Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi

HILDEGARD UTZ

Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart

Als Bildhauer der Spätrenaissance teilt Battista (1527–1592) das Schicksal anderer Bildhauer seiner Epoche, bisher nur wenigen Spezialisten bekannt zu sein. Nach grundlegenden Studien[1] ist es gelungen, die lückenhaften Angaben in den Viten Vasaris und Borghinis durch Regesten zu ergänzen (vgl. Appendix), mit denen erstmals das umfangreiche Lebenswerk dieses Bildhauers zu Tage tritt.

I CHRONOLOGIE

Battista trat gegen 1540 in die Werkstatt des Baccio Bandinelli ein, wo er in den folgenden Jahren zum Bildhauer ausgebildet wurde. Um 1558 verließ er Florenz, um in Rom an einer Aufgabe mitzuarbeiten, die Vincenzo de' Rossi übertragen war; bis zum August 1559 hatte er eine der vier Knabenfiguren des Ehrenmals für Papst Paul IV. gemeißelt, das nach dem Tode des Papstes zerstört wurde. Nach seiner Rückkehr erhielt er den Auftrag, für die Guadagni in Florenz Statuen der Vier Jahreszeiten auszuführen, die für einen Besitz dieser Familie bei Paris bestimmt waren. Bis 1568 waren die Statuen des "Frühlings," des "Sommers" und des "Winters" vollendet; der "Herbst" folgte. Diese Skulpturen wurden nach Frankreich verbracht und im Garten der Guadagni aufgestellt.[2]

Für die Festdekoration von Florenz anläßlich der Hochzeit des Prinzen Francesco de' Medici modellierte er, zwischen April und November 1565, den Hochzeitsgott Hymenaeus und die Flußgötter Arno und Donau für den Arco de' Ricasoli, sowie zwei Statuen und Ornamente für die Piazza della Signoria, den Borgo Ognissanti und den Canto alla Paglia.

Um 1564 hatte der Bildhauer die frühere Werkstatt Michelangelos in der Via Mozza bezogen. Zur Dekoration der Exequienfeier für Michelangelo in der Kirche San Lorenzo, am 14. Juli 1564, hatte er die Figur der "Malerei" modelliert, die linker Hand unter dem Katafalk zu sehen war. Im November 1564 wurde er beauftragt, das geplante Grabmal auszuführen einschließlich des Sarkophags, der Portraitbüste Michelangelos und einer der Personifizierungen der Künste, während zwei der Figuren Giovanni Bandini und Valerio Cioli anvertraut wurden. Im Januar 1565 reiste er in die Brüche von Carrara, um den Marmor auszusuchen und die Figuren zu abbozzieren. Im Oktober 1567 traf Marmor für den Sarkophag in Florenz ein, so daß die Bearbeitung beginnen konnte. Im April 1568 wurden die Fundamente des Grabmals in Santa Croce verlegt. Der größere Teil des Marmors traf zwischen Juli und Oktober 1568 ein. Mit Unterstützung seines Gehilfen Romualdo d'Antonio Malaspina aus Settignano meißelte Battista die Marmorverblendung und den Sarkophag. Er arbeitete an der Portraitbüste (Abb. 1) und an der Sitzfigur (Abb. 2),

1. Hildegard Utz Kissel, *Battista Lorenzi. Studien zur Entwicklung der Florentiner Skulptur in der zweiten Hälfte des 16. Jh.* (München, 1968).

2. L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Guadagni* (Florenz, 1873) S. 138–139.

The Metropolitan Museum of Art
is collaborating with JSTOR to digitize, preserve, and extend access to
Metropolitan Museum Journal
www.jstor.org

die als Mittelfigur geplant war und die "Skulptur" darstellen sollte (Abb. 3). Leonardo Buonarroti griff ein und wünschte, daß er die "Malerei" ausführe; so ergänzte er rechts seitlich, wo noch unbearbeiteter Marmor vorhanden war, Pinsel, Palette und andere Kennzeichen der "Malerei." Bis zum Frühjahr 1572 waren die Arbeiten ausgeführt. Für den Attico des Monuments waren zwei Putten geplant, deren einer halb vollendet war. Reliefs mit den Kennzeichen der Skulptur, der Malerei und der Architektur waren am Grabmal versetzt. Der Sarkophag, die Portraitbüste und die Sitzfigur waren vollendet. Leonardo Buonarroti befahl, die Reliefs mit den Zeichen der Künste zu entfernen; er wies die Skulpturenbesetzung des Attico zurück und der Bildhauer ließ den zum Teil gemeißelten Putto in unvollendetem Zustand. Im August 1574 wurde die als Mittelfigur geplante "Malerei" (Abb. 2) an die linke Grabmalsseite versetzt. Um diese Zeit verließ der Bildhauer die Werkstatt in Via Mozza und richtete sich in Via della Pergola ein (vgl. Appendix, II, 3).

Seit der Vorbereitung der Exequien im Jahr 1564 war Battista Mitglied der Accademia del Disegno; in den darauffolgenden Jahren wurde er häufig gewählt, verschiedene Ämter der Akademie zu bekleiden. Im Oktober 1566 wurde er Provveditore,[3] von Juni bis Oktober 1569 war er Konsul,[4] seit Dezember 1572 bekleidete er das Amt eines Infermiere;[5] im Januar 1573 wurde er abermals zum Konsul gewählt[6] und in der folgenden Amtsperiode, von April bis August 1573, war er Consigliere;[7] von September 1574 bis Januar 1575 übte er wiederum das Amt eines Infermiere aus.[8]

Anfang des Jahres 1568 wurde er beauftragt, für Alamanno Bandini einen Brunnen auszuführen. Bis gegen 1570 schuf er die Brunnenfiguren von Alpheus und Arethusa (Abb. 4, 5), die im Garten der Villa "Il Paradiso" bei Florenz aufgestellt wurden. Um diese Zeit erhielt er von Großherzog Cosimo I den Auftrag, einen weiteren Brunnen auszuführen. Er meißelte einen Triton, der auf drei Delphinen sitzt und auf einer Meerschnecke bläst (Abb. 6, 7), über einer flachen Brunnenschale. Gegen 1574 wurde dieser Brunnen nach Sizilien versandt.

Seit Februar 1573 arbeitete der Bildhauer für den Vetter des Großherzogs Cosimo I, Jacopo Salviati (vgl. Appendix, v, 2; I, 1). Sein Gehilfe Romualdo d'Antonio Malaspina restaurierte antike Büsten[9] und dessen jüngerer Bruder, Scipione d'Antonio Malaspina, ging seinem Meister zur Hand. Im Juli und August 1573 entstand in Battistas Werkstatt ein Wappen der Salviati, das für Pieve San Giovanni in Sugana bestimmt war (vgl. Appendix, I, 2–5). Während der Jahre 1574 bis 1579 reiste der Bildhauer mehrmals nach Seravezza und Pisa, um Marmor für die neuen Projekte zu kaufen (vgl. Appendix, II, 1, 2, 4; IV, 2, 5, 7).[10] Salviati hatte von seinem großherzoglichen Vetter die

3. Staatsarchiv, Florenz, *Accademia del Disegno* (im folgenden ASF., *Accademia* zitiert) 24, c. 77v.

4. ASF., *Accademia*, 24, cc. 24r, 82r.

5. ASF., *Accademia*, 25, c. 22r.

6. ASF., *Accademia*, 25, cc. 3v, 4r.

7. ASF., *Accademia*, 25, cc. 4v, 26r.

8. ASF., *Accademia*, 25, cc. 9r–10r. Die erhaltenen Aufzeichnungen sind unvollständig; bereits im Herbst 1570 ging ein Band verloren: ASF., *Accademia*, 24, c. 26r ". . . essersi creato un libro nuouo dello scriuano, p[er]ch[è] il uechio ch[e] ci era fu perso."

9. Archiv Salviati, Pisa, *Libro grande verde F*, 1570–1580, c. 73: "e addi iij d'Aprile 1573 lire dieci soldi x- di m[one]ta pag[a]ti alla don[n]a che fu gia di Benuen[u]to Cellini scultore p[or] togliene Romualdo d'Ant[oni]o scultore p[er] v[alu]ta di vn pezzo di Marmo p[er] farne vn busto a vna testa Antica come i[n] g[ior]nale 119 posto c[ass]a 187—fiorini 1.10—" c. 186: "e à di detto (4 luglio 1577) lire trentacinque p[iccio]li pagati à romualdo di Ant[oni]o scultore p[or]to co[ntan]ti lire 14 à 18 d'Ap[r]ile p[assa]to e lire 21 p[er] lui à m[aestr]o Bat[ist]a Lorenzi scultore p[er] fattura di vn busto di marmo fatto à vna testa di u[n]o Giouane antica u[scit]a a 123 p[ost]o c[ass]a 298—fiorini 5.—" Romualdo ist bereits im Jahr 1567 als Gehilfe Battistas erwähnt; vgl. *Neue Briefe des Giorgio Vasari*, herausgegeben von Hermann Walther Frey (im folgenden Frey, III zitiert) (Burg bei Magdeburg, 1940) S. 149; Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, herausgegeben und kommentiert von Paola Barocchi, IV (Mailand-Neapel, 1962) S. 2231; seit Februar 1573 ist Romualdo d'Antonio Malaspina aus Settignano, bei den Sitzungen der Akademie, als häufig anwesend aufgeführt; ASF., *Accademia*, 25, cc. 23v–29v. Der Steineinleger Scipione d'Antonio Malaspina aus Settignano, der in den Salviati-Regesten als Battistas junger Gehilfe häufig genannt ist, und der nach 1584 in Battistas Werkstatt in der Domopera von Pisa arbeitete, wurde im Juli/August 1580 in die Akademie aufgenommen; ASF., *Accademia*, 101, c. 88r.

10. Ferner, Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, c. 75: "e addi detto (2 ottobre 1575) lire ventuna soldi vj danari viij p[iccio]li resi a m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi scultore p[or]to co[ntan]ti disse p[er] tanto pag[a]ti sotto 3 sett[em]b[re] p[assa]to (1574) a Rinaldo di Gio[vanni] Vett[uri]no alla piaza d[e]l grano p[er] 16 giorn[a]te vn suo mulo seruito p[er] detto m[aestr]o Bat[tist]a nell'and[a]re et torn[a]re da Serauezza p[or]to marmi—lire 21.6.8."

Erlaubnis erhalten, den von seinem Vater Alamanno erworbenen Palast der Portinari in Corso dei Barberi zu Florenz in großzügiger Weise zu erweitern und mit einem Garten auszustatten, der bis zum Domplatz reichte. Für die neu errichtete Loggia, die den Garten abschloß, schuf Battista einen Perseus aus Marmor (Abb. 8, 9). Zwischen November 1574 und November 1578 arbeitete er an dieser Statue in seiner Werkstatt in Via della Pergola (vgl. Appendix, II, 3, 8), der ehemaligen Werkstatt des Benvenuto Cellini, in der einst dessen Perseus entstanden war. Nach den Entwürfen Battistas führte der Steinmetz Simone di Bernardino Bassi das Brunnenbecken, den Sockel des Perseus und die Nische mit Stufen aus, die zum Perseus-Brunnen gehören (vgl. Appendix, II, 5–7, 14–17). Derselbe Steinmetz bearbeitete, im Verlauf der Jahre 1578/79, die Architekturglieder der Neubauten Salviatis, die für die Kapelle, den neuen Innenhof, die Loggia und andere Anbauten bestimmt waren (vgl. Appendix, II, 7, 16, 17). Battista selbst nahm Materiallieferungen entgegen und bezahlte den Transport von Stein und Marmor.[11] Er ließ, im September 1576, Marmor im neuen Innenhof und in der Loggia verlegen; im April 1579 nahm er Steine an, die für das Treppenhaus des neu errichteten Stockwerks bestimmt waren, und legte die Spesen vor; im Juni 1579 ordnete er die Bearbeitung schwarzen Marmors für die Kapelle an.[12] Er erhielt laufende Zahlungen, deren Grund nicht angegeben ist; Zahlungen für Entwürfe und Baupläne erscheinen nicht in den erhaltenen Kontenbüchern. Nach der Funktion, die Battista für Jacopo Salviati ausübte, scheint es, als habe er, mit Unterstützung von Steinmetzen und Bauleuten, die Erweiterungsbauten des Palazzo Salviati in Corso dei Barberi aufgeführt.

Für die entsprechenden Jahre ist seine Tätigkeit als Architekt und Bauführer für den neuen Sitz der Akademie im Konvent von Santa Maria degli Angeli belegt. Auf dem Grundstück befand sich, um 1544, eine Kapelle, die von den Mönchen von Cestello oder von Bartolomeo Scala erbaut worden war;[13] Bartolomeos Sohn, Giuliano Scala, überließ diesen Besitz der Accademia del Disegno.[14] Im Verlauf der Jahre 1567/68 nahmen die Mitglieder der Akademie Um- und Erweiterlungsbauten ihres neuen Sitzes vor.[15] Alessandro Allori hatte am 13. Juli 1567 einen Entwurf für den auf diesem Grundstück geplanten "Tempel" vorgelegt, mit dem zehn Mitglieder—unter ihnen Battista Lorenzi—nicht einverstanden waren; ein Treffen dieser Mitglieder wurde für den 17. Juli im Hause Alloris vereinbart, bei dem ein gemeinsamer Entwurf zur Vorlage beim Herzog ausgearbeitet werden sollte.[16] In einer Sitzung vom 14. September 1567 wurde über die Genehmigung eines neuen Sitzungsraums in Cestello durch den Herzog gesprochen und über die Finanzierung des Aufbaus, dessen Aufsicht Vincenzo Danti, Zanobi Lastricati und Francesco da Sangallo unterstellt wurde (vgl. Appendix, III, 7). Der Aufbau wurde mit einem Zuschuß des Herzogs[17] und durch Mitgliederbeiträge finanziert. Der neue Sitz der Akademie in Borgo Pinti/Via della Colonna zu Florenz—auf dem Grundstück der Mönche von Cestello, das später an die Nonnen von Santa Maria degli Angeli überging—wurde bei einer Sitzung am 16. Januar 1569 eingeweiht; zwischen Dezember 1569 und November 1570 fand hier eine sonntägliche Vorlesungsreihe über Euklid statt, die von dem Bologneser Mathematiker Giovanni Antonio gehalten wurde.[18] Der geplante Umbau der ursprünglichen Kapelle in einen "Tempel" war um 1571 im Bau.[19] Am 2. November 1576 stellte Battista eine Quittung aus, er habe für den Aufbau des

11. Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, cc. 26, 105, 115, 122, 135, 176.

12. Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, c. 105: "... disse hauer'spesi in far mettere dentro (nel cortile e nella loggia) piu pezzi di marmi ..."; c. 176: "... disse dati a dua facchini che p[or]torno dua carichi di bianco p[er] la Scaletta d[e]lle Camere N[uo]ue ..."; c. 176: "... a Baccino detto il giamba arenatore p[er] arenatura di u[n]o pezzo di marmo nero p[er] la Capella. ..."

13. ASF., *Accademia*, 25, c. 40.

14. Girolamo Ticciati, *Storia della Accademia del Disegno*—zusammen mit: P. Fanfani, *Spigolatura Michelangiolesca*—(Pistoia, 1876) S. 286–287; in seiner Abhandlung berichtete Ticciati, S. 240, über einen Vorfall aus dem Jahr 1563 und schrieb diesen irrtümlich Battista Lorenzi zu; es handelte sich jedoch um Battista di Benedetto Fiammeri, einen der Gehilfen Ammannatis; vgl. ASF., *Accademia*, 24, c. 2r–5v.

15. ASF., *Accademia*, 25, c. 40.

16. Frey, III, S. 216, Nr. 23.

17. Frey, III, S. 217, Nr. 24.

18. ASF., *Accademia*, 24, cc. 23r, 25v, 92v; *Compagnie religiose*, 1036, inserto 240 (Ammannati-Nachlaß), Quittung des Domenico Poggini vom 23. September 1570. In einem anderen Kontenbuch sind bereits zwischen Mai und Oktober 1563, sowie im Oktober 1565, Ausgaben für die Ausstattung der "stanza deli angeli" verzeichnet; vgl. ASF., *Accademia*, 101, cc. 101v, 107v. Über eine Sitzung am 14. August 1569, vgl. Frey, III, S. 217, Nr. 26.

19. ASF., *Accademia*, 25, c. 40.

"Tempels" bis zu diesem Tag seine Provision seitens der Akademie aus den Händen Ammannatis erhalten (vgl. Appendix, III, 1).[20] In den darauffolgenden Wochen ordnete er weitere Arbeiten an, die sich bis zum 17. Januar 1577 hinzogen (vgl. Appendix, III, 2–4). Im Mai 1578 wurden alle Mitgliederbeiträge auf ein Konto Battistas bei der Akademie verbucht;[21] zur gleichen Zeit erhielt er vorgelegte Spesen zurückerstattet (vgl. Appendix, III, 5). Zwischen Januar und Juli 1580 ließ er als Provveditore des Tempels und des Anbaus von Cestello weitere Arbeiten auf dem Grundstück vornehmen, wobei ihm Ammannati und Giambologna zur Seite standen (vgl. Appendix, III, 6).[22]

Während dieser Jahre, in denen er für die Akademie tätig war, unternahm er für Jacopo Salviati zahlreiche andere Arbeiten. Salviati hatte, durch Vermittlung des Erzbischofs von Florenz und Botschafters beim Hl. Stuhl, Alessandro de' Medici, und mit Hilfe des Abate Alessandro Pucci eine große Anzahl antiker Skulpturen in Rom erworben, die nach Florenz verschifft wurden und zwischen Oktober 1575 und Oktober 1580 eintrafen. Diese Antiken waren beschädigt oder fragmentarisch, und ihre Wiederherstellung wurde unmittelbar nach dem Eintreffen der einzelnen Sendungen vorgenommen. Um die Arbeiten zu beschleunigen, wurden zahlreiche Gehilfen beschäftigt, die Marmor zersägten, Sockel herstellten und polierten, sowie ähnliche Hilfsarbeiten leisteten; ihre Namen waren: Francesco di Jacopo dell'Opera, Bartolomeo di Francesco Ferrucci dell'Opera, Giovannozzo di Piero Giovannozzi, Michele di Chimenti, Bendetto di Francesco, Francesco di Andrea Cappellini, Niccolò detto il Romagna, Giulio d'Alessandro Balsimegli da Settignano, ein namentlich nicht genannter Sohn des Giovanni Petruzzi dell'Opera, Giovanni Ciolli, Achille da Pisa, Francesco di Lorenzi Picchietti, Giovanni Maria di Piero und Alessandro di Vincenzo Borsighella.[23] Diese arbeiteten unter Battistas Leitung. Der Bildhauer selbst restaurierte die besseren Antiken, einen Jupiter, einen weiblichen Torso aus schwarzem und weißem Marmor, einen kleineren Jupiter, einen Satyr, zweiundzwanzig antike Portraits und Büsten mit seinem Gehilfen Scipione, ferner weitere nicht im einzelnen beschriebene antike Skulpturen (vgl. Appendix, IV, 1–7; V, 2, 3). Einige Antiken wurden zur Wiederherstellung außer Haus gegeben, und zwar, eine Büste des Titus an Ammannati und zwei Kinder-Statuetten an dessen Gehilfen Giovanbattista di Francesco Ferrucci; die überlebensgroße Büste eines Hercules, eine Büste des Brutus und der Torso eines Satyrs wurden Giovanni Bandini anvertraut; eine überlebensgroße Büste des Comodus, eine Büste des Bacchus und die eines Fauns, ein Relief-Portrait, ein Titus, eine Venus, ein Cupido und gewisse Büsten wurden von Giovanni d'Alessandro Fancelli detto Scherano bearbeitet; die unterlebensgroßen Büsten eines Satyrs und eines Fauns wurden von Giovan Antonio Dosio restauriert.

