte e sulle sostruzioni delle rampe a ferro di cavallo di accesso al castello di Noisy-le-Roi.

Fig. 6 Portale di accesso principale alla seconda corte del castello di Noisy-le-Roi.



ATLANTE

a cura di Marta Castellini, Alessandro Conti, Emanuela Ferretti, Lidia Fiorini,
Alessandra Giannotti, Marco Mozzo, Valerio Tesi, Grazia Tucci

ATLANTE LA GROTTA DEGLI ANIMALI TESTIMONIANZE ICONOGRAFICHE E RILIEVI (XVI-XXI SECC.)

L'atlante è consultabile a colori nella versione *online* della rivista, all'indirizzo: www.fupress.com/

Tav. 1 Veduta dell'ingresso della Grotta degli Animali nel giardino della villa medicea di Castello (2018).

In order to provide exhaustive documentation concerning the "Cave of the Animals", the atlas is composed of already known historical documents, as well as of new historical and scientific insights.

In the first case, we provide some important figurative documents, fundamental from the historical point of view, regarding a long period between the beginning of the sixteenth century and the late twentieth century.

In the second case, the results of the collaboration between MiBAC and the GECO Laboratory of the University of Florence, still partial and in the process of being completed, are presented, in which, starting from 2012, surveys, drawings and processed photographs have been drawn up for the restoration project of the grotto and of its water supply system.

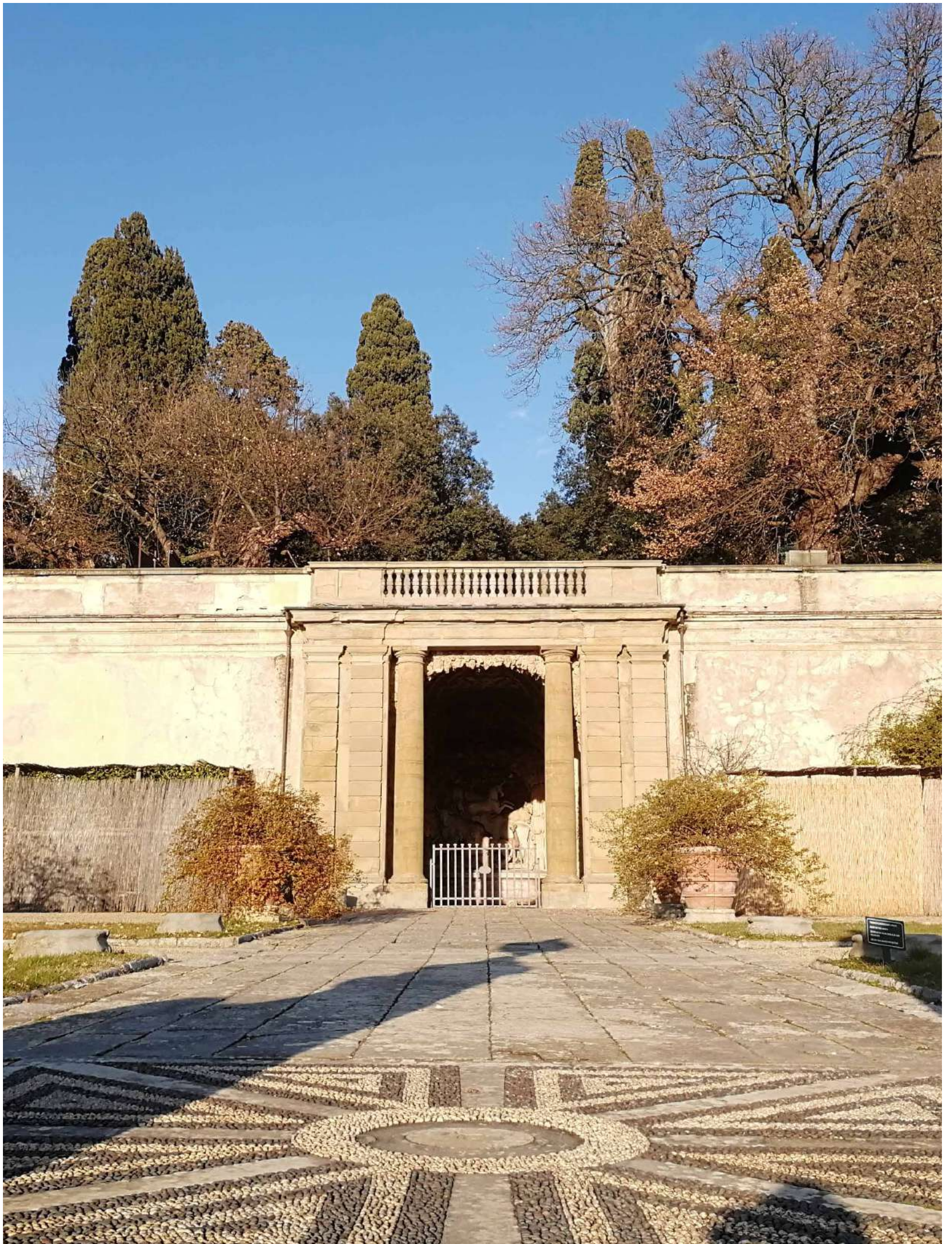
The atlas contains some drawings, made between 2013 and 2015, outlining the structure of the grotto and its plumbing system; the figures do not show the survey of the surrounding passages, nor the drainage system underneath the paving, since their elaboration is currently in progress.

Nell'intento di offrire un esaustivo apparato documentario della grotta degli Animali, l'atlante si compone di testi figurativi già noti agli specialisti e altri inediti, sia storici che scientifici.

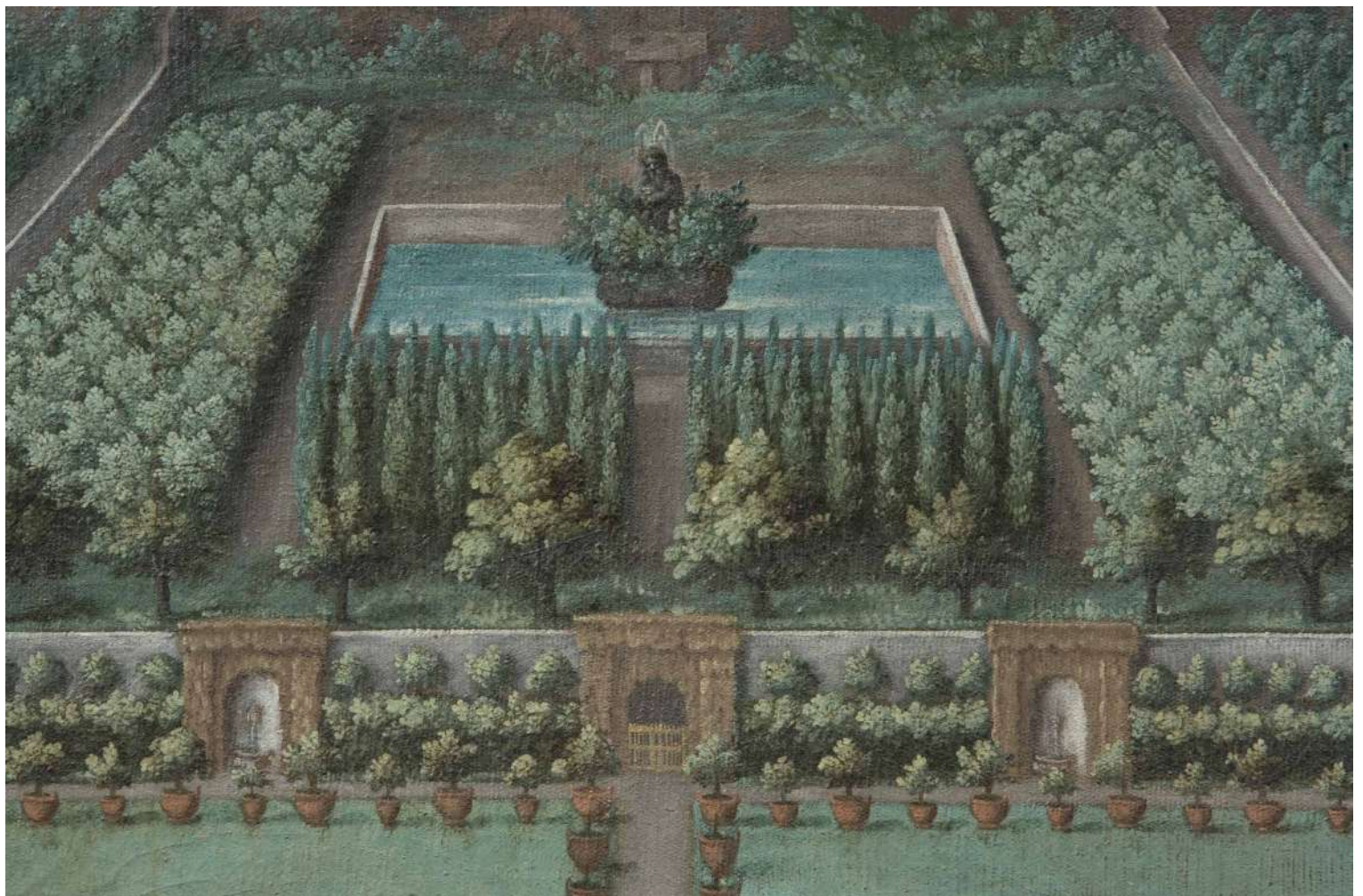
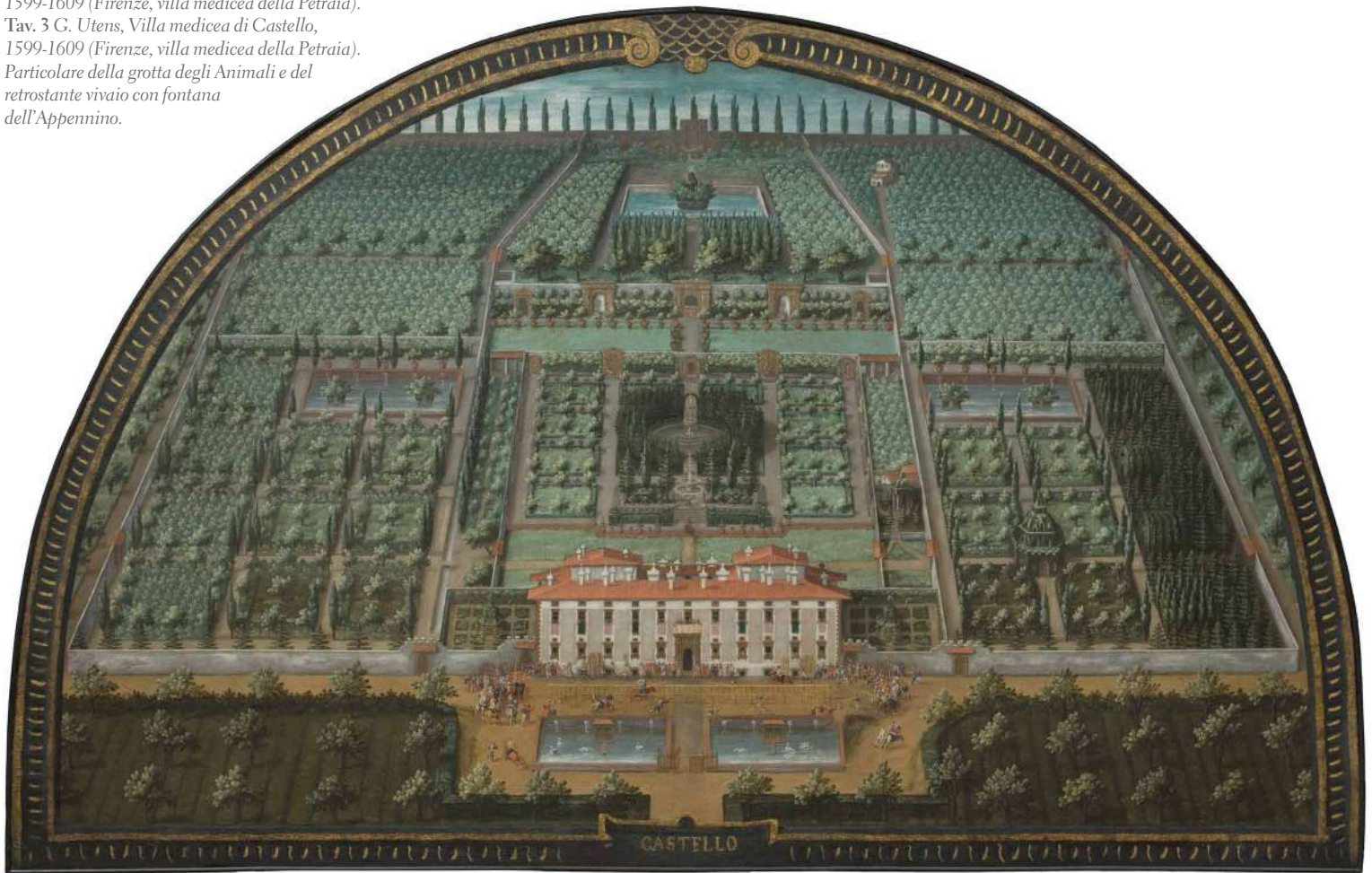
Nel primo caso si è voluto riproporre alcune importanti testimonianze figurative, ineludibili sotto il profilo conoscitivo, che comprendono un arco cronologico piuttosto ampio databile tra l'inizio del Cinquecento e gli anni Novanta del secolo scorso.

