

ANTICO E TEATRO ALLA CORTE DI GIULIO III:
UN ENIGMATICO DISEGNO SU VILLA GIULIA

SERENA QUAGLIAROLI

Nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo e Real Bosco di Capodimonte è conservato un foglio tanto enigmatico quanto interessante per chi si occupa dello studio di Villa Giulia. Il disegno, che nella scheda del museo è genericamente intitolato *Progetto per una fontana con la raffigurazione di Diana al bagno* e attribuito a un ignoto artista fiorentino del XVI secolo (fig. 1)¹, non è stato sinora oggetto di studi approfonditi; in questa sede se ne propone un'interpretazione, con l'auspicio di renderlo noto e presentare una serie di osservazioni utili a inquadrarne le caratteristiche.

Il foglio ha bordi irregolari e nell'angolo in alto a destra si intravede quella che sembrerebbe essere un'antica numerazione

Sono grata ai numerosi colleghi e studiosi che hanno visto insieme a me questo foglio, eventuali errori sono miei. Ringrazio Francesco Grisolia e Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Maria Beltramini, Sara Bova, Camilla Colzani, Giulia Daniele, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Anna Maria Riccomini, e il personale del Museo e Real Bosco di Capodimonte, in particolare Vincenzo Stanziola.

¹ Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, GDS 1329, 233x333 mm, penna, inchiostro bruno e carboncino su carta color avorio.

vergata in inchiostro blu, ora tagliata e di difficile lettura². In basso, a destra, si legge invece con chiarezza: «nella Vigna di Papa Giulio fuor del Popolo». La grafia mostra delle somiglianze con le iscrizioni di pugno di uno dei più noti collezionisti di disegni del tardo Seicento romano, Sebastiano Resta (Milano 1635 – Roma 1714)³. Attingendo all'ampio e disparato repertorio di materiali e guardando alle annotazioni più corsive e rapide si riscontrano infatti affinità nel modo di tracciare le lettere maiuscole 'G', 'P', e le minuscole 'd', 'f' e la doppia 'll', come suggeriscono i confronti qui proposti (figg. 2-4). D'altronde, a Capodimonte si conservano numerosi disegni con iscrizioni che Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, per prima, ha ricondotto a Resta⁴, il quale trascorse un periodo a Napoli come consulente del marchese del Carpio, collaborando all'allestimento della raccolta di disegni di quest'ultimo⁵. L'oratoriano si distinse per una predisposizione non comune verso la decorazione, rivolgendo la sua attenzione anche verso quella del Cinquecento maturo, poco apprezzata dai contemporanei⁶. In quest'orizzonte di interessi potrebbe dunque rientrare il foglio di Capodimonte, sebbene l'iscrizione non trovi rispecchiamento, per il momento, tra i numerosi materiali manoscritti e nell'epistolario del collezionista⁷.

Una mano differente, probabilmente la medesima che ha realizzato il disegno, ha inserito due iscrizioni in corrispondenza delle due divinità rappresentate all'interno delle architetture: un

² Potrebbe forse trattarsi della numerazione riferibile alla raccolta del Real Museo Borbonico: il foglio era il numero 975.

³ Su Resta si vedano almeno PIZZONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016 con relativa bibliografia citata; *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017; GRISOLIA 2018.

⁴ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, p. 188, nota 26. Sulla presenza a Capodimonte di disegni legati a Resta si veda anche PUCCIO 2020.

⁵ EPIFANI 2017, p. 314; sul rapporto tra Resta e il marchese del Carpio si rimanda alla ricca bibliografia indicata in GRISOLIA 2020, p. 45 nota 5.

⁶ Sull'interesse di Resta per la decorazione, con significativi casi di artisti del XVI secolo, si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.

