

La bottega vasariana e la narrazione mitologica

Le figure mitologiche utilizzate da Vasari fra il quinto e il sesto decennio del XVI secolo costituiscono una via privilegiata per comprendere l'humus nel quale si formò, nella Roma di metà Cinquecento, un artista poco noto quale Donato Decumbertino, autore del ciclo di affreschi del Castello di Gambatesa

L'ambito cronologico entro cui si snoda il saggio comprende i decenni a cavallo della metà del XVI secolo, tra gli anni Quaranta, che vedono la definitiva affermazione e poi l'improvvisa scomparsa di Perino del Vaga¹, e gli anni Cinquanta con l'apparire sulla scena romana, tra le altre, della bottega di Taddeo Zuccari, come ha ben messo in evidenza la recente messa a punto di Giovanna Saporì, curatrice, insieme con Claudia Conforti, di un numero speciale del *Bollettino d'Arte*, dedicato ai *Palazzi del Cinquecento a Roma*². Nella *Premessa* scritta a quattro mani, le due studiose riflettono su quello che è l'asse portante della loro collettanea, ossia il rapporto fra «committente-edificio-apparato illustrativo»³, sottolineando proprio lo stretto nesso fra l'aspetto monumentale e quello illustrativo delle opere prese in esame. Un rapporto, intrinseco e vitale, fra realizzazione architettonica e decorazione parietale che va recuperato anche grazie a una lettura attenta delle fonti che ne trattano, *in primis*, certamente, le *Vite* di Giorgio Vasari, un testo capace di porre l'attenzione tanto sull'architettura monumentale quanto su quella dipinta, così come sugli altri apparati decorativi ad essa collegati, con l'analisi dell'operato dei singoli maestri, ma pure con la sottolineatura dei contributi derivati dalla collaborazione di altri artisti, senza trascurare infine l'apporto della propria bottega⁴.

Scrivendo l'autobiografia consegnata alla stampa giuntina del 1568, nella fase conclusiva della

sua operosa esistenza, Vasari non mancava, però, di rimarcare la schietta originalità e la spiccata peculiarità della propria arte, unica e ben riconoscibile, come affermava con orgogliosa convinzione in un passo delle *Vite* che parla dei suoi lavori in Palazzo Vecchio:

E se bene mi hanno alcuni de' giovani miei creati aiutato, mi hanno alcuna volta fatto comodo et alcuna no; perciò che ho avuto tallora, come sanno essi, a rifare ogni cosa di mia mano e tutta ricoprire la tavola, perché sia d'una medesima maniera⁵.

Ma è indubbio che egli si giovò, e molto, dell'apporto della bottega, sia nel grande cantiere di Palazzo Vecchio sia nelle realizzazioni degli anni giovanili. Nel 1553, infatti, Vasari, insieme con i suoi aiuti (fra cui spiccavano il cugino, Stefano Veltroni, Marco Marchetti da Faenza, fedele collaboratore fino agli anni più tardi, e Cristofano Gherardi, detto il Doceno, sul quale avremo modo di tornare)⁶, è a Roma, all'opera presso due importanti committenti, papa Giulio III Ciocchi Del Monte e il ricco banchiere fiorentino Bindo Altoviti, esule nell'Urbe perché fieramente antimedicco⁷. Nella sontuosa Villa Giulia, che il pontefice si fece realizzare da architetti quali Vignola e Ammannati, Vasari ebbe modo di lavorare non solo al raffinato ninfeo⁸, tuttora conservato (fig. 1), ma pure a un ciclo di affreschi all'interno del-

La bottega vasariana e la narrazione mitologica



1. Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati, Ninfteo di Villa Giulia, 1550-1553, Roma.



2. Ettore Roesler Franz (1845-1907), *Il palazzo di Bindo Altoviti*, acquerello, 1882 (foto: Musei di Roma).

la loggia. Della decorazione affrescata nulla ci è giunto, se non la sommaria descrizione presente in una lettera indirizzata dall'artista al vescovo di Arezzo Bernardetto Minerbetti, suo grande amico,⁹ ove egli rammenta come:

non prima arrivato, Nostro Signore mi messe a disegnare storie et far cartoni per la Vigna; e doppo che arò finito et Cerere col carro de' serpenti, carico di biade, le femmine et i putti, et i sacerdoti suoi che gli porgono le primitie et sacrificano gl'incensi del frumento, et fatto Bacco con le sue uve, pampani et tirsi, Sileno, Priapo, satiri, silvani e baccanti et tutte le dee delle fonti, che sacrificano le fonti, i pozzi et i rivi d'acque coi fiori, et che le dolci aure et i zeffiri haranno spirato il fiato alle mie figure, sarò forzato ancora doppo il disegnarle colorirle di mia mano¹⁰.

