

VASARI E AMMANNATI NEL CANTIERE DELLA VILLA MEDICEA DI CASTELLO: DUE DISEGNI DEL METROPOLITAN MUSEUM OF ART DI NEW YORK

The article aims to show how two drawings of the Metropolitan Museum in New York, recently published and attributed to Giorgio Vasari, should be dated instead to the mid-sixties of the sixteenth century and should be interpreted as preparatory sketches for the fountain of the Apennine in the Villa Medicea di Castello, made by the painter and architect from Arezzo with the collaboration of Bartolomeo Ammannati, between 1563 and 1565. The essay also analyzes the important changes made by Vasari in the Giunti edition of The Lives to one of the introductory chapters (How Rustic Fountains are made with Stalactites and Incrustations from Water, and how Cockle Shells and Conglomerations of vitrified Stone are built into the Stucco), precisely as a result of the role played by the artist in the arrangement of the Medici gardens.

Nel recente e ponderoso catalogo dedicato ai disegni di Giorgio Vasari (1511-1574), apparso nel 2015¹, Florian Härb ha avuto modo di pubblicare un paio di fogli fino ad allora inediti, entrambi conservati nel Metropolitan Museum of Art di New York² (figg. 1-2). Essi presentano (con piccole varianti su cui più avanti avremo occasione di tornare) una figura maschile nuda e barbata, posta in cima ad un blocco roccioso, la quale troneggia al di sopra di alcune ninfe che gettano acqua dai loro seni e i cui getti finiscono nelle copiose anfore di divinità fluviali con le fattezze di personaggi maschili, parimenti privi di vesti e mollemente sdraiati lungo l'orlo dello spuntone di roccia. Quest'ultimo è, a sua volta, retto da un alto podio, formato da lastre lisce intervallate da paraste con funzione di sostegno del soprastante blocco, mentre al di sotto, dopo un sottile cornice, si staglia una più bassa base circolare cui si accede grazie ad alcuni gradini. Lo studioso, che non lega i due disegni ad alcun concreto progetto vasariano ("the precise function [...] is difficult to determine"), inserisce però il foglio che porta la segnatura 59.597.2 – da lui ritenuto, a ragione, l'unico autografo – fra quelli "datable circa 1539-1545"³.

Si tratta di una datazione che, a mio avviso, appare un po' troppo alta per tutta una serie di ragioni, a partire proprio da quanto lo stesso Härb fa osservare, poiché egli considera il disegno segnato 59.597.2 (di cui non manca di rilevare l'"hi-

gh degree of finish" rispetto all'altro, ritenuto "a sketchier version" nonostante la rifinitura a biacca) la raffigurazione di "more likely a three-dimensional work than a painting"⁴.

In effetti, il foglio in questione (fig. 1) mostra un impianto costruttivo e una resa spaziale quali non si ritrovano né in prove grafiche dei primi anni Quaranta, come lo studio con l'*Allegoria di Venezia* (fig. 5) destinato all'allestimento della commedia *La Talanta* dell'amico Pietro Aretino (1492-1556), messa in scena a Venezia durante il carnevale del 1542 da parte della Compagnia dei Sempiterni⁵, né in fogli dell'inizio del decennio successivo, come una serie di schizzi (fig. 3) messi in relazione da Charles Davis⁶ con i perduti affreschi della distrutta villa romana di Bindo Altoviti⁷.

Il foglio newyorkese palesa semmai memoria delle nuove sperimentazioni esornative ed architettoniche elaborate da Vasari a Roma grazie alle committenze di papa Giulio III Ciochi del Monte (1550-1555) tanto della cappella di famiglia (fig. 7), a S. Pietro in Montorio⁸, quanto del sontuoso e innovativo ninfeo (fig. 6) di villa Giulia⁹. Se nulla oggi rimane dell'intervento pittorico di Vasari, compiuto entro il 1553, all'interno di quest'ultimo ambiente, ci danno idea delle sue idee progettuali alcuni schizzi¹⁰ che documentano l'assetto generale dell'opera che fu il frutto, così come era già avvenuto per la cappella del Monte in S. Pietro in Montorio, della fattiva col-

laborazione di Bartolomeo Ammannati (1511-1592)¹¹. In particolare, un foglio, ritenuto copia da un perduto disegno vasariano¹², ci presenta l'elaborata soluzione costruttiva arricchita da una vivace e briosa decorazione pittorica (fig. 4). Una vivacità che caratterizza senza dubbio pure il foglio del Metropolitan Museum (fig. 1) il quale manifesta però una ben maggiore esuberanza compositiva e una ricchezza decorativa che contraddistingue prove grafiche di un Vasari più maturo e ormai affermato, dopo il suo ingresso alla corte medicea di Cosimo I (1519-1574), avvenuto nel 1554¹³. Ne sono prova i numerosissimi disegni che l'artista realizzò in vista della stesura degli affreschi nelle prime sale di Palazzo Vecchio, terminati entro il 1562, come il bel foglio del Metropolitan Museum (inv. 1971.273) che mostra *Le primizie della terra offerte a Saturno* (fig. 9) per l'omonima scena della sala degli Elementi compiuta fra il 1555 e il 1556 con la collaborazione di Cristoforo Gherardi¹⁴. Oppure, e meglio ancora, lo studio dettagliato fino alla riquadratura per *La presa di S. Leo* (fig. 11), conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 61/1863) e preparatorio per la raffigurazione che corre su una delle pareti della sala di Leone X¹⁵. In primo piano, sdraiata a sinistra, si nota la giunonica figura della *Romagna*, che regge una ricca cornucopia con la destra; accanto a lei, al centro dell'immagine, spicca un uomo barbuto e discinto, che si rivolge verso un putti-