⁷ Per esempio, mancano riferimenti a Villa Giulia nel manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra; sul manoscritto cfr. WARWICK 2000.

primo termine, che si ripete identico, di cui non si riesce a offrire la sicura trascrizione e, rispettivamente, « ... apolo» e « ... netuno». In effetti, le due rappresentazioni sopra alle quali sono collocate queste scritte si interpretano senza margini di dubbio come due sculture all'antica rappresentanti rispettivamente Apollo e Nettuno, chiaramente identificabili in virtù degli attributi: per il primo la cetra – sebbene qui appaia più simile a un violino – e per il secondo il tridente. Le due sculture sono alloggiare entro nicchie semicircolari che si aprono al centro di due prospetti architettonici posti a cingere, su due fronti contigui, una grande vasca ellittica delimitata da una balaustra contraddistinta dalla presenza di quelli che appaiono come rilievi all'antica, con figure semidistese (forse naiadi) e carri con animali marini. Ad affiancare entrambe le divinità sopra evocate si trovano due coppie di figure, plausibilmente rappresentazioni di altre sculture antiche⁸.

Nella vasca, tra i flussi d'acqua, si trovano quattro fanciulle. La possibilità di comprendere l'identità di queste ultime si lega alla presenza, sulla sinistra, di una figura maschile dal corpo umano ma con la testa da cervo: l'atteggiamento spaventato dell'essere ibrido e la ritrosia delle giovani che, colte di sorpresa, si affrettano a coprire il corpo nudo della compagna più a destra ne fanno una sicura rappresentazione del noto episodio del mito di Diana e Atteone. Il tragico epilogo della vicenda, la morte del giovane cacciatore ad opera dei suoi stessi cani, è evocata dalle due

⁸ Difficile avanzare ipotesi certe in ragione della sommarietà e rapidità del tratto: la posizione del corpo della figura a sinistra di Nettuno ricorda vagamente quella dell'*Eros* di Lisippo, ma la mancanza dell'arco e la frammentarietà degli arti non permettono proposte sicure; la postura del corpo, con la gamba destra avanzata ha assonanze con il *Gladiatore* di casa Farnese illustrato in CAVALIERI s.d., n. 28. La scultura sulla destra, che si direbbe femminile, sembrerebbe avere le gambe incrociate sul modello della *Diana* della raccolta del cardinal d'Este o della *Sabina* Capranica riprodotte in CAVALIERI s.d., nn. 48, 80. Ai lati di Apollo invece, la statua a destra potrebbe rappresentare Marte in ragione del fatto che appare vestita con armatura ed elmo, forse impegnato in un sacrificio (qualche somiglianza si riscontra con il *Marte gradivo* degli Uffizi, un'opera di Bartolomeo Ammannati, inv. 1914 n. 38); per quella a sinistra, invece, si potrebbe forse immaginare, dubitativamente, Eolo nell'atto di soffiare i venti.

rappresentazioni, in alto a sinistra e in alto a destra, dei due animali che raggiungono e sbranano un cervo.

Dubbi in merito all'interpretazione del disegno come progetto per una fontana originano da una serie di considerazioni. Anzitutto, la contemporaneità delle rappresentazioni – l'infausta scoperta di Atteone, già in via di trasformazione; la fuga disperata del cacciatore divenuto cervo, braccato dai cani; gli animali che uccidono, non riconoscendolo, il padrone – sembra suggerire una narrazione continua, più in linea con una raffigurazione dipinta o incisa, oppure con un apparato effimero forse di natura teatrale, piuttosto che con una realizzazione permanente, quale appunto una fontana. Inoltre, le architetture entro cui si collocano le statue all'antica sono poco più che dei prospetti: pur tenendo conto della scarsa qualità del disegnatore da un punto di vista progettuale e dalla rapidità del segno, sembra opportuno immaginare che la funzione a cui avrebbero dovuto assolvere non fosse altro che creare dei fondali contraddistinti da un repertorio architettonico e scultoreo di gusto antiquariale. Infine, la maggior parte delle sculture all'antica appaiono curiosamente frammentarie. Oltre a confliggere con quella che era la prassi in uso alla metà del Cinquecento, che prevedeva di reintegrare la statuaria antica, le sculture risultano inutile in maniera poco verosimile, mancando pezzi fondamentali a fini statici: la statua di Apollo è priva del polpaccio destro ma trova il rispettivo piede adagiato a terra; per garantire a Nettuno la posizione verticale servirebbero dei perni, del tutto inesistenti nel disegno, dal momento che la gamba destra appare rotta e mancante all'altezza della coscia. Una medesima lacuna, pressoché nello stesso punto, caratterizza anche la scultura che si scorge a sinistra del dio del mare.