Sorte non meno travagliata ebbero i lavori realizzati da Vasari per l'altro suo committente romano, Bindo Altoviti, munifico protettore di artisti quali Raffaello e Benvenuto Cellini¹¹. Palazzo Altoviti, fatto edificare dal ricco esule fiorentino su una sua dimora precedente sulla riva sinistra del Tevere, quasi alla testata di Ponte S. Angelo, con la via Paola alle spalle, come documenta un bell'acquerello di Ettore Roesler Franz (1845-1907, fig. 2)¹², fu abbattuto nel 1888 quando versava in uno stato di estremo degrado, come testimonia una fotografia Alinari risalente all'anno precedente¹³. Nel dipinto dell'artista romano si individuano le aperture della bella loggetta che immetteva in una loggia più aperta con affreschi del Vasari, gli unici fortunatamente sopravvissuti di un insieme deco-



3. Giorgio Vasari e Cristofano Gherardi, volta di Palazzo Altoviti, affresco, 1553, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.

rativo e collezionistico malamente disperso e/o distrutto¹⁴.

Al centro del soffitto (fig. 3) si staglia la dea Ce-

rere, seduta sul trono, in atto di reggere una cornucopia, mentre le rendono omaggio sacerdoti e ancelle. Entro ovali e negli esagoni posti alla base

4. Giorgio Vasari e Cristofano Gherardi, *I frutti della Terra offerti a Saturno*, affresco, 1555-1557, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi (foto: Google Art Project).





5. Giorgio Vasari e Raffaellino del Colle, *Prudenza*, affresco, 1545, Napoli, Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, Sacrestia Vecchia (foto: Sailko, alias Francesco Bini).

6. Tommaso Piroli (da Giorgio Vasari), *Flora (Primavera)*, incisione, 1807 (foto: Biblioteca Casanatense).



della volta sono raffigurati i dodici mesi dell'anno: sulla parete breve con la finestra troviamo *Marzo* e *Aprile*, raffigurati rispettivamente l'uno come *Marte*, con l'elmo ai piedi ed un lupo (elemento araldico della famiglia Altoviti), e l'altro come *Venere*. Gli altri dieci mesi, per la cui realizzazione Vasari, al pari degli altri, seguì le indicazioni fornitigli dall'umanista Annibal Caro¹⁵, si rifanno alla tradizione iconografica legata alle attività umane e alla coltivazione della terra: *Maggio* è un ragazzo che raccoglie fiori; *Giugno* un giovane che falcia il fieno; *Luglio* un uomo che miete il frumento; *Agosto* una figura maschile discinta che si disseta bevendo da un fiasco; *Settembre* il vendemmiatore; *Ottobre* l'uccellatore; *Novembre* un contadino che ara il terreno con i buoi; *Dicembre* il seminatore; *Gennaio* il cacciatore; *Febbraio* un uomo anziano che si scalda al fuoco. Sui due lati brevi, attorno all'ovale centrale, stanno due riquadri (attualmente montati l'uno al posto nell'altro rispetto alla collocazione originaria) con vecchi nudi e barbuti incoronati da fanciulle a rappresentare *Firenze che incorona l'Arno* e *Roma che incorona il Tevere*, affiancati dai simboli delle città (il leone Marzocco e il giglio, e la Lupa con Romolo e Remo). Va rilevata la bella decorazione, di mano del fido specialista in grottesche, Marco da Faenza, che corre tutt'intorno tra giochi di putti, una *Zuffa di Tritoni* e una *Zuffa di Centauri*¹⁶. Facevano parte dell'ornamentazione del palazzo anche quattro medaglioni in stucco, che si trovavano nel cosiddetto Camerino degli stucchi, attribuito a Matteo di Niccolò Veneziano, attivo nel cantiere vasariano di Villa Giulia e che il pittore aretino portò poi con sé a Firenze a lavorare in Palazzo Vecchio. Ne sopravvivono solo tre esemplari, a rappresentare, rispettivamente, Nettuno l'acqua, Giunone l'aria e Vulcano il fuoco. Ne consegue, pertanto, che il quarto doveva raffigurare Opi, la Terra¹⁷.

Con la loro forma tonda od ovale, tali figurezioni rammentano le decorazioni ad affresco che ornavano Villa Altoviti, la dimora sita sull'altra riva del Tevere, dirimpetto all'allora Porto della legna e poi Porto di Ripetta, illustrata in una bella tempera su pergamena conservata nella Pinacoteca Capitolina, databile al 1682, di mano di Caspar van Wittel¹⁸. La villa, ancora visibile in un raro dagherrotipo scattato verso il 1841 dall'ottico parigino Noel-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873)¹⁹, subì, al pari dell'altra dimora romana della famiglia Altoviti, le tristi vicende dell'espansione edilizia post-unitaria e fu rasa al suolo per far posto al quartiere Prati, sorto attorno al Palazzo di Giustizia, noto come il Palazzaccio per la sua imponente bruttezza²⁰. Unica traccia, purtroppo, del ciclo di affreschi realizzato nella villa²¹ sono



7. Cristofano Gherardi (su disegno di G. Vasari), decorazione a graffiti, 1534-1535, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, facciata (foto: J. Beilharz).