Zwischen Februar 1573 und Februar 1574 arbeiteten Battista Lorenzi, Domenico Poggini und der Bronzegießer Girolamo di Zanobi Portigiani am Guß einer Neptun-Statuette nach einem Modell Baccio Bandinellis und an der Herstellung eines Pferdes nach einem Modell Giambolognas (vgl. Appendix, V, 1–11, 13, 14). Im Oktober 1573 hatte Portigiani einen Stier aus Bronze gegossen (vgl. Appendix, V, 12), der wahrscheinlich auf Giambolognas Modell zurückging; Portigiani und Antonio Susini gossen im Verlauf der Jahre noch viele andere Kleinbronzen, die für Jacopo Salviati bestimmt waren. Dieser hatte in Venedig Abgüsse einer Serie von zwölf antiken Kaiserportraits bestellt, die den neuen Innenhof seines Palastes im Corso schmücken sollten. Die zwölf Bronzerepliken wurden in Venedig verschifft und auf dem Landweg über Bologna nach Florenz verbracht, wo sie am 10. Oktober 1575 eintrafen (vgl. Appendix, V, 15). Francesco Bocchi schrieb, in seinem 1591 gedruckten Führer, die Bronzerepliken im "Cortile degli Imperatori" der Zeichnung

20. Die Erklärung des Wortes "vanto" gibt der Titel eines Kontenbuches der Akademie: "Questo lib[r]o ci e entrata e Vscita e del Acchademia e Compagnia del Disegnio in sulla quale si terra diligentemente Conto di tutti e danari del vanto fatto il di 22 di Luglio 1576"; ASF., *Accademia*, 138, c. 1r—Für nützliche Hinweise möchte ich Gino Corti und Alessandro Parronchi danken.

21. ASF., *Accademia*, 138, cc. 3–4. Bis 1576 waren viele Beitragszahlungen über Ammannatis Konto bei der Akademie gelaufen, und über sein Konto wurden auch einige Zahlungen aus dem Jahr 1578 verbucht; ASF., *Accademia*, 138, c. 3r.

22. Für weitere Ausgaben bis zum Januar 1591, vgl. ASF., *Accademia*, 25, cc. 56, 57v, 63r; 138, c. 50.

23. Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, cc. 115–194. Aus diesen Kontenblättern geht auch das im folgenden Erläuterte hervor.

24. Francesco Bocchi (1591)–Giovanni Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze* (Florenz, 1677) S. 374.

des Giovanni Bologna zu, was wahrscheinlich ein Mißverständnis mit ihrem Versandort, Bologna, ist.[25]

Ende März 1575 reiste Battista nach Rom, um an den Jubiläumsfeierlichkeiten teilzunehmen.[26] Bis zum 26. April war er nach Florenz zurückgekehrt. Am 1. Februar 1580 unternahm er eine Reise nach San Gimignano,[27] die bis zum 27. Februar beendet war.[28]

Seit etwa 1577 war Battista mit einem neuen Projekt für Jacopo Salviati befaßt. Salviati erwarb am 19. Oktober 1579 vom Sekretär des Großherzogs, Dottor Piero di Giovanni Conti, und dessen Brüdern ein Haus mit Gartengrundstück hinter der Santissima Annunziata zu Florenz,[29] das sich bis zum Besitz der Scala in Borgo Pinti erstreckte[30] und den Vorgängerbau des Palastes und Gartens der Capponi in Via Gino Capponi/Via Giuseppe Giusti bildete.[31] Seit dem 2. Juli 1577 war die Verlegung der Wasserführungen zu einem Brunnen und einer Grotte im Gang (vgl. Appendix, VI, 7), die für den Garten geplant waren. Am 23. Juni 1580 erhielt Salviati von Francesco I im Einverständnis mit der Arte della Lana die Erlaubnis, die Wasser des Mugnone vom Garten des Don Luigi di Toledo über ein Grundstück der Arte della Lana in seinen Garten zu führen (vgl. Appendix, VI, 1). An der Anlage des Gartens, eines Parks und mehrerer Gebäude wurde gearbeitet. Bis Mai 1582 hatte Battista einen liegenden Flußgott aus grauem Sandstein gemeißelt, der eine Urne auf der Schulter trug und Mugnone genannt wurde; am 19. Mai wurde die Skulptur, gezogen von drei Paaren von Ochsen, aus der Werkstatt Battistas in den neuen Garten Salviatis gebracht (vgl. Appendix, VI, 2–4) und bis zum 21. Dezember war sie in der Grotte aufgestellt (vgl. Appendix, VI, 5). Bis zu dieser Zeit hatte der Bildhauer eine zweite Brunnenstatue ausgeführt (vgl. Appendix, VI, 4). Beide Skulpturen sind erhalten und können hier erstmals vorgestellt

25. Die Bronzebüsten wurden in den Palast der Salviati in Via del Palagio gebracht, der später in den Besitz der Borghese überging und sich in der heutigen Via Ghibellina 110 zu Florenz befindet. In einem 1755 erstellten Inventar der Salviati sind sie dort verzeichnet; Archiv Salviati, Pisa, A (1): *Inventario dei migliori Quadri dell'Ecc.ma Casa Salviati giudicatone gl'Autori dal sig.e Vincenzo Meucci.*

26. Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, c. 26: "e addi xxiij di Marzo (1575) lire settanta p[iccio]li porto lui detto co[n]tanti: disse p[er] Andarsene à Roma p[er] Conto del Giubbileo—lire 70.—"

27. Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, c. 122: "e a di primo di febraio (1580) fiorini tre di m[onet]a p[or]to con[tan]ti disse parte à S. Gimigniano—lire 21.—"

28. In den Kontenbüchern der Salviati sind folgende Hinweise auf Battistas Familie vermerkt: Am 17. Dezember 1577 zahlte er einen Teil der Mitgift für seine Cousine an Francesco di Bartolomeo Ambrogi da Prato (c. 122). Am 25. April 1579 zahlte er für den Unterhalt der beiden Töchter seines Vetters Stoldo, die sich zu dieser Zeit in einem Konvent zu Pisa befanden (c. 122). Am 23. Oktober 1579 ließ er einen Betrag an seinen Vetter Stoldo für Stoff aus Mailand ("saia milanese") zahlen (c. 190). Am 31. Mai 1580 zahlte er eine Rechnung für seinen Bruder Andrea (c. 194). Am 12. Juli 1580 schickte er seinen Neffen Domenico zu Salviati, um Geld zu holen (c. 194). Am 14. September 1580 ließ er sich Geld aushändigen, um seinem Vetter Antonio di Gino, Stoldos Bruder, einen Vorschuß zu geben (c. 194). Die genannten Hinweise sind im *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580, enthalten.

29. Archiv Salviati, Pisa, filza 10, Parte II, no. 53 mit Hinweis auf Decima, filza 626 (öffentlicher Notar Zanobi Paccalli); dort ferner, Instrumento della Compera del Giardino da Figli di Messer Giovanni Conti, 19. Oktober 1579, ausgefertigt von Zanobi Paccalli. Der Besitz befand sich im Viertel von San Michele Visdomini. Via di Cafaggio war die Fortsetzung der ehemaligen Via San Bastiano, die später Via Gino Capponi genannt wurde; Via del Mandorlo trägt heute den Namen Via Giuseppe Giusti. Der Besitz grenzte an das Kloster der Verlassenen Mädchen, Convento della Pietà, das nach der Säkularisierung von Capponi erworben und umgebaut wurde und später an die Incontri überging; vgl. Eva Brües, "Palazzo Capponi-Incontri, der neue Sitz des Kunsthistorischen Instituts in Florenz," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 12 (1966) S. 319–354.

30. Salviatis Grundstück umschloß einen Teil des späteren Giardino della Gherardesca; über diesen vgl. Walter Limburger, *Die Gebäude von Florenz* (Leipzig, 1910) S. 66, Nr. 283, ohne Kenntnis des Gartens Salviati. Über den Fries des ehemaligen Palastes der Scala in Borgo Pinti 93, vgl. Alessandro Parronchi, "The Language of Humanism and the Language of Sculpture. Bertoldo as the Illustrator of the Apology of Bartolomeo Scala," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964) S. 108–136. Es lag dem ehemaligen Haus des Andrea del Sarto und dem späteren des Federico Zuccari (nach 1591) gegenüber; vgl. Detlef Heikamp, "Federico Zuccari a Firenze (1575–1579) II: Federico a casa sua," *Paragone* N.S. 23–207 (1967) S. 8–16.

31. Limburger, *Gebäude von Florenz*, S. 32, Nr. 152, ohne Kenntnis vom Besitz Salviatis. Als Garten Salviatis zweimal kurz erwähnt von Cinelli (1677); vgl. Bocchi-Cinelli, *Bellezze*, S. 480–481, 483. Vom Herzog Francesco Maria Salviati am 9. Juni 1698 an den Marchese Alessandro Capponi verkauft; Archiv Salviati, Pisa, filza 10, Parte II no. 52 (öffentlicher Notar Piero Antonio Sani). Zwischen dem 20. November 1698 und dem 3. Mai 1713 wurde das Haus umgebaut und der Garten verändert; Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz, Mss. Capponi 197 (Hinweis Gino Corti). Am 30. Juli 1702 wurde Carlo Fontana für seine Zeichnungen und den Bauplan bezahlt (c. 107) und am 14. März 1703 für das Modell einer Treppe (c. 221). Zahlungen für die Ausmalung des Palazzo Capponi in den Jahren 1703–1705 auf cc. 216–503.

werden (Abb. 10–13). Zu Zeiten Salviatis umfaßte der neu angelegte Besitz hinter der Santissima Annunziata drei Häuser, eine Kapelle, ein Stanzone (Abb. 29), ein Casino (Abb. 30), eine Spalliera, Garten, und Park mit Brunnenanlagen und fünfundsiebzig Skulpturen; diese waren in der zum ehemaligen Hauptflügel gehörenden Loggia, in den Nischen des Casinos und des Flügelbaus, sowie im Garten und Park aufgestellt.[32] Plan und Bau dieser Anlage scheinen auf Battista zurückzugehen, vielleicht in Zusammenarbeit mit Alessandro Allori, der mit seiner Werkstatt den Mittelteil des Casinos ausmalte. In Battistas Werkstatt entstanden, zwischen August und Dezember 1582, zwei figürliche "termini" aus Marmor, die als kleine freistehende Brunnen mit Vasen auf den Köpfen konzipiert waren; sie wurden vor dem Gartenzaun aufgestellt (vgl. Appendix, VI, 8–12). Ihre Beschreibung trifft auf eine Skulptur zu, die heute im angrenzenden Garten des Kunsthistorischen Instituts steht.

Bis zum Dezember 1581 wurde in Battistas Werkstatt eine Grabplatte aus Marmor für Alessandro Allori ausgeführt, die für die Grabstätten des Angelo Bronzino, des Alessandro und des Cristofano Allori in der Kirche Santo Cristofano zu Florenz bestimmt war. Ferner hatte er für die Scarlatti zwei Weihwasserbecken entworfen (Abb. 19), die mit dem am Palazzo Scarlatti vorhandenen Familienwappen versehen und in Santa Trinita aufgestellt sind, sowie eine antike Urne aus Granit zu einem figürlichen Weihwasserbecken ergänzt (Abb. 20), das sich in Santa Maria Novella befindet. Um 1583 arbeitete er an einer Statue des Hl. Michael über dem Dämon, die zum Versand nach Spanien bestimmt war; sie war bis zum Februar 1584 nahezu vollendet.[33]

Gegen Ende des Jahres 1583 war er zum Bildhauer der Domopera von Pisa ernannt worden. Am 1. November 1583 hatte er den neuen Vertrag unterzeichnet und sich verpflichtet, seine Werkstatt nach Pisa zu verlegen. Im Februar sandte er zwei seiner Gehilfen voraus und folgte selbst wenig später, um in der Domopera zu arbeiten. Im Verlauf seiner zehnjährigen Tätigkeit für Jacopo Salviati hatte er den Musiker Vincenzo Galilei näher kennengelernt, der Salviatis Söhne Francesco und Lorenzo in Musik und Lautenspiel unterrichtete,[34] und wahrscheinlich auch dessen um 1584 knapp zwanzigjährigen Sohn Galileo. Bis zum Juni 1584 hatte Battista das Modell einer Lampe für den Dom zu Pisa vollendet, die als "Lampada di Galileo" legendäre Berühmtheit erlangen sollte (Abb. 18). Die Ausführung der Lampe in Bronze und Messing übernahm der Goldschmied Vincenzo Possanti; zu Weihnachten 1586 wurde die Lampe im Scheitel des Triumphbogens der Kathedrale aufgehängt. Galileo sah sie wahrscheinlich an Weihnachten 1589, nach seiner Rückkehr nach Pisa; 1590 erschien sein Traktat "de motu" und nach seiner Berufung als Mathematiker an die Universität zu Padua, im September 1592, arbeitete er über den Isochronismus der Pendelbewegungen. Dieses Gesetz wird durch Battistas Lampe anschaulich gemacht und die Legende, die Galileo die Findung des Gesetzes beim Anblick der Lampe im Dom zu Pisa zuschrieb, mag den Tatsachen entsprechen.

Als Dombildhauer und Architekt in Pisa führte Battista mit seiner Werkstatt, bis zum Jahr 1586, die östlichen und westlichen Seitenschiffseinbauten aus (Abb. 14, 21–23), die sich im südlichen Querschiff der Kathedrale befinden. Seine Werkstatt führte, bis zum Jahr 1588, die beiden korrespondierenden Einbauten im nördlichen Querschiff aus. Der Bildhauer selbst kehrte um 1588 nach Florenz zurück. In Pisa arbeiteten Battistas Gehilfen am Langhausaltar des Hl. Raynerius mit Reliquiensarkophag und Relieflünette, die bis 1592 vollendet waren. Für die Nischen der Querschiffseinbauten waren Statuen geplant; Battista selbst führte die überlebensgroße Statue des Hl. Ephysius aus (Abb. 14, 15), die Anfang des Jahres 1592 im östlichen Seitenschiff des Süd-Querhauses aufgestellt wurde; ein Hl. Potitus als Pendant blieb beim Tod des Bildhauers unvollendet.

32. Archiv Salviati, Pisa, filza 38, Parte II, no. 9 (*Stima di Filippo Baldinucci del 1676*), ferner Inventar vom 9. November 1699.

33. Igino Benvenuto Supino, *Lettere inedite di Artisti* (Pisa, 1893); in meiner Monographie S. 302, Nr. 65. Die Bemerkung Battistas in seinem Brief vom 8. Februar 1584—". . . et io, come Raffaello le potrà dire, verrò di certo, che li ò mostro e vedo quanto poco ò da ffare e mi consumo . . ."—wird auf die bevorstehende Fertigstellung des Hl. Michael und den bevorstehenden Umzug nach Pisa zu beziehen sein.

34. Archiv Salviati, Pisa, *Quaderno di cassa bianca G*, c. 182: "1582 Vincenzo Galileo de[v]e dare à di xxvij di Marzo fiorini quattro di m[one]ta portò con[tan]ti p[er] le mani d'Andrea Torini à buon conto del suo salario dal primo di Febbraio pass[a]to in qua, che venne à insegnare à Signorini sonare il liuto et musica à fiorini 2—il mese—lire 28.—"

Während seines Aufenthalts in Florenz, 1588/89, arbeitete Battista an der Festdekoration anläßlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinando I. Bis Ende April 1589 modellierte er zwei überlebensgroße Statuen aus Gesso, Sankt Minias (Abb. 16) und Sankt Antoninus (Abb. 17), die in die äußeren Seitennischen der Florentiner Domfassade eingestellt und später in das Innere der Domkuppel gebracht wurden.

II. ZEICHNUNGEN

Battistas ehemaliger Lehrer Baccio Bandinelli war als guter Zeichner bekannt. Eine Anzahl von Blättern, die mit seinem Namen verbunden waren, konnten als eigenhändige Zeichnungen identifiziert oder seinen Schülern zugewiesen werden.[35] Ein bisher unbeachtetes Blatt der Uffizien[36] zeigt, neben anderem, die Studie eines männlichen Kopfes (Abb. 25), der sich im Vergleich mit einer Skulptur Battistas (Abb. 24) als Kopf des Alpheus herausstellt. Das Gesicht ist ausgearbeitet, während die Locken des Haupthaares nur flüchtig angedeutet sind, wie es häufig bei vorbereitenden Studien vorkommt. Auf der Vorderseite des gleichen Blattes[37] befindet sich, außer zwei flüchtig skizzierten Szenen, einer Draperiestudie und einem verkürzten Arm, die Zeichnung eines weiblichen Modells (Abb. 26), dessen Mieder geöffnet und dessen Rechte angehoben ist. Das Motiv der entblößten rechten Brust erscheint an Battistas Figur am Grabmal Michelangelos (Abb. 2, 3) und wir dürfen annehmen, in dieser Zeichnung eine Vorstudie zu der Grabmalsfigur vor uns zu haben. Eine andere bisher unbeachtete Zeichnung der Uffizien (Abb. 27)[38] stimmt in Technik und Duktus gut mit den anderen überein und zeigt die Stellungsstudie eines weiblichen Modells. Die linke Hand ist diagonal zum rechten Knie geführt und die Stellung der Beine hält den Moment fest, bevor sie übereinandergeschlagen werden; das Modell sitzt auf einer Draperie, auf die der rechte Fuß gestellt ist und deren Falten vom Sitz bis zur Erde herabfallen. Diese seltenen Motive erscheinen, in weiterentwickelter Form, alle an Battistas Figur der "Malerei" (Abb. 2) und wir dürfen vermuten, in dieser Zeichnung eine andere Vorstudie Battistas für diese Skulptur gefunden zu haben. Die Existenz einer weiteren Zeichnung ist durch die handschriftliche Notiz ihres ehemaligen Besitzers bezeugt. Dieser fügte der Beschreibung Raffaello Borghinis im "Riposo" ("Opera sua è la bella statua, che rappresenta la Pittura sopra il sepolcro del Buonarroto, la quale, oltre all'altre ben fatti parti, dimostra nel viso grandissimo affetto di dolore") hinzu: "Il disegno del Lorenzi della figura della Pittura io lo posseggo ed è molto bello, e che tengo carissimo nella mia collezione del Numero di 4000.—Giovanni Lombardi."[39] Die so beschriebene Zeichnung ist bisher unbekannt.

