

PER L'ATTIVITÀ ROMANA DEL VASARI NEL 1553:  
INCISIONI DEGLI AFFRESCHI DI VILLA ALTOVITI  
E LA FONTANALIA DI VILLA GIULIA

di Charles Davis

*Io stimo il miracolo della natura, su la pittura e la scultura Michelangelo Bonarroti, ma se tanti sbracati e nudi che ha fatti in Cappella a ostentazion dell'arte e virtù sue, gli avesse depinti in una loggia di giardino, avrebbe avuto tanto più di conveniente.*

Bernardino Cirillo sul *Giudizio* di Michelangelo (1549) \*

I

Nel 1664, appunto nel primo centenario della morte del Buonarroti, Gasparo Alveri, nella sua "Roma in ogni stato", scrisse del maggior biografo di quel 'divino', l'aretino Giorgio Vasari, e di una sua opera romana, ormai distrutta da lungo tempo e dimenticata. Così si legge della Vigna Altoviti, nei Prati di Castel S. Angelo, situata incontro alla Ripetta dall'altra parte del Tevere: *è molto celebre per una gran Loggia, ivi dipinta da Giorgio Vasari, con molta vaghezza, che in questo genere tiene il secondo luogo doppo la famosa Loggia de Chigi alla Lungara dipinta dal Gran Raffaele d'Urbino*<sup>1</sup> — e di loggia de Chigi s'intende la Farnesina. Nonostante la singolare celebrità attribuitale dall'Alveri, la loggia della Vigna Altoviti (fatta per il grande banchiere rinascimentale Bindo Altoviti)<sup>2</sup> rappresenta oggi il momento forse più oscuro dell'ultima dimora del Vasari a Roma durante il pontificato di Giulio III, un soggiorno prolungatosi da Pasqua fino alla metà di dicembre del 1553.<sup>3</sup> E, del resto, le notizie sulla villa e sugli affreschi del Vasari nella letteratura artistica di Roma e dintorni sono pressoché inesistenti.<sup>4</sup>

Risalendo a fonte più sicura, troviamo che nell'autobiografia l'artista stesso scrive, già con un punto di rassegnazione, della sua opera a Villa Altoviti: *fui forzato, non potendogli mancare, a fare a messer Bindo Altoviti due logge grandissime di stucchi ed a fresco: una delle quali dipinsi alla sua vigna con nuova architettura, perchè essendo la loggia tanto grande che non si poteva senza pericolo girarvi le volte, le feci fare con armature di legname, e di stuoie di canne, sopra le quali si lavorò di stucco e dipinse a fresco, come se fussero di muraglia, e per tale appariscono e son credute da chiunque le vede, e sono rette da molti ornamenti di colonne di mischio, antiche e rare...*<sup>5</sup>

La loggia di Villa Altoviti fu rammentata dal Vasari anche nelle sue "Ricordanze", al giorno 3 di luglio del 1553: *Ricordo come ... si fecie a messer Bindo Altoviti una volta in fresco, piena di storie et figure, grande, con uno ornamento di stucco, tutto con mio disegno ...*, e fu valutata allora 100 scudi, *quali* — scrive l'aretino — *volsi [l'Altoviti], che rimanessino allui, per aver io usato per mio comodo la casa sua un anno.*<sup>6</sup> A parte queste notizie, il Vasari non fece altri accenni all'opera.<sup>7</sup>



1 Tommaso Piroli da Giorgio Vasari, Eolo (Inverno) (da *Peintures de la Ville Altoviti à Rome*, 1807).



2 Piroli dal Vasari, Flora (Primavera).



3 Piroli dal Vasari, Cerere (Estate).



4 Piroli dal Vasari, Bacco (Autunno).



5 Piroli dal Vasari, Apollo Solis.

Quando, nel 1642, il Baglione nelle sue "Vite" riprese il discorso, mancava soltanto un ventennio alla testimonianza, già citata, dell'Alveri. Il Baglione notò che il Vasari dipinse in fresco la loggia della Vigna de' Signori Altoviti con bellissima vista di colonnati, senza però aggiungere altre indicazioni più specifiche.<sup>8</sup> Il Bellori, o un altro postillatore dell'epoca, si affrettò a colmare questa lacuna, annotando a margine di una copia del libro — *la pittura è di Deità, e non di colonne* — e questa è la prima identificazione pervenutaci dei soggetti dipinti nella loggia Altoviti.<sup>9</sup> Anche il Bottari, nella sua grande edizione romana delle "Vite" vasariane (1759-60) rettifica la svista del Baglione: *le pitture sono tutte di figure senza architettura, e le colonne, di cui parla il Vasari, sono di marmo*.<sup>10</sup> E così le testimonianze si esauriscono.

A rompere il silenzio sono soltanto le voci ripetitive dei commentatori delle varie edizioni delle "Vite" del Vasari: i più antichi si limitano a rimproverare il Baglione, rifacendosi



6 Piroli dal Vasari, Diana-Luna.

sempre al Bottari, mentre quelli moderni registrano per la Villa Altoviti soltanto la sua distruzione.<sup>11</sup>

Nella letteratura specifica sul 'Vasari artista' gli affreschi di Villa Altoviti vengono citati di rado, quasi sempre in relazione ad altri affreschi che egli dipinse più tardi, nell'autunno dello stesso 1553, nel palazzo di città degli Altoviti, che allora stava sulla riva opposta del Tevere, sul lato urbano del fiume a Ponte S. Angelo.<sup>12</sup> Queste pitture, importanti essendo essenzialmente autografe, furono distaccate nel 1888 per essere ricomposte, dopo molti anni, nel Museo di Palazzo Venezia, e sono da annoverarsi anch'esse fra le opere meno analizzate dell'artista. Infatti gli studi in cui gli affreschi di Palazzo Altoviti sono trattati o menzionati si rifanno esclusivamente a un saggio di Domenico Gnoli scritto in occasione della demolizione del palazzo per la costruzione del Lungotevere.<sup>13</sup> Lo studio dello Gnoli, del 1888, ci dà un'insostituibile documentazione dello storico palazzo degli



7 Piroli dal Vasari, Marte.

Altoviti al momento della sua distruzione, ma un certo numero di notizie sfuggono al benemerito studioso.<sup>14</sup> Gnoli accenna appena alle vicende di Villa Altoviti e al suo celebre casino, e termina con un'affermazione divenuta ormai autorevole: "il Casino fu demolito nel 1849, durante l'assedio di Roma, e della villa non ce n'è più traccia".<sup>15</sup> Ciò nonostante si trovano indicazioni che la villa sopravvisse ancora qualche decennio.<sup>16</sup> In ogni caso quello che più conta è che gli affreschi di Villa Altoviti sono spariti ormai da un secolo e, a quanto pare, senza lasciare un segno.

Tuttavia, nel corso di un'altra ricerca, mi sono imbattuto, nel 'Mare magnum' di pubblicazioni citate nella monumentale "Michelangelo-Bibliographie" di Steinmann e Wittkower (n. 1474), in un curioso titolo, ignoto agli studi vasariani, "Peintures de la Ville Altoviti à Rome, inventées par Michel-Ange, peintes par Giorgio Vasari et gravées au trait par Thomas Piroli" — libro pubblicato a Parigi dalla "Calcographie" dei fratelli Piranesi nel 1807, con tredici stampe che gli autori riferiscono al distrutto Palazzo Altoviti ("Es handelt sich um Stiche nach den Malereien Vasaris in dem gelegentlich der Tiberregulierung abgerissenen Palazzo Altoviti gegenüber dem Castel S. Angelo.").<sup>17</sup> Segue poi una frase fin troppo concisa: "Dargestellt sind die Jahreszeiten und die Götter Griechenlands", espressione poco concordante con i veri soggetti degli affreschi di Palazzo



8 Piroli dal Vasari, Venere e Cupido.

Altoviti — mesi, fiumi, e una sola dea. La divergenza sembrava dar credito alla precisa denominazione del titolo — “ Ville Altoviti ” — e inoltre si è pensato alla postilla a margine del Baglione, *la pittura è di Deità*.

Reperito l'album del Piroli, peraltro rarissimo<sup>18</sup>, risultò puntualmente che racchiudeva tredici incisioni — quattro stagioni e una serie di divinità pagane, immagini riprese proprio dalla distrutta loggia della vigna Altoviti (figg. 1-13). Le incisioni del Piroli quindi ci restituiscono ben tredici immagini per l'oeuvre vasariana, più vari elementi dell'incorniciatura di stucco. Alcune figure sono già note per la loro presenza in altre pitture vasariane, altre si ricollegano immediatamente a disegni già riconosciuti all'artista, ed altre ancora rappresentano novità, alcune in senso assoluto. Sono queste immagini ‘ inedite ’ a far luce sull'operare del Vasari. Alcune di esse, specialmente l’ “ Inverno ” (fig. 1), la “ Venere e Cupido ” (fig. 8) e i tre grandi ‘ abbracciamenti ’ degli dèi (figg. 11, 12, 13), ci mostrano un Vasari inaspettatamente a metà strada fra Raffaello della Villa Farnesina e Annibale della Galleria Farnese. E oltrepassando poi il termine della Farnese, il riquadro di Giove e Ganimede (fig. 11), interpretato in veste neoclassica, ci porta avanti nel tempo fino al famoso dipinto pseudo-antico del Mengs di un Giove in atto di baciare il fanciullo Ganimede suo coppiere.<sup>19</sup>



9 Piroli dal Vasari, Mercurio.

Per quanto riguarda l'incisore, egli nacque nella stessa strada dove si trovava allora il palazzo degli Altoviti.<sup>20</sup> Tommaso Piroli era da sempre amico della famiglia Visconti, di Giambattista e dei suoi figli, Filippo Aurelio e Ennio Quirino (quest'ultimo nato proprio nel Palazzo Altoviti nel 1751)<sup>21</sup>, e diventò grande amico dell'inglese John Flaxman.<sup>22</sup> Fra colleghi e conoscenti poteva vantare Ottley, Sommariva<sup>23</sup>, G. B. Piranesi, Zoega, Fea, Giani, Camuccini, Canova, Appiani, e anche Angelica Kauffmann. Legato a questo ambiente di artisti e intellettuali, Piroli non dovette sentirsi interamente estraneo al mondo di Vasari, che nei primissimi anni del secondo Cinquecento, benché dichiaratamente michelagnolesco, operava nel campo della pittura più da classicista, da raffaellesco.

Il dotto archeologo Georg Zoega, a cui il Piroli affidò la parte letteraria del suo " Bassirilievi antichi di Roma " del 1807, lo definì un *in Umrissen sehr geschickten Kupferstecher*<sup>24</sup>, apprezzamento confermato alla sua morte, quando il Piroli venne ricordato fra quegli incisori *che conservano a grande rigore e studio il carattere specifico de' monumenti*.<sup>25</sup> Inoltre c'è la vasta, pressoché esclusiva attività del Piroli nel campo dell'incisione di riproduzione, al servizio della diffusione di grandi opere di altri tempi.<sup>26</sup>





10 Piroli dal Vasari, Saturno.

Benché il Piroli trascrivesse gli affreschi di Villa Altoviti secondo una concezione neo-classica, tuttavia, entro i limiti di semplici disegni a contorno, le sue tavole sembrano rendere fedelmente le pitture del Vasari, e ne tramandano l'unica documentazione visiva. L'album si compone di tredici incisioni su otto fogli.<sup>27</sup> Vengono prima i quattro tondi con le quattro stagioni<sup>28</sup>; seguono due ovali con Diana e Apollo, poi quattro ottagoni raffiguranti divinità pagane corrispondenti a quattro pianeti, e, infine, tre grandi 'amori' degli dèi in composizioni rettangolari. È verosimile che quest'ultime, tutte e tre a due figure, occupassero il 'cielo' della volta, e inoltre è logico supporre, per evidenti motivi di iconologia e di simmetria, che il riquadro di Giove e Ganimede (fig. 11) fosse collocato al centro.

Le incisioni del Piroli documentano una serie di immagini che ora sono da inserire nelle indagini sul Vasari. Ne segue l'elencazione, per accompagnare le illustrazioni (figg. 1-13) che sono più efficaci di ogni eventuale commento. Le voci sono comunque corredate da brevi note che trattano questioni specifiche — varianti nell'opera vasariana, legami con disegni noti, affinità più palesi con le pitture.