le 13 stampe tirate a Parigi, nel 1807, per mano di Tommaso Piroli, incisore romano attivo nella calcografia Piranesi²². Le *Peintures de la Ville Altoviti à Rome* restituiscono solo in minima parte il complesso decorativo composto, ancora una volta, dalle *Stagioni*, impersonate dalle rispettive divinità tutelari, accompagnate da dei e dee, da *Apollo*, seguito da *Diana*, *Marte*, *Venere con Amore*, *Mercurio*, *Saturno*, fino agli amorosi abbracci di *Giove e Ganimede*, *Nettuno e Teti*, *Plutone e Proserpina*²³. Anche in queste immagini, così come già nei *Fontanalia*, *Cereali* e *Baccanalia* di Villa Giulia, o negli stessi affreschi di Palazzo Altoviti, ritroviamo il medesimo popoloso intrico di dei e semidei, immersi in un raffinato gioco di grottesche e altri elementi decorativi che avrebbe caratterizzato l'attività della bottega vasariana pure in anni appena più tardi.

È questo il caso dell'*Allegoria dell'Acqua con la Nascita di Venere* nella Sala degli Elementi in Palazzo Vecchio, dipinta fra il 1555-1557 da Vasari in collaborazione con Cristofano Gherardi, ove individuiamo la dea che sorge dalle acque fra le due grandi figure di *Teti*, alla sua destra, e di *Nettuno*, a sinistra, attorniate da *Nereidi*, *Tritoni*, *Amorini*, e, in primo piano, l'*Oceano* semisommerso²⁴. O ancora, sempre nello stesso ambiente, *I frutti della Terra offerti a Saturno* (fig. 4), in cui ritroviamo,

a una delle estremità del dipinto, la dea che regge una grande cornucopia mentre, al centro, campeggia un barbuto *Saturno* con, da un lato, contadini,

8. Cristofano Gherardi (su disegno di G. Vasari), decorazione a graffiti, particolare con il motivo dinastico dei due vitelli accosciati, 1534-1535, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, facciata (foto: P. Gravina).





9. Cristofano Gherardi, decorazione a grottesche, affresco, 1537 (in alto), Cola dell'Amatrice e bottega, *Apollo e le Muse*, affresco, 1543 (in basso), Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, scalone (foto: P. Gravina).

10. Cola dell'Amatrice e bottega, *Pianeti e costellazioni*, affresco, 1543, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, scalone (foto: P. Gravina).



sacerdoti e ancelle e, dall'altro, *Tritoni e Nereidi* in un paesaggio marino di bella invenzione. Sullo sfondo, alle spalle di una città da individuare in Trapani, si stagliano «il monte d'Etna, Lipari, Vulcano in mare, che ardono», come annotò Vasari nel primo dei suoi *Ragionamenti*²⁵.

Non dobbiamo, inoltre, dimenticare che nel Terrazzo di Giunone, situato anch'esso al secondo piano del Palazzo, sono presenti affreschi di mano di Cristofano Gherardi, su disegno di Vasari, databili al 1555-1556, che raffigurano temi ovidiani quali la punizione, da parte della gelosa *Giunone*, di due amanti di *Giove*, che assiste impotente agli eventi: *Callisto* trasformata in orsa e *Io* in mucca. Nello stesso ambiente, nell'intradosso della volta, compare poi la dea assisa sul carro trainato da pavoni tra l'*Abbondanza*, che regge una grande cornucopia, e la *Potestà*, che alza imperiosamente una mano a dare ordini²⁶. Troviamo qui prova tangibile di quella cifra stilistica e compositiva tipica della bottega vasariana, ovvero la capacità di unire temi della mitologia antica in un fluido linguaggio simbolico, carico di significati allegorici, spendibili tanto in ambienti laici quanto religiosi. Un linguaggio che è ormai perfettamente compiuto nel periodo cosimiano di Vasari, ma che era maturato gradualmente negli anni precedenti, a partire dalle esperienze fuori dalla corte, ossia nel corso degli incarichi conferiti al pittore presso i floridi monasteri dell'ordine benedettino. Come a Napoli, nella sacrestia della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi (o di Santa Maria di Monteoliveto), ove nella primavera del 1545, con l'aiuto di Stefano Veltroni e Raffaellino del Colle, Vasari realizzò un vasto ciclo di affreschi inseriti in una raffinata decorazione a stucco, nei cui riquadri campeggiavano figure allegoriche o di virtù. Figure allegoriche



11. Cola dell'Amatrice e bottega, *Storie di condottieri greci e romani*, particolare con le *Storie di Cesare* (in alto), Cristofano Gherardi, decorazione a grottesche, affresco, 1537-1543, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Salone (foto: Sailko, alias F. Bini).

– si badi bene – prese a prestito dal mondo della mitologia classica e declinate, ovviamente, in una nuova valenza religiosa: è il caso dell'*Abbondanza*, precedente di quelle numerose figure di *Cerere* o della stessa *Abbondanza* appena incontrata in Palazzo Vecchio. Oppure, e l'esempio è forse ancora più eloquente, della *Prudenza*, antecedente diretto e inequivocabile della *Flora*, la *Primavera* presente nei distrutti affreschi della per noi irrimediabilmente perduta Villa Altoviti, come conferma il confronto fra le due immagini²⁷ (figg. 5, 6).

