



Profitti e perdite di Battista Lorenzi e Cristofano Stati

Se «il chiaro di luna è scultura», come immaginava Hawthorne, è pur vero, commutando i termini, che la scultura talvolta è un simulacro accessibile solo a una visione interiore (fig. 1). Perciò è in una mappa mentale del giardino di Boboli, e non direttamente sul prato sotto il Kaffeehaus – dove campeggia il suo sostituto –, che si presenta l'occasione di riprendere alcune riflessioni intorno a quel *Ganimede sull'aquila* (fig. 2) che Herbert Keutner, nel 1982, aveva estratto dall'anonimato, ancorandolo al nome di Battista Lorenzi e a una data fra il 1565 e il 1576.

Riaprendo le immagini della pubblicazione con le quali lo studioso tedesco costruiva e commentava il suo recupero,¹ alcune meritano una nuova attenzione. Pagine 24 e 25 (fig. 3): la testa in profilo

del *Ganimede* sta accosto a quella dell'*Alfeo*, da quel gruppo di *Alfeo e Aretusa* oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 4), che Lorenzi aveva scolpito per la villa 'Il Paradiso' del cavaliere di Malta Alamanno Bandini, nel suburbio di Firenze.² Il profilo dell'*Alfeo* è, per così dire, una sorta di *Bruto* michelangeloesco che, per il mutar del tema, avesse mutato la sua fiera eroica in dolce aggressività. Compatte sono le superfici del marmo, i cui piani si lasciano investire dalla luce in un sol colpo; compatta è la massa dei capelli, chiaroscurata da astratte strigliature sulla nuca e da lievi arricciature intorno alla fronte; fermamente disegnati sono il naso, le palpebre, la curva delle narici, la bocca, come in una testa del Bronzino o di Alessandro Allori. A fronte, il *Ganimede*, forse vagamente so-

1. Firenze, Giardino di Boboli, il Prato delle colonne ai primi del Novecento





migliante per fisionomia, non ha solo una diversa espressione: le ciocche ondulate senza vistose simmetrie sono traforate in profondità, con un abbondante uso del trapano, ottenendo effetti di modulazioni luminose che neppure la consunzione del marmo smorza. Gli occhi, il naso, soprattutto la bocca con quell'accento di sorriso che infossa gli angoli delle labbra, sono molli, carnosì, «con grazia e vivacità tali, ch'escono dal parere fatti di pietra», come il marchese Vincenzo Giustiniani chiedeva al suo scultore ideale, intorno al 1620.³

E così per il resto del corpo. Pagine 57 e seguenti: il moto a contrapposto ha un andamento lento e continuo, senza scatti né freni, quasi fosse ancora in atto; tanto diverso dal «movimento silenzioso, trattenuto», come scriveva Keutner, ghiacciato ed eterno, di Alfeo e di Aretusa racchiusi nella loro gabbia di cristallo. Nel *Ganimede*, da qualunque parte lo si guardi (fig. 5-6), i profili scorrono sinuosi, come un unico tratto di matita rossa o nera scivolato sulla carta azzurra di un Cristofano Allori. Insomma, se l'*Alfeo e Aretusa* è, come lo è, opera sicura e documentata di Battista Lorenzi, è difficile non sentire il *Ganimede* se non come opera di uno scultore di primo Seicento.⁴ Altrove si legge che la statua poté avere un precedente in un altro *Ganimede sull'aquila*, di bronzo, oggi al Bargello, certamente presente nella villa di Pratoli-



2. Cristofano Stati,
Ganimede, 1605-
1608. Firenze,
Giardino di Boboli

3. da *Il 'Ganimede'
di Battista Lorenzi. Il
restauro di un'opera
di un Settignanese*,
Firenze 1982, pp.
24-25

4. Battista Lorenzi,
Alfeo e Aretusa,
1568-1570. New
York, Metropolitan
Museum of Art



5. Cristofano Stati, *Ganimede*, 1605-1608. Firenze, Giardino di Boboli

6. Cristofano Stati, *Ganimede*, 1605-1608. Firenze, Giardino di Boboli

7. “Maestro del *Ganimede*” (cerchia di Bartolomeo Ammannati), *Ganimede*, 1560 circa. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

8. Benvenuto Cellini e Willem van Tetrode, *Ganimede*, 1548-1550. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

no verso il 1587 (fig. 7): il nesso era stato osservato da Pope-Hennessy, al quale si può perdonare di aver confuso Battista con Stoldo Lorenzi.⁵ Non è il caso qui di complicare le cose addentrando nelle controversie attributive che hanno fatto planare questo bronzo tra Cellini, Ammannati, Tribolo, Tetrode, Poggini, prima di essere più prudentemente ricoverato nell’anonimato.⁶ Ci limiteremo a questa osservazione. Come giustamente aveva commentato Keutner,⁷ il fido Battista del cavalier Bandinelli, dopo la morte del maestro nel 1560, pare essersi moderatamente allontanato dall’austerità e dall’astrazione formale di Baccio, in parte per recuperare, anche tramite il cugino Stoldo, il Tribolo, e in parte per accostarsi a Giambologna: aspetto, questo, forse più agevolmente leggibile, almeno a giudicare dalla *Pittura* eseguita per la tomba di Michelangelo in Santa Croce, e dal *Tritone* inviato a Palermo, entrambi in delicatissima e non del tutto districabile propinquità con le invenzioni del maestro fiammingo destinate alle varie