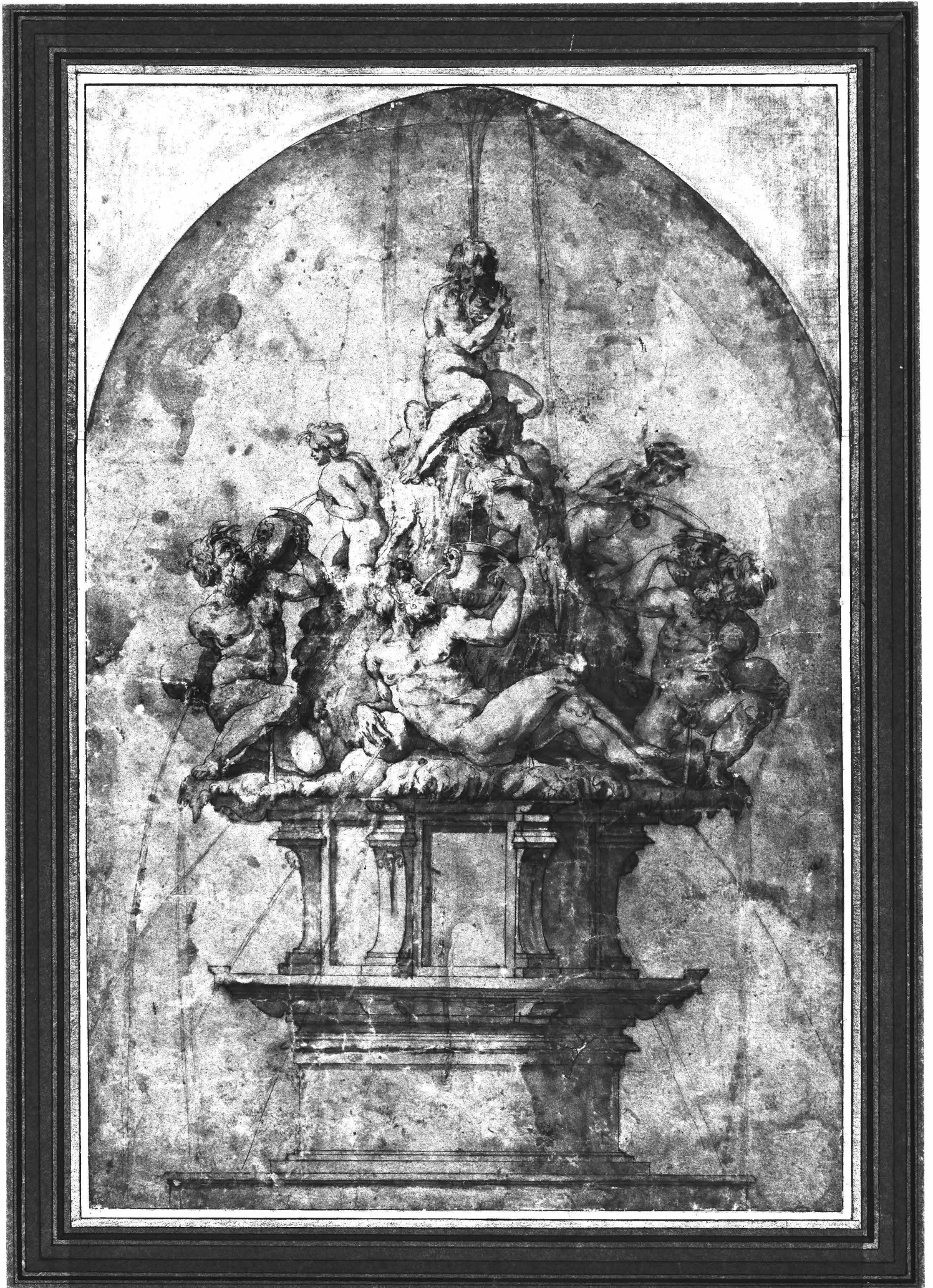


Fig. 1 G. Vasari, *Studio di fontana*, 1563 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 2 B. Anonimo fiorentino della seconda metà del XVI secolo, *Studio di fontana*, 1563 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 3 G. Vasari, *Studio per la decorazione di una volta*, 1553 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Ringrazio di cuore per i molti aiuti e i pazienti suggerimenti Emanuela Ferretti, Alessandra Giannotti e Veronica Vestri. Sono debitrice ad Alessandro Cecchi di un dotto confronto sui due disegni qui presentati.

Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: è stata distinta *u* da *v*; si è reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che è stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole. Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio).

¹ Sui non pochi meriti dell'opera si veda l'attenta recensione di B. AGOSTI, *Florian Härb, The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, "Acta Artis", 4-5, 2016-2017, pp. 127-130.

² F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, p. 234 cat. 87: i disegni portano, rispettivamente, i numeri di inventario 59.597.2 e 59.597.1. Come attestano le schede presenti sul sito del museo statunitense (<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340934>> e <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340933>>), i due fogli furono acquisiti nel 1959 grazie a un acquisto presso il mercante d'arte londinese ma di origini tedesche Hans M. Calmann (1899-1982) (<<https://www.themorgan.org/programs/hans-calmann-and-american-market-old-master-drawings-1937-1973>>).

³ HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 221-253: 221.

⁴ HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 234.

⁵ Il disegno, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (inv. 1958.42), venne pubblicato da J. SCHULZ, *Vasari at Venice*, "The Burlington Magazine", CIII/705, 1961, pp. 500-509: 501 e fig. 13; cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 197 cat. 52. Sull'apparato per l'allestimento della *Talanta* si veda la dettagliata analisi di A. FENECH KROKE, *Giorgio Vasari. La fabbrica de l'allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze 2011, pp. 326-343: e in particolare 332 e fig. 21 per il foglio in questione. Sul soggiorno veneziano del pittore aretino si rimanda anche alla mostra *Giorgio Vasari tra Venezia e Arezzo. La Speranza e altre storie dal soffitto del Palazzo Comer-Spinelli*, a cura di R. Cavigli, G. Manieri Elia, R. Sileno, presso il Museo di Casa Vasari ad Arezzo (8 giugno-11 novembre 2018).