L'attività di Vasari e bottega ebbe modo di estrinsecarsi, però, anche in cantieri di carattere profano, presso committenti laici. Vale la pena di soffermarsi, dunque, su alcuni cicli pittorici vasariani realizzati negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento, che hanno come indiscusso protagonista uno dei più fidati collaboratori dell'artista aretino, quel Cristofano Gherardi al quale egli dedicò una biografia, affettuosa e ricca di informazioni nella seconda edizione delle *Vite*, apparsa nel 1568 presso i Giunti²⁸. Sul pittore, originario di Borgo S. Sepolcro, ha riportato di recente l'at-

tenzione non uno storico dell'arte, ma uno storico *tout-court*, Paolo Simoncelli, che nella sua vasta disamina sui fuoriusciti fiorentini dopo la battaglia di Montemurlo (2 agosto 1537) – data del crollo definitivo delle speranze per la fazione antimedicea – si è soffermato su questa singolare figura di pittore-soldato, che troviamo agli inizi degli anni Trenta del Cinquecento alle dipendenze di Alessandro Vitelli, il condottiero al soldo di Alessandro de' Medici: alle dipendenze, si badi bene, prima in qualità di militare e poi, ma solo poi, di pittore²⁹.

Il bel palazzo Vitelli alla Cannoniera, sede oggi della Pinacoteca di Città di Castello, fu fatto costruire a ridosso delle nozze di Alessandro Vitelli con Paola Rossi di San Secondo di Parma, celebrate nel 1530³⁰. E comunque sia, almeno parte della costruzione doveva essere già stata realizzata nel 1534, se Vasari, insieme con gli architetti Antonio da Sangallo e Pier Francesco da Viterbo, fu chiamato dal condottiero umbro perché «le mura [...] minacciavano rovina»³¹. Il pittore aretino si fece accompagnare anche dal Gherardi, cui affidò



12. Donato Decumbertino, *Carità*, affresco, 1550 ca., Sala delle Virtù, parete sud, Castello di Gambatesa (foto: M. Antinolfi).

poi i disegni per la decorazione della facciata, che presenta splendidi graffiti (1534-1535) nei quali campeggia il motivo dinastico del vitello accosciato, ma pure per una stufa al pianoterra e per i fregi di alcune stanze (figg. 7, 8)³².

Chi oggi entra nell'edificio e sale le scale che conducono dal pianoterra al primo piano, scorre sopra alla propria testa una serie di affreschi – databili fra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo – da cui traspare l'evidente diversità di mano: è la chiara testimonianza dell'intervento di più botteghe, da un lato quella di Cola dell'Amatrice (Niccolò Filotesio)³³, dall'altro quella di Vasari e dei suoi, con un contrasto netto, anche cromatico, fra la stesura squillante del primo e la maniera più improntata ad un classicismo romano, colto e raffinato, del secondo (fig. 9). Oltrepassato il terzo pianerottolo (ove troviamo, di mano del pittore laziale e bottega, oltre a una serie di bei girali di grottesche, coppie celebri dell'Antichità, fra cui Aristotele e Fillide, Ercole e Onfale), arriviamo all'ultima rampa di scale, che ci mostra la raffigurazione di *Pianeti e costellazioni*, (fig. 10) accompagnati da *Saturno in atto di divorare i suoi figli* e da una fanciulla che regge le insegne del potere detenute dai Vitelli: una tiara papale, un galero cardinalizio e una corona baronale³⁴.

Quando si arriva al primo piano, nel Salone, si avverte nettissima la stessa sensazione di duplicità di mani. Ancora una volta siamo di fronte a interventi dovuti alla bottega di Vasari, anzi con quasi certezza a Gherardi, cui in un secondo momento



13. Giorgio Vasari e bottega, *Carità*, affresco, 1548, Arezzo, Casa Vasari, Sala del Trionfo della Virtù.

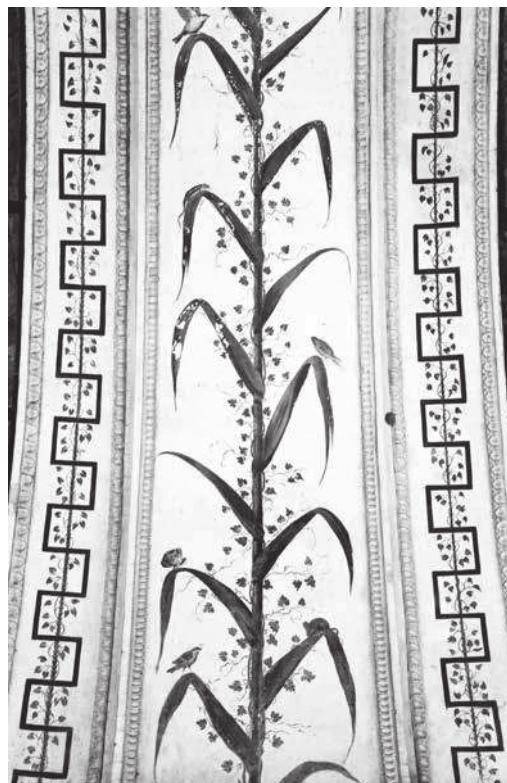


14. Giorgio Vasari e Cristofano Gherardi, *Tritone e Nereide*, particolare della volta di Palazzo Altoviti, affresco, 1553, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (foto: Sailko, alias F. Bini).