repliche della *Architettura* e del *Tritone su delfini*.⁸ Se questo è il percorso del Lorenzi, pare difficile – supponendo che sia lui l’autore del *Ganimede* di Boboli – che egli potesse interessarsi al *Ganimede* di bronzo, il quale, sia che uscisse dalla cerchia di Cellini che da quella di Ammannati, sembra comunque estraneo a una cultura giambolognesca. Dato che un legame tra le due opere comunque esiste, sembra allora assai probabile che l’interpretazione speculare e addolcita del bronzo proposta dal marmo – l’abbassarsi del braccio sul collo dell’aquila e lo sciogliersi del violento contrapposto ritmano un generale ‘calando’ di tensione – rientri in quella ricerca di naturalezza, grazia e venustà che segna la scultura a Firenze all’aprirsi del Seicento. Tornando ancora sul testo di Keutner, vi si può ripercorrere la ricostruzione documentaria della catena di spostamenti che hanno preceduto la sistemazione della fontana di *Ganimede* sotto il Kaffeehaus nel 1776. Mentre la vasca seminterrata arrivava dalla villa fiesolana di Lady

Orford, già Medici, il fusto, la tazza e la statua provenivano dalla villa del Poggio Imperiale, nei cui giardini tutti e tre gli elementi, seppur separatamente, figuravano nel 1695.⁹ Il *Ganimede*, in particolare, era collocato nel Giardino Segreto, dove già si trovava nel 1691¹⁰ e dove, qui si aggiunge, era stato visto da Giovanni Cinelli intorno al 1670: «Dall'altra parte ch'al bosco degli Aranci corrisponde è grazioso giardino [...] e nel mezzo alzasi graziosa fontana ch'ha nel sommo un Ganimede di marmo dall'aquila rapito».¹¹ Nel 1654-55 però la scultura non figura negli inventari della villa, per il semplice motivo – come faceva giustamente osservare Keutner – che questi non comprendevano i giardini.¹² Si arriva così al 1625, quando, secondo lo studioso tedesco, il *Ganimede* sarebbe descritto all'interno della villa come soprapporta à *pendant* con lo *Spinario* antico oggi agli Uffizi.

Proprio su questo punto, invece, la ricostruzione documentaria di Keutner si inceppa. La sua identificazione del *Ganimede* con la «statuina di marmo alta b.a 1¾ incirca, che tiene un aquila, sopra una di dette porte» (come si legge nell'inventario del 1625) è insostenibile. Il nostro *Ganimede*, infatti, non «tiene» l'aquila, bensì la cavalca, e inoltre difficilmente il gruppo poteva stare in soprapporta considerati gli aggetti posteriori dell'ala e della coda dell'aquila; infine, come è già stato segnalato, le dimensioni del marmo di Boboli non corrispondono con quelle indicate nella menzione inventariale, la quale invece, con ogni probabilità, testimonia di un breve soggiorno presso il Poggio Imperiale del *Ganimede* di Cellini e Tetrode (fig. 8).¹³ Svincolare il nostro gruppo da questa ricorrenza documentaria non significa, tuttavia, che esso non potesse comunque già trovarsi nella villa a questa data, collocato in una zona, quale il giardino, non contemplata dall'inventario (come difatti sarebbe accaduto anche trent'anni dopo).

Se l'insieme di queste considerazioni



convince della possibilità di orientare il *Ganimede* verso una generazione di scultori posteriore al Lorenzi, si potrà allora trovare una soluzione attributiva più appropriata. Come primo passo, per rafforzare la ricerca, converrà affiancare al *Ganimede* un altro gruppo in marmo la cui autografia è tuttora ignota, sebbene sia una delle più belle sculture seicente-



9. Remigio Cantagallina, *Veduta di Boboli*, 1641. Collezione privata

10. Francesco de' Cecchi Conti, *Veduta di Boboli*, 1652, particolare della *Venere e Cupido*



sche del giardino di Boboli. Si tratta di quella *Venere con Cupido* situata lungo il 'viottolone' oltre l'isola di *Oceano*, poco prima dell'uscita su Porta Romana. In quello stesso luogo vi si trovava almeno dal 1641, data alla quale la si riconosce distintamente in un disegno di Remigio Cantagallina raffigurante quell'area (fig. 9); e lì la si vede ancora nel 1652 sul primo piano di un'incisione di Francesco de' Cecchi (fig. 10), come *pendant* dell'*Architettura* di Giambologna oggi al Bargello.¹⁴ Benché relegata a un generico e ondivago anonimato, questa «leggiadra» statua poté comunque fregiarsi, nel 1789, di un brillante commento di Francesco Maria Soldini: «Serve a noi d'un indicibile rincrescimento il non sapere di sì pregiabile scultura chi sia stato l'artefice; quantunque non crediamo che per mancanza di tale estrinseca notizia possa diminuirsi mai l'estimazione d'un real merito, che trovasi in detta statua» (fig. 11).¹⁵ A stemperare il rammarico del Soldini aiuterà il poter riconoscere che la *Venere* (fig. 12) è pressoché identica al *Ganimede* (fig. 13), nella posa disassata delle spalle, nelle fattezze del volto,