11 Piroli dal Vasari, Giove e Ganimede.

1. EOLO OSSIA INVERNO.<sup>29</sup> Nell'apparato dei Sempiterni che il Vasari fece a Venezia per la "Talanta", una commedia di Pietro Aretino (1541)<sup>30</sup>, c'era un *Eolo dio de' venti*. Tipologie analoghe si trovano in altre opere dell'artista, come la figura della *Sapienza* nella sua *Castrazione del Cielo* in Palazzo Vecchio.<sup>31</sup>

2. FLORA OSSIA PRIMAVERA. Ispirata alla Sibilla Libica della Sistina, la figura è una ripetizione con poche varianti (sottrazione della chiave e del serpente) di una Prudenza del Vasari (ca. 1544/46), dipinta nel refettorio di Monteoliveto a Napoli. Un bel disegno di Prudenza a Parigi (Institut Néerlandais, coll. Lugt), già con l'aggiunta del pettine e della campana, sta in mezzo alle due composizioni.<sup>32</sup> Lo sguardo fisso, un pochino audace, della nostra allegoria dà però un diverso accento psicologico alla concezione.<sup>33</sup>

3. CÉRERE OSSIA L'ESTATE. Rammenta molte allegorie femminili del Vasari, ad esempio, una Virtù di Monteoliveto a Napoli, anch'essa con un gran corno dell'abbondanza.<sup>34</sup> La medesima figura ricomparirà, con alcune variazioni, come Prudenza nel tardo progetto vasariano per gli affreschi della cupola del Duomo fiorentino, concezione figurativa conservata anche in un disegno al Louvre.<sup>35</sup> A destra di Cerere, lo staio, oppure *mina*, o *misura grande piena di grano da misurar biade*, come lo definì il Vasari in occasione analoga, fa riferimento alle funzioni annonarie della dea.<sup>36</sup>

4. BACCO OSSIA AUTUNNO. Il Bacco ripete un motivo elaborato per gli affreschi della Cancelleria (1546), figura ricordata in un disegno del Louvre e, con maggior precisione, in un altro a Torino.<sup>37</sup> La stessa figura, rovesciata e con qualche piccola variante, si ritrova in un disegno di Bacco, che



12 Piroli dal Vasari, Nettuno e Teti.

appartiene a un ben noto gruppo di disegni (un progetto per un soffitto) nella collezione di Janos Scholz a New York, nel quale ci sono altri echi della loggia di Villa Altoviti (v. infra nn. 5, 6, 9).<sup>38</sup>

5. APOLLO SOLIS. La figura verrà ripetuta pressoché invariata in un piccolo schizzo (*SOL*) nella collezione Scholz.<sup>39</sup>

6. DIANA O LUNA. Anche Diana è motivo già noto per un disegno strettamente affine della collezione Scholz (*LUNA*).<sup>40</sup> Sia Apollo che Diana si associano a una "Pietà", che ha in alto Apollo e Diana, un disegno del maestro al Louvre che apparentemente documenta una composizione dipinta dal Vasari alla fine del 1542 per Bindo Altoviti (*e nell'aria Febo che oscura la faccia del Sole, e Diana quella della Luna*).<sup>41</sup>

7. MARTE. La tipologia veniva riutilizzata nelle decorazioni di Palazzo Vecchio nel ritratto a tutta figura di Cosimo I, Duca di Firenze e Siena<sup>42</sup>, nella Sala di Leone X e anche altre volte.

8. VENERE E CUPIDO. Mentre già nel 1543 il Vasari fece per Bindo Altoviti *un quadro di una Venere igniuda con uno Cupido, che la abbraccia et bacia, ritratto da Michelagnuolo* (dal celebre cartone per il Bettini)<sup>43</sup>, nella villa dell'Altoviti, ad eccezione del motivo del bacio, l'aretino si rifà più a modelli raffaelleschi — alla Farnesina e alla "Venere ferita da Amore" della 'Stufetta' del cardinal Bibbiena, di cui restano variazioni e incisioni della scuola.<sup>44</sup>

9. MERCURIO. È strettamente legato a un altro piccolo disegno (*MERCVRIVS*) della collezione Scholz, anche se non mancano alcune varianti.<sup>45</sup> Il Mercurio di Villa Altoviti ricomparirà, come figura in piedi, nella Sala degli Elementi di Palazzo Vecchio, dove il Gherardi *colorì* il disegno del maestro.<sup>46</sup>



13 Piroli dal Vasari, Plutone e Proserpina.

10. SATURNO. Mentre la forma precisa di questo grave Saturno è unica nell'opera vasariana, Saturno nudo o seminudo con la falce in mano è una tipologia caratteristica nella sua tematica, di cui restano numerosi esempi.<sup>47</sup>

11. GIOVE E GANIMEDE. Argomento nuovo per il Vasari, il riquadro (che non raffigura il più tradizionale 'Ratto') si ispira evidentemente al Raffaello della Farnesina.

12. NETTUNO E TETI. (Nettuno e Anftrite?). Benché la composizione non dimostri analogie strette con altre opere vasariane, le figure di un possente Nettuno e di una formosa Teti si trovano ai lati opposti dell' "Allegoria dell'Acqua", dipinta dal Gherardi nella Sala degli Elementi in Palazzo Vecchio su disegno del Vasari.<sup>48</sup>

13. PLUTONE E PROSERPINA. Anche questa è un'originale ideazione del pittore. Nel 1555 un Plutone nudo fu dipinto dal Gherardi nella Sala degli Elementi sempre su disegno del Vasari.<sup>49</sup> L'anno precedente il Gherardi aveva fatto per il suo maestro due 'storie' di chiaroscuro: *l'una fu il rapimento di Proserpina*.<sup>50</sup> L'anno successivo, l'équipe vasariana realizza in Palazzo Vecchio nella Sala di Cerere, *tutte le cose di Cerere*.<sup>51</sup>

Con una più ampia diffusione delle incisioni di Villa Altoviti, ci si augura l'identificazione di nuovi disegni ad esse connesse, disegni che eventualmente possono facilitare la ricostruzione della configurazione dell'intero soffitto. Intanto ci si può appoggiare a molte decorazioni e disegni progettuali del Vasari costruiti con elementi simili, per farsi un'idea dell'insieme. Le incisioni comunque smentiscono il rapporto, più volte ipotizzato, fra Villa Altoviti e un disegno di soffitto tradizionalmente attribuito al Vasari (Uffizi 955E).<sup>52</sup>

Valutando correttamente le incisioni della Villa Altoviti, è necessario rendersi conto della misura in cui esse ampliano la fisionomia di 'Vasari artista'. Il tondo di Eolo, dio dei venti (fig. 1), ci fa conoscere un vivace e originale motivo, sostanzialmente inedito. Le graziose ed eleganti figure di Febo, Diana e Mercurio (figg. 5, 6, 9) sono invece già conosciute per via dei piccoli disegni della collezione Scholz; le incisioni del Piroli però ce ne consegnano stesure molto più articolate. Anche il "Marte" e il "Saturno" (figg. 7, 10) sono vicini a tipologie vasariane; tuttavia essi si presentano in atteggiamenti nuovi, come isolate figure sedute sulle nubi, con un aspetto robusto e virile. Nemmeno il "Bacco" e la "Flora" (figg. 4, 2) sono motivi nuovi, ma le riedizioni comprendono ora accenti d'arguzia e di festosità rispetto alle precedenti. Un Vasari meno noto ci è rivelato dall'elegante "Venere che bacia Cupido" e dai tre grandi riquadri con Giove, Nettuno e Plutone (figg. 8, 11, 12, 13), composizioni in cui l'aretino fece riferimento alla *pittura e poesia veramente bellissima* (come egli la definisce) della Farnesina<sup>53</sup>, dove (come più tardi a Villa Altoviti) in un ambiente appartato l'arte ha dato ascolto alla richiesta, allora diffusa, di figure nude e seminude in dilettevoli 'storie' pagane.<sup>54</sup> Quest'aspetto dell'arte vasariana — in gran parte andato disperso e quindi non analizzato — trova tuttavia una certa risonanza nelle fonti letterarie che si riferiscono alla sua prima attività.

Nelle opere meno conosciute (molte fatte per privati) degli anni anteriori al suo trasferimento definitivo alla corte dei Medici, e quindi prima delle grandi commissioni ufficiali, è documentato un interesse abbastanza consistente per i temi pittorici che mirano soprattutto al diletto, ad effetti piacevoli, trattati con una vena che può definirsi leggera.<sup>55</sup> Tutte queste opere vengono registrate accuratamente nelle "Ricordanze" dell'artista e si spiegano in parte attraverso le occasioni consuete che allora si presentavano ad un pittore agli inizi della propria carriera.<sup>56</sup>

Da giovane il Vasari, per un breve periodo, vendette riproduzioni di composizioni del Buonarroti, in particolare due, di gusto simile — repliche ad olio dei cartoni di "Leda col Cigno" e la "Venere che bacia Cupido".<sup>57</sup> Fece ancora una propria composizione di "Venere che dorme", e poi un altro quadro mitologico che interpretava la richiesta di nudi femminili, un "Giudizio di Paride".<sup>58</sup> E, nel 1532, il cardinal Ippolito de' Medici gli fece fare una grande e stravagante "Toletta di Venere" — *quando le tre Grazie fanno Venere bella*<sup>59</sup> — *dove è Venere ignuda a sedere*<sup>60</sup> e *per mio capriccio*, scrisse più tardi l'aretino, *un Satiro libidinoso, il quale standosi nascosto fra certe frasche, si rallegrava e godeva in guardare le Grazie e Venere ignuda*.<sup>61</sup> E mentre ancora dipingeva scrisse del satiro, con una vivacità maggiore, *che contemplando la bellezza di Venere e delle grazie, si strugge nella sua lussuria, facendo occhi pazzi, tutto astratto ed intento a quell'effetto...*<sup>62</sup>

Il contrasto fra questo spigliato mondo carnale e la pittura didascalica, sia cristiana che allegorica, con cui il Vasari spesso viene identificato, e non a torto, è reso estremamente acuto in un quadro, di valore paradigmatico, che egli dipinse in questo periodo, alla fine dell'estate del 1541. Fu l'amico e grande protettore del giovane Vasari, messer Ottaviano de' Medici<sup>63</sup>, a volere la singolare opera, una "Tentazione di San Girolamo", adesso a Pitti (fig. 14).<sup>64</sup> Nel quadro, S. Girolamo penitente contempla il Crocifisso che tiene in mano, percuotendosi il petto per scacciare dalla mente le tentazioni della carne, mentre alle sue spalle Venere con Amore in braccio fugge, tenendo per mano il Giuoco,



14 Giorgio Vasari, Tentazione di S. Girolamo. Firenze, Palazzo Pitti.



15 Giorgio Vasari, Amore e Psiche. Già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum.

per fare intendere che l'orazione del Santo *rompe ogni cosa venerea* e lascia.<sup>65</sup> L'accostamento dell'immagine di un S. Girolamo penitente, ripresa dalla pittura religiosa, a quella di una bella Venere, ricavata dal repertorio di quadri mondani, come *una Venere ed una Leda, con cartoni di Michelagnolo* (che nel medesimo tempo il Vasari fece per lo stesso messer Ottaviano)<sup>66</sup>, espone in modo drammatico la contraddizione fra i due generi pittorici, l'uno diretto a fini spirituali oppure chiesastici, l'altro indirizzato ad una sfera privata. Eppure l'anno prima il Vasari dipingeva, sempre per Ottaviano, un quadro grande di un *San Giovanni ignudo e giovinetto* in un paesaggio<sup>67</sup>, opera d'ispirazione senz'altro raffaellisca e sottilmente intessuta di sentimenti pii e mondani.<sup>68</sup>

Passato qualche anno, nel maggio del 1548, arrivò al Vasari da Roma una lettera dello scrittore Annibale Caro con la richiesta di una tela con *una storia di Venere, quando Adone gli muore in braccio*, da dipingere secondo l'invenzione di Teocrito.<sup>69</sup> Il requisito essenziale era comunque un altro: *due figure ignude, uomo, e donna*. Tuttavia, scrive il Caro, *quando voleste sapere l'inclinazione mia, l'Adone, e la Venere, mi pare un componimento di due più bei corpi che possiate fare*, e invece di seguire Teocrito in tutte le sue figure, *farei solamente l'Adone abbracciato e mirato da Venere*. Alla fine il Caro sembra rinunciare, ripiegando improvvisamente sulla richiesta di una sola figura: *Se non voleste far più di una figura, la Leda, e specialmente quella di Michelangelo, mi diletta oltre modo*. E più oltre: *Quella Venere, che fece quell'altro galantuomo, che usciva dal mare, m'immagino*

che sarebbe bel vedere.<sup>70</sup> In ogni caso il Caro gli promise di far vedere il quadro a tutti i 'virtuosi' di Roma, sicché il Vasari scelse l'alternativa più vistosa, la composizione a due figure.

