

Lorenzo Boffadossi

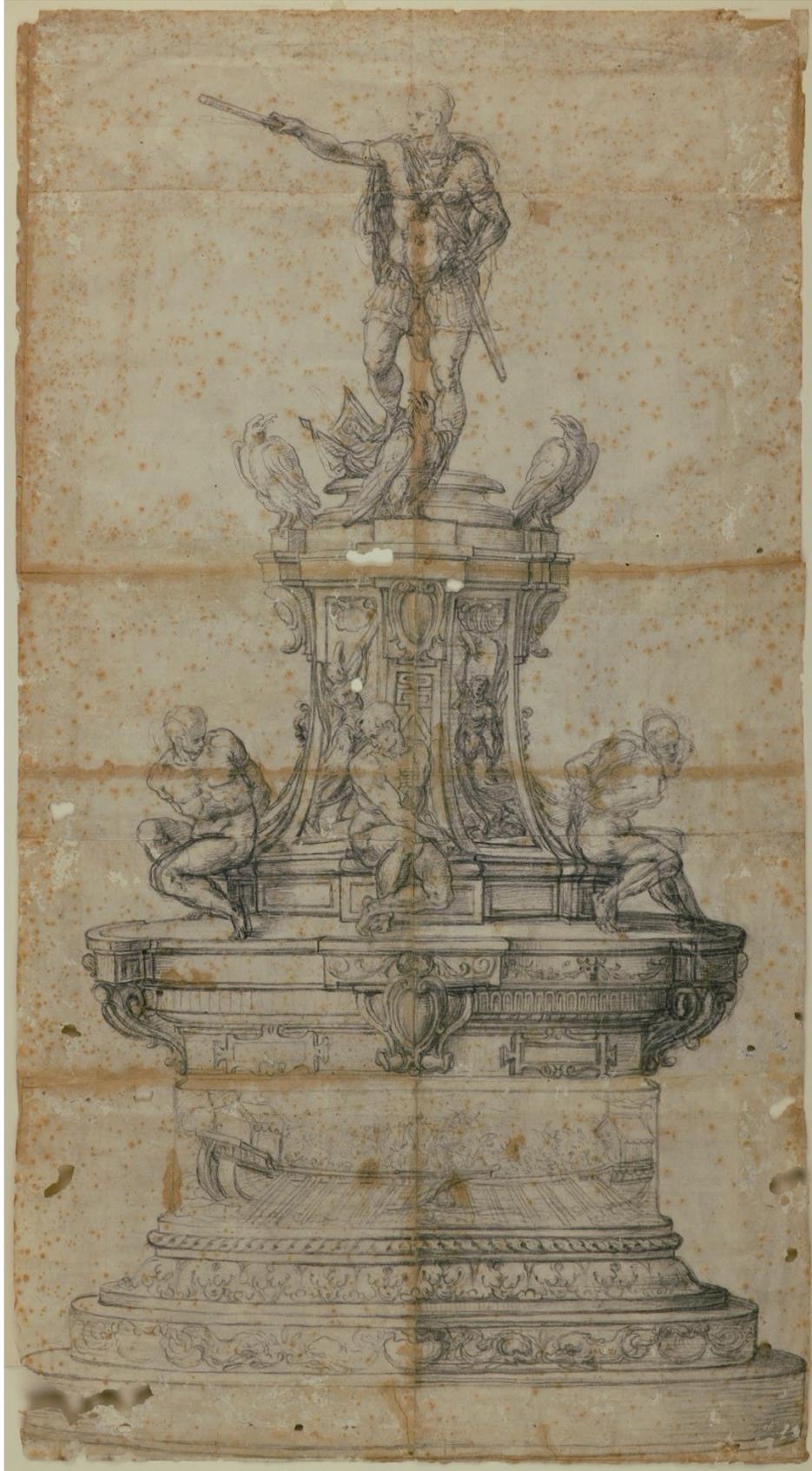
UN DISEGNO DI GIAMBOLOGNA PER IL MONUMENTO DEI QUATTRO MORI DI LIVORNO

Si conserva nelle raccolte grafiche della Galleria Estense di Modena un progetto per il monumento di un sovrano, con quattro schiavi incatenati alla base (figg. 1-2)¹. Adolfo Venturi lo ha pubblicato nel 1936 come un disegno di Pietro Tacca per il monumento livornese a Ferdinando I de' Medici, detto 'dei Quattro Mori' (fig. 3)². Successivamente Pietro Torriti, nella sua monografia del 1975 dedicata a Tacca, ha rifiutato questo riferimento, giudicando il foglio piuttosto "del pieno Cinquecento" e "con influssi stilistici più emiliani che toscani"³. Era incoraggiato da un'antica attribuzione: Castellani Tarabini lo ricorda infatti fra i disegni esposti nella Galleria, aperta al pubblico da Francesco V d'Este nel 1851, come "pensiero d'un grandioso monumento - a lapis di Spagna" di "Codebò da Modena"⁴. In modo convincente Anthea Brook ha quindi proposto di identificare questo 'Codebò' con Giovanni Battista Codibue, pittore, scultore, architetto e scenografo modenese (1561-1606)⁵.

Ignorato o, come detto, rifiutato dagli studi successivi a Venturi, il foglio non è entrato nel corposo dibattito critico che riguarda i Quattro Mori, mentre l'assenza di opere grafiche di Tacca è stata giustificata con le parole di Filippo Baldinucci⁶:

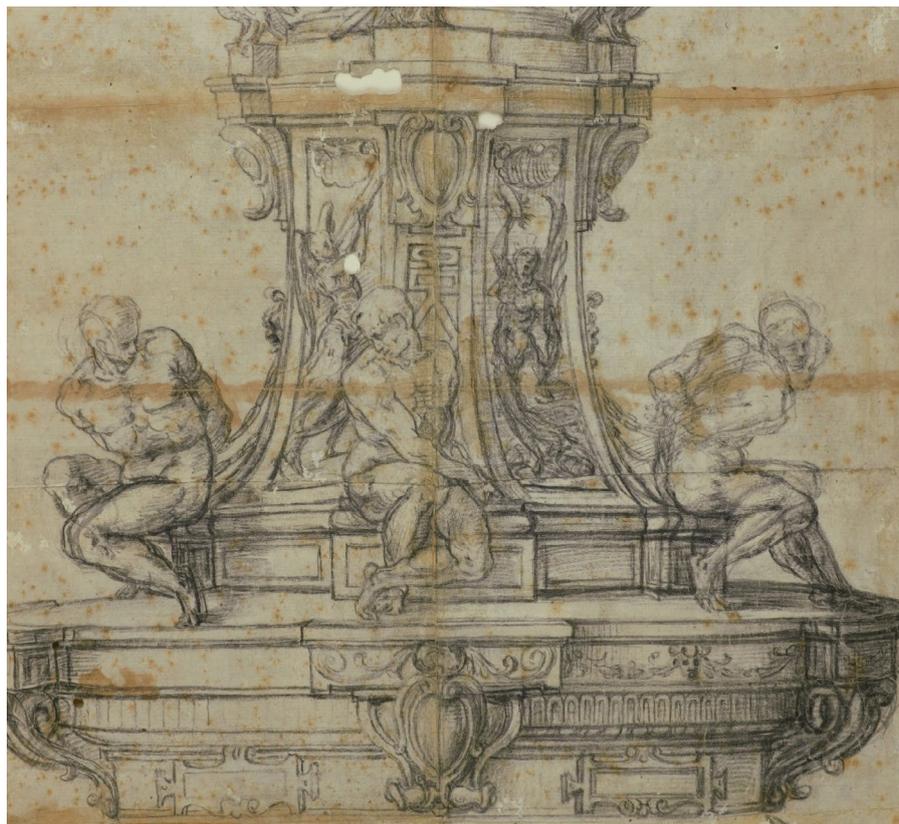
Per ordinario non fu solito disegnare, ma ogni studio suo impiegò in bene modellare, e lo stesso volle che facessero i suoi discepoli, solito dire che può uno che vuol fare lo scultore risparmiarsi gran tempo coll'impiegarlo tutto in quello, che più s'avvicina al fine, che ei si propose, che fu il rilievo.

La proposta di ritenerlo un progetto per il monumento a Ferdinando I, tuttavia, potrebbe essere riconsiderata. L'attribuzione a Codibue è da escludere: Venturi, che conosceva le sue opere, non l'accorse; oggi possiamo confermare un giudizio simile, dopo che le ricerche di Orianna Baracchi Giovanardi, Gabriella Guandalini e Graziella Martinelli Braglia hanno precisato la figura di questo artista gentiluomo, allievo di Ludovico Begarelli⁷. Ancora non si è individuato un suo corpus grafico, tuttavia si conserva un inedito disegno a pietra nera al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (fig. 4)⁸.



1

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per il monumento di Ferdinando I a Livorno*, 1602 circa, 512 x 274 mm, Modena, Galleria Estense, inv. 1150 (foto Gallerie Estensi).



2

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per il monumento di Ferdinando I a Livorno* (particolare), 1602 circa, 512 x 274 mm, Modena, Galleria Estense, inv. 1150 (foto Gallerie Estensi).

Sono invece diversi, come si vedrà, gli aspetti che avvicinano il foglio della Galleria Estense al monumento livornese, le cui vicende, complicate dal prolungarsi dei lavori e dalla perdita di una parte dei documenti, conviene richiamare brevemente⁹. Giovanni Bandini iniziò a scolpire un colosso di marmo su commissione del granduca nel 1595, concludendolo entro il 1599. La statua, tuttavia, non venne eretta subito: nel 1601, come sappiamo dalla cronaca di Mariano Santelli, fu portata nella Darsena e solo nel 1617 viene posta su un basamento per volontà di Cosimo II de' Medici e a opera di Tacca, erede della bottega di Giambologna¹⁰. Lo stesso Tacca, dopo la morte di Cosimo II, rialzò il basamento nel 1622 e vi pose entro il 1626 quattro figure bronzee di mori incatenati e nel 1638, seppure la fusione risalga al 1633-1634, trofei di armi ottomane e barbaresche ai piedi del sovrano¹¹. I trofei furono sottratti e rifusi dall'armata di Sextius Alexandre François Miollis nel 1799, il resto si conserva tuttora, seppure traslato nel 1888 circa tredici metri più lontano dal porto (fig. 3)¹².