andò ad aggiungersi l'apporto della bottega di Cola dell'Amatrice, e dei suoi, ormai a qualche anno di distanza dal 1537, quando sono databili gli affreschi del Doceno (siamo nel 1543): in basso si scorgono i lavori di Gherardi, nella campitura più in alto quelli della bottega del pittore laziale, dedicati a episodi della storia greca e romana attinenti a grandi condottieri, quali Alessandro Magno, Annibale, Scipione e Cesare. Ricchissima è l'ornamentazione a grottesche stesa da Gherardi, in cui ritornano motivi cari alla bottega vasariana, come i grandi telamoni che fungono da cesura fra un riquadro e l'altro, ma affiorano pure elementi vegetali e animali di grande vivezza, che vanno a spezzare la monotonia, come le raffigurazioni dei cani (sono presenti anche alcuni draghi) che fanno capolino nella parte terminale degli affreschi, entro una serie di finte aperture prospettiche (fig. 11)³⁵.

A mo' di conclusione, dopo l'*excursus* fin qui condotto, è possibile trarre alcune brevissime considerazioni sul ciclo di Gambatesa o, per meglio dire, tentare alcuni confronti: come quello fra la monumentale, michelangiolesca, o forse meglio tibaldesca³⁶, *Caritas* della Sala delle Virtù del castello molisano (tav. XXXVIII) con la *Carità* della Sala del Trionfo della Virtù di Casa Vasari ad Arezzo, compiuta entro il 1548 (figg. 12, 13)³⁷. O ancora quello fra *Zeus ed Europa*, raffigurati nell'atrio del Castello (tav. VIII), e il groppo guizzante

15. Pietro Venale, *Pergolato*, particolare, affresco, 1550-1551 ca., Roma, Villa Giulia, porticato ionico a emiciclo (foto: Sailko, alias F. Bini).



del Tritone e della Nereide allacciati, che troviamo in un dettaglio degli affreschi vasariani di Palazzo Altoviti (fig. 14). Sono, ovviamente, confronti che possono benissimo essere derubricati a mero beneficio di inventario, un semplice esercizio di approssimativa filologia, ma sono convinta che tutto ciò costituisca comunque un approccio da non scartare per giungere a una più dettagliata conoscenza del ciclo affrescato di Gambatesa e per una migliore comprensione di una pagina pittorica finora alquanto trascurata. Un approccio, inoltre, che meglio potrebbe inserire l'altimenti ignoto Donato Decumbertino nel mondo romano di metà Cinquecento, e in particolare nell'ambiente

colto di Villa Giulia frequentato da Vasari, ma in cui si trovò ad operare anche un artista di paesaggi come Pietro Venale, cui spettano i bei *Pergolati* del porticato ionico a emiciclo, databili al 1550-1551 (fig. 15)³⁸, che mostrano di avere più di un punto di contatto con la Sala del Canneto del pittore operante in Molise (tav. LII).

Elia Carrara

Dipartimento di Italianistica, Romanistica,
Antichistica, Arti e Spettacolo,
Università degli Studi di Genova,
eliana.carrara@unige.it

NOTE

Un ringraziamento doveroso e sentito a quanti hanno permesso l'organizzazione del Convegno Gli affreschi del Castello di Gambatesa (Campobasso-Gambatesa, 19-20 aprile 2018), a cominciare dall'allora Magnifico Rettore dell'Università del Molise, Gianmaria Palmieri, a Giacomo Verde e a tutto il personale del Dipartimento SUSEF. Grazie anche all'Amministrazione del Comune di Gambatesa, che ha favorito la visita al Castello e che, nella persona della Sindaca Carmelina Genovese, ha seguito i lavori tenutisi a Campobasso. Sono debitrice alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise, e in particolare ad Anna Stabile, così come al Segretariato Regionale del Molise, ed in primis a Leandro Ventura, Susanne Meurer e Ilaria Spada, di un'attenzione e di una disponibilità davvero fuori dal comune. Grazie poi a Mariagiovanna Antinolfi per aver realizzato e generosamente concesso per la pubblicazione una serie di bellissime foto degli affreschi di Gambatesa. Per ultimo, ma non da ultimo, voglio ringraziare Antonio Pinelli, non solo per aver seguito passo passo la nascita del progetto, ma soprattutto per aver voluto ospitare nella sua rivista gli Atti delle due giornate congressuali.