In seguito la tela di "Venere e Adone" fu spedita in Francia, insieme ad un'altra simile, una *Psiche che sta mirando con una lucerna Amore che dorme*.<sup>71</sup> In quest'ultimo dipinto, una volta al museo di Berlino<sup>72</sup>, la motivazione intrinseca dell'opera si sposta dallo spettacolo di due *bei corpi* al tema della curiosità di Psiche di guardare, non vista, il bel dio suo marito (fig. 15).<sup>73</sup>

Secondo la testimonianza del Vasari furono questi quadri, ambedue con *figure, ignude e grandi quanto il vivo*<sup>74</sup>, a dar l'avvio a un episodio che ci porterà quasi alla soglia delle opere altovitiane. Avendoli visti, il fiorentino Alfonso di Tommaso Cambi — grande ammiratore del Caro<sup>75</sup>, erede recentissimo del padre (un mercante molto ricco a Napoli)<sup>76</sup>, e dall'aretino definito *giovinetto, allora bellissimo, letterato, virtuoso, e molto cortese e gentile* — si incapricciò, nel maggio del 1549, di farsi *ritrarre ignudo e tutto intero* dal Vasari, e così fu fatto in una tela con la storia di Endimione, *cacciatore amato dalla Luna*.<sup>77</sup>

Il nudo ritratto mitologico di Alfonso Cambi<sup>78</sup> è andato perduto, come molti altri dipinti suddetti.<sup>79</sup> Non ci è dato sapere se in qualche modo vi fosse la regia del Caro dietro al tema del quadro.<sup>80</sup> E dovrà rimanere senza risposta anche la domanda se il Caro, ospite ben visto in casa Altoviti<sup>81</sup>, incidesse sulle pitture di Villa Altoviti con la sua propensione artistica per il nudo (si pensi anche al clamoroso caso della sua Giustizia nuda sulla tomba di Paolo III in Vaticano).<sup>82</sup>

Comunque sia, un mese prima dei lavori di Villa Altoviti il Vasari aveva progettato, nel giugno 1553, affreschi per una loggia nella Villa di Papa Giulio, sempre secondo *invenzioni* fornitegli dal Caro (dei quali diremo più avanti)<sup>83</sup>, mentre poco tempo dopo manderà, il giorno 20 novembre<sup>84</sup>, un suo servitore a sollecitare dal Caro *l'invenzione de' XII mesi*, formule iconografiche destinate ai pennacchi della loggia del Palazzo Altoviti di città.<sup>85</sup> Già da due giorni *il cielo della volta* era finito, e, scrisse il Vasari, *ora è incollato il muro, et non ci è ne inventione ne disegno*.<sup>86</sup>

La parte superstita della decorazione vasariana di Palazzo Altoviti (gli affreschi staccati, ora al Museo di Palazzo Venezia, dipinti sulla base di note del Caro) è di uno stile e di un carattere che bene si riconoscono nelle stampe del Piroli.<sup>87</sup> Purtroppo piuttosto deperiti (forse per il trasporto), gli affreschi tuttavia formano una bella, varia e festosa decorazione, con figure graziose e spigliate, prive di quegli accenti ufficiali e studiati che spesse volte appesantiscono le grandi opere pubbliche del Vasari.

*L'Invenzione dei Mesi* del Caro per gli affreschi di Palazzo Altoviti, che esiste tuttora fra le carte dello "Zibaldone" vasariano, è libera dagli impacci<sup>88</sup> che, un decennio più tardi, caratterizzeranno la sua interminabile invenzione per le pitture di Taddeo Zuccaro a Caprarola.<sup>89</sup> Per la loggia di Palazzo Altoviti, invece, il Caro propose una serie di figure singole impegnate in occupazioni campestri convenienti ai vari mesi — per *gennaio* un giovinetto robusto *intento alla caccia*, per luglio un mietitore, per agosto uno che trova rifugio dal caldo in un bagno e beve acqua da un fiasco. Sono tutte azioni semplici e schiette, comprendenti anche effetti spontanei e di una fresca vivacità comica che va fino al burlesco, come nell'*invenzione di Settembre*, in cui, dalla bocca di un giovane pastore, che mangia grappoli d'uva, esce un getto *come un fonte di vino*.<sup>90</sup> La concezione naturalistica dei *Mesi* del Caro viene espressa in voci vive e calde, e le sue figure sono impostate limpidamente e senza eccesso di attributi, testimonianza di un'innata capacità del Caro di presentare e comporre immagini di grande efficacia pittorica.<sup>91</sup>

Non c'è in fondo da meravigliarsi se le stesse qualità dell'*Inventione* si rispecchiano negli affreschi del Vasari, che con due sole eccezioni<sup>92</sup> corrispondono alla lettera ai consigli del

Caro. In essi spicca di nuovo quel suo gusto di far vedere il nudo, oppure figure con il panneggio *che scuoprino lo ignudo di sotto*<sup>93</sup> — *Gennaio ha la veste stretta al dosso, quasi su l'ignudo, Luglio è tutto ignudo salvo intorno alla vergogna, Agosto ha tutto il resto ignudo.* E non si tratta certamente di un ingenuo gusto 'satiresco' per il nudo; il Caro parte da una sua persuasione artistica: come egli scrisse già nel 1548 al Vasari per la "Venere e Adone", le *figure ignude ... sono i maggiori soggetti de l'arte vostra*<sup>94</sup>, un convincimento pressoché inevitabile nel momento in cui il divino Buonarroti stava per raggiungere l'apice della gloria, e proprio per opera del Vasari, del Caro, e dei loro amici.<sup>95</sup>

Ma più particolarmente le immagini dei mesi esprimono la gioia della vita agreste, celebrando *alla contadinesca*<sup>96</sup> i ritmi e i riti del mondo pastorale attraverso il passar delle stagioni. E quindi si conformano non solo alla tematica ma anche alla concezione essenziale di quel primo Caro di questi stessi anni, concezione che è stata felicemente caratterizzata come il trionfo della "Filosofia Naturale", il trionfo della "dea Natura".<sup>97</sup> Così l'effetto piacevole e festoso della decorazione di Palazzo Altoviti può ascriversi in certa misura al Caro. Difatti, nel novembre del 1553, come è detto nell'urgente appello del Vasari all'amico, il nostro, avendo finito la parte superiore della volta con il grande quadro centrale dell' "Omaggio a Cerere" (anch'esso frutto della collaborazione col Caro) e fatto incollare sul muro grandi fogli squadrati per fare i cartoni dei mesi, si trovava con le mani legate senza *l'invenzione de' XII mesi*. E scrisse al Caro: *Spetto voi, che mi diano da far'!*<sup>98</sup>

In questo modo i due maggiori progetti vasariani per Bindo Altoviti si trovano in accordo. Anche a Villa Altoviti la pittura era volta a dilettere, a far piacere senza intenzioni edificanti, attraverso liete storie amorose, e tante nudità, non certo morbose ma sane e quasi educate, che parevano allora cosa scherzosa e leggera, conveniente a una loggia di giardino.<sup>99</sup>

## II

L'altro importante incarico pittorico affidato al Vasari nel 1553 fu di nuovo una loggia di villa, gli affreschi per la loggia che immette al ninfeo, o meglio fontana della Villa di Papa Giulio.<sup>100</sup> Destinate alla volta della loggia erano tre grandi composizioni nel campo centrale e sei soggetti di dimensioni minori nei pennacchi.

Nel mese di giugno del 1553 il Vasari per ordine del papa stava facendo i *cartoni per la vigna*, cioè la loggia, e già allora aveva paura che sarebbe stato *forzato ancora doppo il disegnarle colorirle* di sua mano. *Se non si muta l'animo Nostro Signore*, scrisse il Vasari da Roma all'amico Bernardetto Minerbetti, vescovo di Arezzo, allora a Firenze, *questa state ne la Signoria Vostra ne la consorte ne il fratello ne gl'amici mi rivederanno* — e senza i *preghi* di Michelangelo, *mio grandissimo e rarissimo Vecchio*, egli sarebbe già tornato ad Arezzo.<sup>101</sup> Del resto non è chiaro se gli affreschi venissero mai eseguiti su cartoni dell'aretino.<sup>102</sup> Tuttavia, oggi sulla volta della loggia non si vede che il nudo intonaco.<sup>103</sup>

Il progetto del Vasari per la decorazione è conosciuto finora attraverso tre fonti: (1) *Inventioni fatte per la vigna di Papa Giulio*, scritte su di un *foglio di mano di messer Annibal Caro*<sup>104</sup>, (2) poche indicazioni nel carteggio del pittore<sup>105</sup>, (3) alcuni suoi disegni. Delle nove composizioni per la loggia quattro sono già state individuate in disegni delle collezioni del Louvre e degli Uffizi — una "Baccanalia" e una "Cerealia", ed altre due scene minori.<sup>106</sup> Un disegno venduto all'asta presso la "Finarte" di Milano pochi anni addietro, con l'errata attribuzione a Perino del Vaga, può documentare adesso altre quattro composizioni vasariane per la loggia di Villa Giulia (figg. 16, 17).<sup>107</sup> Avendo sul recto un 'Ninfeo' e sul verso quattro studi di figure, il disegno per la sua concezione appartiene senza dubbio al Vasari e va collocato tra i suoi disegni degli anni '50.

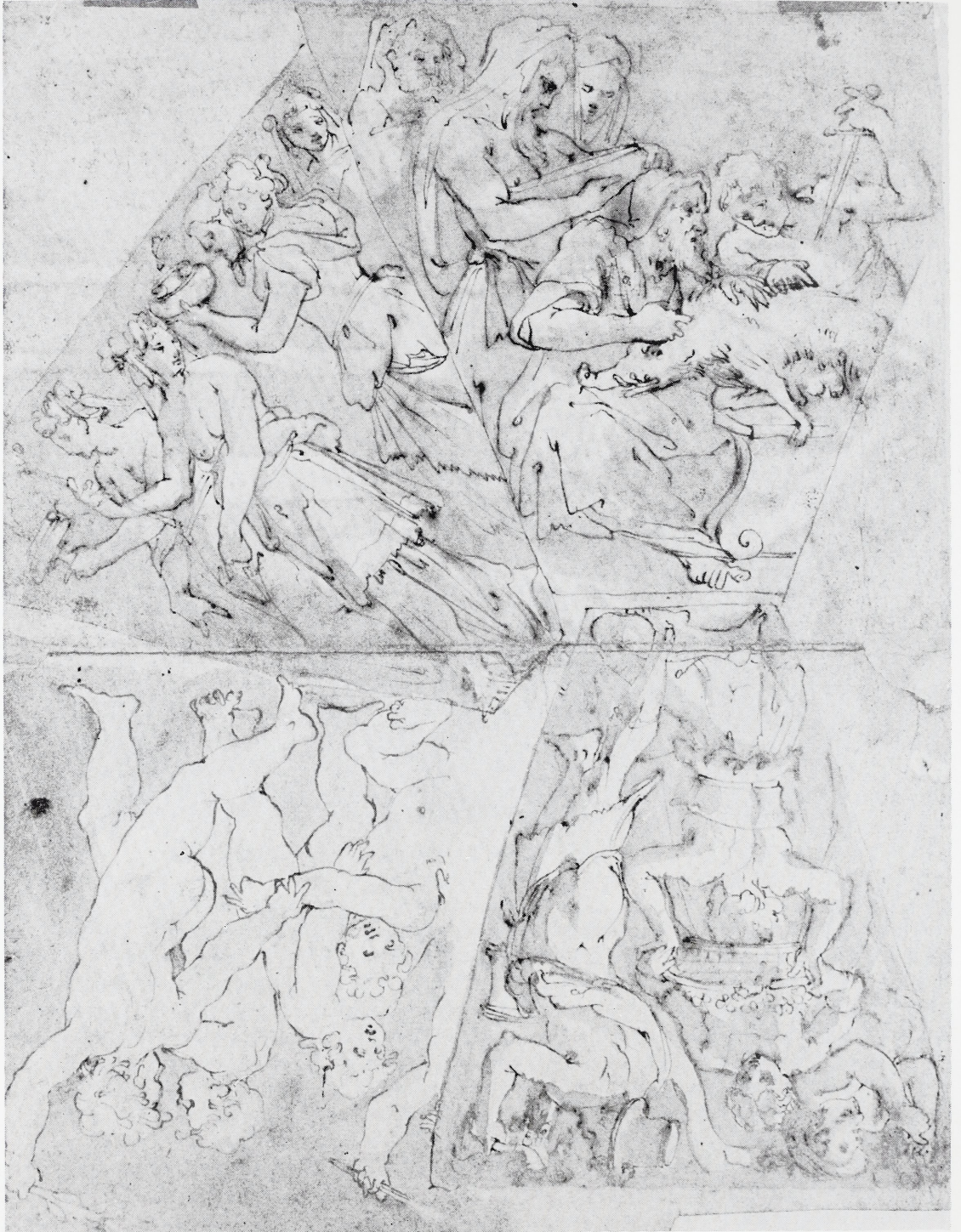
Fra i quattro studi in forma di pennacchio sul verso del foglio (fig. 17), quello a si-