Il progetto di Modena è opera di un artista direttamente coinvolto nell'invenzione, come mostrano i vistosi pentimenti, che si concentrano nella posa dei prigionieri (fig. 2). È eseguito su ritagli irregolari di carta incollati insieme ed è



3

Giovanni Bandini, Pietro Tacca, *Monumento a Ferdinando I, detto 'dei Quattro Mori'*, 1595-1638, Livorno, Piazza Giuseppe Micheli (foto Mira).

images

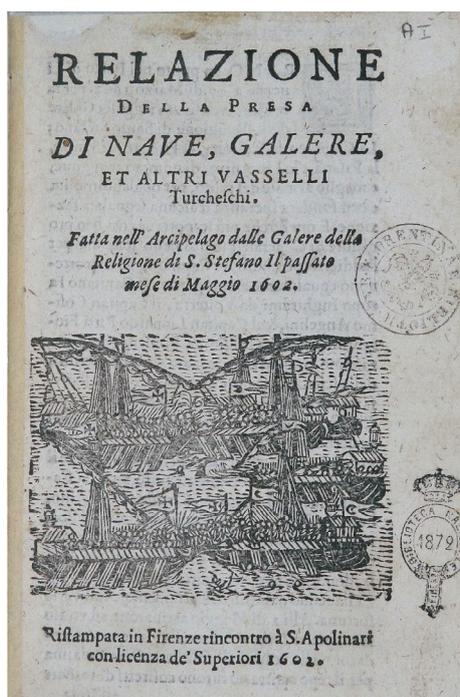


4

Giovanni Battista Codibue, *Due nudi maschili*, 183 x 142 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 17223 F.

uno studio complessivo, che precede un modello: sono infatti visibili le tracce di una punta acroma, con cui si è ripassato il contorno delle modanature e delle figure per riportarlo su un altro foglio, scegliendo una posa fra le diverse sperimentate. Rispetto al monumento, presenta delle varianti significative: una “più larga base, come conca di fontana”, rilievi di vittorie alate e “aquile ai piedi del sovrano”¹³. Non mancano, tuttavia, anche significative somiglianze, come la posizione dei prigionieri, legati al piedistallo da una catena, oppure le armi e i trofei, fra cui sembra distinguersi un turbante.

Le varianti inducono a considerarlo un progetto precoce, nel tempo in cui la composizione non era ancora pienamente definita. Certamente deve precedere il 1623, quando i Mori furono fusi con un aspetto differente. L'intenzione di realizzare queste statue risale, secondo Baldinucci, al 1615, tuttavia Steven Ostrow ha mostrato che dovrebbe invece essere anteriore al 6 febbraio 1608, giorno in cui Tacca è autorizzato a prendere calchi da uno schiavo nel bagno penale di Livorno, senza fargli del male¹⁴. È questa una novità importante, perché consente di spostare il progetto dalla committenza di Cosimo II a quella del padre Ferdinando, come già sostenuto da una parte della storiografia e della letteratura¹⁵.



5

Frontespizio, in *Relazione della presa di nave, galere et altri vasselli turcheschi fatta nell'Arcipelago dalle galere della Religione di S. Stefano il passato mese di maggio 1602*, 1602, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, V.MIS 1240.15 (foto Biblioteca Nazionale Centrale).

Ferdinando I è noto per aver fatto erigere statue della sua persona in alcune città del suo stato (Pisa, Arezzo, Livorno, oltre che Firenze), diventando un esempio per altri monarchi europei¹⁶. Livorno, già ritenuta strategica dai granduchi Cosimo e Francesco a causa dell'insabbiamento del Porto Pisano, fu straordinariamente ampliata da Ferdinando, che la considerava “la chiave dei miei stati” e la fece proclamare città nel 1606¹⁷. Sotto il suo governo la popolazione crebbe rapidamente, grazie a misure come esenzioni e condoni, e si iniziò a costruire un nuovo porto, che divenne la base delle spedizioni militari dei Cavalieri di Santo Stefano e di un'esplorazione in Brasile¹⁸.

L'Ordine di Santo Stefano, fondato da Cosimo I e confermato nel 1562 da Pio IV, aveva il suo quartiere generale nell'antica piazza del governo comunale di Pisa, detta oggi appunto ‘dei Cavalieri’. Ferdinando commissionò per questa piazza una statua marmorea del padre come signore dei mari e gran maestro dell'Ordine, con la stella dei Cavalieri scolpita nel petto: fu eseguita da Pietro Francavilla su disegno di Giambologna e installata nel 1600¹⁹. La stessa stella è sul petto di Ferdinando, nuovo gran maestro, nella statua di Bandini per la Darsena di Livorno. Nel disegno di Modena, invece, sembra visibile una collana, purtroppo scarsamente intellegibile: se fosse una catena dell'Ordine del Toson d'Oro, dovremmo concludere che il granduca rappresentato è Cosimo o Francesco. È anche possibile, tuttavia, che sia una collana con la croce dei Cavalieri, indossata da Ferdinando al posto di quella del Tosone.

Come abbiamo visto, nel febbraio 1608 Pietro Tacca è inviato nel bagno penale per fare calchi agli schiavi dai “muscoli più leggiadri, e più accomodati all’imitazione per formarne un perfettissimo corpo”²⁰. Le sculture poste in opera, più grandi del reale, mostrano il risultato di questo studio laborioso sul vero. Nel disegno di Modena i prigionieri sono invece studi di posa, senza alcuna connotazione, neppure la capigliatura che distingueva gli schiavi di Livorno, completamente rasati eccetto un ciuffo posteriore²¹. È curioso che una decisione così originale, come quella di prendere calchi dei mori, non abbia lasciato alcuna traccia nel dettagliato progetto. È forse l’indizio di una datazione anteriore al 1608?

Osservazioni ulteriori corroborano questa ipotesi. Nel 1602 i Cavalieri di Santo Stefano, guidati da Jacopo Inghirami, catturarono le galere ‘padrona’ e ‘capitana’ di Alessandria d’Egitto e un grande numero di schiavi mussulmani e di bottino; nel 1605 saccheggiarono la città di Prevesa e nel 1607 espugnarono la fortezza di Bona (antica Ippona e attuale Annaba). Questi e altri minori trionfi furono celebrati dal Granduca con otto ‘relazioni’ propagandistiche a stampa e fanno acquistare un significato particolare ai prigionieri incatenati, alla vittoria con la palma e alla fama con la tuba nel disegno di Modena. È notevole la somiglianza dello scontro di galere, rappresentato come un bassorilievo nel basamento, con il frontespizio illustrato della *Relazione della presa di nave, galere, et altri vasselli turcheschi* stampata nel giugno 1602 (fig. 5). L’episodio, correlato al governo di Ferdinando, scioglie i dubbi sull’identità del granduca, mentre la mancanza di riferimenti alle successive e più gloriose conquiste suggerisce una data contemporanea o appena successiva²².

A differenza dei basamenti più comuni, come nel *Perseo* di Cellini o nel Monumento Equestre di Cosimo I, con bassorilievi incassati, lo scontro di galere pare scolpito su un rocchio di colonna, invitando lo spettatore a una lettura circolare continua. L’impressione è rafforzata dal carattere delle modanature: a partire dal basso ci sono infatti due gradini circolari, una gola dritta e quindi ciò che assomiglia a un astragalo fra due listelli, un elemento proprio della base delle colonne. L’astragalo presenta una lavorazione ‘a corda’, consueta e tuttavia qui forse connotata da allusioni marinaresche. Il rocchio sporge con un’apofige verso la base, mentre verso l’alto si conclude bruscamente con un raccordo troncoconico alla piattaforma su cui posano i prigionieri.

Il progetto di una colonna con degli schiavi incatenati è effettivamente documentato nella bottega di Giambologna, grazie a un foglio in collezione privata, che riproduce modelli del maestro (fig. 10): secondo Avery dovrebbe trattarsi della copia di un disegno perduto di Francavilla, parte di un ‘taccuino di ricordi’ realizzato prima della partenza per la Francia nel 1602-1603²³. Watson ha avanzato l’ipotesi che sia un progetto per la colonna di Giovanna d’Austria in Piazza San Marco, tuttavia la presenza di schiavi e di creature marine hanno spinto Brook a considerarlo una

prima versione del monumento di Livorno²⁴. Questa identificazione è incerta, come si vedrà in seguito, tuttavia l'analogia con il disegno di Modena resta significativa.

Tenuto conto di queste osservazioni, prende consistenza una fonte finora per lo più ritenuta frutto di fantasie popolari. Ricorda il cavaliere cappellano Giovanni Antonio Barca, trattando delle galere catturate nel 1602²⁵:

Nello scaricar che fu fatto al porto di Livorno la mentovata preda e gli schiavi, fu ritrovato tra questi un padre e tre figli, che erano sulla capitana d'Alessandria, di una straordinaria grandezza, e di forme proporzionate. In memoria di tale azione venne allora in capo al granduca di fare erigere, coi cannoni predati, una superba mole nella darsena di Livorno, in faccia alle sue galere; e comandò che sul modello della grandezza, robustezza e figura naturale di costoro si conformasse. Furon mandati colà bravissimi artefici; cominciò a disegnarsi l'opera; ma non ebbe in questo tempo veruno effetto per causa di lor grave malattia. Restò pertanto sospesa; e, a seconda dell'idea concepita, non fu ultimata se non dopo la morte di Ferdinando, sotto Cosimo II suo figlio, da Pietro Tacca, celebre scultore di quella età.

È insomma molto probabile che l'opera sia stata concepita nel 1602, anno in cui entrò in funzione il bagno penale voluto da Ferdinando²⁶. Non sembra un caso, perciò, che fra le dodici *Canzoni di Gabriello Chiabrera per le galere della religione di S. Stefano* proprio la prima, dedicata alla cattura della 'Padrona' e della 'Capitana' d'Alessandria, dia voce ai prigionieri:

Voi dal Tirreno mar lunge spingete
 i predatori infidi,
 e ne i golfi securi
 de l'imperio ottoman voi gli spegnete,
 l'Egeo sel sa, che d'Alessandria scerse
 dianzi ululare i lidi
 quando in ceppi si duri
 poneste il pie de le gran turbe avverse,
 e sotto giogo acerbo
 il duce lor superbo.
 [...]
 Egli era infra catene
 là, 've con spessi accenti
 mandasi al ciel di Ferdinando il nome

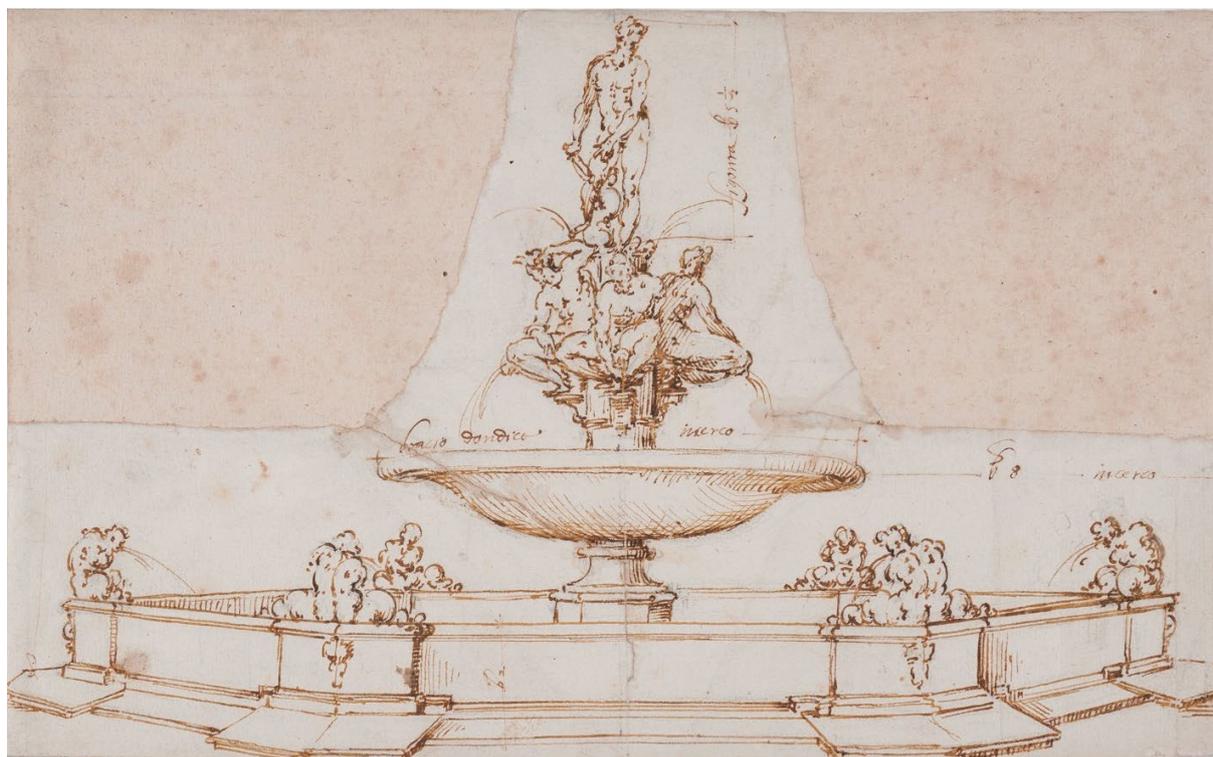
images



6

Jean Boulogne detto Giambologna, Tommaso Laureti, *Fontana del Nettuno*, 1563-1566, Bologna, Piazza del Nettuno (foto Vvoenny).