Tra le passioni di Giulio III sappiamo per certo, grazie ai documenti e alle fonti, che un ruolo importante lo rivestivano il collezionismo di antichità e le rappresentazioni teatrali. In relazione al primo, è ben nota la ricca collezione di sculture e pezzi antichi che fece allestire a Villa Giulia, impiegando scultori

e scalpellini per il restauro⁹. Tuttavia, né nella documentazione d'archivio¹⁰, né dalla descrizione della villa fornita da Bartolomeo Ammannati nella celebre lettera a Marco Mantova Benavides¹¹, e neppure nell'*Antiquarum Statuarum urbis Romae* di Giovanni Battista Cavalieri si ritrovano opere a cui agganciare con sicurezza le sculture rappresentate nel disegno¹².

Nelle registrazioni di pagamenti e nel dettagliato racconto di Ammannati sono numerose le fontane menzionate, anche in ambienti e giardini secondari della Villa. È possibile immaginare che, con il cantiere ancora aperto o nell'immediata conclusione di esso, si potesse ricorrere ad allestimenti effimeri che si appoggiassero sulle strutture esistenti, completandole o trasformandole, soprattutto quando, come sembrerebbe documentare questo foglio, l'obiettivo era di conferire all'insieme un aspetto all'antica. Pur tenendo conto dei molti errori compiuti da un disegnatore che non sembra possedere competenze da architetto, i due prospetti che nel disegno inquadrano la fontana mostrano una certa affinità con il linguaggio architettonico di Villa Giulia. Se il fronte entro cui si trova Nettuno potrebbe vagamente richiamare l'originaria conformazione della fontana pubblica che si apriva sulla via Flaminia¹³, la foggia dell'arco che nel disegno inquadra la statua di Apollo si avvicina, nell'uso del bugnato, ai portali di Villa Giulia, in parte perduti o trasferiti e ricostruiti altrove¹⁴ (figg. 5-6).

Per quanto riguarda l'intrattenimento teatrale è ugualmente attestata la destinazione da parte di Giulio III di alcuni ambienti

⁹ Si rimanda in questo volume ai contributi di Livia Nocchi, Grégoire Extermann e Alessandro Nova.

¹⁰ Cfr. FALK 1971.

¹¹ Ivi, *Appendix III*, pp. 171-173.

¹² CAVALIERI s.d., le figg. 61-67 si riferiscono a sculture collocate a Villa Giulia.

¹³ Per questa fontana, poi trasformata sotto Pio IV, si veda BALESTRA 1911. Si ricorda che la fontana pubblica era composta da due fronti, nell'uno si trovava una testa di Nettuno e nell'altro una testa di Apollo: tali iconografie potrebbero aver influenzato quelle del disegno?

¹⁴ Per i portali di Villa Giulia si veda in questo volume il contributo di Maurizio Ricci.

del Vaticano e di Castel Sant'Angelo per la messa in scena di rappresentazioni¹⁵, oltre al ricorso, in varie occasioni, a scene e apparati celebrativi¹⁶. Sebbene Raffaele Erculei nel 1890 rilevasse l'assenza di informazioni sicure sulla rappresentazione di commedie a Villa Giulia¹⁷, la concezione della villa stessa come spazio teatrale è stata convincentemente argomentata¹⁸.

Si può quindi cautamente ipotizzare che il disegno di Capodimonte sia una testimonianza di una qualche rappresentazione teatrale o un apparato creato per il divertimento di Giulio III con la sua corte, allestiti in uno dei tanti ambienti esterni della villa sulla Flaminia¹⁹.