I testi cinquecenteschi sono citati secondo i seguenti criteri: è stata distinta u da v, si è reso j con i, sono stati introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole; fra parentesi quadre è posto ogni intervento di emendazione o integrazione.

1. Su Pietro di Giovanni Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (Firenze 1501-Roma 1547) si rimanda a P. Picardi, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma, 2012; Eadem, *La decorazione dei palazzi farnesiani alla metà del Cinquecento*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti e G. Saporì, Roma 2017 (= «Bollettino d'Arte», volume speciale, 2016), pp. 67-82.

2. G. Saporì, *Maestri, botteghe, équipes nei palazzi ro-*

mani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari, in *Palazzi del Cinquecento...*, cit., pp. 1-52.

3. Si cita da C. Conforti, G. Saporì, *Premessa*, in *Palazzi del Cinquecento...*, cit., pp. XI-XIII, in particolare p. XI.

4. L'argomento sarà il tema di un mio prossimo lavoro intitolato *Vasari e l'architettura*, in corso di preparazione presso Edifir.

5. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, VI, p. 402.

6. Sulla collaborazione fra Vasari e Gherardi si rimanda a L. De Girolami Cheney, *Interplay of Grotesques in Giorgio Vasari and Cristoforo Gherardi*, in D. Acciarino (ed.), *Paradigms of Renaissance Grotesques*, Toronto, 2019, pp. 297-330.

7. Sul rapporto fra Vasari e Bindo Altoviti si veda da ultimo C. Falciani, *Il 'Cristo portacroce' di Giorgio Vasari per Bindo Altoviti e una proposta per Cecchino Salviati*, in «Paragone/Arte», 2019, LXX, s. III, 143 (827), pp. 23-34.

8. La costruzione della villa, realizzata fra il 1550 e il 1555 sulla base di un progetto di Jacopo Vignola, ma con l'intervento di altri artisti, in primis Ammannati e Vasari, fu interrotta dalla morte del pontefice: cfr. D. Ribouillault, *Julius III's Tower of the Winds: A Forgotten Aspect of Villa Giulia*, in M. Israëls, L.A. Waldman (eds.), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Florence, 2013, I (*Art History*), pp. 474-484; cfr. Idem, *De la peinture au jardin (en passant par la poésie): la vallée Giulia à Rome, de Michel-Ange à Poussin*, in H. Brunon et D. Ribouillault (sous la direction de), *De la peinture au jardin*, Firenze, 2016, pp. 43-96: 43-77. Sul Ninfeo mi si permetta il rimando a E. Carrara, *Vasari e Ammannati nel cantiere della Villa Medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York*, in «Opvs Incertvm», 2018, IV, pp. 44-53, in particolare p. 44, figg. 4, 6 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7938>).

9. Per un profilo biografico del vescovo di Arezzo e uomo di fiducia di Cosimo I, P. Volpini, voce *Minerbeti, Bernardo detto Bernardetto*, in *Dizionario Biografico*

degli Italiani, 74, 2010, pp. 590-593 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/minerbetti-bernardo-detto-bernardetto_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/minerbetti-bernardo-detto-bernardetto_(Dizionario-Biografico))); per lo stretto rapporto con Giorgio Vasari si veda inoltre B. Agosti, *Su Vasari e Minerbetti*, in *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza*, catalogo della mostra (Firenze, 2013-2014), a cura di A. Bisceglia, Livorno, 2013, pp. 27-33. E cfr. anche Eadem, *Vasari 1553*, in *Vasari per Bindo Altoviti. Il Cristo portacroce*, catalogo della mostra (Roma 2019), Milano, 2019, pp. 31-49, in particolare pp. 32 e 38.

10. Si cita dalla lettera, databile presumibilmente fra il 4 e il 17 giugno del 1553, edita in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, I-III, München, 1923-1940, I, pp. 346-356, n. CLXXXIII, in particolare p. 347. La missiva è stata segnalata da P. Barocchi, *Vasari pittore*, Milano, 1964, pp. 133-134.

11. Sulla figura di Bindo Altoviti (1491-1556) come collezionista e mecenate è d'obbligo il rimando ai saggi raccolti in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston-Firenze, 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Boston-Milano, 2004, e in particolare al profilo tracciato da D. Pegazzano, *Il Gran Bindo. Uomo Raro et Singular: La vita di Bindo Altoviti*, ivi, pp. 3-19; cfr. anche Eadem, *Un banchiere e le arti*, ivi, pp. 58-91 e M. Corso, *Messer Bindo Altoviti, amico dell'arte e degli artisti*, in *Vasari per Bindo Altoviti...*, cit., pp. 51-56. Sulla sua condotta come fuoriuscito contro il potere di Cosimo de' Medici si veda invece P. Simoncelli, *Antimedicee nelle 'Vite' vasariane*, I, Roma, 2016, in particolare pp. 117-118.