Proposta per il disegno questa cronologia, chi potrebbe esserne l'autore? Dopo Bandini, l'unico artista che i documenti ricordano coinvolto nell'invenzione è Pietro Tacca. Tuttavia Tacca nel 1602 non era che un assistente nella bottega di Giambologna, e neppure il maggiore: difficile credere che gli si affidasse l'ideazione di un ambizioso monumento che il Granduca desiderava per sé²⁷. Se invece, nonostante le argomentazioni appena esposte, ponessimo il foglio verso il 1615, quando con la direzione di Tacca ripresero i lavori, la posa artificiosa delle figure e la composizione del basamento, in cui si sommano forme concentriche, si accorderebbe male con la sua opera²⁸. Torriti, come detto, lo datava persino nel "pieno Cinquecento"²⁹. Ferdinando avrebbe potuto commissionare il progetto a un pittore: per altri monumenti, infatti, furono richiesti disegni a Ludovico Cardi il Cigoli e a Gregorio Pagani³⁰. Ma il progetto di Modena non è attribuibile a loro e non sembra conveniente allontanarlo dall'ambito di Giambologna: anzi, sostituendo le aquile con i putti, è davvero simile alla forma piramidale della 'Fontana del Nettuno' a Bologna (fig. 6)³¹. Non solo la macrostruttura, ma anche i dettagli si accordano con il suo lavoro, dalle cornici geometriche nella parasta curva centrale, alla forma degli scudi araldici³².



7

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per la Fontana dell'Oceano*, 205 x 330 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1954.29 (foto Ashmolean Museum).

L'opera grafica di Giambologna è sparuta e discussa: soprattutto Charles Avery e Michael W. Cole se ne sono occupati, giungendo alla conclusione che lo strumento favorito dallo scultore per lo studio e l'ideazione non fosse il disegno, ma il bozzetto di cera o di argilla³³. Secondo Catherine Monbeig Goguel "l'artiste demeure un dessinateur à peu près inconnu"³⁴. Esistono, tuttavia, almeno due progetti a penna e inchiostro che gli sono generalmente attribuiti: al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi un progetto per la Cappella di Sant'Antonino nella chiesa fiorentina di San Marco; all'Ashmolean Museum di Oxford un progetto per la 'Fontana dell'Oceano' nel Giardino di Boboli (fig. 7). Eccetto le figure di santi abbozzate nelle nicchie, il progetto per la Cappella di Sant'Antonino potrebbe, in verità, essere stato eseguito da un collaboratore³⁵. Il disegno di Oxford, databile tra il 1571 e il 1575, è invece più chiaramente di sua mano, per la sua qualità e poiché contiene iscrizioni autografe³⁶. Restano inoltre diversi altri fogli, la cui attribuzione è controversa, e che mostrano quanto necessario sarebbe uno studio approfondito³⁷.

Il progetto di Modena, a pietra nera, non gode perciò molti termini sicuri di paragone. Tuttavia, nonostante la diversità tecnica e cronologica, un confronto con il foglio dell'Ashmolean sembra significativo. Entrambi i monumenti sono allineati in modo da mostrare frontalmente una delle statue angolari del basamento, e sono visti

imagines



8

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per la Fontana del Nettuno di Firenze*, 415 x 195 mm, New York, Metropolitan Museum, inv. 2010.84 (foto Metropolitan Museum).

da una posizione leggermente rialzata, così che le statue sommitali solo leggermente sono scorciate dal basso, con una simile posa delle gambe. Anche le figure nel basamento sono analoghe nella corporatura, nella posa, e persino in qualche aspetto più minuto, come la consuetudine a rappresentare il punto in cui termina il muscolo gastrocnemio, alla metà della gamba, con due curve. Infine sembra peculiare il modo di segnare l'ombra nella parte destra, con lunghi tratti paralleli e obliqui che attraversano la figura, e nelle modanature, con tratti orizzontali o verticali che si diradano.

Esistono anche disegni a pietra nera che portano antiche attribuzioni a Giambologna. Tra questi un foglio del Metropolitan Museum di New York, espunto da Avery dal suo catalogo e recentemente riammessovi (fig. 8)³⁸. È un'opera di grande interesse, perché testimonia un progetto per il concorso della fontana di Piazza della Signoria a Firenze, come dimostrano le corrispondenze con un disegno nel museo del Louvre, riferito in passato a Bartolomeo Ammannati o a Giovanni Vittorio Soderini, prima che queste attribuzioni fossero rifiutate³⁹. Fra gli scultori che parteciparono al concorso (Cellini, Danti, Giambologna, Ammannati, Mosca, Montorsoli, de' Rossi), questo progetto si addice a Giambologna, come ha suggerito Vossilla, e l'antica iscrizione si direbbe fededegna⁴⁰. La sua posa ricorda infatti quella del Sansone al Victoria & Albert Museum, una statua che il granduca Francesco avrebbe commissionato proprio come consolazione dopo la sconfitta al concorso della fontana⁴¹. Nonostante sia eseguito con una pietra più morbida e in modo più corsivo, il disegno del Metropolitan non sembra incompatibile con quello della Galleria Estense; simili sono, per esempio, i tentennamenti nel definire la lunghezza di una coscia.

Un cavallo a pietra nera proveniente dalla collezione di Filippo Baldinucci, che vi iscrisse "Di Gio:Bologna", ora nel *département des Arts graphiques* del Louvre (fig. 9), era ritenuto da Ulrich Middeldorf "one of the very few connected with Giambologna which may possibly be considered autograph"⁴². Monbeig Goguel, valutandone il carattere e la qualità, ha ribadito questo giudizio, tuttavia, la mancanza di paragoni ha impedito che il foglio fosse preso in considerazione dagli studi sui monumenti equestri di Giambologna⁴³. Un confronto con il foglio di Modena può ora confermare l'attribuzione antica: la tecnica è infatti molto affine, con contorni marcati e, come nei crini dei cavalli o nel mantello del granduca, tratti disordinati e ripetuti. Analoga è la mancanza di profondità nello scorcio dei contorni, che, nonostante la sicurezza nel definire le forme e i volumi in modo estemporaneo, appaiono appiattiti.

Accettate queste proposte, dovremmo concludere che Giambologna per ideare una composizione e per stabilire la posa delle figure faceva uso del disegno, non solo della plastica. Inoltre potremmo ripercorrere la complicata vicenda del monumento di Livorno, ipotizzando delle nuove soluzioni. È probabile che Ferdinando non abbia immediatamente eretto la statua scolpita da Bandini, poiché



9

Jean Boulogne detto Giambologna, *Progetto per un monumento equestre*, 265 x 340 mm, Parigi, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 19902 (foto Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola).

sollecitato dalle vittorie dei Cavalieri a desiderare verso il 1602 un progetto più grande, testimoniato dal foglio di Modena. Morto lo scultore e morto il Granduca, l'impresa dovette fermarsi, e non è nominata tra quelle che Tacca si impegna a continuare nel febbraio 1609⁴⁴. Soltanto alcuni anni dopo, verso il 1615 ricordato da Baldinucci come data iniziale del progetto, il successore Cosimo II decise, in concomitanza con i lavori di rinnovamento nel porto, di realizzare il monumento con “quattro schiavi di bronzo”, come prova un *motuproprio* diretto al provveditore generale delle galere Paolo Rucellai⁴⁵.

Nei fatti le cose andarono diversamente: nel 1617 venne inaugurato nella Darsena il colosso di Bandini, finalmente posto su un piedistallo, mentre, probabilmente entro il 1620, i prigionieri di bronzo furono commissionati per un monumento differente, coronato dalla ‘Religione di Santo Stefano’. Lo sappiamo grazie a una lettera che Pietro Tacca invia l'8 marzo 1621, dopo la morte di Cosimo II, al segretario delle reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, chiedendo un'autorizzazione a continuare i lavori⁴⁶. Una data entro il 1620 è suggerita dal frontespizio inciso da Jacques Callot per gli *Statuti dell'Ordine*, dove prigionieri con turbante sono incatenati alla base di un monumento coronato dalla Religione e da altre figure allegoriche⁴⁷. L'autorizzazione venne negata e Tacca dovette limitarsi a rialzare il basamento della statua marmorea di Bandini e a collocarvi i Mori, che risultarono forse un po' sovradimensionati, e i trofei⁴⁸.



10

Anonimo, copia da Giambologna, *Progetti per due colonne monumentali*, 398 x 315 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3465 A (foto Gallerie degli Uffizi).

Non è semplice stabilire se la diversità della figura del granduca nel foglio di Modena dalla statua di Bandini indichi la volontà di rifarla nuovamente. Delle differenze sono giustificabili, poiché Giambologna, proposto come autore del disegno, non aveva probabilmente il monumento sotto agli occhi. Il dettaglio delle armi, tuttavia, su cui il sovrano poggia il piede destro, non può farsi senza cognizione ed è pertanto più verosimile che verso il 1602 si avesse in mente di sostituire completamente la scultura. Le varianti maggiori si concentrano nella posa delle braccia: Ferdinando con la destra punta in alto il bastone del comando e con la sinistra stringe

il pomo della spada. Questi gesti si ritrovano a Messina nel monumento a Giovanni d'Austria, vincitore nella Battaglia di Lepanto, a cui l'Ordine di Santo Stefano aveva partecipato. La statua di Messina è considerata un precedente importante, data la sua posizione simile e innovativa al centro del porto, e Ferdinando avrebbe potuto averne notizia, essendo Messina lo scalo principale per le spedizioni dei cavalieri, tanto che i festeggiamenti per l'impresa del 1602 cominciarono quando le galere "entrarono trionfanti nel porto di Messina"⁴⁹.