Eine Federzeichnung[40] enthüllt sich, im Vergleich mit Battistas Sankt Minias von 1588/89 (Abb. 16), als Studienblatt zu dieser Statue (Abb. 28). In ihr wird die Anordnung des Mantels und die Stellung der Hände geklärt, und zweimal werden die Falten des Übermantels und die Handhaltungen verändert. Beide Motive wurden bei der Statue in abermals veränderter Form gelöst.

Im Louvre befindet sich eine weitere Zeichnung, und es ist zu hoffen, daß noch andere Blätter zu Tage kommen, die einen besseren Eindruck vermitteln als die hier erstmals veröffentlichten, die einerseits dem Jugendwerk um 1568 und andererseits dem Spätwerk um 1588 angehören. Dennoch beleuchten sie die große Sorgfalt, mit der der Bildhauer seine Skulpturen vorbereitete—ein Charakteristikum, das sich in ähnlicher Weise bei der Betrachtung seiner Brunnen zeigt.

35. Zuletzt Detlef Heikamp, "Vincenzo de' Rossi disegnatore," *Paragone* 16–169 (1964) S. 38–42; Walter Vitzthum, "A Drawing by Vincenzo de' Rossi," *Master Drawings* 3 (1965) S. 165; diese Zeichnung ist aus dem Besitz von Dr. Marita Horster inzwischen an das Kupferstichkabinett, Berlin, übergegangen; Detlef Heikamp, "Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X. und Clemens VII.," *Albertina-Studien* 4–3 (1966) S. 134–152; Maria Grazia Ciardi Duprè, "Per la cronologia di Baccio Bandinelli (fino al 1540)," *Commentari* 17 (1966) S. 146–170; Hildegard Utz, "The Labors of Hercules and Other Works by Vincenzo de' Rossi," *Art Bulletin* 53–3 (1971) S. 344–366.

36. Uffizi 531 Fv, 42,1 x 28,1 cm, graue Kreide (Kopf) und Rötel (Kamel).

37. Uffizi 531 Fr, Rötel.

38. Uffizi 14214 F, Rötel, 36,6 x 27,5 cm, rechte Seite beschnitten und aufgeklebt.

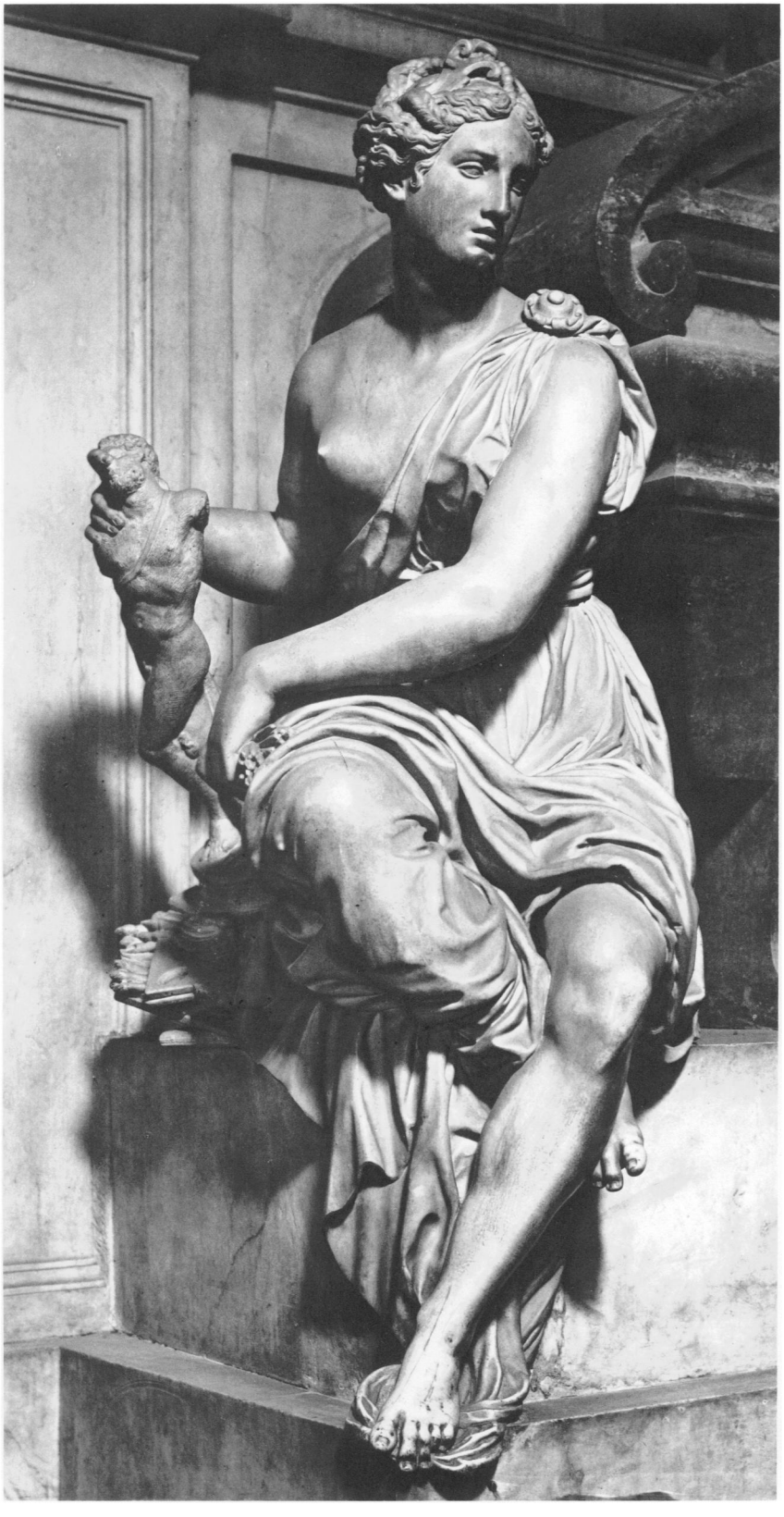
39. Nachdruck der Ausgabe von 1584 mit Anmerkungen von Giovanni Bottari (Florenz, 1730) S. 490. Der Band befindet sich in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Die ehemalige Sammlung des Giovanni Lombardi ist bei Lugt nicht verzeichnet und scheint bisher nicht bekannt geworden zu sein.

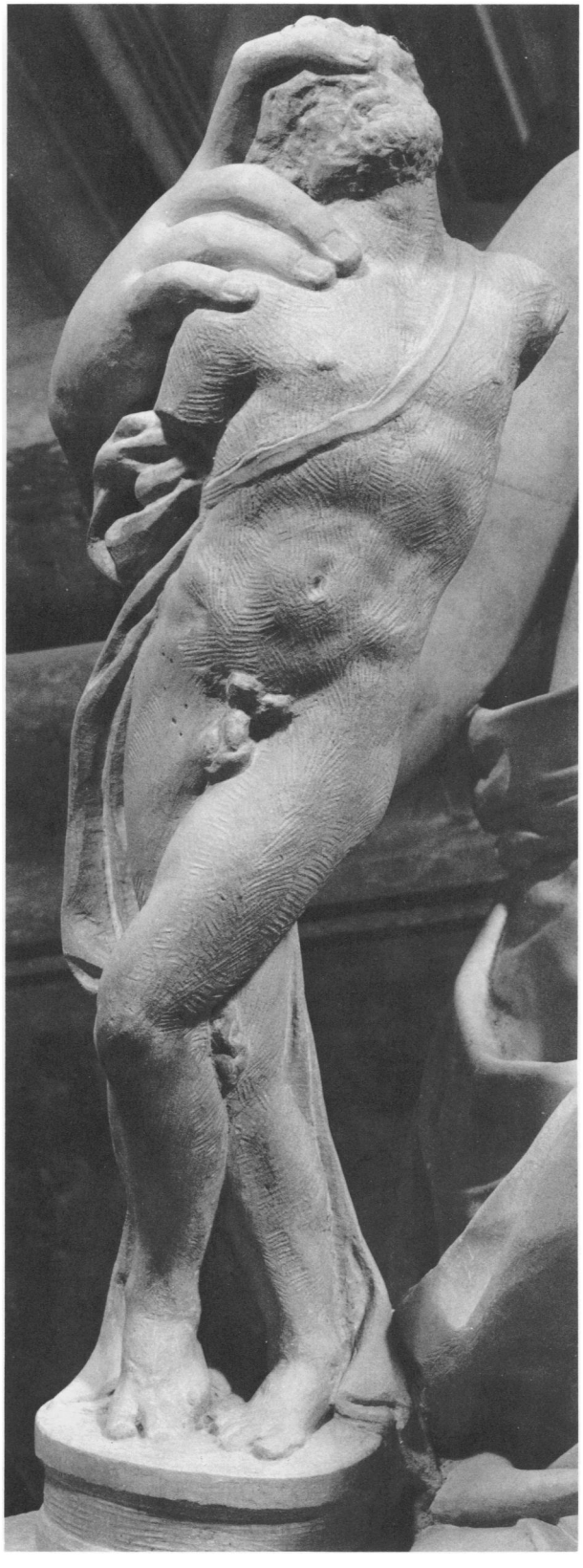
40. Hamburg, Kunsthalle 21570, Feder und Biester, 28,7 x 21,8, links oben beschnitten und auf gelbliches Papier geklebt.

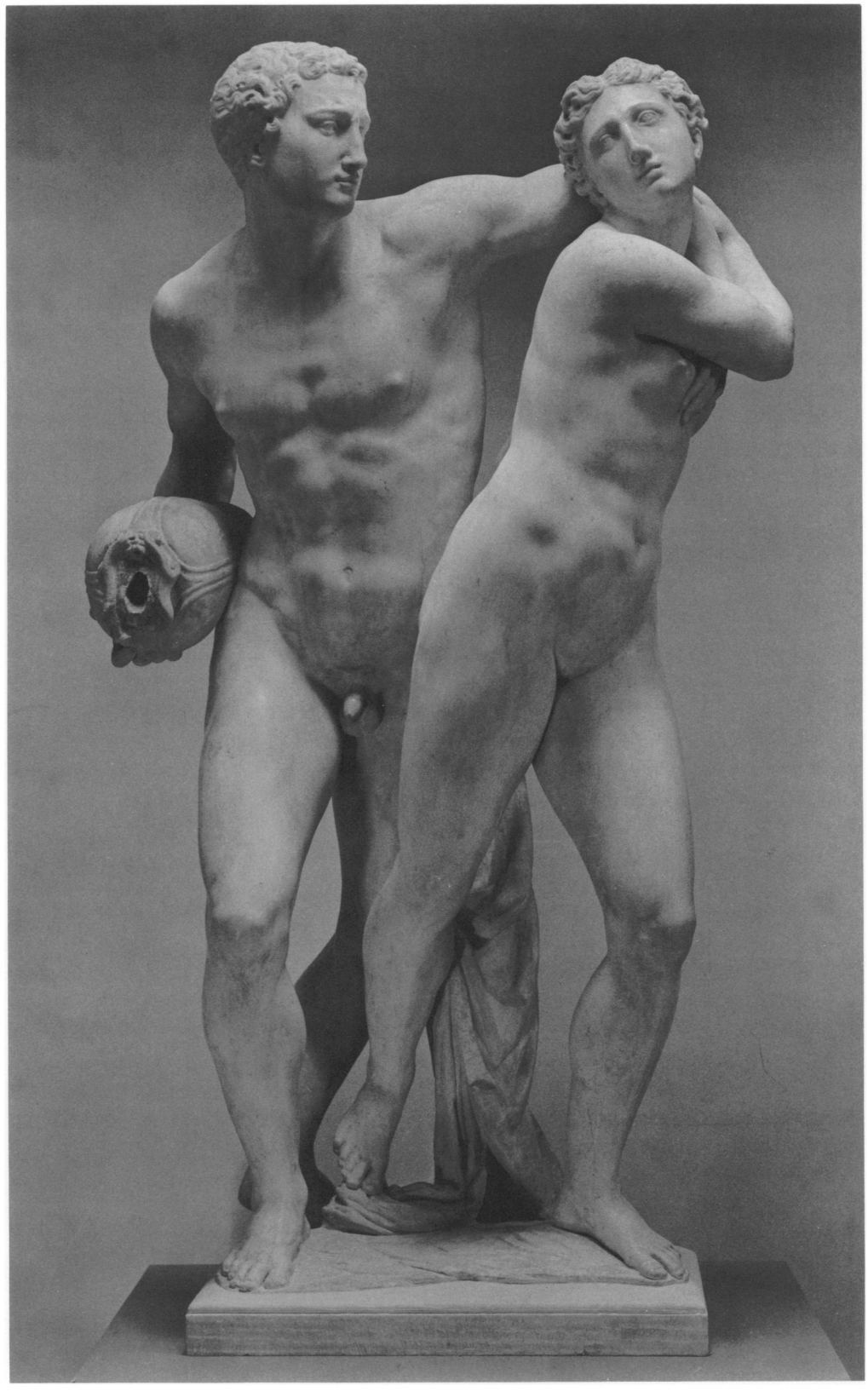
ABB. 1
Portraitbüste Michelangelos, von Battista Lorenzi. Marmor. Florenz, Santa Croce, Grabmal Michelangelos (Photo: Alinari)

ABB. 2
"Malerei," von Battista Lorenzi. Marmor. Florenz, Santa Croce, Grabmal Michelangelos (Photo: Alinari)

ABB. 3
Torso in der Rechten der als "Skulptur" geplanten und auf Wunsch Leonardo Buonarrotis in eine "Malerei" geänderten Figur, von Battista Lorenzi. Detail der Figur in Abb. 2 (Photo: Alinari)







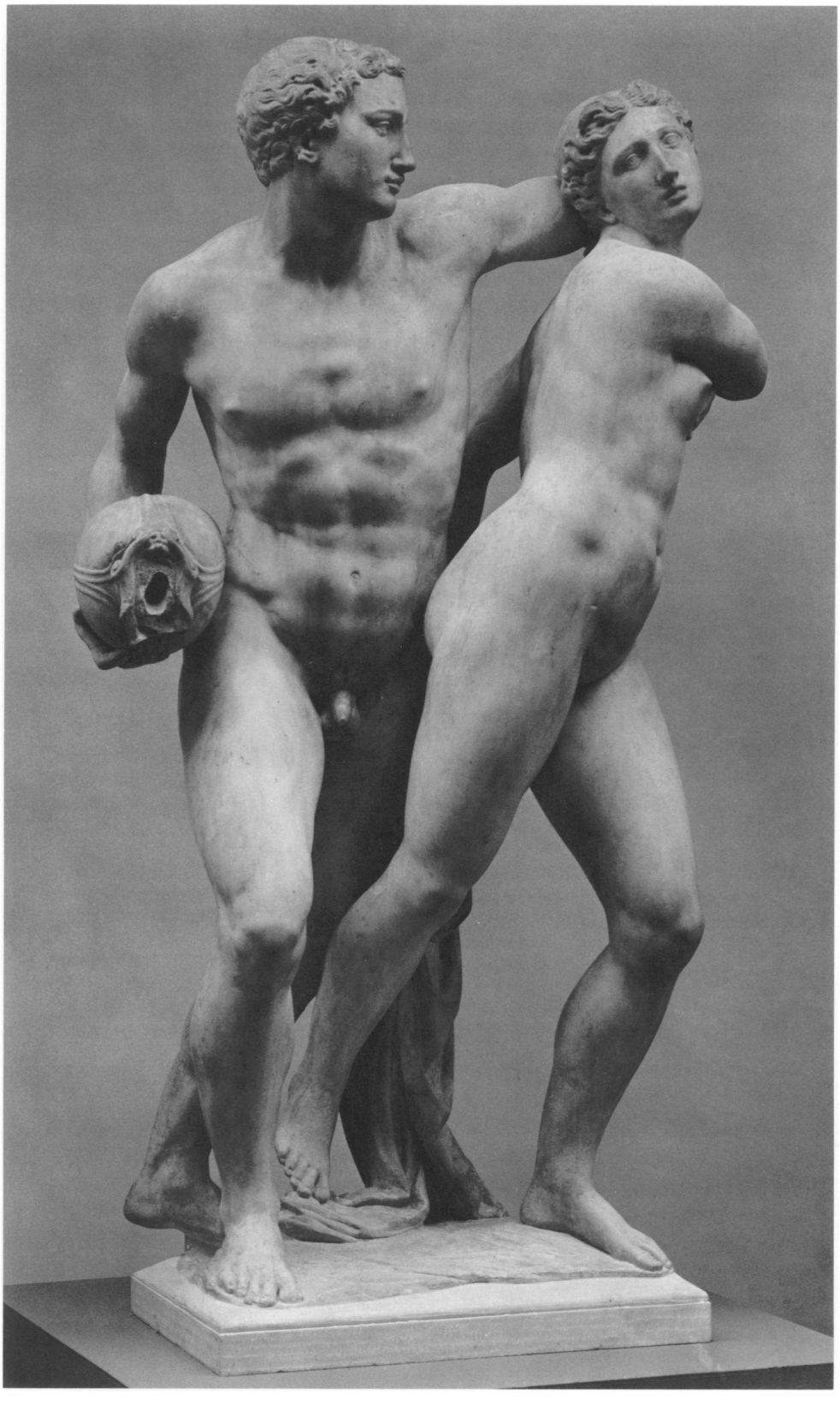
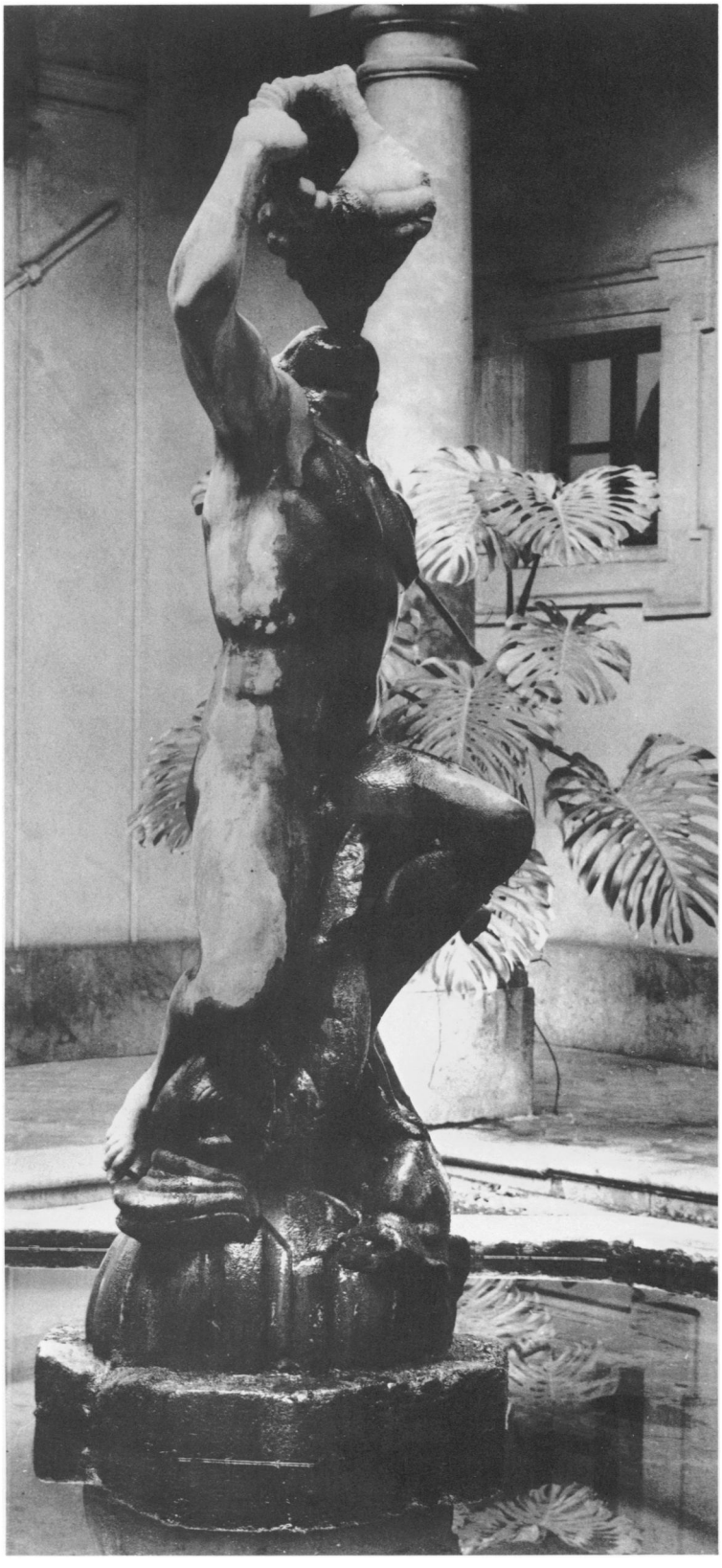