⁶ Cfr. CH. DAVIS, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, 1-2, pp. 197-224, che si soffermò tanto sui fogli della Moravská galerie di Brno (inv. B2606-B2618) quanto su quelli della Morgan Library & Museum di New York, attribuiti ora in numero di sei a Vasari proprio grazie ad Härb (inv. 1984.61.1-2; 1984.62.1-2; 1984.64.1-2; la nostra fig. 3 corrisponde al foglio che porta il n. inv. 1984.61.2): cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 317-319 catt. 161A-F e pp. 320-321 catt. 162A-M.

⁷ Come precisa DAVIS, *Per l'attività romana...* cit., p. 218 nota 16, l'area di villa Altoviti, danneggiata in modo irreversibile dagli scontri avvenuti durante l'effimera Repubblica romana del 1849, e quella degli edifici alle sue dipendenze (fra cui si segnalava il casino ricco di statue provenienti dagli scavi effettuati a villa Adriana a Tivoli) venne fagocitata, verso il 1889, dall'espansione edilizia che portò alla nascita del quartiere Prati e alla costruzione del palazzo di Giustizia. Sulla figura di Bindo Altoviti (1491-1556) come collezionista ed uomo di cultura 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, 8 ottobre 2003-15 giugno 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 Singulare: La vita di Bindo Altoviti*, ivi, pp. 3-19; e cfr. anche EAD., *Un banchiere e le arti*, ivi, pp. 58-91. 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. Sulle raccolte di antichità del ricco banchiere fiorentino si veda, oltre al saggio di F.



no, mentre sorregge con entrambe le braccia una grande anfora che raccoglie l'acqua che sgorga dai genitali di un'erma scolpita nello sperone roccioso retrostante: l'identificazione ci giunge dallo stesso Vasari che, rispondendo nei *Ragionamenti (Giornata seconda del Ragionamento terzo)* al principe Francesco, dava conto del "monte Appennino, padre del Tevere, il quale è sempre bianco per le nevi e freddo per l'altezza sua"¹⁶. Un'ulteriore figurazione dello stesso soggetto torna pure nel riquadro con la *Sconfitta dei Veneziani nel Casentino* sul soffitto del Salone dei Cinquecento, cui Vasari e la sua bottega lavorarono nel 1565¹⁷. Ma l'artista aveva familiarità

con il tema già dal suo soggiorno veneziano del 1542, quando fra le raffigurazioni concepite per l'allestimento della *Talanta*, aveva posto pure le personificazioni dell'*Arno*, del *Tevere* e dell'*Appennino*, come documenta un foglio al Musée des Arts Décoratifs (inv. 5387a) di Lione¹⁸. Torniamo però agli affreschi per le sale di Palazzo Vecchio. Nello stesso lasso di tempo in cui Vasari era all'opera nel cantiere che stava rinnovando l'antica sede del potere comunale fiorentino per trasformarla in una dimora adatta per il duca e la sua famiglia¹⁹, il pittore aretino si vide affidare anche i lavori per la sistemazione della villa di Castello e, in particolare, del suo giardino, dopo



gli interventi, databili alla fine degli anni Trenta, del Tribolo²⁰, come lo storiografo racconta nella biografia di quest'ultimo artista:

[...] al Tribolo [...] gli sopragiunse, essendo di debole complessione, una grandissima febre, a dì 20 d'agosto l'anno 1550. [...] E così l'opere di Castello, state da lui cominciate e messe inanzi, rimasero imperfette [...] E così per negligenza degli operatori rimane il mondo senza quello ornamento, et egli no senza quella memoria et onore, perciò che rade volte adiviene, come a quest'opera di Castello, che mancando il primo maestro, quegli che in suo luogo succede voglia finirla secondo il disegno e modello del primo, con quella modestia che Giorgio Vasari di commissione del Duca ha fatto, secondo l'ordine del Tribolo, finire il vivaio maggiore di Castello e l'altre cose, secondo che di mano in mano vorrà che si faccia Sua Eccellenza²¹.

Lì, nella parte più alta del vasto parco all'italiana, a sfruttare le scarse acque che provengono dal "salvatico"²², trovò posto la fontana denominata correntemente di *Gennaio* o dell'*Appennino*, costituita da una grande vasca su cui si innalza un promontorio montuoso che accoglie un vecchio, ignudo e barbuto, che si stringe le braccia attorno al corpo per ripararsi dal freddo che lo sta squassando di brividi (fig. 8)²³.

Se mettiamo a confronto il gruppo scultoreo entro lo specchio d'acqua con le raffigurazioni presenti sui due disegni (figg. 1-2) da cui è partita la nostra disamina, troviamo indubitabili punti di contatto, che meritano di essere analizzati con attenzione. Infatti, vediamo che, seppure semplificata data l'assenza delle paraste, ritorna la medesima base circolare formata da riquadri quadrangolari su cui svetta una singola figura: è stata fortemente sfrondata la ricca decorazione costitui-

ta dai comprimari, ninfe e fiumi, che orna i due fogli, in un tripudio di zampilli d'acqua che originano da un foro posto sul capo del protagonista, come ben si vede nel disegno che porta il numero di inventario 59.597.1 (fig. 2). La stessa soluzione, minimale, adottata anche per la statua bronzea, del cui modello in cera parlava Bartolomeo Ammannati nella lettera indirizzata al duca Cosimo I de' Medici in data 3 febbraio 1563:

Io ho fornito la figura dell'Apennino di cera, che va a Castello, e per cagione de' tempi cattivi del verno non ho fatto la forma, ma hora la seguirò e farolla [...]²⁴.