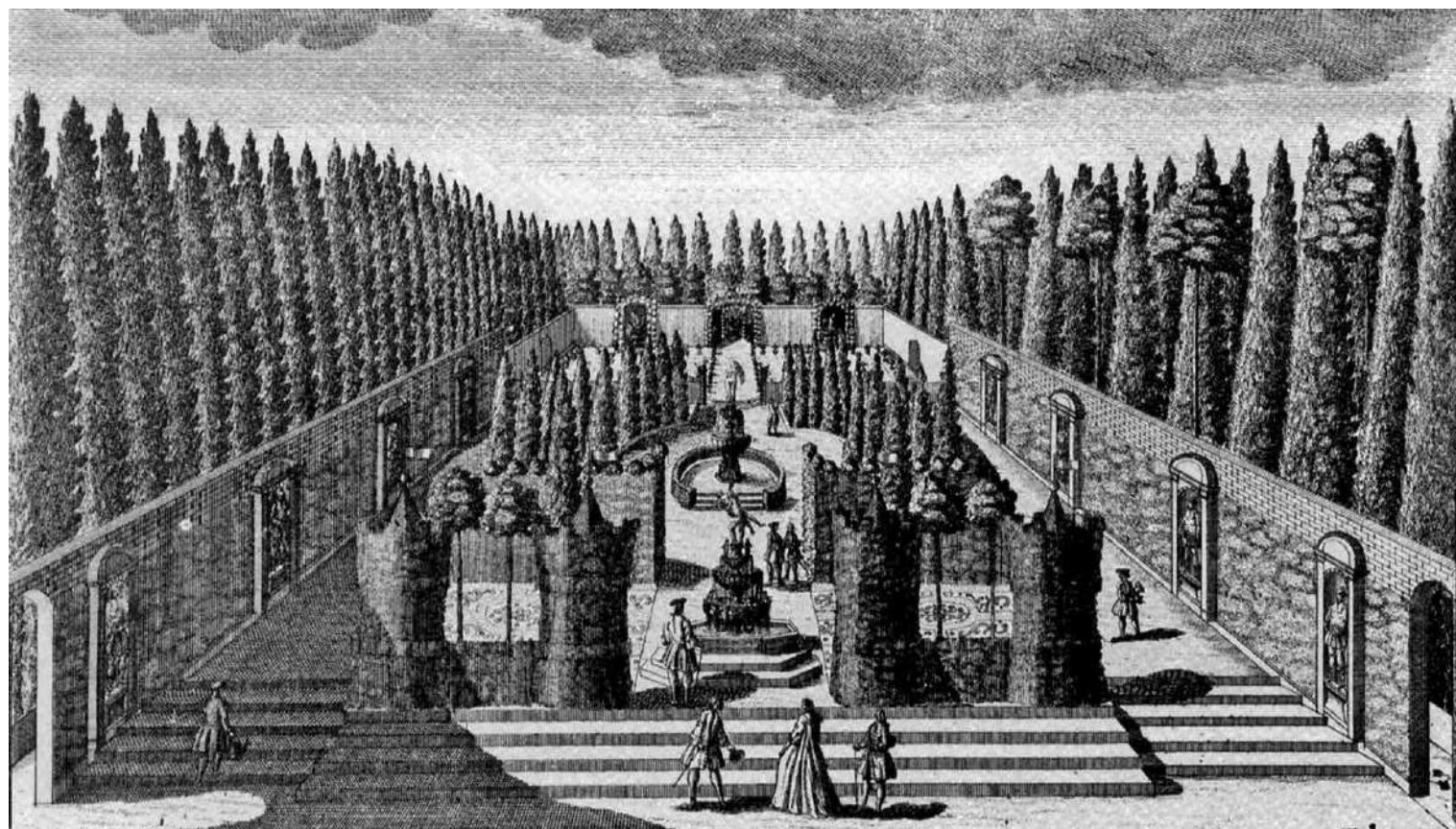
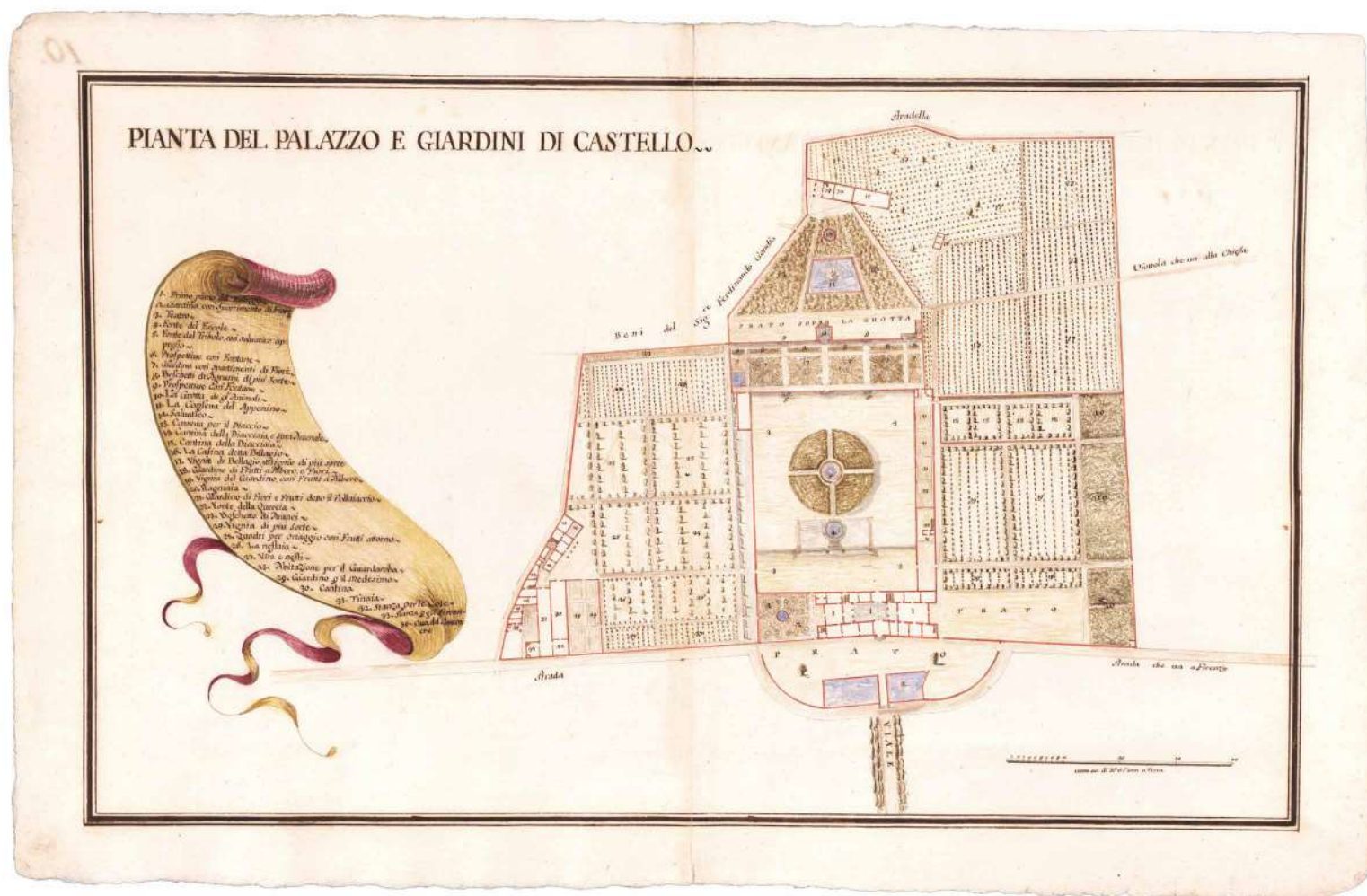
Nel secondo caso, invece, sono presentati gli esiti, ancora parziali e in corso di completamento, del rapporto di collaborazione tra MiBAC e Laboratorio GECO dell'Università degli Studi di Firenze, in cui le operazioni di rilievo, le restituzioni grafiche e le elaborazioni fotografiche sono state definite e redatte in funzione del progetto di restauro della grotta e del suo impianto idraulico, a partire dal 2012.

L'atlante raccoglie alcuni elaborati, realizzati tra il 2013 e il 2015, che descrivono la struttura della grotta e il suo impianto idraulico; nelle tavole non sono indicati i cunicoli laterali, né le parti dell'impianto idraulico sottostanti la pavimentazione interna, in quanto l'elaborazione è attualmente in corso.