ABB. 4, 5
Alpheus und Arethusa, von Battista Lorenzi. Marmor, Höhe 1,485 m. The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 40.33



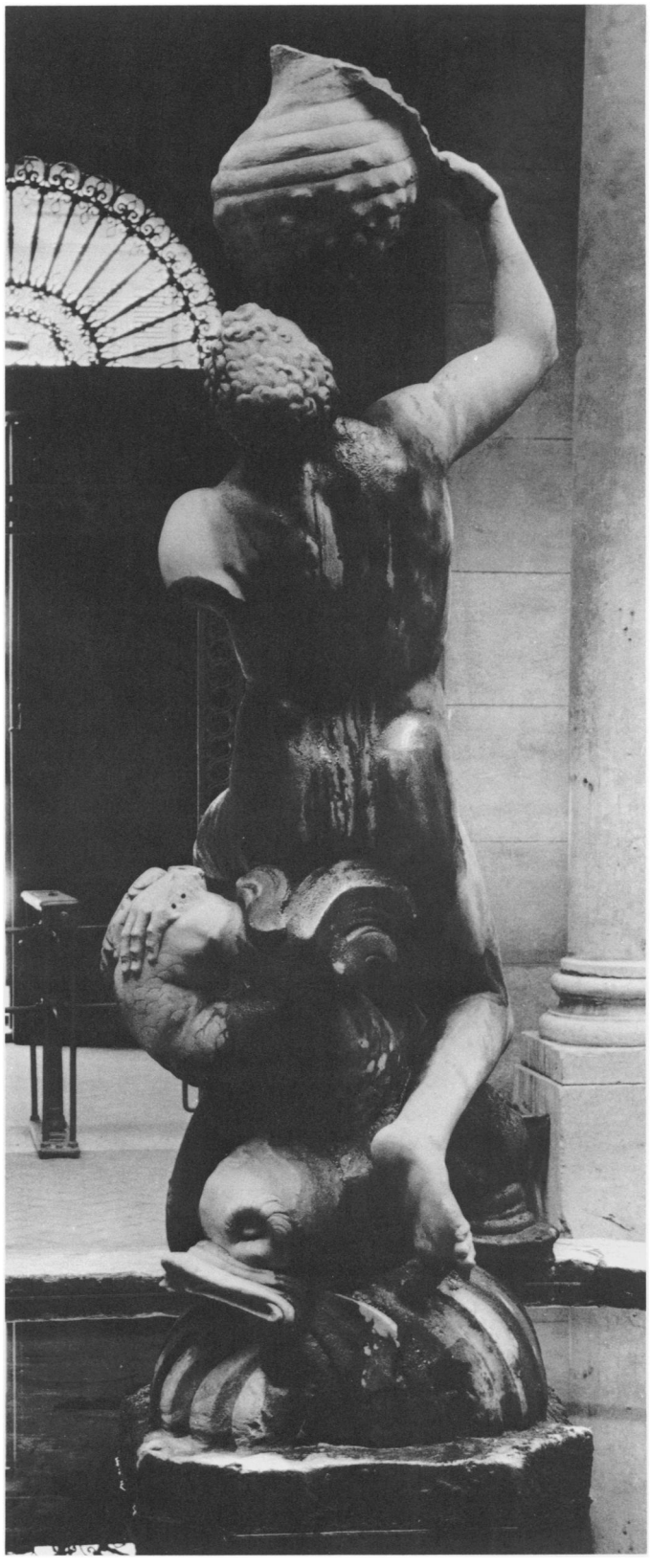
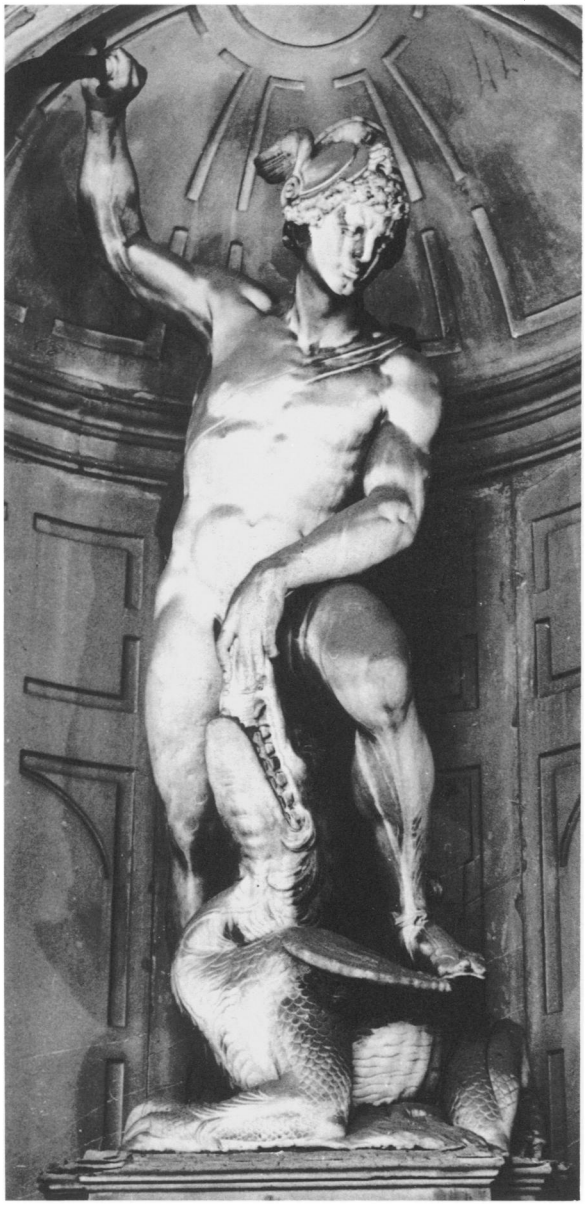
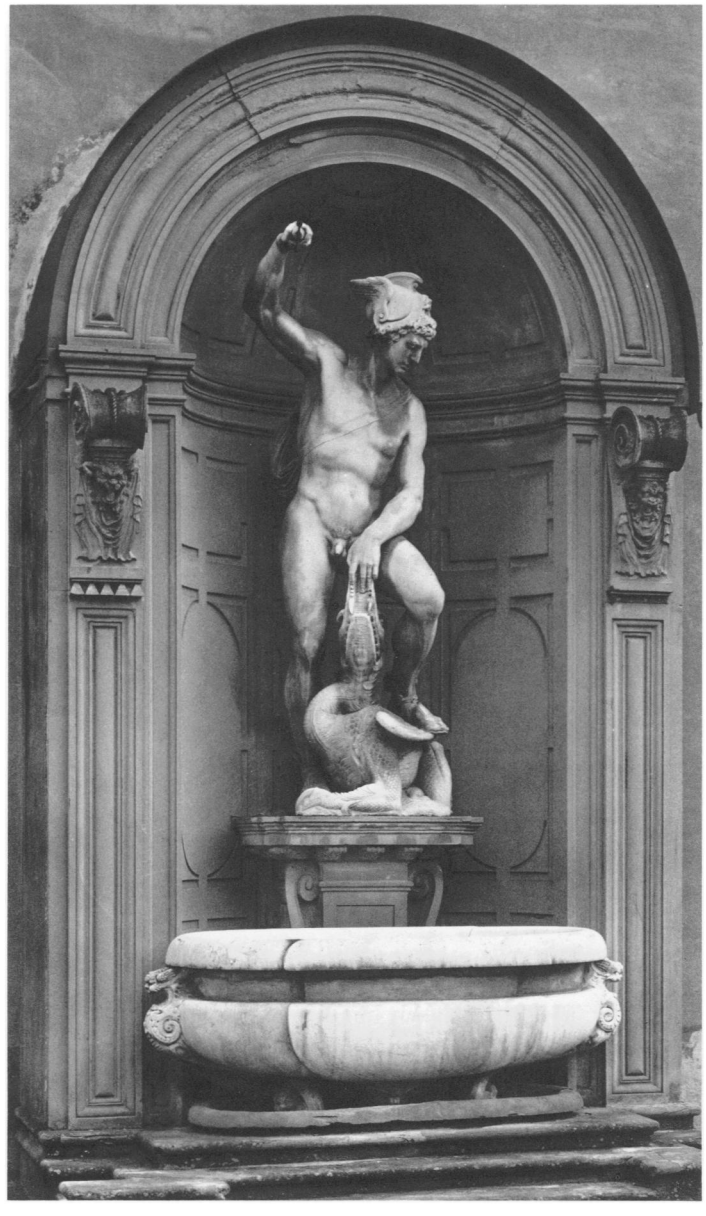
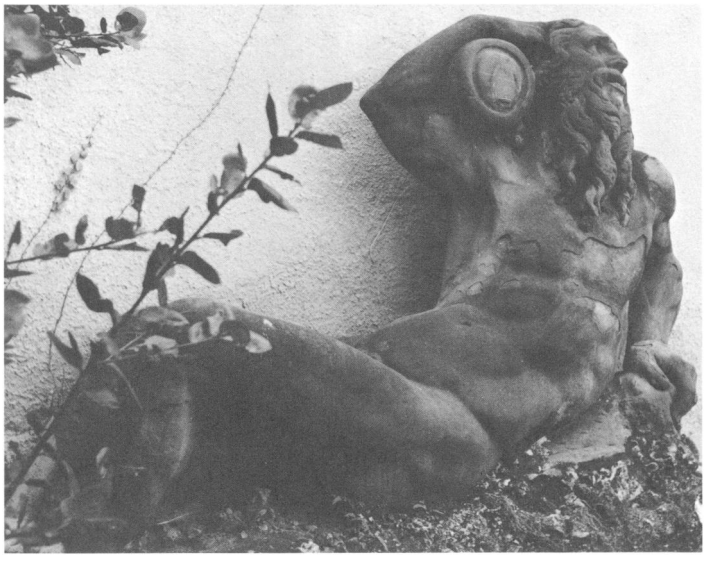


ABB. 6, 7
Triton, von Battista Lorenzi. Marmor, Höhe 2,03 m. (ohne Basis). Museo Archeologico, Palermo (Photos: Soprintendenza alla Antichità Palermo, Gabinetto Fotografico)

ABB. 8, 9
Perseus, von Battista Lorenzi. Marmor. Palazzo Nonfinito, Florenz (Photo 9: Alinari)







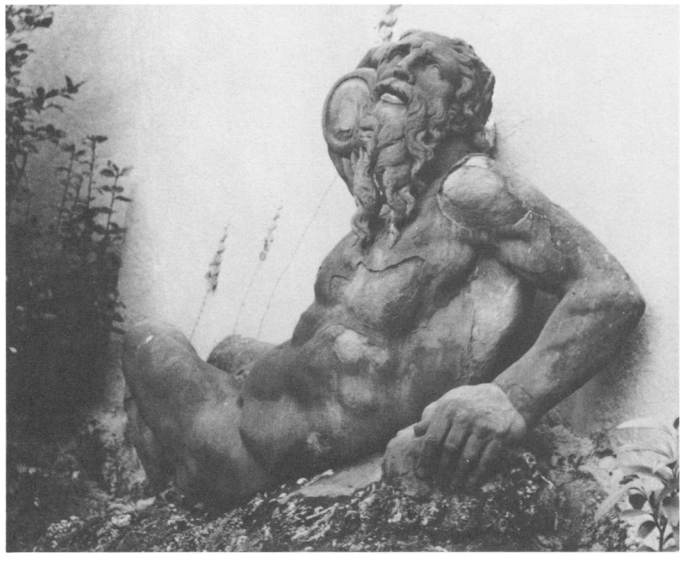


ABB. 10, 11
Mugnone, von Battista Lorenzi. Sandstein, Höhe 1,40, Tiefe 0,80, Länge 1,90 m. Garten Salviati-Capponi, Florenz

ABB. 12, 13
Wäscherin, von Battista Lorenzi. Sandstein, Höhe 1,20, Tiefe 0,45, Breite 0,35 m. Garten Salviati-Capponi, Florenz

ABB. 14
Hl. Ephysius, von Battista Lorenzi. Marmor. Dom zu Pisa, östliches Seitenschiff des Süd-Querhauses

ABB. 15
Kopf des Hl. Ephysius

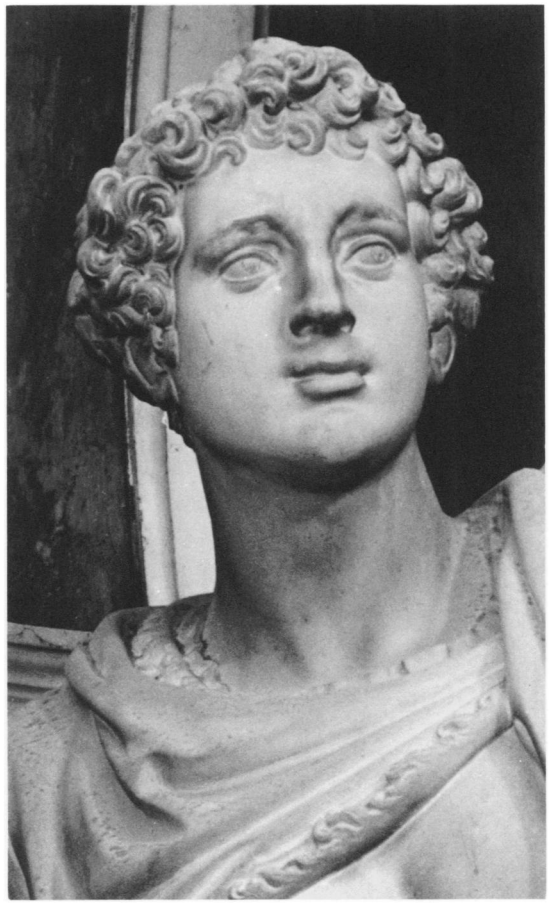
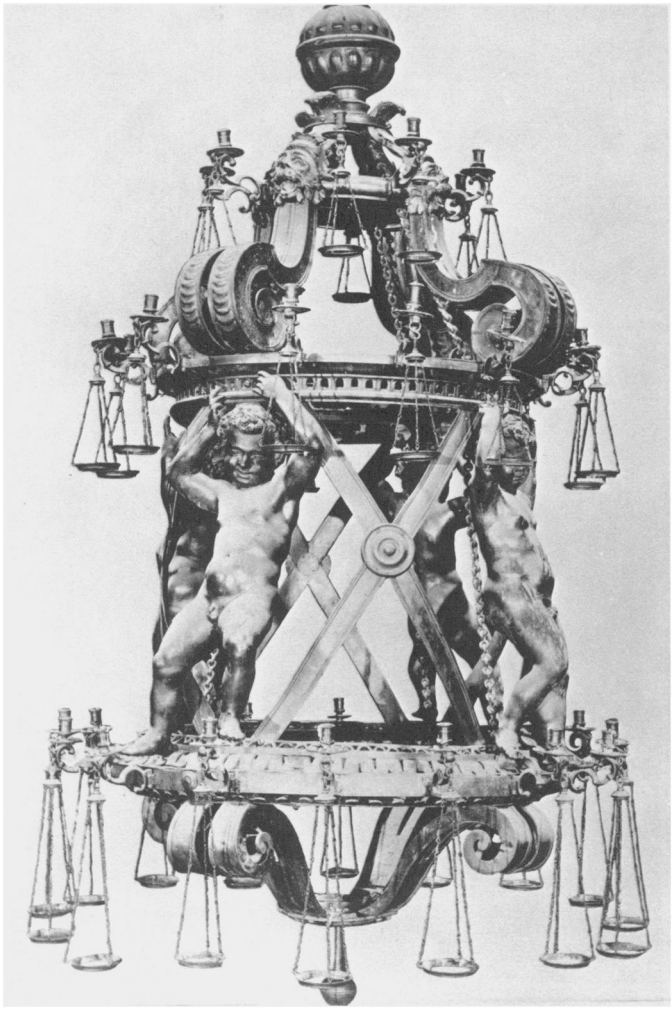


ABB. 16
Hl. Minias, von Battista Lorenzi. Gesso. Dom zu Florenz, Inneres der Domkuppel (Photo: Alinari)

ABB. 17
Hl. Antoninus, von Battista Lorenzi. Gesso. Dom zu Florenz, Inneres der Domkuppel (Photo: Alinari)



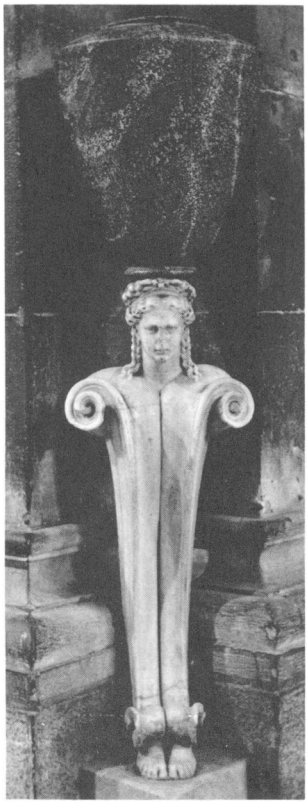


ABB. 18
"Lampada di Galileo," von Battista Lorenzi. Bronze und Messing. Dom zu Pisa Photo: Alinari)

ABB. 19
Weihwasserbecken der Scarlatti, nach Battista Lorenzi. Marmor. Santa Trinita, Florenz

ABB. 20
Antike Urne als Weihwasserbecken montiert, nach Battista Lorenzi. Marmor, Santa Maria Novella, Florenz

ABB. 21, 22
Sockel mit Hermen und Engelskopf, nach Battista Lorenzi. Details von Abb. 14