11. Gaetano Vascellini, *Venere e Cupido*, in F.M. Soldini, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, [Firenze, 1789], tav. XLVI

12. Cristofano Stati, *Venere e Cupido*, 1600-1608. Firenze, Giardino di Boboli

13. Cristofano Stati, *Ganimede*, 1605-1608. Firenze, Giardino di Boboli

caratterizzato dagli occhi a mandorla e dalla dolcezza di un sorriso velato, così come nella lavorazione liquida e traforata della capigliatura. Forti di questa nuova coppia, si possono affrontare alcuni confronti, tali da far avanzare l'ipotesi che entrambe le statue di Boboli siano opera di Cristofano Stati.

È noto, grazie alla breve ma essenziale nota biografica di Giovanni Baglione, che questo scultore era stato «allevato» sin da adolescente a Firenze,¹⁶ certamente indirizzato da Paolo Giordano I Orsini (1541-85), che nel 1558 - due anni dopo la nascita di Stati a Bracciano - aveva sposato la figlia di Cosimo I de' Medici, Isabella. Ma presto toccò al loro secondogenito Virginio (1572-1615) assecondare la carriera di Cristofano, tanto che sin dal 1587 questi veniva registrato come «scultore del signor Virginio».¹⁷ A fianco del coetaneo Giovanni Caccini e dell'appena più giovane Andrea di Michelangelo Ferrucci, Stati svolse, forse sotto la supervisione di Valerio Cioli, il canonico tirocinio come 'racconciatore' di marmi antichi. Tali almeno sono le risultanze documentarie dei suoi impegni



14. Cristofano Stati,
L'Amicizia, 1605,
particolare. Parigi,
Musée du Louvre



15. Cristofano
Stati, *Venere e
Cupido*, 1600-1608,
particolare. Firenze,
Giardino di Boboli



tra il 1583 e il 1584,¹⁸ prima di partecipare, appunto insieme a Cioli, all'allestimento degli apparati scenografici per le nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena nel 1589 e, infine, di immatricolarsi all'Accademia del Disegno l'anno successivo.¹⁹

Dopo un esordio in relativa autonomia nel 1592-93 con *l'Inverno*, ispirato all'*Appennino* che Ammannati aveva posto, dritto dalla cintola in su, in vetta al giardino di Castello,²⁰ il susseguente *Orfeo* Corsi (New York, The Metropolitan Museum) nacque, tra il 1600 e il 1601, in circostanze e contesti culturali di prima importanza, oggi ben ricostruiti.²¹ Giustamente è stato anche osservato che rispetto all'*Orfeo* di Francavilla (Parigi, Louvre), che gli è palese modello, il nudo di Stati ha una posa più languida e un'epidermide più serica, per un'evidente maggiore predilezione per i modi di Giovanni Caccini. Il braccianese sembra cioè prendere assai presto una cauta distanza da schemi giambologneschi che, seppur nettamente presenti nella *Cleopatra* Lu-

dovisi,²² ispirata alla cosiddetta *Venere della Grotticina* del maestro fiammingo a Boboli, si eclissano a favore di una sinuosità e una morbidezza all'antica. Ne è piena testimonianza *l'Amicizia* del Louvre, un raffinato omaggio di scultura moderna offerto da Virginio Orsini a un grande esperto e collezionista di scultura antica come Ciriaco Mattei. Datato 1605, ma frutto di un progetto già messo a punto nel 1600,²³ e dunque contemporaneo all'*Orfeo*, questo marmo è un solido sostegno per assegnare a Stati il gruppo di Boboli. Similissima è l'anatomia dei due torsi femminili; quasi sovrapponibili sono la flessione della linea delle spalle e la rotazione della testa (fig. 14-15). Questa particolare disposizione del corpo sembra essere quasi una sigla dello scultore. La si ritrova puntualmente in un altro importante gruppo marmoreo, di commissione Orsini, il *Venere e Adone* conservato presso il Museo comunale di Bracciano (fig. 16), da tempo ritenuto una delle opere capitali di Stati, anche in forza del caloroso commento di Giovan-

ni Baglione: «figure nude con sì bell'arte condotte, e sì al vivo spiranti, che innamorano chiunque loro riguarda».²⁴ Valentino Martinelli, che ne era stato lo scopritore, finemente aveva osservato quanto lo scultore braccianese si fosse impegnato a sciogliere il «distaccato e freddo naturalismo del Giambologna» in un senso più apertamente classicistico,²⁵ interpretando - si può aggiungere -, con scioltezza nell'espressione degli affetti, l'impulso erotico sprigionato dal noto symplegma di *Pan e Daphni*, già modello di altri gruppi di metà Cinquecento.²⁶

Se dunque la *Venere* di Boboli trova convincenti riscontri in queste opere certe di Stati, il *Ganimede* ha il suo indiscutibile gemello nel *Sansone e il leone* dell'Art Institute di Chicago. Commissionato nel 1604 dal granduca Ferdinando I come omaggio al duca di Lerma, per fare da *pendant* al *Sansone e il filisteo* di Giambologna (ora Londra, Victoria and Albert Museum), il potente gruppo era stato firmato e consegnato a Madrid nel 1607.²⁷ Al di là della diversa corporatura e forza muscolare dei due protagonisti, in ragione delle diverse età e azioni dei personaggi che rappresentano, molto simili sono le loro movenze elastiche nell'esercitare pressione sull'animale sottostante (fig. 17-18). E risolutivo mi pare l'accostamento delle teste, che, con le loro capigliature fluenti dalla nuca alle tempie, e riccamente trapanate, non lasciano spazi a dubbi (fig. 19-20).