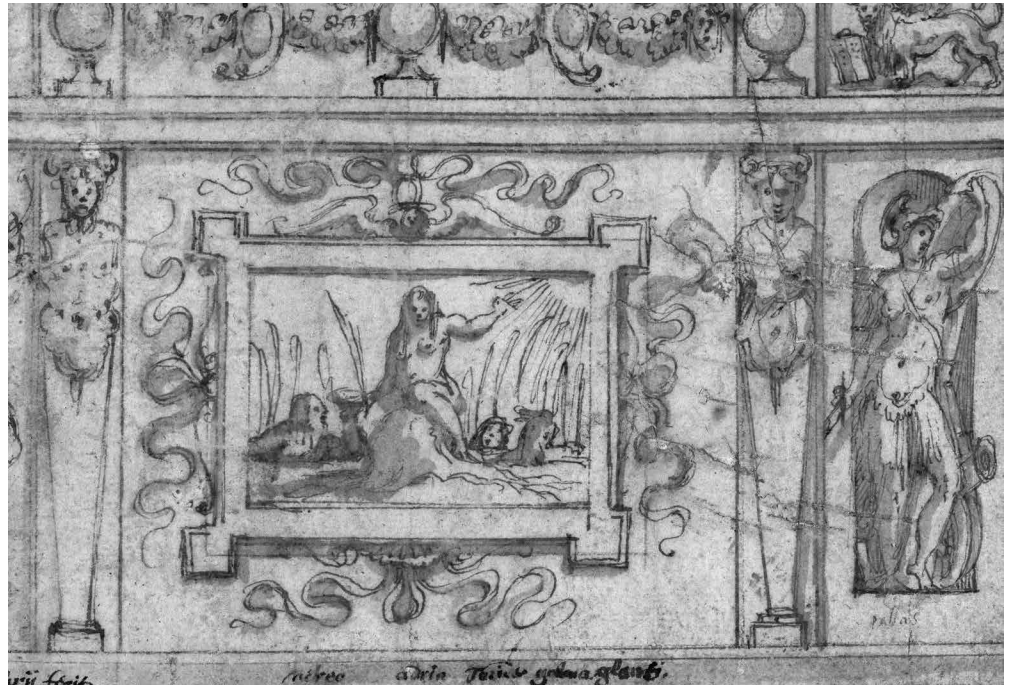
La missiva, che ottenne subito risposta da parte del duca Cosimo²⁵, se da un lato certifica in modo netto la titolatura dell'opera, definendo la scultura un *Appennino*, secondo una tipologia cara da tempo a Vasari, come abbiamo più sopra visto²⁶, dall'altro attesta in maniera univoca la collaborazione fra i due artisti, dacché assegna con certezza l'esecuzione del pezzo all'Ammannati. I due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York (figg. 1-2), purtroppo, non suffragano la fattiva partecipazione di entrambi al progetto vasariano di sistemazione del giardino, che andava a completare quanto era rimasto interrotto dalla scomparsa del Tribolo. Se, infatti, il primo foglio (fig. 1) mostra la stesura morbida e attenta ai dettagli decorativi di Vasari, in un trionfo di elementi rupestri ed acquatici che vanno ad esaltare le nudità delle figure umane, nel secondo (fig. 2), fortemente ripassato a biacca, il fitto tratteggio, rapido e nervoso, la semplificazione delle forme, come la scarsa definizione del volto dell'*Appennino* e la sfilatura delle barbe dei

SLAVAZZI, *Nuove ricerche su alcune collezioni romane di antichità. Altoviti, Giustiniani, Cahen*, in *Novissima Studia. Dieci anni di antichistica milanese*, atti dei seminari di Dipartimento (Milano, 2011), a cura di M.P. Bologna, M. Ormaghi, Milano 2012, pp. 101-114; 110-113, con rinvio alla bibliografia precedente, anche al link seguente, che illustra i pezzi individuati tra quelli acquisiti dalla corte sabauda, per volere di Carlo Emanuele I, grazie ad una serie di lunghe trattative intercorse fra il 1610 e il 1614: <<http://museoarcheologico.piemonte.beniculturali.it/index.php/collezioni/settore-delle-collezioni-storiche/scultura-greco-romana/collezione-altoviti>> (luglio 2018), a proposito delle quali si veda il saggio di A.M. Riccomini, *Le "meraviglie della antichità" alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino, 16 dicembre 2016-2 aprile 2017), a cura di A.M. Bava, E. Pagella, Genova 2016, pp. 175-183 e *Appendice* a cura di P. Pettiti, A.M. Riccomini, ivi, pp. 198-211.

⁸ Sui lavori per la realizzazione della cappella che Giulio III affidò a Vasari con la consulenza di Michelangelo (e che vennero avviati nel 1550 per protrarsi fino al 1554) si rimanda ad A. NOVA, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, "The Art Bulletin", LXVI, 1984, pp. 150-154 e a C. CONFORTI, *La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 43-60.

⁹ Sul complesso decorativo si vedano CH. DAVIS, *The Villa Giulia and the "Fontana della Vergine"*, "Psicon", III/8-9, 1976, pp. 132-141; ID., *Four Documents for the Villa Giulia*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVII, 1978, pp. 219-226; ID., *Per l'attività romana...* cit., pp. 212-216; J. VICIOSO, *L'impiego dei materiali per Bartolomeo Ammannati nel Ninfeo della Villa Giulia a Roma*, in *Bartolomeo Ammannati Scultore e Architetto 1511-1592*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995, pp. 281-296 ed E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, pp. 208-209. Sulla villa, sorta su progetto di Jacopo Vignola fra il 1550 e il 1555, ma con l'intervento di altri artisti, in *primis* Ammannati e Vasari, e la cui costruzione fu interrotta dalla morte del pontefice, si rimanda da ultimo a D. RIBOULLAULT, *Julius III's Tower of the Winds: A Forgotten Aspect of Villa Giulia*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, edited by M. Israëls, L.A. Waldman, I (*Art History*), Florence 2013, pp. 474-484. Infine, per una riflessione sulle menzioni del termine "ninfeo" nelle *Vite* vasariane, si rimanda a G. ZANDER, *Il gusto degli antichi ninfei nella descrizione vasariana*, in *L'architettura nell'Aretino*, atti del congresso (Arezzo, 10-15 settembre 1961), Roma 1969, pp. 239-244.