16 Da Giorgio Vasari, 'Ninfeo' (recto). Già Milano, Coll. Hoepli.

nistra in alto ripete la composizione di un disegno già noto del Vasari per la loggia di Villa Giulia, oggi conservato al Louvre, un disegno raffigurante delle "femmes portant des coupes" (Inv. 2192 bis).<sup>108</sup> Nel disegno venduto a Milano (fig. 17) lo studio parigino viene replicato a rovescio, apparentemente in dimensioni maggiori. Perciò si pensa ad una copia di bottega, anche per il segno grafico più convenzionale e sommario. A destra in alto, sempre sul verso del disegno già a Milano, si trova un sacrificio a Cerere di una *porca p̄regna*, concepito in maniera del tutto simile a un altro dei disegni vasariani di Parigi per la loggia, disegno che rappresenta un sacrificio a Bacco di un capro.<sup>109</sup> Ma ciò che colpisce di più è che il sacrificio a Cerere è conforme al consiglio del Caro — *Cerere: sacerdoti che ammazzino una porca p̄regna*.<sup>110</sup> Inoltre lo studio in basso a destra (fig. 17) corrisponde ad un'altra delle invenzioni del Caro, invenzione che si associa di nuovo a Bacco — *villani incoronati di pampini e d'uva che vendemmino* — e ancora a Bacco sembra collegarsi il ballo frenetico di putti nell'ultimo studio del verso, quello a sinistra in basso (fig. 17).<sup>111</sup>



17 Dal Vasari, Studi di figure (verso). Già Milano, Coll. Hoepli.

Più sorprendente e più interessante mi sembra il recto del disegno (fig. 16), dove sullo sfondo si riconosce la stessa Villa di Papa Giulio, e precisamente il luogo in cui il disegno stesso era destinato ad essere tradotto in affresco, la 'loggia dell'Ammannati' vista dal basso, appunto dalla 'fonte bassa'. *Di quivi vedersi il tutto*, scrisse l'architetto Ammannati, *et ben si può dire che questo sia il punto della prospettiva*.<sup>112</sup> Così la 'fonte bassa' fu *il luogo principale*, il centro proprio dell'intero complesso di Villa Giulia dove fluivano le acque dell'antico acquedotto, l'Aqua Virgo, che il papa aveva fatto restaurare e condurre alla sua vigna.

Nella sua lettera all'amico Minerbetti il Vasari descrive un suo disegno per la loggia con queste parole, *tutte le dee delle fonti, che sacrificano le fonti, i pozzi et i rivi d'acque coi fiori*. E il disegno già a Milano s'accorda anche con l'invenzione del Caro per la "Fontanalia" concepita sul modello "baccanalia-cerealia" e destinata al *compartimento del mezzo della Loggia — una historia di diverse genti, che con le mani e con canestri gettino fiori e corone di più sorte nella fonte, e che inghirlandino altre fonti e pozzi pure di fiori e d'erbe acquatiche*.<sup>113</sup>

Così siamo tornati all'atmosfera di festività serena e aggraziata del mondo idillico di Annibale Caro. E la folla giubilante che popola la fontana ci riporta direttamente al mondo dei suoi "Amori pastorali", la libera versione, fatta non molti anni prima, del romanzo pastorale greco di Longo Sofista. La scena della "Fontanalia" rammenta con una certa immediatezza l'avventura di Dafni e Cloe nella grotta delle ninfe (un'invenzione del Caro per colmare una lacuna nel testo antico) in cui i due giovani scendono nella fontana, *al bagno*, coronati e inghirlandati di fiori per ringraziare le divinità acquatiche.<sup>114</sup> Anche l'intero programma del Caro per la loggia, basato com'era su sacrifici e offerte a Cerere, a Bacco e alle fonti, si ispira agli "Amori pastorali", rievocando inconfondibilmente un particolare della scena architettonica di tutto il romanzo, *la villa d'un ricchissimo gentiluomo, situata vicino a Metellino, grande e bella città di Lesbo e stanza veramente del riposo e del ricreamento dell'animo*.<sup>115</sup> E quando, finalmente, il padrone Dionisofane fece visita alla sua villa, *pochi giorni avanti la vendemmia* (visita che mette fine alla storia), *il primo giorno ch'egli arrivò, fece sacrificio a tutti gli dèi della villa, a Cerere, a Bacco, a Pane ed alle ninfe*.<sup>116</sup>

#### POSTILLA

Il testo precedente era già in bozze, quando, studiando nella Fototeca Berenson, ho visto per caso una fotografia (classificata insieme a quelle del Rosso) di una "Baccanalia", un disegno di altissima qualità manifestamente di mano del Vasari (fig. 18). Tagliato lungo il margine inferiore, il disegno all'origine aveva probabilmente le stesse proporzioni del disegno, già a Milano, della "Fontanalia" (fig. 16). In entrambi i disegni si vedono le stesse tipologie e gli stessi costumi. Considerate le altre possibili collocazioni nell'opera vasariana, mi sembra indubbio che il nuovo disegno costituisce la concezione definitiva del Vasari per la "Baccanalia" della loggia di Villa Giulia. Il Vasari stesso scrive del suo cartone di "Bacco con le sue uve, pampani et tirsi sileno priapo, satiri, silvani et baccanti" (vedi nota 105).

Il nuovo disegno della "Baccanalia" fa luce su altri due disegni del Vasari (o forse soltanto della sua bottega) solitamente riferiti a Villa Giulia, Uffizi 651 F (Cerere) e 641 F (Bacco) (cfr. nota 106). Essi sembrano adesso legati meno strettamente al progetto del Vasari per Villa Giulia. D'altra parte Uffizi 620 F (Bacco) e Louvre Inv. 2157 (Bacco) ora si dimostrano più affini alle concezioni vasariane di Villa Giulia. Al tempo stesso il nuovo Bacco (fig. 18) è ancora più somigliante alle figure vasariane di Bacco della Cancelleria

(1546), della Villa Altoviti (1553: fig. 4) e dei disegni della collezione Scholz (1554 circa? - cfr. note 37 e 38). L'individuazione del disegno della "Baccanalia" (fig. 18) ci avvicina maggiormente alla vera fisionomia del progetto vasariano del 1553 per la loggia di Villa Giulia.



18 Vasari, 'Baccanalia'. Ubicazione ignota.

## NOTE

\* In una lettera, del 1549, diretta al cavalier Ugolino Guastanezzo, riportata in: Scritti d'arte del '500, ed. P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, vol. I, p. 272. Si veda ora: M. Morelli, B. Cirillo, L'Aquila 1975. Si usano, oltre alle abbreviazioni usuali delle Flor. Mitt., le seguenti per opere più volte citate:

*Caro* = A. Caro, Lettere familiari, ed. A. Greco, 3 voll., Firenze 1957-61.

*Monbeig-Goguel* = C. Monbeig-Goguel, Vasari et son temps (Inventaire général des dessins italiens, 1, Musée du Louvre), Parigi 1972.

*Nachlass* = Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, ed. K. Frey, 2 voll., Monaco 1923-30 (le lettere vengono citate per numero).

*Ric.* = Le Ricordanze di Giorgio Vasari, in: *Nachlass*, II, pp. 847-84 (i 'ricordi' citati per numero).

*Vas-Mil* = *Vasari-Milanesi*.

*Zib.* = Lo Zibaldone di Giorgio Vasari, ed. A. Del Vita, Roma 1938.

<sup>1</sup> G. Alveri, Roma in ogni stato, Roma 1664, vol. II, p. 105.

<sup>2</sup> Su B. Altoviti: L. Passerini, Genealogia... Altoviti, Firenze 1871; C. Belloni, Un banchiere del Rinascimento, Roma 1935; Diz. Biog. Ital., II, pp. 575 s.; Ch. Avery, B. Cellini's Bronze Bust of B. Altoviti, in: Connoisseur, CXCVIII, maggio 1978, pp. 62-72.

<sup>3</sup> Non esiste uno studio specifico su Villa Altoviti. Un prospetto delle opere del quinto e ultimo soggiorno romano del Vasari nel quinquennio di Giulio III, in: *Nachlass*, n. 209. Il presente saggio ha l'assunto di sintetizzare gli aspetti salienti dei tre importanti progetti decorativi romani intrapresi dal Vasari nel 1553; per le altre opere può essere aggiunta qualche ulteriore precisazione alle informazioni date da Frey:

(1) Il *Cristo morto* per Giacomo Cortese, vescovo di Vaison (figlio di Tommaso Cortese pratese), è stato ritrovato da A. Sutherland Harris, Un Christ mort par Giorgio Vasari, in: Revue de l'art, n. 18, 1972, pp. 36 s.

(2) Per quanto riguarda il quadro grande, oggi perduto, di un *Cristo che porta la Croce* per Ersilia Cortese, vedova del nipote del papa, Giovambattista Del Monte (ambidue ritratti in medaglioni sulla balaustrata della cappella di famiglia), non sembra che la Cortese volesse pagarlo (*Vas-Mil*, vol. VII, p. 695; *Ric.* 201, 209, 261).

Monte è verosimile che la composizione della *Veronica* sia ricordata in un quadretto, oggi nel museo dell'Università del Kansas a Lawrence (Handbook, The Museum of Art, Lawrence, Kansas 1962, p. 46; Register of the Museum of Art of the University of Kansas, Lawrence, n. 4, settembre 1954, pp. 8-12; P. Barocchi, Appunti su F. Morandini da Poppi, in: Flor. Mitt., XI, 1964, pp. 142 s.; Vendita Panciatichi Ximenes d'Aragona, 4 aprile 1902, Galardelli e Mazzoni, Firenze, anno XIV, cat. 5, lotto 31; cfr. F. Borroni Salvadori, Le esposizioni d'arte, in: Flor. Mitt., XVIII, 1974, p. 131), l'identificazione rimane da dimostrare. Vedi anche R. Erculei, E. Cortese del Monte, in: Nuova Antologia, s. III, vol. LII, 1894, pp. 499 ss., 686 ss.

(3) La *Natività* per P. A. Bandini (*Ric.* 213), si vedano: P. Barocchi, Vasari pittore, Milano 1964, tav. 46; *Barocchi*, Complementi al Vasari pittore, in: Atti dell'Accademia toscana di scienze e lettere, "La Colombaria", XXVIII, 1963-64, p. 293; *Monbeig-Goguel*, n. 297; cfr. A. Cecchi, in: Antichità viva, XVII, 1, 1978 (apparso sett.), p. 55, fig. 7.