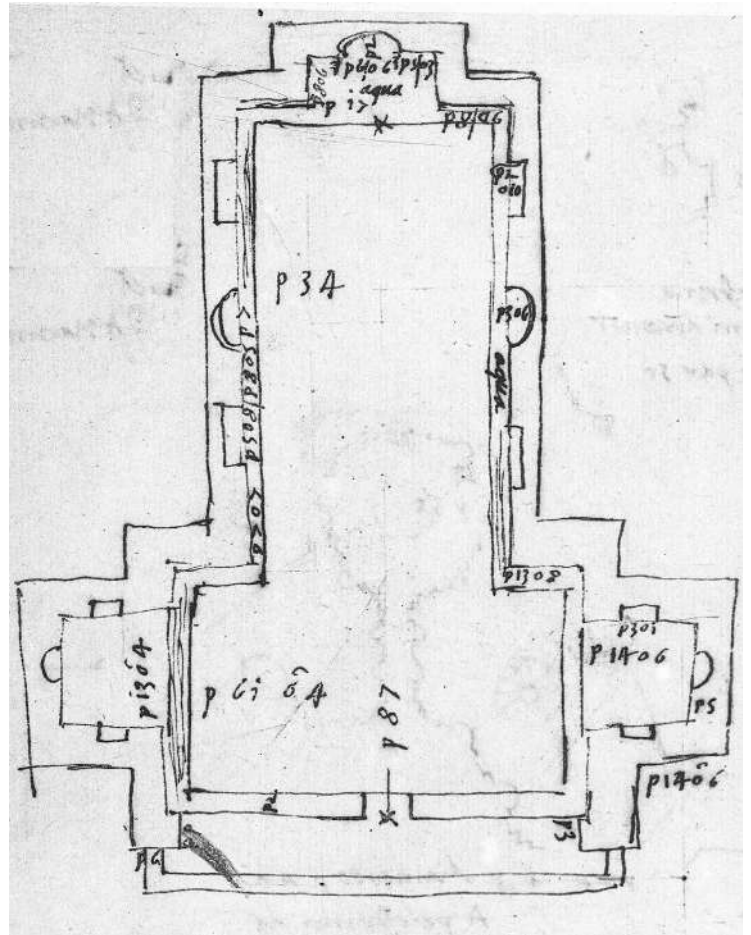
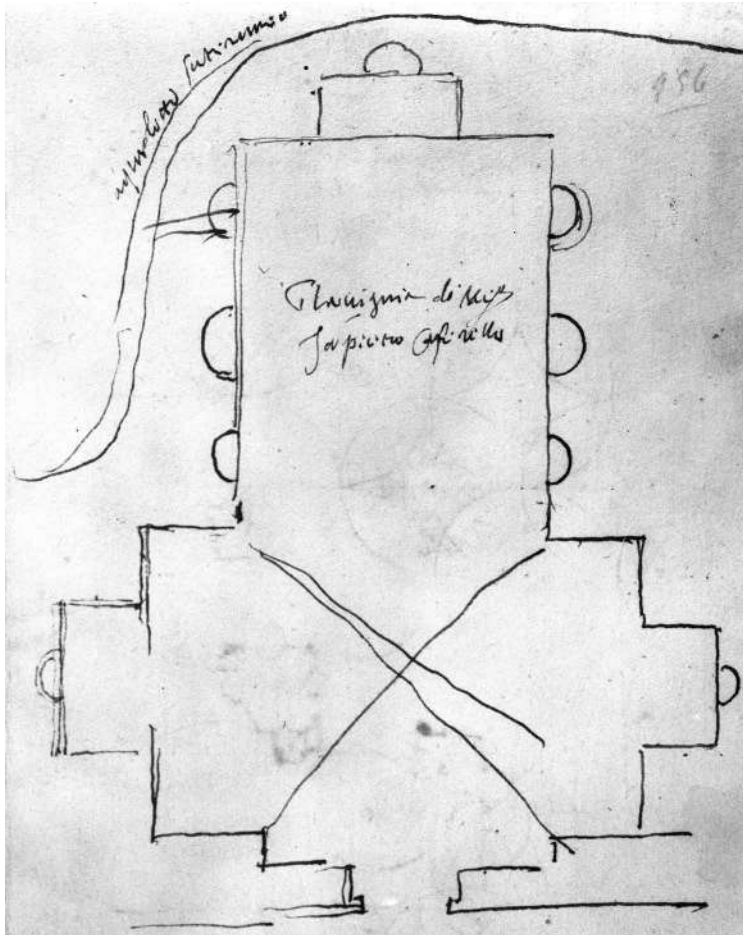
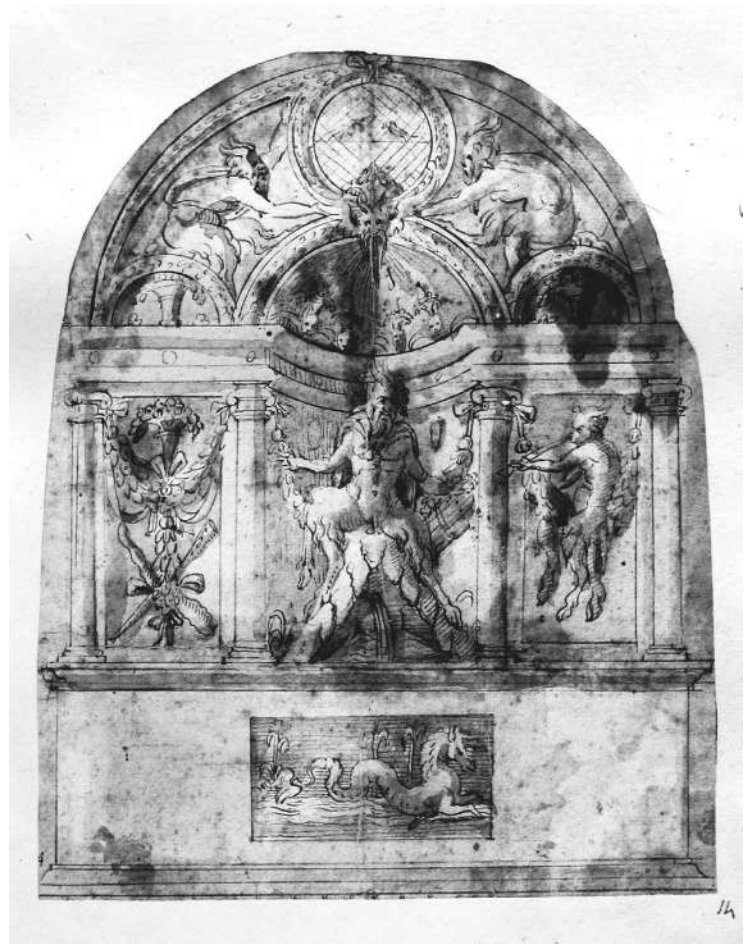
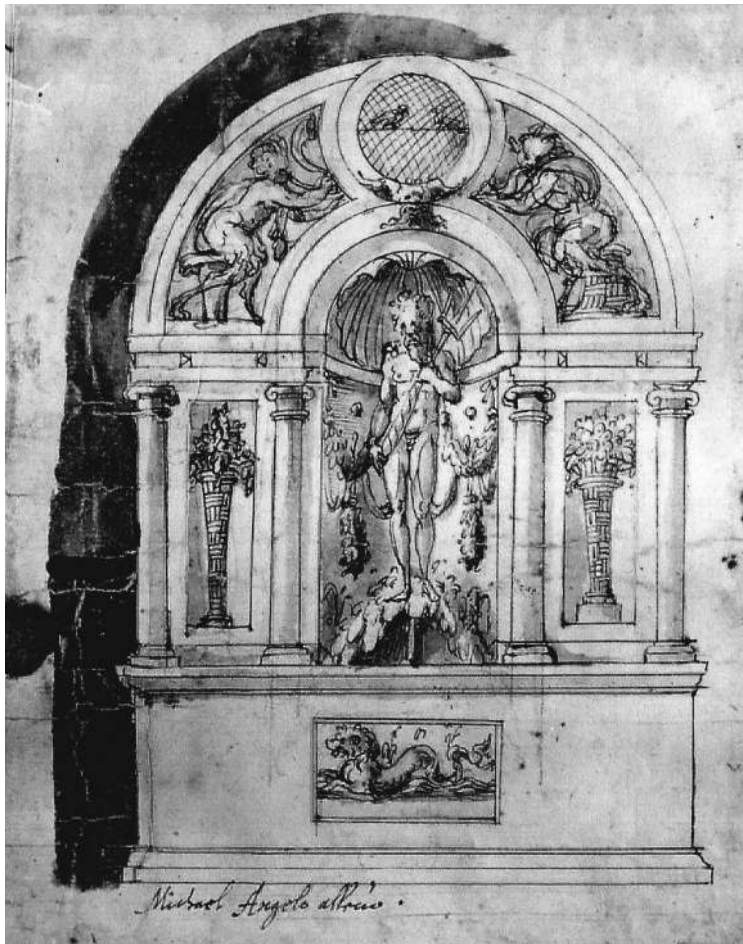
Tav. 2 G. Utens, Villa medicea di Castello,
1599-1609 (Firenze, villa medicea della Petraia).
Tav. 3 G. Utens, Villa medicea di Castello,
1599-1609 (Firenze, villa medicea della Petraia).
Particolare della grotta degli Animali e del
retrostante vivaio con fontana
dell'Appennino.