ABB. 23
Sockel mit weiblichen Hermen und Engelskopf, nach Battista Lorenzi. Marmor. Dom zu Pisa, westliches Seitenschiff des Süd-Querhauses

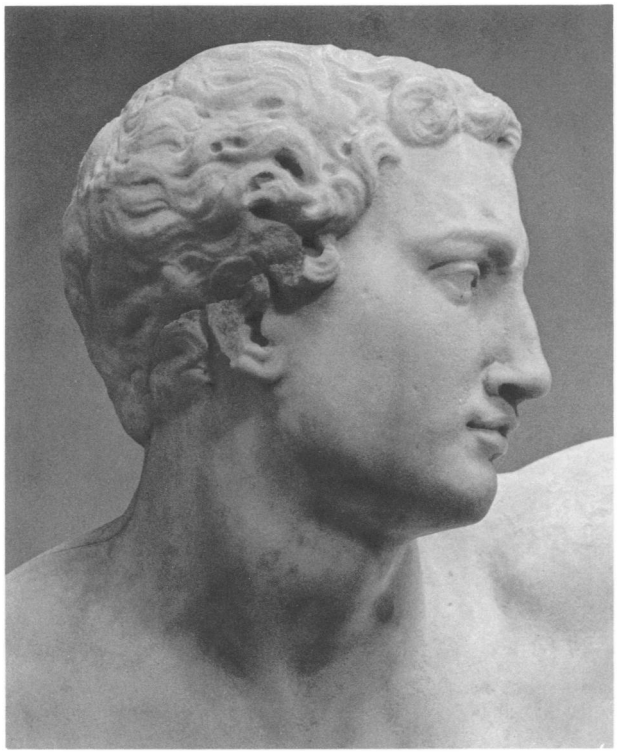


ABB. 24
Kopf des Alpheus, von Battista Lorenzi. Siehe Abb. 4, 5

ABB. 25
Kopf des Alpheus, hier Battista Lorenzi zugeschrieben. Kreidezeichnung Uffizi 531 Fv (Photo: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)

ABB. 26
(Rechte Seite) Studie zur "Malerei" und andere Skizzen, hier Battista Lorenzi zugeschrieben. Rötelzeichnung Uffizi 531 Fr (Photo: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)

ABB. 27
Studie zur "Malerei," hier Battista Lorenzi zugeschrieben. Rötelzeichnung Uffizi 14214 F (Photo: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)

ABB. 28
Zwei Studien zum Hl. Minias, hier Battista Lorenzi zugeschrieben. Federzeichnung 21570, Kunsthalle, Hamburg (Photo: Kunsthalle)

ABB. 29
Seitenflügel des Palazzo Salviati-Capponi, Florenz

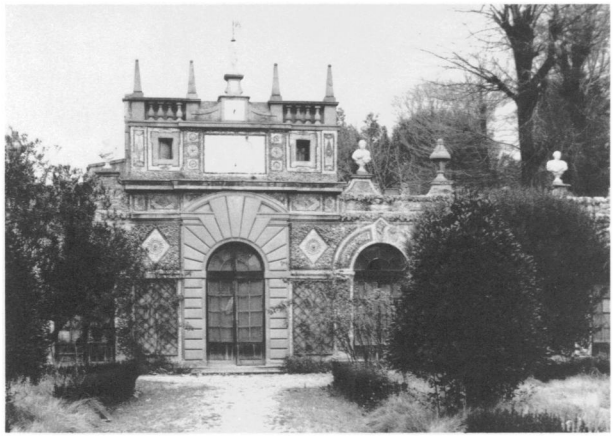


ABB. 30
Casino im Garten Salviati-Capponi

ABB. 31
Garten Salviati-Capponi mit Brunnen der Wäscherin in der Grenzmauer zum Garten della Gherardesca

III ALPHEUS UND ARETHUSA

Den frühesten der Brunnen beschrieb Raffaello Borghini mit folgenden Worten:

"Di sua mano si veggono due graziose figure di marmo, l'una finta per lo fiume Alfeo, e l'altra per la fontana Aretusa sopra la fonte del bel giardino di Messer Alamanno Bandini Cavaliere di Malta, nella sua villa, detta il Paradiso."[41]

Der "Paradies" genannte Besitz des Alamanno Bandini liegt jenseits des Arno auf einem Hügel, der die Ebene von Ripoli beherrscht. Sein Garten grenzt an ein ehemaliges Kloster, das den Namen seiner Gründer trägt, "Paradiso degli Alberti." Der Überlieferung nach soll Leon Battista Alberti hier die Sommerabende in Gesprächen mit seinen Freunden verbracht haben. Zur Zeit als Battista an seiner Figur für Michelangelos Grabmal arbeitete, um 1568, bestellte Alamanno Bandini einen Brunnen für seinen Garten. Battista war in enger Verbindung mit Don Vincenzo Borghini, der fast alle gelehrten Programme in Florenz verfaßte, und dieser mag den von Ovid überlieferten Mythos der Liebe des Flusses Alpheus zur Quelle Arethusa vorgeschlagen haben.

Die in den "Metamorphosen" enthaltene Fabel (V, 573–641) erzählt von der Nymphe Arethusa, die an einem Sommerabend, erhitzt von der Jagd, die stymphalischen Wälder verließ. Sie stieg in den nahegelegenen Fluß um zu baden. Hier erblickte sie Alpheus und rief sie beim Namen. Sie erschrak und floh; der Fluß folgte ihr; am Abend war er so nah, daß sein Schatten vorauseilte. Sie bat Diana um eine Wolke, die sie den Blicken entzog. Alpheus suchte die Nymphe. Diese—von Angstschweiß verzehrt—wurde zu Wasser. Alpheus verließ die Gestalt und verwandelte sich zum Fluß, um sich mit der Quelle zu vereinen.

In seiner Marmorgruppe verkörperte der Bildhauer den dramatischen Höhepunkt der Fabel (Abb. 4, 5); er zeigte die Flucht und Verfolgung; Arethusa eilt voraus, dicht gefolgt von Alpheus, der sie umschlingt und ihren Lauf anhält. Nach Ovid war Arethusa nackt, stark und schön; so ist sie dargestellt. Ihr schräg gestelltes Gesicht, die aufgerissenen Augen und der geöffnete Mund kennzeichnen die Angst, die—nach Ovid—der Grund ihrer Flucht und Verwandlung war. In der Eile ließ sie ihr Gewand am Flußufer zurück; es erscheint, in ihrer Linken, hinter ihr am Boden. Alpheus ist dargestellt als junger Gott und als Fluß charakterisiert durch die Urne in seiner Rechten, sein Attribut. Er ist, durch den angespannt auf das Gesicht der Nymphe gerichteten Blick, als mythischer Liebender gezeigt, der nach Arethusa verlangt und sie mit der Linken umfaßt, was einer Umarmung gleicht. Das Zueinander der Glieder und Gesten im Formenaufbau der Gruppe deutet diese an, und sie wird für den Kenner des Mythos unmittelbar anschaulich im Wasser des Brunnens, in dem—nach der Metamorphose—die Vereinigung beider stattfindet. Das zu Füßen der Gruppe hervorströmende Wasser ist Teil der Darstellung und letzter Akt der überlieferten Metamorphose.

Der wenig bekannte Mythos veranlaßte den Bildhauer zu einer Neuschöpfung, in der Neuerfindungen mit vorhandenen Traditionen zu einer Synthese gelangten. Die von mir untersuchten Beispiele der Antike zeigten entweder Alpheus oder Arethusa—als Fluß beziehungsweise als Quelle—doch nie ein Paar; in Ovid-Illustrationen wurde Arethusa bei ihrer Begegnung mit Ceres dargestellt, der Einleitung der Fabel nach Ovid. Durch Darstellungen des Mythos von Apollo und Daphne, die als Paar in Flucht und Verfolgung durch die Ovid-Illustrationen des 15. Jh. und durch Pollaiuolos Täfelchen überliefert waren, mag der Bildhauer die Anregung erhalten haben, seinen Mythos von Alpheus und Arethusa, der sich allein durch die Form der Metamorphose unterscheidet, in ähnlicher Weise darzustellen. Formale Motive, in denen der Bildhauer bewußt oder unbeabsichtigt Gesehenes in seiner Gruppe verarbeitete, hängen von Raphael ab wie die Fluchtbewegung der Nymphe von der Stellung der fliehenden Mutter im "Bethlehemitischen Kindermord," und von der hellenistischen Laokoon-Gruppe wie die Kopfwendung der Arethusa.

Formal und thematisch gehört die Gruppe der Serie der Frauenraubdarstellungen an, die in der zweiten Hälfte des 16. Jh. beliebt wurden. Ihre Wiedergeburt wurde durch das aufblühende Interesse an antiker Literatur erotischen Inhalts gefördert; die meisten Mythen wurden, seit dem Ende des 15. Jh., durch Nachdrucke und Übersetzungen der "Metamorphosen" Ovids und der "Genealogien" Boccaccios bekannt, während Vergils "Aeneis" und die Geschichten des Livius gelegentlich als Quellen benutzt, aber brei-

41. Raffaello Borghini, *Il Riposo* (Florenz, 1584) S. 598.

teren Kreisen nicht zugänglich waren. Bildhauer der Florentiner Schule, die sich gegen 1560 in Rom aufhielten, schufen die frühesten großfigurigen Frauenraubgruppen aus Marmor, und es scheint, als habe außer der Literatur und hellenistischen Satyrgruppen die bewunderte antike Skulptur eines Paares mitgewirkt, das Interesse zu entzünden: Die "Mars und Venus" genannte Gruppe war Teil der gefeierten Antikensammlung des Papstes Julius III. in seiner Vigna in Via Flaminia zu Rom; dort war sie den Bildhauern bekannt. Mit den übrigen Statuen aus der Vigna erhielt Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano diese Gruppe von Pius V., und er erlangte bald darauf die Erlaubnis, sie als Geschenk an Francesco de' Medici nach Florenz zu senden; ihre Verschiffung erfolgte im Dezember 1569;[42] aus der Sammlung der Medici gelangte die Gruppe in die Uffizien.[43] Römische Kenner mögen das Entstehen moderner Gruppen von Götterpaaren gefördert haben. Francesco Moschino schuf in Rom seine sitzende Gruppe von "Mars und Venus," die sich in der Nelson Art Gallery in Kansas City befindet; gegen 1560 entwickelte Vincenzo de' Rossi daraus in Rom seinen Frauenraub zu einer Dreiergruppe über einem Eber und nannte ihn "Theseus und Helena"; vor 1570 schuf Battista Lorenzi "Alpheus und Arethusa" als Paar in Flucht und Verfolgung für seinen Brunnen; gegen 1580 meißelte Giambologna seine Dreifigurengruppe "Raub der Sabinerin"; sein Schüler, Hubert Gerhard, goß bald darauf seinen Brunnen des "Mars und Venus mit Cupido," der sich in München befindet, und Adrian de Vries schuf seine Bronzegruppe von "Merkur und Psyche," die sich formal und thematisch an die Reihe anschließt. Daneben entstanden in Giambolognas Werkstatt Kleinbronzen mit dem "Raub der Dejaneira," und alle diese Sujets erfreuten sich größter Beliebtheit bei Kennern, so daß die wiederbelebte antike Tradition, durch zahlreiche originale Varianten bereichert, an das 17. Jh. weitergegeben wurde und bis ins 19. Jh. Nachfolge fand.

IV. TRITON

Zu Anfang der siebziger Jahre schuf Battista einen Brunnen, über den Raffaello Borghini folgendes berichtete:

"Fece poi a richiesta del Gran Duca Cosimo una fontana, che da Sua Altezza fu mandato a donare a un signore Spagnuolo: e questa fu una tazza di marmo col piede di mistio, in mezzo a cui sedeva sopra tre delfini un tritone maggiore del naturale."[44]

Dieser Brunnen wurde einem spanischen Edelmann gesandt, der vermutlich dem Gefolge der Vizekönige von Neapel und Sizilien angehörte. Der Bruder von Cosimos erster Gemahlin Eleonora, Don Garzia di Toledo, war zur fraglichen Zeit Vizekönig von Sizilien; 1577 wurde der Sieger von Lepanto, Marcantonio Colonna (1535–1584), von Philipp II. zum Vizekönig von Sizilien ernannt. Zu dieser Zeit befand sich Battistas Triton-Brunnen im Garten des vizeköniglichen Schlosses zu Palermo, wo er in einer zeitgenössischen Quelle folgendermaßen beschrieben wurde:

"Nel giardino vi è una fonte con un Glauco di marmo che sona la sua buccina, di tal manufattura, che disse il signor Don Marco Antonio (Colonna) un giorno, che se quella fosse in Roma si pagherebbe dieci mila ducati."[45]

Die der bewundernden Beschreibung angeschlossene Bemerkung Colonnas läßt die Vermutung aufkommen, Colonna selbst könne den Brunnen von seinem ursprünglichen Besitzer zu einem niedrigeren Preis erworben haben. Die Brunnenfigur ist in Palermo erhalten (Abb. 6, 7).[46] Auch dieser Brunnen Battistas ist nach einer Szene aus Ovids "Metamorphosen" gestaltet (I, 330–348), dessen Einleitung der Gigantensturz ist:

Die Giganten erhoben sich wider die Götter; Jupiter schleuderte ihnen den Felsen Pelion entgegen und tötete sie; aus ihren blutüberströmten Gestalten schuf

42. ASF., Mediceo, *Carteggio di Cardinali*, 3734, c. 705; ferner weitere Korrespondenz, die ich demnächst veröffentlichen werde.

43. Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I (Rom, 1958) Nr. 160, ohne Hinweis auf die in der vorhergehenden Anmerkung genannte Korrespondenz.

44. Borghini, *Riposo*, S. 598.

45. Don Vincenzo di Giovanni, "Del Palermo Restaurato," *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia* 1 (serie 2) S. 155.

46. Der Brunnen gelangte im 19. Jh. als Schenkung aus dem königlichen Palast von Palermo ins Museo Archeologico zu Palermo. Die ursprüngliche, flache Brunnenschale ist durch ein achteckiges Becken ersetzt. Für die Serie von 5 neu angefertigten Photos, die mir zur Verfügung gestellt wurden (Negative 18608–18612), möchte ich der Soprintendenza alle Antichità di Palermo vielmals danken.

die Erde Menschen. Diese Menschen mißachteten die Götter und Jupiter beschloß, sie zu vertilgen. Er sandte die Sintflut und rettete nur ein frommes Paar. Die Menschen waren ertrunken, Jupiters Zorn verschwand und er zersprengte die Wolken:

Neptun legte den Dreizack zur Seite und beruhigte die Wasser. Dann rief er Triton herbei, die Schneckentrompete zu blasen, um Wasser und Fluten zum Rückzug zu bringen. Triton setzte sein Horn an die Lippen und blies; die Wasser gehorchten, es fielen die Fluten und Hügel erscheinen; Wälder tauchen empor und Land wird sichtbar. Wiedergeschenkt ist die Erde.

"In his autem apparet Tritonis officium" lautet Giovanni Boccaccios Kommentar dieser Szene,[47] die der Bildhauer in seinem Brunnen gestaltete (Abb. 6, 7): Von drei Delphinen emporgetragen erscheint Triton, in der jugendlichen Gestalt eines Gottes, über den Wassern, sein Instrument an den Lippen und ganz seiner Aufgabe gewidmet, zu blasen zum Zeichen des Friedens zwischen Jupiter und dem geretteten Menschenpaar. Die hochgestemmten Leiber der drei Delphine, auf denen Triton sich niederläßt, die Stellung seiner gespreizten Beine, die auf den Delphinen Halt suchen, sein hochgereckter Körper, dessen Bewegung im Blasinstrument gipfelt, sind formal darauf angelegt, eine Momentaufnahme des auftauchenden Bläsers zu zeigen. Die Vielansichtigkeit der überlebensgroßen Marmorgruppe ist als Mittel benutzt, Triton über der Meeresoberfläche darzustellen, die durch die flache Brunnenschale gekennzeichnet war; sie wurde durch Wasser aus den Mäulern der Delphine und aus der Meerschnecke des Triton gespeist.

Bei diesem Brunnen ist das Meer in die Darstellung einbezogen. Triton ist jugendlich und in Menschengestalt wiedergegeben, nicht bärtig und mit Muscheln übersät—wie Ovid ihn schilderte—und nicht mit Fischschwänzen statt der Beine, wie Raphael ihn im "Triumph der Galathea" dargestellt hatte, und wie ihn Montorsoli in seiner Gruppe von "Glaucus und Scylla" vor dem Palazzo Doria in Genua veranschaulicht hatte. Die vor der Genesis dieses Brunnens nicht nachweisbare rein menschengestaltige Darstellung des Triton sollte erst durch ähnliche Brunnen des Gian Lorenzo Bernini, im folgenden Jahrhundert, unmittelbare Nachfolge finden.

An Ammannatis Neptun-Brunnen auf der Piazza della Signoria zu Florenz knien drei fischgeschwänzte Tritonen zu Füßen Neptuns und blasen auf trompetenähnlichen Instrumenten. In lebenden Bildern als "Glauci" mit Trompeten hatte man sie im Gefolge Neptuns beim Karneval des Jahres 1566 in Florenz gesehen, als anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für Francesco de' Medici die Maskerade der "Genealogia degli Dei" veranstaltet wurde. An die Trompeten der Glauci des Festzuges mochte sich der Bildhauer erinnern, als er seine Brunnenfigur in kleinfigurigen Modellen vorbereitete, von denen drei in Bronze gegossene Exemplare erhalten sind.[48] Sie zeigen Triton als Bläser eines trompetenähnlichen Hornes auf drei Delphinen sitzend, in ähnlicher Stellung wie bei der Marmorfigur. Wahrscheinlich wurde der Bildhauer erst im Verlauf der Ausarbeitung seines Brunnens mit der von Ovid beschriebenen Szene bekannt, in der die Meerschnecke als Blasinstrument des Triton beschrieben ist. Herzog Cosimo I hatte den Auftrag erteilt und Don Vincenzo Borghini hatte wahrscheinlich die literarische Vorlage geliefert. Seit den späten dreißiger Jahren wurde Cosimo mit Jupiter identifiziert und der Delphin, der dreimal an Battistas Brunnen vorkommt, galt seit Ammannatis "Kreislauf des Wassers" als Zeichen des Herzogs. Das Programm des Triton-Brunnens birgt zweifellos eine zweite Bedeutung auf politischer Ebene, zu deren Enträtselung uns bisher der letzte Schlüssel fehlt.

V PERSEUS

"Lavorò poscia il Perseo del marmo, alto quattro braccia e un terzo, che in casa Jacopo Salviati si vede con sua gran laude"[49]—liest man im "Riposo" des

47. Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium Libri I/II* (Opere X/XI), herausgegeben von Vincenzo Romano (Bari, 1951) S. 341–342.