Data dunque per certa la provenienza del *Ganimede* dalla villa del Poggio Imperiale, come aveva ricostruito Keutner, e data ora per plausibile la sua attribuzione a Cristofano Stati, diventa agevole ricondurre la statua non a una committenza medicea, bensì a quella di Virginio Orsini. La villa infatti, donata nel 1565 da Cosimo I a sua figlia Isabella e a Paolo Giordano I Orsini, restò di proprietà di Virginio fino alla sua morte nel 1615, prima di essere definitivamente venduta nel 1622 alla granduchessa Maria Mad-



16. Cristofano Stati, *Venere e Adone*, 1610 circa. Bracciano, Museo Civico

dalena.²⁸ Alternandosi tra la villa suburbana e gli appartamenti di palazzo Pitti, Virginio risiedette quasi stabilmente a Firenze - dove era nato e cresciuto - dal 1595 al 1605.²⁹ È facile immaginare che, provvedendo a qualche arricchimento della villa e dei suoi giardini, egli possa aver commissionato quella «graziosa fontana ch'ha nel sommo un Ganimede di marmo dall'aquila rapito», rivolgendosi al suo fido scultore. Un sigillo su questa ipotesi potrebbe essere apposto dalla notizia proveniente dal Fondo Orsini, conservato all'Archivio Storico Capitolino, e trasmessa, purtroppo senza precise referenze, da Ferdinand Boyer nel 1934, di una richiesta di pagamento indirizzata a Virginio da Stati nel 1608 per un *Ganimede*.³⁰

Se questa fosse la giusta soluzione, il *Ganimede* e la *Venere e Cupido* di Boboli suggerirebbero un riposizionamento di Stati nel panorama della scultura tosco-romana del primo decennio del



17. Cristofano Stati, *Ganimede*, 1605-1608. Firenze, Giardino di Boboli



18. Cristofano Stati, *Sansone e il leone*, 1604-1607. Chicago, Art Institute

Seicento. Si confermerebbe cioè, con maggiore evidenza, il prudente ma precoce distanziamento del braccianese dalla tradizione tardomanierista giambolognesca, a favore di un accostamento, in modo forse ancor più deciso che in Caccini, al nuovo naturalismo sentimentale perseguito dalla giovane pittura fiorentina. La quale, come si sa da Filippo Baldinucci, era particolarmente gradita a Virginio, collezionista di Gregorio Pagani, nonché committente e premuroso protettore di Lodovico Cigoli.³¹ E a Cristofano Stati era

toccato mediare con Cristofano Allori per strappargli una *Maria Maddalena* voluta dal duca,³² tanta era la sua familiarità con il più lunatico pittore di Firenze. Battista Lorenzisi trova così privato di un'opera di cui si era fregiato ancora in tempi recenti.³³ È possibile tuttavia compensare questa 'lesione', assegnandogli un grande gruppo di due figure in marmo (fig. 21): un giovane interamente nudo, con due piccole ali sulla nuca, soggioga una donna per metà pesce, scavalcandola di scatto, mentre con il braccio sinistro alzato sopra



19. Cristofano Stati, *Ganimede*, 1605-1608, particolare. Firenze, Giardino di Boboli

20. Cristofano Stati, *Sansone e il leone*, 1604-1607, particolare. Chicago, Art Institute

la spalla trattiene il lembo di un drappo che gli ricade lungo la schiena, adottando la posa, in controparte e raffrenata, di un *Ignudo* michelangiolesco (fig. 22-24). Come si vedrà, nel gruppo potrà ritenersi espressa l'allegoria dell'*Ingegno che vince l'Ignoranza*.³⁴

Con la morte di Baccio Bandinelli, Lorenzi aveva trovato la propria libertà, uscendo dall'ombra del maestro. Secondo i ricordi di Giorgio Vasari e di Raffaello Borghini, la prima opera del 'nuovo' scultore fu procacciata dal camarlingo della Gabella dei Contratti Bastiano del Pace: quattro marmi figuranti le *Quattro Stagioni*, inviate ai Guadagni in Francia, forse a Tommaso III per il giardino del suo castello di Beauregard presso Lione, dove il banchiere fiorentino nel 1564 riceveva la regina Caterina de' Medici e suo figlio Carlo IX. Un esordio luminoso, ma oscurato dal tempo: oggi il castello è una rovina, il suo parco è attrezzato per gli svaghi della comunità di Saint-Genis-Laval, e le statue sono scomparse.³⁵ Il successo francese procurò a Battista, «giovane non meno eccellente nella scultura, che per bontà, modestia, e costumi rarissimo»,³⁶ incarichi ancor più prestigiosi. Dapprima gli fu affidata la statua effime-

ra della *Pittura* destinata all'imponente catafalco per le solenni esequie di Michelangelo celebrate nella basilica fiorentina di San Lorenzo il 14 luglio 1564.³⁷ Di conseguenza a lui spettò, a partire dallo stesso 1564, la medesima figura allegorica per il sepolcro del Buonarroti in Santa Croce; un lavoro sofferto, concluso non prima del 1572, ma comunque coronato dall'ulteriore incarico, non poco gratificante, di scolpire anche il busto ritratto del Divino.³⁸