¹⁵ Cfr. ERCULEI 1890, p. 19; VON PASTOR 1927, pp. 237-248.

¹⁶ NOVA (1980, p. 37) ricorda che per le feste che ne accompagnarono l'incoronazione Giulio III organizzò nel Palazzo dei Conservatori un teatro ornato da grandi tele che rappresentavano le imprese di Giulio Cesare.

¹⁷ ERCULEI 1890, p. 19.

¹⁸ Cfr. COOLIDGE 1943, pp. 215-219; JOHNSON 2020.

¹⁹ È anche bene ricordare che diversi artisti presenti a Roma negli anni del pontificato Ciochi Del Monte, oltre a mostrare uno spiccato interesse per le antichità, si cimentarono con il mondo dell'effimero e del teatro, quali Battista Franco (cfr. PARMA BAUDILLE 1992, p. 147), che con Bartolomeo Ammannati è ricordato da Vasari all'opera per gli apparati per le commedie della compagnia di eruditi capeggiata da Giovanni Andrea dell'Anguillara (VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 466, menzionato anche in COOLIDGE 1943, p. 217); Girolamo da Carpi, investigatore dell'antico ma anche apparatore e architetto papale (cfr. PATTANARO 2021, pp. 126-131; RICCOMINI, MAGNA 2024; in merito agli interventi teatrali a Ferrara si veda FATTORINI 2018, pp. 227-233); alcuni dei protagonisti del cantiere di Villa Giulia, quali Ammannati appunto, Giorgio Vasari (noto e documentato è l'impegno di Vasari negli allestimenti per la *Talanta* di Pietro Aretino a Venezia, cfr. AGOSTI 2021, p. 54 con bibliografia citata) e Prospero Fontana (cfr. VALLIERI 2014; DANIELE 2019, pp. 162-164); e Francesco Salviati (cfr. GIULIANI 2001), il cui legame con la delizia di Giulio III è tuttavia meno certo, in quanto non va interpretata in relazione a Salviati, come fatto in ERCULEI 1890, p. 15 o in LANCIANI 1902-1912, III, p. 24, la frase di Vasari «aveva fatto molte fatiche alla vigna, al monte, altrove» (VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, p. 530) in quanto l'aretino si riferiva a sé stesso; non di meno, vengono attribuite a Cecchino le due figure all'entrata dell'emiciclo della villa, cfr. CHENEY 1991.

Caratteristiche simili al disegno napoletano si trovano in due stampe di Jean Mignon tratte da disegni di Luca Penni²⁰ e da un'incisione a bulino attribuita a Giulio Bonasone o Marcantonio Raimondi²¹ (figg. 7-8). Anche in essi, il medesimo soggetto di Diana e Atteone è trattato suggerendo la simultaneità dei diversi momenti della storia, ambientata in uno scenario di architetture in rovina, con la presenza di una vasca all'antica in Penni e di sculture frammentarie in Bonasone e Raimondi. A individuare una possibile relazione del foglio di Capodimonte con la pratica dell'incisione è la presenza di fori lungo la più parte dei contorni delle figure e delle strutture, che potrebbero indicare forse un trasferimento del disegno su altro supporto. Suscita, tuttavia, perplessità in merito la qualità di questo foglio che risulta mediocre, dal punto di vista sia della definizione dei corpi, sia della scarsa competenza tecnica che informa le architetture; sono inoltre numerosi gli elementi che appaiono solo accennati da rapidi e corsivi schizzi. Ci si domanda di conseguenza se il disegno napoletano non possa essere stato realizzato da un artista di poco calibro, che agì però come copista di una realizzazione originale di qualità indubbiamente maggiore, fatto che rese il foglio d'interesse in quanto testimone di un'invenzione apprezzata e forse altrimenti non attestata²². Differentemente, si potrebbe pensare a un artista fiammingo o nordico, forse un incisore²³, alla sensibilità del quale meglio si potrebbe ascrivere lo spiccato gusto per la rovina che informa il disegno²⁴.