¹⁰ Si tratta di una coppia di disegni conservati al Département des Arts graphiques del Louvre, inv. 2192 e 2192bis: cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 315-316 cat. 159-160; lo studioso non solo considera copia da un disperso disegno di Vasari un foglio già in collezione privata milanese e poi apparso sul mercato antiquario (e sul quale cfr. anche *infra* la nota 12) ma rifiuta la paternità vasariana pure per due schizzi conservati al



Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 641F e 651F, ritenuti di mano dell'artista anche da P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Milano 1964, pp. 133-134 cat. 44-44^b.

¹¹ Sulla proficua e continuativa collaborazione fra i due artisti si rimanda a C. CONFORTI, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale. Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati Scultore e Architetto...* cit., pp. 139-146 e A. CECCHI, *Giorgio e Bartolomeo: un'amicizia lunga una vita al servizio del duca*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini Luchinat, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 29-33.

¹² Si è soffermato per primo sul foglio, ritenuto copia da Vasari, DAVIS, *Per l'attività romana...* cit., p. 212, fig. 16 e nota 107 ("il disegno per la sua concezione appartiene senza dubbio al Vasari e va collocato tra i suoi disegni degli anni '50"); su di esso si veda anche *supra*, alla nota 10.

¹³ Per il definitivo ingresso di Vasari al servizio di Cosimo I de' Medici si veda A. CECCHI, *Bartoli, Borghini e Vasari nei lavori di Palazzo Vecchio*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova-Firenze, 18-20 novembre 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 283-295: 285-286. Cfr. inoltre V. CONTICELLI, *Giorgio Vasari al servizio del duca (1554-1574): breve profilo*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti et al., Firenze 2011, pp. 31-39. La presenza di Vasari a Firenze in pianta stabile è confermata dall'apertura di un conto presso l'Ospedale degli Innocenti nell'agosto del 1554: cfr. M. FUBINI LEUZZI, *Vasari e l'Ospedale degli Innocenti di Firenze, al tempo dello spedalingo Vincenzo Borghini*, in *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), a cura di S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi, Firenze 2015, pp. 133-158: 128.

¹⁴ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., pp. 368-369 cat. 218. Sulla scena affrescata si rimanda a E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980, pp. 66-67 e fig. 17, 11, e a U. MUCCINI, A. CECCHI, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Firenze 1991, pp. 58-59.

¹⁵ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 400 cat. 250. Per la scena affrescata, grazie alla collaborazione di Giovanni Stradano, si rinvia a ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 118-119 e fig. 27, 13, e a MUCCINI, CECCHI, *Le Stanze del Principe...* cit., p. 112.

¹⁶ Si cita da *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanese, I-X, Firenze 1878-1885, VIII, p. 145; il testo è leggibile anche sul sito della Fondazione Memofonte, al link seguente: <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_ragionamenti.pdf> (luglio 2018); Vasari sta descrivendo, in realtà, la scena, presente nella stessa sala di Leone X, che raffigura la *Venuta di Leone X a Firenze*, ove in primo piano compaiono le due figure dell'Appennino e dell'Arno. Sui *Ragionamenti* vasariani, compiuti di pari passo durante la stesura degli affreschi ma pubblicati solo postumi, nel 1588, per cura del nipote Giorgio Vasari il Giovane, si veda da ultima É. PASSIGNAT, *I Ragionamenti di Giorgio Vasari: il manoscritto degli Uffizi e i due progetti editoriali*, in *Giorgio Vasari. La casa...* cit., pp. 183-201.

¹⁷ Scrive Vasari nel *Ragionamento unico della Giornata terza*: "Quello è fatto per un Appennino carico di diacci e di neve, come luogo per natura freddo e gelato"; si cita da *Le opere di Giorgio Vasari...* cit., p. 214.

sottostanti fiumi, nonché la resa anatomica massiccia dei corpi palesano, a mio avviso, una mano diversa, ma che non è da individuare neppure in quella di Bartolomeo Ammannati. Mi pare in tal senso illuminante il raffronto con un disegno sempre conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 1975.131.2) (fig. 10) che presenta la raffigurazione di un *Fiume*, di sicura attribuzione allo scultore fiorentino²⁷: ivi si rileva un diverso trattamento delle membra, benché compaia un'appena abbozzata fisionomia del volto e, per converso, la netta definizione data dall'intrecciarsi delle linee tratteggiate.

La collaborazione fra i due artisti si esplicitava, infatti, grazie ad confronto che dovette essere continuo, in un raffronto diretto fra le reciproche elaborazioni e prove grafiche, come testimonia-

no le cc. 46v e 47r del taccuino di Ammannati conservato alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, ove sul primo foglio citato egli schizzava lo schema progettuale degli Uffizi di Vasari e, di rimpetto, proponeva la sua soluzione compositiva. A rendere palese con maggiore evidenza il proprio operato inseriva pure alcune didascalie esplicative: alla chiara declaratoria di possesso "di Giorgio" contrapponeva l'altrettanto orgogliosa rivendicazione "mia"²⁸.

Quale che sia l'attribuzione del primo dei due fogli newyorchesi, a dettare un netto ridimensionamento del più articolato prospetto iniziale dell'*Appennino* dovette essere la notoria difficoltà dell'approvvigionamento d'acqua che tormentava il tessuto urbano cittadino e che frustrò altri progetti presentati a Cosimo I, come docu-



Fig. 4 Da G. Vasari, *Studio per il ninfeo di villa Giulia* (già Milano, collezione privata; da DAVIS, *Per l'attività romana...* cit., fig. 16).

Fig. 5 G. Vasari, *Studio con l'Allegoria di Venezia*, 1541-1542. Particolare (Amsterdam, Rijksmuseum).

Fig. 6 G. Vasari e B. Ammannati, *Ninfeo di villa a Giulia Roma*, 1550-1553 (foto A. Comisi 2017, CC BY-SA 4.0).