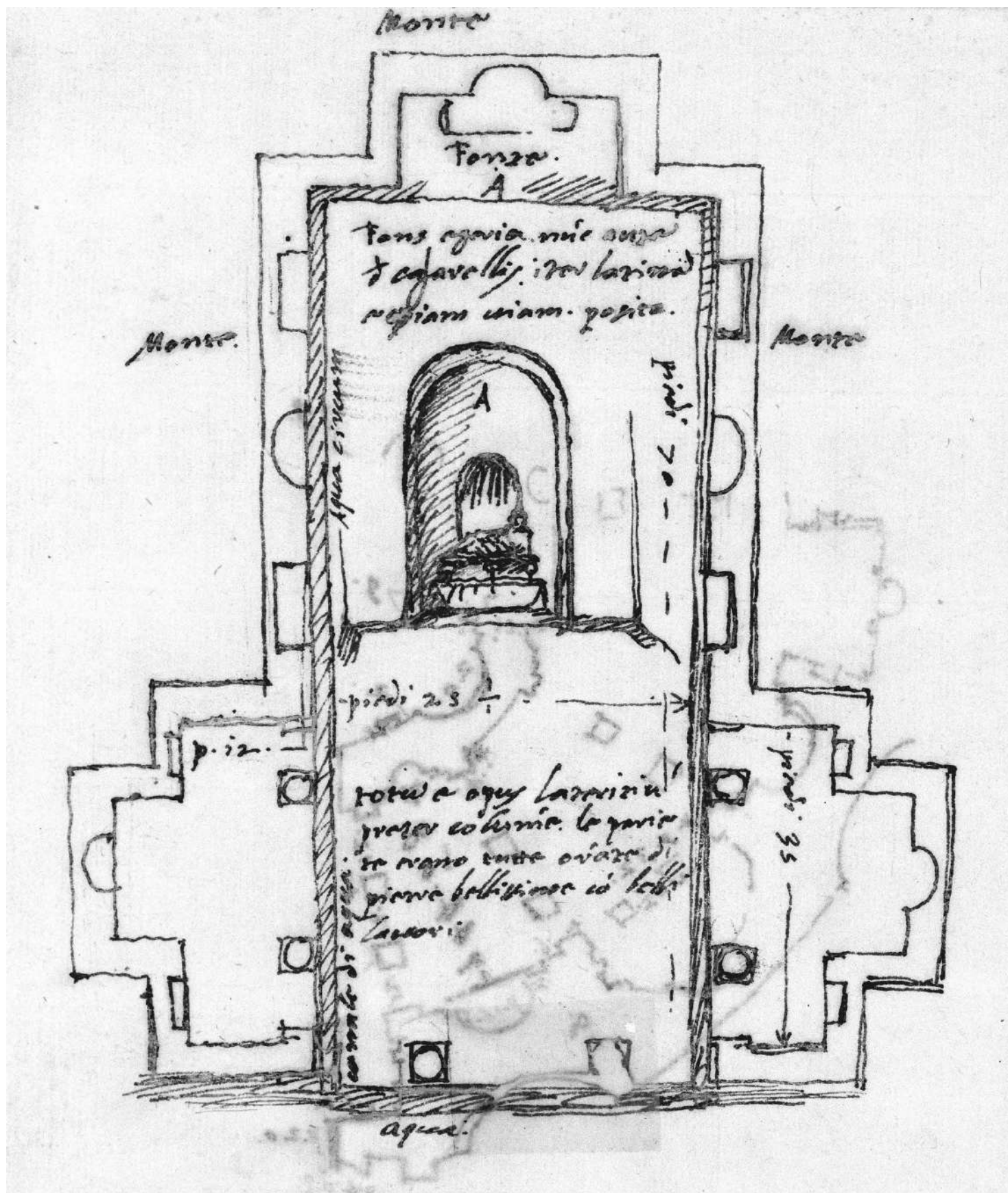




Tav. 4 Anonimo, Pianta del palazzo e giardini di Castello, 1697 (Firenze, Archivio di Stato, Pianta dello Scrittoio delle Regie Possessioni, Tomo 2, Pianta di diverse fattorie granducali, c. 10v).

Tav. 5 F.B. Werner, Veduta del giardino della villa medicea di Castello, 1725-1750 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cappugi, 397, n. 24).





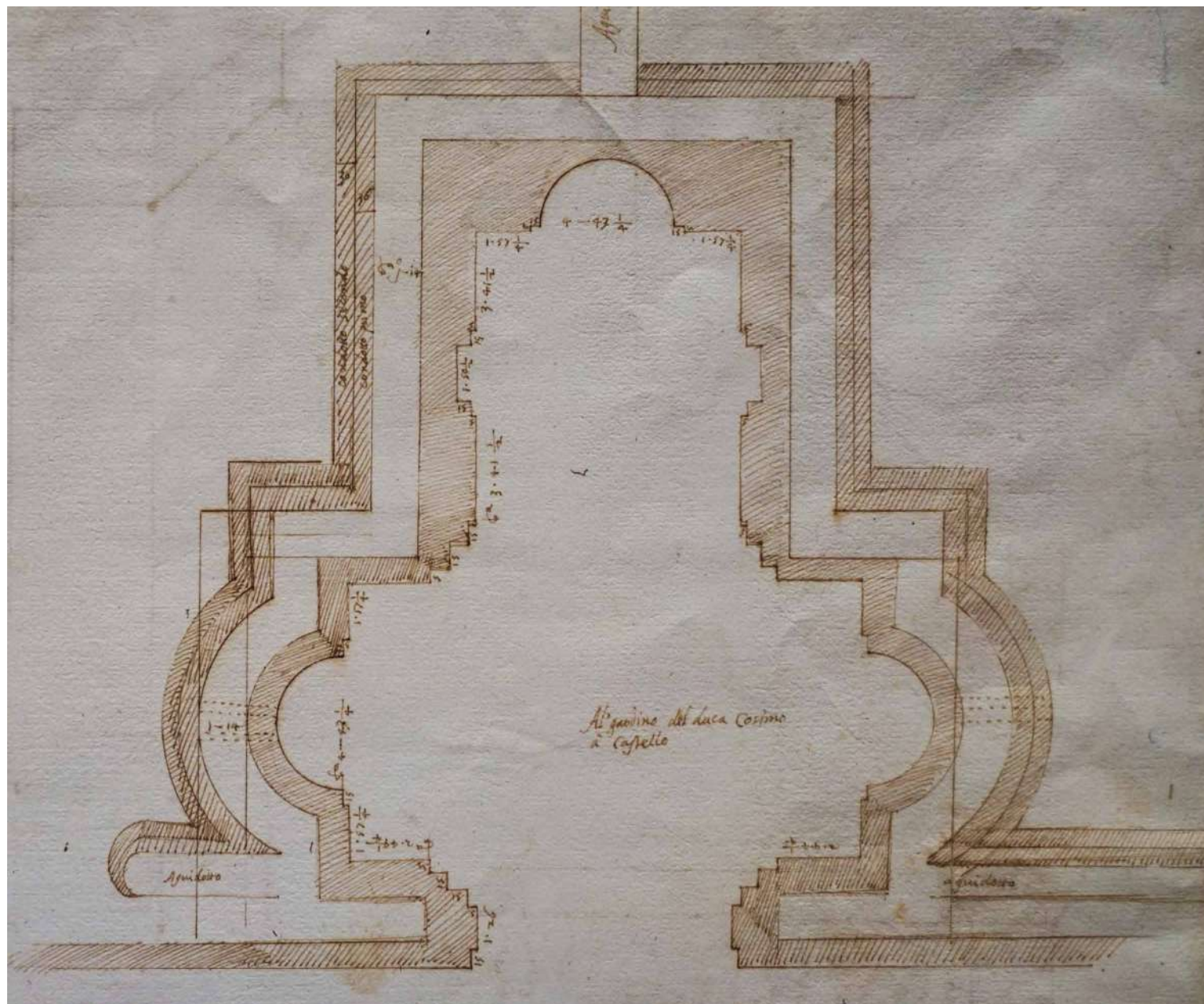
Tav. 6 N. Pericoli (detto il Tribolo), Nettuno, 1538 ca. (Berlino, Kupferstichkabinett, Kdz 25281) © Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

Tav. 7 N. Pericoli (detto il Tribolo), Pan, 1538 ca. (Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 114, ins. 14, c. 14r) © John Soane's Museum, London.

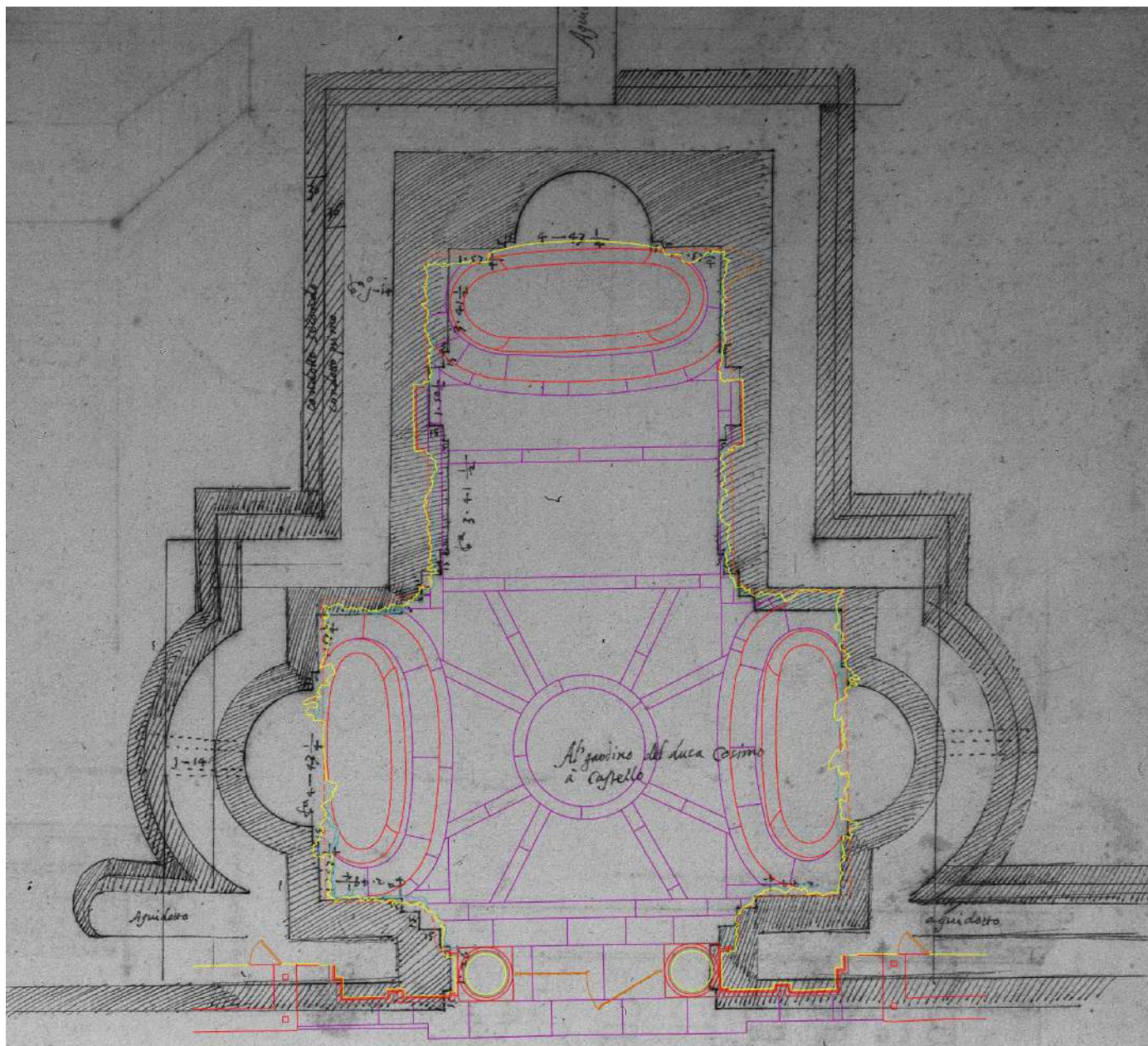
Tav. 8 A. da Sangallo il Giovane, Pianta del ninfeo di Egeria, anni Dieci del Cinquecento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1223 Ar).

Tav. 9 S. Peruzzi (attr.), Pianta del ninfeo di Egeria, anni Venti e Trenta del Cinquecento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 689 Ar).