Anche Enrico IV di Francia, nel monumento realizzato da Nicolas Cordier nel 1606-1608 per i canonici lateranensi, leva eroicamente lo scettro e tiene la mano sinistra sulla spada⁵⁰. Nel 1604 sua moglie Maria de' Medici aveva chiesto per lui una statua equestre allo zio granduca, da porre sul *Pont Neuf* di Parigi: l'opera giunse a destinazione nel 1614, dopo la sua morte, e nel basamento, servendosi di disegni di Ludovico Cardi il Cigoli e di modelli di Pietro Francavilla, furono posti quattro prigionieri, completati da Francesco Bordoni nel 1618⁵¹. Si è discusso molto della precedenza di questo basamento o di quello di Livorno: il disegno di Modena, se si accetta una datazione verso il 1602, dovrebbe risolvere questa controversia, convalidando le intuizioni di Anthea Brook⁵².

L'idea degli schiavi incatenati, di cui Mack Andrick ha indagato i precedenti, avrebbe offerto a Giambologna l'occasione per emulare i prigionieri di Michelangelo⁵³. Un simile basamento venne adottato in seguito anche per altri regnanti, ad esempio per la statua di Luigi XIV a *Place des Victoires*, distrutta dai rivoluzionari, come quella di Enrico, nel 1792⁵⁴. Il 'Teatro marmoreo' di Palermo, eretto per Filippo IV di Spagna dal 1661, è invece tanto simile al disegno di Modena da ammettere l'ipotesi che, per qualche via, debba dipenderne⁵⁵. Sorto dall'unione della tipologia della statua su basamento dotato di bassorilievi con la tipologia a forme concentriche e figure angolari, propria delle fontane, il progetto conservato nella Galleria Estense occupa quindi un posto non secondario per la definizione nello stato assolutista europeo del monumento del sovrano⁵⁶.

* * *

Per non inquinare un'argomentazione di per sé tortuosa, non ho richiamato finora un foglio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi che potrebbe conservare la copia di altri due progetti di Giambologna per grandiosi monumenti (fig. 10)⁵⁷. Detlef Heikamp li ha pubblicati come alternative per la colonna che Cosimo I voleva innalzare in Piazza San Marco a Firenze, con una datazione successiva agli anni sessanta del secolo, in considerazione dello stile grafico e poiché una simile autocelebrazione sarebbe risultata troppo sfacciata quando ancora erano vivi i ricordi della tradizione repubblicana⁵⁸. Per le stesse ragioni, Jessica Mack Andrick ha ritenuto che

seguano la morte di Cosimo nel 1574⁵⁹. Una colonna sormontata da un monumento equestre è rappresentata in Piazza San Marco dal cosmografo olivetano Stefano Bonsignori nella mappa del 1584⁶⁰.

L'antica attribuzione a Giambologna, in basso a sinistra, non è stata considerata, tuttavia è possibile provare che modelli grafici o plastici di queste invenzioni erano davvero presenti nella sua bottega. In un foglio in collezione privata che riunisce diverse opere copiate da Giambologna sono infatti presenti, come detto, progetti per una colonna monumentale molto simile, con prigionieri incatenati e putti cavalcanti⁶¹.

Un'analisi più dettagliata dei monumenti copiati nel foglio degli Uffizi sembra confermare questa paternità. La colonna di sinistra, con un capitello composito, è posta su una crepidine con gradini di diverse forme geometriche regolari⁶². Nel basamento ospita divinità acquatiche, virtù cardinali (si riconoscono la Fortezza con la colonna e la Giustizia con la spada) e putti che cavalcano capricorni. La composizione delle figure è piramidale, come nella 'Fontana del Nettuno' di Bologna o come nel progetto della Galleria Estense: per rispettare questa tipologia i putti sono previsti in una strana posizione, presso la base della colonna. Le virtù invece, in modo simile alla 'Fontana di Ercole' di Adriaen de Vries ad Augusta, fiancheggiano il dado del piedistallo, dove è possibile leggere un rilievo con una battaglia terrestre⁶³.

Il capricorno è un emblema astrologico di Cosimo: putti che cavalcano capricorni erano previsti nella 'Fontana delle fatiche di Ercole' di Vincenzo de' Rossi⁶⁴. Heikamp ha proposto che anche le divinità poste sui gradini con un'ancora e un delfino possano alludere al suo motto, *festina lente*, tuttavia abbinato solitamente a una tartaruga con una vela⁶⁵. La divinità fluviale al centro è accompagnata da una lupa ed è perciò identificabile con il Tevere o con l'Ombrone, mentre dall'altra parte era probabilmente previsto il fiume Arno, con un leone⁶⁶. La posa di queste divinità, con gambe e braccia piegate dinamicamente, è diversa da quella distesa frequente nei modelli antichi e si ritrova in alcune figure di fiumi in argilla che si considerano dubitativamente derivate da Giambologna⁶⁷.

Sembra più verosimile che le divinità accompagnate da un'ancora e un delfino, essendo poste sullo stesso piano del fiume Tevere, non abbiano un valore emblematico, ma siano rappresentazioni di mari⁶⁸: il sovrano in cima alla colonna sarebbe quindi ritratto come 'signore dei mari'. Il significato di questi progetti, difficilmente databili, è quindi in accordo con la politica di espansione nel Mediterraneo e nell'Atlantico, favorita da Ferdinando: la committenza potrebbe perciò spettare a lui, che avrebbe celebrato il potere granducale attraverso la memoria del padre. Il foglio in collezione privata, riproducendo la colonna accanto a una nuova versione della 'Fontana con Sansone e il filisteo', conferma una datazione verso il 1601; tuttavia la presenza di una colonna con un monumento equestre nella mappa del 1584 dimostra che delle velleità, se non dei disegni, esistevano già prima.

imagines

Simile al foglio di Modena, per il motivo degli schiavi incatenati e per le specchiature rettangolari, è pure il piedistallo della colonna di destra, dove sembra intellegibile un rilievo con una scena di trionfo. Non è agevole stabilire se sia un'alternativa alla colonna di sinistra, dedicata a Cosimo, o se invece rappresenti un monumento gemello, magari dedicato a Ferdinando: le disparità che ne deriverebbero, con un granduca a piedi e uno a cavallo, inducono a preferire la prima possibilità. È infatti in cima al capitello, di ordine ionico, una figura che cavalca un cavallo rampante, secondo un'audace tipologia che ha avuto successo tra gli allievi di Giambologna⁶⁹. Il disegno degli Uffizi mostra perciò che il monumento equestre di Filippo IV a Madrid ha concretizzato molti anni dopo, come può dirsi per i Quattro Mori, un progetto che si era accarezzato quando Tacca era un giovane aiuto nella bottega di Borgo Pinti⁷⁰. Anche altri monumenti realizzati da allievi di Giambologna, diretti o indiretti, come la fontana di Leopoldo V d'Asburgo a Innsbruck, opera di Caspar Gras, indicano più chiaramente un debito con il maestro, se si considerano i disegni della Galleria Estense e degli Uffizi⁷¹.

NOTE

Ringrazio specialmente, per l'aiuto nelle ricerche e nell'elaborazione di questo scritto, Marzia Faietti, Alessandro Rovetta, Eike Schmidt, Marcello Toffanello, Fabrizio Fischetti, Laura Donati, Maria Elena de Luca, Raimondo Sassi.

1 Modena, Galleria Estense, inv. 1150; pietra nera, punta acroma; 512 x 274 mm; filigrana: uccello entro un cerchio, presente due volte e visibile solo in parte, diametro 45 mm, simile a Briquet 12209 (Vicenza 1579, var. simil. Roma 1580 e Fabriano 1565). Nel verso in basso al centro un timbro completato a penna e inchiostro "Anno 1956 / Inventario / N. 1556"; nel verso in basso a sinistra su un'etichetta a penna e inchiostro "Inv. n. 1150" (corrispondente nel manoscritto "Catalogo disegni e stampe", conservato presso il museo, a p. 118, n. 512). Disegno su sette ritagli irregolari di carta incollati, cosparsi lungo i bordi con una colla pastosa che ha macchiato il recto; carta fragile, con alcuni fori e lacune, specialmente nell'angolo sinistro (piccoli frammenti staccati sono conservati in una busta); foxing diffuso. La scheda museale di A. Bigi (2008) lo considera un progetto inedito di Pietro Tacca per il monumento

dei Quattro Mori di Livorno, facendo riferimento a una precedente documentazione anonima dattiloscritta e senza riportare la bibliografia esistente sull'opera: Venturi 1936, p. 266 (riprodotto a p. 269) e Venturi 1937, p. 852; Torriti 1975, p. 63, nota 24; Bush 1976, pp. 202-203 (riprodotto a p. 432, fig. 204); Brook 2008, p. 50. Non è possibile riconoscere il disegno nell'inventario del 1751 (Bentini - Curti 1990, pp. 65-114, dove si dichiara il soggetto o l'autore solo per fogli esposti e non per quelli raccolti in libri). È invece riconoscibile tra i disegni ricordati da Castellani Tarabini 1854, p. 142, n. 13. Si vedano inoltre Bentini 1989, pp. 9-49; Bentini 1998, pp. 12-15; Bigi Iotti - G. Zavatta 2011, in particolare nella *Premessa* a p. 39. Ringrazio i conservatori Marcello Toffanello e Federico Fischetti per l'aiuto nella consultazione e per le informazioni fornitemi.

2 Venturi 1936, p. 266, e Venturi 1937, p. 852; è probabile che Venturi abbia conosciuto il disegno mentre era ispettore alla Galleria Estense, tra il 1878 e il 1888. Sul Monumento dei Quattro Mori si veda da ultimo Ostrow 2015, 71, pp. 145-180 (con una rassegna sulla ricezione del monumento nei secoli XVII-XIX, a pp. 163-167 e con una bibliografia p. 172, note 1 e 2). La bibliografia è molto numerosa, mi limito perciò a segnalare qualche pubblicazione recente, richiamandone altre nel corso del testo: particolarmente rilevanti sono i contributi di Mack Andrick 2005, pp. 101-165; Brook 2008, con bibliografia ragionata alle pp. 9-12. Si vedano inoltre Mandalis 2009; Brook 2012; Poole 2013, pp. 239-266; Rosen 2015, pp. 34-57. Disponiamo di un'estesa biografia di Pietro Tacca scritta da Baldinucci (1702) 1846, p. 77-108. La bibliografia di riferimento sullo scultore, oltre all'esposizione monografica Falletti 2007, sono gli studi di Watson 1983, che si occupa dell'attività di Tacca fino al 1617, e Mack Andrick 2005, che concentra la sua indagine sul periodo successivo. Per ulteriore bibliografia si rimanda a Bissell 2020, pp. 401-402. Sulla tarda produzione di Giambologna e della sua bottega si veda inoltre Rudigier - Truyols, 2019.