Questi due impegni michelangioleschi fanno accostare all'opera qui presentata. Un primo punto concerne l'iconografia. Agli angoli del primo gradone del catafalco per le esequie ora ricordate, al fine di esaltare la statura morale del Maestro e al tempo stesso il suo incommensurabile ardimento nell'affrontare sfide estetiche, stavano quattro gruppi di allegorie di *Virtù* in lotta con una forza loro opposta, l'una soggiogando l'altra: lo Studio sull'Ozio, l'Arte sull'Invidia, la Pietà Cristiana sul Vizio e l'Ingegno sull'Ignoranza. In quest'ultima coppia, affidata a Vincenzo Danti, l'*Ingegno* era così raffigurato: «un giovane svelto, tutto spirito e di bellissima vivacità [...] con due aliette sopra le tempie, come si vede dipinto alcuna volta

21. Battista Lorenzi, *L'Ingegno vince l'Ignoranza*, 1575 circa. Figline Valdarno, Fondazione Giovanni Pratesi



22. Battista Lorenzi, *L'Ingegno vince l'Ignoranza*, 1575 circa. Figline Valdarno, Fondazione Giovanni Pratesi



23. Michelangelo, *Ignudo* (in controparte), 1508-1512. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina

24. Battista Lorenzi, *L'Ingegno vince l'Ignoranza*, 1575 circa. Figline Valdarno, Fondazione Giovanni Pratesi





25. Battista Lorenzi,
L'Ingegno vince l'Ignoranza, 1575 circa.
particolare, Figline
Valdarno, Fondazione
Giovanni Pratesi

26. Francesco Bianchi
Buonavita, *L'Ingegno*,
1615-1617. Firenze,
Casa Buonarroti

27. Battista Lorenzi,
L'Ingegno vince l'Ignoranza, 1575 circa.
particolare, Figline
Valdarno, Fondazione
Giovanni Pratesi

28. Battista Lorenzi,
La Pittura, 1564-1572.
Firenze, Basilica di
Santa Croce



29. Battista Lorenzi,
*L'Ingegno vince
l'Ignoranza*, 1575
circa, particolare.
Figline Valdarno,
Fondazione
Giovanni Pratesi



30. Battista
Lorenzi, *Alfeo e
Aretusa*, 1568-1570,
particolare. New
York, Metropolitan
Museum of Art



Mercurio».³⁹ Questa invenzione è agevolmente riconoscibile nel nostro giovane con le sue «aliette» dietro la nuca (fig. 25), e di essa resterà traccia fino ai primi del Seicento, quando Michelangelo Buonarroti il Giovane la farà dipingere allo stesso modo da Francesco Bianchi Buonavita nel soffitto della sua Casa-museo (fig. 26).

Nel marmo, lo «svelto» giovane vince una bella figura femminile in sembianza di sirena. Essa non risponde dunque alle fattezze che aveva l'*Ignoranza* nel gruppo di Danti: «era con orecchi asinini una bellissima figura, fatta per l'Ignoranza, mortal nimica dell'ingegno».⁴⁰ Tuttavia il repertorio iconografico di Cesare Ripa, sebbene più tardo (1593), offre un'utile indicazione. Anche l'erudito perugino descriveva l'Ignoranza come una «donna lasciva, co' capelli sparsi, et con gli orecchi d'asino»;⁴¹ ma a questa seguiva un'altra immagine: «donna, come di sopra si è detto, alla quale si potrà aggiungere che la veste sia contesta di scaglie di pesce, le quali sono il vero simbolo dell'ignoranza, come si vede nel Pierio Valeriano libro trent'uno».⁴² Questa volta la fonte richiamata è cronologicamente

pertinente (1556): «squamas ignorantiae hieroglyphicum esse, quae quidem opera beneficioque scientiae excuti amoverique possunt»;⁴³ un concetto che Ripa così traduceva liberamente: «La ragione è, perché il pesce è di sua natura stolido, et lontano da ogni capacità, [...] et come le scaglie con facilità si levano dal corpo de' pesci, così con gli studij delle lettere si può levare all'huomo il velo dell'ignoranza».⁴⁴ Si ha in tal modo anche la spiegazione del grande drappo che il giovane tiene dietro di sé, distendendolo da sotto il corpo della fanciulla, come simbolo del disvelamento (fig. 24). Se poi si volesse considerare che la cronologia di quest'opera cade nei primissimi anni della divulgazione dei precetti tridentini, si potrebbe allora agevolmente coniugare l'avvenente fanciulla acquatica con il significato, comunemente attribuito alle sirene, di ingannevole piacere dei sensi. In secondo luogo, la *Pittura* di Santa Croce dovrebbe risultare sufficiente a fornire ogni certezza per l'attribuzione a Battista di questo marmo. La rotazione del busto, sollecitata dal movimento trasverso del braccio sinistro, e la contrapposta rota-