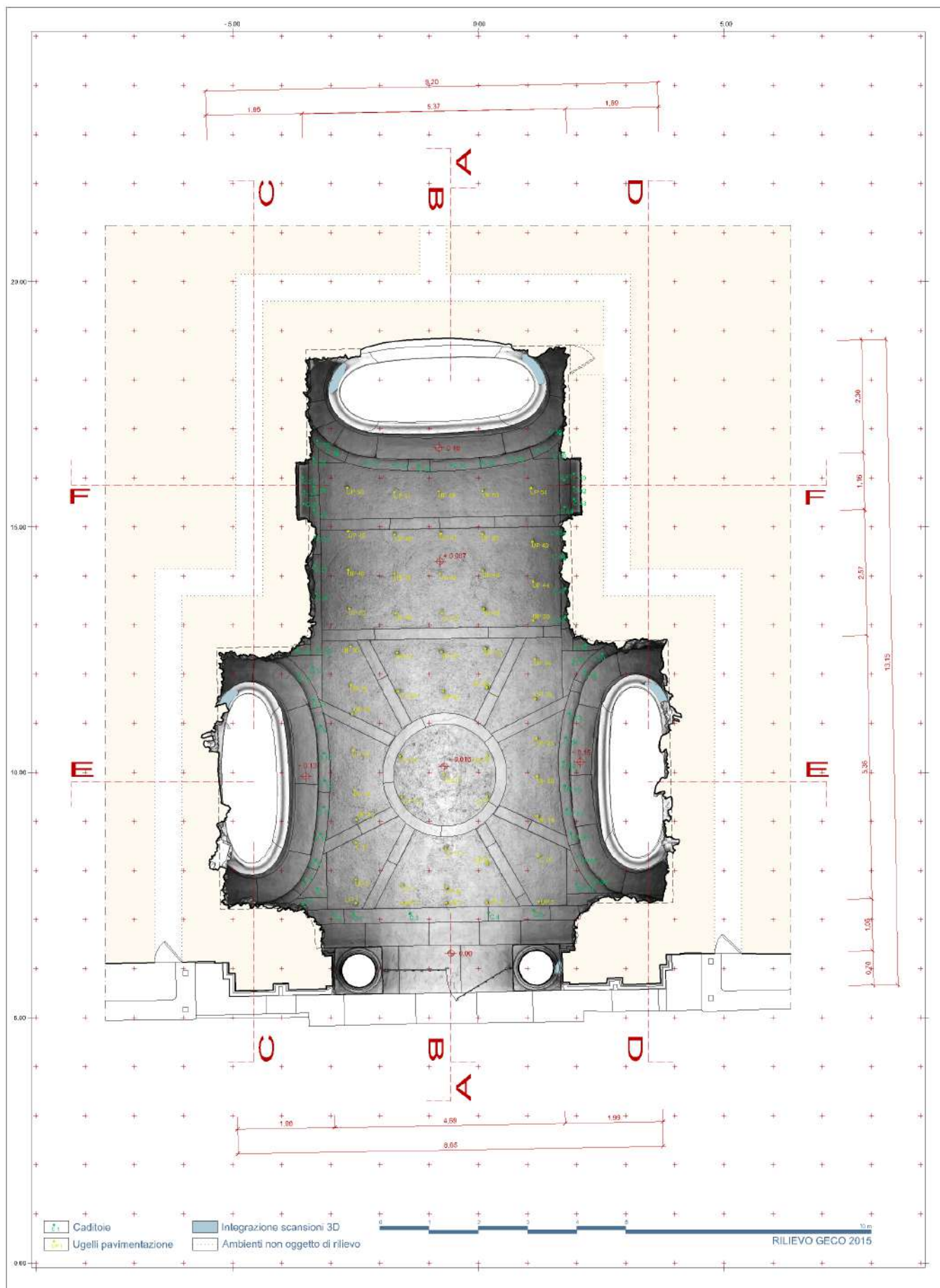
Tav. 10 S. Peruzzi (attr.), Pianta del ninfeo di Egeria, anni Venti e Trenta del Cinquecento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 665 Ar).



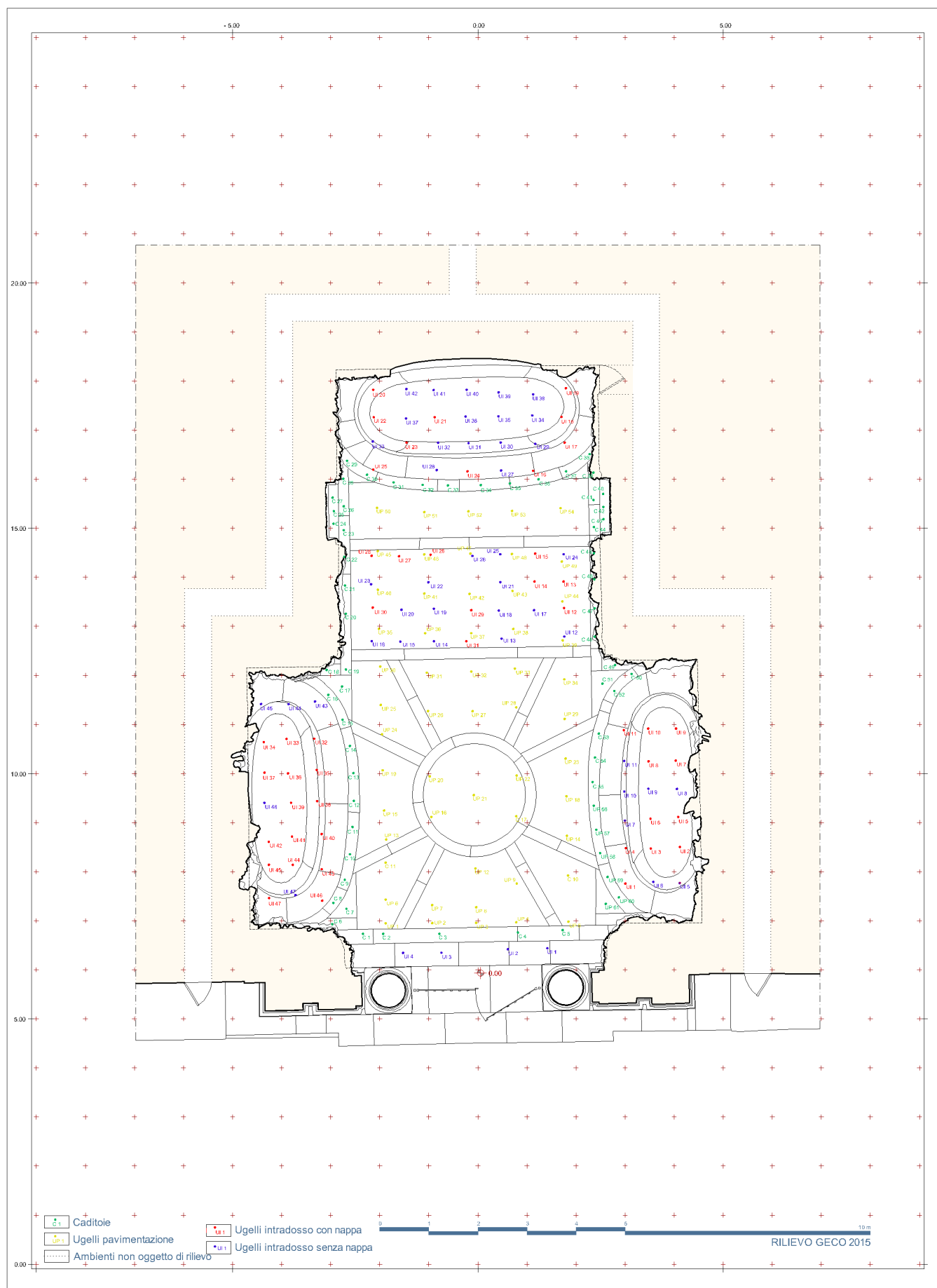
Tav. 11 Anonimo, Studio planimetrico per la grotta di Castello, anni Cinquanta del Cinquecento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1640Av).



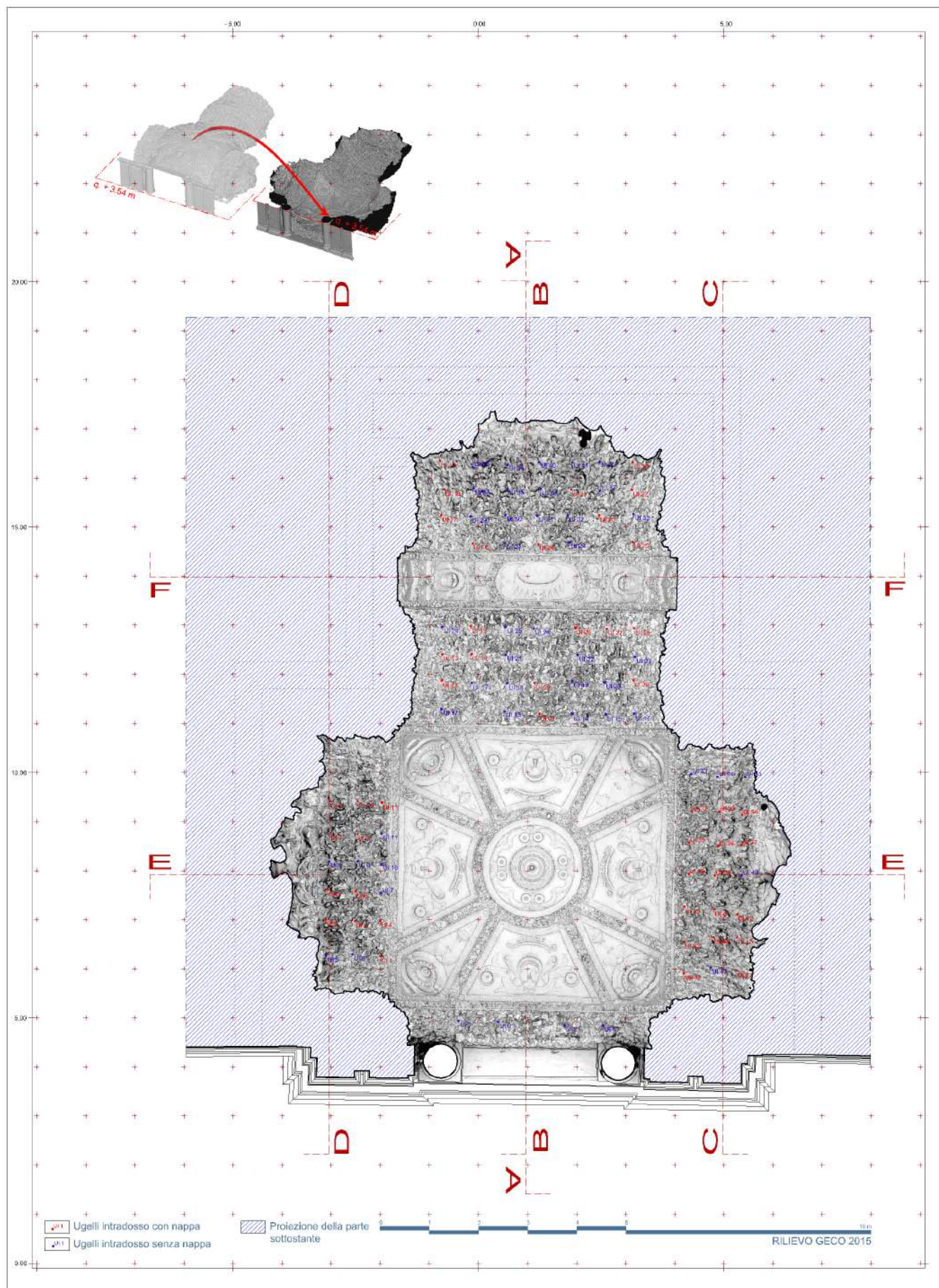
Tav. 12 Confronto tra il rilievo della grotta degli Animali (GECO giugno 2015) e il disegno A 1640 (GDSU), variamente attribuito a Giovan Battista da Sangallo o a Francesco da Sangallo. I rapporti proporzionali corrispondono con buona approssimazione allo stato attuale. Alcuni autori, non avendo a disposizione un rilievo accurato, hanno interpretato i cambiamenti di spessore della muratura come lesene sul perimetro dello spazio interno, ipotizzando che il disegno si riferisse a una idea progettuale che prevedeva una partizione architettonica invece del completo rivestimento rustico effettivamente realizzato. Questa ipotesi trascura però la presenza di un basso zoccolo che segue realmente, l'andamento spezzato del perimetro come riportato dal disegno. Visto che i tratti che rappresentano lo zoccolo hanno dimensioni inferiori a quanto rilevato, il disegno potrebbe rappresentare la struttura della grotta prima della posa dei "tartari". Rimane da comprendere come mai i tre bracci siano in questo disegno rappresentati con terminazioni absidate, per questo aspetto potrà risultare utile attendere la restituzione delle acquisizioni di tutto il sistema dei corridoi circostanti la grotta.