48. Eine der Kleinbronzen befindet sich im Louvre; vgl. die Abbildung bei Bertha Harris Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini* (Cambridge, Mass., 1933) Abb. 181, 183. Die Kleinbronzen im Metropolitan Museum of Art, sowie das Exemplar in der Sammlung Frick, die früher als Arbeiten des Cellini bzw. des Adrian de Vries galten, wurden zu Recht Battista Lorenzi zugeschrieben; vgl. Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15.–18. Jh.* (Braunschweig, 1967) S. 188; John Pope-Hennessy, *Catalogue of the Frick Collection* (London, 1970).

49. Borghini, *Riposo*, S. 599.

Raffaello Borghini. Zwischen November 1574 und November 1578—im Verlauf von vier Jahren, die mit zahlreichen anderen Arbeiten angefüllt waren—schuf Battista für den Vetter des Großherzogs einen Perseus-Brunnen. Dieser war für die neu errichtete Loggia bestimmt, die den Garten hinter Palazzo Salviati am Corso abschloß, der sich zwischen Via dello Studio und dem Domplatz erstreckte. Die Brunnenfigur wurde, am 11. November 1578 (vgl. Appendix, II, 8), in ihrer Wandnische aufgestellt (Abb. 8, 9) und mit einem Reif mit drei vergoldeten Eichenblättern geschmückt (vgl. Appendix, II, 9); der Krummsäbel des Perseus aus Bronze wurde mit eingravierten Weinranken versehen und bemalt (vgl. Appendix, II, 9–12). Die Arbeiten an der Wasserzuführung zogen sich über zwei weitere Jahre hin, bis der Brunnen—am 5. November 1580—an die Wasser des zwischen Florenz und Fiesole fließenden Mugnone angeschlossen war (vgl. Appendix, II, 18–20).

Bei der Ausstattung seines Palastes mit einem Garten und bei der Aufstellung von Skulpturen folgte Salviati dem Beispiel der Medici. Er mag eine Statue gewünscht haben, die derjenigen ähnlich war, die Benvenuto Cellini seinerzeit für Cosimo I geschaffen hatte. Battista Lorenzi mag es begrüßt haben, in der ehemaligen Werkstatt Cellinis in Via della Pergola—wo der Bronze-Perseus entstanden war—an einem neuen Perseus aus Marmor zu arbeiten. Er verkörperte nicht den Sieg über Medusa und nicht den Flug zu Andromeda, wie Cellini in seiner Statue und in seinem Relief, sondern er veranschaulichte die folgende Szene aus Ovids "Metamorphosen" (IV, 726–734):

Im Kampf verwundete Perseus den Drachen. Dieser spie Wasser und Blut. Perseus vertraute nicht länger den nassen Schwingen. Er sah eine Klippe im Meer und flog auf sie zu. An den Felsen gestemmt, durchbohrt er dreimal und viermal das Tier mit der Waffe.

Der Bildhauer zeigt die Endphase des Drachenkampfes (Abb. 8, 9). Perseus steht auf der Klippe im Meer. Mit gespaltener Flanke und verletztem Hals liegt der Drache verwundet zu seinen Füßen. Er setzt seinen Fuß auf das sterbende Monstrum, erhebt die Waffe und öffnet den Rachen, um nochmals zuzustoßen. Dem Maul des Drachens entströmt Wasser; es vergegenwärtigt die von Ovid beschriebenen Ströme von Wasser und Blut, die das todwunde Tier entsendet.

Den Drachenkampf mit Hilfe des Wassers in einer Brunnengruppe zu veranschaulichen, war ein schwierigeres Unternehmen als Cellinis Siegergruppe, und wurde mit Beifall bedacht, wie der eingangs zitierte Bericht des Borghini zeigt. Was Gesichtstypus und Standmotiv der Marmorfigur angeht, sind die Allusionen an Cellinis Perseus deutlich; doch der Bildhauer zeigte kein einfaches Spielbeinmotiv, wie Cellini, sondern hob das linke Bein seines Perseus in einer momentanen Bewegung und veränderte die Haltung der Arme, um die Linke beim Öffnen des Rachens und die Rechte im Augenblick des Zustoßens zu zeigen.

Vor dieser frühesten Darstellung des Drachenkampfes nach Ovid hatte Donatello, in seinem Brunnen mit "Judith und Holofernes," das hervorströmende Wasser zur Darstellung des Blutes des getöteten Holofernes benutzt und Ammannati hatte, Pollaiuolos kleinfiguriger Bronzegruppe folgend, in seiner Gruppe des Herculeskampfes auf dem Brunnen der Medici-Villa von Castello, die Seele des besiegten Antaeus in Form eines Wasserstrahls entweichen lassen. Die Darstellung von Siegergruppen, die auf die Tradition der Tugend-Laster-Gruppen des Hohen Mittelalters zurückgeht, war andererseits durch Michelangelo wiederaufgenommen worden und sein "Sieger" wurde zum Beispiel für Bandinelli, für Cellini, für Ammannati, für Danti und für Giambologna. Sein Modell des "Hercules und Cacus" steht als Kampfdarstellung in der Nachfolge Pollaiuolos, doch seine Zeichnungen des Philisterkampfes wirkten anregend auf Pierino da Vinci und fanden Nachfolge in dessen Marmorgruppe und, vor allem, in kleinfigurigen Bronzegruppen. Diese Vorbilder wurden zu lebendigen Kampfgruppen nach 1560 entwickelt, durch Giambolognas Brunnen des "Samson mit dem Philister" und durch Vincenzo de'Rossis Brunnen der Zwölf Taten des Hercules-Sol.[50] Giambolognas Kleinbronzen der Hercules-Taten und seine späte Marmorgruppe des "Hercules mit dem Kentaur" stellen, gegen Ende des Jahrhunderts, den Höhepunkt der Kampfdarstellungen dar, an deren Entwicklung die Bildhauer der Spätrenaissance gearbeitet hatten.

50. Vgl. meinen Aufsatz im *Art Bulletin* 53–3.

VI MUGNONE

Ohne Einzelheiten zu überliefern, erwähnte Raffaello Borghini, nach der Beschreibung des Perseus, Battista habe einen Fluß aus Macigno für Jacopo Salviati geschaffen. Erst nach der Wiederentdeckung des ehemaligen Besitzes Salviatis hinter der Santissima Annunziata und aller Dokumente über den Ankauf, die Anlage und den Verkauf an die Capponi sind wir in der Lage, diese Brunnenskulptur zu veröffentlichen (Abb. 10, 11). Sie befindet sich im erhaltenen Teil des Gartens Salviati-Capponi vor der Mauer nach Via Giuseppe Giusti hin. Sie ist auf einer künstlich angelegten Insel aufgestellt, die ein Graben umzieht; dieser ist mit grauem Stein ausgelegt und diente zum Auffangen des Wassers, das aus der Urne des Flußgottes floß. Die Grotte, die ursprünglich die Skulptur umfing, wurde bei der Umgestaltung des Gartens durch die Capponi, in den Jahren 1703–1705, abgetragen.

Die Darstellung erschließt sich unmittelbar aus der Funktion der Skulptur im Garten Salviatis. Am 23. Juni 1580 erhielt Salviati die Erlaubnis, den Garten mit den Wassern des Mugnone zu speisen (vgl. Appendix, VI, 1). Bis zum Mai des Jahres 1582 hatte Battista einen Flußgott gleichen Namens ausgeführt. Er zeigte den Mugnone als hingelagerten Riesen (Abb. 10, 11), der sich auf Felsgestein stützt, und meißelte ihn als bärtigen Greis aus grauem Sandstein, um sein Alter zu kennzeichnen. Er charakterisierte ihn als Flußgott durch sein Attribut, die Urne auf seiner rechten Schulter. Ursprünglich war die Skulptur mit vergoldeten Blättern geschmückt (vgl. Appendix, VI, 6).

Seine Ikonographie geht auf die der antiken Flußgötter zurück, die in Rom wiederentdeckt worden waren, und die Giuliano da Sangallo in seinem Fassadenentwurf für San Lorenzo, datiert 1516, bereits im Dreiecksgiebel zeichnete.[51] Sie wurden "Nil und Tiber" genannt und, später, von Michelangelo in einen Brunnen integriert und zu Füßen des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol aufgestellt. Beide Flußgötter sind mit Füllhörnern und nicht mit Urnen ausgestattet, die im Verlauf des 16. Jh. zum geläufigen Kennzeichen entwickelt wurden. Angeregt von den antiken Beispielen wurde die Flußgott-Ikonographie durch alle denkbaren Bewegungsvarianten bereichert und auf ähnliche Personifizierungen übertragen, wie sie die Berggötter Apennin des Ammannati und des Giambologna darstellen. Bereits zur Hochzeitsdekoration von Florenz, im Jahre 1565, hatte Battista die Flußgötter Arno und Donau modelliert. Seinen Mugnone für Salviati zeigte er mit aufgerichtetem und abgestütztem Oberkörper, die Urne auf der rechten Schulter und die Beine angezogen und zur Aufsicht verkürzt—in einer Bewegungsvariante, die ich—trotz der großen Zahl der Flußgötter des 16. Jh.—nur an dieser Skulptur kenne.

51. Uffizi 281 A (Photo: Brogi).

VII WÄSCHERIN

Unmittelbar nach dem Flußgott Mugnone schuf Battista einen zweiten Brunnen für Salviatis Garten hinter der Annunziata (vgl. Appendix, VI, 4, 10). Seine Brunnenfigur ist aus grauem Sandstein, wie der Mugnone, und zeigt eine Wäscherin (Abb. 12, 13). Ihr Haar ist in Flechten aufgesteckt und sie trägt das einfache, schmucke Alltagskleid ihrer Epoche. Sie ist über ein Waschbrett gebeugt, das auf einem Pfeiler liegt, und faßt mit beiden Händen ein Laken, um es zu waschen. Zwischen ihren Händen floß Wasser hervor, benetzte das Tuch und fiel in das Brunnenbecken. Dieses besteht aus einer Wanne aus weißem Marmor, die außen mit farbigem, rustikalem Mosaik verkleidet ist, wie es die Fassade des Casinos zeigt (Abb. 30). Der Brunnen ist vor einer Nische aus Tuffstein errichtet, der auf Achse mit dem Hauptflügel des Palazzo Capponi steht, und Teil der Grenzmauer des späteren Giardino della Gherardesca bildet, in die ebenfalls—etwa fünfzig Schritte tiefer im Garten—die ursprüngliche, rustizierte Fassade der Kapelle Salviati eingegliedert ist, die dem erhaltenen Seitenflügel der ehemaligen Bauten gleicht (Abb. 29).

Diese Anlage Salviatis wurde zwischen 1577 und 1582 errichtet, das heißt, nur wenig später als die Villa und der Garten von Pratolino begonnen, und etwa gleichzeitig beendet. Sie war ein vergleichbares Unternehmen, und wir dürfen mit Recht vermuten, daß Francesco de'Vieri in seinem dem Großherzog gewidmeten Traktat über Pratolino auf Salviatis Häuser- und Gartenanlagen am Corso und bei der Annunziata

anspielte, als er Battista Lorenzi und Alessandro Allori als Mitarbeiter an den ehrenvollen "Gemeinschaftswerken" der Epoche nannte.[52] Ihre Mitwirkung an der Ausstattung von Pratolino ist nicht bekannt.

Für den Garten von Pratolino schuf Valerio Cioli den Brunnen einer Wäscherin, dessen Figuren wahrscheinlich identisch sind mit der im Boboli-Garten stehenden Gruppe einer Bäuerin, die einem Knaben den Kopf wäscht; sie ist aus Marmor und war einst hydraulisch betrieben, wie viele Brunnen im Garten von Pratolino. Die graziöse Sandsteinfigur einer jugendlichen Wäscherin (Abb. 13) ist von besserer Qualität als Ciolis Gruppe, und die Ikonographie dieses Genre-Brunnens stellt eine ebenso schlichte wie überzeugende Lösung dar. Auch dieses Spätwerk des Battista Lorenzi ist innerhalb der in der zweiten Hälfte des 16. Jh. aufkommenden Kleinbronzen und Gartenfiguren mit Darstellungen aus dem einfachen Leben eine Schöpfung, deren Originalität nichts zu wünschen übrig läßt.

Das hier umrissene Werk, das weiterer Untersuchungen bedarf, zeigt Battista Lorenzi als fähigen Meister der Spätrenaissance.

Sculptures and Other Works by Battista Lorenzi

THE ARTICLE PRESENTS (a) a new chronology of the works of Lorenzi, whose life data as given by Vasari and Borghini have now been completed by a study of numerous archival sources; (b) an analysis of drawings identified among drawings from the school of Bandinelli; (c) an iconographic and stylistic study of some of the artist's lesser-known sculptures.

In the first part, the author tells us that Battista Lorenzi entered the workshop of Baccio Bandinelli in Florence in 1540, and later worked together with Vincenzo de' Rossi in Rome (1558–59). In 1564 he received the commission of the funeral monument for Michelangelo in Santa Croce, a work that, after alterations of the original plans and quarrels with Michelangelo's nephew, remained partly incomplete in 1574. In 1565 Battista participated in the city decorations celebrating the marriage of prince Francesco de' Medici, and until 1568 he worked on the statues of the Four Seasons for the Guadagni family. The Metropolitan Museum's fountain group of Alpheus and Arethusa was executed for Alamanno Bandini in 1568–70. At the same time the sculptor carved another fountain, representing Triton and dolphins, a commission from Cosimo I, who had it shipped to Palermo. Through the grand duke, Lorenzi got in touch with Jacopo Salviati, for whom he carved a fountain figure of Perseus. As an architect and leading member of the Accademia del Disegno, he was responsible for the erection of the well-known "tempietto" of Santa Maria degli Angeli in Borgo Pinti until now given to Ammanati. At the same time, he restored antique sculptures, and also supervised the bronze casting of models by Bandinelli and Giambologna. From 1577 on he designed and executed a fountain in Salviati's garden, adorned with a reclining river-god, and another statue, representing a washerwoman. From 1583 to 1588, he was appointed as a sculptor and architect to the Opera del Duomo in Pisa. Back in Florence in 1588–89, he was involved with the decorations for the marriage of Ferdinand I to Christine of Lorraine, producing large stucco statues of saints that are still to be seen inside the Cupola of the Cathedral of Florence, as well as a figure of Saint Ephysius for the Cathedral of Pisa. He died in 1592.

In the section devoted to specific stylistic and iconographic discussion, the author stresses the significance of the Alpheus and Arethusa group in the Metropolitan Museum, the Triton in Palermo, and the Perseus now at Palazzo Nonfinito in Florence. Further on she publishes for the first time two stone works in Florence that she was recently able to identify: the figure of the Mugnone, found in the Salviati-Capponi garden, and the Washerwoman, now standing along the wall of the Giardino della Gherardesca.

The appendix contains transcriptions of documents found in the Archivio Salviati at Pisa and in the State Archives in Florence.

OLGA RAGGIO

52. Francesco de' Vieri, *Delle maravigliose Opere di Pratolino* (Florenz, 1586) S. 151–152.

Appendix

I SALVIATI-WAPPEN:

Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580.

1 *c. 9:* e addi xxvj di Giugnio (1573) lire trentacinque p[iccio]li pag[a]ti a m[aestr]o Bat[tista] Lorenzi Scult[o]re p[or]to co[ntan]ti p[er] com[missio]ne d[e]l d[e]c[t]o r[affae]llo (Doni, curatore della rendita di messer Giouanbattista Giandonati) disse p[er] resto della v[alu]ta d'vna pietra p[er] farui l[']arme de'Saluiati p[er] metterla alla sop[r]a detta Pieue (San Giovanni in Sugana presso San Casciano, il padronato dei Giandonati)—lire 35.—

2 e addi xxxj detto (Luglio 1573) lire quara[n]ta dua p[iccio]li pag[a]ti p[er] lui à m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi Scultore p[or]to co[ntan]ti à buo'co[n]to d[e]ll'Arme da farsi p[er] alla Pieue—lire 42.—

3 e addi iij d'Agosto (1573) lire sei p[iccio]li resi à m[aestr]o bat[tist]a Lorenzi p[or]to co[ntan]ti disse p[er] ta[n]ti hau[er]e pag[a]ti di g[abe]lla alla p[or]ta S. P[ie]ro gattolini dell'Arme di Pietra andata alla Pieue—lire 6.—

4 e addi xx detto (Agosto 1573) lire vent'otto p[iccio]li pag[a]ti a m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi scultore p[or]to co[ntan]ti p[er] c[on]to dell'Arme—lire 28.—

5 e à di vij di Gennaio 1578 (1579) fiorini tre di m[one]ta al [spazio] chiari carradore da San'Ceruagio p[or]to m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi Scultore co[ntan]ti p[er] p[or]to d[e]ll'Arme che and[or]no alla Pieue—lire 21.—

II PERSEUS:

Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580.