31. Battista Lorenzi,
L'Ingegno vince l'Ignoranza, 1575
circa, particolare.
Figline Valdarno,
Fondazione
Giovanni Pratesi

32. Battista Lorenzi,
Perseo, 1574-1578.
Firenze, Palazzo
Nonfinito

zione della testa, sono pressoché identiche nelle due fanciulle (fig. 27-28). I loro volti, saldi e compatti - come se la severa astrazione di Bandinelli fosse qui addolcita dall'eleganza eburnea di Giambologna -, inconfondibili per il lungo naso che comprime la piccola bocca socchiusa sul mento lievemente sfuggito, dipendono dallo stesso modello, al cui identikit si possono aggiungere i tratti somatici di *Aretusa* (fig. 29-30), attrice con *Alfeo* di un'azione drammatica (fig. 4) che si specchia nel dinamismo di questo nuovo gruppo. Il confronto con la scultura del Metropolitan Museum segnala però nell'*Ingegno* un distacco dall'asciuttezza compendiarica dell'*Alfeo*, a favore di una maggiore attenzione alla mollezza delle carni e, soprattutto, alla insistita descrizione dell'enfatica capigliatura (fig. 31). Il che porta a far slittare di un decennio la cronologia di questo marmo, spingendola verso la fine degli anni '70, in prossimità del *Perseo* che Battista aveva scolpito per Jacopo Salviati tra il 1574 e il 1578 (fig. 32).⁴⁵ Restano infine le incognite, certo non secondarie, ma non risolvibili con i dati attuali, della destinazione originaria di un'opera così impegnativa, e delle ragioni

del suo stato di non-finito in alcune parti pur non celate alla vista. Il suo recupero costituisce comunque un tassello fondamentale per la conoscenza di Lorenzi, il quale con essa ha dimostrato di potere molto degnamente inserirsi in quella catena di figure antagoniste scolpite «in un solo e sodo sasso» che si è distesa lungo tutto il Cinquecento fiorentino come espressione di bravura - da Bandinelli ad Ammannati, da Pierino da Vinci a Danti, da Vincenzo de' Rossi a Giambologna -, in diretta, e quasi ossessiva, competizione con gli antichi e con Michelangelo.

Ringrazio Alessandra Giannotti per le sue intuizioni risolutive, Andrea Bacchi e Giancarlo Gentilini per i loro suggerimenti, Cristina Falcucci e Patrizia Tosini per avermi pilotato a distanza nell'Archivio Storico Capitolino, Giovanni Pratesi per la sua consueta disponibilità, Pier Gianni Piredda e il Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut per la concessione delle immagini del Ganimede, opera del fotografo Roberto Sigismondi.

Questo scritto va alla memoria di Carlo Del Bravo.

Note

¹ Il *'Ganimede'* di Battista Lorenzi. *Il restauro di un'opera di un Settignanese*, catalogo della mostra (Settignano, Misericordia, 30 ottobre - 19 dicembre 1982), Eurografica, Firenze 1982.

² H. UTZ, *Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi*, «Metropolitan Museum Journal», 7, 1973, pp. 37-70; I. WARDROPPER, *European Sculpture, 1400-1900 in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2011, pp. 87-89, n. 27.

³ V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Sansoni Editore, Firenze 1981, p. 70.

⁴ Avevo espresso questa mia opinione, senza ancora avere una soluzione alternativa, in una conferenza tenuta all'Accademia delle Arti del Disegno il 10 novembre 1999 (*Intorno alla Fontana di Ganimede nel Giardino di Boboli*), della quale avevano riferito D. HEIKAMP, recensendo *Le Cupidon de Manhattan. Un Michel-Ange retrouvé?* («Kunstchronik», maggio 2000, p. 207), E.D. SCHMIDT (*Eine Muse von Battista Lorenzi*, «Pantheon», LVIII, 2000, p. 79, nota 13), M. CICCIONI (*Lorenzi, Giovanni Battista, detto Battista del Cavaliere*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, *ad vocem*), e da ultimo Donatella Pegazzano (in G. CAPECCHI, D. PEGAZZANO, S. FARALLI, *Visitare Boboli all'epoca dei lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle 'Statue di Firenze'*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2013, pp. 150, tav. 12d, 186, tav. 25c). Ciononostante l'attribuzione del *Ganimede* al Lorenzi persiste in *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 30 settembre 2002), a cura di M. Marongiu, Mandragora, Firenze 2002, p. 34; nel *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, a cura di G. Pratesi, Allemandi, Torino 2003, I, p. 56; III, fig. 561 (per l'appunto *vis-à-vis* dell'*Alfeo e Aretusa*); infine nella mostra on-line della Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz sulle *Sculture dal Giardino di Boboli*, curata da C. Caraffa, A. Cecchi, visitabile dal 2008 alla pagina web: <http://photothek.khi.fi.it/documents/oak/00000066> (la statua tra l'altro è stata scelta come

copertina e manifesto della mostra).

⁵ J. POPE-HENNESSY, *Cellini*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986, p. 228.

⁶ Rimando per questo alla mia scheda in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos Giunti Editore, Firenze-Milano 2011, pp. 366-369, n. 5.