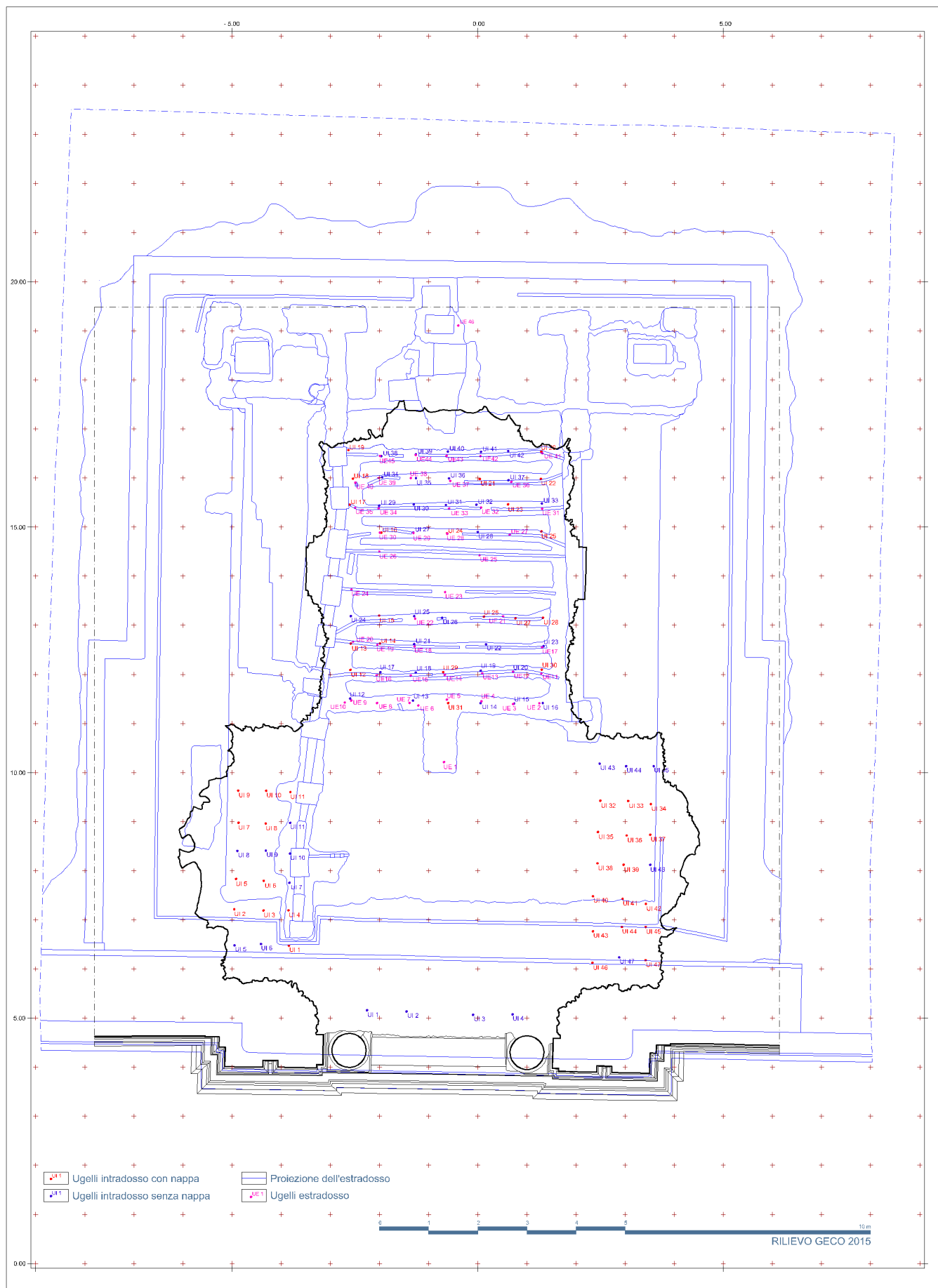
Tav. 13 Pianta della grotta degli Animali a quota m +1,40, elaborato vettoriale con ortomaggine del modello mesh, scala originale 1:50. Restituzione eseguita nel giugno 2015, con dati acquisiti durante la seconda campagna di rilievo (GECO febbraio 2013). L'elaborato evidenzia le terminazioni della rete idraulica sulla pavimentazione: in giallo gli spilli e in verde le cadoioie.



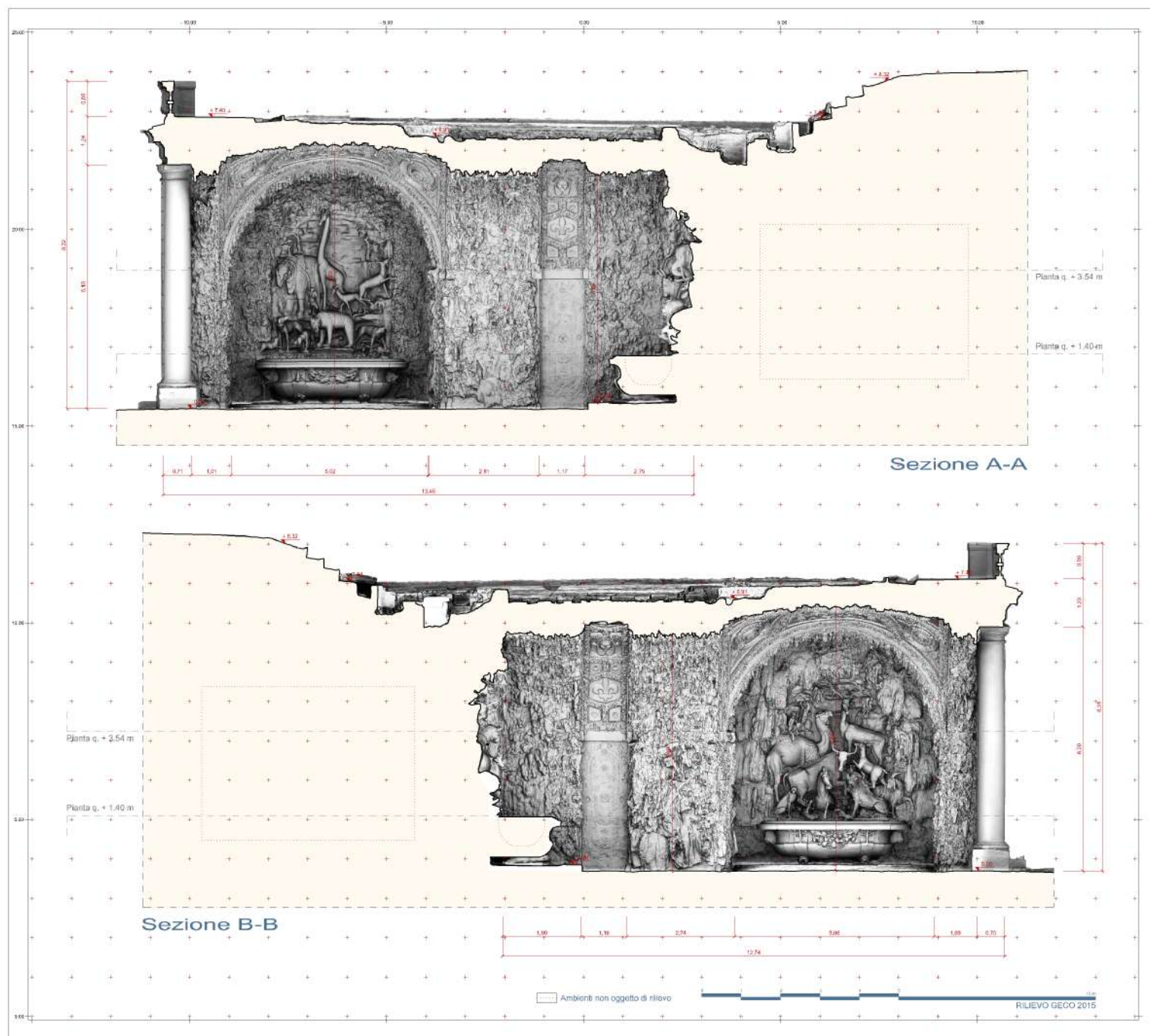
Tav. 14 Pianta della grotta degli Animali a quota m +1,40, elaborato vettoriale, scala originale 1:50. Restituzione del giugno 2015. L'elaborato sintetizza le terminazioni del sistema idraulico presenti sulla pavimentazione e sull'intradosso della volta (cfr. tavv. 13 e 15).