12. Sull'opera (cm 54,5 x 77,6), conservata presso il Museo di Roma in Trastevere, si rimanda, oltre che alla scheda presente sul sito del Comune di Roma (<http://foto.museiincunomunero.it/details.php?gid=203&pid=4162>), a *Paesaggi della memoria. Gli acquerelli romani di Ettore Roesler Franz dal 1876 al 1895 / Landscapes of Memory. The Roman Watercolours of Ettore Roesler Franz*, 1876-95, catalogo della mostra (Roma, 2007-2008), a cura di M.E. Tittoni, F. Pirani, M.P. Fornasiero, Firenze, 2007, pp. 211-212 e fig. 74 (cat. 74 a cura di A. Marcovecchio).

13. Cfr. C. D'Onofrio, *Il Tevere e Roma*, Roma, 1970, p. 148, figg. 92-93.

14. Cfr. M.S. Sconci, *Il restauro degli affreschi Altoviti a Palazzo a Palazzo Venezia*, in Eadem (a cura di), *La volta vasariana di Palazzo Venezia restaurata*, Roma, 2003, pp. 17-21; P. Nicita Misiani, *Distuggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento...*, cit., pp. 263-282.

15. Come ricorda lo stesso Vasari in una lettera indirizzata ad Annibal Caro in data 20 novembre 1553, in cui sollecitava il letterato a fornirgli «l'invenzione de' XII mesi»: cfr. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris ...*, cit., I, pp. 385-387, in particolare p. 385. Le indicazioni di Caro vennero riportate dall'artista nelle cc. 10r-11v del ms. 31, il cosiddetto *Zibaldone*, dell'Archivio di Casa Vasari ad Arezzo: cfr. *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma, 1938, pp. 31-33, e cfr. anche *Invenzione dei Mesi in Ritratto di un banchiere del Rinascimento...*, cit., pp. 426-430 (F. Härb, scheda 31).

16. In attesa del saggio di M. Caterina, *Per Annibal Caro iconografo: sui suggerimenti per gli affreschi vasariani di Villa Altoviti*, in corso di pubblicazione, cfr. M. Grosso, *Le storie di Cerere e il ciclo dei mesi: Giorgio Vasari e le scelte iconografiche per la loggia di Bindo Altoviti*, in *La volta vasariana di Palazzo Venezia restaurata...*, cit., pp. 47-63; p. 49.

17. Si veda D. Pegazzano, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento...*, cit., pp. 187-206, in particolare pp. 200-201.

18. Cfr. M.M. Segarra Lagunes, *Il Tevere e Roma: storia di una simbiosi*, Roma, 2004, pp. 55-58 e 358-361, in particolare p. 360. Sull'opera dell'artista olandese si rimanda a G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milano, 1996, p. 177 (cat. 124), fig. 124 a p. 178.

19. Il dagherrotipo è conservato nelle Raccolte Museali dei Fratelli Alinari di Firenze (inv. AVQ-A-000472-0042) (<https://www.alinari.it/it/dettaglio/852459?search=15fad07ecddb2626a1d7d924ab808d48&searchPos=1>). Cfr. inoltre A.C. Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, 2003, p. 81, fig. 4a.

20. P. Marconi, *Il 'Palazzaccio': storia e architettura*, in *Il Palazzo di Giustizia di Roma*, Roma, 2002, pp. 25-41.

21. C. Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553. Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la 'Fontanalia' di Villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1979, XXIII/1-2, pp. 197-224, e Pegazzano, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti...*, cit., pp. 201-202.

22. Per un profilo dell'incisore romano (1750-1824) si rimanda a R. Dinoia, voce *Pirolì, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-pirolì_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-pirolì_(Dizionario-Biografico))). Sulla raccolta dedicata alle *Peintures de la Ville Altoviti à Rome* si veda inoltre R. Dinoia, *Alcune aggiunte e precisazioni su Tommaso Pirolì incisore (Roma 1750-1824)*, in E. Cristallini (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte per nuovi orizzonti di ricerca*, Roma, 2017, pp. 133-145, in particolare p. 136.

23. Una copia è conservata nella Biblioteca Casanatense di Roma, con la segnatura 20 B.I.59 1-8 (<http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccui.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:RML0197933>). Sulle testimonianze grafiche superstiti della loggia di Villa Altoviti si è soffermato Florian Härb in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento...*, cit., pp. 420-425 (sch. 29); cfr. anche Idem, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, 2015, pp. 317-319 (cat. 161).

24. Cfr. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, 1980, p. 69 (cat. 18).

25. Si veda Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio...*, cit., pp. 66-67 (cat. 11), ove, a p. 66, si cita il passo relativo dei *Ragionamenti* (Giornata Prima, I): cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885, VIII, p. 31.