1 *c. 26:* 1574. m[aestr]o Batista di Dom[eni]co Lorenzi scultore de dare Addi xxij di Maggio lire quaranta dua p[iccio]li p[or]to lui detto co[ntan]ti disse p[er] ma[n]dar à Pisa p[er] c[on]to de sua marmi, e sono à buon co[n]to della statua da fare et altro—lire 42.—

2 *c. 53:* Spese fatte e da farsi p[er] c[on]to del Marmo fatto venire da Seravezza p[er] farne vna Statua p[er] la Nicchia del giardino deono dare à di xxvii d'ottobre (1574) lire 14 p[iccio]li [s]Bese (sic) à m[aestr]o Batista Lorenzi scultore p[or]to co[ntan]ti disse p[er] tante spese et opere seg[ui]te nel cauar'detto Marmo dal Nauicellai e porlo in terra a Signia cio è p[er] 8 opere d'huomini e il resto à Michele di chimenti scarpellino che ando a Signia p[er] tal effetto—lire 14.—

3 e addi xiij di Nou[embr]e (1574) lire 54 p[iccio]li pag[a]ti a Pacq[ui]no di Dom[eni]co sbracci da Santo L'Ari (Sant'Ilario) detto il Siena porto co[ntan]ti sono p[er] hauer condotto d[a]l porto a Signa a casa m[aestr]o Batista Lorenzi scultore nella via della p[er]gola co'4 para di buoi p[er]che ne facci vna statua come di sop[r]a—lire 54.—

4 *c. 26:* e addi xxx di Giugnio (1575) lire Ciento di m[one]ta p[or]to co[ntan]ti a buo[n] c[on]to d[e]lla Statua—lire 100.—

& addi xij d'Agosto (1575) fiorini trenta di m[one]ta p[or]to co[ntan]ti a buo[n] co[n]to della Gita p[er] di Carrara et di Seravezza p[er] conto di marmi—lire 210.—

e addi x di Sett[emb]re ∇ cinquanta d[']or]o di lire 7½ pag[a]ti p[er] lui al Mag[istra]to d[e]l Sale Come al Camp[io]ne di F[rances]co d[e]l Caccia cam[erier]e e disse p[er] co[n]to del Cap[ita]no Giuseppe Pelliccia da Carrara, et allui p[er] co[n]to di marmi Comperi—lire 375.—

e addi xv d'Ottobre lire settanta p[iccio]li p[or]to co[ntan]ti à buo[n] co[n]to d[e]l c[amerleng]o de Riccj —lire 70.—

5 *c. 144:* e addi detto (12 ottobre 1577) fiorini quindici di m[onet]a pag[a]ti a m[aestr]o Bat[tist]a Lore[n]zi Scultore p[or]to co[ntan]ti p[er] darli al Cap[ita]no Gius[epp]e Pelliccia da Carrara et p[er] lui a Gher[ar]do di Michele Sarto, et sono p[er] a buon co[n]to di vn pilo di marmo bianco p[er] la Nicchia d[e]lla Loggia in testa al Giardino—lire 105.—

6 *c. 149:* e a'di xviij di Genn[ai]o (1578) fiorini cinque di m[one]ta pag[a]ti à m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi scultore e p[or]to co[ntan]ti disse p[er] dare al Cap[itan]o Gius[epp]e Pelliccia da Car[r]ara et p[er] lui alla Gabella del Sale p[er] la posta di Pietras[an]ta e sono à buon'co[n]to d[e]l Pilo di Marmo che fa venire p[er] la Nicchia, d[e]lla Loggia d[e]l Giardino, et sin q[ui] s[']è spes[a]to fiorini 20- m[one]ta—lire 35.—

7 *c. 118:* m[aestr]o Simone di Bernardino Bassi scarp[elli]-no de hauere A'di xxj d'Agosto 1578, lire dumila se[i]cento cinque soldi viij p[iccio]li seli fano buoni p[er] piu, e diuersi lauori di pietre bigie, e serene, e lor'fatture fattemi p[er] la muraglia della Galleria e Loggia nuoua In testa al giardino, e sono che lire 200 p[er] le dua porte di P[ietre] serene nella Loggia lire 60 p[er] 2 Aouati sop[r]a dette lire 9¾ p[er] u[n]o uscio sereno fra la Gall[er]ia lire 165 p[er] sei piedi p[er] la volta d[e]lla Loggia co'teste di Castrone lire 21 p[er] 8 cimase ch[e] vi posano lire 31½ p[er] v[n]a p[or]ta che esce fuori d[e]lla Loggia bigia 1085 p[er]

la Nicchia gra[n]de di pietra bigia di braccia 7 ⅓ alta, vano braccia 3 ⅛ co'stipiti: e fascie e mensole, e altra i[n]tagliata lire 60 p[er] 3 gra[n]di scalini sotto la detta lire 40 ¼ p[er] v[n]a pietra a vso di pilo p[er] d[e]c[t]a lire 15 ½ p[er] braccia 15 di listre di P[ietra] serena nel ricetto aca[n]to la gall[e]ria lire 207 p[er] braccia 39 di lastrone bigi sop[r]a il tetto di d[e]c[t]a Loggia lire 19 p[er] 3 dadi p[er] il cond[ot]to d[e]lla Nicchia lire 25 ½ p[er] 2 pezi di scaglioni bigi p[er] le fin[estr]e d[e]lla Log[g]ia lire 60 p[er] 4 sederi sereni p[er] dette lire 91 p[er] v[n]a fin[estr]a serena p[er] la Capella lire 17 p[er] 2 chiusini fuori d[e]lla nicchia lire 100 p[er] v[n]o Altare p[er] la Capella lire 410 p[er] sei piedistalli sereni che 2 co'risalti p[er] figure lire 11 p[er] v[n]o pilo sul tetto d[e]lla gall[e]ria lire 16 ½ p[er] 3 piedistalli piccoli p[er] le 2 colone nere et là d'Alabastro orientale, e il resto p[er] piu altre coserelle alla spicc[i]ola tra è Comp[r]esoci lire 22 p[er] braccia 8 di lastroni bigi sul muro d[e]l Cancello d[e]l giardino, [tu]tto d'acc[or]do con detto m[aestr]o Simone e fatto d[a]l p[rim]o x[em]bre 1576 à [spazio] p[ost]o dette spese cr[editor]e i q[uest]o 162—lire 1605.8.—

8 *c. 176:* e a'di xj di Nou[embr]e (1578) lire ventuna soldi viij danari iiij p[iccio]li 'le lire 21 pag[a]ti à 16 facchini di quei da Santa Croce, p[or]to Ant[oni]o di Gio[vanni] d[e]ll'agho magg[io]re con[tan]ti p[er] hauer co[n]dotto la Statua di Marmo fatta m[aestr]o Bat[tist]a scultore, da Casa di detto m[aestr]o Bat[tist]a alla Nicchia giu d[e]lla Loggia del Giardino, e soldi 8.4 resi à Gir[olam]o del chiaro p[er] a vn porta p[er] u[n]o pancone di Noce ch[e] era à Casa di d[e]c[t]o m[aestr]o B[attist]a—lire 21.84

9 e a'di vj di Dic[embr]e lire otto a[n]zi lire sei soldi viij-p[iccio]li pag[a]ti à m[aestr]o Matteo di R[affae]llo Calderaia p[or]to Matteo Neresi co[ntan]ti p[er] v[alut]a di libre 16 di piombo in vna Can[n]a messa dietro alla Figura di m[ar]mo sop[r]adetta p[er] c[on]to d[e]l Condotto-lire 6.8 e a'di xxiij detto lire quara[n]ta-dua p[iccio]li pag[a]ti à Gio[anbattis]ta Lanfranchi orefice p[or]to co[ntan]ti p[er] Valuta d[e]lla Cinta co'tre foglie di quercia di rame [tu]tto indorato p[er] la Statua ch[e] fece m[aestr]o Bat[tist]a Lore[n]zi e disse che lire 18 ½ d'oro soldi 57 fil'd[']ottone soldi 25 le foglie di rame soldi 35 saldatura e soldi 18 d'arieto vino e altro il m[aestr]o p[er] sua fattura—lire 42.—

10 e a'di xij di Marzo (1579) lire sette p[iccio]li pag[a]ti à m[aestr]o Giul[i]o di B[ar]tt[olome]o Spadaio p[or]to co[ntan]ti i[n] s[old]i di lire 10- sono che lire 1 p[er] arrotatura d[e]lla [sciabola] Storta di rame p[er] la Statua d[e]l Perseo e lire 6 p[er] il fornimento p[er] detta à viticci—lire 7.—

11 e a'di xxviij detto lire dua soldi x p[iccio]li pag[a]ti a m[aestr]o Gio[van] m[ari]a Butteri Pittore p[or]to [contan]ti p[er] op[er]a et fattura del [a]rabesco fatto sulla storta d[e]l perseo—lire 2.10.—

12 e a'di vj di Giugno (1579) lire sette p[iccio]li pag[a]ti à m[aestr]o Matteo di R[affae]llo Calder[a]io p[or]to Matteo di Ant[oni]o Nauesi co[ntan]ti p[er] v[alut]a di una Storta di rame p[er] il Perseo di M[ar]mo—lire 7.—

13 e a'di xviij detto fiorini uentiquatro di m[one]ta lire tre p[iccio]li pag[a]ti a Michele di Bast[ian]o d[e]l p[or]to e natale suo fr[at]ello p[or]to Michele detto co[ntan]ti sono che lire 45 p[er] nolo e g[abe]lle d[a]lla spiaggia d[e]lla Venza fino a Pisa cio è lire 36- il Nolo et lire 7-g[abe]lle di Pisa e lire 2 facch[i]ni disse detto Michele hav[er]li resi à F[rances]co Sa[n]to Regolo, e fiorini 18 p[er] p[or]to da Pisa al p[or]to à Signa di vn pezo grande p[er] Pilo di marmo grande di peso di Q 9 ½ p[er] la Loggia sotto il p[er]seo—lire 171.——Noto che nel sudetto Nolo vi era comp[r]eso ancora g[abe]lle di n° 36 pezzi di marmi neri di peso velico à 3 Miglaia venuti co'detto pilo d[a]l Cap[itan]o Gius[epp]e pelliccia da Carrara

14 e a'di xx detto (giugno 1579) lire quaranta p[iccio]li pagati à Fran[ces]co di Piero Gambaccari da Vgnano carradore p[or]to co[ntan]ti p[er] condottura d[e]l sudetto Pilo à Bottegha di m[aestr]o Simone Bassi scarp[elli]no et de 36 pezzi di marmo neri à Casa m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi d[a]l porto à Signa—lire 40.—

15 *c. 162:* & deono dare A'di xxx d'Aprile 1579 fiorini uentiquatro di m[one]ta p[er] ta[n]ti datone cr[edit]o a v[n]o Conto di m[aestr]o Simone Bassi scarp[elli]no i mag[gior] soma p[er] v[alut]a del piedestallo di pietra serena p[er] la statua d[e]lla Nicchia in q[uest]o 172—lire 168.—

16 e a'di xxj detto (agosto 1578) lire dumila se[i]cento cinque soldi danari viij p[iccio]li p[er] ta[n]ti se n[']è dato cr[edit]o a vn co[n]to di m[aestr]o Simone di Bernardino Bassi Scarp[elli]no Come i q[uest]o al 118 e sono p[er] piu e diuersi lauori fattemi di Pietra bigia, e serena p[er] conto d[e]lla sop[r]adetta Mur[agli]a (Loggia in testa al giardino et vna Galleria) Comp[r]e-soci la Nicchia grande le porte d[e]lla Loggia La Cappella e piedistalli, et altro come particularm[en]te e distintamente si dic[hiar]a cosa p[er] cosa in sudetto co[n]to da cr[e]d[it]o—lire 2605.—8

17 *c. 172:* m[aestr]o Simone Di Bernardino Bassi (da Settignano) scarp[elli]no de hauere A'di primo di Ap[r]ile 1579 lire Centosessant'otto di p[iccio]li se li fan[n]o buoni in soma di lire 168 p[er] v[alut]a di vn piedistallo di Pietra serena ar[r]enato scornic[i]ato e intagliato di braccia 2 ¼ e grosso braccia 1 ⅓ p[er] ogni r[e]s[t]o p[er] la nicchia p[er] co[n]to d[e]lla statua, cre[ditore] sp[es]e d[e]lla Logia e galleria 162—lire 168.—

18 *c. 118:* e a'di ix di Genn[ai]o 1579 (1580) lire quaranta p[iccio]li pag[a]ti à Gir[olam]o Portigiani fondit[o]re p[or]to [contan]ti p[er] v[alut]a di vna chiaue di bronzo col suo Mastio peso libra 18 p[er] risciaquare il Pilo di marmo nella Loggia in testa al giardino—lire 40.—

19 e a'di vj di febraio (1580) lire sedici soldi v p[iccio]li pag[a]ti a m[aestr]o Matteo di Raffaello Calderaio p[or]to Matteo d'Ant[oni]o Danesi co[ntan]ti che lire 7.5 p[er] v[n]a Canna di piombo p[es]a libre 14 ½ p[er] il Pilo e lire 9- j° altra p[es]a libre 18 p[er] detto nel Muro—lire 16.5—

e a'di x detto lire quatro p[iccio]li spesi a m[aestr]o fran[ces]co Giannelli p[or]to Pag[oli]no spend[ito]re co[ntan]ti sono p[er] piu materie compere p[er] co[n]to d[e]l Condotto d[e]l sop[r]adetto Pilo—lire 4.—

20 *Filza 7, Parte II, no. 5:* Sabbato addi 5 di noue[m]bre 1580. Lista d'opere . . . al giardino et casa d[e]l s[ign]or Jac[op]o saluiati . . . A spese dette lire nouantuna p[or]to a bart[olome]o Nerini p[er] hauer condotto il Pilo da mugnone al giardino—lire 91.—

III CESTELLO—SANTA MARIA DEGLI ANGELI: Staatsarchiv, Florenz.

1 *Compagnie religiose, 1036, inserto 240* (unpaginiert): Io batista di domenico Lorenzi o riceuto oggi q[uest]o di ii. di 9enbre [15]76 di m[esser] bartolomeo (Ammannati) lire quarantacinque & soldi tre & danari quatro ttanti a riscossi da lui p[rovi]s[i]one dell achademia et conpagnia del uanto facto p[er] il la fabrica del tenpio sino a q[uest]o di d[ett]o cioè—lire 45-3.4 sul recto: 1576 n° 64 Riceuta da bat[tist]a Lorenzi di lire 45.3.4 Comp[agni]a d[e]l Vanto, scarpellini

2 *Accademia del Disegno, 138, c. 50:* Adj 25 di nouembre 1576 / A domenicho di gouanbatista Landinj fornacaio nella Via della pergola lire setanta p[er] tanto lauoro ch[e] ci debe dare come p[er] pol[i]tia di batista Lorenzi porto Contanti el deto—lire 70.—

3 Adi 7 di dicenbre 1576 / A iachopo Landinj lire dic[i]otto p[er] un migliaio di mezane portateci al n[ost]ro tenpietto come p[er] politia di batista Lorenzi Scultore porto iachopo deto Contanti—lire 18.—

4 A batista Lorenzi scultore adi 23 di dicenbre 1576 lire quindicj porto Contanti dise p[er] ispenderli nel nostro tenpieto porto Contantj—lire 15.—

A batista Lorenzi adi 17 di genaio (1577) lire diecj e soldj diecj porto detto Contantj come si uede p[er] la sua pol[i]tia—lire 10.10

5 Adj 12 di maggio 1578 / A spese di nostra achademia lire Cinquanta quatro e soldj undicj p[er] tantj resi a batista Lorenzi porto Contantj e tantj ne asegnjo d[']auere spesi in piu Cose insino a questo di—lire 54.11.—

A m[esser] bartolomeo Contucj Casiere de pittj lire trenta Cinque p[iccio]li achonto di sassj auti da pittj p[er] murare dettj al deto [tempio] Contantj—lire 35.—

6 A dj 21 di genaio 1579 (1580) pagaj A m[aestr]o Andrea muratore lire dua e soldj diecj ch[e] tantj sono p[er] una piana di chastanio p[er] puntelare le traue dela n[ost]ra stanza di cestello e p[er] manifatura e Altro Come p[er] poliza di m[aestr]o batista Lorenzi n[ost]ro proueditore si uede—lire 2.10.—

A dj 14 di Luglio 1580 pagaj a m[aestr]o cristofano dipintore lire trenta Cinque p[iccio]li dise uolere fare turare e choprire dal pozzo della stanza di cestello e dise p[er] ordine di m[esser] batolomeo amanatj e di ganbolognja co la pol[i]tia di m[aestr]o batista Lorenzi scultore e proueditore del tenpieto di cestello Come si uede porto detto Contantj—lire 35.—

7 *Accademia del Disegno, 24, c. 19r:* Questa matina ch[e] fumo adj 14 di setebre (1567) parlorono sopra la stanza auta da sua E[ccellenza] j ce[s]tello e de danarj ch[e] sa dauere p[er] finjre e fare u[n]a stanza

c. 19v: E cosi dopo moltto fecorno dua sopra decta muraglia co partitto dele piu faue nere e adorno 8 omjnj e rimase questi / Vicentjo da[n]ttj da perugia s[c]ultor / e Zanobi di ber[nar]do Lastricatj s[c]ultor / ch[e] auesino in[siem]e co diligentja a tucta la muraglia di fare di disfare di prouedere ch[e] si facja secondo la loro ulu[n]ta e p[er] pa[r]titto dele piu faue Rimasono e sopra nomjnatj . . . Fr[ances]co da Sangallo p[er] proueditor dj tucta la muraglia . . . e Gia[n]iac[op]o di ser ant[oni]o matocjnj dipi[n]tor

c. 20: . . . che in questa nuoua stanza si faccia festa, 13 accademici promettono di dare fine . . .

IV RESTAURATION VON ANTIKEN: Archiv Salviati, Pisa, *Secondo quaderno di cassa F*, 1573–1580.

1 *c. 115:* e addi detto (26 gennaio 1577) lire—soldi viij danari iiij p[iccio]li resi à m[aestr]o Bat[tist]a scultore p[er] p[or]to di u[n]a testa rac[c]oncia—lire—.8.4.

2 *c. 128:* e addi xix detto (giugno 1577) lire dieci soldi x p[iccio]li resi à m[aestr]o Giou[anbattis]ta Lorenzi scultore p[or]to co[ntan]ti disse p[er] ta[n]ti spesi nelle spese p[er] lui et p[er] u[n]o Cauallo q[ua]n[do] ando à Signa p[er] Conto d[e]l Gioue et d[e]l Pilo, in dua giorni co' lire 2 dato p[er] aiuti: il r[est]o p[er] lui et p[er] altri che aiutorno—lire 10.—

3 *c. 144:* e addi xxxj detto (ottobre 1577) lire trentacinque p[iccio]li pag[a]ti a Scipione d'Antonio (Malaspina) da Sett[igna]no p[or]to co[ntan]ti sono lire 8 p[er] 4 giornate che 2 alle colon[n]e nere, u[n]a a spiccar' 2 peducci d[e]l troncone d[e]lla Breccia, e di 2 altri d[e]l pezo v[er]de et vno di Breccia bia[n]ca e rossa lire 9 p[er] fatt[ur]a di vn peduccio v[er]de p[er] il Gioue lire 9 p[er] fatt[ur]a di vn'altro di b[r]eccia b[ianc]a e rossa p[er] u[n]o puttino e lire 9 p[er] u[n]o altro peduccio e Basa, di marmo di carrara—lire 35.—

4 e addj xj detto (gennaio 1578) lire cinque soldi xij-p[iccio]li che lire 2.5 pag[a]ti à m[aestr]o Gio[vanni] Ginanelli mur[ator]e, lire 2.5 a Scipione da 7[igna]no, e lire 1.2 a Ant[oni]o seg[ato]re di m[ar]mo, p[or]torno co[ntan]ti p[er] hauer aiutato rizzar il Gioue nel Cortile et appiccarli il b[raccio] e il collo—lire 5.12.—

c. 194: e a'di xvij detto (ottobre 1579) lire dua soldi xiij danari iiij p[iccio]li pag[a]ti a Scipione d'Ant[oni]o da 7[igna]no p[or]to co[ntan]ti p[er] un'opera ⅔ nel far'la sprangha al braccio d[e]l Gioue antico—lire 2.13.4

5 *c. 122:* m[aestr]o Batista di Dom[eni]co Lorenzi Scultore de hauere A di xxx d'Aprile 1579 fiorini se[i]ce[n]to quaranta di m[onet]a se li fano buoni che . . . fiorini 24 p[er] hauer Restaurata u[n]a figuretta Antica sopra la p[or]ta d[e]lla grotta fiorini 132 p[er] hauer fatti xj petti a xj teste antiche mezzane di piu maniere, fiorini

160 p[er] altri petti dieci a altre x teste Antiche magg[io]ri con e'Peducci cioè fatture fiorini 28 p[er] hauer Restaurato u[n]o Satiro ∇ 5 p[er] hauer forn[i]to u[n]a testa antica e fatto certi altri petti a u[n]a altra ∇ 35 p[er] 3 gite fatte à Pisa e Serauezza messosi 2 mesi p[er] n[ost]ro c[on]to ∇ 30 p[er] hauer rifatto il posam[en]to a Gioue piccolo repiccato figura asettat[u]re et altre fatiche p[er] Casa e fiorini 200 p[er] la statua come a v f. 84 & de hauere pruto di q[uest]o co[n]to porto dare vn altro sim[il]e in q[uest]o 194

6 *c. 176:* e a'di xj d'Ap[r]ile detto (1579) lire cinque soldi viij p[iccio]li pag[a]ti a Aless[and]ro di Vinc[enz]o da B[or]sighella p[or]to co[ntan]ti p[er] g[iorna]te 4⅔ a seghare marmo nero p[er] co[n]to d[e]lla figura che restaura m[aestr]o Giou[anbattis]ta Lorenzi scultore—lire 5.8.—

e a'di xxij detto (aprile 1579) lire quarantasette soldi vj danari viij p[iccio]li pag[a]ti che lire 47 A m[esser] Gianvettorio Soderini p[or] togliene m[aestr]o Fran[ces]co lustratore d[e]ll'opera co[ntan]ti p[er] v[alut]a di una mezza Colonetta di Marmo nero, di Roma di braccia 1¾ grosso braccia ¾ largha braccia ⅔ p[er] seruirs[e]ne alla figuretta che restaura m[aestr]o bat[tist]a Scultore e soldi 6.8. p[er] il porto d[']essa—lire 47.6.8

e a'di vij di Luglio (1579) lire una soldi vj danari viij p[iccio]li pag[a]ti a Alessandro Romagnuolo p[or]to co[ntan]ti p[er] hauer'seg[a]ti in dua volte 2 pezzetti di nero p[er] co[n]to d[e]lla figura ch[e] restaura m[aestr]o Bat[tist]a—lire 1.6.8

c. 194: e a'di xij di Sett[embr]e (1579) lire quatro soldi vj danari viij p[iccio]li pag[a]ti a 3 facchini p[er] p[or]to da Casa m[aestr]o Batista Lorenzi à qui vna Femina col torso Antica di q[ue]lle di Roma con Abito di marmo Nero, et aiutato metterla sulla Basa—lire 4.6.8

7 e a'di detto (31 ottobre 1579) fiorini Cientosettantuno soldi viij danari ij di m[onet]a si fan'buoni a m[aestr]o Bat[tist]a Lorenzi Scultore che fiorini 136.8.2 p[er] piu m[ar]mi bia[n]chi et misti co[m]p[er]emi a Carara e Seraueza in piu te[m]pi, et fiorini 35 p[er] la Statua riestaurat[a]mi d[e]lla femina di Marmo nero e b[ianc]o come a 194—lire 1299.17.4

m[aestr]o Batista Lorenzi scultore de hauere A'di xxxj d'ottobre 1580 fiorini Cientosetta[n]tuno soldi viij danari ij di m[onet]a seli fano buoni . . . e fiorini 35 seli fano buoni p[er] la restaurat[io]ne di u[n]o torso di fem[min]a co[n] pan[n]o nero ch[e] li rifece brac[c]ia, ga[m]be e testa i[n] 8 mesi p[ort]o d[e]c[t]o et cie a 194—lire 1299.17.4

V BRONZEN:

Archiv Salviati, Pisa, *Quaderno di cassa F*, 1570–1573.