3 Torriti 1975, p. 63, nota 24.

4 Castellani Tarabini 1854, p. 142, n. 13.

5 Brook 2008, p. 51, n. 5. Non si è ancora stabilita una denominazione univoca e nella letteratura sono diffuse variamente le forme 'Codebue', 'Codibue', 'Codebò', 'Codibò'. 'Codibue' è una forma italiana, utilizzata da Tiraboschi 1786, pp. 178-179 e da Lanzi 1809, p. 41. La forma dialettale 'Codebò' è prevalente nell'indicare la nobile famiglia modenese, mentre la forma mista, 'Codebue', sembra sconsigliabile. Sulla distribuzione del nome si veda Cano González *et alii* 2004, p. 172.

6 Il passo è tratto da Baldinucci (1702) 1846, p. 98. Tacca "non fu solito disegnare", ovvero utilizzò il disegno meno di quanto fosse consueto; sembrano perciò eccessive le conclusioni di Brook (2008, p. 50), secondo cui "non c'è ragione per adesso di credere che si sia servito di questo strumento". Sulla questione della produzione grafica di Tacca si veda inoltre Mack Andrick 2005, p. 113; Krahn 2006, pp. 45-61, in particolare p. 48; Carpita 2007, p. 265, nota 35. Non sembra possibile accogliere l'attribuzione a Tacca di un disegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra, proposta da Carofano 2009, pp. 281-89; il foglio è infatti correlato a un'incisione di Callot, come nota Carofano, e non vi sono ragioni che provino un riferimento a Tacca. Mancano motivazioni per attribuire a Tacca anche un

disegno nell'Archivio della Madonna dell'Umiltà a Pistoia, assegnatogli ipoteticamente da Montigiani 2007a, p. 196.

7 Venturi conosceva Giovanni Battista Codibue, poiché è fra gli artisti che dipinsero nell'Ospedale della Morte, oggetto di un suo scritto: Venturi 1885. Molti documenti che riguardano Codibue sono stati rintracciati da Baracchi Giannardi 1980. Si veda inoltre Guandalini - Martinelli Braglia 1992. Per ulteriore bibliografia su questo artista, a cui non è dedicata una voce nel *Dizionario biografico degli italiani*, rimando a Martin 1998.

8 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 17223 F; pietra nera, 183 x 142 mm. Timbrato in basso a sinistra (L. 929); sul supporto in basso al centro a inchiostro "Giambatista Codibue", in basso a destra a matita "17223". Disegno incollato su un foglio più grande (545 x 392 mm), ritagliato da un libro; sono presenti alcune piccole macchie. È identificabile con il disegno ricordato nella *Listra* di Baldinucci, acquisito fra il settembre 1674 e l'agosto 1675 e pertanto assente nell'edizione a stampa (Barocchi 1975, p. 186, "Codebò modenese, n° 1"). Il disegno era posto nel volume *Miscellaneae* XXII, al f. 17, come "Codebo Modanese / Due Nudi che discorrono / assieme a matita rossa" ed è ricordato nell'inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni "Codebo Modanese / Due nudi a Riscontro, belli / a matita nera" (Petrioli Tofani 2014, vol. I, p. 296 e vol. III, p. 922). È indicato da Campori 1845, p. 13, come "due accademie del nudo, a lapis rosso". La variazione nel definire la tecnica utilizzata (pietra nera / rossa) suscita delle perplessità, tuttavia l'identificazione è confermata dalla mancanza di altri disegni attribuiti a questo autore e dalla possibilità di assegnare il foglio a un ambito emiliano della seconda metà del XVI: un fatto che rende verosimile un errore nel descrivere la tecnica, più che lo scambio con un altro foglio di soggetto simile. Per di più è possibile osservare delle analogie fra la posa del nudo a destra e quella dell'arcangelo Gabriele nell'Annunciazione dipinta da Codibue, posta nell'altare maggiore di San Biagio nel Carmine a Modena. Ringrazio Marzia Faietti, Laura Donati, Maria Elena de Luca e Raimondo Sassi per le informazioni e per l'aiuto nella consultazione di questo e degli altri disegni nella raccolta, citati di seguito nel testo.

9 Rimando alla bibliografia indicata alla nota 2.

10 La cronaca di Mariano Santelli si conserva a Livorno, Biblioteca Labronica, manoscritto non catalogato, con titolo *Mss. dello stato antico e moderno ovvero origine di Livorno in Toscana ossia cronaca di Livorno di Niccola Magri [...] fornita dal prete Mariano*

Santelli [...]. Per una trascrizione del passo interessato si veda Brook 2008, p. 20, nota 10. Sul manoscritto si veda Carpita 2007, in particolare p. 258, nota 13.

11 Il basamento è rialzato da un assistente di Tacca, Taddeo di Michele di Carrara; i primi due schiavi, ritratti di 'Alì' e 'Morgiano', sono installati entro il 1623, gli altri due entro il 1626: Ostrow 2015, pp. 150-152.

12 Per le vicende del monumento nei secoli XIX e XX si veda la bibliografia citata da Brook 2008, pp. 9 e 23, nota 61.

13 Venturi 1937, p. 852.

14 Lo si ricava da un *motuproprio* di Ferdinando del 6 febbraio 1608 e da una lettera di Lorenzo Usimbardi, segretario di Ferdinando I, datata 6 febbraio 1607: questa data, come ha notato Ostrow, deve probabilmente ritenersi *more fiorentino* e quindi 1608 secondo il calendario gregoriano (Ostrow 2015, p. 148 e p. 173, nota 14). Il documento è noto da tempo grazie alla trascrizione di Ulacacci 1874, p. 44; altre informazioni in proposito sono state reperite da Carpita 2007, pp. 262-264. Tuttavia, dopo la proposta di Watson (1983, p. 166), era per lo più riferito dubitativamente al monumento di Enrico IV, dotato anch'esso di prigionieri bronzei (Mandalis 2009, pp. 27-28; Brook 2008, pp. 24-28; Carpita 2007, p. 264; di parere incerto Poole 2013, p. 253, nota 48 e p. 254). Watson 1996, p. 228.

15 Per una rassegna delle posizioni che considerano i Mori parte del progetto originario si veda Mandalis 2009, p. 71, nota 9; Carpita 2007, p. 262, nota 28; Ostrow 2015, p. 172, note 12 e 13.

16 Bush 1976, pp. 179-205; rimando inoltre alla bibliografia raccolta da Poole 2013, p. 239, nota 2.

17 Frattarelli Fischer 1989, p. 892; Frattarelli Fischer 2018, in particolare pp. 51-81.

18 Frattarelli Fischer 2006. Sull'Ordine di Santo Stefano si veda Angiolini 1996; rimando inoltre alla bibliografia raccolta da Ciappelli 2017, p. 259, nota 5. Sul tentativo coloniale in Brasile, che seguiva al fallimento di altre spedizioni (Lamioni 1993), si veda Heikamp 1972, p. 18; Buarque de Holanda 2000, pp. 95-122; Markey 2016, p. 147.

19 Poole 2013, pp. 243-44 e p. 248, nota 32.

20 Baldinucci (1702) 1846, p. 86.

21 Per la condizione degli schiavi livornesi si veda Frattarelli Fischer 2000; Neri 2000.

22 Per questa e per le altre pubblicazioni celebrative si veda Ciappelli 2017, pp. 135-139. Il frontespizio della *Relazione* a stampa del 1602 deve aver dato vita a un'iconografia ufficiale, poiché anche Jacopo Chimenti da Empoli sembra ispirarsene per il dipinto con questo soggetto nel soffitto della chiesa di Santo Stefano a Pisa,

23 Londra, Sotheby's, 9 luglio 1973, lotto 17 con attribuzione a Pietro Tacca; Avery 2000a, pp. 22-26, riprodotto a p. 25. Il disegno è riprodotto anche in Carofano 2009, p. 285 e Brook 2008, p. 81. Nel foglio sono raffigurate anche due figure fantastiche, parte di piccole fontane, che possono chiarire meglio la funzione di simili oggetti conservati a Firenze, Museo Nazionale del Bargello (inv. 458-459 B; Montigiani 2007b).

24 Avery - Watson 1978, come 'circle of Pietro Tacca'. Brook ha notato che per celebrare Marcantonio Colonna si erano poste nella Sala della Lupa in Campidoglio delle colonne rostrate con turchi incatenati alla base, una possibile fonte di ispirazione per i Mori di Livorno, poiché colonne rostrate con prigionieri ornavano il catafalco eretto per lo stesso Ferdinando in San Giovanni dei Fiorentini nel 1609 (Brook 2008, pp. 30, 50, 81).

25 Barca 1828. Barca afferma di aver tratto la notizia dalle "Memorie manoscritte intorno alla Famiglia de' Medici". Una ricerca per reperire questo codice all'Archivio di Stato o alla Biblioteca Universitaria di Pisa, dove è giunto buona parte del patrimonio librario e archivistico dell'Ordine, non ha dato frutti. Il passo è noto per lo più tramite la trascrizione di Piombanti 1873, p. 430. È ritenuto inattendibile da Mandalis 2009, p. 71, nota 9; Rosen 2013, p. 57, nota 119; Ostrow 2015, pp. 172, nota 10, e 177, nota 96. Mandalis (2009, p. 19) nota che un tavolo con una veduta del porto di Livorno a pietre dure commesse, commissionato da Ferdinando de' Medici a Cristofano Gaffurri, rappresenta il monumento senza i prigionieri: ciò non costituisce tuttavia un ostacolo a una datazione del progetto verso il 1602, poiché si fonda su un disegno eseguito da Jacopo Ligozzi nel 1601 (Giusti 2006). La datazione proposta da Piombanti era invece stata accolta da Lo Vullo Bianchi 1931, p. 158; Taccini 1980, pp. 282-284. Altri hanno ritenuto che i Quattro Mori potessero essere previsti fin da subito: rimando alla bibliografia raccolta da Ostrow 2015, p. 172, nota 12.

26 La costruzione del Bagno iniziò nel 1598: Frattarelli Fischer 2018, p. 63.

27 Lo stesso biografo ci informa che Tacca nei primi anni del secolo prese parte a varie opere

“con disegno, modello, e direzione del maestro”: Baldinucci (1702) 1846, p. 79.

28 Si data verso il 1615 il *Crocifisso* donato da Tacca al re Filippo III di Spagna, un'opera di sua invenzione e quindi utile per confrontarla con i modelli di Giambologna: si veda Montigiani 2007c.

29 Torriti 1975, p. 63 nota 24.

30 Furono richiesti disegni a Pagani e al Cigoli per il monumento di Cosimo I in Piazza della Signoria; si conservano inoltre diversi fogli del Cigoli per il monumento di Enrico IV sul *Pont Neuf* di Parigi. Si veda Monaci Moran 2007 (con bibliografia); rimando inoltre alla nota 52.

31 Sulla fontana bolognese del Nettuno, frutto della collaborazione con l'architetto Tommaso Laureti, si veda Tuttle 2015.

32 Cornici geometriche sono presenti nei plinti degli angeli reggi candelabro del Duomo di Pisa, disegnati da Giambologna proprio verso il 1601: Rudigier 2019, pp. 179-201, in particolare pp. 195-196. Gli scudi araldici prodotti da Giambologna hanno una forma ovale allungata, inconsueta in Italia: Scalini 2000, pp. 103-116, in particolare pp. 103-104.