(4) Il disegno per l'arcivescovo di Pisa fatto nella vigna del Card. Carpi: v. Ch. Davis, Villa Giulia e la 'Fontana della Vergine', in: Psicon n. 8-9, anno III, 1976, p. 140, nota 27 (Uffizi 4763A).

Nell'ultimo anno del soggiorno romano, dopo il completamento della Cappella del Monte, verso la fine del 1552 (v. *Ric.* 197: 30 mesi dal 3 di Giugno 1550; *Nachlass*, n. 175; la data MD/LII dipinta sulla lunetta esteriore della cappella), il Vasari entrò effettivamente al servizio di B. Altoviti, essendo da lui speso in *casa sua un anno* (*Ric.* 214, cfr. 202). La presenza del Vasari in *casa messer Bindo Altoviti* si può seguire nel "Carteggio" (1553: giugno 24; agosto 4, 24; settembre 15; ottobre 7, 21, 28; novembre 4, 10, 18, 20; anche 1551: novembre 14, 21; 1552: giugno 9; agosto 20; ottobre 1, 22; cfr. *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 229, 693, 695; *Ric.* 202, 204, 208, 210, 215). Complessivamente il 1553 è stato un anno pessimo; gli affari del Vasari hanno incontrato continue difficoltà (*Ric.* 208; infra nota 102), o sono andati addirittura a vuoto (*Ric.* 209, 261), oppure il Vasari è stato costretto a lavorare per 'donazioni', che non gli sono sempre pervenute (*Ric.* 211, 212, 213).

<sup>4</sup> Alcune notizie per Villa Altoviti, in: I. Belli Barsali: Ville di Roma, Milano 1970, p. 88; G. Briganti, G. van Wittel, Roma 1966, pp. 55, 80, 194 ss. L'area della Villa Altoviti è delineata sulla pianta (1748) di G. B. Nollì, in: A. P. Fruatz, Piante di Roma, Roma 1962, vol. III, pianta 169 a.

<sup>5</sup> *Vas-Mil*, VII, pp. 695 s.

<sup>6</sup> *Ric.* 214.

<sup>7</sup> Sbagliato il tentativo del Frey di ravvisare un accenno a Villa Altoviti in lettere dell'ottobre 1553 (*Nachlass*, nn. 199, 201); v. note 86, 102 infra.

<sup>8</sup> G. B. Baglione, Vite de' pittori, scultori et architetti, Roma 1642, pp. 12 s.

<sup>9</sup> Nell'edizione 'fac-simile' del Baglione, ed. Mariani, Roma 1935, p. 13 (cfr. pp. v, xv).

<sup>10</sup> Vasari, Vite, ed. Bottari, vol. III, Roma 1760, p. 529.

- <sup>11</sup> Ad esempio, *Vasari-Gottschewski/Gronau*, vol. VI, p. 389; *Vasari-CdL*, vol. VIII, p. 251.
- <sup>12</sup> Villa Altoviti: scarsissime e brevissime le menzioni in: *W. Kallab*, *Vasaristudien*, Vienna-Lipsia 1908, p. 91; *Nachlass*, vol. I, p. 391; *Barocchi*, *Complementi*, op. cit.: n. 3, p. 305; *Avery*, B. Altoviti, op. cit.: n. 2, p. 71; cfr. anche nota 52 infra.
- <sup>13</sup> Palazzo Altoviti: *D. Gnoli*, Il Palazzo Altoviti, in: *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, pp. 202-11. Manca tuttora uno studio adeguato al valore dei dipinti. Notizie sparse (alcune fuorvianti), in: *Nachlass*, I, pp. 380, 388 ss., *Barocchi*, *Vasari pittore*, op. cit.: n. 3, p. 36; *P. Hoffmann*, *Scultori e stuccatori a Villa Giulia*, in: *Commentari*, XVIII, 1967, p. 56; *Monbeig-Goguel*, nn. 301, 340, 33-34; *A. Cerchi*, Marco da Faenza, I, in: *Paragone*, XXVIII, n. 327, 1977, p. 32 e nota 33, assegna a Marco le parti decorative della volta di Palazzo Altoviti; *Avery*, B. Altoviti, op. cit.: n. 2, p. 71. La Sala XV dell'Appartamento Cybo (Palazzo Venezia), dove si trova attualmente il soffitto, è per ora chiusa. Mai citata negli studi sul Vasari è un'importante illustrazione di tutti gli affreschi, in *F. Hermanin*, Il Palazzo di Venezia, Roma 1948, pp. 171 ss. Altre notizie in: *R. Borghini*, Il Riposo, Firenze 1594, p. 543; *P. G. Hübner*, *Statue di Roma*, Lipsia 1912, p. 82; *R. Lanciani*, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902, vol. I, pp. 163 s.
- <sup>14</sup> Oltre ai dati per la distruzione in *Gnoli*, si veda la rivista romana, Il Cracas, Diario di Roma, di *C. Maes*, per l'anno 1888, nn. 8-10. Più importante è un saggio anonimo che descrive minutamente il "Palast Altoviti" apparso nel *Kunst-Blatt*, II, n. 8, 1818, pp. 30-32, utile per i vari vani della loggia, i dipinti del Vasari ("von Vasari's besserer Arbeit") e le "Arabesken", analoghe a quelle di Villa Giulia. Segue la descrizione di un altro soffitto: "Der Plafond des Seiten-Kabinetts ist im Helldunkel (Chiar'oscuro) eine Allegorie, die schwer zu entziffern ist, vielleicht, wie Einige meinen, Diane, die als Hecate zur Unterwelt hinabsteigt. Umher abermals Arabesken und vier Medaillons in Stuck, mit alten Gottheiten in Wagen, von ihren geweihten Thieren gezogen". Cfr. *Hermanin*, Palazzo Venezia, p. 178, e i bellissimi disegni del Vasari (gli dèi sui loro carri, ca. 1550) nel Moravská Galerie di Bruna (Brno), in: *Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie*, Brno 1969, pp. 44 s. Altre notizie in due saggi di *G. Orioli*, in: *Capitolium*, XXVII, 1962, n. 2, pp. 75-79, e *Strenna dei Romanisti*, 13, 1952, pp. 270-73; anche: *B. Blasi*, *Stradario romano*, Roma 1933, pp. 10, 33 s.; *Vita d'arte*, XI, 1913, p. 104; *A. Muñoz*, Roma sparita, 2.a ser., fasc. VI, tav. 64. Pal. Altoviti è citato raramente nelle guide di Roma, e le poche menzioni danno scarsissime informazioni.
- <sup>15</sup> *Gnoli*, p. 211.
- <sup>16</sup> Dopo il 1849 le fabbriche di Villa Altoviti continuano ad essere registrate sulle piante di Roma; vedi *Fruatz*, pianta 201 (1852) e le successive. In un periodo non precisabile, successivo alla pianta del *Nolli* (1748), la villa passò dagli Altoviti ad altri proprietari. Probabilmente ciò avvenne verso la metà dell'800 (*Fruatz*, pianta 208, 1856-68; pianta 213, 1875-76, ora "Villa Merode" -- mons. de Merode fu uno degli ideatori dell'ampliamento urbano dei Prati di Castello). Negli anni '70 la proprietà fu comprata dalla Società del Ponte di Ripetta (inaugurato nel 1878; smantellato nel 1901), che fece demolire in parte la villa; tuttavia nel 1880-82 ca. il Casino esisteva ancora (*F. Matz* e *F. von Duhn*, *Antike Bildwerke in Rom*, vol. III, Lipsia 1882, p. 297; a quell'epoca la villa era di nuovo in vendita). La villa scompare in occasione delle trasformazioni urbanistiche di Roma capitale, per la realizzazione (ca. 1889 ss.) di Piazza Cavour e del retrostante Palazzo di Giustizia.
- <sup>17</sup> L'opera entrò nella bibliografia buonarrotiana per via della "Bibliografia di M. B. e gli incisori delle sue opere", Firenze 1875, p. 225, di *L. Passerini*, autore della "Genealogia altovitiana", 1871. L'opinione che le pitture del Vasari fossero fatte su disegni che Michelangelo preparò per l'amico B. Altoviti era dovuta forse a una tradizione familiare (cfr. *Gnoli*, p. 208). L'Altoviti ricevette in dono da Michelangelo il cartone dell'Ebbrezza di Noè (*Vasari*, *Vita di Michelangelo*, ed. *Barocchi*, I, p. 118). Ho presentato alcune delle incisioni del Piroli (nn. 1-3, 5-7, 9, 10) in una conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze il 30 maggio 1978.
- <sup>18</sup> Le "Peintures de la Ville Altoviti" mancano nelle biblioteche fiorentine e in quasi tutte quelle romane. Nella ricerca di questo album mi ha dato un aiuto essenziale *Margaret Daly Davis* che (oltre a intraprendere l'indagine sul Piroli) ha individuato un esemplare a Roma nella Biblioteca Casanatense (segnatura 20.B.I.59) e, nella stessa biblioteca, una raccolta di prove di stampa, in inchiostro bruno, su tredici fogli (20.A.IV.80).
- <sup>19</sup> Il riquadro va ora inserito fra i modelli più pertinenti del 'falso' del Mengs. Sul caso del "Giove e Ganimede": *Th. Pelzel*, *Winckelmann, Mengs and Casanova*, in: *Art Bull.*, LIV, 1972, pp. 300 ss.; *S. Röttgen*, *Storia di un falso*, in: *Arte illustrata*, 1973, no. 54, pp. 256 ss.
- <sup>20</sup> Principale fonte per il Piroli (1750-1824) è l'informatissima "Necrologia" di *L. Cardinali* del 1824, in: *Memorie romane di antichità e belle arti*, fasc. II, pp. 26-32; ristampata in: *L'Album*, *Giornale letterario e di belle arti*, V, 1839, pp. 28 s.
- <sup>21</sup> *Orioli*, op. cit.: n. 14, p. 77.
- <sup>22</sup> Vedi la biografia del figlio: *Giuseppe Piroli*, Giovanni Flaxmann, in: *L'Album*, (cfr. n. 20) IV, 1838, pp. 273 ss.
- <sup>23</sup> La notizia delle incisioni di *grandissima parte della galleria Sommariva* soltanto in: *Cardinali*, op. cit.: n. 20, 1824, p. 30; cfr. *F. Haskell*, *An Italian Patron of French Neoclassic Art*, Oxford 1972, p. 24.
- <sup>24</sup> *F. G. Welcker*, *Zoega's Leben*, Halle a. S. 1913, pp. 193, 196 s.