1 *c. 92:* Spese p[er] far gittare certe fighure di b[r]onzo de[v]o dare adj 5 di feb[r]aio giulj x pagh[a]ti a mjch[e]lagolo di dom[eni]co schultore (= Domenico di Michele Poggini, cf. no. 5) p[or]to [contan]ti p[er] fornire j[a] fighura di cera di giro in giro ch[e] a da essere di b[r]onzo—lire 6.13

2 E adj 11 di feb[r]aio (1573) lire quatordicj p[iccio]li [contan]ti a m[aes]tro b[attist]a di Dom[eni]co schultore p[or]to [contan]ti p[er] a buo co[n]to di rasetare j[a] antjchachaglia (sic) e gitare j[a] fighuretta di b[r]onzo e j° cauallino—lire 14—

3 1573 E adj 22 dj maggio lire trentacjnq[u]e p[iccio]li [contan]ti a m[aes]tro b[attist]a sop[r]ad[e]c[t]o p[or]to [contan]ti p[er] a buo co[n]to del gitare fighurjne di b[r]onzo et aco[n]cia[re] certe antjchaglie di marmo—lire 35—

4 E adj 20 di gugnio lire ve[n]totto p[iccio]li porto [contan]ti al sop[r]adeto m[ae]stro b[attist]a p[or]to [contan]ti p[er] a buo co[n]to come disop[r]a—lire 28—

5 E adj 7 di L[ugli]o lire ve[n]totto p[iccio]li pagh[a]ti a Dom[eni]co pogginj p[or]to [contan]ti so[no] p[er] a buo co[n]to dj nettatura di nettuno gittato—lire 28—

6 E addj 30 deto lire trentacinq[u]e p[iccio]li [contan]ti a m[ae]stro batt[ist]a schultore p[or]to g[iovan]nj d[e]l mazantino suo filjastro anzj figljastro del mazantino [contan]ti porto dj ∇ 16- q[u]alj selj dan[n]o p[er] av[e]re fatto: piu 3 carij cioè p[er] j[a] fighura di netuno p[er] j[a] uasa d[']esso, e p[er] j° cauallo e gitatoglj dj cera e interriatj e asetatigli l[']armatj da gitare di b[r]o[n]zo [tu]tte co[n] cose sua—lire 35—

7 E adj 31 deto lire 32.4 p[iccio]lj a santj di dom[eni]co ottonaio p[or]to [contan]ti e so[no] ch[e] lire 29.14 p[er] r[e]sto di libre 27 di b[r]o[n]zo andato in j[a] basa p[er] co[n]to del netuno di b[r]o[n]zo a lire 1.2 p[iccio]lj libra e lire 2½ p[er] libre 2½ di b[r]o[n]zo andato in j[a] testa di j° caualino di b[r]o[n]zo ch[e] gli ebe a rigitare—lire 32.4

8 E dde[v]o dare adj 9 d[']agosto lire quarantanoue p[iccio]lj [contan]ti a dom[eni]co pogginj p[or]to [contan]ti a buo co[n]to dele fighure che rjnetta—lire 49—

E adj deto lire quarantanoue soldi x p[iccio]lj [contan]ti a g[irola]mo di zanobj (Portigiani) fo[n]ditore p[or]to [contan]ti so[no] p[er] libre 49 di b[r]onzo, messo in j[a] fighura dj netuno e i[n] j° Cauallo gittato a lire j[a] soldi 2 p[iccio]lj libra co peso, la fatica sua d[e]l gittarle—lire 49.10—

9 E adj 14 deto lire quatordicj p[iccio]lj p[aga]ti a iac[op]o dj pagholo spadaio sta a bbott[eg]a di m[ae]stro g[i]no spadaio p[or]to [contan]ti p[er] av[e]re netto j[a] basa del nettuno—lire 14.—

10 E adj 22 deto lire sette p[iccio]lj [contan]ti a simone di mjch[e]le orefice p[or]to [contan]ti p[er] av[e]re comeso certe pietre a j[a] basa e finjto di rjpulirla—lire 7—

E adj 27 deto lire j[a] soldi xv p[iccio]lj p[aga]ti a Pa[go]lo chalderaio ch[e] sta a suchidjnaj p[er] av[e]re fatto j° perno e altre cose p[er] mettere a j[a] basa—lire 1.15

E adj deto lire j[a] p[iccio]lj p[aga]ti a f[rances]co di g[i]no lustratore p[or]to [contan]ti p[er] av[e]re diuiso certe pietre dipinte p[er] metere in j[a] basa—lire 1—

11 E adj 29 deto lire ve[n]totto p[iccio]lj p[aga]ti a m[ae]stro b[attist]a schultore p[or]to [contan]ti p[er]

a buo co[n]to dj lauorj fa p[er] m[esser] iac[op]o (Salviati) n[ost]ro magg[i]ore—lire 28—

12 E adj 30 d[']ottob[r]e lire quarantadua p[iccio]lj p[aga]ti a g[irola]mo di zanobj p[or]tigianj fondjtore p[or]to [contan]ti p[er] av[e]re fatto j° toro di b[r]onzo p[er] il n[ost]ro maggore—lire 42—
c. 139: Spe[se] p[er] far gittare certe fighure di b[r]onzo de[v]o[no] dare p[er] tanto p[or]to aver[e] in j° altro co[n]to in q[uest]o 92 = lire 350.20—
E adj 14 di 9b[r]e soldi x p[iccio]lj dati a m[ae]stro batt[ist]a schultore p[or]to [contan]ti p[er] averlj a m[ae]stro f[rances]co lustratore p[er] av[e]re lustrato la basa del toro—lire 10.—

13 E adj 9 di feb[r]aio (1574) lire settan[ta]sette p[iccio]lj pagh[a]ti a m[ae]stro dom[eni]co dj mjch[e]le poggjnj scultore p[or]to [contan]ti e so[no] p[er] r[e]sto di fiorini 225 et soldi 17- p[er] sua fatica d[']av[e]re rjnetto il Notturno (sic) di b[ro]nzo d[e]l caual[ier]e b[a]ndinellj ch[e] sj fecie gittare e soldi 5- p[er] av[e]re finjto dj nettare j° caualljno di b[r]onzo ch[e] sj fecie gettare —lire 77—

14 *Libro grande verde debitori creditori F,* 1570–1580, *c. 364:* e a'di xxx d'Aprile (1579) fiorini se[i]cento quaranta di m[onet]a p[er] ta[n]ti datone cr[edit]o à vn co[n]to di m[aestr]o Giou[anbattist]a di Dom[eni]co Lorenzi Scultore, al quaderno di Cassa F ijdo a 122 sono ch[e] fiorini 36 p[er] hauer fatto l'a[n]i[m]a al Nettunno d[e]l Bandinello et al Cauallino di Bronzo di Giambologna con la Base e gettatoli di cera e rinett[at]ogli . . .

15 *Secondo quaderno di cassa F,* 1573–1580, *c. 79:* e addi xxj detto (gennaio 1576) lire venti p[iccio]li pag[a]ti a R[affae]llo Di Fran[ces]co scarpellino, porto contanti p[er] fattura di 5 peducci di marmo p[er] le xij teste—lire 20.—

c. 194: e a'di detto (31 ottobre 1580) lire sessanta p[iccio]li p[er] tanti si pagorno p[er] porto di sei Casse venute di Bolognia d[e]lle xij teste di Bronzo degli Inperadori mandate di Ven[ezi]a li Strozzi, sino à x d'ottobre 1575, ch[e] s[']era lasc[ia]to i[n]dietro—lire 60.—

VI SALVIATIS GARTEN HINTER DER ANNUNZIATA:
Archiv Salviati, Pisa

1 *Filza 10, parte II no. 15:* Die xxiij mensis Junij 1580. Li Mag[nifi]ci S[igno]ri Sei Proueditori dell'arte della Lana della Citta di Firenze insieme in suffitiente num[er]o congregati nel loco della loro solita residentia Per far'l'offitio loro come si conuiene: Per Gratia del ser[enissi]mo Gran Duca di Toscana N[ostro] S[ignore] in uirtu di Benigno Rescritto di S[ua] A[ltezza] Ser[enissi]ma facto con la solita seg[natu]ra I[ta] est F[rancesco] come in filza s[econ]da di supp[licazio]ni sotto n[umer]o 4 et di ciascun'altra autorita al mag[istra]to loro in qualunche modo data et concessa seruate le cose da seruarsi et ottenuto il partito deliberorno et deliberando dectono et concessono licentia et faculta al

Molto Ill[ust]re il sig[no]r Iacopo Saluiati di poter'condurr'al suo Giardino posto di la da Santa Maria de Serui l'acqua di Mugnone che passa dall'Horto dell'Ill[ust]re sig[no]r Don Luigi di Tolleto: Per il terreno et Beni di detta Arte facendo la fossa dentro, col coprirla di terra di maniera ui si possa seminar'et senza impedimento alcuno delle Case di essa Arte existente in detto loco: et tutto in ogni miglor modo etc. Mandantes etc.

Et yo Thomas Terranuoua q[uon]dam ser Jo[hanne] baptiste filius ciuis et not[ariu]s publ[icu]s Flor[entinu]s nec non Coadiutor in dicta Arte depredictis rog[atu]s in fidem S[ub]s[crip]si.

2 *Quaderno di cassa bianco G,* 1580–1589, *c. 185:* E a di xix detto (maggio 1582) lire cinquantasette soldi viij p[iccio]li pagati che lire 31- a Piero di Gio[vanni] Miniati per haver condotto la statua del Fiume fatta da m[aestr]o Bat[tist]a scultore d[e]lla via d[e]lla Colonna al Giardino con 3 para di buoi a [tu]tte sue spese

3 *c. 112:* m[aestr]o Giovan Batista Lorenzi Scultore de[v]e havere a di xxxi di Dic[embr]e 1582 fiorini cento di m[one]ta, che se li fanno buoni p[er] fattura et altre spese in condurre una Statua d'Vn Fiume di Pietra p[er] la Grotta del Giardino dietro alla Nunziata, posti à Vsc[it]a G b[ian]ca a 56 à Statue, Pitture, et Anticaglie: cioè Dam[no]: in q[uest]o a 200—lire 700.— (inoltre cc. 34, 112)

4 *Entrata e Uscita G,* 1580–1600, *c. 56v:* A Statue pitture e Anticaglie fiorini ce[n]to di m[one]ta pagati a m[aestr]o Batista Scultore p[or]to co[n]ta[n]ti i[n] piu partite come al quaderno di cassa G bia[n]co a 112, sono p[er] sua fatture di una statua quale gietta aqqua alla grotta del giardino di Fire[n]ze dietro alla an[n]u[n]ziata e un giga[n]te a giacere co[n] un vaso i[n] spalla detto il Fiume di Mugnione—fiorini 100.— (inoltre c. 61v)

5 *Libro grande bianco G,* 1580–1610, *c. 20:* & a'di xxj di Dic[embr]e 1582 fiorini Ciento di m[one]ta datone cr[edit]o à vn conto di m[aestr]o Batista Lorenzi Scultore al quad[er]no di Cassa bianco G a 112 p[er] fattura del Fiume di Macigno messo nella Grotta d[e]l Giardino a Vsc[it]a a 56 p[ost]o c[ass]a 67—fiorini 100.—

6 *Quaderno di cassa bianco G,* 1580–1589, *c. 214:* e à di ij di Nouembre (1582) lire sette p[iccio]li pagati à m[aestr]o Bastiano di Benedetto Dipintore p[or]to con[tan]ti p[er] le mani d'And[re]a Torini che lire 3.10- p[er] hauer messo d'oro le foglie, che cingono la figura del fiume di pietra, et lire 3.10- n° 3- cannelle una serpe, e la foglia, che la cingeua, andatoui in [tu]tto n° 95 Pezzi d'oro da 14 Luglio à q[uest]o di—lire 7.—

c. 208: e à di detto (12 settembre 1582) lire uenti quattro p[iccio]li pagati à Ant[oni]o di Batista d[e]l Susina p[or]to con[tan]ti che libre 14- a 28 d[e]l pass[a]to e lire 10 q[uest]o di che lire 16.- p[er] fattura d'una serpe di bronzo vota p[er] gettare acqua a'piedi d'u[n]a figura di Marmo, et u[n]a foglia d'ottone p[er] cignerla
c. 232: e a'di viij detto (febbraio 1583) fiorini quattro di m[one]ta pagati à m[aestr]o Pietro di Bastiano

Pagolini orefice p[or]to con[tan]ti à buon conto di 22 rami di fiori di alloro di rame p[er] la fig[u]ra d[e]ll Idd[a] Mirra, et un'altra—lire 28.—

7 *c. 157:* & à xxviij detto (dicembre 1581) lire settecento quara[n]tasei soldi iij danari viij p[iccio]li se ne fanno d[ebito]ri p[er] tanti fatti buoni à Donato di Giuliano Calderaio p[er] più rame, e piombo lauorato in secchie, Vasi et altro, et altre sue fatture, e racconciature comp[r]esoci altre robe fatte, e datemi p[er] conto del Giardino dietro alla Nunziata: tutto da 2 di Luglio 1577 alli 8 st[ant]e p[ost]o 114—lire 746.38
c. 114: (27 dicembre 1581) . . . p[er] lavori nel giardino per la condotta d'acqua al pozzo ed alla grotta . . . (inoltre cc. 208, 214, 225, 232, 247, 257, 308—1583)

8 *c. 204:* e adi xxvij d'agosto (1582) lire ce[n]to quara[n]ta sette soldi j p[iccio]li p[or]to co[n]ta[n]ti sono p[er] resto di 2 terminini (sic) di marmo lauorati e messi al ca[n]cello de l[']orto p[er] fiorini 45 di m[one]ta e fiorini 20 p[er] piu giornate lavorate alle spugnie al pilo et altro al orto saldo co'parola d[e]l n[ost]ro mag[gio]re d[']accordo co[n] detto (Battista Lorenzi)—lire 147.1.—

9 *Libro grande bianco G*, 1580–1610, *c. 20:* E adi xxxi di Dic[embr]e (1582) fiorini sessantacinque di m[one]ta datone cr[edit]o a un conto di m[aestr]o Batista Lorenzi Scultore al q[uadern]o di Cassa G b[ian]co a 204, sono che fiorini 50 p[er] v[n]a di dua termini di Marmo fattomi p[er] il mio giardino co[n] vasi i[n] capo da gettar acq[u]a col'm[ar]mo di suo, e fiorini 15 p[er] piu sue fatiche nel far la grotta in detto Giardino come in usc[it]a a 61 posto cassa in q[ue]sto 84—fiorini 65

10 *Entrata e Uscita G*, 1580–1600, *c. 61:* . . . dua termini di marmo bianco sono che gettano aqqua dina[n]zi al ca[n]cello e fiorini 15 p[er] sue fatiche a mettere le spugnie a collocar il fo[n]ticino et altro . . .

11 *Quaderno di cassa bianco G*, 1580–1589, *c. 204:* m[aestr]o Giova[n]batista Lorenzi de havere adi xxxi di Dice[m]bre (1582) fiorini sessa[n]tacinque se li fan[n]o buoni che fiorini 50 p[er] u[n]a di 2 termini di marmo bia[n]co sono for del ca[n]cello che gettano aqqua e fiorini 15 p[er] sue giornate lavorate al orto a diversi lavori messi a uscita G bia[n]ca a 61—lire 455.—

12 *c. 232:* e à xxv detto (febbraio 1583) lire cinque soldi x p[iccio]li pagati à Aless[and]ro Pieroni d[e]ll Impruneta Pittore p[or]to con[tan]ti che lire 2 p[er] colori e lire 3.10 p[er] h[ave]re dato il colore a 12 rame di fogli d'alloro di Rame p[er] le 2 fig[u]re—lire 5.10

e a'di xxvj detto lire cinque soldi vj p[iccio]li pagati p[er] le mani di And[re]a Torini, che lire 3- a m[aestr]o Piero di Gio[vanni] Scarpellino p[er] essere stato 2 giorni al giardino a mettere 2 figure fuori d[e]l cancello . . .

e à di xij detto (febbraio 1583) fiorini cinque di m[one]ta pagati à m[aestr]o Piero Pagolini orefice p[or]to con[tan]ti p[er] fattura e ualuta di n° 12 Rami d'alloro, cioè fiori fatti di rame, e saldati à argento p[er] 2 figure di marmo—lire 35.—