33 Non esiste uno studio sistematico sui disegni di Giambologna; raccolgo qui la bibliografia che ho potuto reperire sull'argomento, rimandando alle note seguenti altri riferimenti per singoli fogli: Popp 1927; Parker 1956, p. 65; Dhanens 1956, pp. 100-103, 111, 167, 256; Dhanens 1963; Avery 1978a; Monbeig Goguel 1979, pp. 21, 43-44; Gaeta Bertelà 1980; Avery 1981, pp. 79-86; Avery 1987, pp. 15-16, 273-74; Jaffé 1994, p. 133; Dacosta Kauffmann 1998, pp. 84-89; Krahn 2006, pp. 47-49; Diemer 2006, pp. 107-125; Cole 2011, pp. 187-91; Cole 2014a, p. 32.

34 Monbeig Goguel 1979, p. 21.

35 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2323 A. Si veda Avery 1987, p. 274, n. 170 (con bibliografia); Weitzel Gibbons 1995, pp. 31-33; Krahn 2006, p. 48. Secondo la proposta di Morrogh (1985, pp. 123-125), Giambologna potrebbe aver seguito indicazioni di Andrea Palladio. Questo disegno è generalmente considerato autografo, tuttavia, mentre nel foglio di Oxford, per cui rimando alla nota seguente, le modanature sono eseguite abilmente a mano libera, in quello degli Uffizi, nonostante l'uso della riga e del compasso, sono presenti numerose imprecisioni e scorrettezze. Inoltre, a differenza delle figure dei santi nelle nicchie, eseguite in un secondo tempo con maestrevole

rapidità e con qualche pentimento, quelle degli angeli sul frontone dell'altare maggiore, simultanee al resto del disegno, sono sproporzionate e anatomicamente incerte. Giambologna potrebbe quindi aver realizzato direttamente solo le figure delle nicchie, eseguite con una meravigliosa furia ideativa, come sembra dimostrare la somiglianza con lo schizzo per il 'fiume Mugnone' nella stessa raccolta (inv. 237 A), attribuito a Giambologna da Keutner 1986, p. 58. È possibile che il foglio inv. 2323 A degli Uffizi sia frutto della collaborazione di Giambologna con l'allievo Pietro Francavilla, di cui si conoscono alcuni disegni (Avery 2000; Yerkes 2014).

36 Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1954.29; si veda Helmstutler di Dio 2014 (con bibliografia).

37 Tra i fogli per cui è possibile considerare un'attribuzione a Giambologna, oltre allo schizzo per il 'Fiume Mugnone', appena ricordato, e ai disegni a pietra nera in seguito citati nel testo, ci sono un progetto per la 'Fontana del Sansone' (Madrid, Museo del Prado, inv. Do01842; Turner 2008, p. 303) e un progetto per una fontana sormontata da Ermes (Berlino, Kunstbibliothek, inv. 169; Avery 1987, pp. 210, 274). È invece da rifiutare, come ha notato Monbeig Goguel (1979, p. 43), l'attribuzione del foglio inv. 1411 S del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, con un progetto per la 'Fontana di Sansone': un'antica iscrizione lo assegna a Giulio Parigi, che potrebbe aver coordinato lo smontaggio della fontana, spedita in Spagna nel 1601. Sopravvive nella bibliografia archeologica recente (per esempio Vicarelli 2007, in particolare p. 75) l'attribuzione a Giambologna dei disegni del 'taccuino di Cambridge' (Cambridge, Library of Trinity College, MS R 17 3), proposta a suo tempo da Dhanens 1963, mantenuta da Fileri 1985, ma tralasciata, poiché senza fondamento, dagli studi successivi.

38 New York, Metropolitan Museum, inv. 2010.84; Avery 1978c (con bibliografia); Londra, Sotheby's, 27 gennaio 2010, lotto 16 (come 'attributed to Giambologna'); Annual Report 2010, p. 19 (come 'Giambologna').

39 Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 711; il foglio, proveniente dalla collezione di Filippo Baldinucci, ha avuto una vicenda critica travagliata e numerose attribuzioni sono state proposte: si veda Heikamp 2011, in particolare pp. 227-233 e 424-227, n. 22 (con bibliografia), a cui si aggiunga Monbeig Goguel 1989, pp. 712-714; Vossilla 2010-2012, p. 88-90. L'attribuzione a Soderini, rifiutata da Heikamp, era stata proposta da Morrogh (1985, p. 80, n.

30), che ha notato le relazioni di questo nobile dilettante con il Giambologna e con Giovanni Antonio Dosio. Lo stesso Morrogh ha assegnato a Dosio un altro disegno connesso con l'opera di Giambologna (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1403 S) per la somiglianza della "testa del cavallo" e delle "gambe del cavaliere" con un dettaglio analogo in un foglio di Dosio della stessa raccolta (inv. 2581 A). Queste caratteristiche si ritrovano tuttavia anche nei fogli assegnati a Giambologna a Madrid e a Berlino, citati nella nota 38; pertanto la questione deve essere ripresa con maggiore attenzione. Si veda inoltre Brook 2008, pp. 24 e p. 27, note 2-3.

40 Vossilla 2010-2012, pp. 88-90. Contemporaneamente e indipendentemente da Vossilla, Heikamp ha considerato questo progetto, che avrebbe posto il gigante di marmo in cima a una "fontana colossale", come opera di un "emulo" di Giambologna, per la somiglianza con la Fontana di Nettuno a Bologna: Heikamp 2011, p. 232.

41 Londra, Victoria & Albert Museum, inv. A.7-1954; Vossilla 2010-2012, p. 89. Il Sansone, non l'Oceano di Boboli (come generalmente sostenuto: Keutner 1984, p. 419; Avery 1987, pp. 18, 75; Laschke 2000, in pp. 80-82) dovrebbe pertanto conservare il modello rifiutato per il Nettuno di Piazza della Signoria. È nota, del resto, la facilità con cui Giambologna adattava le sue invenzioni da un'iconografia all'altra: Cole 2008, pp. 339-359.

42 Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 19902; Avery 1978d. Ringrazio Dominique Cordellier per le informazioni fornite.

43 Monbeig Coguel 1979, p. 44. La posa del cavallo, simile a quella nei monumenti equestri a Cosimo I e a Ferdinando I, venne elaborata da Giambologna ancora prima di lasciare la casa di Bernardo Vecchietti, come ha mostrato Avery 2017, pp. 32-34. La somiglianza con il disegno di Modena suggerisce, tuttavia, una datazione avanzata.

44 Watson 1983, pp. 321-24.

45 Carpita 2007, p. 264; il documento non è databile con precisione, Rucellai è nominato provveditore nel 1615, si veda Ostrow 2015, p. 148. La testimonianza di Girolamo Grifoni da San Gimignano, riportata da Santelli (per cui si veda Brook 2008, p. 16 e p. 20 nota 19), è invece contraddittoria: sostiene che le statue dei Mori furono commissionate nel 1616, dopo che venne giudicato "macro" il basamento della statua di Ferdinando, inaugurato tuttavia nel 1617.

46 "Siccome V. S. Ill.^{ma} sa, io esposi già a lor A. A. come il Granduca di G. M. avesse determinato assolutamente che in cambio della statua di marmo del Gran Duca Ferdinando, che si trattava di mettere sopra la base delli schiavi, che io fo per Livorno, io ci facessi la statua similmente di marmo della Relligione di S. Stefano, et ancora mettevo in considerazione a lor A. A. che comandassero se questa spesa aspettasi fare a detta Relligione". Il documento è trascritto, correggendo la datazione corrente, in Mack Andrick 2005, p. 241, n. B2 (per elenco delle trascrizioni esistenti si veda Bortolotti 2007, p. 213).

47 *Statuti dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano ristampati con aggiunte in tempo del Serenissimo Cosimo II gran duca di Toscana e gran maestro*, Firenze, 1620; si veda Kinnane Roelofsma 1996, pp. 136-137.

48 Finora si è proposto per lo più che Tacca avrebbe dovuto sostituire il monumento di Bandini (Mack Andrick 2005, p. 113; Brook 2008, p. 16 e p. 30), tuttavia mi sembra più verosimile credere che dovesse realizzare un monumento distinto, che affiancasse quello già eretto: è infatti sconveniente credere che Cosimo II avesse voluto rimuovere la statua del padre, innalzata pochi anni prima, sostituendola con una dedicata alla Religione di Santo Stefano. Resta misterioso il documento scoperto da Mack Andrick 2005, p. 113, n. 872: "Dice il S. Cav. Barbarara che la statua di marmo per la base delli schiavi è fatta, et si trovia la stessa in un'catino vicino alla Darsina" (Pisa, Archivio di Stato, Archivio dei Cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano, 1663, *Partiti e Stanziamenti del consiglio al tempo dell'auditore Antella*, 1620-1623). Poiché si dice che la statua "è fatta", non sembra possibile identificarla con quella di Bandini, rimossa dal monumento, come invece sostiene Mack Andrick.

49 *Relazione della presa di nave, galere, et altri vasselli turcheschi*, Firenze, 1602, pagina conclusiva non numerata. Per la statua di Messina, in seguito spostata in Piazza Lepanto, si veda Poole 2013, p. 254; Hanke 2014, pp. 234-239.

50 Cordellier 2020.

51 Sénéchal 2017; Dubost 2016; per i disegni del Cigoli rimando alla nota 31.

52 Brook 2008, p. 27.

53 Mack Andrick 2005, pp. 137-164; si veda inoltre Carpita 2007, p. 269.

54 Gaehtgens 2003.

55 Sul monumento si veda La Monica 2007.

56 La statua di Cosimo I che Ferdinando commissiona a Giambologna per la Piazza dei Cavalieri di Pisa funge anche da fontana (secondo un progetto non realizzato, l'acqua sarebbe uscita dalla bocca del delfino che Cosimo tiene sotto un piede, Poole 2013, p. 250). Il monumento di Ferdinando a Livorno avrebbe dovuto invece essere attorniato dalle fontane di Pietro Tacca, poste infine nella piazza della SS. Annunziata di Firenze (Ostrow 2018).

57 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3465 A; penna e inchiostro, pennello e inchiostro, tracce di pietra nera, 398 x 315 mm. In basso a sinistra a matita scarsamente leggibile "di Giambologna"; timbrato in basso a sinistra e a destra (L. 929). Sul supporto in alto in centro a inchiostro "6.", in basso a sinistra a pastello blu "3465" e a matita "A", in basso a destra a matita "X", in basso al centro a matita "Giambologna". Disegno su un foglio tagliato in due parti, ricomposte incollandole su un foglio più grande (545 x 392 mm); in corrispondenza del taglio sono presenti lunghi segni verticali a matita rossa; sono presenti alcune macchie di inchiostro e frammenti di carta incolata sulla superficie. Come indica un'iscrizione di Pasquale Nerino Ferri nella scheda storica, i disegni dal n. 3465 A al n. 3601 A erano posti nel "vol. 26", purtroppo smembrato e ora difficilmente ricostruibile.