Fig. 7 G. Vasari e B. Ammannati, *Cappella del Monte in S. Pietro in Montorio a Roma*, 1550-1554 (foto Peter1936F 2016, CC BY-SA 4.0).

¹⁸ Cfr. HÄRB, *The Drawings...* cit., p. 198 cat. 53.

¹⁹ Sulle caratteristiche e sulle finalità del ciclo affresco vasariano si rinvia a E. CARRARA, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, "Annali di Storia di Firenze", 9, 2015, pp. 35-55.

²⁰ Sul giardino di Castello e sul ruolo di Niccolò Tribolo prima, a partire dal 1538, e poi di Vasari, coadiuvato da Bartolomeo Ammannati e da Davide Fortini, si rimanda alla scheda di E. FERRETTI, *Giusto Utens (doc. 1580 circa-1609), Veduta della villa di Castello, 1599*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 392-393 cat. 11, e a EAD., *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 174-176, 194-198 e *passim*, nonché al saggio di Alessandra Giannotti in questo stesso fascicolo della rivista. Brevissime menzioni in A. TCHIKINE, *Giochi d'acqua: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy*, "Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes", 30, 2010, 1, pp. 57-76: 67 e in M.W. COLE, *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton-Oxford 2011, pp. 111-112. Sulla figura del Tribolo (1500-1550) si veda la recente "voce" di A. GIANNOTTI, *Pericoli, Niccolò detto il Tribolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 379-386.

²¹ Si cita da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, V, pp. 199-226: 225-226.

²² Si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., V, pp. 209-210 (mio il corsivo): "La villa di Castello, posta alle radici di monte Morello sotto la villa della Topaia, che è a mezza la costa, ha dinanzi un piano che scende a poco per spazio d'un miglio e mezzo fino al fiume Arno; e là appunto dove comincia la salita del monte, è posto il palazzo, che già fu murato da Pierfrancesco de' Medici con molto disegno: perché avendo la faccia principale diritta a mezzogiorno riguardante un grandissimo prato con due grandissimi vivai pieni d'acqua viva, che viene da uno acquidotto antico fatto da' Romani per condurre acque da Valdimarina a Firenze, dove sotto le volte ha il suo bottino, ha bellissima e molto dilettevole veduta. I vivai dinanzi sono spartiti nel mezzo da un ponte dodici braccia largo, che camina a un viale della medesima larghezza, coperto dagli lati e di sopra nella sua altezza di dieci braccia da una continua volta di mori, che camminando sopra il detto viale lungo braccia trecento, con piacevolissima ombra conduce alla strada maestra di Prato per una porta posta in mezzo di due fontane, che servono a' viandanti e a dar bere alle bestie. Dalla banda di verso levante ha il medesimo palazzo una muraglia bellissima di stalle, e di verso ponente un giardino secreto, al quale si camina dal cortile delle stalle, passando per lo piano del palazzo e per mezzo le logge, sale e camere terrene dirittamente; dal qual giardin secreto, per una porta alla banda di ponente, si ha l'entrata in un altro giardino grandissimo tutto pieno di frutti e terminato da un *salvatico d'abeti*, che cuopre le case de' lavoratori e degl'altri che li stanno per servizio del palazzo e degl'orti".

²³ Sull'opera di Ammannati si rinvia alla "voce" di CH. AVERY, *Ammannati [Ammannati], Bartolomeo [Bartolomeo]*, in *The Dictionary of Art*, edited by J. Turner, I-XXXIV, New York 1996, I, pp. 789-793: 790; alla "voce" di A. GHISETTI GIAVARINA, *Bartolomeo Ammannati*, in *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, edited by J. Turner, I-II, London-New York 2000, I, pp. 43-47: 45, e alla scheda, a firma di Stefano Casciu, presente sul sito del Ministero dei Beni Culturali al link seguente: <http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oi%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_63982> (luglio 2018), ove viene ricordato anche il giudizio entusiasta espresso da Michel de Montaigne durante il suo *Voyage en Italie* fra il 1580 e il 1581; cfr. M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage*, édition présentée,



Fig. 8 B. Ammannati, Fontana dell'Appennino nella villa medicea di Castello a Firenze (foto Sailko 2006, CC BY-SA 3.0).

Fig. 9 G. Vasari, Studio per *Le primizie della terra offerte a Saturno*, 1555-1556ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).



établie et annotée par F. Garavini, Paris 1983, pp. 180-181: "Il y a un grand gardoir, entre les autres, au milieu duquel on voit un rocher contrefait au naturel, et semble qu'il soit tout glacé au-dessus, par le moyen de cette matière de quoi le duc a couvert ses grottes à Pratolino, et au-dessus du roc une grande médaille de cuivre, représentant un homme fort vieil, chenu, assis sur son cul, ses bras croisés, de la barbe, du front, et poil duquel coule sans cesse de l'eau goutte à goutte de toutes parts, représentant la sueur et les larmes, et n'a la fontaine autre conduit que celui là".

²⁴ Si cita dalla missiva autografa conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (= d'ora in poi ASF), *Mediceo del Principato*, 497A, cc. 968r-969v: 968v; la lettera è stata pubblicata in *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, I-III, Firenze 1839-1840, III, pp. 88-90: 90.

²⁵ Si veda la lettera di Cosimo I ad Ammannati, sempre in data 3 febbraio 1563, conservata in ASF, *Mediceo del Principato*, 219, c. 33r; la missiva è edita in *Carteggio inedito...* cit., III, pp. 90-91: 91.