26. Si rimanda ancora a Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio...*, cit., pp. 102-104.

27. Sul ciclo di affreschi napoletani si vedano: P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari a Monteoliveto*, in «Bol-

lettino d'Arte», 1981, VI serie, 12, pp. 59-88; A. Fenech Kroke, *Giorgio Vasari. La fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze, 2011, pp. 137-161 e L. De Girolami Cheney, *Vasari and Naples: The Monteolivetan Order*, in Eadem, *Giorgio Vasari. Artistic and Emblematic Manifestations*, Washington, 2012, pp. 135-230. Più in generale sul soggiorno dell'artista in città si rinvia a R. Naldi, *La forza dei luoghi. Vasari e San Giovanni a Carbonara, tra pittura e storiografia*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia, 2013, pp. 167-183. Dora Catalano ha ipotizzato che i contatti fra Vasari e Donato possano essere avvenuti già a Napoli: cfr. D. Catalano, *Donato e Giorgio Vasari. Un rapporto speciale tra Napoli e Roma*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, Storia e Paesaggio*, a cura di D. Ferrara, Campobasso, 2011, pp. 33-43.

28. Cfr. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...*, cit., V, pp. 284-304.

29. Simoncelli, *Antimediceo...*, cit., pp. 41-98.

30. Cfr. R. Guerrini *Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, La Spezia, 2001, pp. 30-50, in particolare p. 31.

31. Si cita da Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568...*, cit., V, p. 286.

32. Cfr. F.F. Mancini (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, Perugia, 1987, I, pp. 40-46 (V. Garibaldi, cat. 1), e A. De Romanis (a cura di), *Città di Castello – Palazzo Vitelli alla Cannoniera*, in C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, cura redazionale di N. Mandarano, Roma, 2003, pp. 178-180.

33. Sull'artista si rimanda a D. Simonelli, *Perugia e Città di Castello: su Cola dell'Amatrice e Cristoforo Gherardi*, in *Cola dell'Amatrice: da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 2018), a cura di S. Papetti, L. Pezzuto, Cinisello Balsamo (Mi), 2018, pp. 99-103, e a L. Pezzuto, *Cola dell'Amatrice pittore: i giorni di Roma, gli anni dell'Appennino*, Milano, 2018, pp. 129-130.

34. Si vedano A. Ronen, *Palazzo Vitelli alla Cannoniera. The Decoration in the Staircase*, in «Commentari», 1975, XXVI, pp. 56-88 e *Pinacoteca Comunale di Città di Castello...*, cit., pp. 47-65 (L. Teza, cat. 2).

35. Cfr. *Pinacoteca Comunale di Città di Castello...*, cit., pp. 80-110 (L. Teza, R. Guerrini, cat. 11).

36. Penso in particolare alla figura femminile, cui si aggrappa con foga un bambino, in primissimo piano, a destra per l'osservatore, nella scena con lo *Sposalizio della Vergine*, compiuta dal Tibaldi in collaborazione con Marco Pino tra il 1548 e il 1550 nella cappella di Lucrezia della Rovere, nella chiesa della Trinità dei Monti: cfr. V. Romani, voce *Ricciarelli, Daniele, detto Daniele da Volterra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma 2016, pp. 343-348, in particolare p. 345 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/ricciarelli-daniele-detto-daniele-da-volterra_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ricciarelli-daniele-detto-daniele-da-volterra_(Dizionario-Biografico))). Per la vicinanza dell'artista alla cultura michelangiolesca e a quella perinesca si rimanda, rispettivamente, a M.S. Hansen, *In Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park, 2013, pp. 97-121, e ad A. Ulisse, *La circolazione di modelli nella cerchia di Perino del Vaga: il caso di una Sacra Famiglia tra Girolamo Siciolante, Jacopino del Conte e Pellegrino Tibaldi*, in M. Corso, A. Ulisse (a cura di), *L'autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, Milano, 2018, pp. 15-21.

37. Cfr. L. De Girolami Cheney, *The Paintings of the Casa Vasari in Arezzo*, in Eadem, *Giorgio Vasari. Artistic and Emblematic Manifestations...*, cit., pp. 11-27.

38. Cfr. N. Nonaka, *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas. Nature and Culture in Early Modern Italy*, London-New York, 2017, pp. 104-115, in particolare pp. 106-108, tavv. 6-9. Come l'autrice fa molto opportunamente notare (cfr. Nonaka, *Renaissance Porticoes...*, cit., pp. 78-80), la stessa decorazione con fusti di canne compare anche negli affreschi di Marco da Faenza nelle volticine della scala che dalla Sala di Leone X porta al Quartiere degli Elementi (sito al piano superiore), databili agli anni 1556-1558: cfr. Allegri, Cecchi, *Palazzo Vecchio...*, cit., pp. 178-180 (cat. 38).

The Vasarian Workshop and the mythological narrative

by Eliana Carrara

This essay is structured in two distinct parts which are, at the same time, fully related one another. In the first section the purpose is to analyse the use of a rich repertoire of mythological figurations by Vasari and his crew which originates, in many occasions, from the allegories which already existed locally in the frescoes of the Saint Anna dei Lombardi Sacristy in Naples, dated 1544-1545. In the second part, attention is paid to how these representations share more than a point in common with the decorative cycle present in Gambatesa Castle, dated 1550 and made by a painter whose activity still remains undetermined, and who signs himself as Donato Decumbertino.