- <sup>25</sup> *Cardinali*, 1824, op. cit.: n. 20, p. 30.
- <sup>26</sup> T. Piroli: Incise anche tutti i bronzi e dipinti ercolanesi (6 voll.), gli edifici antichi di Roma e varie collezioni d'antichità, ad es., il Musée Napoleon e la Villa Borghese, in 323 rami (cfr. le opere del Piroli nei manuali: *G. K. Nagler*, *Künstlerlexikon*, Monaco 1841, vol. XI; *Ch. Le Blanc*, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi 1854, vol. III, elencazioni incomplete e approssimative) e partecipò alla "Collectionne de plus belles statues de Rome par François Piranesi" (Roma 1786) e a due importantissime operazioni di documentazione storico-artistica (*Seroux d'Agincourt* e *Cicognara*: v. *Cardinali*, pp. 27, 30). Fece numerose serie di incisioni da Raffaello e Michelangelo (*Nagler*, nn. 7, 9-15, e inoltre: 12 Virtù della Sala di Costantino, 1796; la 'Stufetta' di Card. Bibbiena, 1802; il "Cabinet de Jules II", 1804) ed anche 6 tavole dalla Cappella Brancacci. Più tardi, una parte della "Series of Plates" dell'*Ottley* (Londra 1826, 29 tav. del Piroli), significativa documentazione dei primitivi della scuola fiorentina iniziata alla fine del '700. Incise oltre ai monumenti del passato, i bassirilievi di Canova (nel 1794; cfr. *G. G. de Rossi*, Lettera sopra tre bassirilievi... (del) Canova, Bassano 1794) e le pregevoli illustrazioni disegnate dall'amico Flaxman delle opere di Omero, Eschilo, Esiodo e Dante. Sempre nel 1794 il Piroli incise le Mosse di miledy Hamilton (*Lady Hamilton's Attitudes*, 2ª ed., 24 tav.).
- <sup>27</sup> Insieme a gran parte della Calcografia Piranesi, i rami della Villa Altoviti furono venduti alla Camera Apostolica nel 1839 per finire alla Calcografia Nazionale di Roma (*C. A. Petrucci*, *Cat. generale*, Roma 1953, n. 1400, T. xxiv).
- <sup>28</sup> Cfr. *Nachlass*, n. 152; *Ric.* 202; *Vas-Mil*, VII, p. 695; *A. M. Maetzke*, *Restauri nella Casa del Vasari*, Arezzo 1977, tav. 28-36.
- <sup>29</sup> Le identificazioni dei soggetti seguono con poche variazioni le didascalie delle incisioni del Piroli.
- <sup>30</sup> *Vas-Mil*, vol. VI, p. 225. Inoltre, un'invenzione per un *Eolo, re de' venti*, in *Caro*, n. 132.
- <sup>31</sup> Cfr. *Vas-Mil*, vol. VIII, p. 20.
- <sup>32</sup> *Illus.* in: *Revue de l'art*, 1968, n. 1-2, p. 89.
- <sup>33</sup> Cfr. il *gennaio (audace d'aspetto)* di A. Caro (*Zib.*, p. 30).
- <sup>34</sup> Cfr. la "Cerere" di Pal. Altoviti (*illus.* in *Avery*, op. cit.: n. 2, p. 70).
- <sup>35</sup> *Illus.* in: *C. Monbeig-Goguel*, *Il manierismo fiorentino*, Milano 1971, tav. XXVII.
- <sup>36</sup> *Vas-Mil*, vol. VIII, p. 31; cfr. *Nachlass*, I, p. 527; *Maetzke*, op. cit.: n. 28, tav. 13.
- <sup>37</sup> Louvre, inv. RF64 recto (*Monbeig-Goguel*, n. 217); Torino, inv. 15673 (*A. Bertini*, *Disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, n. 430). Altri disegni per la Sala dei Cento Giorni: Uff. 65 Orn. (identificato da *A. Cecchi*, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari*, in: *Vasari storiografo e artista*, *Atti del Congresso internazionale*, Firenze 1976, pp. 149 s., fig. 27); *National Gallery of Ireland*, Dublino, n. 3841 (*illus.* in: *Drawings from the National Gallery*, mostra a Wildenstein, Londra 1968, n. 17, "Franco-Flemish...", *Design for... Arch of a Court Theater*).
- <sup>38</sup> *K. Oberhuber, D. Walker*, *16th-Century Italian Drawings from the Collection of J. Scholz*, Washington-New York 1973, n. 28. L'iconologia (stagioni e pianeti) è simile a Villa Altoviti. La "Flora" dei disegni Scholz corrisponde esattamente a una figura perduta di chiaroscuro sulla facciata di Pal. Almeni (Firenze, 1554): la Luna — *per lei fece una Diana che ha il grembo pieno di fiori, simile a Proserpina, con una luna in capo...* (*Vas-Mil*, vol. VI, p. 234). La concezione non appare nella prima formulazione del programma iconologico proposto dal Vasari all'Almeni nell'ottobre 1553 (*Nachlass*, n. 200). Questo collegamento (concordante con i dati stilistici) indica la collocazione dei disegni Scholz negli anni '50, verosimilmente verso la metà.
- <sup>39</sup> *Illus.* in: *Oberhuber, Walker*, n. 28.
- <sup>40</sup> *Lec. cit.*
- <sup>41</sup> *Ric.* 129; *Vas-Mil*, vol. VII, p. 671; cfr. *Barocchi*, *Vasari pittore*, op. cit.: n. 3, tav. 25. *Monbeig-Goguel*, n. 194. Tuttavia, *Ric.* 189 (8 gennaio 1549) corrisponde ancor meglio al disegno del Louvre (cfr. *Vas-Mil*, vol. VII, p. 690), non avendo i morti che risuscitano de' sepolchri (*Ric.* 129) cfr. *Vas-Mil*, vol. V, p. 164.
- <sup>42</sup> *Illus.* in: *P. Bargellini*, *Scoperta di Palazzo Vecchio*, Firenze 1968, fig. 165. Cfr. anche *marzo* nell'invenzione di A. Caro per Pal. Altoviti, *Un soldato tutto armato d'arme bianca...* (*Zib.*, p. 31) e i *Mesi del Cavaliere Armodio: Marzo: un marte armato...* (*Zib.*, p. 150; cfr. *Nachlass*, I, n. 206, e pp. 386 s.), e infra nota 92.
- <sup>43</sup> *Ric.* 136; cfr. infra nota 57.
- <sup>44</sup> Cfr. un disegno di Giulio a Vienna e l'incisione di Agostino Veneziano (B.XIV,286), *illus.* in: *L. Dunand, Ph. Lemarchand*, *Compositions de J. Romain...*, intitulées *Les Amours des Dieux*, Losanna 1977, p. 311.
- <sup>45</sup> *Illus.* in: *Oberhuber, Walker*, n. 28.
- <sup>46</sup> *Vas-Mil*, vol. VI, p. 240. *Illus.* in: *Barocchi*, *Vasari pittore*, op. cit.: n. 3, tav. XX. L'incisione raffigurante Mercurio conferma il carattere vincolante dei cartoni del Vasari.
- <sup>47</sup> Cfr. il "Saturno" nella coll. Scholz (n. 28); due disegni a Bruna (cat. 1969, op. cit.: n. 14, nn. 141, 143); un "Parnasso" al Louvre (*Monbeig-Goguel*, n. 302); numerose presenze di Saturno nel Quartiere degli Elementi di Pal. Vecchio, in particolare nella "Castrazione del Cielo" (*illus.* *Bargellini*, op. cit.: n. 42, fig. 392), di cui rimane un progetto preliminare in un disegno inedito del Musée des Arts Décoratifs, Parigi (inv. 946), che sarà discusso da chi scrive: *Pitfalls of Iconology*, in: *Studies in Iconography*, IV, 1978 (cfr. *Zib.*, pp. 74 ss.).
- <sup>48</sup> *Illus.* in: *Bargellini*, op. cit.: n. 42, fig. 403.

- <sup>49</sup> *Vas-Mil*, vol. VI, p. 240.
- <sup>50</sup> *Vas-Mil*, vol. VI, p. 238 (*Ric.* 223).
- <sup>51</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 697: le storie nel palco e in arazzi (cfr. un disegno del Vasari per un arazzo della Sala di Cerere, a Christ Church, Oxford, inv. 1144 = *Vas-Mil*, vol. VIII, p. 58).
- <sup>52</sup> P. Barocchi, Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia, Uffizi 1964, n. 22; Barocchi, Vasari architetto, in: Atti dell'Accademia Pontaniana, VI, 1956-57, p. 131; U. Baldini, Mostra vasariana, Firenze 1950, n. 54.
- <sup>53</sup> *Vas-Mil*, vol. IV, p. 367.
- <sup>54</sup> Cfr. l'episodio, narrato da Paolo Giovio, della dama scandalizzata per le nudità della Farnesina: P. Giovio, Lettere, ed. G. G. Ferrero, vol. I, Roma 1956, p. 179, ma scandalizzata forse per motivi ancora più gravi (*Vas-Mil*, vol. VI, p. 558).
- <sup>55</sup> Cfr. G. P. Lomazzo, Trattato..., Milano 1584, Lib. II, Cap. XIII: *De i moti della vaghezza, gratia, venustà, leggiadria, gentilezza, cortesia, lusinghe, blanditie, adulatione, amorevolezza, abbracciamento, bacio, lascivia, disonestà, festa, pompa, canto, ballo, gioco, allegrezza, tranquillità, diletto, solazzo, e dolcezza*, che inizia con la frase *La vaghezza ch'altro non è, che un desiderio, ed una brama di cosa che diletta...*, e continua delineando approssimativamente un genere pittorico di temi affini. Cfr. anche Lib. VI, Cap. XXV, *Quali pitture vadano dipinte intorno à fonti, ne' giardini, nelle camere, ed altri luochi di piacere (...con altre così fatte pitture che tengono dell'allegro, e del conveniente al loco...)*, v. infra nota 99.
- <sup>56</sup> *Ric.* 20 (1529); 50, 51 (1532); 56, 58, 60, 61 (1533); 88 (1537); 110, 111, 113, 114, 116, 120 (1541); 136 (1543); 154 (1545); 170 (1547); 181, 185 (1548); 190, 191 (1549); *Kallab*, Vasaristudien, op. cit.: n. 12, pp. 40 ss. Le prime opere del Vasari furono per la maggior parte di natura religiosa, compresi moltissimi affreschi; numerosi anche i ritratti.
- <sup>57</sup> *Ric.* 110, 111, 113, 116 (1541); 163 (1546); *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 669, 673; VIII, p. 283. È significativo che per due volte il Vasari fece abbozzare le copie della "Leda" a Domenico Beceri (*Ric.* 110, 113).
- <sup>58</sup> *Ric.* 20 (1529), 61 (1533).
- <sup>59</sup> *Ric.* 50 (1532); inoltre *Ric.* 60 (1533): *una asse da spera, dentrovi le gratie*.
- <sup>60</sup> *Nachlass*, n. 1. La composizione venne ripetuta (con qualche semplificazione) in una vetrata dipinta per Pal. Vecchio (*Cecchi*, op. cit.: n. 13, I, p. 40). Altre versioni del soggetto trattate in: *Cecchi*, I, p. 52, con la citazione di una "Toletta di Venere" alla Staatsgalerie di Stoccarda che sarà pubblicata da G. Ewald. Il quadro è stato illustrato in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, febbraio 1968, *supplément*, n. 1189, p. 25.
- <sup>61</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 654 s.
- <sup>62</sup> *Nachlass*, n. 1. Dice il Vasari, *fu cosa da giovinetto* (*Vas-Mil*, vol. VII, p. 654). Cfr. anche Borghini, p. 524. La "Venere e le Grazie" *piacque di maniera al cardinale, che... diede ordine che facessi in un quadro maggiore... la battaglia de' Satiri intorno a' Fauni, Silvani e putti, che quasi facessero una bacchanalia* (*Vas-Mil*, vol. VII, p. 655); cfr. *Ric.* 51 e *Nachlass*, n. 2: *la bacchanalia et la battaglia de Satiri, la quale per esser giocosa et ridicola, ha dato sommo piacere al cardinale...*. E nel 1533 (sembra per dare al Card. de' Medici), *un' mio quadro, dentrovi le tre Parche ignude...* (*Nachlass*, n. 7).
- <sup>63</sup> Ottaviano de' Medici: v. *Nachlass*, ad Indicem, e numerose menzioni nell'autobiografia del Vasari. Inoltre le "Vite" comprendono una gran quantità di notizie su Ottaviano 'collezionista' e sui suoi rapporti con le arti figurative; si vedano le "Vite" di Lorenzo de' Credi, Raffaello, Sebastiano, Battista Franco, Leonardo, Del Sarto, Franciabigio, Bugiardini, Pontorno, Salviati, Alfonso Lombardi, Tribolo, Rustici, Aristotile da Sangallo e Michelangelo.
- <sup>64</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 669. *Ric.* 114 (31 agosto 1541). "S. Girolamo" del Pitti: tavola, 169 × 123 cm (Gall. Palatina, ed. N. Cipriani, Firenze 1966, p. 228). Due altre versioni del "S. Girolamo": (1) City Art Gallery, Leeds, "oil on panel, 66 1/2 × 47 1/4 inches" (Cat. of Paintings, 1954, p. 77); (2) Coll. Graetz, Castello di Vincigliata (Firenze), tavola, 165 × 117 cm (cat. mostra, Tesori segreti delle case fiorentine, 1960, n. 47); cfr. C. Monbeig-Goguel, Giorgio Vasari et son temps, in: *Revue de l'art*, 1971, n. 14, p. 108. Una variante del "S. Girolamo": Art Institute, Chicago, "oil on panel", 65 3/8 × 47 1/2 inches = 166.1 × 120.6 cm (J. Maxon, Art Institute, London 1970, p. 287; illus. a colori in: cat. mostra, Age of Vasari, Notre Dame-Binghamton 1970, p. 25). Per la *Monbeig-Goguel* "la facture de la peinture" non è consueta per il Vasari. Tuttavia le variazioni (di notevole portata) non possono ascrivarsi ad un altro artista. Anche la tecnica dell'opera è interessante: è abbozzata ma non finita, e la quadrettatura rimane ancora visibile. Le dimensioni di tutte le versioni sono molto simili (cfr. *Ric.* 114 e 170). In ogni caso nel 1547 (*Ric.* 170, 21 aprile) il Vasari fornì una replica più grande (versione o variante?) della composizione a mons. de' Rossi, vescovo di Pavia (*San Jeronimo in penitencia, quando Venere fugge dalla oratione di detto coi suoi amori*) — testimonianza che il quadro godeva di una certa fortuna (cfr. anche *Vas-Mil*, vol. VII, p. 683; mandato in Francia). Non si può escludere che il *Ric.* 160 (1545) si riferisca a una piccola replica; cfr. nota 76 infra.
- <sup>65</sup> *Ric.* 114. Il 'libretto' del quadro, basato su *Hieronimus*, Epistolae, XXII, 6-7 (PL, ed. J.-P. Migne, Parigi 1864, vol. XXII), fu senza dubbio elaborato da un letterato. Cfr. *Nachlass*, n. 47: *Una lasciva Venere, e un Cupido con le selve di Adone... e tutte le cose amorose, oppure, un'Adria... tutta nuda e giovane lasciva*.