²⁰ Attestate da esemplari conservati presso il British Museum, inv. W,3.191 e inv. 1850,0527.103.

²¹ Oltre all'immagine riprodotta, se ne segnalano due esemplari presso il Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, inv. S-FC71106 e inv. S-FC71107.

²² Ringrazio Alessandro Nova per avermi invitato a interrogarmi anche in questa direzione.

²³ Ringrazio Francesco Grisolia per il suggerimento.

²⁴ Si pensi alla propensione alla rovina e alla frammentarietà testimoniata dai disegni di Marteen van Heemskerck come discusso in ROSSI PINELLI 1986, pp. 194-195.

Per il momento si deve rimanere nell'ambito delle ipotesi ma è comunque necessario avanzare qualche osservazione in merito ai caratteri formali del disegno, che risultano piuttosto coerenti con l'ambito romano della metà del XVI secolo. In particolare, nelle figure schizzate dall'ignoto artista del foglio di Capodimonte sembrerebbe ritrovarsi una lontana eco dello stile raffinato e capriccioso di Francesco Salviati. Senza poter stringere confronti sicuri, un ritmo salviatesco pare guidare le pose delle figure delle ninfe e di Diana: i movimenti delle braccia – che diventano nel foglio così lunghe da sembrare spropositate –, le posture dinoccolate, le capigliature fermate da nodi, sono elementi che si ritrovano in alcuni disegni di Cecchino, quali la *Nascita della Vergine* dell'Albertina di Vienna²⁵ o la figura virile seduta su un tendaggio della collezione di Michael Hall a New York²⁶.

La speranza è che la pubblicazione del disegno in un volume dedicato a Villa Giulia possa favorirne lo studio entro una cornice di riferimenti quanto più aggiornata e stratificata, per promuovere nuove proposte di lettura.

Bibliografia

- AGOSTI 2021 = B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite. Nuova edizione rivista e con l'aggiunta di una bibliografia vasariana*, Officina Libraria, Milano 2021.
- BALESTRA 1911 = G. BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Roma 1911.
- CAVALIERI s.d. = GIOVANNI BATTISTA CAVALIERI, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, Roma s.d.
- CHENEY 1991 = I. CHENEY, ad vocem *De Rossi, Francesco, detto il Salviati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX.
- COOLIDGE 1943 = J. COOLIDGE, *The Villa Giulia. A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 25, 3, 1943, pp. 177-225.
- DANIELE 2019 = G. DANIELE, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella*

²⁵ C. Monbeig Goguel in *FRANCESCO SALVIATI* 1998, p. 132, n. 27.

²⁶ Ivi, p. 108, n. 15.

- difficoltà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», 9, 1, 2019, pp. 161-172.
- I DISEGNI DEL CODICE RESTA 2007 = *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 17 febbraio – 6 maggio 2007), a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2007.
- EPIFANI 2017 = M. EPIFANI, *Resta e il disegno napoletano*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma, 11 dicembre 2015), a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 303-328.
- ERCULEI 1890 = R. ERCULEI, *La Villa di Giulio III, suoi usi e destinazioni*, Roma 1890.
- FALK 1971 = T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178.
- FATTORINI 2018 = G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», 4, 2018, pp. 225-307.
- FRANCESCO SALVIATI 1998 = *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 29 gennaio – 29 marzo 1998; Parigi, Musée National du Louvre, 30 aprile – 29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998.
- GIULIANI 2001 = T. GIULIANI, *Francesco Salviati e gli spettacoli di corte*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno internazionale (Roma, Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Roma 2001, pp. 171-193.
- GRISOLIA 2018 = F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.
- GRISOLIA 2020 = F. GRISOLIA, *Sentieri del collezionismo. Da padre Resta alla Biblioteca Nacional de España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma 2020, pp. 35-46.
- JOHNSON 2020 = J. JOHNSON, *The Villa Giulia as a Performance Space*, in «Artibus et historiae», 41, 82, 2020, pp. 227-247.
- LANCIANI 1902-1912 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912.