58 Heikamp 1991, in particolare 10-12.

59 Mack Andrick 2005, p. 149.

60 Heikamp 1991, p. 10.

61 Si veda sopra nel testo e alla nota 25.

62 Sembra possibile stabilire qualche analogia con i gradini nel basamento delle 'Fontane dei mostri marini' di Pietro Tacca, nella Piazza della SS. Annunziata a Firenze, oppure, specialmente per le pedane trapezoidali, con il basamento della 'Fontana del Sansone' di Giambologna, così come è ricordato da un disegno delle Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1411 S (Avery 1978b).

63 De Vries è documentato nella bottega di Giambologna fino al 1586: Scholten 1998, pp. 13-45, in particolare p. 15.

64 Heikamp 1991, p. 11; per il disegno di Vincenzo de' Rossi, conservato a New York, Smithsonian Institute, Cooper Hewitt National Design Museum, inv. 1942-36-1, si veda Cole 2014b (con bibliografia, a cui si aggiunga Monbeig Goguel 1979, p. 42).

65 Heikamp 1991, p. 11.

66 La lupa può alludere alla città di Siena, contrapposta al leone Marzocco di Firenze: in questo caso la divinità fluviale sarebbe identificabile con il fiume Ombrone. La presenza del fiume Tevere con la lupa romana e dell'Arno con il leone fiorentino sembra tuttavia più frequente; inoltre era prevista dal progetto del Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 711, già citato (si veda alla nota 39). Soprattutto Firenze e Roma, del resto, sono i luoghi in cui la famiglia dei Medici ha ottenuto gloria e potere.

67 Si veda Boström 2002.

68 Nella Sala di Bona di Palazzo Pitti, affrescata da Bernardino Poccetti in occasione del matrimonio fra Cosimo e Maria Maddalena d'Austria nel 1607-1608, una veduta della città di Livorno è accompagnata dalle figure dell'Arno, con una cornucopia e un leone, e del Mediterraneo, con un'ancora e un delfino. Questi affreschi sono stati oggetto di un recente restauro, si veda Benassai - Mariotti, 2019.

69 Sull'argomento si veda Avery 2000b, pp. 15-21; Gasparotto 2006, pp. 97-99; Helmstutler Di Dio 2018, p. 140. La scultura di un cavallo rampante, posta su un basamento accanto ad una figura che ricorda l'"Allegoria dell'Architettura" di Giambologna (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 261 S), è in un disegno di Giovanni Stradano del 1564 (Windsor, Royal Collection, inv. RL 4694; Krahn 2006, p. 50): sembra perciò possibile anticipare la creazione di questa tipologia, solitamente datata al tempo del gruppo di 'Nesso e Deianira', ovvero "negli anni Settanta" (Gasparotto 2006, p. 98). Il disegno di Stradano risulta utile anche per la cronologia problematica dell'"Allegoria dell'Architettura", suggerendo che già nel 1564 ne esistesse quanto meno un modello.

70 Per il monumento di Filippo IV si veda Manuel Matilla 1999.

71 Per Caspar Gras si veda Avery 2001.

BIBLIOGRAFIA

- Annual report 2010: *The Metropolitan Museum of Art. Annual Report for the Year 2009-2010: Departmental Accessions*, New York 2010.
- Angiolini 1996: F. Angiolini, *I cavalieri e il principe. L'Ordine di Santo Stefano e la Società toscana in Età Moderna*, Firenze 1996.
- Avery 1978a: C. Avery, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 202-207, nn. 199-207.
- Avery 1978b: C. Avery, *Fountain of Samson and a Philistine*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, p. 202, n. 199.
- Avery 1978c: C. Avery, *Neptune fountain*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 203-204, n. 202.
- Avery 1978d: C. Avery, *Horse*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, pp. 207, n. 207.
- Avery - Radcliffe 1978: *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978.
- Avery - Watson 1978: C. Avery e K. Watson, *Samson fountain and other designs*, in *Giambologna, 1529-1608: sculptor to the Medici*, catalogo della mostra (Edinburgh, 19 agosto - 10 settembre 1978; London, 5 ottobre - 16 novembre 1978; Wien 2 dicembre 1978 - 28 gennaio 1979), a cura di C. Avery e A. Radcliffe, Edinburgh 1978, p. 203, n. 201.
- Avery 1981: C. Avery, *Giambologna's sketch models and his sculptural technique*, in *Studies in European sculpture*, London 1981, pp. 79-86.
- Avery 1987: C. Avery, *Giambologna: the complete sculpture*, Oxford 1987.
- Avery 2000a: C. Avery, *Pietro Francavilla's drawings of Giambologna's models*, in *Apollo*, CLII, 2000, 463, pp. 22-26.
- Avery 2000b: C. Avery, *Giambologna's horses: questions and hypothesis*, in *Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata*, in *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 11-28.
- Avery 2001: C. Avery, *The bronze statuettes of Caspar Gras*, in *Studies in Italian Sculpture*, London 2001, pp. 431-472.
- Avery 2017: C. Avery, *Giambologna's Julius Caesar and his patron, the 'Magnifico' Bernardo Vecchietti*, London 2017.
- Baldinucci (1702) 1846: F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, ed. 1702, a cura di F. Ranalli, vol. 4, Firenze 1846, p. 77-108.
- Baracchi Giovanardi 1980: O. Baracchi Giovanardi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", s. XI, II, 1980, pp. 1-31.
- Barca 1828: G. S. Barca, *Pitture della chiesa conventuale dell'insigne militare ordine di Santo Stefano papa e martire*, Pisa 1828.
- Barocchi 1975: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. Barocchi, vol. VI, *Appendice*, Firenze 1975.
- Benassai - Mariotti, 2019: S. Benassai, P. I. Mariotti, *Il restauro della Sala di Bona, ciclo pittorico di Bernardino Poccetti con le «Imprese medicee» della «Battaglia di Prevesa» e della «Conquista di Bona»*, in *Palazzo Pitti a Firenze*, in "OPD restauro", 31, 2019, pp. 122-132.
- Bentini 1989: J. Bentini, *Profilo storico della collezione*, in *Disegni della Galleria Estense di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1989), a cura di J. Bentini, Modena 1989.
- Bentini 1998: J. Bentini, *La collezione di disegni dei duchi d'Este a Modena*, in *Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena*, catalogo della mostra (Sassuolo, 12 settembre - 29 novembre 1998), a cura di J. Bentini (Sassuolo), Milano 1998.
- Bentini - Curti 1990: *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro: gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena 1990.

- Bigi Iotti – Zavatta 2011: *Da Parmigianino a Piazzetta: Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, catalogo della mostra (Guastalla, 24 settembre - 4 dicembre 2011), a cura di A. Bigi Iotti e G. Zavatta, Guastalla 2011.
- Bissell 2020: G. Bissell, *Tacca, Pietro*, in *Allegemeines Künstlerlexikon*, vol. 108, Berlin-Boston, 2020, pp. 401-402.
- Bortolotti 2007: E. Bortolotti, *Regesto documentario*, a cura di E. Bartolotti, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007.
- Boström 2002: A. Boström, in *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, a cura di P. Darr et alii, vol. II, London 2002, n. 273.
- Brook 2008: A. Brook, *Pietro Tacca a Livorno: il Monumento a Ferdinando I de' Medici*, Livorno 2008.
- Brook 2012: A. Brook, *From Borgo Pinti to Doccia: The Afterlife of Pietro Tacca's Moors for Livorno*, in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, a cura di E. McGrath e J. M. Massing, London - Torino 2012, pp. 165-176.
- Buarque de Holanda 2000: S. Buarque de Holanda, *Os projetos de colonização e comércio toscanos no Brasi ao tempo do Grão Duque Fernando I (1587-1609)*, in "Revista de história" 142-143, 2000, pp. 95-122.
- Bush 1976: V. Bush, *Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York 1976.
- Campori 1845: G. Campori, *Opere di pittori modenesi, che si conservano nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1845.
- Cano González et alii 2004: A. M. Cano González, J. Germain, D. Kremer, *Dictionnaire historique de l'anthroponymie romane. Patronimica romanica*, vol. II/1, Tübingen 2004.
- Carpita 2007: V. Carpita, *Postille ai monumenti seicenteschi con prigionieri a Parigi e a Livorno*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 255-272.
- Ciappelli 2017: G. Ciappelli, *L'informazione e la propaganda. La guerra di corsa delle galee toscane contro Turchi e Barbareschi nel Seicento, attraverso relazioni e relaciones a stampa*, in *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, a cura di G. Ciappelli e V. Nider, Trento 2017, pp. 133-161.
- Carofano 2009: P. Carofano, *Pietro Tacca, Jacques Callot e una possibile "première idée" per i Quattro Mori*, in "Nuovi Studi Livornesi", 16, 2009, pp. 281-89.
- Castellani Tarabini 1854: F. Castellani Tarabini, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena 1854.
- Cole 2008: M. Cole, *Giambologna and the sculpture with no name*, in "Oxford Art Journal", 31, 2008, 3, pp. 339-359.
- Cole 2011: M. W. Cole, *Ambitious form: Giambologna, Ammanati and Danti in Florence*, Princeton 2011, pp. 187-91.
- Cole 2014a: M. W. Cole, *Why did sculptors draw?*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 13-39.
- Cole 2014b: M. W. Cole, *Fountain with the labors of Hercules*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. W. Cole (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), London 2014, pp. 222-224, n. 39.
- Cordellier 2020: D. Cordellier, *Project pour la statue d'Henri IV*, in *Réconciliations: Henri IV et Rome (1589-1610)*, catalogo della mostra (Pau, 18 luglio - 18 ottobre 2020), a cura di P. Mironneau, Paris, 2020, p. 122, n. 169.
- Dacosta Kauffmann 1998: T. Dacosta Kauffmann, *The drawings of Adriaen de Vries and their place in the history of sculptors' drawings*, in *Adriaen de Vries 1556-1626*, catalogo della mostra (Amsterdam, 12 dicembre 1998 - 14, marzo 1999; Stockholm, 15 aprile - 29 agosto 1999; Los Angeles, 12 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di F. Scholten, Zwolle 1998, pp. 84-89.
- Dhanens 1956: E. Dhanens, *Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo*, Bruxelles 1956.
- Dhanens 1963: E. Dhanens, *De Romeinse ervaring van Giovanni Bologna*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", XXXV, 1963, pp. 159-190.
- Diemer 2006: D. Diemer, *Giambologna in Germania*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 107-125.
- Dubost 2016: J. F. Dubost, *Henri IV au Pont-Neuf: genèse, hésitations sémantiques, et détournements d'une effigie royale (1604-40)*, in *Henri IV: art et pouvoir*, a cura di N. Cotolette, Tours 2016, pp. 129-159.
- Falletti 2007: *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007.