- <sup>66</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 669; cfr. *Ric.* III.
- <sup>67</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 667; *Ric.* 101.
- <sup>68</sup> *Vas-Mil*, vol. IV, pp. 370 s.; *L. Dussler*, Raphael, Londra 1971, p. 48. Cfr. un "S. Giovanni" nudo a Monaco (Alte Pinakothek) attribuito a Daniele da Volterra (*H. Voss*, Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos, in: *Jb. der Königlich Preussischen Kunstslgn.*, XXXIV, 1913, pp. 301 s. e tav. 3).
- <sup>69</sup> *Ric.* 190; *Vas-Mil*, vol. VII, p. 689; *Nachlass*, n. 112; cfr. *Caro*, n. 329 (*Teocrito*, Bion I). La lettera è interpretata in un'ottica diversa, in: *E. H. Gombrich*, Heritage of Apelles, Oxford 1976, pp. 124-126. Si noti anche la parafrasi (ca. 1534) dal greco del Caro del "Primo Idillio" di Teocrito, ristampata in: *Caro*, Opere, ed. *U. A. Amico*, Firenze 1864. Sul Caro: la voce recente del *Diz. Biog. Ital.* (di *C. Mutini*).
- <sup>70</sup> *Nachlass*, n. 112.
- <sup>71</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 689 s. La "Venere e Adone" fu forse soltanto "bozzata et non finita" (*Ric.* 190).
- <sup>72</sup> *Voss*, op. cit.: n. 68, p. 312, tav. 10; anche Staatliche Museen zu Berlin, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, Berlino 1931, n. 339; cfr. *Ric.* 234, 235 (1557).
- <sup>73</sup> *Apuleius*, Metamorphoseon, Lib. V, 22 s.
- <sup>74</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 690.
- <sup>75</sup> Cfr. la lettera del Caro ad A. Cambi, 20 maggio 1553 (in: *Caro*, n. 396; anche nn. 554, 580, 591, 657, 728, 731, 744, 748, 750, 753), e *Diz. Biog. Ital.*, ad vocem, "Alfonso Cambi Importuni" (di *C. Mutini*).
- <sup>76</sup> T. Cambi, mercante fiorentino e mio amicissimo (*Vas-Mil*, vol. VII, pp. 677 s., 683; IV, p. 646) fu delle antichità de' marmi antichi e delle pitture molto amatore (V, p. 184). Morì il 13 gennaio 1549, lasciando 40.000 scudi alli figliuoli (*Nachlass*, n. 116, 77 et passim). Circa i suoi rapporti col Vasari: *Ric.* 154, 160, 161, 169).
- <sup>77</sup> *Vas-Mil*, vol. VII, p. 690, e *Ric.* 191: una storia di Indimione... et con pastori et un cane et paese di notte da figurarsi. Et questo [Cambi] volse che somigliassi la testa sua di naturale et fussi da lui ritratto tutto ignudo. Così dua altri ritratti: in quello uno fussi Lorenzo Buondelmonti, l'altro Ramondo Mannelli — i due giovani amici fiorentini apparentemente ritratti come pastori. Sulla singolare tela c'è soltanto un breve commento del Frey (*Nachlass*, I, p. 222).
- <sup>78</sup> Cfr. *D. De Chapeaurouge*, Aktporträts des 16. Jhs., in: *Jb. der Berliner Museen*, XI, 1969, pp. 161 ss.
- <sup>79</sup> Forse una delle copie vasariane della "Venere e Amore" di Michelangelo può essere individuata in un quadro, già nella collezione del Kaiser-Friedrich-Museum (Verzeichnis der Gemälde, 1931, p. 637, n. 233), adesso a Schloss Brühl (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Colonia, neg. n. 83526), che dimostra alcuni rapporti con l'opera vasariana (cfr. *Maetzke*, op. cit.: n. 28, figg. 32 s.).
- <sup>80</sup> Vedi supra nota 75. Diana (o la Luna) e Endimione (*il suo caro amante*) è il tema della settima stanza della famosa "Canzone del Caro in lode della Casa di Francia", trattato più estesamente nel "Commento alla Canzone del Caro" (dello stesso Caro, in: Opere, op. cit.: n. 69, pp. 10 s., 27 ss.); anche Caro, n. 367: *si potria fare come un Endimion che dormisse*. Cfr. *Nachlass*, n. 47: *un Indimione che dormiva, et l'Amor suo con esso* (1542); *Vas-Mil*, vol. VIII, p. 23: *quel giovane bello, che dorme in terra, è Endimione*.
- <sup>81</sup> Orioli, op. cit.: n. 14, p. 78; *Nachlass*, vol. I, p. 172. Cfr. anche Caro, n. 743: consigli a P. F. Orsini *per dipigner la sua loggia* con vive caratterizzazioni di Giove, Nettuno, Plutone, Marte, Apollo, Diana, Saturno e Bacco.
- <sup>82</sup> *J. Pope-Hennessy*, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, 2ª ed., Londra 1970, pp. 398 s. (con bibliografia).
- <sup>83</sup> Vedi infra note 104 ss.
- <sup>84</sup> *Nachlass*, n. 206.
- <sup>85</sup> Un frammento autografo dell' "Invenzione d'Anibal Caro": *Zib.*, p. 148 s.; gli altri mesi sono noti attraverso una copia (*Zib.*, pp. 30 ss.), che viene utilizzata più tardi in Palazzo Vecchio (cfr. *Cecchi*, I, p. 44). Vedi anche *Vas-Mil*, vol. VIII, p. 48: *questa è invenzione che viene da' Greci, che anticamente gli figurorno così...*
- <sup>86</sup> *Incollato il muro*: vedi *Vas-Mil*, vol. I, p. 175 (*cartoni*). La cronologia di Pal. Altoviti è delineata in maniera difettosa dal Frey (*Nachlass*, nn. 208 ss.), che presta troppa fede alla lettera del Vasari a Sforza Almeni (*dipignerla di mia mano in spatio di tre settimane*). Invece esistono notizie del progetto dal tempo della commissione (10 settembre 1553: *Ric.* 215) fino alla fine di novembre (*Nachlass*, n. 208). Il 21 ottobre, B. Minerbetti vi allude (*Nachlass*, n. 199); il 28 ottobre, il Vasari gli scrive, *la loggia cammina a furia* (*Nachlass*, n. 201, dal Frey erroneamente riferito alla Villa Altoviti); il 4 novembre, di nuovo il Minerbetti: *la loggia si finira, et l'idra con nuove teste vi intrigherà* (*Nachlass*, n. 203; per il Frey è ancora la villa). Il 18 novembre il Vasari scrive che ha finito la parte superiore della volta (*il cielo*) e che occorrono dieci giorni per terminarla (*Nachlass*, n. 205). Così si arriva all'appello al Caro. *Ric.* 215 (per Palazzo Altoviti) termina con le parole, *che fini fin qua all'anno a tutto Dicembre 1554*, data che secondo lo stile moderno corrisponde al 1553, avendo Vasari apparentemente seguito lo stile della Natività allora corrente ad Arezzo (cfr. *CapPELLI*, Cronologia, 3ª ed., Milano 1969, p. 11); un esempio analogo in *Ric.* 91. Anche per *Ric.* 216 e 217 s'intende 1553 (st. c.).