⁷ In *Il 'Ganimede'*, cit., p. 20.

⁸ La particolare posa delle gambe incrociate della *Pittura* di Santa Croce corrisponde puntualmente a quella della *Architettura* giambolognesca: la cronologia delle due opere tuttavia è intricata, poiché Lorenzi ebbe la commissione definitiva della sua statua nel dicembre 1564, ma ne eseguì il marmo solo tra il 1568 e il 1572 (cfr. A. CECCHI, *L'estremo omaggio al "Padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1993, pp. 57-82); di contro, né il marmo né i vari bronzi giambologneschi sono documentati, e solo l'esemplare firmato del Museum of Fine Arts di Boston è ritenuto autografo, con una datazione al 1565 circa (cfr. T. MOZZATI, M. CAMBARERI, in *Giambologna gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra [Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo - 15 giugno 2006], a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Giunti Editore, Firenze-Milano 2006, pp. 215-219). Entrambe le opere potrebbero però derivare la loro postura dalla figura di Dafni del celebre gruppo antico detto *Pan e Dafni di Eliodoro*. Non meno complicato ed equivoco è l'intreccio cronologico tra i *Tritoni*, il marmo di Lorenzi essendo stato almeno commissionato entro il 1574 e i bronzi giambologneschi essendo, ancora una volta, privi di certezze (per un aggiornamento e un dibattito sulla questione rimando a F. LOFFREDO, *La vasca del Sansone del Giambologna e il Tritone di Battista Lorenzi in un'inedita storia di duplicati (con una nota sul Miseno di Stoldo per la villa dei Corsi)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2013, pp. 57-114).

⁹ H. KEUTNER, in *Il 'Ganimede'*, cit., pp. 12-14.

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ G. CINELLI, *Bozze delle sue Bellezze di Firenze*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XIII, 34, c. 175r.; questa carta non compare nella trascrizione del manoscritto magliabechiano pubblicata in pdf nel dicembre 2008 sul sito <http://www.memofonte.it/ricerche/firenze/#giovanni-cinelli>.

¹² H. KEUTNER, in *Il 'Ganimede'*, cit., p. 16.

¹³ A. GIANNOTTI, in *Bronzino pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani, A. Natali, Mandragora, Firenze 2010, pp. 222-223, n. IV.10.

¹⁴ C. PIZZORUSSO, in *Palazzo Pitti la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004), Giunti Editore, Firenze-Milano 2003, pp. 540-541, n. 83. Il disegno di Remigio Cantagallina del 1641, proveniente dalla collezione di Heinrich von Geymüller, è nuovamente passato all'asta di recente (*Old Master & British Drawings*, London, Christie's, vendita n. 11787, 5 luglio 2016, lotto 14).

¹⁵ F.M. SOLDINI, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, s.l., s.a. [ma Firenze, 1789], p. 79 e tav. XLVI. Mentre Gaetano CAMBIAGI (*Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, p. 60) menzionava la statua senza alcuna indicazione, Francesco INGHIRAMI (*Description de l'Imp. et R. Palais Pitti et du R. Jardin de Boboli*, Poligrafia Fiesolana, Fiesole 1832, p. 133) la riferiva a un «artiste moderne». In tempi più recenti, un'improbabile datazione al XVIII secolo (F. GURRIERI, J. CHATFIELD, *Boboli Gardens*, Edam, Firenze 1972, p. 60; C. CANEVA, *Il Giardino di Boboli*, Becocci, Firenze 1982, p. 53) veniva rettificata in «XVII secolo» da Litta Maria MEDRI (*Il Settecento. La galleria neoclassica di Pietro Leopoldo. I nuovi arrivi da Pradolino, Poggio Imperiale e villa Medici a Roma*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 148-163: 152-153), e precisata con ragionevole prudenza da Maria Cecilia FABBRI a favore di Cosimo Salvestrini (*Pittori, vedutisti, incisori e l'immagine di Boboli*, in *Il giardino di Boboli*, cit., pp. 286-299: 293).

¹⁶ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori*

et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In sino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Andrea Fei, Roma 1642, p. 162.

- ¹⁷ V. SALADINO, in G. CAPECCHI, M.G. MARZI, V. SALADINO, *I granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008, p. 5, nota 27. Sui due duchi Orsini cfr. E. MORI, *L'Archivio Orsini, La famiglia, la storia, l'inventario*, Viella, Roma 2016, pp. 60-74.
- ¹⁸ Ivi, pp. 4-5, 18, nota 147.
- ¹⁹ Per una ricostruzione dell'attività dello Stato si vedano C. AVERY, *Cristofano Stati of Bracciano and Giambologna: 'Figure nude con si Bell'Arte Condotte' (Baglione)*. *New Discoveries*, in ID., *Studies in Italian Sculpture*, Pindar Press, London 2001, pp. 315-338, e D. PEGAZZANO, *Stati, Cristofano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2019, *ad vocem*.
- ²⁰ Sulle vicende, anche attributive, della statua dell'*Inverno*, commissionata da Alessandro Acciaiuoli, e dal 1608 posta sulla testata del ponte a Santa Trinita dal lato d'Oltrarno, si veda D. PEGAZZANO, *Un collezionista in giardino. Buontalenti e Giambologna per Alessandro Acciaiuoli*, «Paragone», LXVII (675), 2006, pp. 101-104.
- ²¹ EAD., *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Edifir, Firenze, 2010, pp. 13-26; I. WARDROPPER, *European Sculpture*, cit., pp. 87-89.
- ²² Della *Cleopatra* (Roma, Dexia Credio) si ignorano il committente, la prima destinazione e, di conseguenza, la datazione (P. TOSINI, in *La collezione d'arte di Dexia Credio. Dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, a cura di P. Tosini, Skira, Milano 2002, pp. 68-71); dato il carattere decisamente giambolognesco, che non si riscontra, in questa misura, in tutta l'opera oggi nota di Stati, propenderei per una datazione precoce, non distante dalla *Venere Cesarini* dello scultore fiammingo (1583), con la quale, almeno dal 1623, fece coppia a Roma nel Casinò dell'Aurora del cardinale Ludovico Ludovisi (A. RADCLIFFE,