- Fileri 1985: E. Fileri, *Giovanni Bologna e il taccuino di Cambridge*, in "Xenia", 10, 1985, 2, pp. 5-54.
- Frattarelli Fischer 1989: L. Frattarelli Fischer, *Livorno città nuova, 1574-1609*, in "Società e Storia", 12, 1989, pp. 873-893.
- Frattarelli Fischer 2018: L. Frattarelli Fischer, *L'Arcano del mare. Un porto nella prima età globale: Livorno*, Pisa 2018.
- Frattarelli Fischer 2000: L. Frattarelli Fischer, *Il bagno delle galere in 'terra cristiana'. Schiavi a Livorno nel Seicento*, in "Nuovi studi livornesi", VIII, 2000, pp. 69-94.
- Frattarelli Fischer 2006: L. Frattarelli Fischer, *Lo sviluppo di una città portuale: Livorno, 1575-1720*, in *Sistole/Diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, a cura di M. Folin, Venezia 2006, pp. 271-333.
- Gaeta Bertelà 1980: G. Gaeta Bertelà, *Studio di fontana e Studio di parete di cappella*, in *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, 1980) a cura di C. Beltramo Ceppi, Firenze 1980, pp. 122-124, nn. 235-236.
- Gaehtgens 2003: T. W. Gaehtgens, *La statue de Louis XIV et son programme iconographique*, in *Place des Victoires. Histoire, architecture et société*, a cura di I. Dubois, A. Gady, H. Ziegler, Paris 2003, pp. 9-36.
- Gasparotto 2006: D. Gasparotto, *Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 89-105.
- Giusti 2006: A. Giusti, *Immagini di Livorno nella manifattura granducale di Firenze*, in *Fonti per la storia di Livorno fra Seicento e Settecento*, a cura di L. Frattarelli Fischer, C. Mangio, Livorno 2006, pp. 87-94.
- Guandalini - Martinelli Braglia 1992: G. Guandalini, G. Martinelli Braglia, *Note su Giovan Battista Codebue (Modena 1561 - 1606), «eccellente architetto, pittor et scultore»*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", s. XI, vol. XIV, 1992, pp. 143-157.
- Hanke 2014: S. Hanke, *Monumente am Wasser: Ehrenstandbilder in Hafenanlagen der Frühen Neuzeit*, in *Sculptur und Platz*, a cura di A. Nova e S. Hanke, Berlino 2014, pp. 223-250.
- Heikamp 1972: D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Firenze 1972, p. 18.
- Heikamp 1991: D. Heikamp, *Die säulenmonumente Cosimo I*, in *Boboli 90*, atti del convegno internazionale (Firenze, 9-11 marzo 1989), vol. 1, Firenze 1991, pp. 3-17.
- Heikamp 2011: D. Heikamp, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, 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. 183-261.
- Helmstutler Di Dio 2014: K. Helmstutler di Dio, *Design for a fountain*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 230-33, n. 41.
- Helmstutler Di Dio 2018: K. Helmstutler Di Dio, *Raised horses and the rise of sculptors in the Renaissance*, in *Leonardo da Vinci and the Budapest Horse and Rider*, catalogo della mostra (Budapest, 31 ottobre 2018 - 06 gennaio), a cura di Z. Kárpáti e P. C. Marani, Budapest 2018, pp. 127-147.
- Jaffé 1994: M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Drawings: Bolognese and Emilian Schools*, London 1994.
- Keutner 1984: H. Keutner, *Un modello del Bandinelli per il Nettuno della Fontana di Piazza della Signoria a Firenze*, in *Scritti di storia dell'arte in memoria di Roberto Salvini*, Firenze, 1984.
- Keutner 1986: H. Keutner, *Giambologna a Pratolino*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, Milano 1986.
- Kinnane Roelofsma 1996: D. Kinnane Roelofsma, *Britannia and Melita: pseudomorphic sisters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 59, 1996, pp. 130-147.
- Krahn 2006: V. Krahn, *I bozzetti del Giambologna*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 16 giugno 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2006, pp. 45-61.
- Lamioni 1993: S. Lamioni, *Di un tentativo della famiglia de' Medici di assicurarsi una colonia in Sierra all'inizio del 1600*, in "Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente", 48, 1993, IV, pp. 656-665.
- La Monica 2007: M. La Monica, *Il Monumento a Filippo V a Palermo: stile e iconografia*, Palermo 2007.
- Lanzi 1809: L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, vol. IV, Bassano 1809.

- Laschke 2000: B. Laschke, *Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli, in Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata, in Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 65-86.
- Lo Vullo Bianchi 1931: S. Lo Vullo Bianchi, *Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca*, in "Rivista d'arte", XIII, 1931, pp. 133-213.
- Mack Andrick 2005: J. Mack Andrick, *Pietro Tacca: Hofbildhauer der Medici (1577-1640)*, Weimar 2005, pp. 101-165.
- Mandalis 2009: G. Mandalis, *I Mori e il Granduca: storia di un monumento sconveniente*, Livorno 2009.
- Manuel Matilla 1999: J. Manuel Matilla, *El caballo de bronce. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV*, in "Reale sitios", 36, 1999, 141, pp. 50-59.
- Markey 2016: L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania 2016, p. 147.
- Martin 1998: S. C. Martin, *Codibue*, Giovanni Battista, in *Allegemeines Künstlerlexikon*, vol. 20, München-Leipzig 1998, pp. 99-100.
- Monaci Moran 2007: L. Monaci Moran, *Cavallo, in Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 156-160, n. 15a.
- Monbeig Goguel 1979: C. Monbeig Goguel, *Maestri toscani del Cinquecento (Biblioteca di disegni, n. 22)*, Firenze 1979.
- Monbeig Goguel 1989: C. Monbeig Goguel, *Review to "Baccio Bandinelli: 1493-1560: drawings from British collections"*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1989, 1039, pp. 712-714.
- Montigiani 2007a: V. Montigiani, *Considerazioni sulla scultura di Pietro Tacca nella chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 195-199.
- Montigiani 2007b: V. Montigiani, *Due figure fantastiche*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, p. 134, n. 6.
- Montigiani 2007c: V. Montigiani, *La «grande applicazione al naturale» nei Crocifissi di Pietro Tacca, in Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara, 5 maggio - 19 agosto 2007), a cura di F. Falletti, Firenze 2007, pp. 75-101.
- Morrogh 1985: A. Morrogh, *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, catalogo della mostra (Firenze, 1985), Firenze 1985.
- Neri 2000: A. Neri, *Uno schiavo inglese nella Livorno dei Medici*, Pisa 2000.
- Ostrow 2015: S. Ostrow, *Pietro Tacca and his Quattro Mori: the beauty and identity of the slaves*, in "Artibus et historiae", XXXVI, 2015, 71, pp. 145-180.
- Ostrow 2018: S. Ostrow, *Pietro Tacca's Fontane dei Mostri Marini: collecting copies at the end of the Gilded Age*, in "Journal of the history of collections", 30, 2018, 1, pp. 91-111.
- Parker 1956: K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, Italian Schools, Oxford 1956.
- Petrioli Tofani 2014: A. M. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, 4 voll., Firenze 2014.
- Piombanti 1873: G. Piombanti, *Guida storica ed artistica della città e dei contorni di Livorno*, Livorno 1873.
- Popp 1927: A. Popp, *Giovanni da Bologna: design for a fountain*, in "Old Master Drawings", II, 1927, 3, p. 23.
- Poole 2013: K. M. Poole, *Medici power and Tuscan unity: the Cavalieri di Santo Stefano and public sculpture in Pisa and Livorno*, in *A Scarlet Renaissance: Essays in Honour of Sarah Blake McHam*, New York 2013, pp. 239-266.
- Rosen 2015: M. Rosen, *Pietro Tacca's 'Quattro Mori' and the Conditions of Slavery in Early Sixteenth Century Tuscany*, in *The Art Bulletin*, XCIV, 3, 2015, pp. 34-57.
- Rudigier - Truyols 2019: *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, a cura di A. Rudigier e B. Truyols, London 2019.
- Rudigier 2019: A. Rudigier, *Giambologna and the taste of his time*, in *Giambologna, court sculptor to Ferdinando I*, a cura di A. Rudigier e B. Truyols, London 2019, pp. 179-201.
- Sénéchal 2017: P. Sénéchal, *Deux silves pour les premiers Bourbons: la statue équestre d'Henri IV vue par Nicolas Bergier et Jan Caspar Gevaerts*, in *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 79, 2017, 2, pp. 385-394.
- Scalini 2000: M. Scalini, *Giambologna e l'araldica, con una nota su di un modello per una statua celebrativa mai realizzata, in Giambologna tra Firenze e l'Europa*, atti del convegno internazionale (Firenze, 3-7 luglio 1995), Firenze 2000, pp. 103-116.

imagines

- Scholten 1998: F. Scholten, *Adriaen de Vries, imperial sculptor*, in *Adriaen de Vries 1556-1626*, catalogo della mostra (Amsterdam, 12 dicembre 1998 - 14, marzo 1999; Stockholm, 15 aprile - 29 agosto 1999; Los Angeles, 12 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di F. Scholten, Zwolle 1998, pp. 13-45.
- Taccini 1980: S. Taccini, *i Quattro Mori*, in *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, vol. 1, *Livorno: progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600*, catalogo della mostra (Livorno, 1980), Pisa 1980, pp. 282-284.
- Turner 2008: N. Turner, in *From Michelangelo to Annibale Carracci. A century of Italian drawings from the Prado*, catalogo della mostra (22 novembre 2004 - 13 febbraio 2005), a cura di N. Turner e J. M. Matilla, Hanover 2008.
- Tuttle 2015: R. J. Tuttle, *The Neptune Fountain in Bologna: bronze, marble, and water in the making of a papal city*, a cura di N. Aksamija e F. Ceccarelli, London 2015.
- Tiraboschi 1786: G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo duca di Modena*, Modena 1786.
- Torriti 1975: P. Torriti, *Pietro Tacca da Carrara*, Genova 1975.
- Ulacacci 1874: N. Ulacacci, *I quattro mori, opera stupenda di Pietro Tacca*, Livorno 1874.
- Vicarelli 2007: F. Vicarelli, *La collezione di antichità della famiglia Santacroce*, in *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007.
- Venturi 1885: A. Venturi, *L'Oratorio dell'Ospedale della Morte. Contributo alla storia artistica modenese*, in "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi", s. III, III, 1885, pp. 245-277.
- Venturi 1936: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X, 2, 1936.
- Venturi 1937: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X, 3, Milano 1937.
- Vossilla 2010-12: F. Vossilla, "Questa opera addunque tolse a lui la morte". *Baccio Bandinelli e il primo progetto di una fontana per Piazza della Signoria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 54, 2010-2012, 1, pp. 59-114.
- Yerkes 2014: C. Yerkes, *Record drawings of Giambologna's models for the Apennines, the fountain of Samson and a Philistine, and a fountain of Neptune*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini: Sculptor's Drawings from Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Boston, 23 ottobre 2014 - 23 gennaio 2015), a cura di M. W. Cole, London 2014, pp. 236-238, nn. 43-44.
- Watson 1983: K. J. Watson, *Pietro Tacca, Successor to Giovanni Bologna*, New York-London 1983.
- Watson 1996: *Pietro Tacca*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, vol. 30, New York 1996, p. 228.
- Weitzel Gibbons 1995: M. Weitzel Gibbons, *Giambologna. Narrator of Catholic Reformation*, London 1995.