²⁶ Cfr. *supra* note 16-18. La fontana è brevemente ricordata anche ne *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori, scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione: e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584, pp. 592-593: "[...] è parimente opera sua [scil. di Ammannati] la statua del bronzo figurata per lo monte Appennino, che in mezzo al Vivaio di detta Villa si vede". Il testo va ad integrare le scarse notizie sull'operato dello scultore, riportate da Vasari nella biografia di Iacopo Sansovino, di cui l'Ammannati fu discepolo, una volta entrato al servizio del duca Cosimo I "per cui ha molte statue di marmo e di bronzo, che ancora non sono in opera, lavorate"; si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., VI, p. 192. Sul passo vasariano si sofferma anche Katja Lemelsen nel suo commento alla *Vita sansoviniana*: cfr. G. VASARI, *Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, herausgegeben von K. Lemelsen, J. Witan, Berlin 2007, p. 162 nota 217.

²⁷ Sul disegno si vedano le schede 26/27, a cura di D. Zikos, in *L'acqua, la pietra, il fuoco...* cit., pp. 432-435: 434 e fig. 2. Lo studioso, sulla scorta di H. KEUTNER, *Julius III. huldigt Michelangelo. Über zwei Bronzereliefs des Bartolomeo Ammannati*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXV, 1991, 2-3, pp. 211-226: 222, propende per "una datazione in prossimità della morte di Michelangelo (1564) [...]" dato che "il verso di questo foglio contiene alcuni schizzi sul 'ricetto' della Biblioteca Laurenziana, che Ammannati era stato chiamato a terminare nel 1559".

²⁸ L'iscrizione prosegue annotando: "Viddi el modello suo. Schizai questa come più ragione d'architettura, 1560". Sui due fogli del codice *Edizioni rare* 120 della Biblioteca Riccardiana di Firenze si rimanda alla scheda V.2, a cura di E. Ferretti, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca...* cit., pp. 204-205 e a G. PIRAZZOLI, «Di Giorgio / mia» *Dal taccuino di Ammannati*

menta il disegno di Vincenzo de' Rossi (1525-1587) che illustra un complesso schizzo di fontana e che è databile fra il 1559 e il 1562²⁹.

La soluzione, per quanto di ripiego, adottata nella fontana dell'*Appennino*³⁰ e, soprattutto, le esperienze maturate nei lavori al giardino di Castello vennero veicolate da Vasari pure nelle pagine delle *Vite*, all'interno dell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, le cosiddette *Teoriche*³¹. Il capitolo V (*Come di tartari e di colature d'acque si conducono le fontane rustiche, e come nello stucco si murano le telline e le colature delle pietre cotte*) della sezione riservata all'architettura presenta, infatti, nella redazione giuntina del 1568 un deciso cambiamento, con un altrettanto significativo ampliamento rispetto alla precedente versione della Torrentiniana:

Si come le fontane che nei loro palazzi, giardini et altri luoghi fecero gl'antichi furono di diverse ma-

niera (cioè alcune isolate con tazze e vasi d'altre sorti, altre allate alle mura con nicchie, maschere o figure et ornamenti di cose marittime, altre poi per uso delle stufe più semplici e pulite, et altre finalmente simili alle salvatiche fonti che naturalmente sorgono nei boschi), così parimente sono di diverse sorti quelle che hanno fatto e 'l fanno tuttavia i moderni, i quali, variandole sempre, hanno alle invenzioni degli antichi aggiunto componenti di opera toscana, coperti di colature d'acque petrificate che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo d'alcune congelazioni d'esse acque ne' luoghi dove elle son crude e grosse; come non solo a Tigoli, dove il fiume Teverone petrifica i rami degl'alberi e ogn'altra cosa che se gli pone inanzi, facendone di queste g[r]omme e tartari, ma ancora al lago di Piè di Lupo che le fa grandissime, et in Toscana al fiume d'Elsa, l'acque del quale le fa in modo chiare che paiono di marmi, di vitrioli e d'allumi. Ma bellissime e biz[z]arre sopra tutte l'altre si sono trovate dietro monte Morello, pure in Toscana, vicino otto miglia a Fiorenza. E di questa sorte ha fatti fa-



re il duca Cosimo nel suo giardino dell'Olmo a Castello gli ornamenti rustici delle fontane, fatte dal Tribolo scultore. Queste, levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accommodando nell'opera che altri vuol fare con spranghe di ferro, con rami impiombati o in altra maniera, e s'innestano nelle pietre in modo che sospesi pendino, e, murando quelli addosso all'opera toscana, si fa che essa in qualche parte si veggia. Accomodando poi fra essi canne di piombo ascose e spartite per quelle i buchi, versano zampilli d'acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella; e così si fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere³².

Rispetto al generico riferimento dell'edizione pubblicata nel 1550 "come a Tigoli et al lago di Piè di Lupo et in molti altri luoghi d'Italia"³³, nella Giuntina il pittore aretino presenta un'elencazione ben più dettagliata e puntuale, che palesa

una padronanza della tecnica costruttiva e una puntuale conoscenza delle pratiche e dei problemi connessi alla regimentazione dell'acqua, sperimentata grazie alle committenze medicee ereditate dagli interrotti progetti del Tribolo. Vasari avrebbe ulteriormente fatto tesoro di tali conoscenze acquisite sul campo quando, negli anni conclusivi della sua vita e nel ruolo di architetto per la propria città natale, si sarebbe trovato a fronteggiare anche il problema dell'approvvigionamento idrico nel momento in cui si accingeva a realizzare la sistemazione della Piazza Grande con la costruzione delle Logge: a lui spetta dunque anche la progettazione dell'acquedotto aretino, fatto realizzare, a partire dal 1593, dal granduca Ferdinando I, che ne affidò i lavori, conclusi nel decennio successivo, a Raffaello Pagni e, dopo la morte di questi, a Gherardo Mechini³⁴.

un appunto per gli Uffizi di Vasari, con una postilla sulla fontana di Sala Grande, in Ammannati e Vasari... cit., pp. 66-84: 67 e fig. 1. E non va neppure dimenticato che, fra il 1556 e il 1557, Vasari ed Ammannati progettaron insieme la fontana in porfido, sita nel primo cortile di Palazzo Vecchio e realizzata da Francesco del Tadda, sulla cui sommità trovò posto il Putto con il delfino di Andrea del Verrocchio (proveniente dalla villa di Careggi e con una datazione che oscilla fra il 1465 e il 1480); sul progetto, voluto dal duca Cosimo e che risale al 1554, si veda da ultima FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., pp. 109-110, 221 e fig. 24.