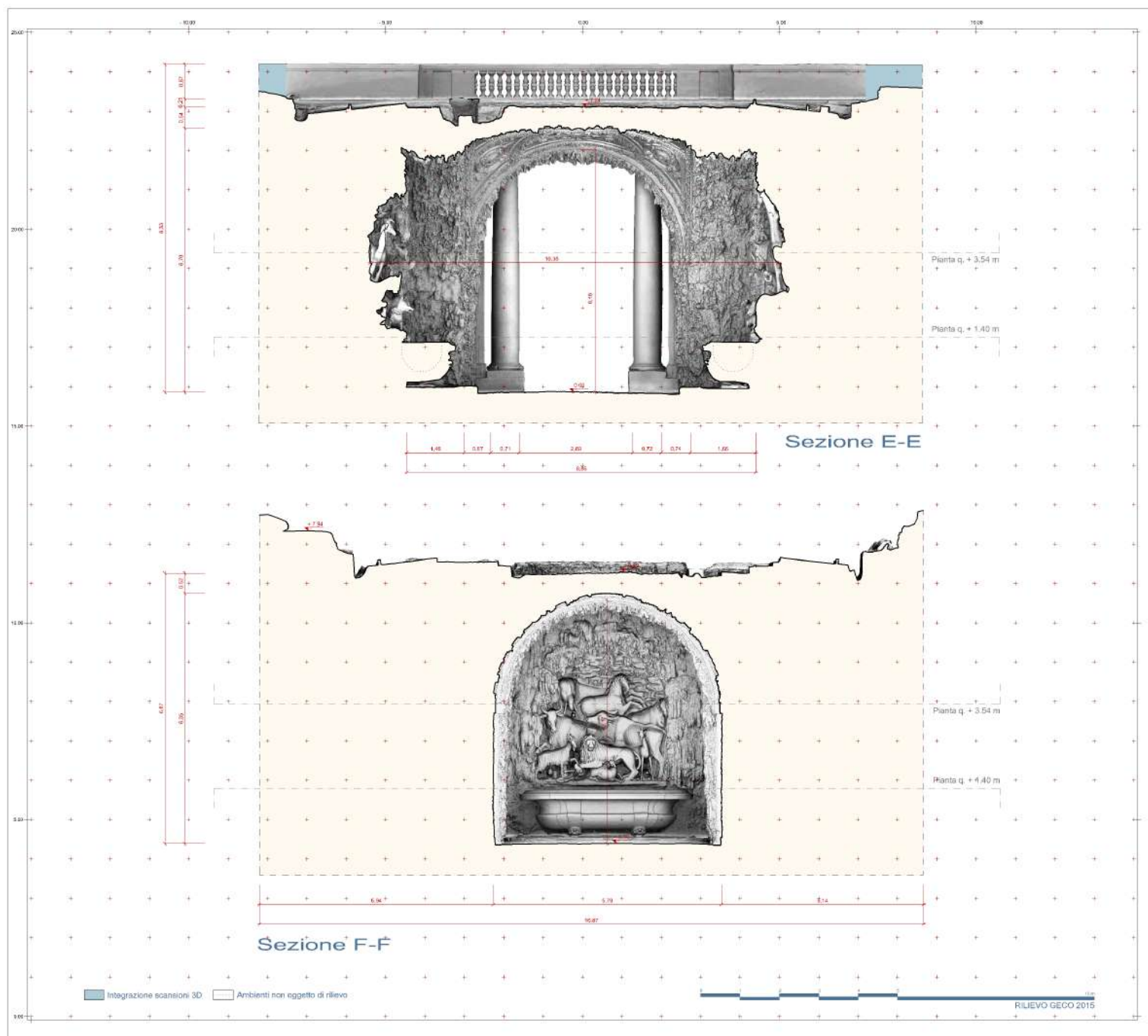
Tav. 15 Pianta della grotta degli Animali a quota m +3,54, elaborato vettoriale con ortoimmagine del modello mesh, scala originale 1:50. Restituzione eseguita nel giugno 2015, con dati acquisiti durante la prima (GECO agosto 2012) e la seconda campagna di rilievo (GECO febbraio 2013). L'elaborato evidenzia le terminazioni del sistema idraulico visibili sull'intradosso della volta: in rosso gli ugelli con nappa e in blu quelli privi di essa. Nello schema grafico in alto a destra, ribaltamento laterale del piano di proiezione della volta, con inversione destra/sinistra.



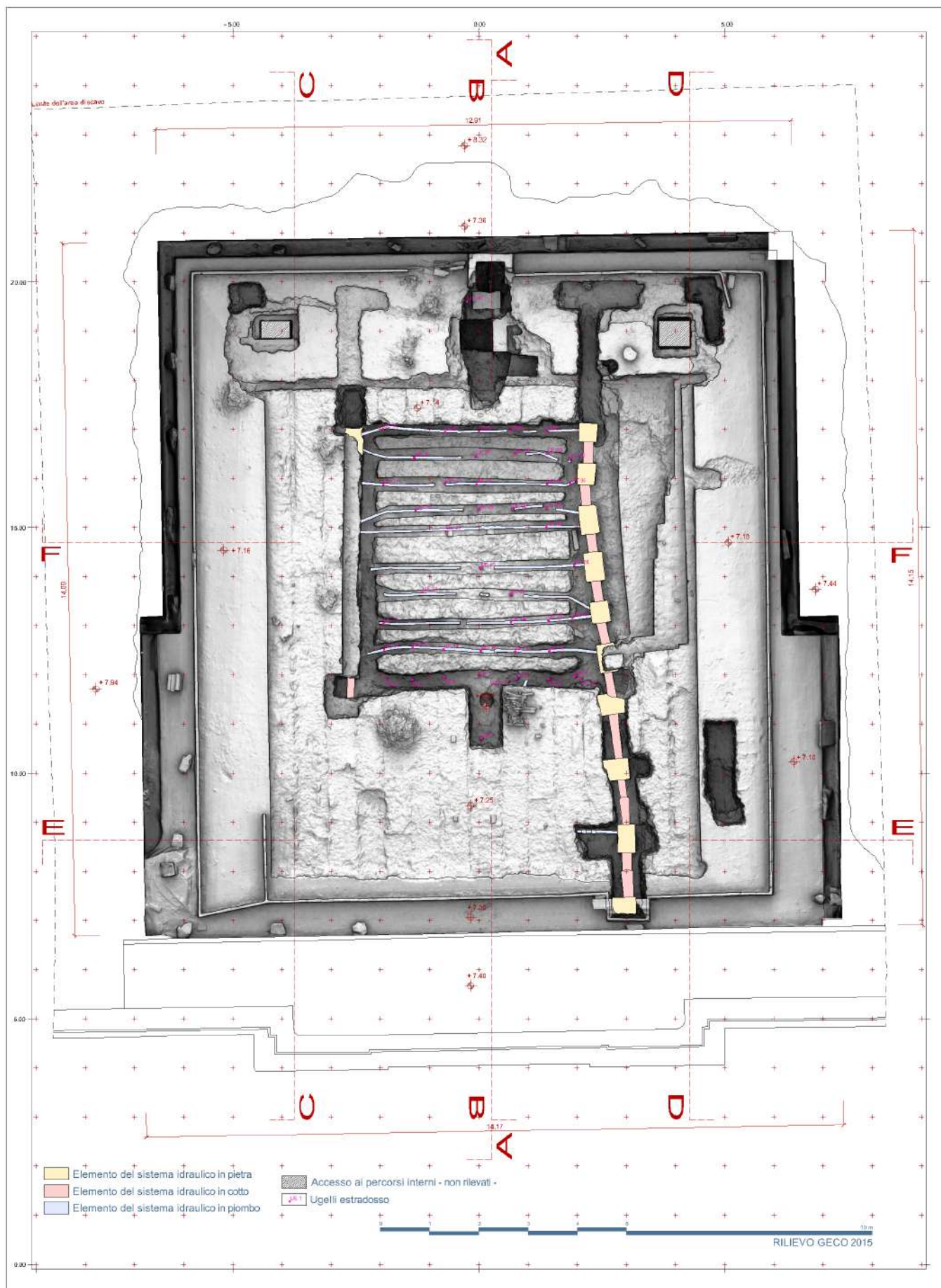
Tav. 16 Pianta della grotta degli Animali a quota m +3,54, elaborato vettoriale eseguito nel giugno 2015, scala originale 1:50. Sovrapposizione delle piante dell'estradosso e dell'intradosso della grotta (cfr. tavv. 19 e 15) che mette in evidenza la corrispondenza tra le diramazioni dei tubi al livello superiore e le terminazioni degli stessi a quello inferiore.