- <sup>87</sup> Le migliori illustrazioni in: *Hermanin*, Palazzo Venezia, op. cit.: n. 13, pp. 171 ss., che scambia "Gennaio" e "Febbraio", e "Novembre" e "Dicembre" (cfr. *Gnoli*, op. cit.: n. 13, p. 207).
- <sup>88</sup> Vedi anche *Barocchi*, op. cit.: n. 3, Vasari pittore, p. 36.
- <sup>89</sup> *Caro*, nn. 676 e 764.
- <sup>90</sup> *Zib.*, p. 32; illus. in *Hermanin*, op. cit.: n. 13, p. 176.
- <sup>91</sup> Per l'arte del Caro, vedi l'ottimo saggio di *A. Greco*, *A. Caro, cultura e poesia*, Roma 1950. Partendo dalle invenzioni del Caro per Caprarola (supra nota 89), *E. H. Gombrich* (*Symbolic Images*, Londra 1972, pp. 9 ss.) e *J. Seznec* (*Survival of the Pagan Gods*, 2ª ed., New York 1953, pp. 291 ss.) non hanno potuto cogliere l'abilità 'pittorica' del Caro, che corrisponde invece al livello dei suoi meriti letterari.
- <sup>92</sup> Invece di seguire il Caro, per "Marzo" e "Aprile" il Vasari si avvale dei *Mesi del Cavaliere Armodio* [= Gasparre di Amadeis] (*Zib.*, p. 150).
- <sup>93</sup> Continua, e con arte e grazia talora lo mostrino e talora lo ascondino, senza alcuna crudezza che offenda la figura (*Vas-Mil*, vol. I, p. 149).
- <sup>94</sup> *Nachlass*, n. 112.
- <sup>95</sup> *U. Scoti-Bertinelli*, Vasari scrittore, Pisa 1905, pp. 23-40; *Kallab*, Vasaristudien, op. cit.: n. 12, pp. 84 s., 143 ss. Nell'inventario della 'biblioteca' del Caro: *Una testa di bronzo di Michelangelo Buonarroti* (*Greco*, op. cit.: n. 91, p. 130).
- <sup>96</sup> *Zib.*, p. 31.
- <sup>97</sup> *Greco*, op. cit.: n. 91, Cap. II.
- <sup>98</sup> *Nachlass*, n. 207.
- <sup>99</sup> Cfr. *Vas-Mil*, vol. I, p. 173 ("Della pittura", Cap. I): ...facendo le femmine con aria dolce e bella, e similmente i giovani: ma i vecchi, gravi sempre di aspetto... di maniera che quando la pittura si guarda, vi si conosca una concordanza unita, che dia... dolcezza negli effetti piacevoli.
- <sup>100</sup> *Nachlass*, n. 183. Villa Giulia ha suscitato una notevole quantità di contributi, citati e riassunti in due studi recenti: *F. L. Moore*, A Contribution to the Study of the Villa Giulia, in: *Röm. Jb.*, XII, 1969, pp. 171-93, e *T. Falk*, Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia, in: *Röm. Jb.*, XIII, 1971, pp. 102-78. Più recente è la sintesi di *W. Lotz*, in: *L. Heydenreich, W. Lotz, Architecture in Italy, 1400 to 1600*, Harmondsworth 1973, pp. 268-70. Inoltre due contributi di chi scrive: Villa Giulia e la "Fontana della Vergine", in: *Psicon*, anno III, nn. 8-9, 1976, pp. 132-41; e Four Documents for the Villa Giulia, in: *Röm. Jb.*, XVII, 1977, pp. 219-26.
- Tuttavia non esiste una trattazione organica del progetto per gli affreschi della loggia di Villa Giulia. Indicazioni e alcune precisazioni in: *Falk*, pp. 122, 130, 172; *Moore*, p. 188, *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 695 s.; *Nachlass*, nn. 181-86, 205, 209, *Zib.*, pp. 308 s., *Kallab*, op. cit.: n. 12, p. 91; *E. Vodoz*, Studien zum architektonischen Werk des Bartolomeo Ammannati, in: *Flor. Mitt.*, VI, 1941, p. 20; *J. Coolidge*, The Villa Giulia, in: *Art Bull.*, XXV, 1943, p. 185; *Barocchi*, Vasari pittore, op. cit.: n. 3, pp. 36, 133 s., tavv. 44, 45, 47; *idem*, Vasari e la sua cerchia (cat. mostra Uffizi), Firenze 1964, nn. 18-21; *idem*, Complementi, op. cit.: n. 3, pp. 289, 305 s.; *J. Gere*, The Decoration of the Villa Giulia, in: *Burl. Mag.*, CVII, 1965, p. 202; *P. Hoffmann*, op. cit.: n. 13, p. 56; *Monbeig-Goguel*, nn. 218 s., 222.
- <sup>101</sup> *Nachlass*, n. 183.
- <sup>102</sup> Sono contrastanti i pareri sull'avvenuta esecuzione, o meno, degli affreschi, e un'indicazione in senso negativo è data in: *Vas-Mil*, vol. VII, pp. 695 s. Già alla metà di novembre dello stesso 1553 il Vasari aveva dipinto lo scomparto centrale del soffitto del non lontano Pal. Altoviti sul Tevere, servendosi forse della composizione del cartone per la "Cerealia" di Villa Giulia (supra nota 86). La volta della loggia — di stucchi e di pittura con oro tanto ricca, e di figure e di rilegamento tanto bella (*Falk*, op. cit.: n. 100, p. 172), come venne descritta dall'Ammannati nel 1555 — aveva una configurazione, nota attraverso due disegni settecenteschi (*Falk*, op. cit.: n. 100, fig. 21; *Vodoz*, op. cit.: n. 100, fig. 9 [= Gab. Fot. Naz. E-57759]), non del tutto corrispondente ai disegni noti del Vasari relativi alla loggia (cfr. infra note 103, 111). *Falk* (p. 130) erroneamente riferisce una lettera di 28 ottobre 1553 (*Nachlass*, n. 201) a Villa Giulia invece che al Pal. Altoviti (supra nota 36).
- <sup>103</sup> Foto in *Venturi*, vol. XI/2, p. 228; v. anche *P. Létarouilly*, Édifices de Rome moderne, Parigi 1868, vol. II, tav. 219.
- <sup>104</sup> L' "invenzione" del Caro in: *Zib.*, pp. 308 s., reca l'indicazione l'anno 1550, data forse da non scontare. Si tratta di una copia fatta in epoca posteriore, da Giorgio Vasari nipote, di alcuni fogli di cui fece dono ad un *S.re Bali' di Siena* (p. 307); cfr. *Nachlass*, vol. I, p. 356.
- <sup>105</sup> *Nachlass*, nn. 181, 183-84, 186.
- <sup>106</sup> Uffizi 620F, 641F, 651F; Louvre, inv. 2157, 2192, 2192 bis; vedi *Monbeig-Goguel*, nn. 218-19, 222 (dove il diretto rapporto di Uff. 620F e Louvre 2157 con Villa Giulia viene giustamente messo in dubbio per via di un'incisione del secondo '700 di un quadro di Giorgio Vasari, *Ferd. Gregori incise*, recentemente illustrata per la prima volta in: *Dunand, Lemarchand*, Compositions de J. Romain, op. cit.: n. 100, fig. 124).
- <sup>107</sup> Finarte, Asta di disegni dal XVI al XIX secolo, Milano, 3-4 dicembre 1975 (cat. 217), n. 6, 233 × 311 mm, penna, acquarellato in bistro su carta nocciola. "La metà destra del recto [fig. 16] non è disegnata". Provenienza: coll. Dubini, Hoeppli.
- <sup>108</sup> *Monbeig-Goguel*, n. 218, illus.
- <sup>109</sup> *Monbeig-Goguel*, n. 219, illus.

- <sup>110</sup> *Zib.*, pp. 308 s.; il consiglio del Caro segue l'invocazione di Ovidio: *ignavam sacrificare suem* (Fasti, iv, 414).
- <sup>111</sup> Fra i disegni per la loggia il "ballo di putti" è meno conforme alle invenzioni del Caro (cfr. nota 104), dalle quali ricava soltanto qualche elemento. Infatti il Vasari tradusse liberamente in cartoni le istruzioni dell'amico, forse perché le invenzioni del Caro erano destinate ad un soffitto di tre scomparti quadri, quattro lunette e due peducci, mentre la forma della loggia (cfr. note 102 s. supra), decisa soltanto verso il novembre del 1552 (*Falk*, op. cit.: n. 100, reg. 324), richiedeva tre riquadri e sei peducci (tutte le lunette riempite di busti 'antichi' di metallo), configurazione che si rispecchia pienamente nei disegni vasariani.
- <sup>112</sup> *Ammannati*, in una lettera del 1555 (*Falk*, op. cit.: n. 100, p. 173).
- <sup>113</sup> *Nachlass*, n. 183; *Zib.*, p. 308. Il fatto che il disegno già a Milano sia più vicino alla lettera del Vasari che non all'invenzione del Caro fa supporre un intervallo di tempo fra il *foglio* del Caro ed i cartoni dell'aretino, ipotesi confermata anche dal problema del 'formato' (accennato supra note 102, 111).
- <sup>114</sup> *A. Caro*, Opere, ed. V. Turri, Bari 1912, vol. I, pp. 347-51 ("Gli Amori Pastorali di Dafni e di Cloe", pp. 261-351).
- <sup>115</sup> Op. cit., p. 265.
- <sup>116</sup> Op. cit., pp. 325, 331. Sono rimandate ad uno studio successivo le ulteriori implicazioni del disegno della "Fontanalia" per l'iconologia di Villa Giulia e per il processo progettuale della fontana stessa.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Eine eingehende Untersuchung von Vasaris letztem römischen Aufenthalt während des Pontifikats Julius III. (1550-55) — von Ostern bis Dezember 1553 — zeigt, dass diese Schaffensperiode in weitaus geringerem Masse durch das Mäzenatentum des Papstes selbst gekennzeichnet ist. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich vornehmlich mit den drei Hauptaufträgen dieser römischen Zeit Vasaris, allesamt Freskenausstattungen, die für die Gewölbe von Loggien bestimmt waren: zwei davon für den Palast und die Villa — beide am Tiber gelegen — des Florentiner Patriziers und Bankiers Bindo Altoviti, die dritte hingegen für die Eingangsloggia der grossartigen Brunnenanlage der Villa Giulia, die sich damals noch im Bau befand.

1. Villa Altoviti. Dieses um den Juli 1553 herum begonnene Projekt einer grossen, mit reichen Stuckrahmen und Fresken dekorierten Loggia (kaum erwähnt in den Quellen und nahezu unerörtert in der Vasari-Literatur; Abbruch im 19. Jh.) kann jetzt durch eine 13-teilige Stichserie dokumentiert werden, die 1807 von Tommaso Piroli, einem in klassizistischem Stil arbeitenden römischen Stecher, geschaffen wurde. Der Freskenzyklus enthielt ehemals folgende Elemente: 1) vier Tondi mit den Personifikationen der vier Jahreszeiten, 2) zwei Ovale mit Apollo (Sonne) und Diana (Mond), 3) vier achteckige Felder mit den Darstellungen der Planetengottheiten Mars, Venus, Merkur und Saturn, und 4) drei rechteckige Felder mit den *abbracciamenti* der über die drei Kosmosreiche herrschenden Götter: Jupiter, Neptun und Pluto. Etliche Figuren aus den Gewölbefresken der Villa Altoviti lassen sich auf Zeichnungen Vasaris in der Sammlung Janos Scholz (New York) beziehen; ausserdem sind besondere Beziehungen der Deckengemälde zu Vasaris übrigen Werk nachweisbar. Das Überraschende an den Loggienfresken der Villa Altoviti sind

jedoch die zahlreichen, eine heitere, pagane Sinnlichkeit evozierenden nackten und halb-nackten Gestalten, ferner die Eleganz von Venus und Cupido, sowie die Liebesabenteuer der Götter (die auf die Gartenloggia der Farnesina zurückzugehen scheinen und die zugleich den Farnese-Zyklus der Carracci vorwegnehmen). Hierin bekundet sich eine in Vasaris Oeuvre bisher wenig beachtete Seite. Diese freiere Art, weniger zu belehren als vielmehr zu erfreuen, ist bereits in den Jahren vor 1553 häufig anzutreffen. Angeführt seien hier Kopien nach Michelangelos Venus- und Leda-Kartons, eine Reihe von Gemälden, auf denen eine nackte Venus erscheint, ein Parisurteil, eine für Annibale Caro gemalte Venus mit Adonis, ein Bild mit Amor und Psyche, ein kühnes Aktporträt Alfonso Cambis als Endymion und schliesslich noch andere, zum grossen Teil verschollene Werke ähnlicher Thematik. Die gleiche Tendenz tritt auch in den Fresken für den Palazzo Altoviti zutage.

2. Palazzo Altoviti. Die im wesentlichen eigenhändigen Fresken der Loggia (jetzt im Museo di Palazzo Venezia), an denen Vasari nachweislich von September bis Dezember 1553 arbeitete, illustrieren ein von Annibale Caro auf Wunsch von Vasari verfasstes Programm, dessen zentrales Thema das Opfer an Ceres (um die Allegorien der 12 Monate erweitert) bildet. Das Programm selbst (wie im Gefolge auch die Freskendekoration) bezeugt nicht nur Caros ästhetische Vorliebe für die Aktfigur, sondern scheint auch von der gleichen naturphilosophischen Grundhaltung inspiriert zu sein, die auch sonst seine literarischen Werke dieser Jahre auszeichnet.

3. Villa Giulia. Im Juni 1553 war Vasari mit der Vorbereitung der Kartons für die vermutlich niemals ausgeführten Fresken der Loggia oberhalb der Brunnenanlage beschäftigt. Aufgrund des gleichfalls von Annibale Caro stammenden Programms (möglicherweise schon 1550 niedergeschrieben) und der Beschreibung des Projektes durch Vasari selbst konnten in der Vergangenheit bereits vier Zeichnungen (Louvre, Uffizien) für die insgesamt neun Kompositionen namhaft gemacht werden. Unter Zuhilfenahme einer vor einigen Jahren (mit irrtümlicher Zuschreibung an Perino del Vaga) im Mailänder Kunsthandel angebotenen Zeichnung können nunmehr vier weitere Kompositionen der Loggiendekoration bekanntgemacht werden. Am interessantesten ist eine Zeichnung auf dem Recto des Blattes (Abb. 17), die mit der *invenzione* Caros für die "Fontanalia" übereinstimmt, die die Mitte des Loggiengewölbes einnehmen sollte. Die Vorderseite zeigt (Abb. 16) ein festliches Blumenopfer, das der Quelle, die den Brunnen speist, dargebracht wird. Das Opfer wird an der *fonte bassa* der Villa Giulia vollzogen, da im Hintergrund die Loggia selbst erscheint, in der das Fresko seinen Platz erhalten sollte. Nicht nur die Stimmung der Loggienfresken, auch die drei Hauptteile des Programmes (die Opfer an Ceres, an Bacchus und an die Quellen) beschwören Caros "Daphnis und Chloe"-Übersetzung; sie lassen überdies den Schauplatz des antiken Romans, die Villa des Dionisophanes auf Lesbos, vor dem geistigen Auge erstehen.

Provenienza delle fotografie:

*M. Vivarelli per la Biblioteca Casanatense, Roma: figg. 1-13. - Alinari: fig. 14. - KIF: fig. 15. - Finarte, Milano: figg. 16-17. - I Tatti: fig. 18.*