- NOTIZIE DI PITTURA 2018 = *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.
- NOVA 1980 = A. NOVA, *Occasio pars virtutis. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci*, in «Paragone», 31, 365, 1980, pp. 29-63.
- PADRE SEBASTIANO RESTA 2017 = *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma, 11 dicembre 2015), a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.
- PARMA BAUDILLE 1992 = R. PARMA BAUDILLE, *L'ultimo lavoro romano di Battista Franco: la Cappella Gabrielli in Santa Maria Sopra Minerva*, in «Arte documento», 6, 1992, pp. 183-196.
- VON PASTOR 1927 = L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ed. it. *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 6. *Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica: Giulio III, Marcello II e Paolo IV (1550-1559)*, Roma 1927.
- PATTANARO 2021 = S. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma 2021.
- PIZZONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016 = M.R. PIZZONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, ad vocem *Resta, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 30-33.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di Padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel e S. Schutze, Venezia 1998, pp. 179-188.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 17 febbraio – 6 maggio 2007), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2007, pp. 15-38.
- PUCCIO 2020 = G. PUCCIO, *Sulle tracce di Padre Resta nei disegni di Capodimonte*, in «Bollettino d'Arte», s. 7, 105, 47-48, 2020, pp. 191-204.
- RICCOMINI, MAGNA 2024 = A.M. RICCOMINI, C. MAGNA, *Girolamo da Carpi disegnatore. Il taccuino romano della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 2024.

- ROSSI PINELLI 1986 = O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino 1981-1986, III, 1986, pp. 181-250.
- VALLIERI 2014 = L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», 11, 2014, pp. 347-368.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- WARWICK 2000 = G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

Didascalie

- Fig. 1. Ignoto della metà del XVI sec., *Schizzo di un apparato con Diana e Atteone per una fontana di Villa Giulia?*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, GDS 1329 (su concessione del Ministero della Cultura – Museo e Real Bosco di Capodimonte).
- Fig. 2. Particolare della fig. 1.
- Fig. 3. Particolare dell'iscrizione di Sebastiano Resta su un foglio del Codice Resta di Palermo (scansione da *I DISEGNI DEL CODICE RESTA* 2007, pp. 69-70, n. 17b)
- Fig. 4. Particolare della lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi, Düsseldorf, Museum der Kunstpalast (scansione da *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, p. 255, fig. 18)
- Fig. 5. Roma, veduta del portale d'ingresso alla ex-villa Poggi in una foto d'epoca (da *FALK* 1971, p. 111, fig. 6).
- Fig. 6 Roma, veduta del portale d'ingresso del palazzo di Fabiano Del Monte (da RomaSparita).
- Fig. 7. Jean Mignon da Luca Penni, *Diana e Atteone*, incisione, 310x426 mm, Londra, British Museum, inv. 1850,0527.103 (©Trustees of the British Museum).
- Fig. 8. Giulio Bonasone o Marcantonio Raimondi, *Diana e Atteone*, bulino, 286x419 mm (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0018/bonasone-giulio-diana-e-atteone-.asp>)

UN ENIGMATICO DISEGNO SU VILLA GIULIA



1

nella Vigna di Papa Giulio per del Popolo.

2

mandatomi dal P. Eucippo del Voglia antiquario e
di Cesare di Pittura dove 1689. e mi disse il
Pittor Antonino Giambuffo, che il palerms non tiene
nona.

3

Gio. GIACOMO
della Porta seniore
sub. arch.
fu in sua Giuvenni scolt. del Gobbo. fece molte opere belle alla Car-
tosa di Pavia, e particolarmente nel capitolo del Co. di Vercelli, fece il facciata
della Chiesa. fu architetto del Duomo di Milano. e l'anno 1531
andò a Genova a fare la Sepoltura di S. Gio. Battista. fu zio e
più maestro di

4

UN ENIGMATICO DISEGNO SU VILLA GIULIA



5



6



7



8