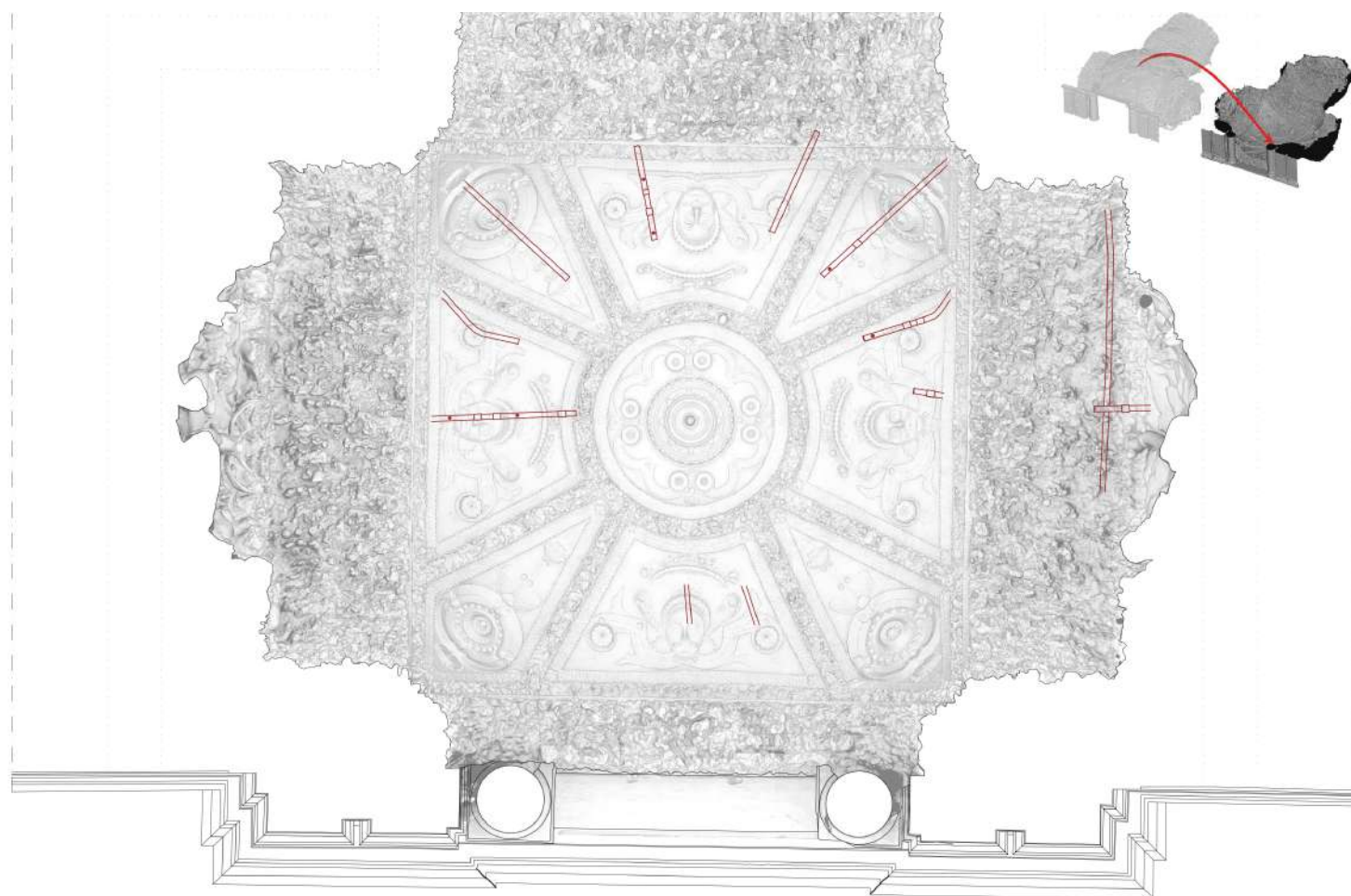
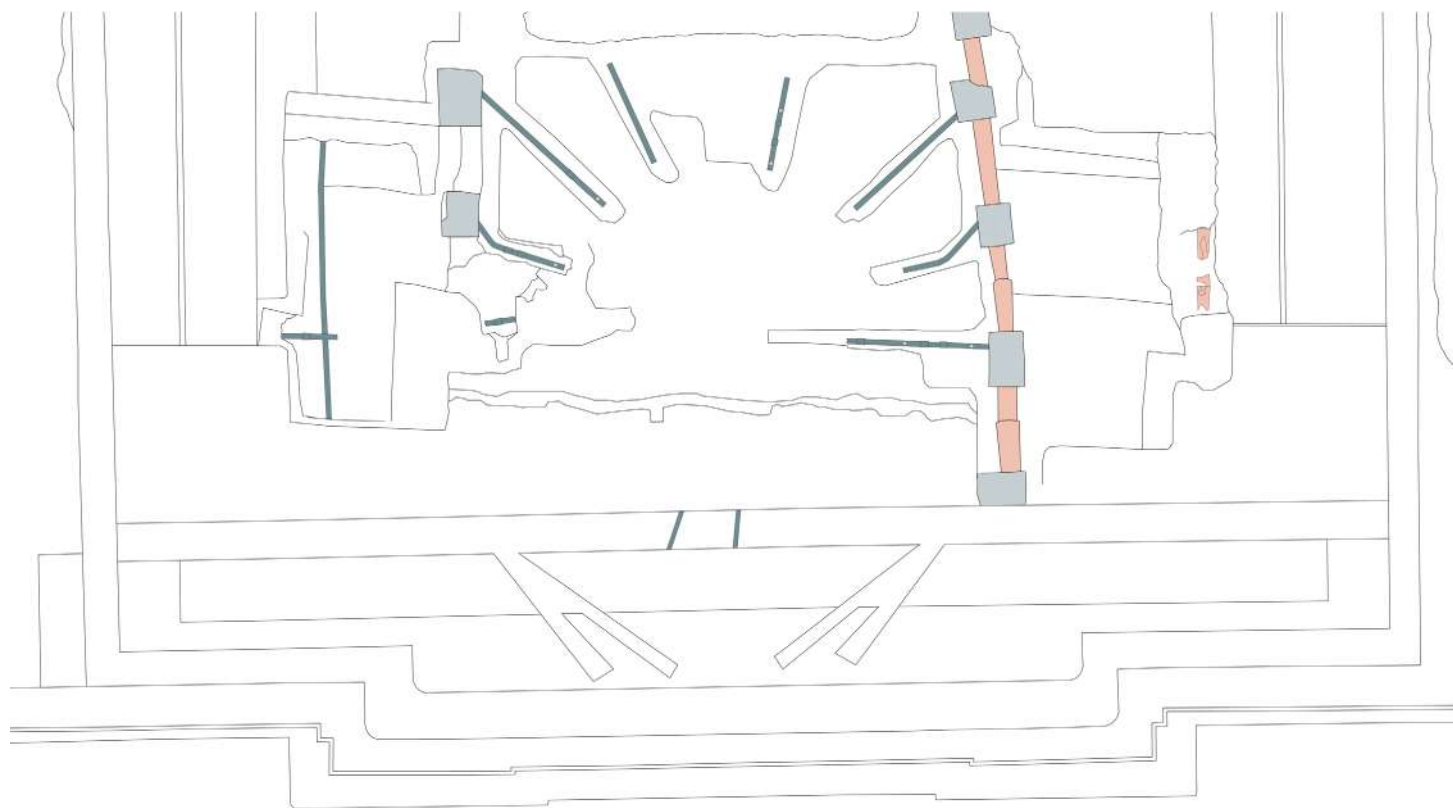
Tav. 17 Sezione longitudinali della grotta degli Animali A-A' (vasca sinistra) e B-B' (vasca destra) passanti per la chiave della volta. Elaborato vettoriale con ortoimmagine del modello mesh, scala originale 1:50. Restituzione eseguita nel giugno 2015. Il modello dell'interno è eseguito con i dati acquisiti durante la prima e seconda campagna di rilievo (GECO agosto 2012 e febbraio 2013), quello dell'estradosso rappresenta lo stato degli scavi come acquisito durante la terza campagna di rilievo (GECO ottobre 2013).



Tav. 18 Sezione longitudinale della grotta degli Animali E-E' (passante per la chiave della crociera e rivolta verso l'ingresso) e sezione longitudinale F-F' (passante per la fascia con la corona granducale e rivolta verso la vasca dell'unicorno). Elaborato vettoriale con ortofotografia del modello mesh, scala originale 1:50. Restituzione eseguita nel giugno 2015. Il modello dell'interno è eseguito con i dati acquisiti durante la prima e seconda campagna di rilievo (GECO agosto 2012 e febbraio 2013), quello dell'estradosso rappresenta lo stato degli scavi come acquisito durante la terza campagna di rilievo (GECO ottobre 2013).



Tav. 19 Pianta degli scavi nell'area estradossale della grotta degli Animali, elaborato vettoriale con ortomagine del modello mesh, scala originale 1:50. Restituzione eseguita nel giugno 2015, che rappresenta lo stato degli scavi nella terza campagna di rilievo (GECCO ottobre 2013). È evidenziato il sistema idraulico costituito da due condotti principali laterali realizzati con elementi troncoconici in laterizio (in rosa), che si innestano per contrasto in blocchi di arenaria (in giallo), al cui interno è scavato un raccordo a T, in modo da consentire la prosecuzione del condotto laterale e l'alimentazione delle tubazioni in piombo che innervano l'extradosso della grotta (in azzurro). Sono evidenziati (in fucsia) i punti di diramazione dei tubi verticali in piombo che attraversano la volta. Non sono rappresentate le tubazioni portate alla luce successivamente e acquisite nelle campagne del settembre e ottobre 2015.



Tav. 20 Rilievo dell'impianto idraulico rinvenuto nell'estradosso della prima campata. In ocre i condotti in cotto, in grigio chiaro i raccordi in pietra, con colore più scuro le tubazioni in piombo.

Tav. 21 Sovrapposizione tra le tubazioni in piombo rinvenute nell'estradosso e la decorazione della volta nella prima campata, che mostra l'assenza di corrispondenza tra i due livelli. Nello schema grafico in alto a destra, ribaltamento laterale del piano di proiezione della volta, con inversione destra/sinistra.



Tav. 22 Immagine panoramica dell'intera grotta degli Animali, composta da 126 fotografie, riprese a 360° sul piano orizzontale e a 180° su quello verticale, quindi il rapporto tra i lati è 2:1. In una proiezione equirettangolare le sole linee rette che rimangono tali sono quelle verticali e l'orizzonte (GECO ottobre 2013).





Tav. 23 Immagine panoramica della nicchia centrale (GECO ottobre 2013).



Tav. 24 Immagine panoramica della nicchia di destra (GECO ottobre 2013).

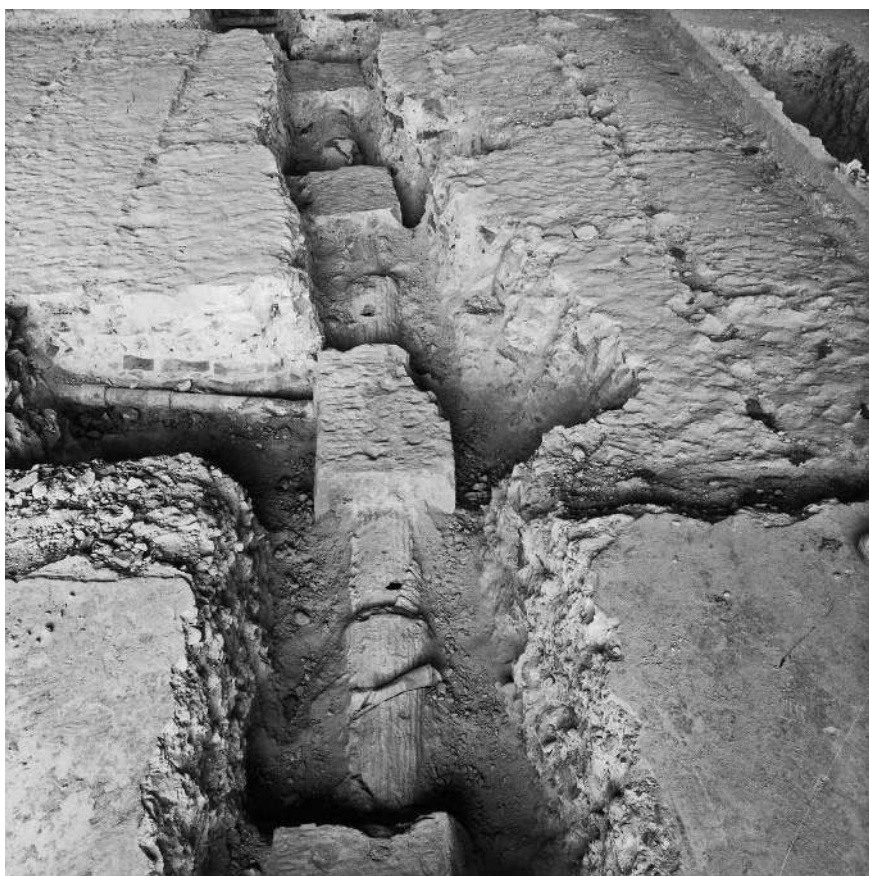




Tav. 25 Immagine panoramica della nicchia di sinistra (GECO ottobre 2013).

Tav. 26 Fotografia dei lavori di restauro, Estradosso della volta, 8 novembre 1996 (Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia, n. 189330, foto F. Luchini).

Tav. 27 Fotografia dei lavori di restauro, Estradosso della volta, 8 novembre 1996 (Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia, n. 189328, foto F. Luchini). Particolare dell'originale impianto idraulico.





Tav. 28 Immagine panoramica della volta di ingresso
(GECO ottobre 2013).



Tav. 29 Particolare dell'intradosso dell'arcata interna (GECO ottobre 2013).

*Finito di stampare in Napoli
presso Officine Grafiche Giannini*





€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI1/VF del 31.03.2005

ISSN 2239-5660

ISBN 978-88-6453-455-8



9 788864 534558