²⁹ Sul disegno, conservato nel Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum di New York, inv. 1942-36-1, si rimanda a F. SPELBERG, F. RINALDI, *Vincenzo de' Rossi as Architect: A Newly Discovered Drawing and Project for the Pantheon in Rome*, "Metropolitan Museum Journal", 50, 2015, pp. 163-177: 164 e fig. 1; D. HEIKAMP, *Il Laocoonte di Vincenzo de' Rossi*, a cura di C. Napoleone, Firenze 2017, pp. 15-17 e fig. 5, ed E. FERRETTI, *L'acqua come "materiale della costruzione"*, in *Il Nettuno architetto delle acque. Bologna. L'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 16 marzo-10 giugno 2018), a cura di E. Ferretti, F. Ceccarelli, Bologna 2018, pp. 28-39: 36-37 e fig. 11.

³⁰ Per i pagamenti per il completamento dell'opera e per la sua sistemazione in situ nell'aprile del 1565 si veda H. URZ, *A Note on Ammannati's Apennine and on the Chronology of the Figures for His Fountain of Neptune*, "The Burlington Magazine", CXV/842, 1973, pp. 295-300: 295 e 300. Vasari, inoltre, parlando *Degl'Accademici del Disegno, Pittori, Scultori et Architetti e dell'opere loro, e prima del Bronzino*, ricorda come "Antonio di Gino Lorenzi da Settignano, scultore, [...] ha fat-

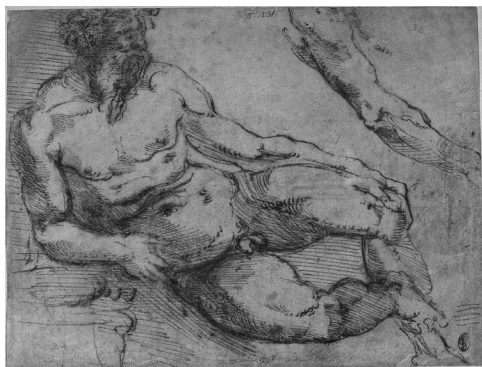


Fig. 10 B. Ammannati, *Studio per un Fiume*, 1564 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Fig. 11 G. Vasari, *Studio per La presa di S. Leo*, 1558-1562 ca. (New York, Metropolitan Museum of Art).



to alcune teste et ornamenti che sono d'intorno al nuovo vivaio di Castello, che è lassù alto in mezzo a diverse sorti d'arbori di perpetua verzura"; si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., VI, p. 252. Sulla famiglia di scultori, originari di Settignano ma attivi sia a Firenze che a Pisa, si rimanda alla 'voce' di M. CICCONI, Lorenzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 4-7: 4-5 in particolare su Antonio, scomparso nel 1583.

³¹ Sull'importanza delle *Teoriche* nell'economia delle *Vite* vasariane si vedano M. COLLARETA, *Per una lettura delle "Teoriche" del Vasari*, in *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. BURZER et al., Venezia 2010, pp. 97-101, ed E. CARRARA, *Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer*, "Studi di Memofonte", XV, 2015, pp. 53-90: 57-58.

³² VASARI, *Le Vite...* cit., I, pp. 71-72.

³³ Si cita da VASARI, *Le Vite...* cit., I, pp. 71-72 (miei i corsivi): "Le fontane che nelle mura gettano acque furono dagli antichi in varie specie acconce e situate stando nelle metafore delle cose dell'acqua, non adoprando se non quelle che da esse sono generate. Feccero delle pulite e lisce e delle rustiche ancora, e ne' bagni e stufe loro servivano e per le mura e per lo piano dove si posano i piedi d'i varii musaici; e molto si diletta vano stranamente variarle e di cose marittime le adornarono; le quali, a imitazione loro, hanno poi i moderni operato in varii luoghi d'Italia e di tali opere hanno cerco abbellire - e con diverse cose rustiche murate e imitate - gli antichi, e da essi ritrovate di nuovo hanno aggiuntovi assai, e massime componimenti di opera toscana, coperti di colature di acque petrificate che pendono a guisa di radicioni fatti col tempo di alcune congelazioni di esse acque ne' luoghi dove elle sono erude e grosse, come a Tigoli et al lago di Piè di Lupo et in molti altri luoghi d'Italia. Si pigliano quelle e s'innestano nelle pietre con perni di rame o di ferro, e l'uno sopra l'altro s'impianbano che sospesi pendino; e murano quelli adosso all'opera toscana, facendola in qualche parte vedere, e fra essi s'accomodano canne di piombo ascose, spartiti per quelle i buchi che versono le acque quando si volta una chiave ch'è nel principio di detta cannella; e così fanno condotti d'acque e diversi zampilli, dove poi l'acqua piove per le colature di questi tartari, e colando fa dolcezza nell'udire e bellezza nel vedere".

³⁴ Sull'imponente manufatto, che consta di cinquantadue campate e che conduce le acque del torrente Castro fino alla fonte di Piazza Grande, si rimanda a N. FEDELI, *L'acquedotto vasariano di Arezzo*, "Annali Aretini", XXII, 2014, pp. 161-183: in particolare 167-168 e nota 14, ove la studiosa precisa che fin dal 1561 Vasari si interessò al problema dell'approvvigionamento idrico ad Arezzo, come testimonia la missiva del 10 novembre di quell'anno indirizzata dal duca Cosimo I all'artista; cfr. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, I-III, München 1923-1940, I, pp. 635-637 (lettera CCCXLVIII). L'opera è stata oggetto di un restauro promosso dalla Fraternita dei Laici: <http://artbonus.gov.it/116-3-acquedotto-degli-archi-o-vasariano.html> (luglio 2018).