Giambologna's Cesarini Venus, catalogo della mostra [Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1993 - 21 aprile 1994], National Gallery of Art, Washington 1993)

- ²³ L. SICKEL, *Pietro Veri. Ein Florentiner Künstler in Diensten des Herzogs von Bracciano, Virginio Orsini*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXX, 2003, pp. 189, 200.
- ²⁴ BAGLIONE, *Le vite de' pittori*, cit., p. 162.
- ²⁵ Il ritrovamento del marmo fu merito di Valentino MARTINELLI (*Cristoforo Stati e il gruppo di «Venere e Adone»*, «Rivista d'Arte», XXXII, 1957 [1959], pp. 233-242).
- ²⁶ Penso in particolare all'*Atalanta e Meleagro* di Francesco Moschino, scolpito intorno al 1554 a Roma per Ruberto Strozzi (Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art) e al *Teseo ed Elena* di Vincenzo de' Rossi della Grotta Grande di Boboli (1558-59) (cfr. C. PIZZORUSSO, *Giambologna e la scultura della Maniera*, Il Sole 24 Ore, E-ducation.it, Milano-Firenze 2008, pp. 35-47).
- ²⁷ Sulle vicende del Sansone di Stati si vedano I. WARDROPPER, *Cristoforo Stati's Samson and the Lion. Florentine Style and Spanish Patronage*, «Apollo», CL, 1999, pp. 30-37, e LOFFREDO, *La vasca*, cit.
- ²⁸ C. DA PRATO, R. *Villa del Poggio Imperiale oggi R. Istituto della SS. Annunziata. Storia e Descrizioni*, Seeber, Firenze 1895, pp. 17-28; E. ACANFORA, *La villa del Poggio Imperiale, in Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. I. Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Edifir, Firenze 2005, pp. 143-144.
- ²⁹ S. BERTELLI, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, atti delle giornate di studio (Firenze, 15-16 dicembre 1997), a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 2002, p. 43.
- ³⁰ F. BOYER, *Le mécénat des Orsini au début du XVII^e siècle*, in «Dante», III, 1934, 10, p. 443.
- ³¹ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori*

del disegno da Cimabue in qua (1681-1728), a cura di F. Ranalli, III, Batelli, Firenze 1846, pp. 48-49, 264-265.

- ³² BOYER, *Le mécénat des Orsini*, cit., pp. 443-444.
- ³³ Cfr. *supra* nota 4.
- ³⁴ Il marmo, di proprietà della Fondazione Giovanni Pratesi a Figline Valdarno, misura cm 130x65x45.
- ³⁵ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), a cura di G. Milanesi, VII, Sansoni, Firenze 1881, p. 638; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Marescotti, Firenze 1584, p. 598. H. UTZ (*Skulpturen und andere Arbeiten*, cit., p. 37), H. KEUTNER (in *Il 'Ganimede'*, cit., p. 18) e E.D. SCHMIDT (*Eine Muse*, cit., p. 73) ritengono che le *Stagioni* fossero destinate a una residenza parigina dei Guadagni; I. WARDROPPER (*European Sculpture*, cit., p. 87) indica invece nell'abate Giovambattista Guadagni il destinatario del ciclo; sulla radicata presenza di questa famiglia fiorentina nel territorio di Lione si veda H. CHARPIN-FEUGEROLLES, *Les Florentins à Lyon*, Brun, Lyon 1893 (per l'ospitalità ai regnanti cfr. p. 97).
- ³⁶ *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori, Scultori, et Architettori nella chiesa di S. Lorenzo il dì 28 giugno MDLXIII*, (1564), ed. G. Milanesi, [Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze] 1875, p. 45.
- ³⁷ R. e M. Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564*, Phaidon Press, London 1964.
- ³⁸ CECCHI, *L'estremo omaggio*, cit.
- ³⁹ *Esequie del divino Michelagnolo*, cit., p. 40.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Gigliotti, Roma 1593, p. 124.
- ⁴² Ivi, p. 126.
- ⁴³ I. PIERIUS VALERIANUS, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum literis commentarii*, Isengrin, Basileae 1556, p. 223.
- ⁴⁴ RIPA, *Iconologia*, cit., p. 126.
- ⁴⁵ UTZ, *Skulpturen*, cit., pp. 39, 49, 61-62.